



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Der Naturalismus. Gerhart Hauptmann. Der Sonnenaufgang. Das Friedensfest und einsame Menschen. Die Weber. Das Volk als Held. Kollege Crampton. Die Komödien. Florian Geyer. Wendung zum Formalismus. ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

dessen lebenerweckendes Ethos an Stelle titanischer Zerstörungswut tritt, den Inhalt von Adalbert von Goldschmidts ‚Gää‘.

In allen diesen Versuchen sieht man den geschichtlichen Geist durch die Schule der Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts gegangen, wie ihn neben Hebbel früher schon auch Wilhelm Jordan in seinem Nibelungenepos gezeigt hatte. Zu einem größeren Werk für die Bühne holte Jordan mit dem Trauerspiel ‚Die Witwe des Agis‘ aus, das jedoch ohne Eindruck blieb; dafür schenkte er der Szene in dem Vers-Lustspiel ‚Durchs Ohr‘ ein sauber geschliffenes Juwel dieser bei uns so seltenen Gattung.

Jordan hat die künstlerische Jugend eines Dramatikers überwacht, der mit sehr ungleicher Tätigkeit, meist jedoch mit Glück, auf die Bühne trat: Ludwig Sulda. Sein technisches Poetentalent tat sich bemerkenswert hervor in Neuübersetzungen Molières, wie auch in den dramatischen Märchen ‚Der Talisman‘ (nach Andersen) und ‚Der Sohn des Kalifen‘, während seine Originalschöpfungen moderner sozialer Dramen, neben einigen glücklichen satirischen Partien, den Zug gesunder Kraft vermissen ließen. ‚Das Recht der Frau‘, ‚Die Sklavin‘, ‚Die wilde Jagd‘, ‚Die Kameraden‘, ‚Das verlorene Paradies‘ waren gefällige Umschreibungen aber keine Lösungen sozialer Probleme. Sulda umtändelt sie interessant und geistreich, findet manche hübsche Pointe aber nicht den Ton vollen sittlichen Ernstes, der ihnen gebührt.

* * *

Zu den namenlosen Helden der Geschichte neuer Zeit gehört jener Mann in der Arbeiterbluse, der, nach der literarischen Anekdote, in einer der Berliner Volksversammlungen, die zur Begründung der verschiedenen freien Bühnen um 1890 herum abgehalten wurden, die dramaturgische Forderung des jungen Geschlechts in die Worte gekleidet haben soll: „Wir wollen nicht die ewige Lüge auf den Brettern sehen, wir wollen die Wahrheit erfahren über das Leben und lieber das Schreckliche sehen, Laster und Krankheit, als daß wir uns einen blauen Dunst vormachen lassen von edlen Grafen, die mit Tausendmarkscheinen um sich werfen, und von Kommerzienräten.“ Möchte in der Lyrik und im Roman der Jüngstdeutschen das Programm auch weniger eng beschränkt sein und sich hier der Individualismus in freierem und oft auch die Dichtung wahrhaft bereicherndem Vermögen ausleben; ihr Theater stellte sich zunächst ganz auf dieses soziologische Programm. Arno Holz und Johannes Schlaf hatten die Literatur auch bereits mit einem Drama von solchem Verismus in der ‚Familie Selide‘ beschenkt, ohne jedoch zunächst auf die Bühne gelangen zu können. Kein Zweifel, daß in einer ausge-

sprochen sozialistischen Tendenz ein starker Hebel lag, den Illusionismus aus den Angeln zu heben. Die Notlage Millionen Enterbter war wenigstens eine einheitliche Überzeugung von bewegender Kraft. Ferner war die Weltanschauung jenes Mannes in der Arbeiterbluse kaum anfechtbar. Sie war klar und von Wirklichkeiten ausgehend. Das ließ sich ohne weiteres von der philosophisch-ästhetischen Fassung des Programms, mit dem das Jüngste Deutschland als Körperschaft hervortrat, nicht behaupten. Denn wenn dieses Programm in der ihm von Eugen Wolff gegebenen Form von „einer trotz allen Widerstreits täglich mehr an Boden gewinnenden Weltanschauung“ sprach, „die ein Ergebnis der deutschen idealistischen Philosophie, der siegreichen, die Geheimnisse der Natur entschleiernden Naturwissenschaften und der alle Kräfte aufrüttelnden, die Materie umwandelnden, alle Klüfte überbrückenden technischen Kulturarbeit“ sei, so mußte diese Voraussetzung dem begründeten Zweifel begegnen: ob eine solche Weltanschauung wirklich schon als Ergebnis vorlag, oder nicht vielmehr erst ein Wunsch war, eine Sehnsucht, ein Bedürfnis. Für das Drama des Naturalismus, das man als siegverbürgende Waffe schmieden wollte, war das jedenfalls eine Lebensfrage. Zu ihrem Glück blieb die neue Bewegung nicht auf die theoretische Auseinandersetzung ihres Wollens angewiesen; sie konnte sich sofort auf vielversprechende Taten stützen.

Am Mittag des 20. Oktober 1889 wurde von der Freien Bühne in Berlin ‚Vor Sonnenaufgang‘ von Gerhart Hauptmann aufgeführt. Nach einem harten, durch skandalisierende Opposition hervorgerufenen Kampf entschied sich ein voller Sieg für Hauptmann, in dem eine dichterische und dramatische Kraft von überragender Bedeutung und ein Vertreter der den programmatischen Forderungen entsprechenden Weltanschauung auf den Schild gehoben wurde. Trotz krasser Unerquidlichkeiten, aus der Häufung sittlicher Verkommenheit entspringend, konnte ein von Parteinahme ungeblendetes Urteil nicht zweifelhaft sein, daß hier ein dichterisches Talent von erfreulichster Stärke der Empfindung sich entfaltete. Ein Poet, der nicht am Umriß der Erscheinungen haften bleibt, der mit leiser aber sicherer Hand Schleier für Schleier von ihnen weghebt, bis das innere Geschehen, der chemische Prozeß der seelischen Kräfte, bloßgelegt sich vollzieht. Ein Ethiker von reicher Liebeskraft und gerechtem Mitleid. Auch ein Gestalter, der den Schimmer natürlichen Lebens über seine Gebilde auszugießen weiß, über Formen, die er in der Seele ausgetragen und mit der Sorgfalt eines in seinen Gegenstand verliebten Künstlers gebohrt hat. Dichterische Eigenschaften solcher Art sprachen reiner noch aus den beiden nächsten Dramen ‚Das Friedensfest‘ und ‚Einsame Menschen‘, wobei es einstweilen wenig

verschlagen, ja eher gute Hoffnungen bestärken mochte, daß dort Ibsens Gespenster, hier dessen Kosmersholm vorgeschwebt hatte. Sah man doch einen Fortschritt über Ibsen hinaus in der leiseren moralischen Determination der Gestalten. Hauptmann schien der Einsicht Schillers gefolgt zu sein, der dreizehn Jahre nach der Entstehung der Räuber die tragische Wirkung um so vollkommener erreicht erachtete, je weniger sie herbeizuführen der Dichter einen Bösewicht brauche. „Ein Dichter, der sich auf seinen wahren Vorteil versteht, wird das Unglück nicht durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtigt . . . sondern durch den Zwang der Umstände herbeiführen“, heißt es in dem Aufsatz ‚Über die tragische Kunst‘ von 1792. Das schien bei Hauptmann im besten Sinne beachtet. Auch abgesehen von ihren ästhetischen Eigenschaften nötigen uns seine Gestalten — namentlich die der Einsamen Menschen — auch ihrem moralischen Charakter nach immer noch Liebe ab.

Von dem in der zweiten Jahrhunderthälfte angesammelten Schatz objektivierender psychologischer Kunst, wie sie Franzosen, Skandinavier und Russen dem modernen Dramatiker vorgearbeitet hatten, schien Hauptmann mit einem reichen Legat bedacht. Und zu diesen wertvollen relativen dichterischen Gaben vereinigte sich die bei ihm mehr Mitleid als leidenschaftliche Teilnahme herausfordernde Macht der sozialen Ideen, die diese Gebilde durchströmt. Dadurch wurde freilich auch gleich die Wirkung des Dichters tendenziös gewertet, und vom anderen Standpunkt fiel über ihn das Urteil: Sozialdemokrat und Naturalist. Kein Zweifel, daß er beides sein wollte, aber auch kein Zweifel, daß er ethisch und ästhetisch in beiden Richtungen den reinsten Zielen nachstrebte.

Die Opposition, die er erregte, aus fanatischem Illusionismus und bitterster Anfeindung des neuen — einheimischen — Moralzerstörers gemischt, bewirkte, daß das folgende Werk, die 1892 veröffentlichten ‚Weber‘, durch ein polizeiliches Verbot von der Auf- führung ausgeschlossen wurden. Wieder einmal wollte man einen Dichter dadurch widerlegen, daß man ihm auf der Bühne den Mund zuhielt, während doch sein Werk bald in aller Hände sein konnte und es tatsächlich war. — Es bezeichnet die ganz unverhältnismäßig gesteigerte Teilnahme für die politisch-moralische Bedeutung und die künstlerischen Qualitäten der jungen modernen dramatischen Produktion, daß von dieser Epoche ab, ganz gegen frühere Gewohnheit, die dramatischen Werke auch auf dem buchhändlerischen Markt ein begehrter Artikel wurden. — Das Polizeiverbot ließ sich zudem nicht aufrecht erhalten, und die Weber gingen am Deutschen Theater in Berlin mit einem vollen Siege in Szene. Als Symptom der Zeit ist dabei die Tatsache zu erwähnen, daß infolge der durch Gerichts-

beschluß durchgesetzten Aufführung dem Deutschen Theater die Kaiserliche Loge gekündigt wurde: ein deutlicher Bannstrahl von Oben traf also die junge Richtung. Auch das mehrte jedoch nur die dem Drama zugesprochene Bedeutung, und die zündende Wirkung, die es übte, schwellte die an Hauptmanns dichterische Zukunft getnüpften Hoffnung zu hohen Wogen. Das Kühnste schien hier gelungen und kam einer vom demokratischen Zeitgeist lange mit Vorliebe gehegten Anschauung entgegen: das ganze Volk — hier zunächst eine Volks- und Gewerbsgemeinschaft — löst den individuellen Helden ab. Die Tirade eines einzelnen Wortführers, einer persönlichen Idee, wird übertönt vom furchtbaren Schmerzensschrei und Ausbruch einer Gesamtleidenschaft. Nicht ein Guter und ein Böser sind gegenübergestellt, sondern die Not aller der Macht einzelner; das erweckte tragische Mitleid wird so in hervorragendem Sinne aus einer Angelegenheit der persönlichen Teilnahme zu der einer sozialen. Dieser breite, bewegte und in die tragische Peripetie hineingerissene soziale Geist eines ganzen Zeitalters, war das nicht auch im Götz und im Tell unsrer Klassiker der lebendige Atem dramatischer Kraft? Zudem war billig zuzugeben, daß in solcher Wucht bisher kein Drama den Geist der Massen verkörpert hatte; ja, es erschien vollends als ein Triumph der künstlerischen Konzeption, daß unser Mitgefühl, wenn den alten Ansporn an seinem Webstuhl die Kugel niederstreckt, von diesem Ärmsten der Armen in nicht geringerem Grade erweckt wird, als wenn ein Held der Geschichte sich den blutigen Lorbeer um die Schläfe windet. Aus dem krausen Gewirr der Linien heben sich die einzelnen Gestalten zur plastischen Deutlichkeit: durch die vom Sturm gejagten Nebelschwaden blißen zuckende Lichter, die uns an das Heraufkommen eines neuen Tags um so mehr glauben machen wollen, als wir zwar mitten im Luftstrom der Gegenwart atmen, unsere Teilnahme aber doch Vorgänge betrifft, die um ein halbes Jahrhundert zurückliegen.

Von den Webern war für den Dichter ein Aufstieg zur Größe, wenn nicht mit Sicherheit vorauszusagen, so doch mit viel Berechtigung zu erhoffen; vorausgesetzt, daß es ihm gelang, die hier in der sozialen Masse als Leiden und Trieb zum Ausdruck kommende disparate Weltanschauung zu konzentrieren und doch wieder in individuellen Charakteren zu verkörpern, zwischen denen sie zum dichterischen Austrag hätte gelangen können. Jedenfalls erwartete man diesen Weg weiter beschritten. Aber das nächste Drama, ‚Kollege Crampton‘, brachte etwas ganz anderes: die fleißige und wohlgelungene Studie eines Potators in ein Milieu versetzt und in eine dramatische Handlung, die wieder eine ganz abfallende theatralische Konvention darstellten. An der Hauptfigur trat ein Zug besonders

hervor, der im Sinne des naturalistischen Prinzips mindestens interessant wirkte: hier war ein Mensch mit allen Zufälligkeiten der Individualität getreu nach dem Modell gestaltet. Wie außerordentlich das gelungen war, konnte freilich nur der bemerken, der das Original des genialischen Malers kannte. Die Gefahr aber solchen Schaffens zeigte auch hier schon ihre Folgen: die Teilnahme beschränkte sich auf den pathologischen Sonderfall; das Artistische überwog das Dramatische bei weitem. Dann folgte ‚Der Biberpelz‘; eine wohlgelungene satirische Komödie auf die heuchlerische Maulmoral einer mit allen Hunden gehekten Familienmutter im verkommenen Proletariat und auf die summarische Hohlköpfigkeit gewisser, mit einem sakrosankten Nimbus sich umkleidenden Regierungsorgane, worin eine Reihe köstlicher Genrefiguren, nicht ohne typische — und zeitsatirische — Bedeutsamkeit, vorgeführt war. Der Biberpelz war als Komödie der Sitten in einem für die Literatur der Bühne fast neuen Gesellschaftsmilieu eine wirkliche Eroberung. Aber Hauptmann zeigte als Dramatiker auch hier wieder eine Schwäche, die ihm gefährlich werden sollte: er hegte das Motiv tot. Statt von der knappen Form des Vorbilds, das ihm hier vorgeschwebt, von Kleists zerbrochenem Krug, die klassisch erreichte Meisterschaft der Beschränkung abgelernt zu haben, zeigte er sich so unbekümmert um die Form, daß er dem schon viel zu breiten Biberpelz später noch eine Fortsetzung gab in der vieraktigen Tragikomödie ‚Der rote Hahn‘. Am Biberpelz enthüllte sich, daß das, was bisher und namentlich in den Webern geniale Willkür schien, doch einen tiefen und entscheidenden Mangel nur blendend verdeckte: die Unfähigkeit, das Wesentliche in der geraden Linie bis zum Sichtbarwerden der Idee hindurchzuführen, zum Architektonischen des Dramas zu gelangen. Die dem dramatischen Sinn zuwiderlaufenden Grundsätze des Naturalismus sollten die Schwäche als Kraft erscheinen lassen; und Hauptmann glaubte wohl wirklich an deren Kraft und überhob sich darum der weitergehenden Arbeit an der Komposition. In solchem Irrtum ging er an seine Tragödie aus dem Bauernkrieg, an ‚Glorian Geyer‘, der eine, mit einem in der Theatergeschichte seltenen Skandal verknüpfte Niederlage bei der Aufführung im Deutschen Theater erlebte. Dieses schroffe Urteil stand jedoch durchaus in keinem Verhältnis zu einem sich hier etwa plötzlich enthüllenden Unvermögen des Dichters. Glorian Geyer stellt vielmehr einen Höhepunkt, wenn nicht gar das Beste dar, was die dichterische Begabung Hauptmanns je geleistet hat. Nur daß hier all sein Können, wo es sich auf einen im poetischen Sinne undurchführbaren Historismus stützen wollte, am Unmöglichen verblutete. Ein Gewirr wieder durch viel zu viel Unwesentliches beschwerter Gestaltung drängt, stößt und drückt sich

durcheinander; die geradezu pedantische Sorge des Naturalisten: alle alles sagen zu lassen, was dokumentarisch verfahrende Gewissenhaftigkeit vom Boden der Geschichte aufgelesen hat, ertränkt Idee und Gestaltung im Lärm und Tohuwabohu einer Haupt- und Staatsaktion. Und eine Fülle von Schönheit ging dabei verloren. Gelingt es Hauptmann, in der Neugestaltung des Stückes, die auf die Bühne kommen soll, die bezeichneten Hemmnisse wegzuräumen, so wird das zu Unrecht gerichtete Drama vielleicht gerade dasjenige sein, das den dichterischen Plastiker in seinem größten Vermögen zeigt und dem naturalistischen Sturm und Drang des neunzehnten Jahrhunderts eine Ehrenrettung von bleibendem Wert bedeutet.

Zeigte sich in Florian Geyer die naturalistische Dramaturgie einstweilen ad absurdum geführt, so war vorher schon das Vertrauen in die ethische Kraft des Dichters erschüttert worden durch sein ‚Hannele‘, später sogar ‚Hanneles Himmelfahrt‘ benannt. Die christliche Vorstellung der Himmelseligkeit als Produkt der Sieberträume eines zu Tode gehezten Kindes, das war ein klägliches Surrogat für das Verlangen nach einem reineren Menschentum, zu dem der Dichter durch die Kraft der mitleidenden Erschütterung uns aus dem Kreise vertierter Menschheit hätte führen müssen. Der Traumallegorie haftet kein Atom inneren Glaubens an: sie steht in ihrer Theatralik unvermittelt neben dem trost- und ratlosen Bild der Anklage der Zustände und der Verzweiflung.

Als Schiller sich dem realistischen Historismus zuwandte, kam ihm Kant zu Hilfe; in unermüdlichem Ringen baute der künftige Schöpfer des Wallenstein seine innere Welt neu auf vom Grunde: in einer Arbeit von neun Jahren ersetzte er einen Pfeiler nach dem anderen, bis das System des neuaufgeführten Erdgeschosses die kühnere Wölbung seiner gewonnenen ethisch-idealistischen Weltanschauung tragen konnte. Eine ähnliche Verpflichtung hätte vielleicht dem Dichter der Weber obgelegen. Eine Tat, mit so allgemeinem Beifall begrüßt und mit Erwartungen verknüpft, wie Hauptmann sie geweckt hatte, verpflichtet zum Aufgebot äußerster Kräfte. Eine solche Ein- und Umkehr meldeten dann auch die journalistischen Leibtrabanten des Dichters, deren überlaute Propaganda eben den wüsten Skandal bei der Aufführung des Florian Geyer veranlaßt hatte. Doch schon nach zwei Jahren sollte Hauptmann vollbracht haben, wozu Schiller deren neun gebraucht hatte, und 1898 trat unser Dramatiker mit dem Werk auf die Bühne, in dem der Naturalismus die Wandlung zum Idealismus und zum Stil vollzogen haben sollte: ‚Die versunkene Glocke‘. Nicht im Stahlbad einer geistigen Welt, wie die Kants, hatte Hauptmann Gesundung gesucht: von mystischen und romantischen Heiltränken hatte er gekostet und sie schmachhaft gefunden.

Ein Heldenideal hatte er sich erträumt, in dem je ein Stück Messias, Übermensch und Lovelace sich mischten; den Weltprozeß hatte er symbolisch vereinfacht als Austausch einer braven Hausfrau gegen ein Elfenkind mit frischer sehnsüchtiger Sinnlichkeit; und statt historische Dokumente zu dialogisieren, wie im Geyer, gönnte er sich die Lust an brünstig-übersinnlichen Versen. Das Ergebnis des Klärungsprozesses war ein offenes Bekenntnis zur Unmöglichkeit, das Leben unter eine Idee zu fassen. Die Darlegung der rätselvollen, in vollkommenen Widersprüchen sich verkündenden Beschaffenheit der Welt aber war hier in neuen und doch wieder mit allem Reiz einer starken Bildnerkraft ausgestatteten Gestalten gegeben. Was die alte Romantik der Bühne schuldig geblieben war, das gab Hauptmann in der Versunkenen Glocke: ein dramatisches Wolkenkuducksheim in Form eines wirkungsreichen Theaterstücks. Das schönklingende Drama entwaffnete sogar fast alle Gegnerschaft; und während sich die besonnen Hoffenden enttäuscht zurückzogen, einigten sich Parteigänger und Widerstrebende dahin, Hauptmann den vollen Ehrenkranz des Dichters und Dramatikers auf das Haupt zu drücken. Die größere Zuversicht aber, daß dieser Poet berufen sein könnte, dem anonymen, nach Erfüllung ringenden Geist der Zeit mit sinnlich starker Dichterkraft in einer modernen Tragödie Leben zu geben, läutete die Versunkene Glocke fast zu Grabe. Die Verheißung von dem neuen Glockenspiel des Meisters Heinrich:

„mit wetternder Posaunen Laut
mach es verstummen aller Kirchen Glocken
und künde, sich im Jauchzen überschlagend,
die Neugeburt des Lichtes in der Welt“

wurde selbst dem Gefühl nicht erfüllt, als derselbe Meister Heinrich sein unklares Wollen in den drei mystischen Bechern der alten Wittichen ertränkte. Es blieb bei der Sehnsucht und dem Eingeständnis der Ohnmacht. Daß dieses ehrlich erfolgt, ist das ethisch Wertvollste an der Dichtung.

„Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin? Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse? Wir Kleinen, im Ungeheuren verlassen? Als wenn wir wüßten, wohin es geht... Von irdischen Festen ist es nichts! — Der Himmel der Pfaffen ist es nicht! Das ist es nicht, und jenes ist es nicht, aber was... (mit gen Himmel erhobenen Händen) was wird es wohl sein am Ende???“

So fragt sein ‚Michael Kramer‘ und so wird auch Hauptmann uns immer weiter fragen, anstatt es uns, die wir gerade das vom Dramatiker wissen wollen, sagen zu können...

Hauptmann ist seitdem im poetischen Gestalten oft noch gewachsen, wie im ‚Armen Heinrich‘, hat nach charakteristischer Psychologie noch tiefer geschürft, wie im ‚Suhrmann Henschel‘ und in ‚Rose Bernd‘, als Dramatiker aber hat er eigentlich nur Rückschritte gemacht. Weder der Rückfall in eine dem Schicksalsdrama verwandte Weltanschauung (im Suhrmann Henschel) — auf deren Zusammenhang mit einer allgemeineren aus dem Zeitgeist sich absondernden mystisch-fatalistischen Richtung zurückzukommen sein wird — noch der empfindsame Mangel an Konstruktionsfähigkeit im Michael Kramer lassen ehemaligen Hoffnungen noch Raum. Der Rückfall in das naturalistische Prinzip scheint einem Verzicht gleich zu kommen, den Weg weiter zu bauen, den das moderne Drama nehmen muß, um aus dem Dickicht, das es mit seinen Dornen und Unkraut uns sichtbar und fühlbar macht, hinauszukommen, dahin, wo einem weiteren Blick die Gipfel neuen Landes sichtbar werden.

Das Jahr 1889 war ein glückliches für das deutsche Theater; die Verheißungen für eine heraufkommende Ära dramatischer Taten häuften sich in ihm. Neben Hauptmann brachte es Hermann Sudermann in Erscheinung. Der Eindruck seines Erstlings, ‚Die Ehre‘, erschien noch bedeutsamer als der von ‚Vor Sonnenaufgang‘. Bedeutsamer: das heißt, befriedigender, weil die Weltanschauung, die Sudermann hier zeigte und in geschicktester Rhetorik aussprach, auf eine einfachere Formel als bei Hauptmann gebracht war. Die soziale Frage schien hier im Handumdrehen ein für allemal gelöst: im Vorderhaus wie im Hinterhaus sind die Balken der Moral verfault bis auf den Kern: aber hier wie dort wächst aus dem versumpften Boden das Ausnahme-Individuum, der reine, starke Mensch. Aus der verkommenen Hinterhäuslerfamilie der talentvolle, durch jegliche Tüchtigkeit ausgezeichnete „junge Mann“, der seinen Weg macht, weil ein reicher Kaffeepflanzer und Graf dazu den schützenden Genius spielt und den Musterknaben schließlich als Kompagnon in sein Weltgeschäft nimmt; in der Sippe des Kommerzienrats aber gedeiht in Sehnsucht nach höherem jene liebliche Mädchenblüte, die die Vorsehung, alle Naturgesetze außer Kraft setzend, immer in solchen Familien aufwachsen läßt, damit die Tugend ihren Lohn, das Laster seine verdiente Strafe und die poetische Gerechtigkeit freien Lauf bekomme. Das war ja freilich alles nicht neu und modern: ungefähr so ging's bei Gustav Merik und anderen braven Kalendergeschichtenmachern auch schon zu. Aber diese Voraussetzungen einmal schon zugegeben, das heißt: das Rechenexempel, in dem nur ein winziges Bruchteilchen anders lauten dürfte, damit die ganze Geschichte unmöglich wäre, durfte Sudermann doch als ein starkes Talent begrüßt werden. ‚Kabale und Liebe‘ steht auch nicht auf