universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Franz Kranewitter's Einakterzyklus die "7 Todsünden"

Türmer, Anneliese

[1937]

urn:nbn:at:at-ubi:2-2099

Je 14 v. 1936/37

FRANZ KRANEWITTER'S

EINAKTERZYKLUS

DIE "7 TODSÜNDEN".

Germanist. Seminar
D 53
Universität Innsbruck

DISSERTATION

von ANNELIESE TÜRMER.

UB INNSBRUCK
+C78131302

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S .

I. D i e S t o f f w a h l . 1

1.) Herkunft der Stoffe (Eigene Lebenserfahrung - Erinnerungen aus dem Heimatdorfe). 1

2.) Geschichtliches zur Lehre von den 7 Todsünden. 7

3.) Kranewitters literarische Eingliederung. 16

Einleitung: Stellung zum Naturalismus.

I. Kranewitters eigene Aussagen diesbezüglich. 18

II. Seine literarischen Ahnen. 20

III. Die Ideen des Naturalismus in den 7 Todsünden (Metaphysische Einstellung - Der pessimistische Passivismus - Menschendarstellung - Vererbungslehre - Form des Einakters - Wirklichkeitsbild - Stil). 24

II. D i e T e c h n i k . 32

1.) Das dramatische Wollen. 32

2.) der Kampf als Seele der Handlung. 39

3.) Einheit von Handlung, Ort und Zeit. 47

4.) Die Motivierung. 55

5.) Wechsel der Personen im szenischen Aufbau. 61

6.) Technik der Rede : 66

a) Der Monolog. 66

b) Scheindialoge. 72

c) Der Dialog. 75

7,) Verwendete Motive (Familienbeziehungen - Streit zwischen den Gatten - zw. Eltern und Kindern - Das Fehlen freundschaftlicher Bindungen - Vererbung - Soziale Probleme). 85

8.) Darstellung des Milieus (Bühnenbild - Das Bauernhaus - Das Leben auf dem Hofe - Die Dorfgemeinschaft; Szenische Anweisungen für das Bühnenbild). 91

9.) Der Aufbau der Stücke im einzelnen. 98

Germanist. Seminar Universität Innsbruck

III. D i e C h a r a k t e r e . Einleitung. 149
1.) Charakterbilder der Hauptpersonen. 151
2.) Die Episodenfiguren. 203
3.) Das rein Technische der Charakterzeichnung. 209
a) direkte,
b) indirekt - unmittelbare,
c) indirekt-mittelbare Darstellung.

IV. D a s T r a g i s c h e . Einleitung. 216
1.) Das Problem der Schuld. 224
2.) Die Gegenmächte in ihrer sittlichen Berechtigung. 241
3.) Formen des Unterganges. Zusammenfassung. 247

V. S c h l u ß .
Die Einakter - Technik (Zusammenfassung). 256

I. E i n l e i t u n g : D I E S T O F F W A H L .

1) D I E E N T S T E H U N G D E R " 7 T O D S Ü N D E N ".

Anläßlich eines Gespräches wies Kranewitter selbst auf ein Urteil hin,das ein Kritiker über ihn gefällt hatte und das er gerade für sich als den Dichter der "7 Todsünden" für sehr zutreffend hielt. Es handelte sich um einen Aufsatz von Schriftsteller LOUIS BARCATA in der Neuen Freien Presse,welchen die Innsbrucker Nachrichten in ihrer Nr.92 vom 21.IV.1934 auszugsweise wiedergegeben hatten. BARCATA bespricht darin die soeben erschienene Gesamt-Ausgabe von Kranewitters Werken (Verl.Bergland buch 1933,Sdbd. 11),geht ausführlich auf die Biographie ein und schließt mit dem Urteil über Kranewitter:"Grabbe und Kleist sind Kranewitters Brüder im Reich der Kunst. Auch er gehört zu den B e s e s s e n e n ;sein Format ist überlebensgroß."

Kranewitter sagte bei dieser Gelegenheit,es sei wirklich wie eine Besessenheit gewesen,wenn er seine Dramen habe schaffen müssen. Nie habe er sich irgendwie nach einem Schema das zu Schaffende zurechtgelegt,sondern,sowie der Inhalt und der herrschende Grundgedanke gefunden war,habe sich ihm der Stoff wie von selber geformt,von selber die Gestalt angenommen,die ihm innewohnte.

So sei ihm auch der Gedanke,den Zyklus der "7 Todsünden" zu schaffen,erst an einem schon vorliegenden Stoffe gereift. Im Jahre 1902 erschien im Tiroler Tagblatt Nr73 vom 30.März unter anderen Arbeiten von Jungtiroler Autoren seine Skizze

"Der Naz". Das Werkchen,dessen Mittelteil schon von vornherein in einen dramatischen Dialog aufgelöst ist,bot sich geradezu zur Dramatisierung an. Der beigefügte Vermerk,"Dramatisieren verboten" kann immerhin darauf hindeuten,daß der Plan,dies selber zu tun,bei der Drucklegung schon bestand. Der Inhalt der Skizze ist kurz der: der 84jährige Naz wird von einem Nachbarn besucht,der ihm zuredet,doch nicht so zu sparen,sondern sich etwas zu vergönnen. Nach seinem Weggehen meditiert der Naz über die Verschwendung bei den heutigen Bauern,spricht über seinen Besitz und sein Leben. Ganz plötzlich überkommt ihn ein Grauen und er stirbt. Drei Tage später findet ihn seine Erbin,die Thres, die es gleich ~~stillschweigend~~ ihrer Miterbin,der Annalies,erzählen geht. Über den Schätzen,die sie heimlich beiseite schaffen wollen,geraten sich die zwei Frauen in die Haare;die eine tötet die andere und begeht dann Selbstmord,indem sie sich durch das Fenster stürzt. Stumm und steif sitzt wieder der Naz in seiner Ecke,als wäre nichts geschehen.

Es wird noch davon die Rede sein,wie vollständig diese Skizze in die Dramatisierung aufgenommen wurde. Und was die Form betrifft,so eignete sich für die knappe,nur das Wesentliche hervorhebende Handlung die Kurzform des Einakters am besten.

Erst nach Vollendung des Einakters (1903) entstand der Gedanke,einen ganzen Zyklus von Einaktern anzuschließen,welche das Thema des "Naz" fortsetzen und Menschen schildern sollten,die ganz von einer Eigenschaft,einem Laster bestimmt sein und daran zugrunde gehen sollten. Da lag es nahe,in diesem Zyklus jene Laster darzustellen,die in der kirchlichen Aufstellung der 7 Todsünden zusammengeschlossen sind (für eine Todsünde,den Geiz,war

ja Stoff und Form schon gefunden),und so den Zyklus durch die Siebenzahl zu begrenzen. Der Totentanz schloß sich dann nachträglich lose an und bildet einen stimmungsvollen Schlußakkord.

Kranewitters geistige Haltung ließ ihn zudem dieses Thema für sehr darstellenswert halten. Denn Kranewitter ist kein wohlwollender Menschenfreund. Wie Barcata in dem oben genannten Aufsatze sagt,"liebt er die Menschen nicht. Er ist ein guter Hasser, groß auch in seinem Zorn." Die Biographie (Werke,S.42 ff.) macht dies begreiflich. ~~Denn~~ das Leben schonte ihn nicht,hart wurde er angefaßt;immer wieder hatte er unter Enttäuschungen, Mißverständnissen,Mangel an Anerkennung zu leiden. Von vornherein aus knorrigem Holze geschnitzt,machten es diese Erfahrungen unmöglich,das Leben rosig und hoffnungsfroh anzusehen. Er kennzeichnet sein Wesen selbst am besten (S.44,Z.8) :"Nichts an mir roch nach Großstadt und Kaffeehaus und allem sentimentalen Getue bei vollen Backen war ich feind. Nicht Mitleid für Schwächlinge heischte ich,sondern den Starken hinaufzuläutern war mein Ziel. So steh ich,kein Boxer oder Schmieger,ohne Rauschwind im Blätterwald am Ende meiner Fahrt" (1932).

Die Ausführungen dieser Arbeit werden es darlegen,wie stark diese düstere,sittenstrenge Lebensauffasssung gerade in den "Todsünden" zum Ausdruck kommt,wo jeder einzelne Einakter ein Zeichen ist,drohend aufgerichtet als Mahnung,daß der Mensch,in den Fesseln seiner Sünden gefangen liegend,seinem Schicksal nicht entrinnen könnte. Es war Kranewitters Anschauung,daß das Werk eines Künstlers auf das Publikum wie ein Stück reales Leben wirken müsse. Seine Wirklichkeit aber kannte fast nur düstere Szenen,

die Auswirkungen der Leidenschaften (s.der Tiroler Dramenbildschnitzer Fr.Kranewitter,ein Aufruf für den 65er,von Dr,A.DÖRRER, Der Gral,19.Jg.,Feber 25).

In der Biographie beschreibt der Dichter auch seine Kindheit im Dorfe Nassereith. Dieses einst wohlhabende Dorf war schon zur Zeit seiner Geburt gänzlich verarmt und in jeder Hinsicht herabgekommen. In den mehrund mehr verfallenden Häusern wohnte ein todmüdes Geschlecht. "Kein Sang erschallt mehr und kein Juchschrei,Tanz und Musik sind im Elend ertrunken,ja Fröhlichkeit und munteres Wesen gilt fast schon als verrucht. Dafür ist ein anderes aus dem allgemeinen Elend hervorgesproßt: der Neid gegen den Nachbarn und eine bitterböse Zunge" (S.12,unten). Da gab es für ihn allerlei absonderliche Kenntnisse vom Wesen der Menschen zu sammeln;besonders daheim,in der Wohnstube des Vaters Mauteinnehmer saßen oft seltsame Gesellen und Gesellinnnen,Leute,die weit herumgekommen,und andere,die nie ihren Fuß über die Bannmeile des Dorfes gesetzt,"Leute auch sonst gar sonderlichen Wesens. Schweigsame darunter,aber auch solche,die,wie Egel das Blut,den Dorfklatsch einsogen und wieder von sich spien, - für mich als Kind wenig angemessen,aber für den künftigen Dramatiker von umso größerer Bedeutung. Dann ein paar als Hexen verschrieene Weiber, - lebendige Geschichtsbücher der Vergangenheit des Dorfes,in denen bis auf die vierte Geschlechterfolge zurück alle Missetaten der Familien verzeichnet waren" (S·14).
konnten auch stundenlang Geschichten erzählen,so z.B. auch die Nassereither Sage vom "Gafleine

Hier in seinem Heimatdorfe fand Kranewitter so übergroßen Reichtum an Stoffen gerade für dieses Thema,daß er nur in seiner

Erinnerung zu kramen brauchte,um passende Gestalten in Fülle zu finden.

Da gab es in seiner Jugendzeit einen alten Bauern,der auch Naz hieß und aus lauter Geiz immer in demselben Aufzug zu sehen war,wie ihn Kranewitter beschreibt: In der Fazelkappe (schwarzwollige Kegelmütze) seines verstorbenen Weibes saß er am eiskalten Ofen,die Hände im Schliefer (Muff) und die Füße im Heukorb.Selbst seine Reden gingen ganz so wie die der Dichtung. Seine zwei Erbinnen stritten schon zu seinen Lebzeiten und nach seinem Tode erst recht,ohne daß es jedoch zu tragischem Ende kam.

Der "Joch" (in den Innsbr.Nachrichten abgedruckt,1904,Nr. 294) hatte ebenfalls ein Vorbild in einem trunksüchtigen Bauern gleichen Namens,der auch Hab und Gut verspielte und vertrank. Als dessen Sohn an Blutvergiftung krank war,gab ihm Kranewitters Bruder Geld,um mit der Post den Imster Arzt zu holen. Das vertrank aber Joch,wodurch es zur Rettung des Kranken zu spät wurde.

Nach einer Nassereither Sage spuken an gewissen verwunschenen Stellen der ruhelose Geist des "Gafleiner";immer wieder wußten Leute von Begegnungen zu erzählen. Dieser Sage gab Kranewitter in seinem Einakter (1905) seine eigene Deutung.

Der Großvater im "Giggl" (1906) ist ebenfalls eine wahre Gestalt,hieß 's Schimmele,war ein Paralytiker und führte dieselben Reden: "Sitralala triedaldo,ich spreche französisch,bin der Napolium",usw. Das übrige ist freie Gestaltung Kranewitters.

Auch für den "Med" (1906) gab es in Nassereith ein Vorbild, einen durch Trägheit ganz heruntergekommenen Kerl,von dem er-

zählt wurde,daß er einmal mit dem Kruzifix auf seine Mutter losgegangen sei. Die Namen Med (Medardus) und Klef (Kleopha) verwendete Kranewitter,um schon durch ihren Klang die Trägheit auszudrücken.

Für den "Seastaller" (1918) fügte er verschiedenerlei Erlebnisse zu einem Bild zusammen. Die eigentliche Geschichte hatte er einmal gehört,ohne den betreffenden Menschen zu kennen. Ein Bauer tötete seinen Schwager,da dieser seiner Magd das Gut verschreiben wollte.

Die "Eav" entstand viel später als die anderen Einakter (1925) und hatte kein so deutliches Vorbild. Wohl schwebten dem Dichter Gestalten von der Art der Gitta vor,deren Lebensgeschichte er gekannt hatte. Aber die Handlung und psychologische Vertiefung ist Eigengut. Wenn auch Schönherrs "Weibsteufel" (1914) die Gestalt der Eav in einigem beeinflußt hat,so ist doch Kranewitters Gedankengang ein ganz anderer,viel düsterer,härter in der Auffassung.

2) Geschichtliches zur Lehre von den 7 Todsünden und ihre Rolle in der Moralitäten-Literatur.

Kranewitter hat dadurch, daß er die "7 Todsünden" zu Gegenständen eines Dramenzyklus machte, auf ein Thema zurückgegriffen, das im Mittelalter äußerst volkstümlich war und bereits in großem Umfange in den Moralitäten auf der Bühne dargestellt wurde.

Es ist dies eine Lehre, welche zwar von der christlichen Kirche aufgenommen und verbreitet wurde, aber in ihrer endgültigen Fassung weder auf das Neue noch auf das Alte Testament zurückzuführen, sondern vielmehr von Vorstellungen der griechischen Mythologie herzuleiten ist. In ihrer heutigen Form und Zahl sind die Todsünden erst seit Thomas von Aquin festgelegt; und damit erstarrte das vorher dem freian Schalten der Phaltasie unterliegende Gedankengut, obwohl in dem nunmehrigen kirchlichen Schema Art und Reihenfolge nur willkürlich und durchaus nicht vollständig sind. Die Laster benennen sich sich seither superbia, avaritia, luxuria, invidia, gula, ira, acédia, woran sich auch Kranewitter genau gehalten hat.

Der Ausdruck Todsünde allerdings ist schon den frühesten theologischen Schriften bekannt, findet sich sogar bereits im Neuen Testament (1. Joh. 5. 16) und bei den Kirchenvätern (Tertullian, Origines, Augustin). Dort aber bedeutet Todsünde, crimen mortale, durchaus Tatsünden (häufig als peccata mortalia), welche ursprünglich streng getrennt waren von den Lastern und Gedankensünden (vitia capitälia).

Diese Gruppe jedoch,weit älter als jene und von anderer Herkunft,stammt nicht erst aus der christlichen Terminologie. Die neuere Theologie hat hinreichende Beweise dafür,daß die frühchristlichen Schriftsteller,vor allem Paulus, im engsten Zusammenhang standen mit dem Dämonenglauben der zeitgenössischen Weltanschauung,wie z.B. Mithrskult und Hermetik,wogegen das Christentum noch jahrhundertelang anzukämpfen hatte. In den hermetischen Schriften,wo die Laster immer in der 7 -Zahl und größtenteils auch unter den heutigen Namen auftraten,herrscht die Vorstellung,daß einst die Seele - ungehorsam gegen ihren Schöpfer - den Sphärenkreis durchbrach,beim Niedersteigen von den Planeten,die auch später im Zusammenhang mit der Lasterlehre immer wieder vorkommen,die bösen Eigenschaften empfing,die sie dereinst beim Aufstieg wieder an diese zurückgeben darf.

Auch außerhalb der hellenistischen Mystik hatte die Vorstellung einer 7-Zahl von Hauptlastern feste Wurzel. H o r a z zählt in seiner Epistel an Mäzenas eine solche Reihe auf,die von ihm mit sprichworthafter Selbstverständlichkeit gebraucht wird,also gangund gäbe gewesen sein muß (avaritia,laudis amor, invidus,iracundus,iners,vinosus,amator).

Nach dem Bisherigen ist es erstaunlich,daß die Anfänge der Lehre in der orientalischen orthodoxen Kirche nicht 7,sondern 8 Laster festlegen. Die 8-Zahl spielt aber in der ägyptischen Gotteslehre eine große Rolle,ebenso im Gnostizismus,wo sie als Überwindung der bösen 7 eine Art Zwischenreich vor der höchsten Vollendung bildet.

Diese 8-Laster-Lehre hielt mit der orientalischen Kloster-

zucht im 5. Jh. im Westen ihren Einzug,wurde jedochschon nach 1½ Jh. wieder durch die alte volkstümliche 7-Zahl verdrängt, die auch in der Psychomachie des P r u d e n t i u s (um 4oo) angewendet ist,wo der Dichter zwar eine andere Auswahl unter den Lastern trifft,die Anzahl jedoch beibehält. Dieses Werk ist die erste Darstellung eines Kampfes zwischen Tugenden und Lastern, ein Thema,welches in der Folgezeit immer und immer wieder aufgegriffen wird. Neu ist an Prudentius,daß er (im Gegensatz zum Gnostizismus) dem freien Willen die Türe öffnet.

Entscheidend bes chäftigte sich dann G r e g o r d. G r. (Moralia,B.31.cap.31) mit diesem Problem. Er ist als Mönch nicht imstande,ganz mit der kirchlichen 8-Zahl zu brechen,doch muß i ihm irgendwie die traditionelle 7 vorgelegen sein: er setzt die superbia an die Spitze aller,der dann 5 vitia spiritualia und 2 cardinalia folgen,wobei jedoch superbia und die erste der Folgenden,vana gloria,doch nur ein Begriff sind. Gregors Lehre stimmt genau mit der des Horaz überein - ein Beweis für die unkirchliche Herkunft der Lehre.

Erst Gregor legte übrigens auch die Tugendheptas fest, bestehend aus den 3 christlichen Tugenden der Bibel und Platos 4 Kardinaltungenden: eine Reihe,die für die Gegenüberstellung von Tugenden und Lastern völlig unbrauchbar ist und daher für die Zwecke der künstlerischen Darstellung immer abgeändert wurde.

In der abendländischen Literatur ist vom 13.Jh. an die 7-Laster-Lehre fest verwurzelt. So schließt sich ihr in völliger Strenge auch D a n t e an. Sein Purgatorio führt durch die den 7 Lastern genau entsprechenden Reinigungskreise,ein Aufbau,

der sehr an alte heidnische Vorstellungen erinnert,wenn auch Dante den Planetenglauben nicht mehr aufgenommen hat (er sagt nur,daß die Gestirne den Menschen die Triebe einpflanzen), Dante unterscheidet noch die peccata mortalia,die im Inferno bestraft werden,und eben die in den Reinigungskreisen abgelegten vitia capitalia.

In der Folgezeit gelangt eine bedeutungs- und gedankenlose Änderung der Reihenfolge zur Herrschaft: in den Jesuitenschulen werden die Todsünden nach einem Memorialwort Saligia angeordnet,indem man eine psychologische Gruppierung ganz außer acht ließ (s.o. die Reihe des Th.v.Aquin), S.7).

In den Vulgärsprachen werden dann die Todsünden beliebte Themen der Bußprediger. Diese Literatur ist aber dadurch bedeutsam,daß sie vor allem Anregung für allegorische Dichtung war - war doch das große Interesse des Mittelalters auf die Kämpfe der Seele gerichtet,während das abstrakte Denken noch unbiegsam war.+) In der eigentlichen Blütezeit,im 13.Jh.,häufen sich die Werke,in denen Tungenden und Laster im Kampfe liegen. Es erscheint das Motiv,daß das Lasterheer das Schloß der Tugenden belagert; (Chateaux d'amour des Bischofs von Lincoln,Grosseteste;Langland's Vision of Piers the Ploughman;im Deutschen Tomasin von Zirclaere's Welscher Gast); oder der Mensch kämpft auf einer Pilgerfahrt gegen die Laster (Bunyan's Pilgrim'sProgress). Auch das eigentliche Ritterepos der Renaissance verschmähte es nicht,seine Ritter auf ihren Streifzügen zu den Lasterburgen gelangen zu lassen (in Spenzer's Faery Queene).

+) M.Gothein,Die Todsünden ,S.46o

Auch in das Gebiet der Totentänze sehen wir die Totsündenlehre eindringen. "Wie sollte auch die unheimlich drohende Schar,die ja denjenigen,der sich ihr ergab,dem ewigen Tode zuführte,nicht auch teilhaben an dem melancholischen Humor,aus dem - sich selbst zum Schrecken - das Mittelalter seine Totentänze schuf."+) Ein besonders charakteristisches Beispiel des 15.Jh. ist des Schotten DUNBAR Dance of the Sevin Deidly Synnis: im Traum sieht der Dichter den schaurigen Tanz der Laster. Solche groteske Tänze mochte Dunbar wohl selbst auf der Bühne gesehen haben;Theateranweisungen aus einem französischen und einem spanischen Stück sind Beweise dafür.

Wir sahen,wie dramatisch die Dichtung die Gestalten der 7 Totsünden aufgefaßt hatte,sie drängten hin zur Bühne,auf der sie denn auch sofort ganz heimisch wurden,sobald sich ihnen ein Feld in den Moralitäten öffnete,ja man kann wohl geradezu sagen, daß die 7 Todsünden und die Stellung,die sie seit Jahrhunderten in Predigt und Dichtung den Tugenden gegenüber eingenommen haben,der Keim sind,aus dem sich die Moralitäten entwickelt haben. Deren einziger,immer wiederkehrenden Inhalt ist ja der Kampf der guten und bösen Seelenkräfte,in deren Mittelpunkt auf der Bühne immer der Mensch steht.+) - Die frühesten dieser Stükke sind eine Art von Illustrationen zu einem Predigttexte.

Häufig wurden diese Stücke in Form eines Zyklus dargestellt. Wyclif berichtet von einem solchen,Plays of Paternoster, 1378 in York aufgeführt;auch für den Ort Beverley (1469) sind uns solche Spiele bezeugt (8 Stücke: Vicious,Pride,Invy,Ire, Avarice,Sleweth,Glottony und Luxuria;davon dürfte das erste eine Art allgemeiner Einführung gewesen sein;vielleicht läßtsich in

---

+) M.Gothein.S.475 ++) M.G.,S.476

diesem "Vicious" ein ähnliches,alle übrigen zusammenfassendes Erzlaster erblicken,wie Kranewitter in seinem Totentanz als Abschluß an die 7 gefügt hat.). Daneben haben wir nur Belege von Einzelstücken überliefert,unter diesen einige aus Spanien,die meisten aber aus England,dessen Dichtung der Allegorie viel länger zugänglich blieb als die übrigen Länder,in denen die Moralitäten bald eine abweichende Entwicklung nahmen. Die Motive der Dichtung kehren nun auf der Bühne wieder (Burgbelagerung,Verbindung der Planeten mit den Todsünden). In irgend einer Form treten fast in allen englischen Moralitäten des 15. und beginnenden 16.Jh. die Todsünden auf. G o r b o d u c ,die erste englische Tragödie,ist z.B.eine Illustration zur Totsünde Envy. In MARLOWE's Faust ruft Lucifer die Todsünden aus der Hölle.

Im Innern fern von der christlichen Erlösungs- und Erbsündenlehre hielt also das Mittelalter an der Idee fest,daß der M Mensch mit der von außen anstürmenden Sünde den großen Kampf ausfechten muß,oder daß er der unentrinnbaren Macht der Gestirne unterworfen ist.

Mit Aufklärung und Klassizismus verloren natürlich solche Stoffe jede Daseinsmöglichkeit. Die Romantik brachte dem Mittelalter erst einige Wertschätzung zurück,doch gewannen die Stoffe historischen Wert,~~doch~~ nicht neues Leben.

Im 19.Jh.hat Robert HAMERLING "7 Todsünden" geschrieben, die jedoch keine Bedeutung erlangten,und von denen Kranewitter seinem eigenen Zeugnis nach nichts wußte. Wie Kranewitter zu seinen Stoffen kam,wissen wir schon. Von der Moralitätendichtung wurde er so weit angeregt,daß er von dort überhaupt die Idee bekam,dies sei ein dramatisch brauchbarer Stoff. Es wäre zwar an

und für sich denkbar,daß er ohne frühere Totsünden-Dramatik auf den Gedanken gekommen wäre - so wenig hängen seine 7 Totsünden (ausgenommen den "Totentanz")mit den Moralitäten zusammen,deren Wesen wir ja soeben kennengelernt haben.Kranewitter lehnt ja ab,"Moral pauken"+) zu wollen,Während doch dort mit Absicht gelehrt und sogar gebessert werden sollte. Ihm wird nur durch die Dramatik,ohne lehrhafte Worte,die Bühne zur Kanzel und das Theater zur Tribüne. "Dennoch,oder vielleicht gerade deswegen," beklagt er sich, "wurden auch diese kleinen Dramen von feindlicher Seite höhnisch als Moralitäten abgelehnt und ich selber als kohlschwarzer Finsterling hingestellt."

Moralitäten sind zwar durchaus nicht etwas,das derart abzulehnen wäre,das beweisen uns heute allenthalben die jener Zeit entstammenden oder ihr nachgeschaffenen zahlreichen Fest-und Weihespiele,deren Wert man allerdings zur Zeit jener Kritik noch nicht schätzen gelernt hatte. Und das beweist uns schließlich bei Kranewitter selbst der bühnenwirksame "Totentanz",der doch die Verwandtschaft mit jener Literatur nicht verleugnen kann noch will.

Doch hat Kranewitter recht,wenn er den Vergleich zurückweist,denn seine Einakter sind ja keine Moralitäten. Von ihnen trennen ihn meilenweit seine ~~und~~ in gewissem Sinn auch christlichere Auffassung. Dort war es ein wehrhafter,ritterlicher, ja heldischer Mensch,der gegen die von außen anstürmenden Sünden einen siegreichen oder vergeblichen Kampf ausfocht. Freilich könnte man sagen,daß ja dieser Streit nur die Darstellung eines seelischen sein sollte,wie er eben mit den Mitteln der Allegorie

+) Kranewitter,Biographie S.43

sichtbar gemacht werden könne. Trotzdem liegt aber wohl in jener Auffassung der Kern,daß draußen in der Welt Versuchungen,allerlei Böses drohen,die der Mensch nicht hereinlassen darf,sondern mit Hilfe der starken,guten Kräfte seiner Seele von sich abwehren muß.

Kranewitter jedoch kennt keinen solchen Kampf;in der Seele seiner Menschen wohnen die guten Kräfte nicht,denn dort herrscht unumschränkt ein böser Trieb,so mächtig,daß des Menschen Willenskraft von der Vergeblichkeit seines Bemühens gelähmt liegt. Wenn irgendwo gute Kräfte erscheinen,so kommen d i e von außen(Gretl, Sanne). Vielleicht könnte behauptet werden,auch hier sei nur Einaktertechnik daran schuld,daß nur eine seelische Einseitigkeit dargestellt werden könne. Es scheint aber für diesen grundlegenden Fall doch zu weit zu gehen,das als alles erklärend annehmen zu wollen;denn selbst bei kürzester Form läßt sich dergleichen andeuten,wenn es beabsichtigt wäre.

Beabsichtigt ist vielmehr die moderne psychologische Auffassung,daß dem Menschen seine Feinde aus den eigenen inneren Kräften,hier zumeist aus den Trieben seines Blutes entstehen, eine Auffassung,die zugleich als christliche angesprochen werden kann,da auch das Christentum im Menschen den Sünder von Geburt sieht,dessen eigene Kraft zu schwach ist,sich aus der Verstrikkung zu erretten. Aber das Christentum weist doch einen Weg der Rettung - die Gnade Gottes,die dem Menschen Waffen der Seele und des Geistes verleiht,wenn er sich büßend unter sie beugt. Solche Dinge,Buße und Demut,sind aber äußerst undramatisch (s.S.15); und Kranewitter geht auch gar nicht so weit mit,daß er sie anwenden würde. Wo Kranewitter die Hand von oben eingreifen läßt,

dort hat diese durchaus nichts Gnädiges an sich: unerbittlich ereilt die Todesstrafe jenen,der die Ordnung des Gesetzes und der Sitte durchbrochen hat,und läßt ihm nicht einmal Zeit für Reue und Buße (s.Kap. Das Tragische,Formen des Unterganges,S.247f.)

Zu S. 14 u.
vergl.dazu 2.Stück der Hamburg.Dramaturgie: "Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit,die unveränderliche Sanftmut, die seine wesentlichsten Züge sind,mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie,die Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben jener Uneigennützigkeit, mit der wir alle großen Handlungen auf der Bühne vollzogen zu sehn wünschen?"

3.) K r a n e w i t t e r - e i n N a t u r a l i s t ?

In den letzten Jahrzehnten des 19.Jh.,die ja für Kranewitters künstlerische Entwicklung ausschlaggebend waren,überstürzten sich die literarischen Strömungen in ungewohnt raschem Wechsel;die neue,hastigere Zeit brachte auch dem Geistesleben ihr Tempo mit,und so kommt es,daß die einzelnen Richtungen,kaum daß sie sich Boden erobert,auch wieder von Neuemporkommenden beiseite gedrängt werden. Erst 1885 in der Zeitschrift "Die Gesellschaft" und 1889 in der "Freien Bühne" wurde beispielsweise der schulgerechte Naturalismus theoretisch festgelegt,wobei sogar die Theorie der Praxis vorausging,und schon 91 schreibt Herrmann BAHR eine "Überwindung des Naturalismus".

Der deutsche Realismus,der seine reichen Kräfte noch gar nicht völlig ausgewertet hatte,wurde von einem dekadenten Feuilletonismus abgelöst,vor dem die großen Geister der Zeit (RAABE GOTTHELF, KELLER) nicht zur Geltung kommen konnten. Ein neuer Sturm und Drang brach dann dem Naturalismus Bahn,dessen Herrschaft nicht länger dauern durfte als ein Jahrzehnt,um dann einen stark von NIETZSCHE beeinflußten,aber internationalen und auch dekadenten Symbolismus Platz zu machen,der auch als Neuromantik bezeichnet wird,worauf dann - nach einem kurzen neuklassischen Zwischenspiel - der Expressionismus folgt.+)

Dazwischen machte sich (auch schon in den 8oer und 9oer Jahren) eine Strömung geltend,die sich in bewußtem Gegensatz zu Internationalismus und Pessimismus auf die gesunden Kräfte des

---

+) s. Bartels,Mahrholz.

eigenen Volkes aufbaut,ohne jedoch in allem von den Zeitströmungen unabhängig zu sein. Die Stammeseigenart wird besonders betont. Die Dichter bringen ein Stück Heimat in ihrer Dichtung, in Sprache wie in Weltanschauung;die engere Heimat bleibt der stete Nährboden,aus dem sie schöpfen. +)

Unter dieser Dichtergruppe ist auch der österreichische Stamm stark vertreten,doch gelangten viele österreichische Dichter über lokale Bedeutung nicht hinaus. Eine ganze Anzahl Dichter,meist Tiroler und Oberösterreicher,faßte man einmal unter dem Sammelnamen der Jungösterreicher zusammen,doch fehlte im Grunde das innere Band. Zu ihnen gehören unter anderen KRANEWITTER, SCHULLERN, GREINZ; einzig SCHÖNHERR hat allgemeindeutschen Ruf.++)

Die Gruppe,in welche Kranewitter nach seiner auffälligsten Artung gereiht wird,die der Heimatdichter,ist also keine,die seine Kunstrichtung schon genau bestimmt. Innerhalb des Rahmens der heimatkünstlerischen Eigengesetze gibt es ebensowohl naturalistischewie symbolistische,impressionistische wie expressionistische Strömungen. Das Wesentliche dieser Dichter ist es eben,daß sie diesen alles umschließenden Rahmen ihrer heimatlich traditionellen,landschaftlichen bedingten Weltanschauung ausfüllen mit allerlei Ideen--und Stilgut,das aus der hochdeutschen Literatur der Zeit stammt. Denn auch von ihnen konnte und wollte sich keiner ganz verschließen vor den Vorgängen draußen im übrigen Lande der deutschen Zunge - selbst wenn er wie Kranewitter in Tirol lebte,das sich immer noch sein Eigenleben am stärksten bewahrt hat.

+) Bartels,S,59o
++) Bartels,S.6o6

Um Kranewitter in die gesamtdeutsche Dichtung einzugliedern, gilt es drei Aufgaben zu erfüllen:

I. die in Selbstzeugnissen (Biographie) und in Urteilen über ihn erwähnten literarischen Einflüsse aufzuzeigen;

II. seine Beziehungen zu Adolf PICHLER, ANZENGRUBER und SCHÖNHERR darzustellen;

III. und schließlich aus der Betrachtung der "7 Totsünden" selbst für dieses Werk ein Urteil zu fällen.

I. Kranewitters Autobiographie "Aus meinem Leben", die als das einzig vorliegende schriftliche Selbstzeugnis benützt werden kann, ist für die Klärung dieser Frage von nur mäßigem Wert. Nicht so, als wäre hier das Tatsächliche zu sehr durch Dichtung verbrämt - nein, man hat wohl den Eindruck, Kranewitter mühe sich um wirklich getreue Wahrheit. Aber die Lebensbeschreibung verfaßte ein 72jähriger. Und so zeigt sich an ihr die Alterserscheinung überaus deutlich, daß zwar bei den frühesten Jugenderinnerungen mit größter Liebe lange verweilt, der Sturm und Drang des Jungmannes jedoch ein wenig belächelt und unterschätzt wird. Über diese wesentlichen Jahre, aus denen ja die dramatischen Erstlingswerke stammen, welche seinen Ruhm begründet, oder besser - den Streit um ihn entflammt hatten, über diese Jahre spricht er in Tone spöttischer Unberührtheit. Weck- und Werberufe klingen herüber aus Deutschland, für die "neudeutsche Kunst", wie sie die "Gesellschaft von Leipzig her verkündet. "Revolution der Literatur" heult es aus BLEIBTREUs Broschüre im Takt der Marseillaise, in dem auch er selbst bald polternd und aufstoßend mitmarschiert. Blutrot der Gesichtskreis, der

Erschlagenen kein Ende. Selbst Schiller wird von seinem Hochsitze gerissen,naturalistisch ist Trumpf und HAUPTMANN,HALBE, SUDERMANN,mit der phrygischen Mütze bekleidet,rücken an seine Stelle."[+])

Kranewitter lehnt also - wenigstens jetzt - theoretisch den konsequenten Naturalismus ab,kann aber doch nicht unbeeinflußt an der neuen Bewegung vorbei. Auch er ist ein Neuerer, aber kein Umstürzler und weiß wahre Werte der Älteren immer noch hochzuhalten,wo der Eigendünkel der Tagesrevolutionäre an der Größe rüttelt. Der Kampf,den er mit seinen Jungtirolern kämpft, ist ein anderer als jener,der im Reich die Verfechter einer neuen Wirklichkeitskunst gegen die seichte Epigonenliteratur und gegen die Dekadenz anstürmen läßt. Diesem Kreis steht die Befreiung von politischem Druck an erster Stelle. Es entbrennt der "Kulturkampf" gegen die Unterdrückung und Korruption in jenem Österreich,von dem Kranewitter sagt,"an seinen Grundfesten sitzt der Fraß und der Bohrwurm im Gebälke" (S.34),wo nach Anweisung von oben die Menschen zur Sklavenseele gemacht werden.

Daneben ging es natürlich auch um Neuerung in den Formen und Inhalten der Dichtkunst. Und Kranewitter selbst,dersich energisch dagegen wehrt,daß man ihn als Sündenbock für den satirisch - politischen "Scherer" gebrauchte,Kranewitter erwies sich als Dichter doch als Rebell. Er war dem Defregger-Stil in der Literatur spinnefeind und stand auf dem Standpunkt,daß des Künstlers Werk auf das Publikum wie ein Stück reales Leben wirken müsse. Seine Wirklichkeit aber kannte fast nur düstere Szenen,die Auswirkungen der Leidenschaften. [++])

[+]) Biographie,S.33

[++]) Dr. Dörrer,Gral,Jg.19,S.211

II. Was Kranewitters literarische Ahnen betrifft,so s spricht er darüber in der Biographie gar nicht,wie er auch ja nie zugibt,von anderswoher als aus dem Leben selbst seine Anregungen geholt zu haben. Nur Adolf PICHLER nennt er in einem kurzen Hinweis seinen Lehrer und Freund durch ein Jahrzehnt (S.38). Außer von Pichler und in anderer Art als von ihm hängt er natürlich auch von dem Ahnherrn des neueren Bauerndramas, von ANZENGRUBER ab,der für verschiedene Gestalten und Motive Anregungen gab. Und endlich konnte Kranewitter doch auch an seinem Altersgenossen und Nebenbuhler SCHÖNHERR nicht achtlos vorübergehen,wenn auch dessen Art als zu anschmiegsam nicht ihm zusagte.

Adolf PICHLER scheint den jungen Dichter in den Grundlagen seiner Persönlichkeit beeinflußt zu haben. Der große Tiroler, dessen Bedeutsamkeit ja hier nicht erst nachgewiesen zu werden braucht,war durch seine kraftvolle Künstlernatur wohl der geeignete Mann,einen jungen,aufstrebenden Dichter für seine Kunstauffassung zu begeistern. Eine mannhafte Persönlichkeit,ein fast antiker Geist,der sich auch sein Leben lang die Verehrung der Alten bewahrte,kam er bei all seinem freien Sihn nicht in die Gefahr,dem platten Liberalismus seiner Tage zu verfallen,und erhielt sich doch ein starkes Deutschgefühl,das ihn zu einem Vorkämpfer der nationalen Sache in Österreich machte. HEBBEL,der mit ihm befreundet war,rühmt seine Kernhaftigkeit und Gediegenheit,die immer auf das Wesen ausgeht und lieber trocken erscheint, als sich mit falschem Prunk und Flittertand zu schmücken. Ebendasselbe kann auch von Kranewitters Haltung gelten,der in der Strenge seiner Auffassung und Einfachheit der Darstellung noch

weiter geht und sich dadurch von seinem Rivalen SCHÖNHERR unterscheidet,dem manchmal der Vorwurf der Virtuosität und Theatralik gemacht wird.+)

Was PICHLERs Kunstrichtung betrifft,so bildet er den Übergang vom Realismus zum Naturalismus. Seine Tiroler Erzählungen unterscheiden sich von der alten Dorfgeschichte durch strenger realistische Haltung und den ausgeprägt persönlichen Stil.

An ANZENGRUBER,dem Schöpfer des neueren Bauerndramas,kam keiner der Jüngeren vorbei,ohne irgendwie beeinflußt zu werden. Für Kranewitter wird im Folgenden (s.Aufbau des "Giggl" und der "Eav") eine Anregung durch des Meisters "4.Gebot" nachzuweisen sein. Ludwig Anzengruber (+89) ist ein großes Naturtalent,das die Erinnerung an RAIMUND wachruft,aber doch stark von den Zeitströmungen berührt ist,wie die Tendenzen seiner Dramen und ein pessimistischer Zug in ihnen beweisen. Berühmt wurde er durch sein Volksstück "Der Pfarrer von Kirchfeld",dem weitere 19 Dramen,Romane und Erzählungen folgten, - alle auf theatralische Wirkung angelegt,aber in der Menschengestaltung sehr echt,oft tief und psychologisch bedeutungsvoll. Anzengruber hat sich selbst einen halben Dialektdichter genannt,denn er verwendete Mundart immer nur zu Ton und Farbe. Nur zu Anfang aufklärerisch, scheut er sich dann nicht,die Dekadenz und die sozialen Schäden aufzudecken,besonders im "4.Gebot",das das erste und mächtigste unserer sozialen Anklagedramen ist.

Als Volksdramatiker steht er einzig da;seine Stücke überragen weit den Durchschnitt des naturalistischen Milieudramas, - lebendiger,bewegter,eindringlicher in der Charakteristik und

---

+) Bartels,S.5o2

weniger einseitig. Anzengruber hatte noch das Gesamtbild seiner Menschen und die breite Lebensübersicht,ohne die man überhaupt keine Weltbilder (und ein solches soll jedes Drama sein) schaffen kann. Die letztgenannten Vorzüge kann Kranewitter nicht für sich in Anspruch nehmen;bei ihm wirkt sich schon ganz die naturalistische Beschränkung aus (s.u. III.).

Dichter wie Anzengruber beweisen,daß die große Invasion ausländischer Literatur in den 8oer und 9oer Jahren,wenn nicht überflüssig,so doch nur zum Teil berechtigt war;daß die bestehenden Schäden auch durch die eigene Volkskraft überwunden werden konnten. Gegen diese Schäden wendet sich aber mit aller S Schärfe der Naturalismus,dessen Theorie Arno HOLZ und Joh.SCHLAF in der Zeitschrift "Die Gesellschaft",1885 (oben in Kr.Biographie erwähnt),entwickeln, - keineswegs eine genaue Fortbildung des alten Realismus,sondern ganz neu aufgebaut. Der Schulnaturalismus (wie man ihn auch nennt im Gegensatz zum alten natürlichen Naturalismus),ist aus dem neuen deutschen Sturm und Drang hervorgegangen, nicht ohne Mitwirkung ausländischer Einflüsse (Zola,Ibsen, Tolstoi usw.),aber doch technisch ziemlich selbstständig. Dieser Naturalismus hatte jedoch,wie schon gesagt,keine lange Lebenszeit. Kranewitter wie auch Schönherrr merkt man es deutlich an,daß der Naturalismus eine Voraussetzung für vieles besonders in der Technik ihrer Dramen ist,aber beide sind sie über ihn hinausgegangen.

Karl SCHÖNHERR[+)] hat außerhalb der Grenzen seines Heimatlandes wesentlich mehr Beachtung gefunden als der herbere,weniger

---

+) Nadler IV,9o4 Arnold,S.771, Bartels,S.6o6, Mahrholz,S.83 Enzinger,Neuere Tir.Lit.S.153, Schlag,S.2o5,259.

theatergeübte Kranewitter. Unzweifelhaft kommt er vom Naturalismus her,wird aber in seiner Gesamterscheinung als Vorläufer des Expressionismus gewertet (Mahrholz). Die ersten Dramen,von denen sich mancherlei Verbindung zu Kranewitter herstellen läßt (vom "Sonnwendtag" zum "Seastaller";s.Aufbau),sind im wesentlichen Milieuschilderungen,stellen das Verhängnis armer Kreaturen dar,die der Druck äußeren Elends nicht zu freien,sittlichen Entscheidungen kommen läßt. Diese Gebundenheit des Menschen durch die Verhältnisse ist naturalistisch,könnte aber auch auf einen Einfluß des älteren Kranewitter hindeuten,von dem zur Zeit der "Bildschnitzer" (1900) schon das Erstlingsdrama "Um Haus und Hof" (Erstaufführung 4.I.1895) erschienen war,das durch seine bis an die Grenzen des Erträglichen zugespitzte realistische Härte beträchtliches Aufsehen und auch Anstoß erregt hatte. In diesen Stücken Schönherrs ist an vielen Einzelzügen eine schaffe,auch von echtem Gefühl geleitete Beobachtungsgabe ebenso unverkennbar wie ein ausgesprochen theatralischer Hang zu starken Wirkungen.(s. Arnold). Aber aus diesem unbedingten Willen zur Wirkung ergab sich diesem Autor allmählich eine Technik,die auf interessante Weise vom Naturalismus abrückte. Er begann seine Figuren auf bestimmte Motive zu stellen,die rhythmisch bewegt wurden,und so dem ganzen Drama eine formale Wirkung gaben,die durchaus nicht mehr im Stofflichen begrenzt war. Seine Menschendarstellung reicht nicht an den Reichtum z.B. der Hauptmann'schen heran,doch begnügt er sich auch nicht mit schablonenhafter Charakteristik und beweist ein beträchtliches Talent.

Von der ersten Richtung,die er mit Kranewitter gemeinsam

einschlug,weicht also Schönherr bald ab. Er studierte ja in Wien,wo er sich eine weit bessere Bühnenerfahrung erwerben konnte als Kranewitter,der Innsbruck nahezu nie verließ. Aber abgesehen davon strebte auch Kranewitter gar nicht danach,seine Technik theatralisch auszufeilen. Er behielt in den Bergen und Menschen seiner Heimat verwandte Züge leidenschaftlicher Naturgewalten in urwüchsigsten Formen vor Augen. Schönherr setzte an Stelle der stärkeren Leidenschaftlichkeit und dramatischen Schlagkraft Kranewitters gewiegteren künstlerischen Intellekt und der brutalen Wirkung der lawinenartigen Auftritte Kr.'s einen wohlbedachten technischen Aufbau des Ganzen gegenüber,sodaß sich die großstädtische Zuhörerschaft bei Schönherr wohler fühlte. Kranewitters Technik ist ja viel weniger abgerundet,weil ihm immer die Idee das Meiste bedeutet.

III. Die Ideen des Naturalismus in den "Todsünden" und das Abweichen davon.

Im Folgenden soll der Nachweis erbracht werden,daß für Kranewitters Dichtung wohl der Naturalismus eine Voraussetzung war,daß also vor der Zeit des Naturalismus Kranewitter in dieser Weise nicht geschrieben haben würde, - daß er aber in vielem von den naturalistischen Ideen unbeeinflußt geblieben oder über sie hinausgegangen ist. Es bedarf also einer ausführlichen Gegenüberstellung: Welches sind die grundlegenden Forderungen des Naturalismus und wie verhält sich Kranewitter dazu?

1. Der Naturalismus hatte als die Aufklärung des 19.Jh. ebenso wie jene erste den antimetaphysischen Grundsatz auf seine

Fahnen geschrieben. Als die künstlerische Auswirkung eines materialistisch und mechanistisch denkenden Zeitalters setzte er sich die genaue Wiedergabe der Wirklichkeit zum Ziel,ohne jede Verfälschung dieses Wirklichkeitsbildes, als was alles Metaphysische angesehen wurde. Der Mensch war so in der Meinung dieser Denker ein Naturding unter anderen Naturdingen oder auch ein Gesellschaftswesen. Diese starke Betonung der Naturgebundenheit verbaut die Schau auf die tieferen Hintergründe in Welt und Leben. Eine überindividuelle Verantwortlichkeit gibt es hier nicht.

Von dieser naturalistischen Grundeinstellung wissen Kranewitters "Totsünden" nichts,so revolutionär der Dichter auch seinen Landsleuten scheinen mochte. In der Biographie bekennt er sich zu entschieden ethischem Prinzip (S.44):"Nicht Mitleid für Schwächlinge heischte ich,sondern den Starken zu Selbstzucht und sittlicher Größe hinaufzuläutern war mein Ziel." Wenn auch diesem Grundsatz im einzelnen längst nicht ganz so entsprochen wird wie es hier gefordert scheint, - schon der Leitgedanke der Totsünden hat ja mit dem Naturalismus gar nichts zu tun. Schon der Titel an sich wäre einem Naturalisten eine Unmöglichkeit. Totsünden gibt es dort nicht,denn dem Individuum wird so weitgehendes Eigenrecht eingeräumt,daß ihm etwas nicht Untergang und ewige Strafe (wie es der Begriff der Totsünde in sich einschließt) bringen kann,was eben nur das adäquate Verhalten seiner Veranlagung war. Den Helden des Naturalisten beherrscht seine Charakterdispasition - worin allerdings auch Kranewitter Naturalist ist,denn hier gibt es keinen Willen,der den Trieben gebietet, - aber wenn dann jener vernichtet wird,so unterlag

er eben den Umständen,während bei Kranewitter eine übergeordnete sittliche Macht angenommen wird und der Untergang eine Art Strafe ist, Mit der hohen Ethik der Klassik und ihren strengen Begriffen von Schuld und Sühne läßt sich allerdings Kranewitter nicht vergleichen,dazu mangelt seinen Menschen zu sehr jegliche Freiheit,(ein naturalistischer Zug!);aber über den Triebmenschen steht eine metaphysische Macht,die den Menschen vernichtet,wenn er - auch ohne freien Willen - gegen ihre Gesetze verstoßen hat.

Daß emdlich Kranewitter Tod und Teufel und Spukgeister auf die Bühne führt,das ist schon ein ausgesprochenes Element des Symbolismus,wozu der "Gafleiner" der Idee nach und der "Totentanz" auch in der Form zu rechnen ist.

2. Wie schon angedeutet,weist jedoch Kranewitters Werk auch naturalistische Züge auf,selbst was die Grundhaltung angeht. Kranewitter unterscheidet sich von der eigentlichen Heimatkunst, die an die gesunden Kräfte des Volkes glaubt,durch seinen pessimistischen Passivismus. Seine Stoffe wühlen im Schmutze der Tiefe und nirgends findet sich die Spur einer Hoffnung,daß es daraus eine Rettung geben kann,sei es aus eigener menschlicheer oder aus metaphysischer Kraft. Diese straft und vernichtet nur, jene ist durch die bösen Mächte der Sinne und des Blutes gebunden. Schopenhauers Philosophie scheint starken Einfluß auf ihn gehabt (Dörrer,Gral,S.211) und seine Verbitterung durch böse Lebenserfahrungen verstärkt zu haben. Wenn er sich selbst sittliche Absicht zuschreibt (s.die erwähnte Stelle der Biogr.), so ist es wohl nur die abzuschrecken,aber nicht zu helfen.

3. Dieser Pessimismus äußert sich in der Menschendarstellung die durchaus naturalistisch ist. Kranewitter verwendet typische Gestalten des Naturalismus, z.B. die Dirne, die gegen sozial geschützte, aber ebenso schlechte Frauen verteidigt wird (Gitta), das leidende Kind (Seppl), die unglücklichen, sich an der Misere ihres Daseins und aneinander zerquälende Menschen (Much und Klef). Naturalistisch ist auch das Fehlen von richtigen Dramenhelden. Die berühmten "halben Helden" des Naturalismus, die wohl möchten, aber vor lauter Selbstbespiegelung nie dazukommen zu handeln, die fehlen allerdings dem primitiveren Kranewitter, der sich überhaupt mit den Feinheiten der naturalistischen Psychologie und ihren unendlich vielen kleinen und außerordentlich fein beobachteten Zügen nicht abgibt. Kranewitters Menschen eignet darum in ihrem einfachen Triebleben eine viel elementarere Wucht und Leidenschaftlichkeit als jenen "Zerrissenen". Diese starke Einseitigkeit, welche das Individuum zu "dem Lasterhaften" ~~ja~~ absolutiert, geht über den Naturalismus hinaus, denn es handelt sich nicht mehr um die Naturgegebenheit des Einzelwesens, sondern um den diesem übergeordneten ethischen Wert, wovon oben die Rede war.

4. Rein naturalistisch ist die Rolle, welche hier die Vererbung spielt. Sicherlich war einem Menschen, der im starken Sippenzusammenhalt des Dorfes aufwuchs, dieser Gedanke an sich schon gegeben, aber die übermäßige Betonung dieses Problems als eines wesentlichen tragischen Faktors verrät doch den unbedingten Glauben des Naturalismus an dieses Gesetz. Jedenfalls würde ein Dichter vor der Zeit Darwins diesem Motiv niemals soviel Platz eingeräumt haben.

5. Was die Form anbelangt,so lassen sich auch hier nur teilnaturalistische Elemente verfolgen. Der Einakter selbst konnte in einer Zeit wohl zur Geltung kommen,die sogar für lange Unterhaltung und Erbauung nichtzu haben ist,weil selbst ins Theater das Leben seine Hast getragen hat. Aber die Einakter bei SUDERMANN,HALBE,SCHNITZLER sind häufig nicht mehr als Skizzen; denen der streng dramatische Aufbau und vor allem jede höhere Bedeutung fehlt. Kranewitter stellt wohl auch nur kleine Episoden dar,aberdeisen gibt er ganz jenen allgemeinen Sinn,der dem Drama innewohnen soll;ihm handelt es sich nicht um die Episode an sich,sondern darum,was diese für das Menschenleben zu sagen hat. Ist also Kranewitter in der Konzeption schon eher ein Dramatiker,als es zum Naturalismus paßt,der sich im Roman viel besser zur Geltung bringt,so erweist er seinen dramatischen Sinn auch in dem knappen,zusammengedrängten Aufbau,der Nebensachen,äußere Eindrücke u.drgl.,wie es diese Richtung liebt,möglichst wegläßt und in dieser auswählenden Beschränkung eben von der Wirklichkeit abgeht.

6. Ein möglichst getreues Bild der Wirklichkeit zu geben, liegt ja dem Naturalismus zumeist am Herzen, Niemals gab z.B. ein Dichter derart genaue szenische Anweisungen wie gerade in dieser Zeit: jeder Farbeffekt,jeder Sprung in der Mauer wird da angegeben,oft lächerlich geringfügige Einzelheiten,die mit dramatischer Wirkung ~~oft~~ nicht$ das Geringste zu tun haben,aber verraten,welcher Wert den Dingen und ihrem Einfluß auf die Menschen zuerkannt wird, Unumschränkt herrschte TAINES Milieutheorie,welche die empfangende,aufnehmende Seite der menschli-

chen Natur überwertet und die schöpferischen,gestaltenden Mächte im Herzen des Menschen vernachlässigt. Kranewitters Anschauung ist eine andere: seine Menschen sind den Einflüssen der Dinge verschlossen und einzig von inneren Kräften beherrscht; aber diese Kräfte sind nicht schöpferisch,sondern destruktiv.

Das Wirklichkeitsbild des Naturalismus enthält durchwegs neue Motive;die neue Richtung erobert sich auch da Neuland: die Tiefen der Großstadt mit ihren sozialen Nöten und vor allem die Probleme des Geschlechtlichen. Letztere kümmern Kranewitter garnicht;in sämtlichen Einaktern kommt auch nicht eine Andeutung davon vor. In der "Eav"muß es wohl behandelt werden und geschieht auch in aller naturalistischen Kraßheit,so kraß,daß man deutlich sieht,es fehle für diese Schwierigkeit des Blutes ganz das Begreifen und darum Bemitleiden. Die "Eav" ist außerdem als allerletztes Stück gearbeitet (über 2o Jahre nach dem ersten!) und hat als einziger Einakter für die Hauptgestalt ein literarisches Vorbild(" Weibsteufel"). Soziale Nöte schildert Kranewitter auch nicht,insofern er nicht Klassen gegeneinanderstellt,denn er kennt nur eine. Aber in einigen Stücken (Joch","Med") haben seine Menschen unter bitterster Not zu leiden;und wo Besitz ist,hängt am Gut nur Unheil (Hof-fart im "Giggl",Geiz im "Naz",Gier nach dem "Zuigl"im "Seastaller" und in der "Eav").

7. Die meisten naturalistischen Elemente endlich enthält Kranewitters Stil (ausgenommen den Totentanz). Der Stilwille des Naturalismus ist sehr ausgeprägt,sehr revolutionär. Kein gehobenes Wort darf die Alltagssprache stören,an deren beson-

ders treuer und feiner Wiedergabe es gelegen ist. Auch Kranewitter bemüht sich sehr mit solcher Genauigkeit,obwohl er auch hier der formalen Beschränkung wegen das Unwichtige des Alltags wegläßt. Realistische Kleinigkeiten,die er hereinnimmt,haben immer Bedeutung für die ganze Idee. Aber er hat in ganz naturalistischer Art keine Scheu vor dem gröbsten auch anstößigen Wort,wenn er auch hier nicht - wie so manche Naturalisten - bloß um der Anatößigkeit willen dergleichen sagt. Das Stottern und Stammeln und häufige Wiederholen des Redeungeübten gibt er mit größter Treue wieder.

Die Einakter sind,wie schon angeführt,in weiten Abständen niedergeschrieben worden,wenngleich für manche vielleicht der Plan von Beginn an fest stand. Der Wandel in den deutschen Literaturströmungen macht sich darum auch verschieden bemerkbar, obwohl die im vorigen geschilderte Grundhaltung des Dichters und sein Stilwille doch gleichgeblieben sind.

Der erste Einakter,der "Naz" verrät,daß sich der Dichter mit den Erfordernissen dieser Dramenform noch nicht vertraut gemacht hat, Aber die übernatürliche Gestalt des strafenden Todes kommt hier genau so vor wie im letzten Einakter,der "Eav", und bedeutet mehr ein Element des Volksstückes als eines des Symbolismus. Auch der nächste,der "Joch",steht noch auf recht schwachen Beinen. Merkwürdigerweise folgt dann der "Gafleiner", das unnaturalistische Gespensterstück,bei dem nicht einmal eine persönliche Erfahrung den Stoff aufgedrängt hat. Denn die Verknüpfung mit dem Motiv des Neides vollzieht esst Kranewitter. Der nun folgende "Giggl"ist ein Fortschritt in Geschlossenheit

und Zentralisierung,greift aber inhaltlich wieder auf den Naturalismus zurück,auf das Motiv der Vererbung. Der "Med" endlich ist symmetrisch im Aufbau,aber handlungsarm,wofür die wieder stark naturalistischen Redeszenen Ersatz bieten sollen. Die letzten drei Einakter sind entschieden am sorgfältigsten aufgebaut,was aber nicht heißen soll,daß sie deshalb am bühnenwirksamsten sind: "Seastaller","Totentanz" und "Eav". Der starke Formwille der neueren Richtung verrät sich besonders im ganz abseits stehenden "Totentanz",der der Neuromantik zugehört. Von der "Eav" endlich wurde schon gesagt,daß sie ein vom Thema gefordertes,naturalistisches Motiv behandeln muß,tut es aber auch in ganz besonders naturalistischer Art. Man kann also nicht behaupten,daß sich im Laufe der Arbeit an den Einaktern eine Abkehr Kranewitters vom Naturalismus vollzieht. Die Elemente, die sich aus der heimatlichen Überlieferung ihm entgegendrängten, die ihn in manchem an das barocke Volksschauspiel sich anschließen ließen,sie finden sich im ersten wie im letzten der Einakter,denn sie bedeuten nicht literarische Entwicklung,sondern Kranewitters an die Volkstradition gebunden Grundhaltung. +)

+) s. Enzinger,Neuere Tiroler Literatur,S.153.

II. D I E T E C H N I K .

1) D i e d r a m a t i s c h e H a n d l u n g .

Wenn Kranewitter einmal die Stoffwahl getroffen hatte, also hier die 7 Todsünden zum Thema gewählt - hatte er damit für das eigentliche Drama schon irgend etwas erreicht? Später wird noch davon die Rede sein, wie weit eine solche Idee ein Drama tragen kann. Aber schon hier muß uns klar werden, daß sie nicht den innersten Kern des Entstehens bilden konnte. Was ist denn das Zentrum eines jeden Dramas? LESSING sagt in der Hamburger Dramaturgie" Eine Handlung nenne ich eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen; diese Einheit des Ganzen beruht auf einer Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke."

Hermann SCHLAG faßt dies noch deutlicher zusammen: "Die Handlung des Dramas besteht in einem, das Ganze durchdringenden, auf ein bestimmtes Ziel hinarbeitenden Wollen." +)

Kranewitters Themen müssen sich zu einem dramatischen Wollen verschieden verhalten; denn einige wie vor allem der Jähzorn, schließen das Fassen eines Entschlusses durch oder infolge der Idee und das Hinstreben zu einem bestimmten Ziele von vornherein aus.

Wenn Kranewitter sich also diese Themen zur Bearbeitung nahm, stand er wohl vor schwierigen Problemen der Gestaltung. (Hier stehe nur zur Diskussion, auf welche Weise er vorging, nicht ob seine Themen künstlerische Berechtigung haben.)

+) H. Schlag, Das Drama, S.63

1. Die Sünde,welcher der Titelheld,der nicht überall zugleich der Dramenheld zu sein braucht,verfallen ist,kann die psychologische Grundlage des dramatischen Wollens sein, - so im "Giggl" und "Maz".

2. Es kann aber auch mit Hilfe der betreffenden Eigenschaft (absichtlich oder unabsichtlich,ein Ziel erstrebt oder erreicht werden,das mit jener nicht zusammenhängt. Dies ist in der "Eav" und im "Segstaller"der Fall - das Ziel in beiden der Besitz des Hofes.

3. Die dritte Darstellungsmöglichkeit ist die,an welche man zuerst zu denken pflegt,welche aber durch den völligen Mangel an äußerer Handlung schwer darstellbar ist und dem Dichter auch am wenigsten gelang: dass nämlich die Sünde selbst als ein Feind betrachtet wird,gegen den Spieler oder Gegenspieler einen (vergeblichen) Kampf führen; dieser Fall erscheint in verschiedenen Ausdrucksformen im "Joch", "Med", "Gafleiner".

Diese Vielheit der Darstellung bedingt eine ziemliche Lockerung der Zyklus-Einheit und große Unterschiede des Wertes. Ist es doch unmöglich,das 7 Motive,die in dieser Siebenzahl nur aus religionsgeschichtlichen und moralphilosophischen,nicht aus künstlerischen Gründen gewählt wurden,sich in ganz gleich guter Weise zu Dramen auswerten lassen.

Wir wollen nun in der Reihenfolge,in der sie in den gesammelten Werken angeordnet wurden, - diese Anordnung entspricht, wie schon erwähnt,der der christlichen Sündenlehre und nicht der Chronologie - aus den einzelnen Stücken das dramatische Streben herauszuschälen trachten,von dem die Handlung getragen wird.

Im "Giggl" (Hochmut) kämpft der Held um die Aufrechterhaltung der Ehre seines Hauses. Da dies aber ein mehr epischer Vorwand ist, wird auch im Stücke selbst kein eigentlicher Entschluß sichtbar, der sich auf ein bestimmtes Ziel hinspannte. Darum fehlt auch eine eigentlich aufsteigende Handlung, bis über Giggl eine Katastrophe hereinbricht, die die Folge seiner vor dem Stück liegenden und auch im Stück dargestellten Lebenshaltung ist.

Der G e i z , Nazens und seiner Basen Laster, ist auch wieder schlecht geeignet, einen dramatischen Entschluß zu zeugen. Der richtige Geiz, wie er vor allem eine Altersschwäche ist, bedeutet ja ein leidenschaftliches Festhalten am Vorhandenen. Kein Stückchen ~~sei~~des Besitzes soll weggetragen werden, nicht einmal so viel, wie es zu kärglichstem Leben nötig ist. Diese Art des Geizes verkörpert der Naz. Er verteidigt also bloß, sein allerdings kräftiger Wille, nur alles zusammenzuhalten, bedeutet nichts Vorwärtstreibendes; So muß die Habgier dargestellt werden, eine Abart des Geizes, um eine dramatische Handlung hervorzubringen; dies geschieht in den beiden Erbinnen des Naz, Annalies und Thres. Solange Naz lebt, wendet sich ihr Kampf, mit den Waffen der Schmeichelei geführt, gegen ihn und nur schwach gegen einander. Kaum ist er jedoch tot, wird sofort der Kampf um das größte Erbe ausgetragen. - Der dramatische Entschluß fängt nicht an einem bestimmten Punkte an; daher wird er gleich zu Anfang als seit langer Zeit bestehend angenommen. Spielerin und Gegenspielerin haben sich dasselbe vorgenommen und suchenm mit den gleichen Mitteln es durchzuführen.

Die "Eav" (Unkeuschheit) erscheint mir als das dramatischste weil bewegteste aller Stücke. Der Kampf,geführt von Eav und ihrer Schwester Gitta,dreht sich um das"bürgerliche Wohlergehen" der Beiden,in diesem Falle um den Besitz des Hofes. Die Sünde dient dazu,die Charaktere mit den nötigen Fähigkeiten zur Erreichung des Zieles auszustatten.

Gegen dieses technisch einwandfreie Bühnenstück fällt dafür - zumindest der reinen Bühnenfähigkeit nach - der "Gafleiner" (Neid) ganz bedeutend ab. Ihm ziemte eigentlich die Bezeichnung "Tragödie" gar nicht;"dramatisches Gedicht" wäre zutreffender. Das Stück besteht aus einem stark an "Macbeth" sich lehnenden Kobold-Vorspiel,aus der Erscheinung eines 3oojährigen Spukgeistes, dessen Erlösung bevorstehen soll,und einem Dialog zweier Bauern, welche nach allerlei raalistischem Hin und Her die Geschichte von des Gafleiners Untat und Verdammnis erzählen. Diese Erzählung wäre das eigentliche Drama des Neides,er schildert die böse,das innerste Mark verzehrende Kraft dieser Todsünde,welche sich in den langen Jahren,in denen der Gafleiner zusah,wie es dem Freund so viel besser ging,derart in dem Menschen festgesetzt hatte,daß sogar Untat und Verdammnis sie nicht auszumerzen vermochten. Diese Erzählung ist die Ursache dafür,daß sich die innere Handlung des wiedererwachenden Neides im Gafleiner abspielt und durch die in höchster Erregung hervorgesprudelten Worte "Und no amal tat i's" wahrnehmbar wird. Mehr konnte der im allgemeinen ja Monologe vermeidende Kranewitter bei diesem Vorwurfe nicht darstellen.

Noch größere Schwierigkeiten stellte der "Joch"(Trunksucht) der Gestaltung entgegen. Diesmal finden wir die Auswirkungen eines Lasters während seines Verlaufes,und zwar mehr auf die in Mitleidenschaft gezogenen Familienglieder als auf den "Sünder" selbst dargestellt.Trunksucht allein kann als Dramenvorwurf nicht genügen;aber wenn Kranewitter weitere Konflikte hinzugefügt hätte,so hätten diese wohl stark das Licht vom Hauptmotiv abgezogen. So ist der dramatische Entschluß,nämlich die Trunksucht zu überwinden,und mit dem Gelde tatsächlich den Arzt zu holen,nicht wirklich klar und deutlich als von Joch gefaßt dargestellt worden. Jochs Weib bittet ihn nur auf der Hut zu sein,was er ziemlich achtlos verspricht. Sein eigentlicher Kampf gegen die Versuchung und sein Unterliegen spielt sich dann gar nicht auf der Bühne ab,was aus ästhetischen und technischen Gründen auch nicht durchführbar wäre.

Wie schon in der Einleitung s.S. 32 gesagt wurde,konnte das Thema im "Seastaller" nicht gleich die ganze Handlung in sich einschließen,da es (der Zorn) ein solches ist,welches dazu dient,eine Katastrophe zu beschleunigen. Denn hier kann ja wirklich nicht davon gesprochen werden,daß der Jähzorn das Unheil herbeiführte;es wird noch genauer davon die Rede sein,wie der Jähzorn neben der entscheidenden Habgier als "mildernder Umstand" ins Treffen geführt wird. - Die Technik des Dramas selbst ist die der rückläufigen Handlung: das dramatische Wollen ist die Verschleierung der in der Vorgeschichte verübten Untat. Das Laster ist hier umso weniger von Bedeutung,als ja die Motivierung ei- Vorgeschichte für das eigentliche Drama ganz gleichgültig sein kann. Im Drama ist der Jähzorn kaum ausgeführt,dient er doch

nur dazu,eine Katastrophe zu beschließen,die auch gut,auf andere Weise dargestellt,den gleichen Ausgang hätte haben müssen.

Der "Med" (Trägheit) als Letztes ist nicht als rückläufig zu bezeichnen,da in der Vorgeschichte keine greifbare Tat vorliegt,und weder zur Ver- noch zur Enthüllung Energie aufgewendet wird; aber von einem Vorwärtsschreiten verspüren wir auch viel zu wenig,da die Erzählungdes Vergangenen das eigentlich Entscheidende ist. Zudem ist das Motiv ja dramatisch ganz ungeeignet, - bedeutet es doch gerade das Nichthandeln. Daher muß man Much als den eigentlichen Helden bezeichnen,da er - als einziger aktiv tätig - gegen den Zerfall seines Hauses kämpft, aber den stärkeren Mächten unterliegen muß. Der Kampf ist jedoch undramatisch,da keine Seite sich zu Entschlüssen aufrafft,was eben wieder in dem Motiv begründet sein muß.

Wenn man als Zentrum eines Dramas das auf ein Ziel gerichtete Wollen erkannt hat,so hat man damit schon ein Zweites getan,das alle Kunstrichter immer wieder betonen: man hat damit auch die Forderung gestellt,daß äußere und innere Handlung sich völlig durchdringen müssen,so nämlich,daß das Geschehen von der inneren seinen Ausgang nimmt.

Kranewitter geht nun in sehr starkem Maße vom Innerlichen aus,indem er jede Handlung aus rein seelischen Quellen erfließen läßt. Von "Seele" zu sprechen heißt zwar vielleicht,einen etwas zu hohen Ausdruck greifen,denn es handelt sich hier weniger um die bewußten Empfindungen und moralisch hochwertigen Gefühle,als um die Regungen dunkler innerer Mächte,deren Auswirkungen der Mensch selber nicht in seiner Gewalt hat, - des Blutes mit seinem Erbe aus den Seelen der Vorfahren,der Triebe,

die den Willen des Menschen lähmen.

So erwächst im "Naz" die Handlung rein von innen heraus; keine auch nur irgend zugespitzte Situation macht den zum Totschlag führenden Streit notwendig. Sehr deutlich ist der "Gafleiner" nur auf die innere Handlung hin aufgebaut, in der der Spukgeist der Versuchung unterliegt; doch ist dies ein schon zu innerlicher Vorgang, als daß er zu guter Wirkung gebracht werden könnte. Im "Seastaller" dienen ~~zwar~~ die ersten Szenen dazu, des Seastallers Verhalten unter dem Drucke des schlechten Gewissens und des wachsenden Verdachtes darzustellen; die eigentliche Überführung, zu welcher auch äußere Mächte beihelfen, erfolgt ebenfalls durch Selbstverrat. Im "Med" lassen sich die inneren Schwierigkeiten durch keine Situation unterbrechen: durch den Handel mit Zisses wird ja das Streitobjekt beseitigt, was aber durchaus nicht zu einer Milderung der unhaltbaren Lage beiträgt. Im "Giggl" jedoch kommt zumindest der Anstoß der Handlung von außen her: das mit soviel Hoffart in die Höhe gebrachte stolze Geschlecht zerbricht entschieden daran, dass die Außenwelt ihm die angemaßte Ehre nicht erweisen will; diese Außenhandlung bleibt jedoch auf Exposition beschränkt, die Katastrophe ist wieder rein seelisch bedingt. In der "Eav" reicht die Bedeutung zugespitzter Situationen noch in den Schluß herein, denn dem Diebstahl der Quittung folgt nur mehr der Ausbruch der Eav, der keine Bewegung, keine Entwicklung mehr bietet. Im "Totentanz" wird nur von außen her eine Handlung hervorgerufen; die erste Szene zwischen dem Totengräber und seinem Weib schildert ja gerade, wie gut sie sich verstehen und wie zufrieden mit ihrem Los sie sind.

2) D e r K a m p f a l s S e e l e d e r H a n d l u n g .

Dramatische Handlung bedeutet also ein Losgehen auf ein (meist selbst) gesetztes Ziel. Könnte aber dieser Weg Schritt für Schritt sicher und ruhig gegangen werden, brauchte der Held keine sonderlichen Kräfte und Fähigkeiten zu zeigen, so würde ein solches Stück den Hörer nie anregen, sondern eher einschläfern. Nein, - wir erwarten, daß der Held seine Kraft beweise an Hindernissen, die sich vor ihm auftürmen, daß er über ihm entgegenarbeitende Menschen und widrige Umstände Sieger bleibe, oder nach heißem, ehrlichem Kampf ihnen unterliege. Wie also die Handlung die Seele des Dramas, so ist der Kampf die Seele der Handlung: Das Für und Wider im Spiel der Kräfte, das Messen der Stärke, die Verschiedenheit der Kampfmittel, - das erst vermag dem Geschehen Spannung zu verleihen. +)

Handlung bedeutet Ziehen an einem Strang von beiden Seiten. Einer zieht nach der Richtung, welche zugleich die Richtung des ganzen Stückes ist. Wir nennen ihn den Spieler oder Helden, und was er anstrebt, ist das, was wir das dramatische Wollen nannten. Ein einheitliches Drama kann eigentlich nur einen Helden enthalten, da die Handlung ihren Ausgang nimmt in einer Willensregung, die sich bei ihrem Erwachen im Bewußtsein auf ein bestimmtes Ziel richtet. Er setzt auch seine vollste Kraft eben für die Erreichung des Zieles ein, und hat so auch den Hauptanteil an der Handlung und am Interesse des Publikums.

+) s. Kap. Tragik, (tragische Größe) S. 217

Manchmal allerdings wird am andern Ende des Stranges auch so stark gezogen, daß beide Kräfte sich ungefähr die Waage halten. Das geschieht, wenn der Gegenspieler auch ein Ziel vor Augen sieht, in dessen Dienst er alle seine Kräfte stellt. Wenn aber der Gegenspieler nur dem Ziele des Spielers entgegenarbeitet, tritt er der schwächeren Defensivstellung gemäß meist hinter den Helden zurück. Während jedoch der Spieler ein einzelner ist, der nur Mitarbeiter und Vertraute haben kann, so besteht durchaus die Möglichkeit, daß von mehreren Gegenspielern z.B. der eine nur abwehrt, andre Entgegengesetztes wollen.

Wir können also einfach sagen: Gegenspiel bedeutet die Summe der Personen, gegen die der Spieler kämpfen muß. - Zwischen Spieler und Gegenspieler sind ~~daneben~~ natürlich auch Mittelstellungen denkbar: Personen, die, hin und her gerissen, einmal die, einmal die andere Partei ergreifen.

Vor irgendeiner Aussage über die Art der Kampfführung muß also zuerst festgestellt werden, wie die Personen der einzelnen Stücke zueinander und gegeneinander stehen.

In diesen Stücken, wo meist das Hinstreben auf ein Ziel nicht deutlich wird, wird sich auch manchmal der Held nicht sonderlich deutlich abheben. Es handelt sich ja dort mehr darum, darzustellen, wie ein Laster Menschen verderben kann, als darum, wie ein einzelner bestimmte Ziele verfolgt.

Wir haben darum nur wenige Fälle, in denen sich die Personen in einer ganz deutlich herausgearbeiteten Kampfstellung befinden, oder in denen klar erkennbar das ganze Licht auf Einen zusammengedrängt wird.

Ein solcher Hauptakzent liegt entschieden auf G i g g l . Zwar faßt er keinen zielstrebigen Entschluß, denn seine Stellung ist eine verteidigende - die Ehre des Hauses hochzuhalten und gegen die ganze Umwelt zu schützen. Daher können wir im Stücke selbst keinen eigentlichen Feind oder Gegenspieler feststellen: Die gesamte Umgebung ist es, die seinem Argwohn nach seine Familie nicht entsprechend ehrt. So findet er also nicht die richtigen Angriffspunkte, an denen er zum Kampfe einsetzen könnte. Und weil also nichts Greifbares da ist, er aber auch keinen wirklich für sich hat, so vermutet er alle Menschen in Kampfstellung gegen seine Ehre. Er beargwöhnt einen jeden: die Magd, die über den Vater spricht; die Frau aus demselben Grunde und weil sie, einer andren Sippe entstammend, vor der seinigen nicht die nötige Ehrfurcht aufzubringen scheint; vor allem den Wachtmeister, der es wagt, sein Haus zu durchsuchen. Anders geartet ist die Stellung des Sohnes, des anfänglichen Lieblings, der des Hauses Stolz und Zukunft bedeutet. Im Augenblick jedoch, da dieser den guten Namen so arg beschmutzt hat, verkörpert sich in Giggls Augen die ganze feindliche Umwelt in ihm. Die Verteidigung der Ehre gegen ihn bildet den eigentlichen und endgültigen Kampf.

Einige Ähnlichkeit mit diesem Aufbau zeigt der "Seastaller". Vielleicht deshalb, weil Kranewitter im früher bearbeiteten "Giggl" das bühnenwirksamste Stück erkannte, - wie ja bei der Knappheit des Einakters in straffer Zentralisierung wirklich die größten Vorteile liegen.

Die Gestalt des Seastallers selbst erfüllt das ganze Stück; Er verläßt sogar nicht ein einziges Mal die Bühne,während um ihn herum die Personen ständig ab und zu gehen - wiederum also die Stellung des Einen gegen Viele,auch hier verteidigend: er wehrt das Eindringen in sein Geheimnis ab. Um ein solches Eindringen zu bewerkstelligen und dramatisch zu gestalten,muß auf Seite der Gegenspieler einer sich durch sein klares Wollen und damit seinen Angriff aus der Zahl der meist unabsichtlichen,zufälligen Helfer abheben. Dies ist Seastallers Sohn Lex,der seinem Freunde versprochen hat,die Untat aufzuklären.

In der Vorgeschichte (der Mordtat mit ihren Hintergründen) hatte der Seastaller die Führung. Er wollte auf jedmögliche Weise verhindern,daß das "ihm gebührende" Gut an eine Fremde falle,und so hat er eben "den Fuchs aus seinem Stalle gejagt". In der fallenden Handlung jedoch,d.i. im Stücke selbst, muß er sich und das Erworbene verteidigen gegen die Außenwelt, gegen den Sohn und gegen das eigene Gewissen. So erscheint zwar im Stücke Lex als der Aktivere,trotzdem deutlich nur als Gegenspieler,da das stärkste Licht auf den Vater fällt,dessen Seelenregungen,dessen Verbergen und Sichverraten Gegenstand der Darstellung sind.

Eine Mittelstellung nimmt die Frau,Sanne,ein: da sie des Mannes Tat ahnt,handelt sie sozusagen automatisch seinem Streben,das nach Verbergen geht,zuwider,schlägt sich aber absichtlich nicht auf die Seite seiner Gegner,weil sie nicht wissen <u>will</u>.

Etwas weniger konzentriert ist die "Eav". Zwar läßt sich ein deutlicher Kampf erkennen, also auch Spieler und Gegenspieler, nämlich Eav und Gitta. Aber vorallem zu Beginn bringt es Kranewitters Technik, hier die Szenen zu parallelisieren, mit sich, daß die Kräfte sich ziemlich im Gleichgewicht halten. Daß aber doch die Eav - abgesehen vom darauf hinweisenden Titel - als Heldin bezeichnet werden kann, ist damit zu begründen, daß das Stück wieder einen fallenden Handlungsteil darstellt, in welchem das, was der Spieler im aufsteigenden Aste der Vorgeschichte erstrebte und erreichte, durch den Gegenspieler zunichte gemacht wird. In unserem Falle heißt das: Einst hatte sich die Eav um den Preis ihrer "Liebe" den Hof erworben. Nun gelingt es der Schwester, über den Eaveler hin das Gut ihr abzugewinnen; und zwar hat Eav selbst sie erst auf den Gedanken gebracht und das Mittel zur Erreichung des Zweckes vorgezeigt. An Eav rächt sich auch also die Sündenschuld.

Das Laster hat hier alle befallen - Eav und Gitta, Eaveler und Tomele. Die Eav sticht also nicht durch eine ihr besonders eigentümliche Eigenschaft hervor, dafür aber durch deren Intensität und unumschränkte Herrschaft über ihr ganzes Wesen.

Vom "Naz" ist das Wichtigste bereits im vorhergehenden Kapitel erörtert worden, sodaß es hier nur einiger Ergänzungen bedarf. Wir wissen schon, daß Naz nicht aktiver Spieler sein kann. Seine Funktion erschöpft sich mit der Darstellung der einen Charaktereigenschaft, welche zudem kein Handeln, sondern ein Ruhen und Verteidigen in sich schließt. Er steht jedoch in der Art im Mittelpunkt, daß der eigentliche Kampf sich darum entspinnt, ihn für sich zu gewinnen. Sein Streben teilt ja

auch das Spiel in zwei Hälften. Anfänglich führen Spielerin und Gegenspielerin (es ist ja nicht klar,welche Rolle die Annalies und welche die Thres zu verkörpern hat:zuerst führt die erstere,die Tat der Schlußszene kommt jedoch der zweiten zu) einen Zweifrontenkampf,halb gegen den Naz,halb gegen die andere gerichtet. Nach Nazens Tod erfährt der Kampf dadurch eine bedeutende Steigerung,daß er sich offen und mit aller Kraft gegeneinander kehrt,und führt auch unheimlich rasch zur Katastrophe.

Gewisse Ähnlichkeit mit diesem Einakter findet man im "Med". Trägheit bedeutet ja von vornherein vollständige Passivität. Der Träge kämpft nicht umsomehr eignet er sich dazu, Kampfobjekt zu sein,denn seine Trägheit wird ihn auch hindern,selbst richtig Partei zu ergreifen,was erst dem Kampf ein Ende bereiten würde. Wie schon oben gesagt,ist ein einsetzender Entschluß nicht erkennbar. Das Ganze wäre nichts als ein dumpfes Wühlen im Vergangenen,ein Zusammenbrechen von längst Morschgewordenem, - wenn nicht den Much doch der Wunsch vorwärtstriebe, noch zu retten,was er nicht gänzlich verloren geben will.

Beide Eltern suchen den Sohn für sich zu gewinnen: Der Klef wäre er die einzige Freude ihres unbefriedigten Daseins. Sie bietet ihm Mutterliebe,aus der heraus sie alles zu tun bereit ist,sogar den Vater zu bestehlen,und fordert dafür nichts als ein bischem Freundlichkeit. Ihre Erziehung in diesem Sinne hat ihn zu dem gemacht,was er geworden ist:einem Faulenzer und sogar Dieb.

Von der andern Seite her bemühb sich der Vater um den Sohn. Er hatte schon immer der Mutter Widerstand geleistet,aber was

er bieten wollte - strenge Pflichterfüllung in fleißiger Arbeit, ohne augenblicklichen Vorteil - das konnte nicht den Sieg erringen über die angenehme Verwöhnung der Mutter.

Dies wird im Stück selbst teils episch, teils dramatisch dargestellt, zuerst in Szene 3 und 5 durch die Vorwürfe des Much gegen sein Weib, der immer noch zu bessern versucht. Hier dreht sich das Gespräch um die verfehlte Erziehung des Med. Sz.6 führt dies weiter in dramatischerer Form, gegen den zurückgekehrten Med.

Der "Joch" enthält keinen Kampf. Auf der Bühne stehen nur zwei Spieler, der Joch und sein Weib Thres. Diese Knappheit wird durch Nebenfiguren und Episodenfiguren etwas belebt: der kleine Seppel, der in einer langen Szene vertretene Kassier und der Pfarrer. Daraus wäre schon ein lebendiger Rahmen um den dramatischen Kern gestaltbar. Aber an diesem Kerne fehlt es.; zwischen Mann und Frau spielt sich keine starke Handlung ab. Ihre Stellung zueinander ist die, daß Joch als Mensch mit freiem Willen sozusagen die Mitte einnimmt zwischen seiner Frau und seinem Laster, der Trunksucht, das ihn zu überwältigen versucht. Die Thres möchte ihm das Versprechen abnehmen, daß er sich an der Post nicht aufhalten werde, sondern ihr und dem Kinde zuliebe sich beherrsche. Auf der andern Seite lockte der Alkohol und übertäubt auch schließlich sein Gewissen.

Im Stücke selbst wird aber nichts vom Kampfe der guten und bösen Kräfte dargestellt. Ohne eine erkennbare Anstrengung seines Willens unterliegt Joch seinem Triebe. Von einem "Helden" hat er also nichts an sich, die Frau jedoch auch nicht, da unschuldiges Leiden nicht dramatisch ist. Sie will zwar etwas, aber

was sie will, steht durchaus nicht in ihrer Macht; sie kann darum nur wünschen, nicht wollen.

Daß der "Gafleiner" überhaupt keinen Kampf im dramatischen Sinne aufweist, ist bereits gesagt worden.

Der "Totentanz" ist auch hier ein Sonderfall, viel dramatischer als der "Gafleiner", trotzdem auch hier die übergeordneten Schicksalsmächte eine große Rolle spielen. Das Wesentliche ist eben, daß diese Rolle eine dramatische ist. Der Tod hat sich zweifach gestaltet, als Er und Sie bezeichnet, - 2 Personen, die jedoch so weit eins sind, daß sie vollständig gemeinsam handeln, aber in der von ihnen allein bestrittenen 1. Szene in Dialogform über ihre Absichten sprechen können. Dann wird den beiden Menschen eine lange Expositionsszene eingeräumt, bis Tod und Todin wieder erscheinen und der Kampf beginnt. Ein richtiger Kampf kommt hier freilich nicht in Frage: die Menschen sind völlig durch das bestimmt, was der Tod über sie verhängt. Ebensowenig wie eine Handlung sind auch Spiel und Gegenspiel ausge-prägt. Die sich zwischen den Menschen abspielende Handlung ist nur ein Streit um Leben und Tod, in seiner Plötzlichkeit und Heftigkeit dem im "Naz" sehr verwandt.

3) Einheit von Handlung, Ort und Zeit.

Dies ist die Dreizahl der in der Regel für das Drama geltenden Einheiten, deren Wertverhältnis schon seit LESSING feststeht und trotz aller modernen Freizügigkeit für jedes tatsächlich bühnenwirksame Drama doch die alte Geltung behalten hat.

Für unseren Fall kann jedoch sogleich eine Vereinfachung vorgenommen werden. So erübrigt es sich beinahe, über Einhaltung der zweiten Einheit, der des Ortes, viel Worte zu machen - ist doch die völlige Beobachtung dieses Gebotes durch die Einaktigkeit bedingt. Jede Art von Scenenwechsel wäre bei einem solchen dramatischen Werk ein Unding: sobald sich Schauplätze verändern, erfährt der gleichmäßige Fluß Unterbrechungen, muß auf die Gestaltung der Scenenschlüsse und -Anfänge Gewicht gelegt werden, zwischen welchen eine gewisse verstrichene Zeit zu denken ist - und damit hat schon das Stück mehrere deutliche Teile, die man genau so gut Akte nennen könnte.

Eine zweite Frage ist hingegen auch für diese Stücke aufzuwerfen, nämlich: Ist es möglich, daß die gegebene Handlung sinnvoll an einem Orte dargestellt werde? Darauf können wir für alle Einakter bejahend antworten. In mehreren Fällen sogar - so im "Giggl", "Naz", "Joch" - ist durch eine eigene Gestalt die Handlung auf gerade diesen Ort festgelegt: der närrische Großvater ist eins mit seinem Platz auf der "Hölle", dem warmen Winkel auf dem Stubenofen; der gebrechliche Naz muß ja seine

Schätze in der Stube hüten; und der kranke Seppl im "Joch" ist natürlich ans Bett gefesselt. Im "Gafleiner" ist es der verrufene Ort,um den das Spukgeschehen kreist. Im "Seastaller", "Med","Totentanz" und auch in der "Eav" ist die Handlung einfach an die Stube gebunden;in der sich ja ohnedies das häusliche Leben des Bauern,wen er nicht gerade arbeitet,abspielt. Einzig in der "Eav" begegnet uns das Hilfsmittel,daß Personen schnell verschwinden müssen,um einem andern Spielerpaar Platz zu machen (Sz. 1/2 und 3/4).

Diese an einen Ort gebundene Handlung muß sich naturgemäß auch in einer Zeiteinheit abspielen. Meisterhaft ist der ganz zwanglos zusammenhängende Strom des Geschehens im "Seastaller" durchgeführt,wo wirklich notwendig sich alles nacheinander abspielen muß: durch den Hausierer in Aufregung versetzt,fährt er den Sohn gröber an,als der es gewohnt zu sein scheint;nach dieser Szene kann er wieder dem Briefträger nicht mit der nötigen Ruhe begegnen usw. Die "Eav" enthält,wie schon hingewiesen wurde,keine so unmittelbar verzahnte Folge. Da ist fast zu vielrlei an Geschehen hintereinander aufgehäuft; das Stück könnte mit einigen näheren Ausführungen für ein mehraktiges Drama reichlich Stoff geben. Doch sei damit durchaus nicht gesagt, es sei ganz unwahrscheinlich,daß sich das alles auch in einem Zeitabschnitt abwickeln könne.

Im "Naz" wirkt sich jedoch die Gedrängtheit auch auf die Charakteristik aus. Die beiden Basen scheinen dadurch noch so besonders habgierig,daß sie unmittelbar nach den wenigen bedauernden Worten über den Tod des Naz gleich ihren Kampf gegen die Miterben und gegeneinander beginnen.

Recht realistisch wird die wirkliche Länge der Hausdurchsuchung im "Giggl" gegeben durch die inzwischen auf der Bühne laufende Szene zwischen Großvater und Magd,eine Szene,die im Stück gar keine Rolle auszufüllen hat (Sz.7 und 8).
Die Stunden,während welcher Joch und Med von der Bühne abwesend sind,werden wohl bedeutend verkürzt,aber doch erscheint uns die dazwischen liegende Zeit gerade in der richtigen Länge, da sie reichlich ausgefüllt wird durch die quälende Sorge und die gesteigerte Unruhe von Joch's Weib,durch den das ganze vergangene Leben aufrollenden und jede friedliche Zukunft vernichtenden Streit zwischen Much und Klef.

In gewisser Beziehung läßt sich sagen,daß Ort und Zeit verabsolutiert werden,insofern nämlich,als Kranewitter sich nicht in die naturalistische Art der ganz genauen Bestimmung einläßt. Wohl ist die Gegend irgendwo in Tirol auf dem Lande und die Zeit ist 19./2o. Jh.,aber innerhalb dieser Grenzen ist kaum eine Beschränkung mehr gegeben. So steht auch das Geschehen in keiner Beziehung zu Tages- und Jahreszeit,was bei dem sonst völlig in den Lauf der Natur gestellten Leben der Bauern als ein bewußt verallgemeinerndes,durchaus unrealistisches Mittel zu werten ist. Bei der Knappheit der Form würde jeder Hinweis auf die außerhalb der + nur inneren + Handlung das Dasein der Menschen ausfüllende Tätigkeit eine zwar bunte,aber doch nur epische Verbreiterung bedeuten.

Stücke,in denen kein Szenenwechsel stattfindet,sind,wenn sie sonst den Hauptforderungen der Kunst entsprechen,mit die besten,weil sie einen von äußeren Wirkungen freieren,reineren Eindruck hinterlassen.+)

+) H.Schlag,s.o. S.81

Eingangs wurde gesagt,daß die aristotelischen Einheiten in ihrer Bedeutung für das Drama sehr verschieden seien,daß die Hauptforderung unter ihnen die sei,die Handlung einheitlich zu gestalten. Denn sobald wir festgelegt haben,daß ein Drama ein dramatisches,das heißt auf ein Ziel grichtetes Wollen darzustellen habe,muß auch dieser dramatischen Idee entsprechend der Stoff um- und weitergebildet werden,so nämlich,daß alle Zutaten und Erweiterungen sich um das Zentrum kristallisieren. Damit ist auch zwingend die Forderung des Aristoteles aufgestellt: "Die Teile müssen so komponiert sein,daß im Falle der Wegnahme irgendeines Teiles das Ganze zerstückt und verrückt wird." Das soll nun nicht sagen,daß die Handlung möglichst einfach zu sein habe, - sie soll sogar so zusammengesetzt sein als tunlich. Aber nie soll eine Nebenhandlung selbständig werden und derart das Interesse über Gebühr für sich in Anspruch nehmen. Sicher ist es dem Farbenreichtum des Bildes zuträglich,einen Hintergrund zu malen,welcher der Erklärung, Voraussetzung und Stimmungsgebung zu dienen hat;aber nie darf dies soweit überwuchern,daß etwa gar der rote Faden der Haupthandlung undeutlich zu werden droht.+)

Vielleicht mag es allzu schulmäßig scheinen,auch an Kranewitters durch ein bestimmtes Thema mehr als durch den eigentlichen Handlungsplan bedingten Einakter denselben Maßstab anzulegen. Aber schließlich beansprucht das Werk,von der Bühne herab zur Wirkung gebracht zu werden und hat sich daher ebenfalls unter die dramatischen Gesetze zu stellen. Leider zeigen sich gerade in diesem Punkte in mehreren der Stückchen Unvollkommenheiten,wie sie notwendig durch das starke Ausgehen von

---

+) H.Schlag,S.74.

von einer Pauschaltendenz sich ergeben mußten.

Die Handlung des "Giggl" enthält eigentlich nichts,was nicht in Bezug stünde zur Haupthandlung. Da aber diese, wie bereits im vorigen Kapitel ausgeführt,mehr der Darstellung einer vererblichen,unheilbringenden Charakteranlage dient als der tatsächlichen Handlung und vor allem wenig Kampf enthält, so mußte der mehr schildernde Hintergrund ein wenig breit ausfallen. (Über die Vererbung bei Kranewitter s.: Probleme und Gedankengut,S.89) Um der These der Vererbung willen sind der 1. 2.und 3.Auftritt mit soviel Liebe ausgearbeitet,sind Szene 7 und 8 und der in dieser Weise durchgeführte Schluß (durch den Schuß des Alten) eingesetztworden,obwohl sie in die tatsächliche,rudimentär gebliebene Handlung nicht eingreifen.

Die Wachtmeisterszene andrerseits wird zwar mit einer scheinbaren Nebenperson durchgeführt,welche aber,wenn die Handlung wie erwähnt gefaßt wird,als Vertreter der die Ehre des Hauses angreifenden Umwelt zu einer Hauptperson wird. Das nur einmalige Auftreten kann darum auch nicht stören,da es sich ja nur um Einen,und zwar einen Unbedeutenden aus einer großen, unrealen Gegenspielerpartei handelt,zu welcher seit der verhängnisvollen Tat der Giggl auch seinen Sohn Peter rechnet.

Im großen und ganzen gewahrt ist die Einheit im "Naz", das heißt,keine Nebenhandlung stört die Haupthandlung;diese jedoch,selbst nicht einheitlich,zerfällt in zwei Teile,deren jeder seine eigene Spielerverteilung zeigt. Das Thema allerdings erfüllt das Stückchen von der ersten bis letzten Szene. Sogar der verhältnismäßig breite,undramatische Monolog (Sz.5) charakterisiert das Hauptlaster und spricht vom Kampf um das Erbe.

Auch die einzige Szene mit einer Nebenperson - der Erdäpfelhandel mit dem Hantsepp - ist ganz vom Thema getragen und zeigt dabei,wie Naz,in dem er scheinbar seinem Laster frönt,tatsächlich den Wünschen seiner Erben und Gegner gemäß handelt.

Wo immer die Handlung der "Eav",dieses dramatischsten der Einakter unterbrochen wird,soll schärfer,deutlicher das Motiv beleuchtet werden. Leider zu geringem Vorteil der Handlung geschieht dies an zwei Stellen (Sz.1 und 2) in Form von handlungsloser Selbstschilderung gegenüber Nebenpersonen. Dadurch wird zwar die Exposition etwas schwach,aber nachher fließt die Handlung in einem Zuge fort,sodaß es wirklich unmöglich wäre, ein Glied aus der Kette zu reißen.

Der "Gafleiner" wieder ist ja so wenig dramatisch,daß wir auch hier den richtigen Maßstab schwer anlegen können. Da hier das gesamte dramatische Geschehen in der Erzählung zweier Nebenpersonen gegeben ist,muß naturgemäß auf eine sie veranlassende Handlung zwischen diesen Personen aufgebaut werden,ohne daß ebendiese Handlung in irgend einer Beziehung zur Haupt"handlung" zu stehen brauchte. Ohne die geringste tiefere Veränderung könnte sich jeder andere Anlaß für die Erzählung finden lassen, doch bereitet diese Lösung vielleicht am besten die Stimmung vor.

Viel stimmunggebende,also undramatische Stellen enthält auch der "Joch". Die real gegebene Handlung wäre eigentlich nur die Sorge um das Kind und der Versuch,zu einer Heilung zu helfen;dies aber ist der Anlaß zur unrealen Haupthandlung (d.i.der Kampf gegen die Trunksucht),welche durch ihre Katastrophe die tragische Entscheidung der andern herbeiführt. Die erste

Handlung sollte nur Exposition sein,wird aber vollständig durchgeführt,damit die auf der Bühne schwer darstellbare Haupthandlung unreal bleiben und doch eine Darstellungsgrundlage haben kann. Die Szenen der Nebenpersonen gehören mit in den Verlauf.

Wie in den 7 (bzw.8) Stücken die Themen bald stärker, bald schwächer betont werden,so erfährt im umgekehrten Verhältnis dazu die dramatische Handlung größere oder geringere Beachtung.

Im 6.Stück,im "Seastaller",ist nun auf Kosten des Themas - das,um die Zyklusidee zu wahren,in Erzählung ~~aber~~ ergänzt wird - die Handlung wirklich dramatisch ausgeprägt. ~~Jede~~ Szenen stellen einmal mehr die Verhüllungsabsicht und das schlechte Gewissen des Seastaller dar,das nächstemal mehr der Gegenspieler Suche nach dem Täter,in verschiedener Art abgewandelt von Ahnung des Tatsächlichen (Sanne) über bloßen Tratsch (Briefträger),begründeten Verdacht (Rosl) zu reiner Gerechtigkeitsliebe, welche auch Selbstopfer nicht scheut (Lex). Auf diese Art sind auch einmalig auftretende Personen Glieder der großen Gegenspielerpartei. Am ehesten Neben- und damit Selbstzweck hat nur die Hausiererszene,welche aber eine ganz richtige,nur stimmunggebende Expositionsszene ist.

Der "Med" ist wieder ein schwieriger Fall,da sich die Trägheit nicht leicht darstellen läßt. So fehlt hier die Geschlossenheit gemeinsamen Vordringens auf ein Ziel. Med selbst erscheint nur in dem äußeren Rahmen des 1.und 6.Auftritts. Da sollte folglich das Mittelstück das Wesentliche sein,enthält jedoch nur den auf weit Vergangenes zurückgreifenden Streit. Diesen unterbricht nochmals die Szene mit Zisses,für welche als einzige Berechtigung dienen muß,daß eine weitere Möglichkeit

geschaffen werden muß,das Streiten ausgiebiger zu gestalten und zu vertiefen.

Der "Totentanz" soll nur noch lose angefügt werden,ist er doch formell mit dem Zyklus kaum verknüpft. Als ein selbständiges Werkchen beurteilt,wirkt er wohl ziemlich geschlossen,enthält jedoch auch eine Art von Zweiteilung,die aber enger als im "Med" in einander verwoben wird. Tod und Todin bestreiten zuerst allein eine Szene,dann nach ihrem Abgang Totengräber und Totengräberin eine davon gänzlich verschiedene,wobei nur das Wissen der Zuhörer von den Absichten der düsteren Gäste in die Groteske einen schaurigen Unterton hineinklingen läßt. Dann spielt sich jedoch die Kernhandlung zwischen allen 4 Personen ab,der weitere aufsteigende Teil bleibt den Menschen überlassen,und zur Katastrophe lassen wieder die Jenseitigen ihre Gewalt mitwirken,sodaß sich also wohl ein einheitliches Bild ergibt.

4) D i e M o t i v i e r u n g .

Ein Drama ist zwar eine erfundene Welt - imaginäre Handlung auf imaginärem Schauplatz - aber sein Ziel ist doch,die Illusion einer wirklichen Welt hervorzurufen. Dazu muß das Erfundene innerlich wahr sein,das heißt alles sich auf Notwendigkeit stellen,auf den bisher erwähnten Gesetzten und auf dem der Einheit der Charaktere aufbauen. Hermann SCHLAG (S.95) sagt zwar: "Die innere Wahrheit hat ebensoviel Wert als die historische und muß in ihrer ganzen Fülle in jeder poetischen Darstellung herrschen," was jedoch dahin zu erweitern ist,daß für die Dramatik die Bedeutung der inneren Wahrheit die der historischen um vieles überragt,insofern nämlich auch bei einer historischen Handlung nur die Auffassung des Dichters maßgebend ist. Andernfalls wäre es ja unmöglich,daß alte Stoffe immer wieder aufgegriffen würden.

Wenn innere Wahrheit gefordert wird,so heißt das,daß jedes Ereignis aus dem vorhergehenden abgeleitet werden muß als Wirkung aus der Ursache;und mehr noch,daß die Vorgänge sich mit Notwendigkeit aus der Beschaffenheit der Charaktere und der Stellung der Personen zueinander gerade so vollziehen müssen.

1.) So hat also in einem auf innere Handlung aufgebauten Gebilde eine willkürliche Einwirkung der Außenwelt - was wir Zufall nennen,- nichts zu suchen. Kranewitters Stärke ist aber gerade der rein innerliche Handlungsverlauf,weshalb seine Stükke auch frei sind von ins Gewicht fallenden Zufällen. Jede gewaltsam erfolgende Zufallslösung,also eine Art deus ex machina, steht für ihn völlig außer Frage.

Etwas ganz anderes ist der Zufall in der Exposition;dort darf so viel Ungefähr walten,als dem Dichter nur irgend beliebt. Aber Kranewitter macht ach davon nicht viel Gebrauch, - gar nicht im "Giggl","Naz","Eav" und "Med". Im "Joch",welches ja überhaupt das schwächste Stück ist,kann man diesbezüglich beinahe von einem Konstruktionsfehler sprechen. Die Sorge um das kranke Kind ist nur deshalb so aussichtslos,weil die Zeit, noch zu Fuß (also auch ohne Geldaufwand) einen Arzt zu holen, versäumt wurde,ohne daß dieses Versäumnis irgendwie motiviert würde. Vielmehr hat sich der Bub schon vor 8 Tagen verletzt, scheinen es die Eltern durchaus nicht an Sorgfalt fehlen zu lassen,zudem kann der Weg zum Arzt nicht gar so weit sein,da ja der Vater in wenigen Stunden zurückerwartet wird. Dieser Mangel stört deshalb,weil auf dieser Not ein so kunstreicher Bau errichtet wird: auf der Grundlage dieser Not,die sich durch Trunksucht und den daraus folgenden Geldmangel nicht zwingend ergeben mußte,wird ein Drama aufgebaut,dessen Grundidee wieder nur die ist,daß das Geld,welches die konstruierte Not hätte lindern sollen ,vertrunken wird,sodaß in dieser Weise der Mensch durch sein Laster zur Verletzung seiner Pflicht getrieben wird. - Auf diese Ungenauigkeit wird man jedoch nur bei recht genauem Zusehen kommen,was beweist,daß Lücken in der Exposition der Wirkung keinen Abbruch zu tun brauchen,denn wenn der Dichter zeigt,daß das Kind krank und die Not groß ist, wird sich der Zuschauer gerne zu dieser Annahme mitführen lassen.

In der Vorgeschichte des "Seastaller" ist es natürlich auch ein Zufall,daß gerade Lias,der Freund des Lex,ausgerechnet an diesem Abend mit Klaus streiten mußte (sonst wird er ja als

friedfertig geschildert),sodaß Lex,der gerade jetzt Urlaub hat,sich seiner Verteidigung so annehmen muß. Die eigentliche Tat will nur der Seastaller als eine Art Zufall hinstellen; zufällig ist daran nur,daß die Ausführung gerade in dieser Art erfolgte,während tatsächlich der Seastaller den Vetter schon längst früher mochte totgewünscht haben. - Daß der Hauptbewies gegen Seastaller durch das Lauschen der Rosl zustande kam,ist nicht als zufälliges Sichverraten zu werten (was sonst Lauschszenen in der Regel sind),da ja Rosl wahrscheinlich,als sie die erregten Stimmen des Bauern und ihres Verlobten vernahm,absichtlich wird auf ihren Horchposten gegangen sein.

3.) Genau so statthaft ist der nur scheinbare Zufall,der dadurch entsteht,daß von außen her ein Geschehen bewirkt wird, welches notwendig auf andere Weise auch erfolgen müßte. In diesem Falle dient das Eingreifen des Zufalles nur dazu,daß die Lösung nur rascher und einfacher herbeigeführt wird. Denn dies heißt,"den Zufall des Zufälligen entkleiden,ihn dramatisieren".+)

Ein Vorgehen dieser Art finden wir im "Ciggl". Peter,der Vernichter der Ehre des Geschlechts,müßte so oder so doch sicher zugrunde gehen. Kranewitter führt dies nun durch den Schuß des seines Tuns nicht bewußten Großvaters aus. Damit hat er zwei Ziele zugleich erreicht: die Schlußlösung ist in rascher Art so herbeigeführt worden,daß sich doch die Entscheidung in der unvermeidlichen Weise vollzog; und zweitens ist dadurch eine starke,und zwar dramatische Verknüpfung der Idee

---

+) H.Schlag,S.91

gegeben (sonst müssen solche Verbindungen bei Kranewitter meistens auf epische Weise,d.h. durch bloße Worte haußerhalb der Handlung vorgenommen werden) : der Hochmut lastet wie ein Fluch auf dem Geschlecht und vernichtet weitergreifend Generation um Generation.

Im "Med" mit seinem fast störenden Überwiegen innererer und auch durch Erzählen gegebener Handlung bleibt dem Zufall kein Raum.

4.) An diese Stelle der Betrachtung gehört auch die Tatsache,daß einige Male in volksstückhafter Weise personifizierte außerirdische Mächte,der Tod ("Naz") und der Teufel ("Eav") die Lösung sichtbar darstellen. Im Einakter des G e i z e s erscheint der Tod dem Naz,welcher bei dessen Anblick von Entsetzen gepackt stirbt. Der Tod bezeichnet also hier einen seelischen Vorgang,das Todesgrauen, - etwas,das durchaus im Innern des Menschen sich abspielt,aber dennoch in seiner Unbegreiflichkeit und Unberechenbarkeit der Ausdruck einer Macht ist, die wir nicht verstehen können,der wir aber doch alle unterworfen sind. Eine solche Macht wurde im geistlichen Schauspiel des Mittelalters und seinen Erben,den alpenländischen Fest- und Weihespielen,eben allegorisch dargestellt - vielleicht glaubte man sogar wirklich an die Existenz eines solchen verkörperten Begriffes,war doch dem andrerseits zum Grübeln geneigten Mittelalter völliges Abstrahieren zu schwierig. Kranewitter verwendet diese Gestalten zwar auch,aber doch so,daß auch ohne sie in der Seele des Menschen dasselbe vorgehen würde. Die Personifikation dient also einem Aufgreifen der für das Thema üblich gewesenen Darstellungsweise;und außerdem werden

auf diese Art Monologe vermieden und zu dramatischen Scheindialogen umgestaltet.

Im 6. Auftritt desselben Stückes ist die Rolle ähnlich: die Seele der Thres ist bereits derart dem Laster des Geizes verfallen,daß sie sich daneben auch allen,ihren Interessen unterstützenden,bösen Regungen öffnet;eine solche Regung ist eben das Ergreifen des Pfannknechtes,was statt des unsichtbaren inneren Vorganges der Tod für sie ausführt. - Aber der Tod bedeutet doch mehr als nur dasallein:er muß doch Vollstrekker eines höheren Willens sein,dem durch ihre Sündhaftigkeit die Menschen sich ausliefern.

Deutlicher als das Böse dargestellt ist diese Macht in der "Eav" : in ihrem lasterhaften Übermut ruft die Eav nach dem Teufel,der sie holen kommt. Dabei geht aber der Kranewitter des 2o.Jh.doch so psychologisch vor,daß man im Teufel die Personifikation des Wahnsinns zu erkennen vermag. An anderer Stelle (Sanne im "Seastaller") hat er gezeigt,wie sich auch ohne Verkörperung dasselbe darstellen läßt. vgl. S. 119/20.

Ausführlicher Erwähnung bedarf nun der ganz aus dem bisherigen Rahmen fallende "Gafleiner",in dem Kranewitter eine Brücke schlägt von den realistischen,gegenwärtigen "Todsünden" zum historischen,unwirklichen "Totentanz". Das Kobold-Vorspiel ist ein stärkerer Ausdruck der übergeordneten Schicksalsmacht, als die verwandten Macbeth-Hexen. Dort sind die Hexen nur sinnfälliger Ausdruck von Seelenregungen des Helden,aber als stimmunggebendes Element sichtbar gestaltet,wohl auch Symbol für das Böse in Macbeth ,aber nicht in dem Ausmaß wie bisher. Man kann sagen,daß im "Macbeth" die bösen Seelenregungen und damit also die Hexen dem freien Willen gewissermaßen nebenge-

ordnet sind,während man im "Gafleiner" eher von übergeordnet sprechen kann,das heißt die bösen Geister beherrschen mit Hilfe des Lasters,des Neides,den Menschen völlig,welchem zwar als Zeichen, daß er noch einen Willen habe und seinen bessern Regungen folgen könnte,eine Prüfung zugestanden ist,von dem aber von vornherein gar nicht angenommen wird,daß er diese auch zu bestehen vermöchte. - Der Schluß des "Gafleiner" verwendet eine Balladenwirkung; gerade ist der Spukgeist durch die Erzählung zu dem neuerlichen Ausbruch des Neides veranlaßt worden, - da zeigen Glockenschläge an,daß die Prüfungsfrist vorbei ist,und kaum dämmert ihm die Erkenntnis des Geschehenem,da fällt der Vorhang.

5.) W e c h s e l d e r P e r s o n e n i m s z e n i s c h e n A u f b a u .

Der Personenapparat der 7 Totsünden ist sehr knapp gehalten,was einerseits durch die Kurzform geboten erscheint,andrerseits aber auch als Voraussetzung für einen strengen,geschlossenen Aufbau vom Dichter gern gewählt sein dürfte. Die Einakter enthalten nie mehr als 3 - 4 eigentliche Spieler,wozu überall 1 - 2 Episodenfiguren kommen. Diese geringe Anzahl läßt sich auf der Bühne leicht bewältigen,da meist nur 2,hie und da 3, und selten 4 Personen zugleich auftreten.

Kranewitter hält sich an keine starre Regel über die Verteilung der Schauspieler,sodaß die Einakter voneinander sehr verschieden sind,jedoch im einzelnen mehrmals eigenartige Regelmäßigkeit aufweisen. Skizzen veranschaulichen das am besten, da man so am leichtesten vom Inhalt absehen und nur auf das sich bietende Bühnenbild achten kann. Es ist zwar immer etwas gewaltsam,ein lebendes Kunstwerk so statistisch zu zergliedern; aber wir wollen es nur tun,um allerlei Vergleiche anzustellen, die man auf diese Weise besser überblickt.

Von den beiden kleinen Tabellen,die für jeden Einakter ausgeführt sind,ist die linke die wesentliche.+) An ihr bedeuten die waagrechten Reihen in der Folge,wie sie das nebenstehende Verzeichnis angibt,die verschiedenen Personen und die senkrechten (dies gilt auch für die rechte Tabelle) die einzelnen Szenen. So gibt also z.B.die erste senkrechte Reihe des ersten Kärtchens an,daß die Eav in Sz, 1,3,5,8-11 auftritt,usw.

+) s. Beilage S. 65

Die rechte Tabelle ist nur die Zusammenziehung der linken und soll eine Übersicht geben,wieviel Personen in jeder Szene auf der Bühne stehen. Die Bilder zeigen große Verschiedenheit, hie und da bunten Wechsel,hie und da Regelmäßigkeit u.zw. bald des linken,bald des rechten Kärtchens.

Beim Einakter die "Eav" verrät erst die rechte Seite das System des Aufbaus: fast alle Szenen spielen sich zwischen nur zwei Personen ab. Von den 6 Personen kommen erst zum Schluß, der notwendigen inhaltlichen Verdichtung,mehrere auf die Bühne, nur eine einzige Szene lang 4 auf einmal. Wenn wir uns an den Inhalt erinnern,so sind auch diese letzten 3 Szenen nichts als ein Dialog zwischen Eav und Eaveler,denn Gitta erscheint nur ganzkurz,und Tomele bleibt stumm im Hintergrund. Die linke Tabelle läßt aber erkennen,wie verschiedenartig diese Dialogszenen zusammengesetzt sind. Oftmals verlassen beide Personen die Szene und machen zwei anderen Platz,dann wieder bleibt eine zurück und es kommt eine neue dazu,sodaß die Spieler gründlich durcheinander gewürfelt werden. Bis zur 8,Szene bleibt zudem keine länger als 2 Auftritte lang auf der Bühne.

Dergleichen findet sich in keinem der anderen Einakter, wo fast durchwegs irgendeine Person während des ganzen Spiels auf der Bühne bleibt. Im "Giggl" ist dies der Großvater,der jedoch schon zu einer Art Requisit des Bühnenbildes geworden ist,sitzt er doch lange ganz teilnahmslos in seiner Ecke.- Hier sehen wir an der rechten Skizze wieder ein anderes Vorgehen: der Dichter verwendet die bewährte Technik,die Personen nach und nach auf die Bühne kommen zu lassen,sodaß wir das

Aufsteigend von einer bis zu 2,3,4,Personen sehen;nach der 6. Szene leert sich die Bühne plötzlich und es wiederholt sich nochmals das 1,2,3,4.

Beim "Seastaller" interessiert die linke Tabelle weit mehr. Wir sehen ganz deutlich, - ein Spieler bleibt dauernd auf der Bühne,die andern kommen und gehen. In der Regel sind nur zwei Spieler da und wenn es einmal 3 sind,so ist das immer nur zu einer ganz kurzen Übergangsszene. Erst der Schluß führt die Menschen,die an der Lösung des Problems den größten Anteil haben,zusammen auf die Bühne.

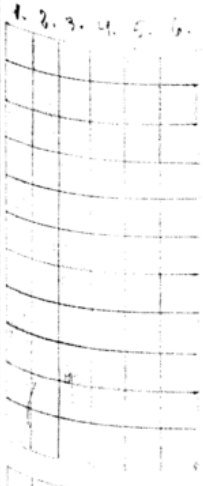
Daß der "Naz" uneinheitlich ist,zeigt sich hier sehr deutlich. Die erste Hälfte ähnelt dem Typus des Seastallers,dann ein scharfer Bruch und es folgt nur mehr die lange Szene der beiden Basen und ein kurzer Ausgang.

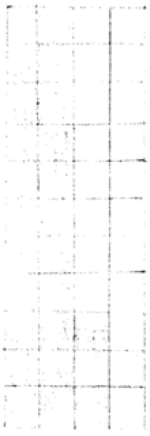
Dem "Joch" wieder sieht man gut den Mangel an Steigerung an. Statt dessen eine Parallele im Querschnitt: In den ersten 3 Szenen alle drei Familienglieder auf der Bühne,in der mittleren Szene (2) dazu noch ein Fremder;dann wieder 3 Szenen zwischen Weib und Kind allein,in deren mittlerer Szene (5) ebenfalls eine Episodenfigur. Den Abschluß bildet eine Szene, die wieder den Joch auf die Bühne bringt.

Verwandt ist das Bild des "Med",zur Mitte hin symmetrisch aufgebaut,doch läßt sich das durch die Skizze weniger gut erkennen. Die Symmetrie ergibt sich,wenn man die zweite Szene streicht,die wirklich nur ein Augenblicksübergang ist,um nicht Med und Much einander unmittelbar ablösen zu lassen: je eine Szene mit Med am Anfang und Ende,dazwischen eine lange von Klef und Much,in der Mitte,unterbrochen durch die Szene einer weiteren Person.

Der Totentanz endlich gehorcht einem notwendigem inne-Rhythmus,der dreimal Szenen von Tod und Todin mit solchen zwischen Totengräber und Totengräberin wechseln läßt.

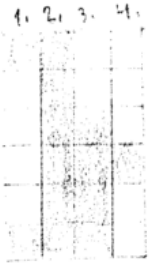
Auffallend waren also an der Aufstellung besonders die 4 Fälle verschiedenen Systems: Der bunte Wechsel von Zwiegesprächsszenen in der "Eav",der Wechsel des einen Teils bei Stetigkeit des andern im "Seastaller",das stufenmäßige Anwachsen und Wiederabbauen der Personanzahl im "Giggl",und die parallel gebauten Szenengruppen des "Joch". Jede der "Todsünden" ist also durchaus als ein Einzelfall behandelt und der Aufbau der Stücke ohne Schema nach eigenen rhythmischen Gesetzen durchgeführt,die die Eigenart der Stoffe und das Empfinden des Künstlers forderten.





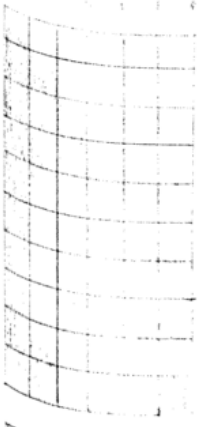
Die Eav.

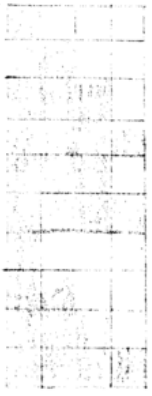
1. Eav
2. Gitta
3. Eaveler
4. Tomele
5. Hansl
6. Gotl



Der Med.

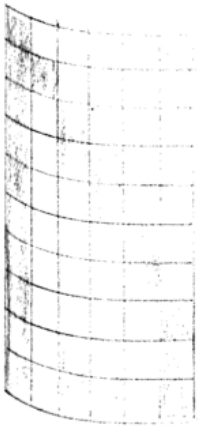
1. Med
2. Klef
3. Much
4. Zisses.

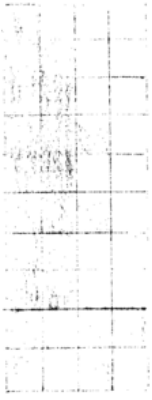




Der Giggl.

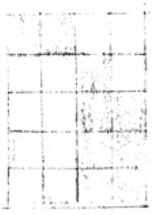
1. Großvater
2. Gretl
3. Magd
4. Giggl
5. Wachtmeister
6. Peter





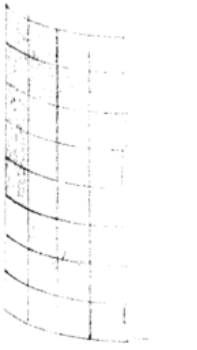
Der Seastaller.

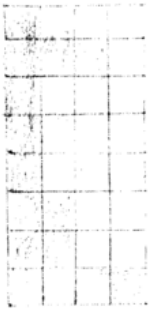
1. Seastaller
2. Hausierer
3. Lex
4. Sanne
5. Briefträger
6. Rosl



Totentanz.

1. Tod
2. Todin
3. Totengräber
4. Totengräberin.

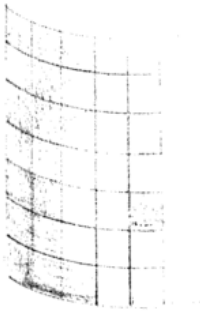


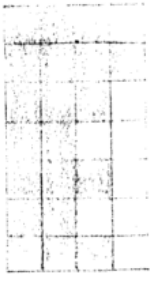


Der Naz.

1. Naz
2. Annalies
3. Thres
4. Hantsepp

zum Schluß: Bauern.





Der Joch.

1. Seppl
2. Weib
3. Joch
4. Kassier
5. Pfarrer

6.) T e ch n i k d e r R e d e .

a) D e r M o n o l o g .

Der in der realistischen Kunst so verpönte Monolog kommt bei Kranewitter verhältnismäßig häufig vor. Derselbe Kranewitter,der diese Redeform in seinen Dramen höheren Stils so reichlich verwendet (im "Wieland"9,im "Ubaldus" 7 längere Monologszenen),dieser Dichter scheut sich auch nicht davor,in seinen Bauerndramen Selbstgespräche einzusetzen,wenn er damit Lücken oder verkrampften Dialog vermeidet. Der bloße,dürftige Notbehelf des rein erzählenden Monologs kommt nicht vor;doch sind es auch nicht nur dramatische Monologe,es mischen sich lyrische und reflektierende Stellen darein. Dagegen verstecken sich einige Male erzählende Monologe unter der Hülle von Scheindialogen.

Längere ~~Dia~~Mono-loge enthält nur der "Naz" (5) und der "Totentanz" (2),wo ihnen jeweils ein wichtiger Platz eingräumt wird. Alle übrigen sind so kurz,daß sie eigentlich nur als Übergangsszenen zu werten sind: wenn der Dichter die Gestalten auf der Bühne wechselt und nicht eine Person der anderen die Tür in die Hand geben,auch die Bühne nicht leer bleiben soll,dann muß ja kurze Zeit eine Person allein gelassen werden. Daß diese Person sich dann über die vorhergegangene Szene Gedanken macht und diese Gedanken uns nicht vorenthält,wirkt durchaus natürlich.

Am deutlichsten ausgeprägt ist diese Art des Monologs im "Med" (2),wo die Klef einen Augenblick allein bleibt,mit ihrer Hausarbeit beschäftigt,während Med soeben das Haus verlassen hat und Much zu erwarten ist. Ein Beiseitesprechen,um den Zu-

schauer zu unterrichten,gibt es ja bei Kranewitter nicht;wir wissen daher nichts von ihrer innern Einstellung zu Meds Benehmen in Sz,1. Und das zu wissen ist wichtig,denn ihre Gedanken weichen ab von jenen,welche der Dichter im Zuschauer erzeugen will und erzeugt; ist weiter wichtig als Vorbereitung auf die folgende Szene. Dieser Monolog ist also nur reflektierend,kein selbständiger Handlungsteil,und besteht wie der vorhergehende Dialog nur aus allerknappsten Andeutungen. Ungeordnet und sprunghaft hören wir immer Ausschnitte des vollen Gedankenganges,nur soviel,als tatsächlich eine Frau vor sich hin sagen mag,die es gewohnt ist,häufig mit sich selbst allein zu sein,und im Selbstgespräch zu loben und zu schimpfen,wenn etwas sie erregt.

Dieselbe Funktion hat die kurze Szene "Naz"3 zu erfüllen: Die heimlichen Gedanken und Erkenntnisse der vorigen Szenen suchen ihren Ausweg. Naz bekräftigt zuerst noch ärgerlich das letzte Ereignis von Sz.2 (den Schlüssel vom Kasten nimmt er sich vor nicht aus der Hand zu geben),denkt dann weiter über das nach, was die Annalies ihm zuvor erzählt. Was sich - mehr als bei "Med" - in dervorigen Szene schon bemerkbar machte,wird hier betont: Naz hat die Absichten der Annalies durchschaut. Aber darüber hinaus hat ~~er~~ doch sie ein wenig ihren Zweck erreicht,denn Naz lobt sie als besonders "g'sparig undg'hausig". Die Sprache ist wieder ebenso unzusammenhängend,nur Brocken des eigentlichen Gedankenganges,sodaß dieÜbergänge von einem Gedanken zum andern im Dunkeln bleiben,was den Eindruck verstärkt,der Naz spreche wirklich nur,weil innere Bewegtheit ihren Ausgang suche,nicht, um das Publikum zu unterrichten. - Das Moment der Überleitung zur nächsten Szene fehlt hier,da diese im Gang der Handlung

nicht zu erwarten war,sondern ihrerseits nur eine Unterbrechung und Belebung des allzulangen Monologs bedeutet,der ja in Sz.5 fortgesetzt wird.

Sz.5 beginnt ähnlich mit dem Verarbeiten der Eindrücke von Sz.4. Der gehabte Ärger erregt den Naz noch. Bald jedoch geht er davon auf allgemeine Lebensbetrachtungen über. Diese Art des philosophierenden Selbstgesprächs paßt zwar sehr gut zum Charakter des Alten; aber diese Szene zur wichtigsten der Naz-Handlung auszugestalten,beweist doch eine Schwäche der Dramatik und die Herkunft aus einer epischen Form. Die ausführlichen Betrachtungen haben einen Anflug von Humor,jedoch unfreiwilligem,da nur die drastischen Beispiele und die sittliche Entrüstung des Naz zum Lachen reizen. Die Rede ist hier zusammenhängend,gibt auch die Übergänge wieder. Über einen lächerlichen Kult hin,den er mit der erhaltenen Banknote treibt,gerät er ins Prahlen. Glänzend beobachtet und belebend dazwischen der Ausruf "Bst,still,ietzt bin i aber laut g'wes'n" - die ewige Angst des Geizigen,seine Schätze verraten zu sehen. Aber er kann es doch nicht lassen sich zu rühmen; und ziemlich organisch wird hier die Erzählung eingeordnet,wie Naz zu seinem Vermögen gekommen. Daran schließt die Folgerung,daß es doch ewig schade sei,ein so sauer erworbenes Geld zu "verputzen",wie er es nennt. Damit ist er zum Ausgangspunkt seiner Gedanken zurückgekehrt,und auf den so abgerundeten Monolog folgt der dramatische Schluß. Wie der Naz gerade von der Unmöglichkeit des Sterbens redet,erscheint der Tod. Den Naz überfällt plötzlich Angst,er wehrt sich und will noch nicht mit. Die eigentliche Todesszene ist nur kurz, das Hängen am irdischen Gut wird nicht mehr ausgedrückt.

Weitere Monologe verwendet Kranewitter in der Exposition, so im "Gafleiner","Senstaller","Giggl" und "Totentanz".

Die Totentanzszene weicht jedoch so weit von den andern ab, daß sie als ein Fall für sich zu werten ist. Die Einführung des Totengräbers ist von der Art wie sie im barocken Volksstück Regel ist,wo die neu auftretenden Personen sich mit einem Lied (in der Art der bei Anzengruber so häufig eingeschobenen) und einem sich daran anschließenden,humoristisch betrachtenden Prosamonolog einzuführen pflegen. Das Liedchen ist eine kurze gereimte Strophe,4 Paare vierfüßiger Jamben,vollständig regelmäßig aufgebaut. Das folgende Prosastück ist im Anfang recht bewegt, - in stoßweiser,gebrochener Rede hält der Totengräber, den Kranewitter als völlig vertiert und ganz verlottert beschreibt, ein Zwiegespräch mit seiner Hacke,die ihm bei der Arbeit geholfen;und so wird nach und nach ein deutliches Bild dieser Arbeit erkennbar,ohne daß ein richtiges Erzählen nötig wäre. Ähnlich wie der Naz rühmt sich auch der Totengräber seines Sieges über die andern und spricht mit denen,die er unter die Erde gebracht, in lebendiger,an Ausrufen reicher Sprache. Kranewitter verwendet auch hier (wie z.B. sehr auffallend reichlich im "Wieland") das Stilmittel der Wiederholung, - ein Wort wird zur Bekräftigung einfach wiederholt oder mehrmals in verschiedenen Ausdrücken wiedergegeben. Diese Szene braucht nur mehr Teile der Exposition nachzuholen,da schon Sz.1 das Wichtigste enthalten hat. Aber mitdiesen beiden Szenen ist nun die Lage vollständig geklärt, es braucht weiterhin nicht mehr auf Vorgeschichte zurückgegriffen werden.

Ähnlich gibt in "Gafleiner" das Vorspiel die Voraussetzung.

Dieses bereitet die Stimmung vor,in der wir jetzt den Gafleiner finden: alles deutet darauf hin,daß eine schicksalsschwere Stunde naht,deren unheilvollen Ausgang die Kobolde schon vorausgesagt,von der aber der Gafleiner,wie er jetzt ausspricht,noch Gutes hofft. Der Monolog malt also sowohl die Stimmung,wie er auch die wichtigsten gegenständlichen Voraussetzungen angibt. Wir kennen damit die gegenwärtige Lage,doch nichts von der Vorgschichte.

Noch weniger exponiert der ganz an die Spitze gestellte Monolog des"Seastaller". Er ist am sorgfältigsten von jeder Erzählung freigehalten und schildert nichts als die Stimmung, deren Ursache unbekannt bleibt. In des Seastallers Benehmen spiegelt sich große Angst,die sich aber anders äußert als im "Gafleiner": der Seastaller spricht die Angst nicht aus,er ermahnt sich nur,fest zu bleiben. Er muß alles geheim halten,und auch der Zuschauer wird in das Geheimnis nicht eingeweiht,während sonst häufig Monologe dazu verwendet werden,Dinge mitzuteilen,die dem Mitspieler noch vorenthalten werden.

Eine Art von Eingangsmonolog enthält auch der "Giggl",denn der Großvater ist ja zuerst allein auf der Bühne. Erzählender Inhalt ist hier von vornherein ausgeschlossen. Die Einführung durch ein Liedchen mit anschließendem Prosamonolog,der auch eigentlich ein Dialog mit Abwesenden ist,ähnelt ganz der oben genannten Totentanzszene.

In Augenblicken höchster Erregung sprechen häufig die Personen vor sich hin,ein paar kurze Sätze,die sich nicht an den Partner richten,also Selbstgespräch sind,obwohl der Betreffende nicht auf der Bühne allein ist. Der Spieler wiederholt entweder

- fassungslos - das Geschehene,um es sich begreiflich zu machen, oder er erinnert sich voller Schrecken an die Folgen,die es für ihn haben wird. Nur in dieser Weise findet einige Male eine Abkehr vom Partner statt;nie aber verwendet der Dichter das eigentliche Beiseitesprechen,mit dem ein Spieler,sich benehmend als sei er allein,an seinem Gegenspieler vorbei etwas,das jener nicht hören soll,gegen das Publikum spricht,um diesem eine Kenntnis zu vermitteln. Ein solches Beiseitesprechen wird ja häufig in der Posse angewendet,ist aber im neueren Drama verpönt.

Beispiele solcher Selbstgespräche: Giggl s.5o8,Z.18;S.5o9/11 Sz.9,bes.Z.23;S.513,Z.21. Seastaller.S.6o8,Z.13 (Sanne);S.6o9 Z.16;S.611,Z.23. Med,S.628,Z.15.

b) S c h e i n d i a l o g e .

Als Scheindialog oder verkappter Monolog ist eine Darstellungsart zu bezeichnen,bei der wohl zwei Personen auf der Bühne stehen,der eine jedoch fast ohne Unterstützung das Gespräch bestreitet,ein Gespräch,das einzig deshalb hier gehalten wird, weil das Publikum vom erzählenden oder beschreibenden Inhalt Kenntnis erhalten soll. Die 2.Person ist entweder esst hier eingeführt,um das Zwiegespräch zu ermöglichen;oder sie brauchte gemäß ihrer sonstigen Funktionen kein Interesse an der Erzählung zu haben .

In der "Eav" kommt kein einziger Monolog vor;dafür schaffen zwei solche Scheindialoge,ganz parallel in Stellung und Aufbau, die Voraussetzungen für die Handlung,die gleich Sz.3 beginnt und nun keine Exposition mehr nachzuholen braucht.

Wenn wir am Anfange von Sz.1 die Behauptungen und Pläne der Eav gehört haben,so vermuten wir eigentlich,hierin die Exposition späterer Handlung sehen zu sollen. Die Einseitigkeit des Gesprächs und ungläubige Teilnahmslosigkeit des Hansl macht jedoch bald stutzig und der Schluß läßt vermuten,daß der entsetzte Hansl kaum an eine Rückkehr denken wird. Die Folge zeigt,daß von den geäußerten Plänen keiner auszuführen versucht wird,daß es auch der Eav bloß darum ging,dem Hansl jetzt für sich zu gewinnen. Da aber für das Stück der Hansl ganz bedeutungslos ist,war die ganze Erzählung,an der auch nur die Selbstbeschreibung Wert hat,für das Publikum bestimmt. Das läßt sich rein äußerlich daran erkennen,daß die Erzählung der Eav gar so wohl geordnet mit der Kindheit beginnt und Schritt für Schritt ihr Leben

berichtet. Derart wohlgeordnet kann nur ein Monolog sein,in den sich kein gegnerischer Wille drängt. Hansl sagt wohl hie und da etwas,aber das hat keinen Einfluß auf die Rede der Eav;seine kühle Zurückhaltung kümmert sie nicht. Erst gegen Schluß steigert sich seine Abwehr und es kommt eher zur Wechselrede.

Sz.2 ist,als Szene für sich betrachtet,viel eher ein richtiger Dialog,denn neben dem hauptsächlich epischen Inhalt kommt auch das Dramatische nicht zu kurz:das Gespräch wird von beiden Seiten mit innerem Anteil geführt;interessierte Fragen regen erst zum Erzählen an. Die eigentliche Bedeutung derSzene erhellt aber erst der Zusammenhang,wo vom Interesse und den Besserungsversuchen der Gotl gar nichts weiter ausgeführt wird,sodaß das Dramatische der Szene in sich zusammenfällt und nur die Selbstschilderung der Gitta als Zweck derSzene bestehen bleibt.

Kranewitter hat uns auf diese Weise eine Menge mitteilen können. Die beiden Schwestern beschreiben nacheinander ihre Vergangenheit,ihre innere Entwicklung,ihr Gefühlsleben so genau, wie es die direkt-unmittelbare Darstellungsart,also die Darstellung durch auf der Bühne sich abspielende Handlung niemals tun könnte. Denn nur so ist der Dichter imstande,die selbständige Anschauungsweise des Publikums ganz auszuschalten. In jeder dramatischen Szene bleibt dem die Handlung betrachtenden Dritten immer noch Gelegenheit,sich seine Ansicht zu bilden,welche vielleicht nichtmit jener Schlußbildung übereinstimmen mag,die der Dichter späterhin zieht. Nur ein längeres Stück,nicht aber der Einakter,bietet Raum für Handlung und psychologische Vertiefung, falls dies wie hier nötig ist.

Ebenso ist die Sz.3 im "Giggl" zu werten. Durch den Mund der Gretl teilt der Dichter dem Zuschauer mit,was er sich über den vorhergehenden Auftritt zu denken habe. Die Magd,mit der sie spricht,ist an sich ganz unwichtig. Ihre erste Frage gibt nur Gelegenheit,die Erzählung anzubringen. Die Teile der Erzählung sind keine Antwort auf die Zwishenbemerkungen der erstaunten Magd,denn jene fügen sich lückenlos zusammen,wenn man auch diese wegläßt.

Nur scheinbarer Dialog ist auch die erste Szene im "Totentanz",aber von gänzlich anderer Art. Es ist eigentlich der Monolog eines mystischen Wesens,das nur gewissermaßen in zwei Personen gespalten ist. In unwirklicher Gedankeneinheit löst sich ihre Rede ab,nacheinander und nicht gegeneinander.

c) D e r D i a l o g .

Erst der Dialog ist die vollkommen artgemäße Redeform des Dramas. Denn wenn das Epos ein monologischer Bericht einer Handlung,die Lyrik die monologische Darstellung eines Zustandes ist,so hat das Drama als die dialogische Darstellung einer Handlung zu gelten. Bei einem rein dramatischen Dialog verschwindet auch der Dichter ganz hinter seinem Gegenstand,während der Epiker zwischen Publikum und Gegenstand eine Mittelstellung einnimmt und der Lyriker auf Vermittlung wie Publikum verzichten kann.Daher ist unter den verschiedenen Formen des Dialogs wieder die für das Drama geeignetste die,welche Handlung unmittelbar auf der Bühne darstellt;Handlung,die sich abseits von der Bühne abspielt und dorthin erst vermittelt werden muß,schließt also schon epische Elemente in sich,während Zustandsschilderungen, die nur um ihrer selbst willen ohne Beziehung zur Handlung geschehen,als lyrische Elemente zu werten sind.+)

Beides ist bei Kranewitter selten. Lyrische Stellen finden sich nahezu nirgends (ev. die Szenen des kranken Seppl,aber auch diese bei aller Gefühlsbefangenheit von den Schauern des dramatischen Geschehens durchbebt),und auch wenig rein epische, weil alles,was in vermittelndem Bericht wiedergegeben werden muß,eng in die dramtische Handlungsdarstellung eingefügt erscheint. Die Ereignisse der Haupthandlung spielen sich fast vollständig vor unseren Augen auf der Bühne ab; Berichte geben meist nur expositionelle Handlung wieder,u.zw. so in die direkte Darstellung eingeflochten,daß sie zu Teilen dieser werden: die

---

+) Jul. PETERSEN,Zur Lehre von den Dichtungsgattungen,S.loo

Erzählung wird vorgebracht,weil sie auf die unmittelbare Kampfstellung der Spieler Einfluß hat.

In den Einaktern gibt es viele untereinander verwandte Dialogszenen. Infolge der Kurzform fallen - im Vergleich mit längeren Dramen - am meisten jene Szenen fort,in welchen der Spieler mit seinen Parteigängern Entschlüsse,Pläne,Neuigkeiten bespricht (wie z.B. Joch 3, der Anfang von Naz 6), denn Freunde und Kampfgenossen gibt es ja nicht. Mehrmals kommen kleine Wortgefechte,gelinde Zänkereiaa vor,in denen jeder versucht,über den andern einen Vorteil zu erlangen (z.B. Eav 3,6; Giggl 5; Naz 4; Med 1;). Häufig hält dabei der eine seine eigentlichen Gedanken geheim und gibt sich anders,als er denkt;einige dieser Szenen zählen zu denbesten,z.B. Naz 1 und 2,Eav 5, Seastaller 5. Endlich bleiben noch die großen Schlußkampfszenen,bei denen es auf Leben und Tod geht,wobei aber das Wichtigste der erbitterte Wortkampf ist,ein Kampf,der meist nicht allein und vollständig auf den vorhergehenden Dramenteil aufbaut,sondern weit zurückgreifende Differenzen innerlichster Art hier erst berichtet;der Tod erscheint mehr als eine zufällige,im Drama nötige Konzentrierung (z.B. im Naz). Den breitesten Raum nehmen diese Szenen im Med ein (Sz.3,5,6),wo der Endkampf auf keiner Dramenhandlung aufbaut;dann "Eav" 9 und 11 (auch hier muß trotz vorheriger reicher Handlung noch Ungesehenes vermittelt werden); rein dramatisch,nur direkt dargestellt der "Totentanz",Sz.5; selbst im "Naz" findet sich,hier nur ganz kurz, ein Zurückgreifen über den Bereich der Dramenhandlung hinaus (Sz.6,S.531/2),ebenso im Seastaller (Sz. 1o,S.6o9) und Joch (Sz.7,Mitte).

Wenn einmal auf diese Weise Bericht und Handlung organisch verquickt sind,so folgt doch bei der Arbeit in des Dichters Werkstatt erst die letzte Phase der Dialogausführung: Der Dichter muß die Redeteile,deren Inhalt,Stil und Anordnung ihm schon festliegen,den Spielern sozusagen erst zuwägen,d.h. bestimmen, in welcher Reihenfolge und und Länge die Dialogstücke einander zu folgen hätten. Er wird einmal Rede und Antwort ziemlich gleich lang sein lassen,also ihr Gewicht gegeneinander ausbalanzieren; und die folgenden Abschnitte können dazu proportional sein. Oder aber langer Rede des einen folgt kurze Gegenrede des zweiten,sodaß die Waage stark nach der einen Seite hin ausschlägt. In diesem Falle gibt es noch die Varianten,daß entweder der, der viel spricht,auch allein für die Szene wichtig ist und das Auge auf sich zieht (z.B. die Eav in Sz.9,11);oder der Vielredner bemüht sich nur,dem andern etwas nahe zu legen,doch der bleibt trotz allen Geschwätzes wortkarg,aber Herr der Situation (Hantsepp im "Naz" 4;und der Seastaller in der Hausiererszene 2).

Abgesehen vom Verhältnis zueinander ist noch von Bedeutung, ob der Dichter die breite oder knappe Darstellungsform für diese oder jene Stelle wählt,ob er das Gedachte vorbehaltlos aussprechen oder bis auf die schmalste Andeutung einschränken will. Der Einakter an sich muß knapp sein;aber diese Bauernstücke Kranewitters verwenden auch aus stilistischen Gründen so wenig Linien wie möglich,lieben mehr kurzgefaßtes Zusammendrängen als bequemes Ausbreiten,mehr knappes,schwerbelastetes Aussprechen nur des Allerwesentlichsten als ausführendes und ausmalendes Sichergehen - eine Stilform,der ja allgemein das neuere Drama zuneigt. Darstellungen von Gedanken und Gefühlen werden hier selten breit

(am ehesten bei Giggl); wenn einmal eine Person mehrere Sätze hintereinander sagt,so handelt es sich meistens um Erzählungen (Med 3,5; Eav 1,2). Ganz unglaublich knapp ist z.B. Med 1,wo jedoch die Wortfaulheit ein Charakteristikum sein soll;ganz in Andeutungen hält sich die Szene zwischen Eaveler und Gitta (Sz.6) und die zwischen Seastaller und Sanne (Sz.5),wobei in der letzteren die Kürze ein Zeichen des schwer lastenden Geheimnisses und des bösen Gewissens sein soll.

Charakteristik des Dialogs der einzelnen Stücke.

G i g g l .

Der tyrannische Streit der 4.und 5.Szene ist ganz einseitig breit auf Seite des Giggl;jeden Versuch einer Entgegnung schneidet er mit höhnischen Worten ab. Erst von dem Augenblicke an, da Gretl ein neues Thema - Peter - aufs Tapet bringt,erfolgt einigermaßen ein Ausgleich. Epische Stellen fehlen ganz. Szene 6 beginnt mit"Konversation",an der sich bezeichnender Weise der Giggl nicht beteiligt;es ist dies das einzige Mal,daß in den "Todsünden"gesprochen wird,nur um einige Zeit mit Sprechen zu verbringen,wie es hier anfänglich der Fall zu sein scheint, - aber auch nur scheint,wie die Folge lehrt. Meisterhaft ist dem geschmeidig scheinenden,aber doch ungeschickten heimlichen Tasten und Forschen des Wachtmeisters das wortkarge,ehrliche Mißtrauen des geraden Giggl gegenüber gestellt. Nachdem der Wachtmeister doch mit der Wahrheit herausrücken mußte,folgt einseitige Verbreiterung auf Seiten des Giggl. In höchster Erregung Stellen von Selbstgespräch: Der Giggl spricht nur um sich zu sammeln,ohne sich an die Partner zu wenden. In Sz.9,wo die Erregung anhält,

ja sich steigert,sprechen ebenso die Personen aneinander vorbei,aber doch nicht zum Publikum. Beim überraschenden Ereignis der Sz.lo stockt zuerst die Rede,um sich dann in einem einseitigen Wortschwall des Giggl auszubreiten,womit dieser sich zu betäuben sucht. Wie er sich endlich der Wahrheit doch nicht mehr verschließen kann,schweigt er erschüttert,während Peter spricht;aber was er spricht,das hört der Vater gar nicht,denn sein erster Ausruf "Heidi,weard dös iatzt a Freud sein im Dorf..." (Sz513) läßt erkennen,daß er nur mit sich selbst beschäftigt war. Dann folgt neuerdings eine einseitig verbreiterte Stelle,Giggl führt und zwar bis zum Fassen des Entschlusses sich zu töten. Nun reißt die Gretl das Gespräch gänzlich an sich,bis es in der Hochspannung des Schlusses wieder zum Ausgleich kommt. Die beidseitigen Redeteile sind jetzt ganz kurz.

N a z .

Was der dramatische Aufbau des Naz vermissen läßt,kommt der Dialogführung zugute. Wenn dem Ganzen die einheitlich durchgehende Linie fehlt,so ist dafür jede Szene (bes.1,2,4) ein in sich geschlossenes kleines Kunstwerk. Der Dialog von Szene 1 ist sehr ausgeglichen verteilt. Die Führung wechselt auch,eine Zeitlang hat sie scheinbar die Annalies,aber im nächsten Augenblick ist doch wieder der Naz der Herr der Lage. Annalies verbirgt ihre Hintergedanken so vorsichtig hinter ihre freundliche Rede,daß nur der eingeweihte Naz sie durchschaut und damit uns einweiht. Zur Exposition ist damit schon eine ganze Menge gegeben,ohne daß irgend etwas in Erzählung dargestellt wäre. Szene 2 ist noch knapper;hinter jedem Wort sind immer Nebenabsichten zu vermuten. Äußerst lebendig folgen,in Parallele

gesetzt,Zug auf Gegenzug. Sehr dramatisch ist ferner der Erdäpfelhandel,Sz.4,von dem schon oben erwähnt wurde,daß der Eingang einseitig breit ist auf Seiten des Naz,der zu überreden sucht;aber der andere braucht nur ruhig abzuwehren. Zwischen die einzelnen Abschnitte des Feilschens um den Preis ist so organisch wie möglich die Schilderung der Narrheiten des Geizigen geschaltet. Der Schluß der Szene ist gleichmäßiger ausbalanziert als der Anfang. Die 6. Szene wird mehr von der hier reicheren Handlung bestritten,die für sich selber spricht;es tritt dasselbe Stocken ein wie im "Giggl" Sz.lo. Der Streit zeigt gleichmäßiges Kräfteverhältnis,ist äußerst knapp,bis in der höchsten Erregung wiederum jene aus der Vergangenheit geholten Vorwürfe geschleudert werden,die Kranewitter so häufig einsetzt.

E a v .

Die ersten beiden Szenen der "Eav" sind bereits an anderer Stelle besprochen. Sz.3 ist eine erregte Streitszene,die,in Bewegung dargestellt,viel exponiert. Diese und alle folgenden Szenen bis einschließlich der 7.sind außerordentlich knapp gehalten. Nirgends wird erzählt. Sz.5 enthält die meisterhafte Darstellung,wie die Eav Schritt für Schritt den Tomele in ihre Bahnen lockt. Sie kann immer gerade nur so viel andeuten,als der Tomele auf einmal zu erfassen imstande ist;doch sie bringt ihn auf diese Weise gerade ans erwünschte Ziel. Sz.6 ist ein schnippisches Wortgefecht,voller Andeutungen. Fast ermüdend knapp,verdichtet es sich erst in der fortsetzenden Sz.7 etwas, denn jetzt bekommt Gitta Interesse und nimmt die Angelegenheit ernster - läßt es sich angelegen sein,nun ihrerseits zu verlocken. Sz.9 und 11 hingegen sind ganz einseitig verdichtet,da auch In-

teresse und Erregung nur einseitig sind. Die Gegenseite - der Eaveler - ist zuerst ganz ruhig,seiner Sache sicher und so fast wortlos;und später,wie auch er in Wut gerät,läßt die Eav in ihrem Wahnwitz ihn nicht mehr zu Wort kommen.

G a f l e i n e r .

Das Vorspiel ist von ganz derselben Art wie die erste Szene des Totentanzes: eine gereimte Erzählung,balladenhaft, zwar von verschiedenen Personen gesprochen,aberdoch kein Dialog, denn die Sprecher lösen sich so ab,daß ein Nacheinander,kein Miteinander entsteht. Sz.2/3 des eigentlichen Spiels sind nichts als dialogisch aufgelöste reine Epik.

J o c h .

Sz.1 enthält lyrische Stellen (am Bett des Kindes),einen ziemlich undramatischen Dialog mit exponierenden Erzählungen. Das Gejammer vom S.571/2 dient mehr zur Unterrichtung der Zuschauer,als daß es auf die Bühne selbst gerichtet wäre. Selbst der Dialog des inhaltlich gesteigerten Schlusses bleibt unbewegt. Störender wird empfunden,daß selbst der hochwichtige Dialog von Sz.3 keine Farbe bekommt und sich nicht zuspitzt. In Sz.4 und 6 wechseln Stellen engster Verbundenheit der beiden Spieler mit solchen,die sich monologisch abwenden. Noch mehr muß in Sz.7 der Kontakt zwischen den Personen fehlen,sind doch Seppl wie Joch ohne Bewußtsein der tatsächlichen Situation. Der eigentliche Schluß,der diese Verbindung herstellt,beschränkt sich nur auf wenige ganz wesentliche Worte.

S e a s t a l l e r .

Von Sz.2 wurde bereits erwähnt,daß hier freundliches Geschwätz einer mißtrauischen,weil Hintergedanken vermutenden Wortkargheit gegenüberstehen,sodaß es zu keinem richtigen Dialog kommt. Sz.3 veranschaulicht,wie in knappster Rede und Gegenrede doch ungeheuer viel exponiert werden kann. In diesem Musterbeispiel der Zusammendrängung kommen meist nur Worte und selten ganze Sätze als Antwort,was jedoch der im Stoff gegebenen Spannung nur förderlich ist. Sz.5 ist ebenfalls vorbildlich im andeutenden Reden,indem er wenn jedoch der Partner so wenig spricht wie möglich,um seine geheimen Gedanken nicht zu verraten,aber dann darin,daß der andere selbst die knappste Bemerkung richtig deutet,den Beweis erblicken muß,daß seine Vermutungen auf Wahrheit beruhen. Die einzige längere Redestelle ist eine Erzählung,die den lang erwarteten Aufschluß gibt über die Ereignisse der Vorgeschichte. Der Dialog der 7.Szene wird von einer Seite (Briefträger) angeführt,während der Partner nur verteidigt,also kürzer bleibt. Erst zum Schluß wird der Seastaller aufbrausend,viel ausführlicher und weiß so die Macht an sich zu reißen. In Sz.8 kommt auch äußerlich durch die Form des Gesprächs zum Ausdruck,daß das Verhältnis sich geändert hat. Der Seastaller ist jetzt breit,Rosl abwartend,bis sich zum Schluß wieder das Kräfteverhältnis umkehrt und Rosl obenauf kommt. In dieser Dialogführung gelangt deutlich die verschiedene Stellung des Seastaller zur Darstellung: in der ungefährlichen Sz.2 ist er fast wortlos; in Sz.7 beginnt er zu reden,sobald er Gefahr im Anzug spürt; und der Bedrohte wird in Sz.8 geschwätzig. Der Anfang von Sz.lo wiederum ist in der Erregung und Unentschiedenheit ganz knapp,

nach dem Geständnis etwas breiter und dann ganz ausführlich erzählend. Auf diese Weise wird die dramatische Spannung unterbrochen,weil gerade hier der Dialog abgeschwächt ist. Mit dem neuerlichen Einsetzen der Handlung folgt wieder starke Verdichtung,auch nach der Tat (Totschlag),nach der sich der Seastaller nicht mehr aus der Betäubung befreit. Sein Schlußsatz ist weniger monologisch,als ans Publikum gerichtet.

M e d .

In der 1.Szene ist der verdichtete Monolog auf die äußerste Spitze getrieben,selten,daß eine Person einen ganzen Satz auf einmal sagt,besonders im Anfang. Rhythmisch gegliedert ist die Rede nicht. Sz.3 zeigt zuerst dieselbe mürrische,uninteressierte Kürze,wird aber dann (hier und in Sz.5) in der Erregung breiter und mischt reichlich Erzählung ein. Der Geishandel Sz.4 ist,mit der verwandten Naz-Szene verglichen,farblos und unbewegt. Sz.6 beginnt mit einseitiger Breite des Much,der doziert. Wie dann Handlung einsetzt,wird der Dialog beidseitig und ausgeglichener,vor und nach dem Totschlag sehr knapp. Der wieder zur Besinnung gekommene Med spricht zum Schluß ganz anders als zuvor,geschlossen und überlegt. Der Enddialog ist der dramatischeste des ganzen Einakters.

T o t e n t a n z .

Der dramatische Dialog beginnt erst in Sz.3,und zwar mit einem rhythmischen Wechsel,der dem der Sz.1 ähnelt(s,Gafleiner). Zuerst spricht längere Zeit jeder je eine Zeile (S.636),dann folgt eine längere Strophe des Spielers,darauf wieder Kurzzeilen, ein längerer Dialogteil des Gegenspielers,wieder Kurzzeilen und

dann mehrere längere Teile auf beiden Seiten,diese jedoch (wie Sz.1) nacheinander,nicht gegeneinander. Auf die lange Schlußrede des Totengräbers folgt ein Liedchen, - das Ganze eine Umkehr der Anordnung von Sz,2,sodaß ein sehr regelmäßig aufgebauter Expositionskomplex der eigentlichen Handlung vorangeht. Diese setzt in Sz.4 ein,mit knappem Dialog. Anfänglich hebt derDialog die Zusammengehörigkeit von Totengräber und Totengräberin sehr deutlich hervor: zuerst eine Zeile Er (Tod),dann je eine Zeile Totengräber und Totengräberin und genau dasselbe nochmals. Scheinbar hat hier die gebundene Rede auch dem Dialogaufbau von ihrem Rhythmus mitgeteilt. Später,mit der steigenden Erregung, werden die Reden breiter,aber eindringlicher und die der zwei Menschen richten sich gegen einander. In der Schimpferei der Einleitung von Sz.5 hat zuerst die Frau eher das Übergewicht. Dann während des Würfelspiels,das über Leben und Tod entscheiden soll,nehmen sich beide nur zu erregten Ausrufen Zeit,die sich ~~dann~~ auch während des anschließenden Kampfes nicht verbreitern. Nur der sterbende Totengräber erhält noch einmal Gelegenheit,ein wenig mehr zu sagen,doch bleibt ihm auch nicht die Ehre,das letzte Wort gehabt zu haben.

7,) V e r w e n d e t e M o t i v e .

Die dargestellten Probleme zu betrachten,wird hier insofern erleichtert,als uns das Kernproblem von vorherein ganz deutlich gemacht,ja sogar in den Titel gesetzt wird. Was aber auf der einen Seite erleichtert,indem wir schon wissen,um dieses oder jenes Problem muß es sich in diesem Stücke handeln,erschwert andrerseits dadurch,daß manchmal wie schon erwähnt,das Grundmotiv sich als zu schwache Basis erweist,diese Rolle daher einem anderen,nicht genannten abtreten und selbst sich unterordnen muß. Dies ist vor allem für die Frage der Schuld von Belang (~~6.folgendes Kapitel~~) s.S. 224 ,während wir hier vorbereitend mehr auf das Vorkommen der Gedanken überhaupt eingehen wollen.

Die kurzen Einakter können nur Szenen mit wenigen Menschen bewältigen. In der einfachsten Form (z.B. im "Med") sind es nur 3 spielende Personen,ein einziges Mal mehr("Esv"),nämlich 4; von den ebensowenig zahlreichen Nebenrollen braucht hier nicht die Rede zu sein. Sodann steht das Innenleben von Kranewitters Menschen unter dem Zwange der Notwendigkeit, - freier Wille mangelt ihnen. Die Wirkung dieses Zwanges verstärkt sich,wenn die Menschen auch durch ihre Beziehungen zueinander eng begrenzt werden,wenn das Band der Familie sie umschließt,sodaß sie nicht tun und lassen können,was sie wollen;~~daß~~ wenn sie mitsammen leben und auskommen müssen. Diese Behauptung wird durch die Tatsache erhärtet,daß nirgends von Familiengründung gesprochen wird,wo ja doch freie Wahl in Frage käme. Die Ehen bestehen in allen Fällen schon,und wo im Gespräch auf ihr Zustandekommen zurückgegriffen wird,geschieht dies in herabsetzender Art:

Eav und Klef nahmen den Gatten aus schnöder Habsucht.

Die Familien stellen also eine Fessel dar. Das dauernde Beisammensein führt immer wieder zu heftigem Streit: Der "Giggl" enthält eine ganze,ziemlich lange Szene des Streites zwischen Mann und Frau (Sz.5);Eav und Laveler geraten in der Schlußszene ernstlich aneinander,wobei aber Eav der angreifende Teil ist; der Joch und sein Weib kommen anfangs,vereinigt durch die Sorge um das Kind,gut miteinanderaus,aber im Laufe des Stückes erlebt sie an dem Manne eine fürchterliche Enttäuschung,auch wird er im Rausch sogar tätlich; der "Med" endlich besteht fast nur aus dem Zank zwischen Much und Klef (Sz.3 und 5); einzig die sanfte, verträgliche Sanne hält zu ihrem Manne,obwohl sie einen solchen, zu Boden drückenden Verdacht gegen ihn hegen muß.

Kranewitters Technik,einen Streit darzustellen,bleibt sich im allgemeinen alle Mal recht ähnlich. Inhaltlich ist daran das Merkwürdige,daß die Streitenden - meistens ist es die Frau - dabei so weit zurückgreifen und Dinge aufwärmen,die womöglich noch vor der Ehe sich ereigneten;z.B.bei Eav und Klef erstaunt es eigentlich,daß diese schwerwiegenden Dinge in den langen Ehejahren bisher noch nicht zur Sprache gekommen sein sollten. Auch im "Giggl",(Sz.1o,S.515), "Naz" (Sz.6,S.531) und "Joch" (Sz.7,S.585) enthalten gerade die Schlußszenen solche weitausholende Auseinandersetzungen. (Einzelheiten s.Technik des Dialogs,S, 75).

Streitigkeiten innerhalb der Familie beschränken sich aber nicht nur auf die Ehegatten. Im "Giggl","Joch","Seastaller" und "Med" ist auch ein Sohn da,um dessentwillen es Kämpfe gibt. In allen 4 Fällen stehen in den Schlußszenen Vater und Sohn

gegeneinander (im "Joch" allerdings nur der inneren Einstellung des kleinen Seppl nach,der zu einem Streit gar nicht mehr fähig, wohl aber noch imstande ist zu erkennen,was der Vater ihm angetan);im "Seastaller";"Giggl" und "Joch" geht der Sohn zugrunde, während der Med den Vater tötet. Man braucht diese Anordnung gar nicht als besonders gewollt vom Dichter hinzustellen: Da sich die Stücke auf den engen Rahmen der Familie beschränken und die Frauen - mit Ausnahme der Eav,die aber wieder keine Kinder hat - eine untergeordnete Rolle spielen,müssen ja die Rollen von Spieler und Gegenspieler sich auf Vater und Sohn verteilen. Andrerseits wird aber dahinter doch jene künstlerische Absicht zu suchen sein,,daß die Todsünde umso verhängnisvoller erscheint,wenn sie imstande ist,Eltern und Kinder gegeneinander aufzubringen,ja wenn sie sogar bis zu einem Eltern-,bzw. Kindesmord führt.

Sonderbarerweise sind aber nie mehr Kinder da als dieser eine Sohn (nie eine Tochter). Daß nicht mehr Kinder dargestellt werden,läßt sich in erster Linie durch Raummangel erklären; aber an und für sich wäre es ja möglich,daß wenigstens mehrere als anzunehmen angegeben würden,wenn es nicht Kranewitters Technik wäre,nirgends von einer Person zu sprechen,die nicht später auftreten soll. Oder hätte der normale,bäuerliche Kindersegen zu gesund,zu positiv gewirkt? Kranewitter hätte dann mehr vom Alltag im Bauernhofe darstellen müssen,was er aber als unnötigen Ballast vermied;so kommt auch in keinem der Einakter ein Knecht vor, - allerdings zwar zwei Mägde ("Giggl" und "Seastaller"),die aber einzig der Gestaltung des Hauptproblems, nicht einer zersplitternden Milieuschilderung dienen.

Nirgends hat einer der Männer oder Frauen einen Freund, irgend jemanden,dem er freundliche Gefühle entgegenbringt;dies hielte nur auf,denn Liebe und Zuneigung haben nichts zu suchen, wo unumschränkt die Todsünden herrschen. Damit ergibt sich für die Technik,daß nie einem Vertrauten exponierende Eröffnungen gemacht werden können (Ausnahme nur das Gespräch zwischen der Frau des Giggl und ihrer Magd), - wiederum ein Grund dafür,daß die Streitigkeiten soviel Erzählungen enthalten.

Während die Spieler untereinander durch Familienbande zusammengeschlossen werden,steht noch außerdem jeder für sich durch die Bande des Blutes in dem ewigen Kreislauf der Generationen. Immer wieder wird darauf hingewiesen,daß der Mensch sich nicht von den Forderungen seines Blutes frei machen kann. Manchmal beschränkt sich dies nur darauf,die enge Sippenzusammengehörigkeit zu betonen,die sich im traditionsgebundenen Leben des Bauern noch bewahrt hat. So,wenn Much davon spricht,daß man ihm den Rat gegeben hätte,die Klef nicht zu heiraten,weil sie aus einer untüchtigen Familie stammte: "Der Apfel fallt nit weit vom Bam," wiederholt er S.621, "und die Enkrigen,dein' ganze Sippschaft übereinand,miemals ist sie koan' Lachen,koan' Kreuzer nit wert g'west." Und weiter S.622: "Ja,ietzt woaß i's,Art laßt nit von Art." In ähnlicher Weise beschimpft im "Naz" die Thres ihre Base Annalies (S.531): "Von an Volk bist du,von an nixnutzig'n, schon dein Ändl ist der gleiche g'wes'n,alles hat er derkrapst, was er nur kriegt hat," - um dann auf die Unredlichkeiten von Annalies selbst einzugehen,die genau so sei,denn "oan Kapp'n - oan Tuech".

In andren Fällen tritt das Negative noch deutlicher zu Tage: wenn die Todsünde,der schon Vater und Großvater verfallen waren,wie ein Fluch auf dem Geschlechte lastet und die verderbliche Anlage sich auf Sohn und Enkel weiter vererbt. Am deutlichsten mußte dies im "Seastaller" ausgeprägt werden,weil dort der Jähzorn dadurch,daß er als "Fluch des Geschlechtes" hingestellt wird(s.S.609: "A verfluecht's G'schlecht sein mier,es ist mier wie mein Vater 'gamgen,der a die Muetter im Streit vom Heufueder hat z'Toad g'stoaß'n."),erst die nötige Bekräftigung erhält. S.611 wird dasselbe nochmals betont und die Macht des Blutes hervorgehoben: "Mein Bluet,mein gachs Bluet. Seastallerisch. Der Vater geg'n die Mutter,i geg'n den Sohn. Das oagene Bluet geg'n si' selber." Dies wird hier beinahe zu klar ausgesprochen, sodaß der Verdacht aufsteigt,ein solches Dozieren sei nötig,weil durch die dramatische Handlung allein die gewünschten Gedanken noch nicht herausgearbeitet seien.

Da braucht es uns dann nicht zu erstaunen,daß in dem viel bühnenwirksameren "Giggl" die Stellen,welche die diesbezügliche Meinung des Dichters übermitteln sollen,uns nicht so bequem vor der Nase liegen. Die bloße Existenz dieses Großvaters ist These genug,ebenso in der "Eav" die des Tomele. Im "Giggl" kommt aber wie im "Ked" zur Vererbung der Vorwurf der falschen Erziehung, unselige Kräfte,die gemeinsam die Schuld zu tragen haben.

Eav und Gitta aber bürden die Schuld an ihren Verfehlungen nicht den Eltern auf;bei ihnen hat alles das "hoaße Bluet"hervorgebracht. S.536: "Du kennst mi und mei Bluet nit"; und Gitta S.539: "I hab halt a hoasses Bluet g'habt",doch sagt sie das mehr,um den Werdegang zu erklären,als sich zu entschuldigen,wie

ja überhaupt Gitta trotz ihres "Berufes" die weit weniger Triebgebundene der beiden ist. Beim Eaveler ist,was sich vererbt,nicht mehr bloß ein Laster,sondern eine Krankheit,deren Vorkommen auf der Bühne erst seit IBSEN eine jedoch noch immer anzuzweifelnde Berechtigung gewonnen hat.

Zweimal schildert Kranewitter die Empfindungen,die vor einer solchen im Affekt begangenen Tat den Menschen beherrschen,mit ebendemselben Bild von dem glühenden Strom der Leidenschaft, der da plötzlich über den Menschen hinwegzieht;u.zw. im "Gafleiner" S.57o,Z.6 : "In mier kocht's auf amal wieder,in mier frißt's,frißt's,wie glüehnig's Eis'n"; im "Seastaller" S.6o9, Z.9 : "er fangt an so boshaft z'lach'n,daß es wie fresset's Gift,wie glühnig's Fuir durch mein' Leib 'gangen." Daßselbe Bild gebraucht Kranewitter auch im "Andre Hofer" (S.266,Z.13),wo Raffl von einer Erbitterung über Hofer sagt,"dös hat si' in mi einig'fress'n wie Rost,hat sie in mi einibrennt wie glüehniges Eis'n."

Soziale Probleme haben hier nichts zu suchen. Die Menschen sind zwar teilweise sehr arm (Joch,Much),aber sie bleiben dabei doch unabhängig. Es ist niemand da,der über oder unter ihnen stünde,sodaß es Klassenunterschiede geben könnte. Es handelt sich immer nur um das rein Menschliche und nicht um konventionelle Bindungen.

8.) D a r s t e l l u n g d e s M i l i e u s .

Hier interessieren uns sozusagen die Requisiten des Dichters. Wir wollen zusehen,woraus er sein Bühnenbild aufbaut;ob dieses Bühnenbild - mit Ausnahme des "Gafleiner" ist es immer eine Bauernstube - deutlich ein Teil eines größeren Ganzen,des Bauernhofes,ist oder ob man von dem Leben ringsherum nicht viel verspürt;ob etwa dieses größere Ganze sich auf die Dorfgemeinschaft ausdehnt,ja ob gar der Blick auf Staat und Kirche sich weitet. Wichtig dann,ob es dem Künstler besonders daran liegt, die Eigenheiten des bäuerlichen Lebens dar$zustellen,oder ob er mehr das rein Menschliche in Betracht zieht.

Im Anschluß auf das Inhaltliche der Milieudarstellung kümmert uns ferner die Form seiner szenischen Anweisungen.

Das B ü h n e n b i l d ist stets eine Bauernstube,an deren einfacher Innenausstattung Kranewitter nicht viel liegt, wodurch der Dichter beweist,daß er nur auf die wahren Quellen dramatischer Wirkung sich ~~zu~~ beschränken ~~braucht~~,und nicht in den Fehler vieler Moderner verfällt,die Inszenierung allzu wichtig zu nehmen. Bei der ausführlichsten Szenerieangabe,der des "Naz",fühlt man sich an die Herkunft von der Novelle erinnert.

Die größte Rolle unter den Einrichtungsgegenständen spielt wie in jeder echten Bauernstube entschieden der Ofen. Auf seiner "Hölle" hat der Großvater seinen Kaiserthron aufgeschlagen. An ihn lehnt der Naz seinen müden Rücken;aus der Ofenekke schleicht sich der Tod hervor,und Tomele bezieht dort seinen Lauscherposten. Die übrigen Einrichtungsgegenstände

lenken keinen Blick von der Handlung ab und auf sich. Wichtig ist nur noch der Herrgottswinkel,doch nicht etwa als eine Oase des Friedens und der Frömmigkeit. Im Gegenteil: in dieser Ecke erfolgt Sannes Zusammenbruch,bei dem sie die Gottesmutter anklagt,die sie verraten habe;und dem Med reicht gar die Klef das Wandkreuz,mit dem er den Vater erschlägt.

Da und dort kommt wohl ein Werkzeug vor,doch geschieht dies nicht,um die damit ausgeführte Werktagsarbeit darzustellen;es sind nur die Gegenstände,mitdenen ein Totschlag ausgeführt werden soll,Gewehr,Pfannknecht,Hacke und Kneip,Gewicht und Sanduhr.

Das ü b r i g e H a u s hat für das Geschehen kaum etwas zu sagen,das auf dem Bühnenraum wie auf einer Insel vor sich geht. Der Dichter hält sich und uns nicht damit auf,hier Verbindungen herzustellen. Im "Giggl" geschieht dies nächst der "Eav" am meisten: Der Wachtmeister geht,das Haus zu durchsuchen (S.5o8); Giggl will dem Peter den Rückweg durch den Stadel freihalten(S.516). In Nazens Schupfen liegt das Holz für drei Jahre im Vorrat. Die größere Personenzahl der "Eav" bedingt hier wieder ein häufigeres Ab- und Zugehen. Stimmen im Hausgang stören Eav und Hansl. Eav hält sich während des Besuchs der Gotl im Nebenzimmer auf. Tomele kommt aus dem Stall. Durch Szene 7 - lo steht das Schlafzimmer in engster Verbindung mit dem Hauptraum. Das Hüttchen des Joch und des Much scheint nichts weiter zu enthalten. Lex und Sanne kommen aus der Küche, dem einzig genannten Nebenraume.

Das L e b e n auf dem B a u e r n h o f e mußte auch zugunsten dramatischer Konzentration und Knappheit auf Darstellung verzichten. Kranewitter schafft kein Bauerndrama

im eigentlichen Sinn des Wortes,indem er den Bauern als durch die charakteristischen Merkmale seines Standes begrenzt schildern würde: Kranewitter sind die Bauern nur Menschen,die dem untersten Stande angehören,daher in ihrer Psychologie verhältnismäßig primitiv und durch die natürlichen Kräfte ihrer Triebe eng gebunden sind. Das Einzigartige des bäuerlichen Alltags mit seiner starken Natur- und Erdverbundenheit;die starken arterhaltenden Kräfte,die vom eigenen,seit Generationen besessenen und daher geliebten Grund und Boden,Haus und Hof ausgehen : das alles ist für den Dichter nicht darstellenswert. Man erstaunt darüber,daß Kranewitter,der unter Bauern aufgewachsen,dort,wo er die Gebundenheit sieht,nur das Negative daran herausgehoben hat: in "Um Haus und Hof" entsteht der alles antreibende Wunsch der Lena,Bäuerin zu werden,aus der Sehnsucht,ihrem Elend zu entfliehen,und aus der Gier nach Macht und Besitz;Ähnliches haben wir schon in den Einaktern allenthalben feststellen können. Erklärlich wird uns dieses wiederum aus Kranewitters eigenem Erleben. In der Biographie(S.12 f.) erzählt er,daß sein Heimatdorf in der Zeit seiner Jugend von seinem ehemaligen Wohlstand herabgestiegen und völlig verarmt sei. In den Häusern,die noch von der früheren Herrlichkeit zeugten,lebte jetzt ein todmüdes Geschlecht. "Kein Sang erschallte mehr und kein Juchschrei,Tanz und Musik ist im Elend ertrunken,ja Fröhlichkeit und munteres Wesen gilt fast schon als verrucht. Dafür ist ein anderes aus der Grundsuppe des allgemeinen Elends emporgesproßt: der Neid gegen den Nachbarn und eine bitterböse Zunge". Daraus verstehen wir auch die Athmosphäre der "Todsünden".

Kranewitters Vater war zudem nicht Bauer,sondern Sohn eines Unternehmers,der eine Fabrik "zur Erzeugung ordinärer Zeuge" betrieb,und selbst Mauteinnehmer,sodaß Kranewitters das Leben auf einem richtigen Bauernhofe nicht mitgemacht erlebt hatte. Als Episoden kommen nur einmal ein Erdäpfel-,einmal ein Ziegenhandel vor. Eav muß zur Hausarbeit,der Eaveler war gerade beim "Fuettern", Tomele soll Viehstriegeln gehn. Seastaller schickt Lex "an die Arbeit", Der Med aber,schon ganz heruntergekommen,ist bloß mehr Taglöhner. Von irgend einer Feldarbeit ist also nie die Rede. Daher ist nirgends,auch nicht im "Giggl",der Bauer als ein Herr über viel Gesinde,über Äcker und Wiesen geschildert ~~wird~~. Nicht ein Knecht kommt vor. Und auch die Söhne sind keine richtigen, zukünftigen Bauern: Peter und Lex haben gerade Militärdienst, Med ist ein verantwortungsloser Faulenzer.

Die u m g e b e n d e D o r f g e m e i n d e hat noch eher eine Bedeutung. Im "Giggl" wollte ja der Großvater Vorsteher werden;und sein Sohn ist sehr bedacht auf sein Ansehen vor den Nachbarn (S.5o6 und 513). Der Naz schimpft über die verschwenderischen Bauern und schildert ihre Fehler recht genau. Das Unglück des Schlusses ruft eine Menge Leute auf die Bühne. Die Eav ist mit allen möglichen Leuten aus dem Dorf in Beziehung gestanden. Gitta erregt das allgemeine Interesse. Tomele hat für Fremde Pakete getragen. Im "Joch" mahnt das Dorf durch den Gemeindekassier seine Schuldner. Den Joch locken im Wirtshaus Trunk und Freunde. Der Dorfpfarrer kommt zu Besuch,spricht mit Seppl von der Schule. Die Sage vom Gafleiner macht in der ganzen Gegend die Runde;jeder weiß es,wenn einer ihn wieder gesehen zu haben meint. Im "Seast." ist sogar durch Gericht und Gefängnis

eine Verbindung mit der Stadt gegeben. Briefträger und Hausierer gehen von Haus zu Haus. Die Klef spricht davon,daß der Much "und 's ganze Nest da" gegen den Sohn seien (S.624).

Das Dorf ist also eine Gemeinschaft,deren üble Nachrede man fürchtet. Die Bewohner verbindet Handel untereinander,die Schule,das Wirtshaus, - dieses aber auch nur als etwas,von dem Übles ausgehen kann: der verhängnisvolle Streit des Lias mit Klaus;das Wirtshaus im "Joch". Geselligen Verkehr ("Hoangert", Frauengetratsch) gibt es hier nicht,ebenso wenig wie Kirche und Gottesdienst. Nie fällt eine religiöse oder politische Äußerung. Eine verhältnismäßig sehr große Rolle spielt dagegen das Militär (Peter und Lex sind im Militärdienst;Eaveler's Vater hat beim Militär "seine saubere Krankheit" erwischt;der Großvater mischt immer wieder militärische Ausdrücke in seine Reden) und das Gericht (vor allem im "Seastaller";Gitta und Med haben schon mit dem Gericht zu tun gehabt;Eav's Quittung).

Die Einakter stehen also auch durch ihr Milieu - genau so wie wir es früher für die Stoffe festgestellt haben - in engstem Zusammenhange mit eigenem Erleben. Dieselbe Düsterkeit,die Kranewitters Heimat kennzeichnete,herrscht hier überall und läßt freundlichere Mächte nicht aufkommen. (s. auch S. 27)

Der " T o t e n t a n z " ist in diesem Kapitel nicht berücksichtigt,da er gerade hier anderes,ganz eigenes bietet. Dort handelt es sich ja um eine vergangene und historisch annähernd bestimmbare Zeit in dem Gewande historisierender Sprache,wo wir daher nichts finden,was zu unserer Aufgabe,der Schilderung des gegenwärtigen Bauernlebens,Bezug hätte. Der Bühnenraum ist eine ziemlich genau beschriebene alte Bauernküche.

Die Beziehungen zur gesamten Außenwelt schrumpfen auf eines zusammen: die Beiden sind die letzten Überlebenden eines ganzen Dorfes, über dessen Bewohner sie triumphieren. Dadurch bekommt ihr Leben auch den Schein des Letztmaligen, Endgültigen, außerhalb der täglichen Dinge Stehenden.

Die szenischen Anweisungen, mit denen Kranewitter seine Bühnenbilder bezeichnet, sind echt dramatisch knapp gehalten ~~und~~; er schildert nicht, wie dies die reinen Naturalisten immer tun.

Bei Kranewitter verrät sich aber diesbezüglich eine Änderung, wenn man die erst vollendeten mit den letzten Einaktern vergleicht. Der "Naz" kann seine Herkunft nicht verleugnen: hier steht eine sorgfältige epische Beschreibung, die auch den Lichteffekt berücksichtigt und die Schilderung von Aussehen und Kleidung des Naz schon vorne unter die Nennung der Requisiten mischt. Diese werden auch nicht so dargestellt, wie sie der Zuschauer sieht. Über das Aussehen der übrigen Personen wird kein Wort verloren.

Im "Joch" ist die Szenerie kaum beschrieben, die notwendigen Möbel werden genannt, aber für den Gesamteindruck stehen hier Eigenschaftswörter: intim (ein Wort, das vor dem Naturalismus nicht hier angewendet worden wäre), dürftig, aber reinlich. Von den Personen sagt Kranewitter nichts.

Selbst bei der Waldlandschaft des "Gafleiner" beschränkt er sich auf das Knappste des objektiven Eindruckes, gibt auch Beleuchtung und Zeit an. Dafür werden alle Menschen in Kleidung, Aussehen und Haltung eingehend dargestellt, was aber bei einem Gespensterstück notwendig ist, weil es sich um Phantasiegestalten des Dichters handelt.

Alle folgenden Bühnenbild-Anweisungen (Giggl,Med,Seastaller,Eav) geben nur jenen gegenständlichen Anblick wieder,der sich dem Zuschauer bietet.

Manchmal legt Kranewitter das Rechts-Links auch fest,aber nur ganz oberflächlich. Eigenschaftswörter verwendet er hier nicht mehr (nur "Med":ärmlich). Im "Giggl" und"Seastaller" werden die zuerst anwesenden Personen (Großvater und Seastaller) in Kleidung und Aussehen beschrieben,die später auftretenden nirgends. Nur bei Peter und Lex ist die Militärkleidung bezeichnet.

Auch die Anweisungen für den Schauspieler sind auf ein Minimum beschränkt. So gut wie nie wird die Stimmung bezeichnet, aus der heraus ein Spieler etwas sagt;ebensowenig Gebärden während des Sprechens. Selbst von den wirklichen Tätigkeiten ist vieles nur aus dem Dialog zu erschließen. Ein Beispiel dafür: Med 6,S.627/8. Klef fürchtet,daß Med beim Streit mit dem Vater unterliegen könne,ruft ihm zu: "Schlag'n nieder,Med!" (reißt das Kreuz von der Wand und gibt es dem Med). Med: "Jetzt ist's aus mit Dir!" Much (taumelt zu Boden).Nur Der folgende Dialog sagt,daß Much erschlagen wurde.

9.) A u f b a u d e r S t ü c k e i m e i n z e l n e n .

E i n l e i t u n g .

Die Art,wie Kranewitter zu seinen Stoffen kam (bereits eingehend ausgeführt in I,1.) rückt die Vermutung nahe,daß er auch bei der eigentlichen Ausführung weniger als die Mehrzahl der Dichter nach freier Wahl,nur künstlerischen Gesetzen unterworfen, den Stoff geformt haben mag, - daß er auch hier mehr,in Erinnerungen an passende Gestalten kramend,getrachtet habe,die Wirklichkeit wieder aufleben zu lassen. Aus Freude an der erinnerten Gestalt führt er z.B.den Großvater im "Giggl" so aus,räumte er seinen Reden einen verhältnismäßig so großen Platz ein. Der Erinnerung entnimmt er viel von der Handlung im "Naz",sogar den Großteil des Monologes in Szene 5.

Und doch können wir bei der Betrachtung des Aufbaus im Allgemeinen über diese Tatsache hinweggehen. Denn wenn auch Kranewitter seinen Erinnerungen nachschuf,so hat auch ~~dies~~bezüglich dieser (nachgeschaffenen) Abschnitte doch die Stelle,an welche er sie setzte,die Rolle,die er ihnen zuteilte,die ganze Art der Anwendung also so viel zu bedeuten,daß wir hier ebenso den künstlerischen Gesetzen nachspüren können und müssen,als wenn Kranewitter seine Gestalten und Handlungen frei erfunden hätte.

Für die meisten Einakter hatte er zudem nur leblose Charakterbilder vor sich,die er erst in dramatische Bewegung versetzen mußte. Mit dieser Bewegung war jedoch noch nicht ihr Ausschnitt gegeben,den jedes Drama und somit erst recht jeder kurze Einakter immer nur enthalten kann. Es interessiert uns also in allen Fällen,wie immer der Stoff auch beschaffen sei,an welchem Punkte

der Dichter einsetzte,wie er die Handlung zum Höhepunkte und zur Katastrophe führte,wie er diese und jenen hervorhob oder verschwimmen ließ.

Es wäre anzunehmen,daß aus Kranewitters übrigen Dramen sich seine Arbeitsweise erschließen ließe. Inhaltlich ist der Art der Todsünden nur ein mehraktiges Drama verwandt,das aber daher für technische Betrachtung ungeeignet erscheint: "Um Haus und Hof", eine Tragödie,deren Helden Bauern sind,deren Probleme die,welche das Leben der Bauern täglich und zu allen Zeiten bewegen. Es wird aber noch darauf hinzuweisen sein,daß doch auch Einzelheiten im Aufbau Parallelen zu "Um Haus und Hof" zeigen(s.Kap. Probleme,S.93). Von den beiden anderen Dramen in Mundart,"Andre Hofer" und "Michel Gaißmayr",deckt sich der Aufbau des ersten - wie Dr.A.DÖRRER S.63 seines Werkes "Andreas Hofer auf der Bühne" nachgewiesen hat - zu sehr mit dem von Kranewitters Vorbild, dem "Andreas Hofer"von Karl DOMANIG,als daß sich an diesem Beispiel etwas über Kranewitters selbständige Aufbautechnik erfahren ließe. Der "Gaißmayr" endlich besteht zwar aus reich bewegten Massenszenen, was also eine von den Einaktern gänzlich verschiedene Aufbauart bedingt;aber die Abgeschlossenheit jedes einzelnen Aktes,der Parallelismus in deren Aufbau und der Mangel eines,alle Akte durchziehenden,einheitlichen Wollens spalten das Drama gewissermaßen in Einzelakte auf und deutet derart auf Kranewitters späteres Arbeitsgebiet,den Einakter,voraus.

An mehraktigen Dramen kam dann nur noch "Wieland der Schmied" heraus (Die Tiroler Tragödie "Peter Rull" ist in den Werken nicht veröffentlich worden),hochdeutsch,in neuromantischem Stil geschrieben,der höchstens verrät,gleichen Ursprungs zu sein wie der

undramatischeste der Einakter,der "Gafleiner";und der ebenfalls gänzlich verschiedene "Bruder Ubaldus",der besonders vollständig andere Behandlung des Schuldproblems zeigt (S.auch Kap.Das Tragische,S.224),wodurch auch ein verschiedener Aufbau zustandekommmt, da das Schuldigwerden und seine Bestrafung hier wie dort das Kernproblem darstellt.

Was aber Kranewitter noch in der gedrängten Form des Einakters schrieb,nämlich das späte Werk "Thassilo und Luitberga" und das moderne Gesellschaftsstück "Ende",ist im Vergleich mit den Todsünden weder gedanklich bedeutend noch bühnenwirksam.

Was nun den eigentlichen Aufbau anlangt,so ist eine Bewältigung seiner Mannigfaltigkeit nur möglich,indem jeder Einakter für sich als ein selbständiges Drama besprochen wird. Die Zusammengehörigkeit des Zyklus ist ja nicht so groß,daß sich durch ein Nebeneinander alle die verschiedenen Fälle erfassen ließen; immer wieder geht der oder jener der Einakter Wege,die ganz aus dem Rahmen fällen. Grundlegend für ein späteres Vergleichen ist jedoch festzustellen,daß sich aus dem Thema ein gemeinsamer Zug für alle ergeben muß,nur verschiedentlich stark herausgearbeitet: der Inhalt jedes Einakters ist der,daß ein Laster einen oder mehrere Menschen unerbittlich in den Klauen hat,bis der Sündige daran zugrunde gegangen ist. Wir haben bereits hervorgehoben,daß es aus dieser Macht der Triebe keine Errettung gibt. Damit ergibt sich auch für die Technik des Dramas das Fehlen eines kräftigen Aufschwunges vor dem Zusammenbruch;am Zusammenbruche muß es ja bei dieser Themastellung dem Dichter vor allem gelegen sein.

Für diesen Punkt lassen sich aber auch Zusammenhänge mit

andern Dramen nachweisen,sodaß solche breite Darstellung der Katastrophe doch mehr in Kranewitters künstlerischer Absicht gelegen sein mußte,als wir es annehmen dürften,wenn sich dieser Zug nur in den durch das Thema (das zwar auch selbst gewählt ist) genau bestimmten "Todsünden" fände. Denn wie diese bestehen auch der "Andre Hofer" und"Thassilo und Luitberga" fast nur aus Exposition und Katastrophe,die aufwärts führende Handlung ist nur angedeutet.

a) D e r G i g g l .

Der Personenstand dieses Einakters ist für Kranewitters Brauch reichhaltig zu nennen: 6 Personen, von denen keine rein episodisch angewendet wird,

Zwie Personen allerdings, nämlich Großvater und Magd, nehmen, trotzdem ihre Rolle ziemlich umfangreich ist, an der eigentlichen Handlung keinen Anteil. Ihre Stellung läßt sich einerseits mit Betonung der Tendenz (vererbtes Laster!), im andern Fall mit der Technik der Exposition begründen.

die 1.Szene, in ihren Grundzügen aus Kranewitters Erinnerungen geschöpft, soll einen Stimmungsakkord anschlagen, durch welchen an einem Beispiel aus der vorigen Generation die Strafe für Untat und ungerechte Gesinnung veranschaulicht wird.

Nun führt in der 2.Szene der Dichter eine Hauptperson ein, die Gretl, welche er gleich durch die Einführung als eine wenig aktive kennzeichnet, denn sie fügt sich vollständig in die Großvater-Szene, milde und verstehend, wie das von Anfang an als ihre Art herausgekehrt wird.

Szene 3 bereichert wieder um eine Person, die Magd, die allerdings an der späteren Handlung nicht teilnimmt, trotzdem sie nochmals zu einer längeren Szene aufscheint. Ihre Rolle an dieser Stelle ist klar durchsichtig: die Bedeutung der doch noch unverständlichen 1.Szene soll erklärt werden. Und Kranewitter bedient sich hiezu eines häufig geübten, aber dramatisch nicht sonderlich wertvollen Expositionsmittels, der Belehrung einer noch unwissenden, ganz unbedeutenden Person für die Handlung. Ein fingiertes Zwiegespräch also, das sich in Wahrheit an den

Zuschauer wendet,um diesen von der Vorgeschichte zu unterrichten. Daher wird auch die überflüssige Person sofort abgeschoben,sobald die eigentliche Hauptperson,der Giggl,auftaucht und also ein wirkliches Zwiegespräch,das die Handlung beginnen könnte, ermöglicht wird: Szene 4.

Einen zweiten Zweck hat aber die Magd doch noch: die Art, wie Giggl sie zur Arbeit zurückschickt,charakterisiert zugleich ihn auf das deutlichste.

Die folgende Szene 5 würde eigentlich in einem vollständig ausgeführten Drama die Schürzung zu enthalten haben.da schon Szene 6 die Katastrophe vorbereitet;doch findet sich davon nichts, kein erregendes Moment,kein Ansetzen eines Entschlusses. Die Szene dient somit nur der Charakterdarstellung,wobei Giggls Sündigkeit schon von vornherein feststeht. Gewisse Spannungen enthält die Szene wohl und weiß auch das Interesse wachzuhalten, doch verspürt man kein Vorwärtsdrängen,da ja die Szene für die beiden Menschen keine einmalige Bedeutung hat,sondern in der gleichen Weise sich ~~so~~ oft schon in ihrer Ehezeit wird ereignet haben. Demzufolge wird man sie auch noch zur damit unverhältnismäßig in die Länge gezogenen Exposition zu zählen haben.

Was den eigentlichen Bau der Szene anlangt,so enthält der Beginn das charakterisierende hoffärtige Aufbrausen des Giggl, Reden voll beißenden Hochmutes; doch klingt dies dann in ein ruhigeres,mehr exponierendes Gespräch über den einzigen Sohn aus,erst zum Schluß durch Gretls Erzählung von ihrem bösen Traum wieder auf Kommendes,und zwar kommendes Unheil gerichtet.

6.Szene. Da unterbricht das Erscheinen des Wachtmeisters, dessen allgemeines Gerede zuerst hemmt;doch erzeugt schon bald

sein vorsichtiges,aber doch deutliches Hinarbeiten auf ein bestimmtes,unbekanntes Ziel starke Spannung im Hörer wie im Mitspieler Giggl. Wenn man vor der hereinbrechenden Katastrophe einen gewissen Höhepunkt finden möchte,so hat man ihn wohl in dem Ausspruch Giggls S.514, Z.11/12 zu suchen,wo er das ausspricht,was in seiner Lebensauffssung die höchste Stelle einnimmt,auf der er nun zum letzten Male steht: "Recht tüen und si nix g'fall'n lass'n,so hab' wenigstens i's g'halt'n mein Leb'n lang." Deutlicher wird die erreichte Höhe der Macht und Selbstsicherheit nicht bezeichnet,von der nun jäh der unvermeidliche Absturz erfolgt. Denn die "Übersteigerung des Ich" (um mit HEBBEL zu sprechen) muß eine endliche Wandlung zur Folge haben: ein derartiges Hochhalten der Ehre ruft einen Zusammenbruch hervor,so bald nur irgend ein Flecken auf diese fällt.

Von dem Augenblicke an,in dem nun die Katastrophe einsetzt, bis zum endgültigen Schluß wächst die Spannung tatsächlich,was man im ansteigenden Teil nicht feststellen konnte. So vor allem gleich zu Anfang gelingt es meisterhaft darzustellen,wie Giggl, trotzdem die Wendung schon eingesetzt hat,erst recht hartnäckig auf seiner Höhe beharrt. S.5o6,Z.17 : "So red't man zu mier, zum erst'n Steuerzahler vom Dorf. Mit mier,der als der redlichste und als der rechtschaffendste bekannt ist landau und landab, zu mier,in den sein' Leb'n nit a nur a Strichl von an schwarz'n Punkt auz'spüer'n ist," und noch eigensinniger verbohrt Z.26: "Zu mier,dersi' voar'n Papst und 'n Kaiser hinstell'n kann bochsteif und kerz'ngrad und koan Blinzler nit z'machen braucht."

Die ganze folgende Szene 6 und später 9 erfüllt das sehr plastisch herausgearbeitete Auf- und Abebben zwischen krampfhaftem

Nichtbegreifenwollen und augenscheinlichem doch Glaubenmüssen. Gleich auf den erwähnten Ausspruch folgt ein schon sehr erregtes: "Aber ietzt heraus mit der Farb',aber glei' ". Nach dem Lesen des Amtsschreibens kehrt jedoch scheinbare Sicherheit wieder- so etwas kommt ja überhaupt nicht in Frage (hier erst wird berichtet,worum es sich tatsächlich handelt);darauf sofort wieder ein Absinken: "Es steaht ja da,schwarz auf weiß" (5c7,Z.25), und neuerdings eine kleine Hoffnung: "Kann nit no a andrer den gleich'n Namen trag'n wie ear." Doch fühlt Giggl schon genau,daß er das aufkeimende Wissen einfach übertäuben und zudecken muß. S.5o8,Z.1 : "Dös ist nit wahr,dös kann nit wahr sein,daß mein Fleisch und Bluet si so vergaß'!" Denn wenn es wahr wäre (Z.18) "die Schand' derdrucket mi!" Als Beschluß des Auf und Ab siegt doch Giggls Hochmut,der sich dahin entscheidet,nicht zu glauben,ehe nicht Peter selber es ihm ins Gesicht sagt.

Szene 7/8. Nun erfordert leider das Wesen des Einakters,welcher keinen Szenenwechsel zuläßt,das Einschieben eines rein füllenden Szenenpaares,das - anspruchslos - nicht mehr beabsichtigt,als dem Zuschauer die Zeit zu vertreiben,während welcher der Wachtmeister die Hausdurchsuchung durchführt.

Die beiden Figuren der Exposition,Großvater und Magd,bestreiten zwei Auftritte,erfüllt von den Wahnsinnsreden desAlten, auf die das Mädchen spielerisch eingeht. Dem durch das Vorausgehende aufs äußerste gespannten Hörer wird diese Szene sicher als eine Hemmung lästig sein. Doch wenn Kranewitter z.B. die Gretl in der Stube hätte bleiben lassen,so wäre es - ganz abgesehen von der schwierigen Motivierung ihres Zurückbleibens - zu einem ziemlich langen Monolog gekommen,was Kranewitter möglichst zu vermeiden trachtet.

Szene9 bringt die Bauersleute wieder zurück und setzt das gleiche Spiel fort: noch immer versucht Giggl,nicht zu glauben, doch ist er schon viel angestrengter,ja verzweifelt bemüht,die Erkenntnis wegzuschieben,deren furchtbare Tragweite ihm doch bewußt werden mußte.

Diese Szene ist wieder meisterhaft durchgeführt. Giggl ist zuerst ganz fassungslos,daß so eine Schande ihm überhaupt zustoßen konnte. Während die Gedanken der Mutter schon zum Sohn eilen,verzweifelt der Giggl nur über seine beschmutzte Ehre. Da klingt wie aus einer anderen und doch für diese so bedeutungsvollen Welt ein närrisches Liedlein des Großvaters dazwischen, mitten hinein in Giggls Worte über die Fruchtlosigkeit jedes Bemühens,über die Plötzlichkeit,mit der Unglück alles zerstören kann,was der Mensch aufgebaut. Dann erfängt sich Giggl wieder und möchte gegen das Vorhandene ankämpfen. Schwach taucht noch einmal die Möglichkeit auf,daß es vielleicht doch nicht wahr sein könnte,in welchem Falle aber der Wachtmeister seine Rache spüren solle. Doch die Hoffnung hält nicht vor;zu heftig bedrängen ihn die Bilder von den Folgen,die die Schande für ihn haben werde,und setzen ihm derart zu,daß er dem Sohne flucht. Das erschreckt die Mutter,die bisher angsterfüllt aber doch noch unsicher gewesen war,und am Unglauben des Giggl ihren Halt gefunden hatte. Ihre Frage,ob er denn nun doch daran glaube,bringt einen sehr wirkungsvollen Rückschlag seiner Stimmung hervor. Er wird sich bewußt,wie er ja einfach nicht mehr leben könne, wenn es einmal sicher wahr sei.

Der Giggl hat sich jetzt schon so versteift,das zu glauben, was ihm allein tragbar erscheint,daß er nur durch ein entschiedenes äußeres Erlebnis zur Überzeugung gebracht werden kann.

So ist die beste Vorbereitung geschaffen,daß wir jetzt die Ankunft Peters schon erwarten und sie uns nicht sonderlich zu überraschen braucht. Hier wird ja dieselbe Technik angewendet, wie später in Szene 5/6 im "Med" : eine abwesende Person hat zuerst Gesprächsthema gebildet und eine große Erregung hervorgerufen,die es unbedingt fordert,daß diese dritte Person selbst erscheine,da nur ihr Auftreten den Konflikt abschließen kann.

Jetzt kommt in Szene 1o Peter nach Hause,und sein Aussehen, sein verstörtes Benehmen beweisen uns auf den ersten Blick die Wahrheit der Anklage. Die Szene,~~die~~ ebenfalls sehr sorgfältig aufgebaut,wickelt sich in mehreren Abschnitten ab.

1. Zuerst geht es dem Giggl ebenso wie dem Zuschauer,daß er die Bedeutung dieser Situation sofort erfaßt. Während die Mutter erschrickt,ist der Giggl entrüstet und will den Sohn hinauswerfen. Aber ohne daß davon durch Entgegnungen von Frau und Sohn etwas entkräftet würde,findet er gleich aus eigenem zurück zu einem "Aber na,i bin ja wahnsinnig" (S.512,Z.1o). Er bittet flehentlich,der Sohn möge doch sagen,daß es nicht wahr sei;die Welt will er für ihn umkehren,wenn er nur nein sagen könnte (Z.25). Peter und die Mutter kommen zwischendurch kaum zu Wort.

2. Auf des Vaters nochmaliges Drängen antwortet jetzt der Sohn mit seinem Bekenntnis,auch er kaum unterbrochen. Er beginnt mit den Schrecken derFlucht und berichtet dann die Tat, die man so,wie sie erzählt wird,bei seiner Veranlagung und Erziehung beinahe begreifen kann. Die Mutter findet nur hie und da ein Wort des Mitleids.

3. Der Vater aber,fern von weichem Verstehen,verflucht den

Sohn,was ja seiner Art ganz entsspricht. Dieser Fluch hat jedoch keine Schwere,sondern wird ebenso nebenbei geagt wie irgend ein Schimpfwort (genau so im "Med"S.627). Denn Grund für den Zorn ist doch nicht irgend ein moralisches Entsetzen über die Tötung eines Mitmenschen : Giggl denkt nur an seine geschändete Ehre und die Schadenfreude der Nachbarn.

4. Diese Aufnahme macht Peter verzweifelt und ratlos. Jetzt gilt es zu handeln und,wie bisher immer,ist es Giggl,der dies tun will. Zuerst macht er Peter schwere Vorwürfe,daß er nicht genug Ehre im Leib gehabt habe,um die nötigen Konsequenzen zu ziehen. Dann hätte er ihm vielleicht verzeihen können,denn "wenigstens hatt'st mier dös derspart,was für mi 's Ärgste ist" (S.514,Z.9). Giggl vollendet auch sofort den Schluß,daß nun eben er sterben müsse,was schließlich nicht gar so schwer sein werde. Frau und Sohn wollen ihn hindern,kommen aber nicht zu Wort wie stets,wenn der Giggl handeln will.

5. Umsomehr überrascht es,daß nun,sobald der Sohn sagt,er werde schon gehen,die Mutter entschieden eingreift. Es ist aber nicht ein bloßes aktives Entgegentreten,sondern eine jener "großen Abrechnungen",die Kranewitter so häufig in die Katastrophenszene fügt (so im "Med",in der "Eav",kurz angedeutet auch im "Naz").+) Gretl hält dem Gatten alle seine Fehler und Sümden seit Jahren vor und redet ihm auch wirklich ins Gewissen. Die Abrechnung ist hiersinnvoller angebracht als in den andern, oben genannten Pällen,da sie hier durch äußerste Not herausgefordert wird und wirklich den Zweck hat,den Giggl zur Besinnung,

---

+) Ebendasselbe findet sich auch in "Thassilo und Luitberga" (S.3oo-3o2),wo so wie z.B.im "Med" und in der "Eav" das Weib dem Gatten nach der so vieljährigen Ehe entdeckt,aus welch egoistischen Motiven sie ihn genommen habe;doch ist die Stelle besser

zum Nachdenken über sich selbst zu bringen.

6. Allerdings folgt auch darauf ein versöhnliches Abbiegen, was sonst in keinem der Einakter geschieht, indem Giggl, durch das Zureden und die unmittelbar drohende Gefahr (es klopft schon an der Haustüre) mürbe gemacht, nun doch dem Sohne zur Rettung die Hand reicht.

Daß es dann dazu doch nicht kommt, hat mit Giggl persönlich nichts zu tun. Die Hand des Schicksals straft doch die begangene Tat.

L i t e r a r i s c h e E i n f l ü s s e .

Der Stoff der Peter-Geschichte dürfte aus ANZENGRUBERs "4.Gebot" stammen (s.auch "Eav"), wo dieselben Ereignisse auf der Bühne dargestellt werden. Es handelt sich hier um ~~Sz.3, Z.4.~~ III.A., Sz.4 Martin, ein junger REkrut, trifft hier (in einem Wirtshaus) mit seinem Feldwebel (Frey) zusammen. Zuvor ist schon erzählt worden, daß Martin, den sein Vater in dem Glauben erzog, er sei etwas ganz Besonderes, sich einbilde, ohne Grund von dem Vorgesetzten schikaniert zu werden, und verärgert sei, daß er es noch nicht zu einer Charge gebracht hat. Hier im Gastgarten fordert Martin von Frey ziemlich frech eine Erklärung, warum er schlecht behandelt werde (Martin ist aber ein Trinker und Raufbold, was Peter nicht ist); Martin droht dann mit einem geheimen Wissen, worauf Frey ihn mit Recht beschimpft. Martin ergreift in Wut über diese Worte ein Gewehr, erschießt den Feldwebel und flüchtet.

Dies stimmt vollständig mit der Peter-Geschichte überein, nur daß Martin wirklich ein Lump ist, dessen Hochmut ganz unberechtigt ist (im Gegensatz zu Peter).

Ftsg. der vor.S.U.
eingewoben, da sie noch Handlung verursachen kann.

b) D e r N a z .

Der Einakter,"der "Naz" zeigt in seinem Aufbau so deutlich, als man es nur wünschen mag,alle jene Schwächen,die zustande kommen,wenn ein Drama nicht gleich von allem Anfang an in dramatischer Bewegung gedacht ist. Wenn der Dichter noch so sehr bemüht ist,sich von der ursprünglich epischen Form freizumachen,- der Stoff ist widerspenstig und läßt sich ungern anders falten. Besondere Pointen der epischen Wirkung möchte man auch hier nicht missen und so werden sie herübergenommen, - mit dem Ergebnis,daß dem Drama der klare Aufbau fehlt,daß es sich in Einzelwirkungen verzettelt.

Gelegentlich der Einleitung wurde schon da rauf hingewiesen, Daß dem "Naz" eine gleichnamige Skizze zugrundelag,woraus der erste der Einakter hervorging. Dort wurde auch kurz der Inhalt erzählt,welcher vollständig mit den Sz,5 und 6 übereinstimmt. Der Aufbau der Erzählung ist sehr geordnet und eindrucksvoll. Die Schilderung des alten Naz wird mit aller epischen Breite, Sorgfalt und Liebe an Kleinigkeiten an die Spitze gestellt und bildet eine Einleitung von über 1/3 der Länge,sodaß sie also auch hier ziemliches Übergewicht hat. Aber dadurch,daß der Tod so natürlich und unpathetisch eintritt;durch einen trotz aller Beschreibung vorwärts drängenden Stil;und durch die zweimalige Betonung der Besorgnis des Naz "Was taten da meine Erb'n sag'n",: dadurch wird schon von Beginn an vorbereitet,daß die Skizze sich nicht auf die Naz-Geschichte beschränken wird. In der Mitte des Ganzen folgt nun die Szene zwischen Thres,der Wamslerin,und Annalies,der Katzin,deren Einleitung hier weniger gedrängt zu

sein braucht als im Drama: Der Naz muß drei Tage verlassen sitzen,ehe Thres ihn entdeckt und stillschweigend,damit ja niemand es merke,die Miterbin holt. Von dem Punkt an,wo der Schlüssel gesucht wird,stimmen beide Szenen wortwörtlich überein. Neu ist nur die breitere Ausführung derStelle S.531,Z.16ff. und der dort erzählte Schluß,der hier dargestellt wird. In der Skizze wird jedoch der Rahmen noch vollständig geschlossen: Es treten nicht wie hier Bauern auf,die entdecken,was sich ereignet hat;sondern die alte unheimliche Leblosigkeit kehrt wieder ein und der Naz,in seiner Blässe und Spitznasigkeit,so sonderbar gekleidet,sitzt in seiner Ofenecke, als wäre nichts geschehen.

Geiz hat einen Menschen im Laufe der Zeit Schätze zusammenraffen lassen,aber ihm zugleich jeden Lebensgenuß verwehrt;und dessen Zustand wird zuerst,ein wenig lächelnd,von außen her,geschildert. Jede dramatische Bewegtheit fehlt,es fehlt ein Abwägen von Gut und Böse und der Tod kommt natürlich,ohne sonderlich zu strafen. Dies ist aber nur Einleitung und die Einführung des Grundgedankens,daß der erraffte Mammon nur Unheil stiftet,indem er den,der ihn besitzt,in Versuchung führt,nach mehr und immer mehr zu streben. Das Unheil ereilt denn auch die,die sich am Schatze freuen wollen. Auf den gespenstigen Naz fällt zum Schluß wieder der Blick,auf das unheimliche Wahrzeichen des Fluchs,der auf dem Besitz liegt.

Der Dramatiker wollte nun diese eine,auch hier schon dramatisierte Szene unverändert beibehalten,wofür sie sich auch glänzend eignete. Weiter wollte er die Meditation des Naz nicht missen und setzte sie ummittelbar davor,natürlich in Form eines

Monologs. Das aber konnte kaum als eine gute Voraussetzung gelten,da es ja ein rein episches Element war. Kranewitter suchte aber doch,aus der Skizze eine umfangreiche Handlung zu entwikkeln. Es hätte da die Möglichkeit gegeben,das Schema der Skizze beizubehalten und nur im Innern zu erweitern,nämlich nach einer Einleitung durch die Naz-Szene eine reichere Erbenhandlung zu entwickeln. Doch war der Schluß der Skizze nicht dramatisch darstellbar,sodaß die Abrundung gefehlt hätte. Aber wichtiger als dieses Hindernis war das Bestreben,den vorhandenen Szenenkomplex nicht zu sprengen. Auf den Tod des Naz sollte unmittelbar die Streitszene folgen,ohne daß Thres und Annalies erst mühsam eingeführt werden müßten.

So wird die Erweiterung des Stückes vor die beiden bereits bestehenden Szenen angeordnet. Der Einakter beginnt damit,daß die zwei Erbinnen sich in die Gunst des Naz einschmeicheln wollen,darüber einander in die Quer geraten und vom Naz zurückgewiesen werden. Die beiden Szenen (1 und 2) sind ausgezeichnet und erfreuen durch den beweglichen Dialog. Aber die ursprüngliche Grundidee wird dadurch abgeändert,denn das Wesentliche wird jetzt die Erbschleicherei. In Szene 1 intrigiert die Annalies gegen ihre Miterben und sucht sich in den Vordergrund zu schieben;in Szene 2 kommt die zweite Verwandte hinzu,sie beginnen sich beiseite zu drängen und nehmen dadurch den Naz gegen sich ein. Diese Szenen exponieren ein energisch auf ein bestimmtes Ziel gerichtetes Wollen und wir erwarten von vornherein,daß sich dieses später wieder auswirken wird. Wenn so diese Raffgier exponiert wird,ist es also schon unmöglich,das erwähnte Warnzeichen an Ein- und Ausgang aufzurichten. In die

Mittevgedrängt,hemmt diese Zustandsschilderung und ist daher im neuen Stück nicht ganz am Platze.

Szene 3 - 5 gehören dieser Naz-Handlung. Szene 3 ist nicht mehr als ein Übergang (s.Monologe S.67),damit nicht die Szene des Hantsepp unmittelbar die der Frauen ablöse. Dieser Bauer kommt auch in der Skizze vor,heißt dort "der Rolbe",sagt dort mit ein paar Worten das,was hier auf S.523 viel breiter ausgeführt ist und geht lachend ab nach den Worten des Naz "Was täten meine Erben sagen" (S.524 Z.22). Der humorvolle Erdäpfelhandel ist eine erst hier angefügte Umrahmung,weil eine Dramengestalt, auch wenn es sich nur um eine kurze Episode handelt,nicht nur zwei Worte sagen kann.

Szene 5 und 6 standen also schon in dieser Form in der Skizze,doch tritt nun ein sichtbarer Tod auf,bei dessen Anblick den Naz das Grauen ankommt (dort ist nur davon die Rede,"daß ihm unversehens mitten im Denken ein Schatten übers Gesicht flog,er aschgrau wurde und starb"); der Tod schiebt dann später der Thres das ~~Kamm~~Pfannholz zu,mit dem sie die Annalies erschlägt (in der Skizze ergreift sie es selbst,wie in einem bösen Traum befangen).

Wollte man ohne Kenntnis der Herkunft an das Stück den gewöhnlichen Maßstab anlegen,so würde das unruhige Bild,das man dabei erhält,erstaunen. Szene 1 und 2 sind wohl Exposition, aber noch nicht die vollständige. Außerdem haben die Szenen eine Eigenbedeutung (das sich Einschmeicheln bei Naz und Ausstechen der andern),von der später keine Rede mehr sein kann,weil sie in sich zusammenfällt (durch den Tod des Naz). Weiter macht sich ein treibender Wille bemerkbar,der schon in der Vorgeschichte geherrscht hat;irgend ein Entschluß braucht nicht gefaßt zu

werden. Viel Exposition enthalten auch noch Szene 3 - 5,wobei allerdings jetzt nur der Naz beleuchtet wird,an dem weder früher noch jetzt ein dramatisches Wollen zu verspüren war. Auch der Tod des Naz ist keine Katastrophe,sondern selbst erst Voraussetzung für das Kommende,Wesentliche.

Dieser Tod bringt zuerst doch kurze Zeit die Tatkraft ins Stocken. Die beiden Frauen erschrecken,beten,beraten. Aber bald folgt eine starke Steigerung; beide richten ihre Gier mit großer Leidenschaftlichkeit auf das ersehnte Ziel und damit bald gegeneinander. Der eigentliche Streit und Kampf auf Leben und Tod (wörtlich aus der Skizze) ist ganz kurz und unvermittelt, in Jähzorn ausgeführt. Neu ist die Stelle,an der Thres der Annalies die Sünden ihrer Sippe vorwirft (S.531). Neu auch der Schluß: der im Einakter körperlich gewordene Hantsepp kommt wieder,um die Erdäpfel abzuholen,und macht die Entdeckung,ruft dann die Nachbarn herbei,sodaß sich plötzlich der Kreis derer erweitert,die sich um das Geschehen kümmern. Hier und in dem als nächster gearbeiteten "Joch" geschieht noch dieses Einbeziehen der Außenwelt am Schlusse,während sonst überall der enge Kreis der Personen geschlossen bleibt.

Was den Titel (hier ist ja der Name des Sünders als Titel zum ersten Mal gewählt und für alle Einakter festgelegt worden) betrifft,so läßt sich darüber streiten,ob,weil der Titel den Naz nennt,dieser auch tatsächlich der Hauptheld ist. In der Novelle war er es und ist es auch im Drama,insofern er Träger der Idee ist;sein Geiz bringt Unheil über alle Mitspieler. Dramatischer Held ist er darum doch keiner,denn ein dramatisches Wollen - wenn man davon hier überhaupt sprechen kann - geht eher von den zwei Frauen aus.

c) D i e E a v .

Dieses Stück zeigt deutlich in seinem viel sorgfältigeren, geschlosseneren Aufbau, daß es gleich als Drama, nicht erst als Novelle (wie der "Naz") gedacht wurde. Auch muß man es nach diesen Ergebnissen für die dramatische Gestaltung entschieden für günstiger halten, wenn nicht eine so genau in allen Einzelheiten vorhandene Gestalt Phantasie und künstlerisches Gefühl von vornherein in vielem festlegte und ausschaltete. Denn hier fand nur Kranewitter in seiner Erinnerung oberflächliche Züge von Frauen, deren Art und Schicksal dem der von ihm gestalteten Gitta ähnelten, wahrscheinlich auch da und dort ein Vorkommnis gleich der Handlung zwischen Eav und Eaveler; doch ist dieses Thema ja ein häufiges in allen Bauerndramen und auch von ANZENGRUBER, SCHÖNHERR und KRANEWITTER selbst ("Um Haus und Hof") des öfteren dargestellt worden. Frei und unabhängig hat also Kranewitter diesmal aufgebaut, die Voraussetzung der Taten selbst gewählt und ihren eigenen künstlerischen Gesetzen entsprechend folgerichtig zu Ende geführt. Vielleicht ist dies der Grund, weshalb hier am meisten eine reichhaltige dramatische Handlung die bloße Schilderung der Sünde in den Hintergrund drängt.

Kranewitter arbeitet hier deutlicher Spiel und Gegenspiel heraus, mit einer zwischen beide gestellten Figur gewissermaßen als Kampfobjekt; deutlicher wird hier die Struktur fühlbar in der Parallelisierung der zwei Eingangsszenen, einer sonst nirgends angewandten Expositionsart.

Szene 1, sonst reine Expositionsszene, verwendet einen Scheindialog (also verkappten Monolog) zur Selbstschilderung

der Spielerin,die ungewöhnlich genau ihre inneren Erlebnisse erzählt und für eine Bäuerin etwas zu viel psychologisches Interesse zeigt. Die Person,an welche sie sich wendet,tritt nur hier auf,hat auf die Handlung überhaupt keinen Einfluß. Der Hansl überläßt sogar,die ganze Bühne der Eav,da er durch das Fenster herein nur hie und da ein Wort einwirft. Die Eav macht dabei wohl Pläne für eine vergnügliche Zukunft,doch geht Hansl nicht darauf ein und auch sie kommt später nie wieder darauf zurück.

Entgegen Kranewitters sonstiger Gewohnheit,eine Person nach der andern auf die Bühne kommen zund hier für eine oder mehrere Szenen verbleiben zu lassen,während der Held ständig auf der Bühne weilt (s.Seastaller,Naz u.a.) - entgegen dieser Technik also räumt Kranewitter des hier zweigipfligen Personenaufbaues wegen nach der 1.Szene die Bühne ganz und überläßt sie vollständig Gitta's Expositionsszene.

Szene 2.Parallel zur 1.Szene erzählt auch hierdie Hauptperson einer nur zu diesem Zwecke eingeführten Nebenfigur von ihrem Erleben und von ihrem Wesen. Das Gespräch ist zwar hier eher dialogisch,enthält aber auch viel Erzählung und hat keine Bedeutung für die Handlung,ist eben nicht mehr als eine Exposition des Charakters. Schon die Art der in Sz.1 und 2 verwendeten Nebenpersonen soll ein Licht werfen auf die Verschiedenheit der beiden Schwestern: Eav erzählt diese persönlichsten Dinge einem Jugendgespielen,und wie sie es wünschte.künftigen Liebhaber,während die Schwester von der alten Taufpatin besucht wird,der sie liebevoll entgegenkommt;deren Besserungversuche sie zwar entschieden,aber doch freundlich abwehrt.

Szene 3 muß nun folgerichtig nach der Exposition die beiden Personen zusammen auf die Bühne bringen und zu einer Handlung zwischen ihnen ansetzen. Ihre Stellung zueinanderwird klar gemacht: Eav,die sich brüstet,allein die Herrin des Hofes zu sein,möchte die "geschäftsuntüchtige" Schwester bald den Hof verlassen sehen. Ihr Angriff drängt Gitta in eine Verteidigungsstellung,welche sie zu ihrer späteren Handlungsweise veranlaßt. Um ihre Stellung zu sichern,wendet ja dann im folgenden Gitta dieselben Mittel an,wie hier Eav erzählt,daß sie früher (in der Vorgeschichte) angewandt habe,um sich den Hof zu erwerben.

Man kann dies also als das erregende Moment der dramatischen Handlung bezeichnen,welche vom Gegenspieler ausgeht (nicht eigentlich vorsätzlich,sondern durch Notlage und verführerische Gelegenheit getrieben),die Handlung der Spielrin durchkreuzt und zunichte macht. Diese Handlung der Spielrin - nämlich Alleinherrin des Hofes zu werden - spielte sich bereits in der Vorgeschichte ab,doch soll nun das Ergebnis bewahrt und gefestigt werden.

Diesem Zweck dient die Szene 5 (Eav und Tomele),auf welche Szene 4,die Einführung des Trottels Tomele,vorbereiten soll. Diese Szene 4 schildert die Art der Narrheit des Tomele. Der Eaveler wird hier schon eingeführt,doch nur zu einer kurzen Szene,und hat weiter keine andre Funktion,als daß Tomele mit ihm in Streit gerät,was die Voraussetzung ist für des Narren Willfährigkeit den Wünschen der Eav gegenüber. Der Eaveler bleibt noch unpersönlich.

In diesem 5.Auftritte sucht wie zufällig Eav die Gunst ihres Schwagers zu gewinnen,durch moralisch nicht gerade einwandfreie Mittel. Sie lobt sein Aussehen,stellt ihn über seinen

Bruder,lockt ihn mit ihren weiblichen Künsten,gibt ihm Leckerbissen - bis sie ihn endlich doet hat,wo sie will: er verspricht, ihr gegen den Gatten beizustehen.

Bis hieher läßt sich also noch nicht eine einheitliche Schürzung feststellen,indem die Spannung von Szene zu Szene zunehmend,sich schon einem bestimmten Punkte zuwendete und ein roter Faden der Handlung klar zu verfolgen wäre. Doch wird entschieden dramatisches Interesse erweckt und die Neugier,nach welcher Seite der angedeuteten Richtungen sich die Handlung entwickeln werde.

Szene 6.Da hat nun doch die Verabredung Eav - Tomele ganz zurückzutreten hinter der in Szene 3 angedeuteten Gegenspielerhandlung. Gitta kehrt auf die Bühne zurück,mit ihr der Eaveler, die Person,welche bisher unbeteiligt zwischen den beiden Schwestern stand. Von den Schwestern glaubte die eine ihn völlig gewonnen und dann ausgeschaltet zu haben,sodaß sie nun frei und selbständig handeln könne. In dieser Szene wird aber deutlich, welche Wichtigkeit ihm doch noch zukommt,da er ja durch den Diebstahl der Quittung wieder Herr der Lage geworden ist. Und nun,da Gitta bietet,was ihm so begehrenswert erscheint,ist ihre Aussicht auf einen Sieg ungeheuer gestiegen. Kranewitter gestaltet gut dieses Spiel mit seinem Locken und Spotten,Nachgeben und Herausfordern. Gitta führt geschickt den Eaveler auf die Wege,die sie möchte. Doch kaum meint sie am Ziel zu sein,da bedingt eine Hemmung wieder ein Zurückfallen: Tomele stört,wird vom Eaveler beschimpft. Die Drohung des Beleidigten deutet - in Zusammenhang mit Szene 5 - die kommende Katastrophe voraus.

Szene 7.Die Unterbrechung scheint Gitta zu nüchterner Besinnung gebracht zu haben;sie zieht sich zurück. Aber nach diesem

Absinken auf eine tiefere Stufe der Handlungsentwicklung hebt sich umso sichtbarer der letzte Anstieg zum Höhepunkte ab: Gitta bringt den Schwager bis zu dem Versprechen, ihr die Quittung zu geben. Mit ihrem Ausruf "Schwester, ietzt bin i ob'nau'" ist dieser Gipfel (der in keinem anderen Einakter so deutlich herausgehoben wird!) erreicht und die Wendung zum Abstieg setzt ein. Die Spielerin, welche bisher in zwar nicht glücklicher, aber doch zufriedener Sicherheit sich wiegte, stürzt jäh von ihrer Höhe, muß der anfangs verspotteten Schwester Platz machen.

Doch ist in dem Einakternicht Raum genug, beides zu Ende zu bringen: einerseits die Gegenspielrin siegreich empor zu führen, bis sie endgültig über die gänzlich gedemütigte Eav triumphieren kann und andrerseits, die eigentliche Absicht des Stükkes erfüllend zu zeigen, wie die Todsünde unbedingt die schließliche Vernichtung des von ihr befallenen Menschen zur Folge hat. Die Aufgabe mußte für ein Stück, das wie dieses in einen thematisch doch so eng gefaßten Zyklus gehört, ja eindeutig feststehen und hat trotz des Sieges der Gitta darin zu bestehen, das weitere Ergehen der Eav zu einem Abschluß zu bringen.

lo. Szene. Gitta erscheint deshalb in den drei Schlußszenen nur einmal. und auch das nur sozusagen unpersönlich, als Symbol für die Niederlage der Eav - verbrennt vor deren Augen die Schrift und geht wieder, mit höhnischen Worten die geänderte Lage betonend.

Szene 9. Die eigentliche Auseinandersetzung haben aber Mann und Frau zu führen. Hier erstaunt uns wieder Kranewitters bereits bekannte Art, Augenblicken starker Spannung, wenn alles fiebert, vorwärts und zum Ende gebracht zu werden, - Erzählungen,

längst verjährte Abrechnungen einzuschieben. Die Eav hat kaum Mann und Schwester in flagranti erwischt,da ergießt sich auch schon ein Redeschwall über ihn,der kaum da und dort eine kurze Abwehr zurückschimpfen kann. Die Entdeckung des Diebstahls wird auch auf eine recht einfache Art dargestellt: die Eav hält ihre "Gardinenpredigt" und wird durch die ohnehin schwachen Einwürfe zu höchstem Zorn gereizt,sodaß sie von selber,auf das geschriebene Recht pochend,die Quittung sucht. Den Übergang der Macht veranschaulicht dann die erwähnte Szene der Gitta (Sz.lo).

Die Schlußszene11 beschäftigt sich wieder einzig mit der Eav,und zwar ganz kurz mit dem Eindruck,den der unerwartete Glücksturz auf sie macht. Der ruft nur einen Weinkrampf hervor; dann findet sie gleich ihre Fassung wieder und nun kommt ihr wahres Wesen zum Durchbruch.

Wohl war der Hof der erste Anlaß,daß sie zu dem geworden ist,wozu sie sich nun zum ersten Male auch vor dem Manne frei bekennt - sind doch alle Rücksichten jetzt überflüssig. Was sie im bürgerlichen Leben darstellte und was ihr bisher wichtig schien,fällt von ihr ab. Sie ist nur mehr das,was die Gier nach dem Hofbesitz sie zuerst zu sein trieb,was sie aber dann geworden ist mit jeder Regung von Leib und Seele: eine Dirne.

Die schließliche Durchführung der Katastrophe erfolgt wieder nicht in einem Zuge. Nach ihrem Bekenntnis steigert sich die Eav in ihre tolle Freude an dem,was ihr Macht und eigene Lust bedeutet,und fühlt sich sogar dem Teufel gewachsen. Dieser erscheint auch wirklich in Gestalt des "Fremden";aber er schleicht sich nur unbemerkt herein. Dieses Unbemerktbleiben heißt,daß er nicht als Mitspieler hinzugekommen ist. Wie schon an andrer Stelle

gesagt würde,ist dieser Teufel sichtbares Bild eines seelischen Zustandes: die Eav hat jetzt dem Bösen vollständig Tür und Tor geöffnet; da kommt es nun auch verkörpert,als ein Symbol des Besitzergreifens. Die Szene wird dann fortgesetzt,doch im Hintergrund liegt das Unheil auf der Lauer. Das ist also im weiteren die Funktion des "Fremden" : er läßt vorahnen,daß der Untergang gewiß ist und nahe bevorsteht.

Einstweilen ist zwischen Eav und Eaveler der Streit weitergegangen,dersich jetzt (für Kranewitter ~~recht~~ bezeichnend) um Herkunft und Vätersünden dreht. Hier erst steht die Begründung, weshalb diese vitale Frau an ihrem Mann,diesen "Batz'n Loam", kein Genüge haben konnte. Darauf folgt augenblicklich der Schluß, der insofern dem des "Giggl" ähnelt,als auch hier ein seines Geistes nicht Mächtiger einen der Hauptspieler tötet. Die Grundgedanken und die Bedeutung der Narren ist aber eine ganz verschiedene. Während es dort um den vererbungsmäßigen Zusammenhang der Generationen ging,spielt es hier nichtweiter eine Rolle,daß gerade der aus Schuld des Vaters idiotische Tomele den Bruder tötet : hier siegt nur der ganz und gar,leidenschaftlich Schlechte über den Halbschlechten,Lauen. (Zu der schwierigen Frage der Schuld s.Kap.Tragik S. 229).

Tomele ist nur Werkzeug,denn nach der Tat tritt er sogleich wieder in seinen Hintergrund zurück. Der EAv gehört nun die Bühne,ihr und dem Fremden,der sie jetzt ganz in seine Gewalt bekommt. Ihr Tod ist zugleich wunderbar und natürlich - durch den schaurigen Wirbeltanz,in den der Teufel sie reißt,und andrerseits durch die Erklärung,daß es ein Herzschlag sei,der sie zu Boden werfe. Tomeles Trauer mildert das Schlußbild: da ist

doch ein Wesen, das der Eav in seiner Art geliebt hat, wenn dies auch mehr Tier als Mensch ist.

L i t e r a r i s c h e E i n f l ü s s e .

Kranewitter dürfte wahrscheinlich dieses Stück nur sehr ungern gearbeitet haben, denn er schob die Arbeit - deren Thema ihm auch gar nicht lag - hinaus, solange es irgend gehen wollte: erst 2o Jahre nach dem Anfang ("Naz") wurde mit der "Eav" der Schlußstein gesetzt. da diesem Stoff kein eigenes Erleben zugrundeliegt und Kr. auch zu dem Thema durchaus keine persönliche Beziehung hatte (sexuelle Probleme werden bei Kranewitter nirgends berührt), machen sich hier weit mehr literarische Einflüsse geltend als in allen andern Einaktern. Es wurde schon darauf hingewiesen (Kap. I, 3, S. 29), daß sich sogar für die Hauptgestalt gewisse literarische Beziehungen fetstellen lassen, nämlich zu Schönherrs "Weibsteufel". Doch gehen diese Beziehungen längst nicht so weit, daß man von einem Vorbild sprechen könnte. In Handlung und Aufbau hat die "Eav" mit dem "Weibsteufel" gar nichts zu tun. Dieser ist in der Konzeption noch einfacher gehalten, denn das Stück spielt sich zwischen nur 3 Personen ab; ein einheitlicher Handlungsstrang zieht sich durch das Ganze. Von der Fassung des Motivs ist nur d i e Grundlage beiden gemeinsam, daß einem kraftvollen Weibe der Mann nicht genüge. Doch sämtliche weiteren Begründungen strebenauseinander: Schönherrs Weib sündigt, weil der Mann ihre Sehnsucht nach einem Kinde nicht befriedigen konnte; erst die besonders schwierige Situation des Stückes erweckt in ihr den "Weibsteufel"; sie beginnt ihre weibliche, sinnliche Macht zu begreifen und zu nützen. Kranewitter hingegen gibt nie Charakter-

entwicklungen,sondern fertige Charaktere in ihren Auswirkungen. Außerdem zwingen hier innere Kräfte und nicht äußere Umstände die Menschen zur Todsünde. Für dieEav gibt es ferner keinerlei menschliche Entschuldigung. Kranewitter scheint vor solcher Veranlagung nur Abscheu empfunden zu haben,denn er zeichnet gerade hier die tiefsten Abgründe der Verkommenheit.

Der Tomele endlich ist mit dem Amandus aus Max HALBEs "Jugend" (1893) eng verwandt. Halbe beschreibt den Amandus in der Art echter Naturalisten schon im Register in allen Einzelheite: "Kretinhaft,kindisch. Er vegetiert in einer Art von animalischem Triebleben. Seine tierischen Instinkte sind stark geschärft. In seinen schwarzen Augen lauert die Tücke des Tieres". Die Ähnlickkeiten mit Tomele bestehen in seinem täppischen Benehmen,der stoßweisen,nur Hauptwörter oder Infinitive gebrauchenden Sprache und in der Schlußfunktion: Amandus will seinen "Feind" Hans töten,trifft aber die Schwester. Die übrige Einordnung der Gestalt ist eine andere: Amandus will sich für Vernachlässigung rächen und,wie er sagt,vor allem dafür,daß er hungern muß,während der Ankömmling alles bekommt. Auch Amandus versteckt sich einmal hinter dem Schrank (S.36). Das bei Tomele so kraß betonte Sexuelle wird dort nur angedeutet: Annchen wirft Amandus vor,daß er immer hinter den Dienstmädchen her sei. Wie er aber dazu kommt ,wie Hans und Annchen den ersten Kuß tauschen,denkt er nur an das Essen auf dem Tisch.Und auch die nächtliche Beobachtung erregt ihn nicht weiter.

Für noch eine Gestalt in der "Eav" läßt sich ein literarisches Vorbild nachweisen,und zwar für die Cotl in der Gestalt der Herwig aus ANZENGRUBERs "4.Gebot" (1878). Diese Herwig ist

eine alte Großmutter,die um das Heil ihrer beiden Enkelkinder bangt,welche unter dem Einfluß der Eltern auf Abwege geraten. Ihre Rolle ist also auch die einer Mahnerin,obwohl ihr zwei Figuren gegenübergestellt werden und sie sich auch mehr an den Burschen wendet als an das Mädchen,das wie Gitta eine Dirne geworden ist. Die herwig tritt zweimal auf,I.,15 und IV.,5. In der ersten Szene spricht sie ganz allein und ermahnt die Enkel zum Guten. Die zweite Szene spielt im Gefängnis,wo die Alte den in Schuld geratenen Enkel besucht. Hier beginnt sie mit denselben Worten wie die Gotl: sie jammert,daß ihre Füße nicht mehr wollen und daß ihr der Gang so schwer geworden sei, weil der Enkel (bezw. das Patenkind) ihr solche Schande bereite. Herwig muß dann den zum Tode verurteilten segnen,während sich bei Kranewitter an die Einleiteworte die Ermahnung schließt,die bei Anzengruber die 1.Szene enthält. - Der Herwig kommt jedoch im Ganzen viel mehr Bedeutung zu; ihre Mahnung schwebt als Menetekel über dem Geschehenem,Während die Gotl nicht mehr ist als irgend ein Mensch,dem die Gitta erzählen kann.

d.) D e r G a f l e i n e r .

Wenig zu sagen gibt es zum Aufbau des "Gafleiner",denn dieser ist eben nicht dramatisch angelegt.

Das märchenhafte Vorspiel wird eingeleitet durch die stimmungsmalenden Verse des Oberkobolds Krempempl,der dann die anderen Kobolde herbeiruft. Darauf folgen Berichte über Untaten,3 nur einleitend,die vierte Erzählung den Gafleiner betreffend. Den Schluß bildet der Hinweis,daß die dunklen Mächte das Folgende vorbereitet haben. In den Einzelheiten der Kobolderzählungen zeigt sich eine Verwandtschaft mit den Macbeth-Hexenszenen,während das Ganze in seiner Funktion für das Stück an das Faust-Vorspiel denken läßt.

Szene 1 bietet die eigentliche Exposition durch monologische Erzäh lung des Gafleiner,der aber darauf wieder verschwindet. Aus ihr erfahren wir von des Gafleiner's Angst vor der schicksalsschweren Stunde seiner Prüfung,die ihn,wie er hofft,aus den 300 Jahren der Ruhelosigkeit erlösen werde. Diese Art des Anfangs ist der 1.Szene im "Seastaller" ähnlich.

Szene 2.Nun wären immerhin reichliche Vorbereitungen für einen flotten Beginn geschaffen,doch folgt nochmals eine längere Einleitung in das Zwiegespräch der beiden Bauern,innerhalb dessen das ganze Geschehen sich abspielt. Unbestimmte Andeutungen sollen eine gruselige Stimmung erzeugen,welche die Geistererscheinungen glaubhaft macht. Doch zieht sich diese Einleitung über drei Seiten des Buches - dann erst kommt die Rede auf den Gafleiner,aber auch von ihm müßen erst lang und breit allerlei Taten erzählt werden.

Das Nennen des Namens ruft ihn selber herbei (Szene 3) und - wieder in Erzählung - wird auf der vorletzten Seite (von 16 S.) der eigentliche Kern enthüllt, jene vor 300 Jahren verübte Untat, als der Gafleiner aus Neid das Glück seines Freundes vernichtete und dafür bestraft wurde. Diese Erzählung ist also alles, was in dem Stückchen auf die Todsünde des Neides Bezug hat.

Was aber - abgesehen von der besonderen Form, die ihm aus irgend einem Grunde gerade gelegen gewesen sein mag - Kranewitter für sein Thema in dieser Weise zeigen wollte, war das, darzustellen, wie ein solcher Fehler derart von einem Menschen Besitz ergreifen kann, daß er auch in unendlich langer Zeit wieder dessen Leben vernichten kann.

So spielt sich während der Erzählung im Gafleiner ein innerer Kampf ab, der aber lautlos sich vollzieht. Dem Naturalisten widerstrebte vermutlich hier ein monologisches Deutlichmachen der Gefühle; ja er geht hierin so weit, den Gafleiner überhaupt nur in einem grellen Gelächter sich äußern zu lassen und in dem Ausruf: "No amal tat i's, no amal! Recht ist ihm g'schech'n, zehnmal recht. Alles müeßt wieder hinweard'n, alles müeßt wieder z'grund gieh'n!" (S.570). Diese Entscheidung des inneren Kampfes führt auch die Katastrophe herbei (dieser Ausdruck ist nur hier nicht recht am Platze) - der Gafleiner wird neuerdings verdammt. Dieses strafende Schicksal veranschaulichen nur die Glockenschläge, die die abgelaufene Zeit bezeichnen. Hier wird es nochmals klar, daß Seppl und Hansl - ohne jede Eigenberechtigung - einzig die Aufgabe hatten, durch ihre Erzählung den neuerlichen Ausbruch hervorzurufen; denn an der Kathstrophe beteiligen sie sich nicht mehr.

c.) D e r J o c h .

Das Thema "Trunksucht" stellt,wie oben (S.36) gesagt,der dramatischen Gestaltung die größten Schwierigkeiten von allen entgegen, weshalb der Aufbau entschieden zu kurz kam und recht rudimentär blieb.

Szene 1 und 2 exponieren die Lage,deren Schwierigkeiten (einem tatsächlichen Erlebnis von Kranewitters Vater nachgebildet) ein enges Netz um die Köpfe von Eltern und Kind zusammenziehen. Die erste Szene mit dem Einsingen und Trösten des Kindes,während den Eltern die Angst immer mehr die Kehle zusammenschnürt,ist hübsch,aber breit und ohne Handlungsansatz.

Szene 2 verschärft zuerst die Schwierigkeiten; eine neue Person,welche diese herbeiführt,entpuppt sich dann aber als rettender Engel,damit bahnt ein Aufsteigen einer Art von Handlung an und verschwindet darauf von der Bühne - also eine Exposition von außen her,nicht aus eigener Kraft der Spieler; doch ist dies für eine Exposition wohl statthaft,wenn sich dann daraus eine Handlung erhebt und damit den Akzent auf das Wichtige zurücknimmt.

Aber Szene 3, die wieder beide Hauptpersonen auf der Bühne beläßt,schwingt sich auch nicht zu kräftigem Aufstieg auf. Der Joch soll den Arzt holen und versprechen,sich zu beherrschen,am Wirtshause vorüber zu gehen. Wenn aber dieser Entschluß klar gefaßt würde, - wie es ja nicht geschieht - dann hätte der Dichter ausführen müssen,auf welche Weise der Joch sich selbst untreu wird,wie die Versuchung seinen Willen überwältigt. Kranewitter wählt jedoch die andere Möglichkeit: der Entschluß wird nicht entschieden gefaßt; daher ist seine Durchführung von vorneherein

sehr unwahrscheinlich,kann also nicht als tatsächlicher Entschluß im Sinne eines Anregers dramatischer Handlung fungieren.

Durch diesen Abgang des Joch zeigt der Dichter seine ganze weitere Absicht an: Joch wird sein Versprechen brechen,auf der Bühne wird das unschuldige Leiden der Frau geschildert werden, da ja die Szene nichtgewechselt werden kann und sie an diesen Ort gebunden ist - bis endlich irgend eine Katastrophe dem ein Ende setzt.

Daher sieht der Zuschauer dem Ablauf der Szene 4-6 ohne Steigerung des Interesses zu. Auf der Bühne schafft wohl die immer wachsende Not und Verzweiflung eine erhöhte Spannung,doch ist diese nervöse Erregung, - dargestellt durch die zuerst hoffnungsvolle und dann immer verzagteren Reden der Mutter,durch das Fortschreiten der Krankheit,durch allerlei böse Vorzeichen - nicht der Spannung gleichzusetzen,welche eine wirkliche dramatische Handlung hervorruft.

Einen Höhepunkt kann man in Sepplś Ausruf S. 583,letzte Zeile, erblicken: "Ear soll aber ietzt kemmen,sonst woaß i nit,ob i's derwart'." Denn von hier an,wo die vorhandene Spannung ihren Gipfel erreicht,beginnt die Lösung vorbereitet zu werden,indem nämlich bisher immer noch wenigstehs im Glauben der Mutter verschiedene Möglichkeiten einer Erfüllung offen standen. Doch nun bricht sich die Erkenntnis Bahn,daß die Zukunft Unglück bringen wird: "Sollt er am End' gar -" (S.584,Z.12) und dann schon ein verzweifelteres "Joch,Joch,wenn du mier dös antatst"(Z.21). Immer noch versucht sie aber,diese Gedanken durch ihre Zuversicht zu übertäuben - "Aber na,dös bracht' koan Mensch nit z'stand." (ebd.) -

bis nach einem flehenden Gebet aus tiefster Not ihr plötzlich die gefürchtete Gewißheit wird.

Szene 7 Mit Jochs Erscheinen könnte eigentlich auf den ersten Blick die Katastrophe vollendet sein, denn die bloße Tatsache der Trunkenheit sagt so viel,als man nur irgend von einer wortreichen Szene erwarten kann,.Daher erhöht sich in diesem Auftritt die Spannung nicht mehr,doch ist er trotzdem so genau ausgeführt,um die in der letzten Szene vernachläßigte Tendenz grell zu beleuchten.

Diese Szene 7 dient dazu,wieder den Helden in den Mittelpunkt zu schieben,wo ja Szene 4-6 das Weib,das unschuldige Opfer stand. Jetzt kehrt der Mann zurück,der eigentlich Hauptperson wäre,wenn Kranewitter sein sonstiges Thema - Selbstvernichtung des einer Todsünde Verfallenen - auch hier ganz hätte darstellen können. Doch da Joch's inneres Erleben,als er das Versprechen brach,aus bereits genannten Gründen nicht geschildert werden konnte,so muß doch wenigstens sein reuevolles Erwachen gezeichnet werden. Daher muß Joch sich noch in der übelsten Weise gegen Frau und Kind benehmen,so dass es zu Seppls verzweifeltem Ausruf kommt "ietzt mag i nimmer leb'n, ietzt will i sterb'n," der den Vater plötzlich zur Besinnung bringt. Kranewitterläßt dann nicht durch weiteres Ausführen die Spannung wieder abebben,sondern schließt an diesem wirkungsvollen Punkte des ersten Reueausbruchs, sodaß wir im Unklaren bleiben,ob Seppl wirklich sterben und ob Joch diese ungeheuere Schuld zu tragen haben wird; und ob dann nicht auch er unter dieser Last zusammenbricht. (s.Tragik,S.251)

f) D e r S e a s t a l l e r .

Der "Seastaller" ist wieder ziemlich personenreich (6), da sich hier um den in Verteidigungsstellung befindlichen Titelhelden Angreifer verschiedenster Art gruppieren (s. Kap. Der Kampf als Seele der Handlung S. 42) u. 53).

In diesem Stücke, das ein allmähliches Aufrollen eines in der Vorgeschichte verübten Verbrechens zum Gegenstand hat, muß also am Schlusse erst klar sein, was einst geschah, denn die Entdeckung der Tat zieht unmittelbar die Katastrophe nach sich. Zu Beginn aber hüllt Dunkel die Geschehnisse ein, kann daher nicht eine Exposition von vornherein die Voraussetzungen durchschauen lassen. So sind zwar Szene 1 und 2 wohl Expositionsszenen, die Handlung beginnt aber in Szene 3, ehe die Vorgeschichte klar geworden ist.

Das Selbstgespräch der 1. Szene schildert die derzeitige Stimmung und ganz flüchtig auch einige Charakterzüge durch Selbstbeschreibung ("Bist allweil a larchener g'wes'n," - "Für was war' denn dein' Roßnatur?"). Gleichzeitig wird der Handlungsbeginn angedeutet: Der Seastaller redet sich selbst zu, die Zähne zusammen zu beißen und stark zu bleiben, - also das durchzuführen, was er bereits in der Vorgeschichte zu tun begann und was nun für das ganze Stück seine Aufgabe bleibt, an der er schließlich scheitert: sein Verbrechen zu verbergen. Doch vermittelt die 1. Szene noch nicht die Kenntnis dessen, weshalb er "stark bleiben" will.

Daß er sich vor seinem Gewissen fürchtet, erläutert auf hübsche Weise die Episode des Hausierers Szene 2. Ein Grödner

preist seine Gemälde an,Heiligenbilder,Landschaften und auch einen "Tod des Sümders". Die Tatsache allein,daß dieses Bild den Bauern so erregt und ärgert,genügt dem Dichter,den Seelenzustand festzustellen.

Bisher hat der Seastaller Ruhe,wenn er auch Angriffe witterte wo noch gar keine waren. Doch diese Ahnungen und Befürchtungen bilden die Vorbereitung für die Richtung,welche die Handlung von dem Punkte aus nehmen wird,an dem sie nun Szene 3 einsetzt.

Diese Szene führt Lex,den jungen Sohn des Seastallers ein, der,vom Augenblick seines Eintrittes an dem Vater gegenübergestellt,als Vertreter des Gegenspiels kenntlich gemacht wird. Damit hat der Dichter in der Szene zwei Ziele zu verfolgen: zuerst die Exposition zu vervollständigen,und gleichzeitig an den exponierten Stellen einzuhaken,um von hier den die Handlung tragenden Willen des Gegenspiels aufstreben zu lassen. Kaum erfährt der Hörer,daß ein junger Bursche namens Lias des Mordes am Vetter Klaus beschuldigt und zum Tode verurteilt wurde,daß aber seine Unschuld vermutet wird, - da verkündet auch schon Lex seinen Entschluß,den wahren Täter zu finden.

Geschickt vermeidet hier der Dichter,die heimliche Handlung,in welcher der Hörer das Verhalten des Seastallers in$ Szene 1 und 2 in Zusammenhang bringt mit dem,was er in Sz.3 über ein scheinbar außenstehendes Ereignis erfährt,so deutlich werden zu lassen,daß sie vorlaut dem Hörer die Illusion nimmt, selbst die gegebenen Bruchstücke zu einem klaren Bilde zusammensetzen zu können. Aber,trotzdem also der Seastaller sich beinahe in allem so verhält,wie die Szene es erfordert,und nicht

direkte Verbindung mit dem wissenden Hörer herstellt (nämlich durch ein für das Publikum bestimmtes Beiseitesprechen) - trotzdem ist,wie erwähnt,der Hörer in der Lage sich das Bild zu vervollständigen. Und damit hat er auch den ganzen Verlauf schon gegeben,sodaß sich das dramatische Interesse auf das Wie der Enthüllung beschränkt.

Die nächst,kurze Szene 4 gibt dem Vorwärtstreiben des Gegenspiels einen kurzen Rückstoß. Die neu auftretende Person, Sanne,die Mutter,scheint dem Vater eine Hilfe zu sein,das Vorhaben des Sohnes zu hemmen. Lex wird zurückgedrängt und verläßt die Bühne,wodurch sich die bis zum Höhepunkte strikt durchgeführte Einteilung wiederherstellt,daß die Bühne von nur zwei Personen eingenommen wird,von denen die eine,der Seestaller,sich mit einer Szene für Szene wechselnden Person des Gegenspiels auseinandersetzt.

Szene 5 hat nun einen andern Zweck,als,die Handlung geradlinig fortzuführen. Denn diese wird ja vom Gegenspiel (d.h. bisher nur von Lex) angeregt,welches soeben von Sanne zurückgedrängt worden war! Sanne gehört also weder der Partei des Gegenspielers, noch auch,wie sich nun in der Auseinandersetzungzeigt,der des Spielers an. Sie nimmt eine Mittelstellung ein,die gewissermaßen der des Zuschauers ähnelt: sie weiß schon,was noch verborgen ist,trachtet aber doch nicht ihr Wissen zu enthüllen; wenngleich sie sogar bemüht ist,das Geahnte nicht zu glauben, zwingt sie doch ihren Mann,Schritt für Schritt zuzugeben,daß ihre Ahnungen sich decken mit dem,dessentwegen er in Angst und Unruhe lebt.

In Szene 6/7 wechselt wieder die angreifende Person,die in

manchen Belangen dem Hausierer in Szene 2 gleicht: wie jener macht auch diese allerlei Hinweise,die das schlechte Gewissen des Seastallers falsch deutet. So S.598,Z.4 " wenn's oan so nachend angeabt wie di -" womit der Briefträger nur meint,daß es sich um einen so nahen Verwandten handelte. Aber mit einer feinen Spürnase für die faulen Stellen trifft er doch wieder mit seinen Sticheleien das gefährlich Richtige - S.599,Z.25 "Na,du wur'st beim Lebendigmachen a fein der Letzt' sein." Denn Seastallers Frau habe ja das Gut des Bruders aufgeerbt. NUnd versetzt der persönlich Unbeteilte dem Seastaller den entscheidenden Schlag, indem er nachweist,wie gelegen diesem der Mord gerade zu der Zeit gekommen sein muß. Wichtiges zur Aufhellung der Tat geschieht also nicht vom aktiven Gegenspieler,welcher tatsächlich den Entschluß dazu gefaßt hat,sondern von einem nicht als individuelle Persönlichkeit charakterisierten Glied der Umwelt. Dies ist für die Frage der Schuld von Bedeutung,insofern hier nicht einem mit Schuld beladenen Einzelnen ein Einzelnen als Feind und Rächer ersteht,vielmehr jenem,dersich durch seine Tat aus dem geordneten Rahmen der Umwelt gelöst hat,wie von selber aus der Tat die Strafe erwächst. Irgend welche,wie zufällig auftretende Menschen,bringen Entscheidendes vor,was das schlechte Gewissen des Seastallers in Erregung versetzt und dazu treibt,sich selbst zu verraten.

Durch eine verzweifelt grobe Abwehrmaßnahme vermag aber der Seastaller in dieser Szene den Angriff noch zurück zu schlagen: er droht recht sinn- und grundlos,aber doch wirksam mit dem Gericht. Wie früher der Vorstoß des Lex wird damit auch dieser niedergedrückt,denn es zeigt sich,daß der Seastaller ganz rich-

tig auf die Scheu jedes einfachen Menschen vor der strafenden Behörde gerechnet hat.

Doch nun erfolgt in Szene 8 der dritte und entscheidende diesmal vom Seastaller selbst herausgeforderte Angriff, welcher seiner ganzen Art nach eine Steigerung bedeutet. Der erste, der des Lex geschah durch einen Menschen, welcher noch gar nichts von der Wahrheit ahnte, aber doch nach dem Schuldigen suchen wollte, und richtete sich nur unmittelbar gegen den Vater. Den zweiten unternahm einer, den wieder weder Entschluß noch Interesse zum Nachforschen trieben, der aber dafür aus rein sachlichen Gründen eine mögliche Verbindung herstellte. Nun aber erfolgt der dritte Angriff von seiten des Menschen, der dem Ermordeten am nächsten stand, aöso größtes Interesse an der Wahrheit haben muß, der aber zugleich auch am meisten von jenen Dingen weiß, die die Brücke zum Seastaller schlagen. Dieser dritte Vorstoß ist also für den Seastaller der gefährlichste; immer mehr drängt das Geschehen seinem Höhepunkt, der Entdeckung entgegen.

In der Art dieses Enthüllungsstückes liegt es beschlossen, daß in dieser, dem Gipfel zustrebenden Szenen der anfänglich knappe, Gegenwärtiges behandlnde Dialog immer breiter werden und weiter ausholen muß; denn wir müssen ja hier entscheidende Tatsachen aus der Vorgeschichte erfahren, durch deren Offenbarung sich der Ring nun unentrinnbar eng um den Seastaller zusammenzieht.

Den Kernpunkt hat bereits das Gespräch mit dem Briefträger gebracht. Doch muß sich der Seastaller nun den Auseinandersetzungen stellen, die er dort einfach mit einer Drohung abgeschnitten hatte. Daher wartete er nicht, bis wieder die Dinge an ihn herankommen, sondern geht seinerseits zum Angriff los. Er erfindet die

Lüge,daß dem Klaus mit seiner Schenkungsurkunde wohl nicht ernst gewesen sei. Erfreut über das scheinbare Gelingen verrät er sich wieder durch den Ausruf (S.6o4,vorletzte Z.): "A Fuchs ist in mein Stall broch'n,ausg'jagt hab' i ihn," womit er zugibt,daß er immerhin aktiv beteiligt war,die Schenkung zu verhindern,

Jetzt,aber da er sich schon soweit verraten,erfolgt der Gegenschlag,der beweist,daß zumindest diese Art,zu hindern,dem Seastaller nicht gelungen war. Rosl hatte gehört,wie der Dienstherr vergeblich den Klaus abzubringen versucht hatte und kann als Schluß jener Unterredung das sichere Versprechen anführen.

Diese Szenen des Endkampfes und der Katastrophe (Sz.8-1o) enthalten jene Schwächen,durch die dieser Einakter an Bühnenwirkung eingebüßt hat. Was das Inhaltliche betrifft,so ist in den ganzen Auftritten bisher darauf hingearbeitet worden,die Motive einer noch ganz verborgenen Tat zugleich mit dieser aufzuhellen. Hiebei trat einzig Habgier als Bewegkraft zutage. Doch muß schließlich in einem Einakter "Der Zorn" diese Todsünde als zumindest mitbestimmend eingeführt werden. Da aber eigentlich das Problem schon gelöst und tief genug motiviert erscheint,kann die Geschichte vom Jähzorn als Anstifter der Tat nur recht äußerlich aufgeklebt wirken.

Für den Aufbau ergaben sich daher große Schwierigkeiten, welche sich auch durchaus nicht völlig lösen ließen,sondern Lücken und Hemmungen in der Komposition hervorriefen.

Der Beginn (Szene 9 und Anfang von 1o) ist noch sehr dramatisch. Der Lex will gegen die Verleumderin vorgehen,wird aber vom Vater zurück gehalten,sodaß sich seine Entrüstung,das Zurück-

halten richtig deutend,in fürchterliches Entsetzen wandelt. Den Vater will er zum Bekenntnis zwingen,doch der verweigert es ihm;unwillkürlich vergleicht er die jetzige starre Haltung der Unangreifbarkeit mit jener ähnlichen,in der er sich schon früher einmal befand, - und verrät sich damit (S.6o8,1.Z.): "Rühr mi nit an,du,es kannt' dier wie den oan gieh'n!"

So versteift hat er sich in diese Haltung,daß nicht einmal sogleich die Erkenntnis in ihm wach wird,was er damit geoffenbart habe ("Dear Höll'nhund,was hat er nit nachgeb'n!" und weiter unten "Wer mi beißt,den dertritt i."). Was der Seastaller bisher so ängstlich verborgen,was ihm solche Sorge und Angst bereitet hatte,das spricht er nun leicht und,wie selbstverständlich die Tat entschuldigend aus - ohne die Spur eines Zusammenbrechens unter der Schuldenlast. Und dies hat seinen Grund in der inhaltlichen Notwendigkeit,in einem ausführlichen,auf die psychologischen Grundlagen der Tat eingehenden Bekenntnis zu erklären,daß ein heftiger Zorn,der jede Besinnung nahm,den Totschlag veranlaßte. Verstärkt wird dieses Motiv des Zorns noch durch den Hinweis auf die Vererbung: schon der Vater habe im Jähzorn die Mutter getötet. Nötig war dieses Bekenntnis nur für eben diese Motivierung,denn eigentlich ist allen Beteiligten die Tatsache des Verbrechens schon völlig klar und es bedürfte nicht mehr der Mahnung der Sanne (S.6o9,Z.5): "Weich nier nit aus,Seastaller,bekenn' ein."

Für diese Szene (1o) nun bleibt allein aufrecht,was erst hier überraschend zu unserer Kenntnis gelangte;alles Frühere über die Motive der Tat scheint ausgelöscht. Daher empfindet der Vater,aber auch der Sohn die Tat als "das Ärgst' nit",der

Seastaller habe es ja im "Gachzoarn tan,was ied'n passier'n kann" (S.61o,Z.16); und nun wird in einer erstaunlichen Wendung das als die Schüld herausgestellt,daß er einen Unschuldigen wollte leiden lassen (s.Kap.,Tragik,S. 236).

Der Abschluß erfolgt in der Weise,daß sich nun ein Ausbruch unvermittelten Jähzorn auf der Bühne abspielt (was jedoch auch im "Naz","Joch","Med" inderselben Art vorkommt,ohne dort besonders den Zorn darstellen zu wollen),in dem Lex getötet wird. Nach der Reihe enden auch die andern Personen,Seataller sucht zuerst den Freitod. Als einen vollständigen Abschluß läßt Kranewitter auch die Sanne im Wahnsinn zugrunde gehen,obwohl dies ziemlich überflüssig scheint,da ja für die Sanne als eine rein vermittelnde Person bisher kein dramatisches Interesse bestand.

Vielleicht ist für diese Schlußszene eine literarische Beeinflussung anzunehmen,und zwar durch das Ende der ersten Fassung von Schönherrs "Sonnwendtag" (19o2). Dort bleibt die alte Rofnermutter in Verzweiflung allein zurück,nachdem ihr Sohn Martin den Bruder Hans erschlagen hat und nun selber den Freitod sucht. An Stelle des Verzweiflungsausbruches bei Kranewitter nimmt dort die Rofnerin nur wortlos Stück für Stück vom Hausaltar der Muttergottes,der sie bisher alles geopfert und von der sie Hilfe erwartet hat. Doch ist dort diese Hoffnung auf die Muttergottes ein Leitmotiv des Stückes,sodaß der Schluß durchaus organisch erscheint,was man bei Kranewitter nicht sagen kann.

g) D e r M e d .

Der Einakter von der Trägheit ist in seinem Aufbau wieder ein typisches Beispiel für einen "4.Akt", als welchen, wie schon festgestellt, (S.104) Kranewitter seine Einakter gerne gestaltet.

Deutlicher als in einem anderen Einakter wird hier gar kein Ansatz gemacht zu einer Handlung. Im selben Augenblick, als die Hauptspieler Much und Klef erst zusammenkommen, setzt die beliebte "große Abrechnung" ein. Man kann daher auch von Schürzung und Höhepunkt kaum sprechen, da Hoffnung auf Änderung des offensichtlich zur Katastrophe führenden Zustandes von Anfang an nicht besteht. Am ehesten lassen sich Zustände und Geschehnisse mit einer schiefen Ebene vergleichen, die von irgend einem früheren Anfang her in den Schauraum hineinreicht und unaufhaltsam gleitend alles einem gewissen Untergange entgegenführt.

Szene 1 schildert flüchtig angelegt die Lage, aus der sich noch nichts auf eine Bewegung Deutendes abhebt. Man kann es also nur einen Stimmungsakkord nennen, der aber schon Wesentliches zu unserer Kenntnis bringt - wesentlich nur deshalb, weil mit der Schilderung des trägen Menschen und seiner kurzsichtigen, unvernünftigen Mutter sich die hauptsächlichste Absicht des Dichters schon erschöpft. Daher ist auch der genaue Inhalt für den Gesamtaufbau belanglos. Wie wahrscheinlich alle Tage, redet die Mutter dem Sohne zu, arbeiten zu gehen, nur weil der Vater, den zu beschimpfen man einig ist, sonst wieder Ursache hätte, unzufrieden zu sein. Wichtiger dann das Beispiel der unmöglichen Erziehungsmethoden der Mutter: sie verspricht ihm sofort Geld, wie er nicht gerne gehorchen will, - Geld, das sie dem Manne gestohlen; wichtig auch die Haltung des Sohnes, der

dank seiner Erziehung beide Eltern gründlich mißachten gelernt hat und nur auszunützen gewohnt ist.

Szene 2. Nun läßt aber der Dichter dem Med abtreten. Denn es läßt sich aus der Veranlagung eines Trägen keine Handlung entwickeln (wie im "Naz"!); so müssen also aus der Umwelt des "Todsünders" jene Konflikte entwickelt werden, welche durch die Trägheit sich ergeben.

Die Übergangsszene (Sz.2), in der Klef, allein geblieben, ihre Kartoffeln weiter schält, ist kurz gehalten, denn lange Monologe liebt Kranewitter nicht, aber doch notwendig, wenn er nicht Med links die Bühne verlassen und Much rechts eintreten lassen wollte. Eine solche Art des Überganges (dem Abgang des einen folgt unmittelbar der Eintritt eines anderen) kommt in den ganzen Einaktern ein einziges Mal vor - "Eav", Sz.2/3 - aber dort als Lauschszene ausreichend motiviert.

Daher tritt jetzt in der 3. Szene Much, der einzig Tätige, auf. Die Einleitung bildet ein vom Zaune gebrochenes Gestreite, das in allgemeinen Disput über die elende Lage übergeht (verwandt mit dem Streit im "Giggl", S.499 f.). Von dem spätern schwachen Handlungsansatz, dem Rettungsversuch des Much, verspürt man hier noch nichts. Szene 3 und 5 (4 ist nur eine episodische Unterbrechung) sind gänzlich erfüllt von der in ihrer Hoffnungs- und Zwecklosigkeit niederdrückenden Auseinandersetzung darüber, wer am Heute und Gestern die Schuld trage. Keine Spur eines noch so leichten Aufschwunges aus dem Elend - mutlose und gebrochene Menschen warten auf ihr Ende. Dabei muß es ja für das Stück ganz belanglos sein, was in der Vorgeschichte verbrochen wurde; denn Erzählungen aus der Vorgeschichte können nur als

Exposition Bedeutung haben,indem das eigentliche Stück auf ihnen aufbaut; oder indem,wie im "Seastaller" eine Enthüllung der der Vorgeschichte die Handlung des Stückes ausmacht. Da aber beides hier nicht der Fall ist,bleibt eben dieser Einakter in einer bloßen Zustandsschilderung stecken,nach welcher dann die "Katastrophe um jeden Preis" etwas verkrampft wirkt.

Was den eigentlichen Inhalt von Szene 3 angeht,so beginnt der Streit mit dem über das allgemeine Familienelend,erörtert breit die Frage,wer die Schuld trägt,und dann,ohne daß es zu einer sonderlichen,außergewöhnlichen Erregung käme,die das Folgende erklärt, - findet es auf einmal die Klef für richtig,zu erzählen,was ihr das ganze Vierteljahrhundert ihrer Ehe gelungen war,bei sich zu behalten: daß sie ihn nur aus Berechnung geheiratet,und daß sie aus Zorn über ihre falsche Rechnung Hab und Gut habe verkommen lassen.

An diesem wichtigen Punkte,wo das Vergangene wieder zum Gegenwärtigen in Beziehung gebracht wird,stört jetzt die Episode des Geißhandels mit dem Zisses (Szene 4),der für die Handlung keine Bedeutung hat und auch nicht der Charakteristik von Much und Klef dient.

So kehrt in Szene 5 der Dialog wieder in seine alten Bahnen zurück. Much versucht wohl,den Streit abzubrechen,da das Streitobjekt nun aus dem Wege geräumt ist,doch sie hat im Laufe des Gesprächs neue Gründe gefunden,erbittert zu sein, und behält ihre feindselige Stellung bei. Damit hat die Episode den einzigen Zweck gehabt,indem sie das äußere Streitobjekt ausschaltete,zu zeigen,daß in Wirklichkeit der Streit doch nur auf Differenzen seelischer Natur beruht, Die Klef kehrt nun

genau zu den beiden letzten Argumenten von Szene 3 zurück, wo Much ihre Sippe und den Sohn angriff. Med bleibt nun Streitthema. In dieser zumeist nachholenden Szene,wo die Erziehungsfehler erörtert werden,wächst die Spannung nicht,denn kein inhaltliches Vorwärtsdrängen läßt sich wahrnehmen. Man kann höchstens von einer Affektsteigerung sprechen,indem in Klef und Much in dem Maße der Zorn wächst,wie das Bild dessen,was sie sich vorzuwerfen ahaben,Vollständigkeit gewinnt.

Nun muß notwendig Szene 6 den Med auf die Bühne bringen, denn die ganze Szene 5 hat darauf vorbereitet. Ein Streit um einen abwesenden Dritten muß ja solange dauernd,bis dieser Dritte selbst in irgendeiner Form daran teilnimmt; nur von dort kann die Entscheidung gefällt werden.

Wie schon oben angeführt,steht Med weder auf der Seite des Vaters,noch vollständig auf seiten der Mutter, Durch ihre Art der Erziehung hatte die Mutter versucht,sich in ihm einen Parteigänger zu ziehen,doch kann sie seiner nicht sicher sein,da sie ihn immer erst durch heimliche Zuwendungen kaufen muß. Dem Vater gegenüber befindet sich aber der Sohn in offener Kampfstellung,denn von hier muß er immer wieder Angriffe auf seine Bequemlichkeit fürchten und abwehren. Nur diese gemeinsame Stellung gegen den Vater vereinigt Klef und Med,weshalb sie auch sofort gegeneinander stehen,sobald der gemeinsame "Feind" beseitigt ist.

Mit dem Eintreten des Med zeichnet sich also auch schon der gesamte Verlauf der Szene vor: Much greift Med an,den Klef aufhetzt,die Verteidigung des Med führt die Katastrophe herbei, und nun wendet sich noch Med gegen Klef. Somit enthält diese

Szene alles,was das Drama an deutlicher Willensrichtung aufzuweisen hat,den Höhepunkt,Katastrophe und Schluß.

Die Einleitung bildet eine den Konflikt Much-Med exponierende Auseinandersetzung,Much greift an und erzürnt den Med, der gegen seinen Vater die Hand aufhebt. Dies bedeutet eine starke Steigerung des Streites,denn nun wird es Much ernst. Er redet ihm ins Gewissen,droht mit einem Bibelspruch,warnt mit bösen Vorbildern,und überwindet sich endlich soweit,als letztes Mittel den Sohn anzuflehen,er möge doch umkehren. Dies müssen wir als Höhepunkt ansehen,als die letzte Möglichkeit für eine aufsteigende Handlung,nach deren Versagen es nichts gibt, als der Katastrophe entgegen zu treiben.

Mit Meds bezeichnender Antwort (er findet es nicht für nötig, auch nur den Mund zu öffnen,sondern läßt sich an einer verächtlichen Gebärde genug sein) setzt der Abstieg ein - knapp und spannend,ohne jede Hemmung oder Verschwächung.

Als erste Phase: Much weist dem Med die Türe,in höchstem Zorne,daß er sich umsonst bis zu einer Bitte gedemütigt. Der Med aber verlangt ungerührt Geld. (S.627,Z.13-19)

Zweite Phase: Much verflucht den Sohn; nur in einem kurzen Ausruf,ohne weitere Wirkung,als daß jetzt doch der Med doch in seiner Ruhe gestört ist und auch zornig wird.

Dritte Phase: Hinterrücks und gemein stiehlt Klef Muchs Brieftasche;sie und Med verlachen ihn.

Vierte und letzte Phase: Much,aufs äußerste gereizt,greift den Med an;von Klef aufgehetzt,läßt sich der nichts gefallen und erschlägt den Vater (S.628,Z.1 und3 "kreuzteufl,ietzt ist's aus mit dier! - A so därf man nit tüen mit mier,a so nit -").

Med versteht nun zuerst nicht,was er getan,wird dann von Schreck und Reue gepackt und beschließt,die ihm gebührende Strafe auf sich zu nehmen. Mit der Besinnung über die Tat erwacht auch das Verständnis für die Schuld der Mutter und er hält ihr jetzt vor,daß sie den Vater und ihn um alles betrog'n habe, um die Ehre,das Glück,das ganze Leben (S.629,Z.7). Der letzte Abschluß zeigt,wie das Unglück den Med zu richtiger Erkenntnis hat reifen lassen: "I hab koan Recht,di z'verurteil'n - wenn kannst,- schaug,wie d'weiterlebst." (Dazu s. Kap. Tragik,S.239).

h) D e r T o t e n t a n z .

Gleich die ersten Worte,die Tod und Todin miteinander sprechen,geben das Gefühl,daß wir hier etwas vollkommen Andersartiges zu erwarten haben. Dies sagt vor allem die Form der Rede: hier ist zum ersten Mal Vers,und zwar in Schriftsprache verwendet,so daß das Ganze von vornherein unwirklicher wirkt. Es sind sehr kurze Verse von unterschiedlicher Länge,meist zwei- oder dreifüßig,deren Versmaß wechselt (häufig Daktylen), mit starker Betonung des Endreims.

Doch auch inhaltlich ist dies neues Gebiet: weit entfernt von realistischer Darstellung gegenwärtiger,persönlicher wichtiger Geschehnisse sprechen die beiden Überirdischen mehr beschreibend über Weg und Umgebung,deren Stimmung und Aussehen,was ja sonst in keinem der Einakter geschah.

Daß dies nicht ein eigentliches Drama werden soll,erfahren wir auch,denn Tod und Todin entwickeln hier einen Zukunftsplan, der genau voraussagt,was sich in den folgenden Auftritten hier im Hause des Totengräbers abspielen soll. Das Geschehen ist also von einer höheren Macht vorherbestimmt.

Die Vollstrecker des Schicksals (von Kranewitter Er und Sie genannt) kommen nicht,um die Lasterhaften zu strafen,sondern weil dem höheren Willen nach alles Sündhafte,über das hier scheinbar die allergrößten Sünder triumphiert haben,doch insgesamt vergehen muß.

So kann man die Szene auch nicht als gewöhnliche Exposition werten,- sie ist viel eher eine Art Vorspiel,eine Vorbereitung des Kommenden,eine Sicht von höherer Warte aus auf das Vergängliche.

Den Abschluß bildet eine symbolische Handlung, zu der Wind und Wetter als Helfer dienen: sie müssen die Todessaat über die Erde verstreuen, um die Macht der Krankheit weiter zu verbreiten. An dieser Stelle kann uns aber keine noch so altertümliche Sprache darüber hinwegtäuschen, daß wir eben doch einen Dichter unseres Jahrhunderts vor uns haben, der auch sein gutes Teil Naturgeschichte gelernt hat: Wohl soll die Darstellung den Eindruck zauberischen Geschehens vermitteln; aber jeder einzelne Zug ist so angesetzt, daß er sich mit dem Wissen des Lesers von der Macht der Bakterien verbindet. Der Dichter verwendet also wohl ein symbolistisches Element.; aber nicht an den Zaubervorgang selbst glaubt er tatsächlich, - sein Glaube stützt sich eigentlich auf das naturgeschichtlich Wahre, das er darunter verborgen weiß.

Aber die Schlußverse heben sich darüber hinaus zu einem Sterbelied für die Menschheit. Was die beiden durchschritten - ein Tränenmeer. Keine Arznei, kein Beten hilft. "Kann keiner gesunden, bis aus der alten die neue Welt ist entbunden." (S.634)

Szene 2. Auf diese von geistigem Gehalt getragene Szene folgt nun in grellem Kontrast, naturalistisch derb und scheinbar voll Freude am Grausigen, die einzige Dialekt- und Prosaszene des "Totentanzes" : der einführende Monolog des Totengräbers. Die Technik, mit einem Lied und einer großen, das ganze Leben derb-komisch schildernden Szene eine Handlung zu beginnen, erinnert an ähnliche humanistische Einführungsszenen bei Shakespeare. Auch im barocken Volksstück kommt dergleichen häufig vor. Genau wie dort fällt der Monolog ziemlich außerhalb eines straffen Aufbaus: er ist auf Eigenwirkung berechnet, nicht bloß auf Wirkung als Teil des Ganzen.

Im 3. Auftritt setzt wieder der Vers ein,der immer die Gespräche über die augenblickliche und rein individuelle Bedeutung hinaushebt: mit der Form rundet sich die Geste zu einer gewissen Unpersönlichkeit. Wenn Totengräber und Totengräberin streiten, so ist das weniger,weil geschildert werden soll,was sie einander vorzuwerfen haben,sondern damit die Streitsucht dargestellt werde,die Habgier und die übrigen vitia cardinalia. In dieser Szene allerdings vertragen sie sich noch glänzend,denn noch geht es beiden so gut sie irgend wünschen können.

Zu Beginn werfen sie wie Bälle die Rede einander zu,in deren ruckweisem Hin und Her sich die zum Tierischen herabgesunkene Verkommenheit spiegelt. Dann fließt die Rede wieder länger: die beiden schildern nun - sich ablösend als spräche nur eine Person - das Grauen der Umwelt,der Vernichtung alles Lebenden. Die Abschnitte selbst sind wieder bunt und scharf in Wort und Bild.

Und nun kommt den beiden mächtig ihr Triumph zum Bewußtsein, alle ihre Laster erheben ein siegreiches Haupt. Doch in den grellen Tanz der Lebensfreude fällt jäh der Schatten des Todes.

4. Szene. Ahnungslos ihren Trieben,ihrer animalischen Schadenfreude hingegeben tanzen der Totengräber und das Weib noch eine Zeitlang dahin,ohne zu bemerken,daß es nicht mehr nur ihr eigenes Gesang ist,der ihnen den Takt angibt : hinter ihnen sind Tod und Todin erschienen und machen ihnen die Musik,deren schaudervolle Art mit einem Male ihren Taumel durchdringt und sie erwachen läßt. Damit setzt der Kampf ein,in welchem die beiden Menschen trotz ihrer Ahnung von der Wahrheit doch eine Zeitlang versuchen,sich über das wahre Wesen ihrer Besucher angenehmen Täuschungen hinzugeben - sie weisen den Ankömmlingen die Tür,

ihre unheildrohenden Reden meinen sie einfach durch Grobheit abtun zu können. Der Schauder vor dem noch Unbegreiflichem und die Angst, jemand könnte ihre in ihrer Alleinherrschaft stören, lassen sie gar zur Hacke greifen. Abernun schieben Tod und Todin die Kapuzen vom Totenschädel; den Menschen steigt siedendheiß die Todesangst im Halse empor. Sie fangen an zu feilschen: was sie im Hause haben, wollen sie für ein kurzes Weilchen Leben opfern. Doch der Tod (er sprichtdiesmal allein, da ein Träger des einen Willens hier genügt; zudem nur ganz knapp gegen den angstgepeitschten Wortschwall der Menschen) - der Tod fordert, was sozusagen ihr Lebens werk war: ihr Geld. Und da wird auf einmal die Habsucht und ihre Helferin, die Lüge, stärkerals selbst der Lebenswille. Aber der Tod vernichtet alle Bestrebungen, er deckt das Geld auf. Jetzt meinen die beiden, daß nur eine Hilfe bliebe, zu der sie nun beide greifen. Jeder versucht, sein Leben damit zu retten, daß er den andern dem Tod als Beute zustößt. Doch unerbittlich läßt der Tod alles Flehen von sich abprallen. Wie ein Hohn klingt es, daß er die winzige Zeit von einer Viertelstunde endlich zugesteht - scheinbar aus Gnade. In Wahrheit gilt es aber eine Prüfung, oder eher einen Beweis, wie sehr alle beide schon dem Tod verfallen sind.

Szene 5. Nun haben sozusagen die Götter den Zankapfel zwischen die Menschen geworfen - sogar den allergefährlichsten, den es gibt. Sie haben der Menschen primitivste Regung, ihren Lebenserhaltungstrieb angegriffen und dürfen sich darum nicht wundern, wenn dieses eine, was den Menschen am unmittelbarsten mit dem Tier verbindet, auch tierhaft verteidigt wird.

Vom Standpunkte des dramatischen Aufbaus aus ist diese Szene schwer zu erfas en. Scheinbar hat erst hierdie Anregung der vorigen Szene die zwei Menschen in Kampfstellung gebracht,doch geht davon kein Aufstieg mehr aus. Die Szene ist vielmehr alles zugleich,die ganze Handlung und die Katastrophe,und auch das nicht mit den gewöhnlichen dramatischen Mitteln. Es stehen nun durch die von der Entscheidung des Todes geschaffene Situation die beiden sich derart feindlich gegenüber,daß es ein Ringen um Leben und Tod geben muß,in dem irgend ein Zufall den Stärkeren wird obenauf kommen lassen,ohne daß das mit der poetischen Gerechtigkeit eines Dramas etwas zu tun hätte.

Mit dem Abtreten des Todes ist jeder Zwang sich zu beherrschen gefallen: im selben Augenblick liegen sich Totengräber und Totengräberin in den Haaren,beschimpfen einander zuerst in der gröbsten Weise und schütteln dann den Becher zum entscheidenden Kampf, - fiebernd vor Begierde,durch die Vernichtung des anderen das eigene Leben zu erhalten. Zum Sieg verhelfen soll, wer immer dazu imstande ist. So ruft der eine den Himmel,der andere die Hölle an. Der eigntliche Schluß aber ist das dramatischste des ganzen Spiels. In dem Würfelspiel,das entscheiden soll, fallen die Würfel,ohne einem den Sieg zu geben. Damit wird die aufs Äußerste gesteigerte Erwartung enttäuscht,doch der überspannte Bogen muß den Pfeil abfliegen lassen. Jeder hat sosehr den Tod des andern gewünscht,daß er ihm nun einfach auf irgend eine Weise zum Sterben verhelfen muß, - wenn schon nicht durch die Würfel,die der Tod ihnen gab,so eben aus eigener Kraft,in einer regelrechten Schlägerei. Von draußen erklingt während dem die Flöte des Todes, - mahnend,wie der Ausgang ganz so vorher-

gesagt und durch die Lebenshaltung der Menschen so bedingt war.

So klingt das Ende des Zyklus in ein allgemeines "morituri sumus" aus: zutiefst, bis in die allerletzten Regungen hinein, ist der Mensch in das Laster verstrickt und muß drum am Ende die Beute des großen, unerbittlichen Lebensvernichters werden.

III. D I E Z E I C H N U N G D E R C H A R A K T E R E .

E i n l e i t u n g .

Mit dem gewählten Thema,das ja lauter Eigenschaften bedeutet,war für Kranewitter von vornherein die Notwendigkeit gegeben,in einer vorwiegend seelischen Handlung die Charaktere besonders sorgfältig herauszuarbeiten. Dabei gelangen ihm auch einige Gestalten vortrefflich,sodaß wir vermeinen,die markigen, kraftvollen Bauern lebendig vor uns erstehen zu lsehen.

Die vorangehenden Kapitel versuchten festzuhalten,welche Buntheit die Einakterreihe bildet,in welch verschiedener Beziehung die Themen zur eigentlichen Gestaltung der Handlung stehen, da einmal von der sündhaften Eigenschaft das dramatische Wollen erst seinen Ausgang nimmt,und in anderen Einaktern die Sünde höchstens mitbestimmend war.

1.Daraus muß sich auch eine ebensolche Verschiedenheit der Charakterzeichnung ergeben. So kann z.B. die Handlung zur Charakterisierung einer Gestalt allein dienen,die auch Trägerdes dramatischen Wollens ist. Dieser Fall begegnet im "Giggl" und im "Seastaller",allerdings mit dem bedeutenden Unterschied,daß nur die Handlung des Giggl von der Themaeigenschaft ihren Ausgang nimmt,während dem Streben des Seastaller die "Todsünde" nur recht äußerlich aufgeklebt wurde.

2.Im "Med" und "Joch" dient nur die Handlung der Schilderung des Unheils,welches die Todsünde,die einen Menschen befallen hat,über seine Familie bringt. Das Hauptgewicht der Zeichnung liegt hiernicht auf den "Sündern". Beide bilden sozusagen nur

einen Rahmen der Handlung, die sich zwischen den übrigen Personen abspielt.

3. In anderen Fällen ("Naz" und "Eav") faßt zwar der Titel eine Gestalt als die hauptsächliche heraus, aber im Stücke selbst wird das Weitergreifen des Lasters von einem auf den anderen dargestellt, sodaß also mehrere Menschen mit ziemlich gleich kräftigen Strichen gezeichnet werden.

4. An die beiden restlichen Stücke muß ein ganz anderer Maßstab angelegt werden. Bei dem einen, dem balladesken, dramatischen Gedicht "Gafleiner" und dem selbständigen, letzten "Totentanz" kann man auf eigentliche Charakterzeichnung nicht Anspruch erheben. Das ist der ganzen Anlage der Stücke nach beabsichtigt.

Im Folgenden soll nun für jeden der Einakter dargestellt werden, aus welchen und wie angewendeten Einzelzügen der Dichter seine Charaktere zusammensetzt, - vor allem, welches die resultierenden Charakterbilder sind.

1.) C h a r a k t e r b i l d e r
d e r H a u p t p e r s o n e n .

a) D i e G e s t a l t d e s G i g g l .

Im Giggl stellt Kranewitter das erste der Vitia Spiritualia, die Hoffart dar. Giggls Hochmut gründet sich auf seinen Reichtum, sein Ansehen, die Ehre seines Hauses und äußert sich in Tyrannei gegen Frau und Gesinde, in selbstbewußter Sicherheit der Behörde gegenüber, vor der sich Giggl wohl behaupten zu können meint. Das Verhältnis zu den übrigen Bauern kommt nicht direkt zur Darstellung, doch spricht er, nachdem ihn die Schande getroffen hat, oft genug davon, wie sehr er fürchtet, vor den schadenfrohen Nachbarn gedemütigt zu werden.

Das ganze Stück - mit Ausnahme der Großvaterszenen - dient zu seiner Charakterisierung, kein Wort, das er spricht, ist nebensächlich. Schon sein erstes Wort kennzeichnet ihn als mißtrauisch, er mag das heimliche Gerede nicht, hinter dem er Anspielungen auf das wittert, was er als seine größte Schande empfindet, die Narrheit des Vaters. Das weiß auch seine Frau, S.497: "Der Bauer will amal nit, daß man d'rüber red't." Der Bauer sagt also auch bei seinem Kommen selbst gar nichts, sondern jagt nur die beiden auseinander. Und um den anderen jeden Gedanken zu übertäuben, daß er sich schäme, betont er umsomehr sein Herrentum. Die Magd darf keine eigene Meinung haben (S.499: "In dem Hause weard nit g'moant, da gibt's nur oan Herrn".) und auch die Frau sollte sich, ihrer Stellung gemäß, nicht mit "Ehalt'n einlassen.

Szene 5 dient dann dazu,seinen grenzenlosen Hochmut der eigenen Frau gegenüber zu schildern. Grundlos wirft er ihr "G'scheitheit vor" vor,daß sie "den heiligen Geist glei' mit die Federn g'fress'n habe",schließt daran ebenso grundlos eine Beschimpfung ihrer ganzen Sippe. Zu diesem Hochmut gehört auch beißender Spott,dessen Witz nur verletzen soll. Jedes Einfühlungsvermögen fehlt ihm,er will vor allem andern nicht zugestehen,daß sie überhaupt anders denken und empfinden könnten (S.5oo, Z.1o: "Natürlich,i versteah'di'nit,der Sitz der Weisheit red't ja spanisch");denn bei ihm,dem reichsten Bauern in der Gemeinde kann's ja gar kein Elend geben - "sorg' i mi nit um alles, i ganz alloan?"

Damit ist schon der Charakter in seinen gröbsten Umrissen festgelegt und da der kurze Einakter Charakterentwicklung noch innerhalb des Stückes nicht gestattet,werden sich uns keine großen Veränderungen mehr bieten. Was sich bisher entwickelt hat,ist ungeheuer knapp gedrängt,mit einer Deutlichkeit,die hier wirklich den für Dichter wie Kranewitter und Schönherr so häufig gebrauchten Vergleich mit Holzschnitzerei rechtfertigt.

Weiteren Streit mit der Frau schließt Giggl selbst ab,indem er auf den Ausgangspunkt,die Schande mit dem Vater,zurückgreift,welches Thema er abgeschlossen wünscht. Dieses Zurückgreifen zeigt aber,wie während des ganzen Gespräches noch immer dieser gleiche Stachel ihn gequält haben muß.

Im folgenden Abschnitt beginnt die Exposition für die spätere Handlung,das Gespräch kommt auf Peter,den einzigen Sohn. Nicht mehr bloß charakterisierend,handelt es sich jetzt um Giggls Erziehungsgrundsätze,um sein und der Mutter Verhältnis

Zum Sohne. Die Gigglin tritt hier etwas aktiver hervor: Im Unterbewußtsein scheint sie zu ahnen,daß der Hochmut dem Sohne ebenso schaden wird,wie er dem Alten schon geschadet,sodaß der Giggl,wenn er auch mehr spricht,aus dem Blickfeld zurückgedrängt wird,da er nur die Richtigkeit des Bestehenden verteidigt: wieder ein Charakteristikum des Giggl,da man erkennt,daß er immer irgend welchen Lageveränderungen große Starrheit entgegensetzen wird.

Nach dieser Vorbereitung ist Giggls Benehmen dem Wachtmeister gegenüber (Sz.6) durchaus folgerichtig. Da ist etwas Fremdes,hinter dem er unwillkürlich Unbequemes wittert,in sein Haus und so lauert er im Hintergrunde,was es wohl sein werde. Des Wachtmeisters Freundlichkeit vermag nur die Frau zu täuschen - er ist beinahe grob,denn was gehen den Fremden seine Angelegenheiten an? Der gerade Mann verträgt die Hinterhältigkeit nicht,darum fragt er offen und gradezu,ob der Mann im Dienst sei. Die Anschuldigung muß ihn furchtbar treffen,doch ist er weit davon entfernt,seinen Rücken zu beugen. Die erste Regung ist nur Zorn gegen den Überbringer der Hiobsbotschaft,den er darauf aufmerksam machen zu müssen glaubt,wen er eigentlich so anzugreifen wage. Doch klingt diese gar so starke Betonung eher so,als müßte Giggl sich selber vorsagen,daß ihm ja dergleichen unmöglich zustoßen könne. Über den schriftlichen Nachweis hinaus bleibt er in seiner starrren Sicherheit,wie wir es ja nach der Exposition von ihm erwarten müssen. Immerhin zieht er nun zum ersten Male das Wenn dieses Falles in den Bereich der erwägbaren Möglichkeit: "Wenn er wirklich kemmen war', - erwürgt hatt' i ihn!" Giggl muß ja seinem bisherigen höchsten Lebens-

gut,der Ehre,die Treue halten. Und selbst,wenn - Mitleid braucht er deswegen noch lange keines.

Szene9. Der Stolz beginnt schon zu brechen. Giggl wird fürchterlich hin und her gerissen zwischen dem Bewußtwerden des Geschehenen und seinem alten Stolz. Den böes Spott,den er früher gegen die Frau kehrte,wendet er nun gegen sich selbst. Seine Unsicherheit wird klar dargestellt,da er in einem Atem den Sohn verflucht und behauptet,er glaube es ja gar nicht.

Szene 1o bringt die Gestalt ganz in dramatischer Bewegung, sodaß sich bei dem reichen äußeren Wechsel an ihr nicht mehr viel ändern kann. Wir müssen nun immer wieder sehen,daß Giggls Verhalten ganz unseren Erwartungen entspricht: die Ehre steht ihm so hoch,daß er,um sie zu retten,jede augenblickliche Demütigung auf sich nimmt,den Sohn sogar anfleht,er möge die Tat verneinen;sobald er aber erfährt,daß es doch wahr sei,geht ihm die Ehre sogar über die Liebe zum Sohne,er flucht ihm; und schließlich gibt es für ihn nur den einen Ausweg,nicht mehr weiter zu leben. Bis hierher ist jeder geringste Zug ganz folgerichtig entwickelt.

Nun kommt - der Tendenz zuliebe - jene Stelle,wo Gretl ihm seine Fehler vorhält,was aber mit Charakteristik nichts mehr zu tun hat,denn wir haben ja alle diese schon auf dramatischem Wege erfahren. Etwas undramatisch ist es daher,daß von etwas und ohnedies längst Bekanntem plötzlich,das heißt kampflos eine solche Wirkung ausgehen soll,daß nun Giggl von seiner geraden Linie abgeht und nachgibt. Kranewitter wollte jedoch diesen Bruch nicht so stark werden lassen,deshalb läßt er nur durch die "Moralpauke" den Starrköpfigen mürbe machen: den

letzten Anstoß zu der versöhnlichen Geste des Schlusses gibt doch eher die unmittelbar drohende Gefahr,die der Liebe zum Sohne doch noch zum Durchbruch verhilft.

Nicht ganz klar ist der Schlußsatz: "oder ist's am End besser so?" Würde sich dies nur darauf beziehen,daß Giggl nun nicht mehr Schande fürchten muß,so wäre dies sehr egoistisch und nicht sehr ehrenvoll. Daß er bloß froh ist,daß der Sohn nicht weiter zu leiden brauche,läßt sich schwer annehmen,da mit keinem Wort ein solcher Gedanke angedeutet wird. Folglich hängt mit größerer Wahrscheinlichkeit dieser Satz mit dem zuvor ausgesprochenen zusammen: "Der oanzig',der letzt'von mein' Stamm," - indem der Giggl vielleicht erkannt hat,daß ein Unstern über dem Stamme walten muß,wenn der durch ein Laster närrisch gewordene Großvater den Enkel tötet,dessen Leben eben dasselbe Laster schon zerstört hat.

Giggls Frau Grete.

Sie spielt,wie wir bereits gesehen haben,eine durchaus untergeordnete Rolle,von ihrem Mann wirklich (wie sie S.515 sagt) wie eine Skavin gehalten,die keine Spur einer eigenen Meinung haben darf. Dem armen Narren gegenüber ist sie gütig, versteht ihn zu behandeln. Ebenso scheint sie der Magd eine gute Herrin zu sein,doch dient diese 3.Szene nicht dazu,sie zu charakterisieren - sie hat hiernur die Geschichte des Großvaters zu erzählen. Auch in der 5.Szene ist sie nicht viel mehr als nur jener Zweite,der immer nötig ist,wenn einer streiten will. Erst im Gespräch über den Sohn wird sie persönlicher (s.oben) ; und dann in der Abrechnung (S.515) enthüllt sie

alle ihre Leiden,doch ist dies,wie gesgt,keine dramatische Charakterisierung.

Sein Sohn Peter.

Peter wird ja zuerst lange nur indirekt charakterisiert durch die Gespräche seiner Eltern. Diesen zufolge dürfen wir in ihm einen jungen Menschen sehen,der stark dem Vater nachgerät, ohne dabei wahrscheinlich noch seine ungerechte Härte zu haben. Sein persönliches Auftreten in Szene lo ermöglicht uns auch kein vollständiges Erfassen seiner Persönlichkeit,da er sich ohne besondere individuelle Züge,für die ja hier nicht mehr der Platz ist,so verhält,wie es von jedem jungen Menschen in seiner Lage angenommen werden kann,dessen Gewissen noch wach ist. Auch hier fällt ja das meiste Licht noch auf den Vater.

b 7 D e r N a z .

Der Charakter des Naz ist - an und für sich, wenn man über den Mangel der dramatischen Bewegungslosigkeit hinweg nur auf die Ausarbeitung des Charakteristischen sieht - ein Meisterstückchen Kranewitters, - auch der einzige, dem er humorvolle Züge mitgegeben hat. Geiz ist ja ein Laster, das etwas aus der Reihe fällt, wie uns schon Beispiele von Moralitäten zeigen können. Denn in mehreren (beonders englischen) kommt das Motiv vor, dass im Kampfe der Tugenden mit den Lastern um den Besitz des Menschen die Tugenden anfänglich den Sieg davontragen; dann aber wird der Mensch alt und nun gelingt es dem Geiz, die Macht über ihn zu gewinnen.

Der richtige Geiz, der einfach nur ein Anhäufen von Schätzen bedeutet, von goldenen Bergen, unter denen er zu verhungern und zu erfrieren imstande ist, dies ist ja ein Alterslaster. Und so stellt Kranewitter zuerst in mehr epischer Form dieses Laster in dem alten Naz dar. Sobald aber dann mit den Gestalten von Annalies und Thres dramatische Bewegtheit hereinkommt, handelt es sich nicht mehr ganz um diese Abart des Geizes: hier wird nicht das Festhalten, sondern das Erraffen von Reichtümern geschildert, ist es nicht mehr nur das Besitzen an sich, sondern das Streben nach der Macht, die das Geld verschafft, - ist der Geiz in Habsucht abgeändert.

Naz ist ein richtig pfiffiges altes Bäuerlein, das sich gut verstellen kann und so durch hinterhältiges Gerede immer erfährt, was er erfahren möchte. So stellt er sich vor der Nichte recht krank und leidend, weil er zu wissen meint, daß das sie freue, und

weil er hofft,die werde ihre Freude verraten. Es geligt ihm auch und macht ihm Spaß,daß er ihnen den Gefallen,bald zu sterben, nicht tun wird.

Aber trotz seiner Schlauheit, - an seinem wunden Punkte angegriffen,kann auch er zu Fall gebracht werden. So gelingt die Absicht der Annalies,die beiden Vettern Gugg und Gaung bei ihm anzuschwärzen,indem sie sie als verschwenderisch hinstellt. Denn den Naz erbittert der Gedanke sehr,sein Erbe werde nach seinem Tode vielleicht verschleudert.

2. Im folgenden Streite der beiden Basen läßt Naz es sich behaglich schmunzeld gefallen,daß beide wetteifern,ihn zu umhegen. Er durchschaut sie aber so gut,daß es keiner gelingt,ihn für sich zu gewinnen. Auch sonderlich dankbar braucht er keiner zu sein für ihre Sorgfalt,denn er kennt zu genau ihre eigensüchtigen Motive. So wirft er sie auch einfach hinaus,wie sie sich an seinem Kasten zu schaffen machen,mit der wirksamsten Drohung, die er finden konnte, - daß er alles den anderen Erben vermachen wolle,wenn sie ihn nicht in Ruhe ließen.

3. Der folgende Monolog,nur eine Überleitung zu einer Szene mit einer neuen Person,enthält jene Betrachtungen,die in einer Erzählung der Dichter machen würde,der von oben alles überblickt. Naz spricht hier das aus,was er während der vorigen Szene gedacht hat,daß er eben seine Nichten wohl durchschaut habe,daß sie aber doch Weiber seien,die ihre Sach recht zusammenhielten. Und dies sind auch Bemerkungen,die sich mit dem Wesen des Naz gut vertragen : so ein alter Mann,schon ein wenig wunderlich und viel allein,kann wohl in dieser Weise vor sich hin reden.

4. Die Hantsepp-Szene bringt nicht neue Charakterzüge, (Naz wird ja nur durch den einen Zug gekennzeichnet), aber sie zeigt hier,wie weit sich das Laster erstreckt. Der bisher Schlaue treibt seinen Geiz so weit,daß er sich lächerlich macht und das gar nicht merkt,so verbohrt ist er in seine Absichten. Aus Angst um seine Schätze und,um seinen Geiz zu verbergen,behauptet er,er habe ja nichts,es gehe ihm so schlecht,daß er sogar die alten Sachen seiner Frau tragen müsse. Kleinlich und erbärmlich wird er jetzt,der früher in seiner Pfiffigkeit doch obenauf war.

5. Im 5.Auftritt,wieder einem Monolog,werden die Eigenheiten zusammengefaßt und vertieft. Sein brummeliges Geschimpfe über die verschwenderischen Bauern wächst aus der vollen Überzeugung, daß allein seine Handlungsweise richtig sei. Lächerlich seine Liebe zum Gelde an sich,seine Sorgfalt für die Note in seiner Hand,seine Freude an der Zahl seines Vermögens,dabei aber seine Sucht,den Schatz nur ja geheim zu halten,. Dann zieht er sozusagen eine Bilanz seines Lebens,wodurch seine Eigenart einem verständlicher und er uns menschlich näher gerückt wird. Durch zähen Fleiß und eifrigstes Sparen hat er sich aus ärmlichen Verhältnissen heraufgearbeitet; so ist ihm dieses Zusammenhalten des Geldes derart in Fleisch und Blut übergegangen,daß er nun auch nicht mehr davon loskommen kann. Wie es zum Sterben geht,fühlt er Angst und Schrecken. Er will ja noch nicht! Seine Ausrufe beinhalten nur,daß er bisher noch nicht gedacht habe,er müsse bereit sein,doch kommt hier nicht zum Ausdruck,daß er sich von seinen Schätzen nicht trennen könnte. Die eigentliche Sterbeszene

ist ja ganz kurz - der Tod hält nur die Uhr an und schon ist es um den Menschen geschehen. Langes Todesgestöhne liebt ja Kranewitter nicht.

Annalies und Thres.

Der Kampf zwischen Nazens vier Erben wird vom Dichter durch die beiden Frauen dargestellt.

1. Die um einen Schein aktivere Annalies beginnt zuerst ihre Tätigkeit, - wie sie meint schlau und vorsichtig,wird aber gleich durchschaut. Damit istnnach wenigen Worten,an denen sie sogar den geringeren Anteil hat,ihr Charakter in seinen Hauptzügen beleuchtet: eine habgierige Frau,die auf den Tod des Erbonkels hofft und sich nicht shheut,durch Falschheit sich in seine Gunst einzuschmeicheln. Wie aber der Vorstoß mißlingt,weiß sie sich schnell zurückzuziehen und einen anderen,weniger durchsichtigen Weg einzuschlagen. Wenn sie schon für sich nichts gewinnen kann,will sie doch den Vettern eins auswischen,sind dich diese unvorsichtig in Äußerungen und Lebensführung.Aber später zeigt der Naz,daß er ihre Angaben von der Verleumdungssucht gefärbt weiß.

2. Die nächste Szene bringt ihre gefährlicher Konkurrentin,die Thres auf die Bühne. Der sich entspinnende Kampf wird stark ins Komische gezogen,die beiden werden also hier in der etwas übertreibenden Weise von Komödienfiguren gezeichnet. Die Thres drängt sich ungeheuer liebenswürdig vor die Annalies,der sie hinterrücks immer einen Hieb versetzt,wenn sie vorne dem Naz schön tut. Annalies bleibt ihr natürlich auch nichts schuldig und so machen sich beide in ihren Bemühungen recht lächerlich. Dann gewinnt aber die Habsucht noch die Oberhand über die Schlauheit und sie ver-

raten sich dem Naz,der sie nun hinauswirft (S. 521: "Au'erb'n wöllt's mi bei lebendig'n Leib!"). Der prächtige Szenenschluß läßt beide ihre Mätzchen nochmals wiederholen.

Sz.6. Erst nach dem Tode des Naz tauchen die beiden wieder auf. Jetzt,da sie allein auf der Bühne stehen,ist mit der Gelegenheit die Notwendigkeit gegeben,die beiden stärker zu differenzieren. Thres ist es,die ehrliche Anteilnahme am Tode zeigt und wirklich von der Plötzlichkeit erschreckt ist. Sie denkt vorerst nur daran,dem Toten die gebührende Ehre zu erweisen und beginnt auch,für ihn das Gebet zu sprechen. Annalies hält sich zurück und antwortet nicht viel. Ihre Nachdenklichkeit deutet aber darauf hin,daß ihr gleich die Gedanken kommen,die sie ausspricht,wie Thres das Sterbglöckl läuten lassen will: "War's nit besser,wenn nur zwoa aus einer Schüssel esseten,als ihrer vier?" (S. 528Z.17). Thres ist erstaunt,ihr war der Gedanke gar nicht gekommen. Wie sie sich dann wirklich an die Verteilung machen,ist Annalies wieder rascher,entschiedener,selbstsüchtiger,nimmt sich einfach die größere Geldsumme,weist der Thres zu,was ihr nicht verlockend erscheint. Das muß aber Streit hervorrufen,denn Thres läßt sich auch nicht alles bieten. Daß im Zuge des Zankes Thres der Annalies Schlechtigkeiten aus früherer Zeit vorwirft,charakterisiert nicht sie besonders,sondern ist eine Eigenheit Kranewitters. Annalies ist dann wieder der größren Gemeinheit fähig: sie zerreißt das Sparkassebüchel, das der anderen entfallen ist. In heller Wut darüber begeht Thres den Totschlag,sühnt aber,sobald sie zur Besinnung erwacht. Neue Charakterzüge sind hier nicht mehr am Platzte.Neu ist vielleicht nur,daß Thres jetzt bloß daran denkt,was sie Fürchterliches getan habe,und ihr nicht ein einziges Mal der Gedanke kommt,daß nun die lästige Miterbin beseitigt sei.

c) D i e E a v .

Dieser Einakter beginnt gleich mit intensivster Charakterisierung,mit einer Szene,die - ohne Bezug zur Handlung - nur dazu dient,einen Blick in das Innere der Eav tun zu lassen. Durch die Selbstbeschreibung wird uns so viel von ihrem Charakter klar,daß wir ziemlich genau wissen,was wir im Kommenden von ihr werden erwarten können.

1. D ie Eav erzählt dem Hansl von ihren Gefühlen für ihn schon in frühester Jugend,einer Liebe voll sinnlicher Verdorbenheit,an der nicht eine Spur mehr von der Reinheit erster Jugendliebe zu finden ist. Im Anfange glaubt man ihr noch,doch immer mehr drängt sich einem die Vermutung auf,sie rede nur so, um sich den Hansl jetzt zu gewinnen. Dies allerdings ist dann eine Unverhohlenheit,die übermäßig kraß und auf die Spitze getrieben den Hörer eher abstößt. Dem Hansl scheint es ebenso zu gehen. Wie er ihr vorwirft,sie habe ja einen anderen geheiratet und außerdem viele Liebhaber gehabt,d erklärt sie noch mehr von ihrer Denkungsart: den Mann habe sie nur geheiratet, um sein Gut zu bekommen,das sie sich sogar habe verschreiben lassen und die anderen - das sei eben ihr heißes Blut.

3.Sz. Neben ihrem Hauptfehler hat die Eav noch eine ganze Reihe anderer. Gegen ihre Schwester,die kaum schlechter zu sein scheint als sie selber,bleibt sie hart und unbarmherzig, keiner Bitte zugänglich. Ihre erworbenen Rechte gedenkt sie bis aufs letzte auszunutzen,selbst ihren Mann will sie davonjagen,wenn es ihr gerade paßt. Was der wirkliche Hintergrund ihrer Verachtung für Gitta ist,das spricht sie zum Schluß noch

aus: Gitta sei ja viel zu wenig geschäftstüchtig,den Männern die Taschen auszuräumen;sie selber hätte es viel besser gekonnt, - nur eine weitere Ergänzung des Eindruckes,den wir bereits gewonnen häben.

5.Sz. Eine neue Seite ihres Wesens zeigt die Eav Tomele gegenüber. Hat sie bisher beradezu alles gesagt,wie sie es dachte, so weiß sie natürlich auch krumme Wege zu gehen,wenn es ihr gut scheint. So schmeichelt sie dem Tomele,reizt ihn zu heller Giernach sich selber. Sie dreht das Gespräch nach der Richtung, in der sie es haben will: wie es denn wäre,wenn der Bruder nicht mehr lebte. Eine Art Angabe gibt sie ihm sogar,um ihn ihrer Absicht gefügig zu machen. Zuerst steckt sie ihm eine Feder aufs Hütls,schmeichelt ihm dann,was für ein feiner Bua er sei und schenkt ihm sogar ein Bussel. Und Speek und Brot,das sie ihm mitgebracht hat,helfen,ihn länger bei guter Stimmung zu erhalten. Also ein ganz raffinierter Plan,der ihr die Ergebenheit des Trottels für jede Lage sichert; doch darf damit nicht angenommen werden,daß sie jetzt schon bestimmt vor hat,ihn so zu brauchen, wie es sich später ergibt.

8.Sz. Die Eav hat ihren Mann mit Gitta ertappt. In diesem ersten Zusammentreffen mit ihrem Manne (bisher waren sie ja noch nicht gleichzeitig auf der Bühne) benimmt sie sich ganz den uns bekannten Voraussetzungen gemäß; recht von der vermeintlich sicheren Warte ihres Besitztums herab verspottet sie ihn und freut sich,ihn hinauswerfen zu können. Eben brüstet sie sich noch,da tritt der Umschwung ein. Ihre Schrift ist gestohlen worden und Gitta gerade dabei,sie zu verbrennen.

lo.Sz. Wie es Kranewitters häufig geübte Technik ist,einen

mit höchster Leidenschaft geführten Streit darzustellen,so bricht nun auch aus der Eav jetzt alles hervor,was sie während ihrer Ehe in sich verschlossen gehalten hatte. Um den Mann zu höhnen und zu erniedrigen,wirft sie ihm alles an den Kopf,was sie ihm wieder und wieder angetan hatte. An der Erzählung berauscht sie sich förmlich und steigert sich in immer wildere Sinnlichkeit hinein,daß sie,halb von Sinnen,den Fremden am Fenster hereinruft und sogar auf den Teufel Lust hätte. Halb mit Absicht,halb einfach ihrer sinnlosen Stimmung folgend,höhnt sie den Mann,bis er wütend die angreift.

Das weitere - der Tod des Eaveler und der Eav - darf nun zur Charakterisierung nichts mehr beitragen,da diese schon abgeschlossen sein muß,sondern ist eine Frage der Schuld (s.Kap. Tragik,S.231)

Die Gitta.

Die Gegenspielerin der Eav ist Gitta,auch sie wie alle Personen des Stückes gezeichnet durch das nämliche Laster in anderer Auswirkungsform. In ihr sollte,kontrastiert zu Eav,veranschaulicht werden,wie ein von der Gesellschaft gebrandmarkter, ehrlich bekennender Sünder sittlich immer noch um einige Stufen höher stehen kann als ein anderer,der - ebenso schlecht - den Schein vor der Welt zu wahren vermag,weil gesicherte Verhältnisse ihm das gestatten.

2.Sz. Ihre erste Szene ist,entsprechend der Parallelisierung der beiden ersten Szenen,auch ein Gespräch mit einer Nebenperson und enthält ebenfalls viel Selbstbeschreibung. Doch kündigt gleich die Einführung Kranewitters Absicht an,Gitta an moralischen

Wert über die Eav zu stellen,wozu es allerdings nur eines recht geringen Wertes bedarf.

Die besuchende Patin findet liebevollen Empfang. Gitta hört sogar geduldig zu,wie die alte Frau sie überreden will, von ihrem falschen Wege abzuweichen. Aber sie ist auch ehrlich genug,mit einfachen,unpathetischen Worten das zuzugeben,dessen man sie beschuldigt. Ihren "Beruf" faßt sie als ein Geschäft auf, wie alle anderen und bemüht sich,dabei wirklich redlich zu sein. So hat sie sich alles,vernünftig und besonnen,zurechtgelegt. Doch das Weinen der Gotl sprengt die feste Schale um ihr Herz, indem es doch nicht so wohlgeordnet aussieht. Sie empfindet freilich,daß ihr Weg ein falscher ist;aber es war ja nicht ihr freier Wille,der sie so werden ließ, - sie hatte nur nicht die Kraft,ihrem heißen Blut und den Nachstellungen der Männer Widerstand zu leisten. Nun hält sie diese Art von Leben für ihr Schicksal und sieht dabei zu,daß dieser Flecken der einzige bleibt, der ihren Charakter trübt. Weil sie weiß,wie vergeblich es für sie sei,sich nach Besserem zu sehnen,bescheidet sie sich darauf zu sein,was sie sein muß. Dankbar und liebevoll verabschiedet sie die Gotl.

Kranewitter hat in der Gitta das einzige Mal unter allen "Todsünden" einen Menschen gestaltet,an dem er neben seinen Fehlern doch noch ein gutes Haar läßt und das betont. Allerdings steht unmittelbar daneben die Eav,die die abgrundtiefste Schlechtigkeit verkörpert. Es ist demnach anzunehmen,daß in Gitta nicht dargestellt werden sollte,daß neben schlechten auch gute Eigenschaften in einem Menschen herrschen können;sondern,daß das von den Mitmenschen und dem Gesetz gebrandmarkte Laster noch nicht ärgste zu sein brauche.

Um das erkennen zu lassen,mußte auch das Charakterbild der Gitta hier so besonders sorgfältig ausgeführt werden. Doch da es in einem mehr erzählenden Dialog geschieht,entbehrt es kräftiger dramatischer Wirkung.

3.Sz. Aus der seelischen Erschütterung hat Gitta noch nicht ganz zurückgefunden,wie Eav erscheint und gleich beginnt,sie zu höhnen und zu beschimpfen. Ihrer weichen Stimmung und der im ganzen gutmütigeren Art entsprechend,antwortet sie nicht schroff,sie bittet. Die Angriffe auf ihre mangelnde "Geschäftstüchtigkeit" weist sie mit einer nur schwachen Spitze zurück.

6.Sz. In dieser Szene vollzieht sich in Gitta ein Wandel, der aber nur in seinen Ergebnissen,nicht in seinem Verlauf festzustellen ist. Im Anfang wehrt sie den zudringlichen Schwager ab. Aber allmählich findet sie Freude daran,ihndurch die Plänkelei zu reizen und zu Versprechungen zu verlocken. Schließlich hat sie den Eaveler so weit,daß er ihr reichlich Lohn zusagt. Da muß sich in Gitta die erwähnte Wandlung schon vollzogen haben, nämlich die vom ursprünglichen Vorsatz,sich daheim gut aufzuführen,durch ordentliches Benehmen sich den Aufenthalt bei der Schwester zu verdienen, - zu der Absicht,über die Hartherzige einen Vorteil zu erringen. Solange sie daher annehmen mußte,die Schwester sei Herrin über Haus und Hof,solange wies sie den Schwager spröde zurück. Im selben Augenblick aber,da sie vom Diebstahl der Quittung erfährt,ist sie auch schon bereit,mit dem Eaveler "guet" zu sein.

7.Sz. Der Zwischenfall mit Tomele verursacht wieder einen Rückschlag,der vielleicht echt,vielleicht aber gespielt ist. Teils schämt sie sich vielleicht wirklich;zum größeren Teil aber

findet sie es gut,sich noch spröde zu stellen,ehe nicht der Eaveler bindende Zusagen gemacht hat. Deshalb macht sie ihm die zu erwartenden Genüsse erst noch durch ihre Erzählungen wünschenswerter,die jedoch allzu dick aufgetragen,bei den Aufführungen (zumindest denen der Exl-Leute) teilweise ausgelassen werden. Endlich ist der Eaveler dort,wo sie ihn haben möchte. Mit der Quittung in der Hand kann sie über die Schwester triumphieren.

lo.Sz. Gitta erscheint nur noch kurz,wie sie die Schrift verbrennt. Die Knappheit desEinakters gibt ihr keine Möglichkeit, ihren Sieg weiter auszukösten.

Der Eaveler.

Der Ehegatte der Eav ist eigentlich eine Nebenrolle,doch tritt er nicht so wenig persönlich hervor,wie Nebenfiguren in übrigen Stücken,denn er gehört ja mit zur vollständigen Darstellung des Themas. In ihm wird ebenso das Laster gezeichnet,wieder in einer anderen "Abart". Bei ihm ist es schon etwas krankhaft,sowohl durch den Hinweis auf das üble Erbe vom Vater her, das am idiotischen Tomele schon ganz deutlich zutage getreten ist,als auch (wenn wir davon nichts wüßten) durch sein Verhalten, seine zügellose Sinnlichkeit und Erregbarkeit.

4.Sz. Bei seinem ersten Auftreten wird er deutlich so eingeführt,daß man annehmen kann,er werde auch im weiteren Stücke nicht sehr aktiv in die Handlung eingreifen. (Eine Hauptperson wird ja in der Regel nicht eingeführt,ohne sie zu charakterisieren,oder wenigstens irgend einen Akzent auf sie fallen zu lassen,) Diese Szene charakterisiert den Eaveler nicht mehr,als daß sie zeigt,der Bauer könne grob werden,wenn ihn etwas geärgert habe.

Aber die Lieblosigkeit gegenüber dem nicht als vollwertiger Mensch angesehenen Tomele ist eine im gesunden Bauernstande gewöhnliche und begreifliche Eigenschaft. Einen Trottel zum Bruder zu haben ist ja eine Schande; außerdem gilt er als unnützer Brotesser,der für sein Essen nicht arbeiten kann noch will und auch sonst Scherereien macht (vergleiche Giggls Haltung gegen seinen Vater).

6.Sz. Seine nächste Szene fügt dazu noch den Zug seiner groben Sinnlichkeit, - auch wieder kaum aus dem Typischen gehoben. Mit ungeschminkten Worten dringt er auf sein Ziel,schmeichelt nicht lange,sondern bietet reellen Gegenwert,die Quittung. Dieser Diebstahl zeigt,daß ihm Versprechen nicht heilig sind,denn er nimmt,wie er den früher gegebenen Wert zu neuer Eroberung brauchen kann,das Geschenk wieder zurück und verwendet es nochmals,um dasselbe zu erlangen.

7.Sz. Der Zwischenfall mit Tomele hat die Situation etwas geändert,hat Gitta besonnener,ihn ärgerlich,aber umso begieriger werden lassen. Von Gitta auf das Wesentliche,die Quittung,geleitet,verspricht er sie ihr und erreicht damit das gewünschte Ziel.

9.-11.Sz. In der Schlußszene treten sich zum ersten Mal die beiden Gatten gegenüber,doch hat der Eaveler auch hiernicht die Führung. Anfänglich läßt ihn ihre Angriffslust kaum zu Wort kommen,nur hie und da gelingt es ihm zurück zu schimpfen. Sein Benehmen ändert sich erst,wie sie den Diebstahl entdeckt und Gitta die Schrift verbrennt. (Die Entdeckung macht sie übrigens von selbst,ohne daß er das Gespräch darauf lenkt.) Jetzt höhnt er sie,indem er recht zärtlich tut,und sich diebisch freut,ihr etwas

angetan zu haben. Doch ihr folgender Leidenschaftsausbruch nimmt ihm gleich wieder die Sicherheit. Das ganze ist eignetlich nur mehr ein Monolog der Eav,den er nur in längeren Abständen mit Schimpfrufen unterbricht,die jedoch auf sie gar keinen Eindruck machen. So steigert sich in ihm die Empörung,bis er endlich auf die Frau losgeht und deren Hilferuf Tomele auf ihn hetzt.

Durch diese Darstellungsweise erscheint der Eaveler wirklich als das,was ihn die Eav nennt: ein "Tattermandl",schwach und knechtisch,ein Spielball seiner Triebe,selbst im höchsten Zorn ohne Kraft.

d) D e r J o c h .

Dieses schwächst Stück des Zyklus,dem man so deutlich anmerkt,daß Kranewitter dieses Thema niemals gewählt hätte,wenn er sichmicht durch die Geschlossenheit der Reihe gebunden gefühlt hätte; dieser Einakter bietet natürlich auch in der Charakterisierung das am wenigsten Befriedigende. Besonders der Titelträger,der Joch,ist so wenig gekennzeichnet,daß wir kaum mehr von ihm wissen,als daß er,für gewöhnlich ein ganz guter Gatte und Familienvater,durch Alkohol vollständig aus der Bahn geworfen werden kann.

Joch tritt nur in der 1. bis 3. und letzten Szene auf, nicht also dort,wo notwendig der aufsteigende Handlungsast vor dem Höhepunkt zu finden sein muß. Joch ist dahernnicht Träger der Handlung,sondern nur ihr Anreger: er verursacht das in den Mittelszenen dargestellte Leiden seines Weibes.

Die erste Szene schildert ja das harmonische Bild der besorgten Eltern am Bette des todkramken Kindes,als betonter Gegensatz zum späteren Bilde in der letzten Szene,nachdem der Joch seiner Leidenschaft unterlegen war. Dabei kann sich aber hier nichts von den individuellen Eigenschaften der Eltern zeigen,denn am Bette des Kindes vergessen sie ihren eigenen Kram um der einen Sorge willen. In Dramen,die nicht auf Rührung und den erwähnten Gegensatz angewiesen sind,werden daher dergleichen Szenen am ehesten dann verwendet,wenn es sich darum handelt zu zeigen,wie gerade in einer solchen außergewöhnlichen Lage ein Mensch alle seine persönlichen Fehler und Wümsche vergessen lernt. Hier steht aber die Szene am Anfang und die

persönlichen Fehler werden erst nachher dazu kontrastiert, kommen erst wieder hervor,sobald die höchste Spannung nachläßt.

Zum Schluß der Szene kommt jedoch schon der zum Kommenden überleitende Mißton herein: Joch muß eingestehen,daß er an der argen Not auch einige Schuld trägt. Er sagt das zögernd,mit deutlich schlechtem Gewissen. Schlecht ist er also nicht,er ist nur schwach.

In der 2.Szene ist der Steuerkassier die wichtige Person, zu dem auch hauptsächlich das Weib spricht. Erst wie er sieht, daß es mit dem Versteigern scheinbar wirklich ernst werden soll, braust er jähzornig auf,dann solle Peter halt tun,womit er drohe. Wie ihm sein Trinken vorgehalten wird,tut er ganz beleidigt, - ob ihm denn nicht einmal das vergönnt sei,und steigert sich in Empörung über sein unverdient allzu großes Leid hinein. So spielt er denn als eine Art von Trumph aus,daß Peter doch gleich auch das kranke Kind mitnehme;hier spricht er sogar zum ersten Mal aus,daß er doch für das Leben des Kindes fürchtet. Dieser Ausruf sieht ein wenig sehr nach Berechnung aus,was hier eine sehr unedle Denkungsart bewiese. Doch soll die Antwort des Weibes: "Lost's nit auf den Zoarnbitzl," diesen Anschein nehmen. Im weiteren zeigt sich,daß,sollte Joch gerechnet haben,er richtig gerechnet hat. - Joch ist recht labil,bald zornig,aber auch bald begeistert. Nachdem nun Peter so unvermutet Hilfe bringt,zeigt er größte Freude. S.587 : "Sigst,dös wear i dier nit vergessen,in alle Ewigkeit nit. Und wenn du amal steckst,für dös geah' i dier ins Fuier, Peater,ung'sech'n mitt'n eini." Diese Labilität wird aber nicht

eigens herausgearbeitet; der Hörer muß selbst bei genauer Achtsamkeit in seiner Erinnerung das Bild zusammensetzen,um so aus dem Verhalten hier die spätere Wankelmütigkeit eher zu begreifen.

Szene 3 sollte der Angelpunkt sein. Was wir aber hier vermissen und warum,das wurde schon eingangs (Kap.Dramatische Handlung) S.45 ausgeführt. Joch soll also hier das Versprechen geben, dem Wirtshaus aus dem Wege zu gehen,gibt es aber nur ganz obenhin und undeutlich,weshalb es nicht als bindend angesehen werden kann.

Zu Beginn der Szene ist Joch noch ganz obenauf und freudig erregt; er freut sich so,als ob Seppl bereits gerettet sei, sodaß die Mutter ihn zur Ruhe mahnen muß, Die Möglichkeit,daß er im Gasthaus hängen bleiben könnte,liegt ihm jetzt so fern, daß er nicht daran erinnert werden will und auch ein Versprechen für durchaus unnötig hält. Daher gibt er es so flüchtig, daß man daraus ersieht,er sei gar nicht ernstlich mit seinen Gedanken dabei und er fasse auch keinen entschiedenen Vorsatz.

7.Szene. Joch kommt erst in dieser Szene wieder,-betrunken,worauf wir schon durch die vorigen Auftritte während seiner Abwesenheit gefaßt sind. Es wird zwar manchmal behauptet, daß ein Betrunkener das wahre Wesen des Menschen zeige,das sonst durch die Tünche der Konvention verdeckt sei. Doch geht ein solcher Aberglaube ein Drama niemals an,das einen Menschen doch nur bei vollem Bewußtsein seiner selbst darstellen darf; und wenn es dies einmal nicht tut,so handelt es sich an der betreffenden Stelle um irgend einen besonderen Wirkungsfaktor, doch nicht um Charakterdarstellung.

Uns geht es also nichts an,wie viel der betrunkene Joch

herumschreit,wiehäßlich er sich gegen Frau und Kind beträgt, wie er die ganze Schwere der Situation einfach vergessen hat. Uns kümmert erst wieder der Ernüchterte. Doch wie ihm die Bedeutung seines Tuns durch die Betäubung ins Bewußtsein dringt, sagt er nur mehr: "Herrgott,was hab' i,was hab' i tan," Womit der Abschluß ganz im Typischen bleibt; Ein Entsetzensausruf wird in solcher Lage einem jeden Menschen auf die Lippen treten.

Jochs Weib.

Obwohl Kranewitter sie nicht einmal unter ihrem eigenen Namen anführt (nur Joch nennt diesen einmal, - Thresl heißt sie), ist sie weit sorgfältiger gestaltet,spielt sie eine größere Rolle als der Joch. Da sie aber,in ihrem rührenden,unschuldigen Leiden,keine tragische Gestalt ist,kann diese Ausführlichkeit kein Plus sein.

In Szene 1 ist auch sie zuerst nur besorgte Mutter,dann aber diejenige,die auf Hilfe sinnt und jeden Ausweg erwägt, also der führende Teil. So erfährt sie Her,daß ihr Mann wieder Schulden und keinen Kredit mehr habe. Sie tadelt ihn zwar und hält ihm vor,wie oft sie ihn ermahnt habe. Aber im ganzen ist sie doch gutmütig und eher geneigt zu jammern als zu schelten.

Auch in Szene 2 ist sie,wie schon erwähnt,Wortführerin, - ein armes Weib,auf dem allzu Schweres lastet. Wenn der Mann dreinredet,sagt er meist etwasuUnüberlegtes,daß sie dann wieder ausbessern muß. Trotzdem sie viel zu sprechen hat,bekommt sie keine individuelle Note; dazu ist sie viel zu passiv,das heißt sie regt keine dramatische Handlung an,sondern hat nur deren Folgen auf sich zu nehmen,ohne freie Willensentscheidung.

Sz.3. Sie tut wohl das ihre,um Jochs Entscheidung zu beeinflussen,aber was sie tun kann,ist herzlich wenig und bleibt auch in der Folgezeit unbeachtet.

4.Sz. Ein unheilvolles Vorzeichen erfüllt sie neuerdings mit banger Ahnung,doch tröstet sie das Kind und macht sich damit selber Mut.

5.Sz. Daß der Pfarrer dem Kinde die letzte Ölung geben will, verringert wieder ihre Zuversicht.

Die Szene 6 bestreitet sie eigentlich allein,da das Kind schon irre redet,doch gewinnt sie auch hier noch keine ganz persönlichen einmaligen Züge;- alles Persönliche muß ja vor der Sorge um das Kind zurücktreten. - In ihrer höchsten Not schickt sie ein heißes Gebet zur Muttergottes,der sie alles opfern will, wenn sie ihr nur das eine nicht antut. Aber das Gebet nimmt ihr die Unruhe nicht,sie beginnt schon an die Möglichkeit zu denken,er könnte doch schwach geworden sein,und endlich sieht sie ihn in seinem Zustand daherkommen.

In der Schlußszene (7) stellt das Weib in furchtbarer Aufregung den Joch zur Rede. Zum ersten Mal seit langem (wie sie sagt) vergeht ihr ihre Gutmütigkeit und sie hält ihm alles vor,was sie von ihm erduldet,doch nicht in solchem Maße wie Gretl,Klef und Eav: es ist weniger eine Abrechnug jahrelang angehäuften Grolls,sondern in allerschwierigster Lage ein Ausbruch von Zorn und Jammer,bei dem sie aber nicht lange verweilt, der vor allem bei Joch keine Wirkung hervorruft,was ja in allen andern genannten Einaktern geschieht. Erst wie sie ihm seine jetzige Tat vorwirft und ihn Lump nennenmußlerst da wird er aggressiv und erwacht dann.

e) D e r S e a s t a l l e r .

Der Seastaller scheint auf den ersten Blick noch mehr mit dem Giggl gemeisam zu haben,als es bei näheren Zusehen dann der Fall ist. Denn die gemeinsamen Züge sind hauptsächlich solche des äußeren Verhaltens,des Benehmens gegenüber Frau und Kind,Gesinde und Nachbarn. Da sind beide gleich selbstsicher und herrisch. Aber die Grundlagen sind andere. Bei Giggl baut das Kraftbewußtsein auf ausgeprägtem,allerdings auch schon übertriebenem,daher verzerrtem Ehrgefühl auf,das wohl auch auf der Besitzesfreude dieses reichsten Bauern der Umgebung beruht. Beim Seastaller jedoch macht sich - das wird in den letzten Szenen deutlich - sogar ein Mangel an Ehrgefühl geltend; er kennt nicht Giggls "Recht tüen und si nix g'fall'n lass'n" und seine herrische Art gründet sich nur auf Machtgelüste. Vor allem aber wird der Giggl nur gewissermaßen,indirekt,durch das Einhalten seiner verzerrten Weltanschauung schuldig,während ja der Seastaller dreifache Schuld auf sich lädt: er tötet den Klaus und Lex und läßt den unschuldigen Lias im Gefängnis schmachten. Diese erste Schuld lud er in der Vorgeschichte auf sich und bemüht sich im Stück,sie geheim zu halten. Furcht vor Strafe bewegt ihn also in der geschilderten Zeit und verursacht vor unseren Augen sein neuerliches Schuldigwerden. Die anfänglich nur ihm bekannte Schuld macht in den ersten Szenen nötig, daß er seine Gefühle nur in Selbstgespräch äußert,das ja Krawitter sonst tunlichst vermeidet.

1.Sz. Gleich die Einleitung bildet ein solcher Monolog der Selbstkritik. Wir erfahren,daß der Seastaller,wenn er seiner

inneren Stimmung folgen würde,jetzt ein anderer wäre als der, den man früherkannte. Die ersten Worte deuten an,daß ihm etwas im Kopf herumgehe, - etwas Unangenehmes. Und zwar erst seit kurzem,denn mit der Zeit werde wohl auch das vergehen,wie manches andere. Er ermahnt sich selbst,der zu bleiben,derer war: ein "Larchener".

Dies gibt also noch kein eigentliches Charakterbild. Wir sehen einen Mann,der bisher äußerlich und innerlich kräftig war, dessen gewohnte Festigkeit und Selbstbeherrschung jetzt irgendwie erschüttert sind.

2.Sz. Die zunächst auftretende Person ist keine solche,daß der Seastaller seine Selbstermahnung wahr machen und sich tatsächlich beherrschen müßte. Der ladinische Hausierer könnte zwar von jedem Bauern,dem auch gar nichts fehlte,grob angelassen werden,was er scheinbar auch gewöhnt ist und auf allerlei Ursachen zurückzuführen weiß. Der Händler versucht alle seine Geschäftskniffe,trifft aber das Falsche: er zeigt ein Bild,auf dem die Seele des bösen Mannes vom Teufel geholt wird.

Durch den nun folgenden Wutausbruch wird ein gut Teil seelisches Geschehen erkennbar - die innere Unruhe muß also schlechtes Gewissen sein. Aber zur Charakterisierung trägt die Szene nicht weiter bei,sodaß also hier der Charakter erst nach der bloßen Handlung exponiert wird,während uns sonst bei Kranewitter eher das Umgekehrte begegnet ist,daß nämlich die ersten Szenen reiner Charakterdarstellung dienten (so im "Giggl" und in der "Eav"). Man ersieht daraus von Beginn an,daß hier der Charakter nicht - von vornherein feststehend - auf einer trägkräftigen Eigenschaft ruht; die hier dargestellte Eigenschaft ist nur eine

Anlage,sich in bestimmter Beanspruchung bestimmt zu verhalten, eben jähzornig zu werden,und bedarf daher viel mehr als alle anderen Einakter deiner ausgearbeiteten Handlung.

Auch die Szen 3 hat noch Handlung zu exponieren. Von Seastallers Persönlichkeit läßt sich nur weniges und nur aus der Art erkennen,in der er die Tat zu verhüllen sucht.

Zuerst versucht der Vater sich unwissend zu stellen,sodaß der Sohn seine Anspielung deutlicher machen muß; und auch jetzt noch versucht er seine Interessenlosigkeit aufrecht zu erhalten ("Was geht mi der Lias an!"). Und wie der Lex nicht vom Thema ablassen will,muß er alle die schwachbeinigen Beweise ins Feld führen,die ihm zur Verfügung stehen,an die er gar nicht selber glaubt,die er sogar teilweise selber erfindet (z.B. daß der Lias rachsüchtig sei). Der Seastaller scheut sich also auch nitht vor Lügen und falschen Beschuldigungen,wie er es auch später im Streite mit Rosl tut.

Wie der Sohn behauptet,den Lias viel besser zu kennen, antwortet ihm der Seastaller recht eigenartig und unverständlich: (591,Z.3-lo) : so wie er dem Lias den Mord nicht glaube," 's gleiche glabst von mier a nit. Und kannt' do sein. Da siecht man,wie g'scheit du bist." Was hier im Innern des Alten vorgehen soll,ist nicht ganz klar. Daß der Vater das Gespräch auf seine Person bringt,ist durchaus verständlich,steht ja er selbst in Gedanken immer damit im Zusammenhang. Da er unbedingt trachtet,sich - selbst unter Preisgabe eines Unschuldigen - von jedem Verdacht freizuhalten,muß es doch sehr verwundern,wenn er auf einmal sein Schuldig-Sein als genau so möglich hinstellt wie das des Lias,von dessen Schuld er ja Lex überzeugen will. Der Sea-

staller will diesen Beweis führen dafür,daß man auch Falsches für wahr halten kann,wenn man auch noch so von der tatsächlichen Wahrheit überzeugt sein mag. Die einzige Deutung ist also,daß dem Seastaller etwas gegen seinen Willen der Vergleich herausgerutscht ist: Du,Lex,glaubst fest,daß Lias unschuldig ist,so wie du auch glaubst,daß ich es nicht getan hätte. Dies kann aber ein falscher Glaube sein,- wie auch dein Gedanke über Lias falsch sein muß. Er will also in einem Atemzug beweisen,daß beise schuldig sein können,während doch eine Schuld des einen nur bei Unschuld des andern denkbar ist. Vater und Sohn gehen sofort über diesen Einwurf hinweg,weshalb man wohl annehmen darf,daß diesem nicht mehr Bedeutung zukommt,als den Hörer früher einen Blick in die Zukunft tun zu lassen.

Dann sucht sich der Seastaller wieder alles hervor,was gegen Lias spricht. Der Wissende (denn das ist ja das Publikum längst) erkennt daraus,daß er eigene Unsicherheit übertäuben und sich Mut machen muß. Doch ist er unruhig und sprunghaft und meint daher bald,daß er sich die Beweisführung verdächtig angelegen habe sein lassen,und kehrt zu seiner Taktik der Interesselosigkeit zurück (S.591,Z.28: "Überhaupt,was geaht die ganze Sach' mi an?").

Seine Unruhe verläßt ihn aber nicht,sodaß er schnell noch ein neues Indiz anbringen muß,was er aber hauptsächlich der Exposition der Vorgeschichte zudiensten tut. Der Handlung gibt jedoch einen entscheidenden Stoß nach vorwärts der Entschluß des Lex,selbst den Schuldigen aufzuspüren. Bei einem solchen Angriff muß sich aber der Seastaller durch sein Verhalten charakterisieren.

Zuerst gewinnt er durch Plänkelei Zeit zu erfahren,wie weit Lex gehen will. Dann aber wird er ärgerlich und,weil er keine bessere Hilfe mehr hat,nimmt er seine Autorität in Anspruch.

Der Sohn läßt aber nicht locker und der Vater antwortet mit einen Einwand (psychologisch sehr fein beobachtet!),den er sich selbst oft wird zur Beruhigung vorgehalten haben,der durch seine eigenartige Moral den Lex recht entsetzt: Es sei doch besser,einen Unschuldigen aufzuhängen als einen Schuldigen,denn ein gutes Gewissen sei immer ein gutes Ruhekissen (S.593). Eine recht spitzfindige,heuchlerische Auslegung. Seastaller scheint also geneigt zu sein,sich seine Grundsätze aus umgedeuteten Moralgesetzen zurecht zu biegen. Und was in dieser Notlage gilt,mag er wohl auch sonst geübt haben,wie sich in späteren Szenen beweist;demnach ist hier,um ein geschlossenes Charakterbild zu geben,auf einen wichtigen Zug durch einen verwandten vorbereitet,sodaß wir begreifen können,daß dieser Seastaller sich gegen Rosl und Klaus derart schäbig benehemen konnte.

Der Seastaller findet in seinen Ermahnungen,Lex möge sich nicht weiter mit der Angelegenheit beschäftigen,unerwartet in seiner Frau eine Stütze. Doch kommt hier nicht zum Ausdruck, daß ihn dies eigentlich wundern müßte,daß ihm etwa der Gedanke käme,ob nicht die Frau aus einer Ahnung der Wahrheit heraus den Sohn von diesem heiklen Gebiete fern hielte. Aber die Szene ist ja nur ein kurzer,unbedeutender Übergang,ein Personenwechsel.

Die folgende Szene ist von stärkster dramatischer Spannung,sodaß daher die Charakterzeichnung wieder eine untergeordnete Rolle spielen muß. Mann und Frau spielen voreinander Verstecken,der Mann will unbefangen scheinen und die Frau ihre

Vermutungen nicht aussprechen. Der Seastaller zeigt hier,daß ihm Lüge und Verstellung doch schwer fällt; er ist ungeschickt, spielt seine Rolle schlecht und wagt trotzdem nicht,ehrlich drauflos zu gehen. Der Seastaller will zuerst vom schlüpfrigen Boden des Gesprächs der vorigen Szene weg auf ein alltägliches Thema überleiten,aber die Frau folgt ihm nicht, Ihre geheimen Gedanken scheinen sich auf ihn zu übertragen,denn er dringt immer weiter in sie,um zu erfahren,was sie den wisse. Aber sie spricht es nicht aus und er kommt auf Wege,die ihm schon gefährlich werden können. In seiner Unsicherheit wird er auf einmal zärtlich - eine unüberlegte Taktik,die ihn erst recht verrät. Gleich darauf wütend,dann wieder begütigend,beweist er deutlich seine Nervosität. Da wagt endlich Sanne doch,ihn geradeheraus um die Wahrheit zu fragen und erhält eine zornige, ausweichende Antwort,die heir also einem Ja gleich zu setzen ist. Da unterbricht der eintretende Briefträger.

In dieser Szene wird klar,daß der Seastaller,wenn er auch Böses getan hat,doch kein abgefeimter,sorgfältig berechnder Bösewicht ist,denn er vermag dem offenen Forschen nicht Trotz zu bieten. Wenn er leugnet,klingt es nicht so,als wollt er einen anderen überzeugen,sondern als müßte er auch sich selber zureden,daß ja das Vorgegebene wahr sei. Darauf folgen dann immer wieder sprunghafte Rückschläge in Furcht und Schuldbewußtsein.

Die 7.Szene setzt auf der Stimmungsgrundlage der vorigen fort und bringt viel Erzählung. Doch verhält sich der Seastaller dem niedriger Gestellten gegenüber anders als zu seiner Frau. Zuerst läßt er ihn beinahe so grob an wie den Hausierer, aber nur äußerlich ein wenig tyrannisch,denn die Führung des

Gesprächs hat gleich der dreiste Briefträger. Der Seastaller verträgt es jetz nicht mehr gleichmütig,daß immer wieder die Rede auf dasselbe Ziel losgeht. Diesmal lenkt er so ab,daß er - entgegengesetzt zur früheren Taktik - das unbestimmte Vermuten geradewegs auf sich lenkt,sodaß dem andern das Nein fast in den Mund gelegt wird. Wie aber der Briefträger trotzdem ausweicht (S.599,Z.1: "Hm,hm. A harte Nuß ist's"),weiß der Seastaller - auf einmal ruhiger und besonnener geworden - in einer Nebeneinanderstellung ein gutes Hilfsmittel; er sagt: "Du also nit und i a nit",worauf sich der Briefträger wohl für seine Person schönstens bedankt,aber doch nicht nachgibt zu bohren.

Des Briefträgers Einwurf ("Du wur'st beim Lebèndigmachen a fein der Letz' sein") erregt ihn furchtbar,daß er stotternd kaum zu antworten weiß. Jetzt ist er unruhig geworden (er gibt sich zornig über diese Frechheit) und dringt nun selber,mehr zu erfahren. Aber der Tratsch bedroht ihn schon recht nahe,weshalb er durch grobes Schimpfen sich zu helfen sucht und durch die allerwirksamste Drohung,die er finden konnte,die mit dem Gericht. Wie es meist bei erregtem Streit zu gehen pflegt,beginnt auch der Seastaller,da rein sachliche Einwände nicht mehr ausreichen,mit persönlichen Angriffen zu kommen.

Das Geschehen in diesem Auftritt ist ganz psychologisch aufgebaut auf dem anzunehmenden Verhalten eines so gearteten Menschen,wenn ihm Entdeckung seines Verbrechens droht,und nichts stehthier um einer bloßen,nicht seelischen Handlung willen. Selbst der,Teile der Vorgeschichte nachholende Bericht des Briefträgers über die Ereignisse um Klaus und Rosl,die uns ja noch neu sind,ist doch ganz so eingeordnet,daß wieder auf Seastallers Wesen ein neues Licht fällt.

Die 8. Szene bringt weitere wichtige Enthüllungen,diesmal vom Seastaller selbst heraufbeschworen,da er die Unsicherheit nicht mehr verträgt. Der Seastaller verhält sich hier genau so, wie früher der Sanne gegenüber: er fragt zuerst eindringlich, um zu erfahren,wieviel der andere wissen könne;wie der aber nicht recht anbeißen will,ändert er plötzlich seine Taktik und behauptet,was jener glaube sei nicht wahr, - während er doch soeben vorgegeben hat,überhaupt nicht zu wissen,was den dessen geheime Gedanken seien. Durch diese Inkonsequenz des Verhaltens läßt Kranewitter seinen Seastaller sich immer mehr verraten,sodaß die Entdeckung des Verbrechens hauptsächlich durch innere Umstände erfolgt,denen die äußeren nur Beihilfe leisten.

Seastaller hat nun gemerkt,daß es äußerst gefährlich zu werden droht (dies wird wie immer nur durch die geänderte Taktik erkennbar,nicht durch Worte!) und versucht nun,was ihm,der im Grunde ein gerader Mensch war,als letztes Hilfsmittel nötig scheint: er beginnt zu lügen,und zwar trägt er die Lüge gleich faustdick auf. Es kommt deutlich zur Darstellung,wie er sich nach und nach hineinredet: anfänglich behauptet er nur,der Schwager habe das Zuigl wohl nur so versprochen,es aber nicht ernst gemeint; dann muß er weiter gehen, - der Klaus habe sogar insgeheim die Rosl ausgelacht. Dann ist der Seastaller aus wiedererwachter Sicherheit heraus zuckersüß freundlich zur Magd und verrät dabei zuviel, - nämlich,daß er - was ja Wahrheit ist - der Rosl selber den Rat gegeben,sie solle das Gütl als Preis ihrer Hand verlangen,damit dem Klaus dieser Preis zu teuer sei. Damit hat er seine tiefsten Beweggründe verraten und zugegeben,daß er das Gut habe Frau und Sohn,den "rechtmäßigen Erben" erhalten

wollen. Dadurch und durch der Rosl Erzählung über das belauschte Gespräch erhält das Bild des Seastallers eine gänzlich neue Färbung. Von Habgier und der hier bewiesenen,recht schmutzigen Denkungsart und Durchtriebenheit war bisher noch nirgends eine Spur zu finden. Das schlechte Gewissen,das ihn früher geplagt, läßt ihn nun ohne Warnung,daß er sich hier auf Glatteis begebe. Sein Ausruf (S.6o5,letzte Z.): "Gelt,aber für dös Hackl hat sich no a Stiel g'fund'n," beweist,daß er sich,um eine bestimmte Absicht zu erreichen,zu der Untat habe verleiten lassenund daß er,abgesehen von der Furcht vor Strafe,eher ein Triumphgefühl empfinde. Dieses äußert er derart unverhohlen,daß der Rosl auf einmal ein Licht aufgeht.

Im Charakter des Seastaller hat sich also - am ausgeprägtesten unter allen Gestalten Kranewitters,- von der ersten auf die jetzige Szene ein Wandel vollzogen. Daß diese Erscheinung gerade hier zu finden ist,hängt wieder damit zusammen,daß der Charakter nicht durch eine bestimmte und umfassende Eigenschaft festgelegt ist. Daher wird eingangs der Seastaller nur schuldbeladen,düster gestimmt aus Furcht vor Entdeckung,selbstherrlich, aber ziemlich ehrlich gezeichnet,während erst hier seine Tat als Schlechtigkeit hingestellt wird und er sich von dem Seastaller der Hausiererszene z.B.durch gänzlichen Mangel von Schuldbewußtsein unterscheidet.

Daran ändert die Schlußszene (1o) nicht mehr viel,da sie ja,wenn sie hier effektvoll sein soll,dem Charakterbild nichts Neues mehr hinzufügen darf. Wissen können wir allerdings noch nicht,wie er sich im tatsächlichen Ernstfalle benehmen wird. Hier bleibt natürlich von jener,der Rosl gegenüber gezeigten selbstsicheren Siegesgewißheit nicht mehr viel übrig,denn der

Seastaller wird in Verteidigungsstellung gedrängt. Wie er sich dann verrät,ist aber nicht so psychologisch folgerichtig entwickelt wie in der vorigen Szene. Vom Sohne in die Enge getrieben,wird der Seastaller zuerst nur zornig und läßt sich - etwas unvermittelt - zu dem Ausruf hinreißen: "Rüehr mi nit an,du,es kannt' dier wie den oan gieh'n!" (S,6o8,Z.1). Trocken und ungerührt erzählt er dann ein wenig mehr davon,es so wendend,als sei eher er im Recht gewesen. Wie eigentlich schon alles klar ist,veranlaßt ihn die Sanne mit ihrem verspäteten "Bekenn' ein" (S.6o9,Z.4) zu ausführlicherem Berichten. Nun bedarf es einer ausführlichen Selbstbeschreibung,da jetzt erst das Motiv des Jähzorns zur Geltung gebracht werden muß.

Dies wäre uns wieder etwas ganz Neues,was sich dem Stück nach nicht erwarten ließ. Doch erweist sich hier die Wirkung eines die Leitgedanken vorwegnehmenden Titels: weil der Einakter vom Zorn handeln soll,hat der Hörer die ganze Zeit gespannt gewartet,wie wohl dieses Motiv eingefügt werden wird,ist nun erfreut,daß es endlich in letzter Minute doch erscheint und sogar so bequem deutlich,und ist daher gerne geneigt zu vergessen,daß wir soeben von etwas anders gefärbten Tatmotiven Kenntnis erhalten haben.

Das Motiv "Jähzorn" wird hier gekräftigt durch des Seastallers Erinnerung an Taten des Jähzorns,die schon früher sein Geschlecht gezeichnet haben. Dies soll aber nur - ohne Einfluß auf die Handlung! - zur Kenntnis des Zuschauers gebracht werden.

Denn Lex,der nun die Führung übernimmt,scheint diese Entschuldigung nicht angenommen zu haben; er sieht nur,daß der Vater die Tat begangen hat,und sieht nur den geraden Weg,der von da zur verdienten Strafe führt.

Uns kümmert aber,wie sich der Seastallerdabei verhält. Dem beliebtees durchaus nicht,sich auf eirmal führen zu lassen. Frei von jedem Schuldgefühl hört er gar nicht,daß Lex ihm einen neuen Vorwurf macht (er sei nicht bloß ein Totschläger,sondern ein Mörder,wenn er den Lias weiter unschuldig leiden lasse), steigert sich vielmehr recht unvermittelt in einen schrecklichen Zorn. Während der Lex ihm ruhig und in schöner Rechtlichkeit ins Gewissen redet,hört er nur sein "Ös wöllt's mi ans Messer liefern" (S.610,Z.30),greift plötzlich den Lex an und tötet ihn. Dieser Schluß ist ebenso überstürzt und unharmonisch,wie der folgende Selbstmord.

An dieser Gestalt des Seastallers sieht man ganz deutlich, daß dem Dichter der Rahmen der Todsünden bereits zu eng geworden ist; dass er hier wohl einen Dramenstoff gefunden und ihn recht dramatisch dargestellt hat, - daß aber der freie Stoff sich nicht mehr so einfügen und begrenzen lassen wollte,wie es beispielsweise in dem undramatischen "Naz" geschah (in der ersten Hälfte!), wo eben nur der personifizierte Geiz dargestellt werden sollte.

Der Lex, Sohn des Seastallers.

Lex ist wohl eine Nebenfigur,da ja Seastaller allein im Mittelpunkt der Handlung und des Interesses steht und sein Sohn nur einer aus einer Reihe von Gegenspielern ist. Doch hebt er sich aus diesen ab,da er allein absichtlich und, um der Gerechtigkeit zum Siege zu verhelfen,nach dem wahren Täter sucht.

Der junge Lex ist eine durchaus sympathische Gestalt,steht daher unter allen Menschen der Einakter vereinzelt da;denn nur gute Züge finden wir sonst nirgends,außer an passiven,undramati-

schen Gestalten wie Gretl ("Giggl") und Jochs Weib. Am ehesten vergleichbar ist er dem Much ("Med"),der zwar auch bessern will, - der aberandrerseits doch auch seinen Teil der Schuld daran trägt,daß es so weit gekommen ist,und der durch die Verhältnisse schon mürrisch und verdrossen geworden ist.

Daß Lex am Anfang (Sz.3) und Schluß (Sz.9/lo) erscheint, zeigt seine besondere Funktion an: sein erstes Auftreten gibt den Auftakt dafür an,daß jetzt die zur Enthüllung führenden Angriffeeinsetzen werden,und ist zugleich wichtigste Exposition. Das spätere Auftreten aber bildet den endgültigen Abschluß;die dem Toten nahe standen oder die sich freuen,über den Seastaller mißgünstigen Tratsch verbreiten zu können,folgt nun der Angriff des Menschen,dem Seastallers Schuld und Bestrafung am meisten wehtun muß,der aus reinster Rechtlichkeit nach der Wahrheit sucht.

Die Szene 3 überläßt ihm die Führung; er bringt die Rede immer wieder auf das,was ihm am Herzen liegt,während der Vater nur - allerdings herrisch - abwehrt. Lex stellt sich uns als treuer Freund vor,der den Kameraden auch nicht im Stiche läßt, wenn Unglück und Schande über ihn gekommen sind. Trotzdem Lex dabei beim Vater auf erbitterten Widerstand stößt,was er nicht recht begreifen kann,trotzdem will er Licht in die Sache bringen. Daß ihn aber nun auch die Mutter davon abhalten will (Sz.4), dünkt ihn ganz verwunderlich.

Viel Farbe hat Lex bisher nicht gehabt; außer der erwähnten Treue kennen wir keine Eigenschaft. Und so ganz körperhaft wird er auch in der Schlußszene nicht, - dazu fehlen zu große Teile seiner Gedankengänge,für die im Einakter nicht Platz sein kann, wenn selbst die Gedanken und Gefühle der Zentralgestalt manchmal

nicht ganz erhellt werden können. Sehr wirkungsvoll und in der äußersten Wortknappheit kräftig wird Lexers Verhalten dargestellt, wie die Rosl ihren Verdacht ausspricht. Er hält es zuerst einfach für unmöglich und will in ehrlicher Empörung etwas gegen die Verleumderin t un,begreift es nicht,daß der Vater sich so viel gefallen lasse. In seinen Zorn scheint sich schon eigener Verdacht zu mischen,weshalb er besonders energisch etwas unternommen wissen will,damit ihm die Gedanken nichts anhaben können,die er dann unvermittelt ausspricht (S.6o7,Z.2o): "Vater,schaug mier ins Aug'. Du woaßt meahr von dem Vetter sein Tod,als dier lieb ist." Um der Wahrheit willen dringt Lex in ihn,sodaß der Seastaller nicht mehr auskann. Obwohl gerade noch er der Aktivere war,fällt doch auch jetzt der Hauptakzent auf den Vater. Von Lex hören wir nur einige entsetzte Ausrufe,aber kein Wort von Sünde und Schande,was den Giggl bei der Entdeckung von Peters Tat(der übrigens ein ähnliches Zurredestellen vorausging) ausschließlich erfüllte. Im Gegenteil - dem Lex ist es selbstverständlich,daß auf Schuld Strafe durch das Gericht folgen muß,vor allem daß der Schuldlose freigemacht werde (S.61o,oben). Hier fällt nicht mehr sonderlich ins Gewicht,daß dieser Schuldlose gerade der Freund ist;Lex empfindet es an und für sich als himmelschreiende Sünde,zu schweigen,und müßte sich so als Mittäter des Vaters fühlen. Er redet dem Vater zu,sich selbst anzuzeigen, behält aber immer einen ehrerbietigen Tom bei. Und in ehrlicher Not glaubt er,wie das mißlingt,nicht mehr leben zu können.
Erst wie der Vater seine Pflicht gar nicht erfüllen will,muß er ihn"Mörder" nennen und darum fallen.

Sanne.

Seastallers Frau Sanne wird im Stück geringer Raum zugebilligt. Ihre Szene ist die 5., wo sie als erste den Verdacht auf den Seastaller lenkt. Kranewitter zeichnet diese Szene ganz eigenartig spannend - ein ständiges Verstecken und unabsichtliches Fangen, Wissen und Nichtwissenwollen: Denn Sanne bemüht sich, für ihre sichere Vermutung keine Bestätigung zu erhalten, dabei wird sie aber nie streitsüchtig; sie sucht in Güte des Mannes Vertrauen zu gewinnen und wagt es doch wieder nicht, weil sie die Gewißheit fürchtet - ein entsetzlich zermürbender Zustand. Mit großem Geschick ist hier die Technik der "halben Worte" angewandt. Die Frau kennt ihren Mann so gut, daß knappe Andeutungen sie - gegen ihren Willen - seine Gedanken erraten lassen, daß es ihm nicht gelingt, sie durch Schmeichelei und Gelassenheit irre zu führen. Immer wieder zwingt das geheime Wissen und Ahnen beide zuzugeben, was sie lieber nicht wahr hätten.

Die Sanne dieser Szene ist die einzige von Kranewitters Frauen, die, selber leidenschaftslos, nur durch fremdes Unrecht in Leid und Sorge gebracht, doch eine gewisse vornehme und gütige Haltung bewahrt und dem polternden, unsicheren Manne überlegen bleibt. Jedoch dieser Konflikt zwischen der Frau, die ahnt, aber nicht sehen will, und dem Manne, der verheimlicht, aber schrittweise zugeben muß, - dieser Konflikt war für Kranewitter nicht das Wesentliche des Themas, weshalb er trotz der sorgfältigen und vielversprechenden Exposition dieser Szene später nicht weiter ausgeführt wird. Sanne ist somit nur einer unter den Anklägern und tritt nun wieder in den Hintergrund zurück.

Erst Szene 9/10 führt sie neuerdings auf die Bühne. Hier

muß sie jedoch mit der Rolle einer Vermittlerin zwischen Vater und Sohn vorlieb nehmen,zwischen denen sich jetzt der Endkampf entspinnt. Der Seastaller gibt den Mord zu,ohne daß sie an der Aufdeckung irgend einen Anteil gehabt hätte. Haltlos weinend muß sie jetzt sehen,daß sie ihre Selbsttäuschung nicht mehr aufrecht erhalten kann. Ihre kurzen Ausrufe lassen erkennen,daß es für sie nur Schmerz gibt,wohin sie auch blickt: der Gatte ein Mörder,der Bruder tot,der Sohn will sie verlassen. Das alles wird jedoch nur angedeutet und auf die Darstellung der seelischen Qual muß verzichtet werden zugunsten der Erzählung vom Hergang der Tat. Bis zum Schluß kommt nun die Sanne aus ihrem Entsetzen nicht heraus;die Ereignisse überstürzen sich,ohne daß sie imstande wäre einzugreifen. Vor ihren Augen fällt der Sohn von der Hand des Vaters und sucht der Gatte den Freitod. Menschlich erstaunlich ist es darum nicht,wenn Sanne darüber den Verstand verliert. Doch ist ein Schluß vom künstlerischen Standpunkt aus schwach zu nennen,bei dem eine Person plötzlich in grelles,also unvermitteltes Licht gerückt wird,die während der Katastrophe passiv geblieben war und auch durch die Art ihres Leidens nur bedauerndes Mitleid erregen kann. Der Ausbruch trägt zudem nicht zu ihrer Charakterisierung bei,da in dieser Art einfach tiefste Verzweiflung und sinnlosester Schmerz dargestellt werden sollen.

f) D e r M e d .

Wie der Joch ist der Med auch nur Titelheld,Rahmenfigur,von der Anregung und Katastrophe ausgehen,der aber die Hauptszenen, die die Mitte füllen,nicht mitmacht.

In der 1.Szene,die vor allem durch den besonders knappen Dialog Reiz hat,führt die Mutter das Gespräch,das aber durchaus einseitig bleibt;denn der Sohn geruht nicht im geringsten,seine ihm recht behagliche Ruhe aufzugeben. Was die Mutter auch versucht um ihn zu rühren, - es ist ihm doch nur lästig. Zu dieser unendlichen Faulheit und diesem egoistischen Selbstgenügen hat er als einzige Regung eine lieblose Lust an Hänselei und Bosheit - Eigenschaften,die mit der ersten in psychologischer Beziehung stehen. Denn die Sucht,gar nichts an sich herankommen zu lassen,bedingt es,daß der Träge jeden Vorwurf,der vielleicht doch ihn treffen könnte,bequem dadurch abwehrt,daß er den eigentlichen Inhalt außer Acht läßt und nur die Worte irgendwie äußerlich zurück schlägt. Was aber dem Med über seine selbstsichere Sorglosigkeit hiaus den Mut gibt,seine Mutter so schlecht zu behandeln,ist das: er weiß,daß er immer durchsetzen kann,was er will;in primitiver Durchtriebenheit und Berechnung läßt er auch keine Gelegenheit vorübergehen,sich irgend einen Vorteil herauszuschlagen. Er hat ja gelernt,dies für sein gutes Recht zu halten.

Zu diesem Bild des verkommenen Sohnes liefert Szene 3 und 5 gewissermaßen die"historische" Erklärung: wir erfahren aus der Erzählung des Much,auf welche Weise dies alles geworden ist. Das mildert Meds Schuld bedeutend und wir lernen,in ihm einen Menschen zu sehen,der wohl auch durch seine Anlagen,aber mehr

noch durch die üblen Verhältnisse,durch die schlechte Erziehung so geworden ist.

6.Sz. Eine Katastrophenszene bringt,wenn sie bühnenkräftig ist,keine neuen,zumindest keine überraschenden Charakterzüge. So ist hier vor allem bewegte Handlung und Med benimmt sich, wie wir es nicht anders von ihm erwarten. Gleichgültig pfeift er,während Much ihn tadelt;aber ein ganz ernstlicher Angriff kann ihn endlich doch aus der Ruhe bringen,in die er jedoch gleich wieder zurück fällt. Da will er lieber in die Fremde gehen,ehe er das ewige Schelten erträgt. Seine Gefühlskälte,sein unverwandtes Beharren bei dem,was ihm einmal so paßt,das zeigt sich am krassesten,wie er nach den wirklich aus tiefstem Herzen kommenden Ermahnungen Muchs sich einfach faul auf die Ofenbank niederlegt. Und wie das Muchs hellen Zorn erregt,weiß er nichts Besseres,als für die Reise Geld zu fordern, - schlau hat er sich sofort auf die geänderte Lage umgestellt und sucht seinen Vorteil.

Den schließlichen Totschlag verübt er in Abwehr,aus der Einstellung heraus,daß er sich ja nichts gefallen zu lassen brauchte. Wie der Vater tatsächlich tot ist,befällt ihn tiefer Schreck, denn das hat er sicher auch in Gedanken nie gewollt. Jetzt zeigt es sich: wie die harte Schale,welche alle die Fehler um sein Herz gelegt hatten,unter den schweren Erschütterungen zerbricht,da tritt der innerste,doch noch gute Kern ans Licht. Jetzt ergreift des Vaters Mahnung sein Gewissen;seinen Gedankengängen folgend erwacht auch er jetzt zur plötzlichen Erkenntnis,welch unheilvolle Rolle die Mutter in ihrer beider Leben gespielt habe. Bisher verborgen,schlummern doch Willenskräfte und Rechtlichkeit in ihm,und so stellt er sich freiwillig.

Es wäre falsch,dies als einen Bruch im Charakter ansehen zu wollen,als ob aus dem vorigen ein anderer Mensch geworden sei, der zum alten nicht paßte. Einem Trägen fehlt also jede Energie, und er bietet viel auf,um sich jeden Kräfteverbrauch zu ersparen. Da ist es aber durchaus möglich,daß er einmal,wenn eigener Wille die Faulheit wegfegt,aus richtigen Beweggründen gut handelt,wie man es eigentlich von ihm nicht erwartet hätte.

Much und Klef.

Meds Mutter Klef ist eine der von Kranewitter+ und auch von Schönherr++ häufig gezeichneten Gestalten eines Weibes,das seinen Mann nur nahm,weil sie aus dem dienenden Stande herauskommen und Hofherrin werden wollte. Wie in allen den genannten Stükken werden auch hier die Folgen gezeigt,die ein solcher Schritt haben muß: auf solcher Grundlage kann auch das Zusammenleben nicht gedeihen. Im "Med" kommt noch ein weiterer erschwerender Umstand hinzu. Klef hat gemeint eine reiche Bäuerin zu werden,weshalb sie den um einviertel Jahrhundert älteren Mann nahm,und hat statt dessen entdecken müssen,daß der Hof verschuldet sei. Das Wohlleben,mit dem sie gerechnet,will sie aber darum nicht missen und lebt weit über ihre Verhältnisse,sodaß das Gut verkommt. Ihre ursprüngliche Gleichgiltigkeit dem Manne gegenüber hat sich sogar in Haß gewandelt,was sich in der Erziehung des Sohnes äußert, - die Frau tut immer das Gegenteil von dem,was der Mann getan haben möchte,und untergräbt planmäßig seine Autorität.Dies sind die Voraussetzungen für Klefs Verhalten im Stücke selbst; wir erfahren sie aus den Worten der beiden Gatten Szene 3,5.

+Kranewitter: Lotterlena in "Um Haus und Hof"; Eav; Rosl im "Seastaller".

++ Schönherr: Das Weib im "Weibsteufel", Mena in "Erde".

In der 1.Szene erscheint sie als unvernünftig liebevolle Mutter,die dem Sohne sehr gut zuredet zu tun,was eigentlich nur seine Pflicht wäre. Mit allerlei Altweibergeschwätz bringt sie ihn eher gegen sich auf;auch das Anrufen seiner Sohnesliebe nützt ihr nichts. Dadurch,daß sie sich klein macht und keine Spur natürlicher Würde bewahrt,erreicht sie das gerade Gegenteil ihrer Absicht, - nämlich,daß der Sohn ganz tut,was er will. Ihrer Stellung als Gattin handelt sie noch mehr zuwider,zweimal beschimpft sie vor dem Sohne den Vater in der gröbsten Weise. Dann wieder jammert sie,wie wenig ihr die Liebe gelohnt werde,welche sie doch schon so weit gebracht habe,dem Manne das letzte Geld aus den Taschen zu stehlen,um dem Med etwas zuwenden zu können.

Der zur Much-Szene überleitende kurze Monolog zeigt die Klef auch als ziemlich beschränkt. Selbstsicher und =zufrieden findet sie es bequem,alle Schuld auf den Alten zu schieben,der eben den Sohn nicht richtig zu behandeln wisse.

Szene 3 führt den Much ein. Er braucht nicht gleich ausführlich charakterisiert zu werden,denn seine Individualität ist nicht wichtig. Er ist wohl für die tätige Handlung bedeutsam,sonst aber nur mit den typischen Eigenschaften eines Hausvaters ausgestattet, dessen Weib liederlich,dessen Sohn ein Lump ist,der aber selbst noch verzweifelt seine karge Habe zusammenhalten möchte. Much muß also über die Zustände jammern und suchen,wer für sein verpfuschtes Leben die Schuld trägt. Die folgende Szene enthält einen solchen,von der Klef vom Zaune gebrochenen Streit und jene eingangs angeführte Erzählung der Klef. Much sagt ihr darauf ausgiebig seine Meinung und erstaunlicherweise läßt die zuerst so Wütende die lange Rede ruhig über sich ergehen,hatte sie doch früher auf

jedes seiner Worte eine höhnische Antwort. Bevor klar wird, ob sie etwa - wirklich erschüttert - schweigt,unterbricht die Geißhandel-Szene.(Sz.4)

Dem Zisses gegenüber können sich die beiden erstaunlich gut beherrschen. Nicht ein Wort erinnert an den vorausgegangenen Streit,selbst die Klef macht nicht eine gehässige Bemerkung, was man eigentlich nicht von ihr erwarten würde.

5.Sz. Vergessen hat sie allerdings gar nichts,das zeigt sich,sobald die Gatten allein sind,denn nun setzt die Klef an genau der selben Stelle den Zank fort. Much hat ihre Sippe und vor allem den Hätschelsohn beleidigt,bringt sie dadurch in leidenschaftliche Wut und antwortet nochmals mit schweren Anschuldigungen wegen ihrer falschen Erziehung,und zwar so eindrucksvoll,daß Klef (wie am Schluß der 4.Szenen) nur hie und da einen empörten Ausruf dazwischen anbringen kann.

6.Sz. Wenn auch Muchs Rede auf sie einen kleinen Eindruck gemacht,ihr Gewissen geweckt hätte, - jeder Erfolg wird jetzt doch durch Meds Erscheinen zunichte gemacht;die Klef gewinnt auf einmal Rückhalt. Damit spielt sie jedoch auch nur mehr die zweite Rolle,da es dem Much um den Sohn geht. Klef hetzt und schürt nur. In der Abschlußszene ist ihre Aufgabe dieselbe,wie die des Todes gegenüber Thres und Annalies: sie reicht das Mordwerkzeug,gibt also den letzten Anstoß zur Tat. Nachher ist sie nur mehr eine tief unglückliche,besorgte Mutter,der das schwerste Leid widerfährt: der Sohn beschuldigt sie,sein Leben zerstört zu haben.

Much ist es,der in diese Szene Bewegung hineinbringt,weshalb hier die dramatische Aktivität vor der Charakter-

zeichnung den Vorrang hat. Much bleibt daher ziemlich im Typischen, - ein gerader,rechtschaffener,besonnener Mann,der sich auch jetzt noch bemüht zu retten,wenn es irgend möglich sein sollte, Einerseits demütigt er sich so weit,daß er den Sohn anfleht,umzukehren,doch ist er,wie selbst das ungehört verhallt,auch edlen Zornes fähig und weist dem Med die Türe. Daß er dabei,aufs äußerste gereizt,ihn packt und zur Wand stößt,kostet ihm das Leben. (Auch hier keine Gespräche des Sterbenden mehr.)

g) D i e b e i d e n N a r r e n :

Der Großvater im "Giggl",

der Tomele in der "Eav".

Schon Kranewitters "normale" Menschen in ihrer grotesk übersteigerten Leidenschaftlichkeit bewegen sich hart am Rande des Krankhafte. Der Naz z.B. erscheint sicher dem vernünftigen Hantsepp nicht mehr ganz zurechnungsfähig; und denselben Eindruck macht die Eav in der Hansl-Szene. Bei dieser Neigung,das Neigung,das Krankhafte,Abwegige darzustellen,verwundert es nicht sonderlich,wenn mitunter auch Gestalten auftauchen,die jene Grenze des Normalen schon überschritten haben. In den "7 Todsünden" finden sich zwei solche Geisteskranke,der Großvater und der Tomele. Es sträubt sich zwar in der Regel das künstlerische Empfinden gegen derartige Dramenfiguren,besonders gegen Idioten von der Art des zweiten. Aber in der Melodie eines Dramas kann auch ein solcher Narr eine bestimmte Note bedeuten, deren der Dichter bedarf,um den beabsichtigten Klang zu erzielen. Dieser Dichter will eben auch den Mißklang.

Wenn aber eine Tragödie eine solche Narrenfigur enthält, die jedoch dabei keine komische Gestalt,kein Hanswurst sein soll,mit dem der Dichter der allgemeinen Düsterkeit grellbunte Lichter aufsetzte, - dann muß diese Figur doppelt sorgfältig in das Thema eingegliedert werden,dann muß genau berechnet werden,daß sie zu Funktionen heranzuziehen ist,die sich von denen einer gesunden,also normalen Denkens und Wollens mächtigen Person völlig unterscheiden.

Der Großvater im "Giggl" wird zwar durch sein Gerede, seine Wahnideen wohl zu einer komischen Wirkung gebracht, die aber nur anhält, solange ihn nicht die Augen der Mitspieler betrachten. Von dem Augenblicke an, in dem zuerst die Gretl mit der Magd und dann Giggl selbst über den Großvater sprechen, von da an vergeht das Lachen über sein Geschwätz. Er wird zu einer lebenden Warnung des Schicksals, zu einem Zeichen aus Verg angenheit und Zukunft zugleich: Jene Sündenschuld, die auf dem Geschlechte lastet, ist bereits am ersten Aste gerächt worden. Und daraus, daß dies hier vor Augen geführt wird, muß geschlossen werden, daß in der Zukunft dem gleichhandelnden jüngeren Aste ebenfalls Strafe bestimmt sei. Denn wenn in einem Drama, das sich wie dieses an die Regeln strenger Geschlossenheit und poetischer Gerechtigkeit hält, - wenn dort eine halbe Proportion angesetzt wird, d.h. in unserem Falle, wenn von der Schuld des Vaters eine Parallele gezogen wird zu der des Sohnes und Enkels, dann muß auch eine zu Beginn dargestellte Bestrafung des Alten auf eine künftige Strafe des Jungen vorausdeuten. Die Gestalt des alten Narren am Anfang gibt also eine Art Programm des Kommenden und nimmt deshalb soviel Raum ein, ohne eigentlich in der tatsächlichen Handlung mitzuspielen.

Was den Charakter - wenn man so sagen darf - des Narren betrifft, so sagte Kränewitter selbst in einem Gespräch, daß er wie für viele seiner Gestalten, so auch für diese ein lebendes Vorbild gekannt habe, dessen Reden er, wie sie in seiner Erinnerung hafteten, teilweise ganz getreulich aufgezeichnet habe, und daß er zu seiner Freude später von einem Arzte die Bestätigung erhalten, er habe mit der Darstellung ganz das Symptomatische

des Größenwahnsinns getroffen.

Die breit ausgeführten Irreden ähneln etwas denen des Naz: beide grotesk, spassig, aber doch nicht eigentlich komisch, schleppt doch immer das Bleigewicht des Verhängnisses nach. Szene 1 und 2 gehören also seinen Narrheiten, die, bis dahin noch völlig um ihrer selbst willen dargestellt, erst in Szene 3 durch ein Gespräch der Gesunden in Beziehung zum Ganzen gesetzt werden. Szene 3 und 4, sogar der Beginn von Sz.5 drehen sich nur um den Alten, der aber vom Schluß der Szene 2 an, wo er sich auf seinen "Thron" zurückbegeben hat, ganz still bleibt. Beim Lesen des Stückes vermögen wir ganz auf ihn zu vergessen; auf der Bühne aber, wo ein Schauspieler, auch wenn er stumm zu sein hat, doch immer mitspielt, solange er sichtbar ist, - dort wirkt er als eine stumme Mahnung im Hintergrunde, ähnlich der Rolle des "Fremden", der in der Schlußszene der "Eav" eine lange Zeit stumm auf der Bank sitzt, ehe sich das Schicksal erfüllt.

Erst in Szene 7 klettert er wieder von der Hölle herab, doch ist sein Spiel mit der Magd, wie bereits erwähnt wurde, nicht mehr als die Füllung einer notwendig handlungslosen, abwartenden Zeitspanne. Auf dem Geschwätz liegt so wenig Akzent, daß noch immer die halbe Aufmerksamkeit von der bangen Erwartung drfüllt bleibt, was sich wohl inzwischen draußen im Kreise der Hauptspieler ereignen mag. Darum ist auch in einem Husch der ganze närrische Spuk verschwunden, wie der Bauer auftaucht: es findet überhaupt keine Überleitung beider Szenen statt, wodurch in kluger Berechnung das gesamte Interesse sogleich wieder der Haupthandlung zugelenkt wird. Der Großvater fällt in seine Lethargie zurück, aus der ihn auch Peters Heimkehr nicht weckt.

Zum Schlusse jedoch fällt ihm noch eine wichtige Aufgabe zu : seine Hand löst den Schuß aus,der Peter tötet. Hier kommt nun das zu bewußter Wirkung,was nach den obigen Ausführungen genauso hätte ein zufälliges Ergebnis sein können : der Großvater ist nicht nur still geblieben,weil ihn der Dichter gerade nicht brauchen konnte. Durch diese Form der Darstellung ist erstens die Person,die den Schuß abgibt,nicht dafür verantwortlich; sie ist aber auch,weil sie zum Schluß so ganz im Hintergrunde blieb, kein Mitspieler und daher ganz unpersönlich,was sehr dazu bei - trägt die Wirkung,die mit der Unverantwortlichkeit beabsichtigt wurde,wesentlich zu verstärken,das heißt den Tod als Strafe des Schicksals hinzustellen.

Der zweite Narr,der Tomele in der "Eav",ist andrer Art, ein Idiot,dessen geistige Verfassung aber ebenfalls auf das in dem Stück das Problem bildende Laster zurückgeführt wird. Doch geschieht hier die Verknüpfung so,daß Tomeles Vater an seiner Blödheit die Schuld trägt,daß Tomele also von vorneherein verantwortungslos ist,aber dabei durch die Last seines Erbteils vollständiger als jeder Gesunde in jenem Triebleben aufgeht. Kranewitter beschränkt sich auch hier nicht darauf,die Gestalt nur anzudeuten. Szene 4 und 5 gehören ganz der Darstellung dieses Halbmenschen und seiner verdorbenen Sinnlichkeit. Ja,Tomele fungiert sogar - im Gegensatz zum anderen Narren - als aktiver Mitspieler. Die Eav kann an ihm alle ihre raffinierte Schauspielerei erproben. Bekanntlich hetzt die ihn ja hier zu dem Wunsche auf,seinen Bruder beseitigen zu können,daß er dann - in Sz.11 - rechtzeitig zur Hand ist,um auf ihren Ruf sein Messer zu gebrauchen. Wie in "Giggl" führt also auch hier der Narr den Todesstoß,

doch tut er es hier so bewußt,als es seinem Geisteszustand möglich ist. Tomele wird daher schon vorher in den Kreis der Spieler einbezogen. So bringt ihn Szenen 4 zuerst mit seinem Bruder auf die Bühne. Gleich beim Eintreten beschimpft ihn der Eaveler wegen einer groben Verfehlung,bei der er ihn gerade ertappt. Während der ganzen Szene schimpft der Ältere ziemlich grob und versucht den Tölpel zur Arbeit zu zwingen. Doch der zeigt einen recht kräftigen Starrsinn,wenn es gilt,nicht zu tun,wozu er keine Lust fühlt. An seinen Kreuzern hat er eine kindische Freude und weiß sich durch seine primitive Schlauheit den einen zu bewahren. Rohe Sinnenfreude verrät er auch in der nächtsten Szene mit Eav,die mit allerlei Geschenken und Vertraulichkeiten seiner Eitelkeit zu schmeicheln und ihn für sich zu gewinnen versteht. Rein technisch ist diese Szene (5) meisterhaft entwickelt,doch erregt das bewußt Widerliche des Inhalts schon nahezu Ekel: ein in Bezug auf sexuelle Begriffe gänzlich verkommener Trottel wird von einer ebenso verderbten und ihrer Verderbtheit mit Stolz bewußten Frau durch gemeine Mittel für den allergemeinsten Plan,den des Bruder- und Gattenmordes,gewonnen. Aber diese Szene steht nun einmal hier,so kraß, daß kein Zuschauer irgendeine persönliche Beziehung dazu finden wird, - daß jedoch des Dichters Absicht erreicht scheint: das Endes des einen Abweges darzustellen,auf welchen dieses Laster den Menschen führen kann, - darzustellen,wie durch Krankheit, das böse Erbe jener Sünde,der Mensch zum Vieh erniederigt wird.

Gut und richtig ist das Krankhafte sicher beobachtet.Tomele erzählt in seiner lallenden Sprache,daß er sich Geld und einen Schnaps verdient habe und freut sich daran,wird aber gleich

durch die Erscheinung der Eav abgelenkt,denn sie gefällt ihm halt gar zu gut. Eav braucht ihm nur wenig zu schmeicheln und ihn erinnern,daß sie ja an den Bruder gebunden. Aber dem Tomele paßt zu seiner persönlichen Rachsucht gut der Gedanke,daß er die Schwägerin vom Bruder befreien und für sich gewinnen könne. Zu erfassen,welches Ansinnen da an ihn gestellt wird,dazu reichen seine bescheidenen Geisteskräfte,besonders da Eav ihm so praktisch veranschaulicht,welcher Lohn ihm winkt.

Tomele ist durch diese Szene also so weit zur Handlung herangezogen,daß er mit der Heldin durch eine Art Verschwörungsplan verbunden erscheint. Aber Kranewitters Dramen sind keine Intriguenstücke und seine Untaten geschehen nie nach einem vorgefaßten Plan,sondern immer im Affekt. Daher bleibt es auch bei der obigen Darstellung,daß das krankhafte Laster bis zu Brudermord leiten könne,und versteigt sich nicht zu wirklicher Absicht. Was noch an Intrigue erinnert,beschränkt sich darauf, daß Tomele,der sich mit seinem Speckbrot hinter den Ofen zurückgezogen hat,der Zeuge der Szene zwischen Eaveler und Gitta wird,wovon er aber nur versteht,was er sieht. Es ist dies die einzige Lauschszene in den "Todsünden" (nur in "Um Haus und Hof" IV,2 kommt sonst noch eine solche vor). Tomeles primitives Ehrgefühl wird dann schwerst angegriffen: der Eaveler schimpft ihn "Trottel",und das genügt zu dem Früheren,ihn in helle Wut zu versetzen. Noch wie er Szene 8 mit der Eav zurückkehrt, glüht er vor Rache,wiederholt sich lallend,was der Bruder ihm angetan,

Szene 9-11 spielt sich aber gänzlich unter den Normalen ab, - es wird also nicht der Mißgriff gemacht,daß der Verantwor-

tungslose am katastrophalen Zusammenprall aktiven Anteil hätte. Wohl tritt er zum Schluß noch aus dem Hintergrunde vor,wie Eav ihn zu Hife ruft und er den Eaveler tötet. Aber dies ist nicht mehr dieselbe Tötung,wie die in Szene 5 verabredete: Tomele hört zwar noch wie automatisch den Hilferuf der Eav,denn diese Pflicht hat er seinem Gedächtnis eingegraben,aber der Schrei,den er dabei ausstößt ("No Trottelß" S.554) verrät,daß in ihm nur der persönliche Rachedurst glüht. Dieser Haß ist jedoch auch Nebensache,denn keiner geht weiter darauf ein. Tomele ist willenloses Werkzeug,wobei aber (s.oben) auch die Eav nicht vollbewußt eine Abmachung ausnützt,sondern um den angreifenden Eaveler abzuwehren,nach dem einzigen anwesenden Helfer ruft. Daß gerade der Narr den Tod herbeiführt,ist - wie bei dem ähnlichen Schluß des "Giggl" - ein verhängnisvolles und symbolisch bedeutsames Geschehen; aber Tomele ist weniger als der Großvater nur der Handlanger des Schicksals,da ihm ja auch,sogar noch im letzten Augenblick,persönliche Motive zugeschoben werden.

2.) Die Episodenfiguren.

Jeder der Einakter - mit Ausnahme des noch geschlosseneren Totentanzes - wird durch 1 - 3 Episodenfiguren belebt. +) Es sind dies Nachbarbauern oder häufiger noch Gestalten der dörflichen Gemeinschaft, Briefträger und Wachtmeister, Pfarrer und Steuerkassier; einmal auch ein Ortsfremder, der Hausierer, der sich aber durchaus in das Bild des Dorfalltags einfügt.

Allen diesen weist der Dichter ganz verschiedene Funktionen zu, indem er sie einmal eng in die Handlung einflicht, ein andres Mal nur lose einlegt. So lassen sich 3 Arten von Episodenfiguren unterscheiden:

1. Kann eine Szene, die sich zwischen zwei Personen abspielt, nur durch das Erscheinen eines Dritten für kurze Frist unterbrochen werden, wobei aber die Unterbrechung der Handlung keine Veränderung bringt, höchstens die vorherige Lage durch das Wartenmüssen um ein Kleines zuspitzt.

Darum handelt es sich bei dem Auftritt des Pfarrers im "Joch". Die Mutter ängstigt sich um das Leben ihres Kindes; das Erscheinen des Geistlichen unterbricht ihr sonst allzu lang andauerndes Jammern und bringt zugleich ihr umd dem Zuhörer die

---

+) Nur der Gafleiner kann da nicht herangezogen werden, denn Krempempel und die Kobolde erscheinen zwar nur einmal, gehören aber dem Vorspiel an und haben mit dem eigentlichen Stück nichts zu tun; andresseits sind aber nicht einmal Hansl und Seppl wirkliche Spieler, sodaß tatsächlich nur der Gafleiner selbst übrig bliebe, von einem übermäßig breiten Rahmen umgeben.

Gewißheit,daß ihre Angst begründet sei. Der Pfarrer selbst bleibt völlig farblos; er findet niemals aus seinem seelsorgerlichen Ton heraus und zu einem rein menschlichen. Nur berufsmäßig freundlich,entringt ihm das erschütternde Leid der armen Frau nicht einmal ein warm empfundenes Wort.

Ähnlich ist die Rolle des Zisses im "Med" (s.Aufbau S.139). Der Streit zwischen Klef und Much wird durch den Geißhandel unterbrochen,setzt aber nach Beendigung der Episode am gleichen Punkte fort,verstärkt dadurch,daß nun das äußere Odjekt des Zwistes beseitigt ist,der Streit sich also nur mehr auf innere Differenzen stützen kann. Der Geißhandel selbst charakterisiert weder Much noch Zisses. Der Nachbar benimmt sich überraschend menschenfreundlich,überläßt dem Much aus reiner Güte die Geiß um den geringen Preis,feilscht kein bischen und nimmt nicht einmal das Geld mit,ehe er die Ware gebracht, - letzteres,weil später der Med sich an diesem Geld vergreifen soll.

2. kann es sich um einen Scheindialog handeln: ein Spieler erzählt Tatsachen oder bespricht sein eigenes Wesen; diese Erzählung richtet sich an einen nahezu stummen,jedenfalls uncharakterisierten Mitspieler,eine Episodenfigur,ist aber in Wirklichkeit für die Ohren des Publikums bestimmt. Es soll also mit der Einführung dieser Figur nur ein Monolog vermieden werden (s. Kap. Monolog und Dialog).

Am allerkrassesten finden wir dies in der "Eav",deren 1.und 2.Szene solche verkappte Monologe sind. Beim Hansl wird dies noch dazu durch das äußere Bild deutlich gemacht: er steht nicht einmal auf der Bühne,sondern schaut durchs Fenster herein;und nur hie und da gelingt es ihm,ein Wort anzubringen. Es sind dies

immer nur Ausrufe zum Gerede der Eav,überascht,skeptisch,ablehnend,so wie jeder gesunde Mensch in seinem Falle reagieren würde; doch charakterisieren ihn die wenigen Ausrufe nicht - er ist eber irgendein beliebiger Mensch,der von dem Laster nicht angekränkelt ist.

Zwischen Gitta und der Gotl kommt ein persönlicherer Kontakt zustande. Die alte Frau ist ein gern gesehener Besuch,den Gitta freundlich anhört,dessen Fragen auch erst die Patentochter zum Erzählen bringen. Die Patin hat den beschwerlichen Weg, der ihr recht sauer geworden,nicht gescheut,da sie glaubte helfen zu können und zu müssen; und ehrlich würde es sie freuen,wenn ihr das gelänge. Jetzt allerdings erfolgt die lange Erzählung der Gitta,die die Gotl kaum unterbricht. Und der Abschluß ist noch plötzlicher als berechtigt. Aber das Wissenswerte ist ja gesagt,und persönlich hat ja die alte Frau im Stück kein Interesse zu beanspruchen.

Eine weitere solche Szene ist die der Gretl mit der Magd ("Giggl" 3),bei der auch nicht einen Augenblick das Interesse auf die Magd gelenkt wird. Ihre Zwischenfragen erleichtern nur den Fluß der Erzählung. In Szene 8 kehrt sie allerdings nochmals zurück,um sich mit dem Großvater zu beschäftigen,ähnlich wie man mit einem Kinde spielt. Diese Magd hat überhaupt nichts von der Derbheit all der anderen Bauerngestalten an sich,sie tändlet scheinbar gerne und ist von der Athmosphäre des Hauses, in dem sie noch nicht lange dient,kaum viel bedrückt worden. Viel Farbe hat auch sie nicht.

Das Gespräch des Hantsepp mit dem Naz ist schon viel eher ein Dialog: der Erdäpfelhandel wird von beiden ernst und wichtig

genommen und mit Erbitterung geführt. Der Auftritt hat aber doch keine Beziehung zur Haupthandlung und dient nur dazu,durch Gegenüberstellung mit einem nicht persönlich gekennzeichneten Normalen die Absonderlichkeiten des Naz deutlicher hervorzuheben.

3. Endlich können aber auch Personen,die nur einmal auftreten und nur wenig charakterisiert sind,der Handlung durch eine Neuigkeit oder dergleichen neuen Aufschwung geben,also unentbehrliche Glieder der Handlung bilden.

Dazu gehört einmal der Wachtmeister im "Giggl",der mit seiner verhängnisvollen Nachricht Giggl den entscheidenden Stoß versetzt. Die Szene ist für eine Episode in einem Einakter verhältnismäßig breit,stellt jedoch den Angelpunkt des Geschehens dar. Alles Licht fällt auf den Giggl,doch ist auch der Wachtmeister so lebensvoll gestaltet wie möglich. Er ist der brave Beamte,von dem der Dienst und die eigene Menschenfreundlichkeit fordern,auf Schleichwegen zu gehen. Er hat die schwere Nachricht zu überbringen und zuvor "unauffällig" zu ermitteln,ob Peter sich im Hause befinde. Aber zum Detektiv fehlt ihm das Talent, besonders da der gerade Giggl argwöhnisch jedes Hintenherum wittert. Drum versucht zuerst der Wachtmeister,sich an das dankbarere Objekt,die Frau,zu halten,was aber der herrische Giggl nicht zuläßt. Nun muß er Farbe bekennen,und obwohl dies beim Giggl die fürchterlichste Erregung auslöst,bleibt er ruhig und tut nur bedauernd seine Pflicht.

Dazu gehört ferner der Kassier im"Joch",der durch seine unvermutete Hilfe Mann und Weib aus ihrer Untätigkeit reißt. Er ist schon zu stark der "heimliche Menschenfreund"; um ganz echt zu wirken;aber in der Exposition sind ja sogar dergleichen

plötzliche Wohltaten am Platz. Anfänglich dringt er ruhig,aber bestimmt auf Bezahlung der Steuerschuld,lenkt aber sogleich um, wie er von Krankheit und Not hört. Die Eltern erzählen,er hilft teilnahmsvoll mit Rat und Tat und ordnet an,was weiter zu tun ist. Damit hat sich wesentlich die Lage der beiden geändert, der Kassier hat seine Schuldigkeit getan und wird nicht mehr gebraucht.

Der "Seastaller" enthält drei Nebenrollen,für die der Name Episodenfiguren schon nicht mehr recht zutrifft,da es sich ja um ein Enthüllungsstück handelt,in welchem der heimliche Täter einer Vielheit von Angreifern gegenübersteht. Natürlich kommen die meisten dieser Angreifer nur zu einer Szene auf die Bühne. Aber was sie zu entdecken haben,fügt sich zusammeh zu einer Einheit.

Der Hausierer zwar weiß nichts,kennt die näheren Verhältnisse des Bauern gar nicht,mit dem er spricht; aber unbewußt enthüllt er viel. Ein sehr gut gezeichneter Typ eines solchen ladinischen Wanderhändlers,der sich auf sein Geschäft und seine Kunden versteht;drollig sein gebrochenes Deutsch.

Der Briefträger bringt viel Neues,bringt es auch schon persönlich interessiert,neugierig vor und seine Gestalt ist ziemlich sorgfältig ausgeführt. Er ist ein pfiffiger Kerl,der gut beobachtet,sich bei allem Auffallendem seine eigenen Gedanken macht und die Beobachtungen schlau so vorbringt,daß es ihm, wie er hofft,gelinge,dabei wieder neue Aufschlüsse zu erlangen. Dabei ständig mit der beliebten Ausflucht bei der Hand: "i woaß von nix",besonders wie der Seastaller mit dem Gerichte droht, vor dem er wie alle einfachen Menschen höllische Angst hat.

Seine Bedeutung ist mit dieser Szene erschöpft und auch in einem mehraktigen Drama würde ihm kaum eine größere Rolle zugeteilt werden.

Dasselbe läßt sich aber von der Rosl nicht sagen. Sie ist sozusagen die wichtigste Belastungszeugin gegen den Seastaller, selber sehr an der Aufklärung des Falles interessiert,und würde in einem längeren Stück sicher mehrmals auftreten,da sie ja mit der ganzen Vorgeschichte aufs engste verknüpft ist. In diesem Stück mit dieser Begrenzung des Stoffes hat sie jedoch tatsächlich nur episodische Bedeutung,weil das Drama sich zwischen der engeren Familie abspielt. Rosl ist klug und gerade,und läßt sich durch die Winkelzüge des Seastallers nicht täuschen;nicht frech,aber auch nicht schüchtern,wo sie sich im Recht weiß. Das Andenken des Bräutigams bewahrt sie sich treu und glaubt an ihn, so dicke Lügen auch der Seastaller über ihn ausstreuen mag.

3.) Das Technische der Charakterzeichnung.

Als Zusammenfassung der vorhergehenden Ausführungen sollen noch die rein technischen Belange betont werden. Die verwendeten Rollen, sind, wie wir gesehen haben, recht primitiv, vergröbert und einseitig, so daß es auch zu ihrer Darstellung keiner ausgeklügelten Kunstfertigkeit bedurfte: Der Dichter will ja nie ein vollständiges Bild der Menschen gewinnen lassen, braucht ihnen nicht psychologisch in allen Einzelheiten gerecht zu werden (d.h. nicht objektiv zu sein), weil er weniges heraushebt und das unterstreicht, ja übertreibt. Der Einakter verbietet zudem ein sich entwickelndes Charakterbild. Wenn einmal der Charakter exponiert ist, folgt meist schon die Schlußhandlung und Katastrophe, in welcher der Charakter nicht mehr viel zu bedeuten hat, weil überall auf die psychologische Entwicklung der Tat (Affekthandlung!) und auf Reue verzichtet wird.

Vor näherem Eingehen bedarf es noch einer Klärung der Begriffe, mit denen gearbeitet werden soll. Denn die Bezeichnungen direkte und indirekte Darstellung stimmen in ihrem Sinn nicht bei allen Bearbeitern der Dramentechnik überein. Wir wollen hier die Begriffe der direkten und indirekten, der mittelbaren und unmittelbaren Darstellung verwenden, womit wir folgendes meinen: Die direkte Darstellung bedeutet Charakteristik nur durch Handlung ohne Kommentar; bei indirekt - unmittelbarer Darstellung kommentiert eine Person sich selbst und die ihr gegenüberstehende Person; indirekt - mittelbare Darstellung endlich ist die Besprechung des Charakters einer abwesenden Person.

Indirekt-mittelbare Charakterdarstellung vor dem Erscheinen der Personen wird mehrmals verwendet,so bei Peter,Much und Eaveler. Ganz genau dargestellt wird nur der Peter. Alles wird hier vorweggenommen,so daß er bei seinem Auftreten in der letzten Szene nur mehr die persönlichen Erlebnisse der Tat schildern muß,der Tat,die als solche auch schon bekannt ist. Szene 5 bringt die Schilderung seines Charakters und dessen ganze Entwicklung,zugleich mit Hoffnungen und bösen Ahnungen für die Zukunft, in Form eines Streites zwischen den Eltern,welcher Streit nur zum Zwecke dieser Darstellung hier steht und die weitausholenden Begründungen indirekt besser schildern kann. Wie schon erwähnt,stammt der Stoff der Peter-Geschichte aus ANZENGRUBERs "4.Gebot",wo in dem vieraktigen ,von mehreren Handlungssträngen durchwobenem Drama für eine solche Entwicklung Platz ist. Indirekt wird auch in der Wachmeisterszene die Tat selbst darstellt, von der Peter dann nur die letzte Veranlassung und seine Gefühle nachher berichtet.

Den Eaveler sehen wir in Handlung nur Szene 4 und 6/7,wobei überall die andere Figur im Lichte steht und er nur zuerst als gestrenger Bruder und dann als täppischer,aber schlauer Schwerenöter erscheint. Die übrige Darstellung wird zuerst auch indirekt-mittelbar vorgenommen: in Szene 1 vor seinem Erscheinen,wo Eav zu einem Dritten über den "Wachlappen" spottet und das Wichtigste der Geschichte des Hauses erzählt;später indirekt-unmittelbar in Szene 9 und 11,wo sie ihn ins Gesicht verhöhnt.

Bei Much endlich wird in der indirekten Darstellung das rechte Maß gehalten. Vor seinem Auftreten sprechen Mutter und

Sohn immer wieder von ihm,aber nie beschreibend,sondern wirklich nur,wie es die Handlung zwischen ihnen ergibt und wie es in geeigneter Weise sein Auftreten vorbereitet. Wir erfahren, daß der Vater darauf achtet,daß der Sohn arbeite;daß Muchs Erziehung der der Mutter entgegengerichtet sei,wodurch sich ein ewiger Streit ergebe. Die tieferen Gründe für diesen Streit bringt jedoch erst das Zwiegespräch (Szene 3).

Im "Gafleiner"muß alles mittelbar dargestellt werden,weil das Gespenst nicht mit den Menschen sprechen und handeln kann. Das Kobold-Vorspiel bereitet hier auf das Erscheinen des Geistes vor.

Auf Giggls Auftreten bereitet nur die Scheu der Gretel vor, der Magd etwas zu erzählen,wovon sie weiß,"der Bauer will einmal nit,daß man davon red't" (S.497). Bei dieser Äußerung setzt im folgenden der Giggl auch an - der Haustyrann,als den man ihn erwartet hat.

Von der Rosl ist schon die Rede während der ganzen Szene, ehe sie erscheint. Aber sie hat vor und bei ihrem Auftreten als Charakter überhaupt nichts,sondern nur als Handlungsfaktor etwas zu sagen.

Selten kommt es vor,daß von abwesenden Personen gesprochen wird,die im Stücke nicht erscheinen. Das ist der Fall bei Gugg Gaung,den Miterben der Thres und Annalies,die aber durchaus entbehrlich sind,weil aus der Zahl der streitenden Erben das eine Paar als Beispiel herausgegriffen wird,was zur Veranschaulichung dieses Themas vollkommen genügt.

Über Peters Vorgesetzten und den Klaus geht natürlich auch öfters die Rede;aber beide sind schon tot. Der Lias hingegen ist

trotz seiner Abwesenheit ein wichtiges Glied der Handlung,würde in einem längerem Drama wohl auch auf die Bühne gebracht werden. Hier spricht nur der Lex immerwieder von ihm,der die Sache des Freundes führt und ihn gegen den Vater verteidigt.

Manche Personen werden hingegen vor ihrem Auftreten ganz beiläufig erwähnt,so daß man sie erwartet,vielleicht auch schon weiß,welche Rolle sie ungefähr zu spielen haben,daß man aber ihre eigentliche Wesensart noch nicht kennt;so bei Thres,bei Gitta und Tommele,Zisses und dem Pfarrer;alle diese werden dann bei ihrem Auftreten nur direkt dargestellt. Denn die Züge,die diese Personen zu ihrer Charakteristik bedürfen,können auch in wenigen, kurzen Szenen rein direkt dargestellt werden,weil es sich um ihr gegenwärtiges Bild und ihre Funktion in der sichtbaren Handlung dreht und Hintergründe vergangene Erlebens und psychischer Probleme entbehrlich sind. Im Gegensatz dazu ist bei den Hauptpersonen immer irgendwo eine Beschreibung,also indirekte Darstellung ohne Handlung nötig,weil hier die Verhältnisse zu kompliziert liegen,als daß sie samt allen Grundlagen direkt dargestellt werden können.

Rein direkte Darstellung ohne jede Vorbereitung und ohne Charakterbeschreibung genügt also für Personen,die nicht zum Zwecke der Menschendarstellung,sondern nur zur Weiterführung der Handlung auf die Bühne gebracht werden,so die Episodenfiguren: der Kassier,die Gotl,der Hausierer,Briefträger,Hantsepp und andere. Ohne Vorbereitung kommen auch Gretl und der Lex auf die Bühne,aber diese nur,weil sie so am Anfang auftreten,daß vor ihnen nur eine Person auf der Bühne war. Doch werden sie auch späterhin nur direkt dargestellt - so viel von ihnen überhaupt dargestellt wird; individuelle Züge haben sie ja nicht.

Wo irgendwelche psychische Vertiefung nötig wird,also bei den Hauptpersonen,kommt auch indirekte Darstellung in Anwendung,und zwar eigenartiger Weise meistens in Form der indirekt-unmittelbaren: eine Person spricht vor einer anderen über die eigenen Eigenschaften oder über die Eigenschaften dieser anderen. So hält Gretl dem Giggl seine Fehler vor; Eav und Gitta sprechen selber davon; der Seastaller charakterisiert sich auch,aber weniger ausschließlich; am ausgeprägtesten und ganz gegenseitig bei Much und Klef.

Was das Technische in der Darstellung der Hauptpersonen selbst betrifft,so finden wir häufig die Erscheinung,daß Personen direkt,aber passiv charakterisiert werden,d.h.durch ihr Verhalten,wenn von außen eine Handlung an sie herabgebracht wird. Dies ist besonders bei Giggl der Fall. Seine zwei aktiveren Szenen des ersten Auftretens (4 und 5) charakterisieren ihn als rauhen Polterer,als Haustyrannen aus Hoffart. In dramatische Bewegung kommt dieser Charakter aber erst durch die Geschichte des Wachtmeisters und des Peter. Wie sich Giggl dabei verhält,ist hier für das ganze Stück das Wesentliche.

Der Naz wird in seinem ersten Auftritt (Sz.1 und 2) direkt gut dargestellt,aber richtige Handlung ist dieser exponierende Dialog nicht. Vervollständigt und abgeschlossen wird die Charakteristik durch Selbstbeschreibung,sodaß der Charakter niemals in dramatische Bewegung gerät.

Annalies und Thres sind reine Dramengestalten,bei denen alles Indirekte vermieden ist (nur kurz spricht der Naz über sie,doch bringt das zur vorhergehenden direkten Charakteristik nichts Neues),deren seelische Haltung allerdings auch aufs

Primitivste beschränkt jeder psychologischen Feinheit entbehrt.

Im Gegensatz dazu enthält in der "Eav" die Selbstbeschreibung (Sz.1 und 9/1o) die indirekt-unmittelbare Exposition sämtlicher Charakterzüge. Alle zwischenliegende Handlung entspricht dem von Szene 1 her bekanntem.

Etwas anders bei Gitta. Diese stellt ihre Selbstbeschreibung (Sz.2) wohl selbst dar,aber vor allem in Parallele zur Eav: in Gegensatz dzu dieser wird für jene moralische Entschuldigung gefunden. Daraus ist das spätere Verhalten,die schlaue Taktik,mit der sie die Macht an sich reißt (in direkter Darstellung gegeben),nicht vorauszusehen,sodaß die spätere Handlung auch zur Charakteristik Neues bringt.

Der Joch entbehrt nahezu vollständig individueller Züge, was bei dieser Hauptgestalt schon als ausgesprochen künstlerischer Mangel empfunden wird, Sein Laster ist kein Charakteristikum und sonst weist er gar keine irgendwie erkennbar Eigenschaft auf. Da er so lange nicht auf der Bühne ist,wird wohl auch von dem Abwesenden gesprochen,aber ohne zu beschreiben. Seines Weibes liebevolle Jammerigkeit ist schon im ersten Gespräch zu erkennen und es kommen auch im folgenden keine neuen Züge nach.

Der Charakter des Seastaller wird sehr vorsichtig nach und nach entwickelt. Bei der Einführung nur ganz knapp angedeutet, macht wohl die Handlung mit Lex,Briefträger,Rosl sein Wesen klar,aber doch muß noch in der Schlußszene außerhalb der Handlung der psychologische Hintergrund in Selbstbeschreibung ergänzt werden,um damit jenes Bild auszuschalten,welches sich von selbst durch die vorhergehende direkte Darstellung ergab.

Der "Med" enthält am allermeisten indirekte Charakterisierung. Rein indirekt,in Handlung (jedoch auch nur in Gesprächs-

nicht dramatische Handlung!) auflösend ist nur die 1.Szene. Was hier von der Klef entwickelt ist,wird später (Sz.3und 5) in seinen Motiven indirekt-unmittelbar erklärt. Dasselbe gilt für Much,nur tritt der erst zur Auseinandersetzung hier auf. Die Funktion des Med ähnelt sehr des Peter: indirekt-mittelbar schildert das Gespräch zwischen seinen Eltern seinen Charakter und dessen Entwicklung. Zum Schluß,wie er selbst wieder auf die Bühne kommt,braucht zur Charakterzeichnung nichts mehr getan zu werden. Allerdings vollzieht sich hier noch nach der Tat ein Wandel zum Guten (direkt dargestellt),was sonst nirgends vorgekommen ist.

IV. D A S T R A G I S C H E .+)

E i n l e i t u n g .

Wenn im Abschnitte,der von den Einaktern in gehaltlicher Beziehung zu handeln hat,dem Kapitel über das Tragische ein derart weiter Raum zugestanden wird,so kann dies wohl verantwortet werden: Diesem Kapitel kommt doch die Aufgabe zu, abzusehen von allem,was äußerlich,formal,und damit vielleicht durch handwerkliches Können bedingtsein kann, - vielmehr nur darauf einzugehen,was der Künstler an Gedanken und Weltanschauung in ein Stück hineinlegt.Denn es ist doch von größter Wichtigkeit zu sehen,wie ein Künstler über die höchsten Begriffe von Gut und Böse denkt,welchen Anteil am menschlichen Leben er Sünde und Schuld einräumt,ob er die Möglichkeit einer Errettung aus der Macht des Lasters,einer Sühne der begangenen Untat annimmt,usw.

Für unseren Fall muß jedoch gleich hier die Einschränkung gemacht werden,daß auch bei Betrachtung der Tragik dieser Stükke sich das rein Gedankliche nicht völlig bvom Formalen abstrahieren läßt,weil wir in den Einaktern manchmal Anschauungen finden werden,die in den längeren Dramen ganz anders aussehen, sodaß wir annehmen müssen,die Einaktertechnik habe da und dort Änderungen verlangt,die nicht rein weltanschaulich zu begründen sind.

Kranewitter hat jede seiner "7 Todsünden" als "Tragödie in einem Aufzug" bezeichnet,was ja notwendig geschehen mußte, um den Zyklus zu einer Einheit zusammenzufassen. Das nimmt

---

+) Die Ausführungen stützen sich auf VOLKELT,Ästhetik d.Trag.

jedoch uns keineswegs das Recht oder die Möglichkeit,dem einen oder andern Einakter die tragische Wirkung abzusprechen. Denn Kranewitter bezeichnet alle seinen ernsten Stücke als Tragödien, - merkwürdigerweise mit der einzigen Ausnahme des "Andre Hofer", der doch eigentlich nicht als Schauspiel gekennzeichnet werden müßte,sobald dem"Michel Gaismayr" der Titel einer Tragödie zugebilligt wird.

Die Menschen der Einakter beladen sich zwar alle mit Schuld - durch ihr Gesamtverhalten wie auch durch Einzeltaten - und büßen diese Schuld mit leiblichem oder seelischem Untergang,vor dem es in der Regel kein Entrinnen,kein Abbiegen zu freundlicher Lösung gibt. Aber dieser Untergang ruft im Zuschauer sosehr sittliche Befriedigung in den meisten Fällen hervor,daß der tragische Eindruck in dem moralischen ganz aufgeht, - wenn dies auch, wwie er selbst sagt,nicht Kranewitters Absicht ist.+)

Der tragische Eindruck bleibt ja nur da erhalten,wo es sich trotz aller Schuld doch um einen von edlem Streben erfüllten Menschen handelt; wo trotzdem den Zuschauer das Gefühl überkommt,es sei zu bedauern,daß ein Mensch von so bedeutenden Anlagen und Kräften so enden müsse; wo also auch dem fehlenden Menschen (um den handelt es sich hier immer) noch bedeutende positive Eigenschaften zukommen, z.B. Klugheit,Mut,Freundestreue u.dgl. Doch hier hat die Knappheit des Einakters dem Dichter nicht gestattet,neben seiner einen,alles überwuchernden Eigenschaft weitere,doch noch positive Züge auszuführen (s.Kap. Charaktere).

Wenn also neben der einen wesentlichen sich keine anderen Eigenschaften finden,so müßte entweder das Aufgehen in dem Laster zu einer gewissen Größe gesteigert werden,wofür sich mehrere Beispiele bieten: so der Giggl,die Eav,auch der Gafleiner.

+) Biographie,S. 43

Daneben gibt es aber noch die Möglichkeit einer anderen Tragik, der der willensschwachen Art, welcher Gestalten wie Hamlet oder der Prinz von Homburg angehören. Dort muß aber das Hauptgewicht auf den inneren Kampf gelegt werden; dort wird dargestellt, unter welchen Schwierigkeiten Entschlüsse reifen welche Wirkung äußere Ereignisse auf ein reichbewegtes Innenleben haben können. Dies ist jedoch erst recht nicht unser Fall: gerade der innere Kampf kommt hier gar nicht zu Darstellung.

Kranewitters Eigenheit ist vielmehr, wohl eine Willensschwäche darzustellen, aber Willensschwäche ist ihm nicht eine Übermacht der Bedenken und Zweifel über die Entschlußkraft, sondern eine Herrschaft des Unbewußten, Triebmäßigen über Vernunft und freien Willen. Damit wird jedoch ein bisher geltendes, wichtiges Moment des Tragischen aufgegeben: die vielumstrittene Willensfreiheit, worauf noch später näher eingegangen werden wird.

Von den oben genannten Gestalten der willensstarken Art steht an erster Stelle der Giggl mit seinem kraftvollen Willen, seiner selbstbewußten Sicherheit, die aber der Dichter - seinem Thema zuliebe - von Beginn an als eine verwerfliche Tyrannei ausgeprägt (s. Giggls erstes Auftreten, sein Benehmen gegen Frau und Magd, SZ.3, S.497 ff.). Lediglich seiner einseitigen, hier als "Hoffart" verurteilten Veranlagung nach wäre der Giggl für einen tragischen Helden durchaus geeignet, wenn ihn der Dichter beispielsweise nach Hebbels Forderung hätte schuldig werden lassen, indem die eigenmächtige Übersteigerung des Ich den Widerstand der normalen Durchschnittsumwelt hervorgerufen hätte. Aber der Dichter wollte ja die moralische Schuld darstellen, zu deren Bekräftigung der Ausbruch der Gretl Sz.lo, S.515 dient. Bis zu dieser Stelle,

an der ein versöhnliches Abbiegen erfolgt,ist aber der Giggl eine elementare,markige Gestalt,deren Erschütterung unter der Wucht des übergroßen Schicksalsschlages auf den Zuschauer Eindruck machen muß.

In gewissem Sinne groß erscheint auch die Eav in ihrer ins Maßlose gesteigerten Sinnlichkeit,wuchtig auch der Gafleiner in der ungeteilten Leidenschaftlichkeit seiner,Jahrhunderte überdauernden Todsünde. Was wir an diesen beiden "groß" nennen, ist die Stärke der einen Eigenschaft,welche,vom Menschen gänzlich Besitz ergreifend,ins Dämonische,aber damit schon nicht mehr ganz Menschliche gewachsen ist.

Die übrigen Gestalten erheben keinen Anspruch auf sonderliche Größe,nach der zu streben auch Kranewitters Absicht nicht ist. Wir haben hier nur von der tragischen Größe gesprochen, weil doch diese in allererster Linie geeignet ist,eine tragische Wirkung auf den Zuschauer auszuüben,welchem eben das einen großen Menschen treffende Unheil härter erscheint,weil es selbst dessen offensichtlich starke Kräfte übersteigt,als wenn das Leid nur einen kleinem,vielleicht sogar wertlosen Menschen unangemessen ist. So kann es z.B. alles eher als tragisch wirken, wenn im "Naz" zwischen Thres und Annalies nur der Besitz eines falschen Gebisses einen Streit auf Leben und Tod veranlaßt. Denn wahrscheinlich wird es wohl unter tausend Menschen nicht mehr als gerade diese zwei geben,die so habgierig sind,daß eine so kleine Ursache solche Wirkung haben kann; sodaß dann leicht das Gefühl entstehen könnnte: "sowas täte ich niemals - es geht mich daher nicht weiter an" - Gedanken,die zumindest einen kühlen Abstand des Hörers vom Spiele hervorrufen.

Damit sind wir nun auch schon Kranewitters eigentlichen Absichten näher gekommen: er wollte eben diese Einzelfälle, diese äußersten Möglichkeiten darstellen,bis zu welchen sich das Laster im Menschen steigern kann; und er erhebt wohl auch nicht den Anspruch,daß der Zuschauer sich menschlich anteilnehmend bewegt fühlen solle - er will ja gerade durch die oft unwahrscheinliche Kraßheit (z.B.in der "Eav") abstoßen. Damit steht aber der berechtigte Zweifel auf,ob solche Extreme menschlicher Einseitigkeiten,die also notwendig Verzerrungen,Karikaturen werden mußten,nicht im Grunde Komödienstoffe gewesen wären,- wenn eben Kranewitter jenes lächelnde über den Dingen Stehen, das ein Lustspieldichter haben muß,möglich, - wenn es ihm nicht so bitter ernst wäre. Er meint es wirklich so,wie er sagt: die Macht des Lasters ist riesengroß und unerbittlich streckt schon, das Leben zu beenden,der Tod seine Arme aus. Dr. A. DÖRRER vergleicht in der Ztschr. "Der Gral",19.Jg. Feber 1925,S.213, "die straffe,strenge Konzeption des grinsenden Totentanzes" mit Holbeins Stil,ein Vergleich,der gleichzeitig auch unsere obige Aussage beinhaltet,daß Kranewitters Gestalten - vornehmlich die des Totentanzes - knapp ans Groteske streifen: Die im Hintergrunde drohenden Schatten des Todes lassen zwar einen tragischen Ton aufklingen,aber das Menschenleben davor,wenn es sich so wenig von der Stufe des Gemeinen loslöst,stellt doch eher eine derbe Groteske dar.

Die eigentlichen "7 Todsünden" werden nicht durch die Sinnbildlichkeit des "Totentanzes" so gemildert,daß sie wie jener in beschauliche Ferne gerückt würden. Es fehlt schon die gehobenere Sprache: die "7 Todsünden" erklingen in der Rede des un-

mittelbarsten Alltags,voll der Kraftworte und derben Bilder der Bauernsprache. So naturalistisch wie möglich sind die Gestalten gezeichnet,erst manchen Schlüsse bringen die Symbolik wieder, aber der Vernunft begreifbar gemacht,

Kranewitter sagt in seiner Biographie S.43,daß infolge seiner Darstellungsweise das Spiel zu einem "Symbol des allgemeinen Weltgeschehens" werde. Dies ist jedoch ein etwas kühner Ausdruck; denn es wäre um das Weltgeschehen nicht gut bestellt, wenn man allgemein jede Möglichkeit leugnete,daß der Mensch sich von den Trieben frei machte,ja wenn es,wie hier,überhaupt keine schöpferische Gestaltungskraft gäbe.

Die Grundhaltung des Zyklus ist also pessimistisch,+) wie es die einer jeden Tragödie sein muß,deren Wesen es,daß Menschen, welche auf alle Weise unsere Anteilnahme erregt haben,ihren Untergang finden. Doch ist der Kranewitter'sche durchaus nicht Pessimismus der am tiefsten niederdrückenden Art. Denn wer bei ihm denUntergang findet,hat ihn in allen Fällen selbst verdient und erleidet ihn als eine seinem unrichtigen Verhalten gebührende Strafe. Dies kann sich natürlich nur auf die Helden der Stücke beziehen; unschuldige Opfer gibt es auch hier,deren Funktion es ist,die Schuld des Hauptspielers zu vergrößern. Aber mit dieser konsequenten Bestrafung ergibt sich schon die Annahme einer Regelung des Weltgeschehens durch ein über den Menschen stehendes Schicksal,eine sittliche Gegenmacht,die das Böse in sich selbst zusammenbrechen läßt.

Über deisen Menschen zu stehen,ist allerdings leicht möglich. Man kann also auch eine Art von Pessimismus darin erblikken,daß das ethische Niveau der im Lichte stehenden Personen

+) dazu S. 26.

so besonders tief gehalten wird: dDie völlig von ihren Trieben beherrschten Menschen verspüren nie etwas von der Notwendigkeit, aus Eigenem nach dem richtigen Wege zu suchen; ja,es wird sogar niemals in den Bereich der Möglichkeit gezogen,daß es eine solche Wahl überhaupt gibt.

Indem sich die "Helden" also ganz ihren einseitigen Anlagen überlassen,durchbrechen sie eine vorhandene sittliche Weltordnung. Diese tritt manchmal sogar körperlich auf (s. "Gegenmächte,S.244). Die Gegenmächte im Stück selbst wurden aus Raummangel und auch aus motivischen Gründen (Allmacht der Sünde) wenig indixiduell dargestellt. Mit Ausnahme des Lex im "Seastaller" finden wir nirgends Gegenspieler,an denen der Dichter hätte veranschaulichen wollen,daß außerhalb dieser extrem einseitigen Sünder die Welt freier und besser wäre. Nur dort,wo die Menschen in der festen,lebenserhaltenden Ordnug ihrer Umwelt wurzeln,erscheinen sie gegen die Laster gefeit. (Dies geschieht aber nicht so,als ob damit eine feste Anschauung ausgedrückt werden sollte,sondern ganz nebenbei,zufällig sich ergebend!) Hier allein lassen sich die spezifischen Kräfte und Eigenheiten des Bauerntums erkennen,allerdings nur hie und da schwach angedeutet.

So sind es häufig die Frauen,die ihr Möglichstes tun,das Haus gesund zu erhalten;so die Gretl im "Giggl",das Weib im "Joch", die Sanne im "Seastaller". Der tiefste Abgrund des Verfalls gähnt dort,wo die innersten Wurzeln des Familienlebens angefressen sind,wo Habgier die Frau zum Manne getrieben hat,und diese nun,ganz aus ihrem Halt gelöst,hemmungsloser als irgend ein Mann,einem Laster verfällt; so die Eav und die Klef.

Sonst verkörpern die gesunde Ordnung Nachbarn oder andre Glieder der bäuerlichen Gemeinschaft, - der Hantsepp im "Naz", der Zisses im "Med", die Gotl in der "Eav",Seppl und Hansl im "Gafleiner"; der Wachtmeister und die Nachbarn,deren Nachreden der Giggl fürchtet; der Gemeindekassier im "Joch" und der "Briefträger im "Seastaller". Alle diese Gestalten mußten aber zugunsten der notwendigen Konzentration des Einakters ziemlich wesenlos bleiben.

a) D a s P r o b l e m d e r S c h u l d .

Bezüglich der Frage der tragischen Schuld enthält wieder die Biographie eine flüchtige Andeutung von Kranewitter's Auffassung. Im Allgemeinen läßt sich ja aus dieser in sehr poetischer Sprache geschriebenen Lebensgeschichte kaum etwas über Kranewitters Theorien entnehmen,doch ist auch dies schon bezeichnend,denn,wie er selbst sagt,hat sich Kranewitter nie damit befaßt,was er schuf,zuvor oder auch nachher in abstrakten Gedanken festzulegen. Er formte eben so,wie seine mehr gefühlsmäßige Schau von Erlebtem und Erzähltem sich ihm bot,und wie sein künstlerisches Empfinden ihn schaffen hieß. Dies erklärt auch die große Verschiedenartigkeit seiner Dramen,die ja so ziemlich alle Gattungen umfassen,

Über die Todsünden sagt er an der erwähnten Stelle jedoch etwas mehr.+)"Durch das Leid und die Enttäuschungen dder früheren Jahre sei aus seinem Herzen das Unkraut ausgerottet und er sittlich emporgeläutert worden. Ohne dieses hätte er seine späteren Stücke,besonders die 7 Todsünden,nimmer in dem Geiste,der sie durchflutet,gestaltet und geschrieben. Hier und wohl allein unter den Dramen der Neueren werden sittliche Verfehlungen,in die jeder,ob hoch ioder nieder,verfallen kann,verkörpert in schlichten Gestalten und gebracht im Gewande einfacher Sprache,was beides Schiller als höchste Aufgabe des Dichters bezeichnet,in ihrer Wirkung auf den Helden und seine Umgebung aufgezeigt und dargestellt."

Kranewitter scheint sich also damit auf den Boden von Schillers Dramen-Theorie stellen zu wollen,indem er sich darauf

beruft,daß Schiller das als höchstes Ziel hingestellt habe,was durch seine Darstellung zu erreichen ihm gelungen sei. Kranewitter unterläßt es aber,neben dieser Zielgleichheit auf den großen Unterschied gegenüber Schiller hinzuweisen, - jenen Unterschied,der vor allem Schillers allgemeine und Kranewitters besonders in diesen Einaktern durchgeführte Auffassung des Tragischen meilenweit von einander trennt.

(Die Einschränkung,daß hier nur von Kranewitters Auffassung in dem Todsündenzyklus die Rede sein soll,ist deshalb gemacht worden,weil sich erstens die Stelle der Biographie nur auf dieses Werk bezieht und weil die längeren Stücke teilweise andere Anschauungen zeigen,von denen erst später gesprochen werden soll.)

Was Schiller+) z.B. in dem Aufsatzte "Über das Pathetische" ausspricht,hat nicht für Kranewitter Geltung:"Wenn das erste Gesetz der tragischen Kunst Darstellung der leidenden Natur ist, so ist das zweite Darstellung des Moralischen Widerstandes gegen das Leiden." Schillers Auffassung ist eben,daß Leid und Untergang als bloßes Mittel dienen soll für das möglichst starke Hervorkehren der moralischen Kraft des leidenden und untergehenden Menschen,daß der Untergang künden soll,wie weit es der Mensch in seiner moralischen Unabhängigkeit von aller Naturmacht,in der Freiheit des Sittlichen vom Sinnlichen gebracht habe.

Es soll natürlich hiemit nicht für Schillers heldische Auffassung die Lanze gebrochen werden;es soll ja nur gesagt sein,

---

+) Schiller, Aufsätze: "Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen."
"Über die tragische Kunst."
"Über das Pathetische."

daß sich Kranewitter nicht mit Recht auf Schiller beruft,da in Hinsicht auf den Gehalt sogar Gegensätze bestehen,und da das Technische der einfachen Einakter erst recht keinen Vergleich mit Schiller aushält.

In den "Todsünden" stellt Kranewitter überall das Untergehen,und zwar sogar k a m p f l o s e U n t e r g e h e n jeder Freiheit des Menschen im Sinnlich-Triebmäßigen dar. Eine Gemeinsamkeit besteht nur darin,daß überall eine moralische Schuld von einer übergeordneten sittlichen Macht gerächt wird. Damit ist hier Kranewitter nicht die moralische Haltung des Untergehendeh wichtig,der manchmal den Tod findet,ohne die Schuld erkannt zu haben. Ihm ist vielmehr von Belang,daß der Zuschauer sehe,wie aus der Sünde selbst dem Sünder die Strafe erwächst, wie das Böse in sich selbst zusammen bricht.

Daher kommt es auch nirgends zu i n n e r e n K ä m p f e n, nur einmal zu zweifelndem Suchen nach dem rechten Weg: Giggl's Verhalten gegen den heimkehrenden Sohn. Wie es das Thema ja verlangt sind alle Mittelgestalten schuldbeladen,aber ohne inneren Zwiespalt,gleichsam einem von ihrer Natur vorgezeichneten Wege folgend.

Und zwar ist diese Schuld nahezu in allen Fällen (-es gibt auch hier keine völlige Gleichheit des Aufbaus,wie es ja nur möglich wäre,hätte Kranewitter sich zuerst ein abstraktes Schema zurecht gelegt,während er doch mit dem Begriff des Geizigen, Trunksüchtigen,usw. schon das Bild eines bestimmten Menschen aus seiner Erinnerung vor sich sah.-) eine zwiefache: Die Todsünde bildet die Gründlage des Charakters,ist die zumeist allein deutlich ausgeprägte Eigenschaft, - das vitium capitale der ur-

sprünglichen kirchlichen Auffassung (s.dieses Kap.,S.). Durch sein Gesamtverhalten also hat der Mensch in der Vorgeschichte und im Verlaufe des Stückes selbst Schuld auf Schuld gehäuft; - so der Giggl,Naz, Joch,Eav, Med und Klef, - wird aber Stücke selbst durch einen im Affekt begangegen Totschlag zum Untergange reif,sodaß also ein deutliches peccatum mortale moch dazu kommt,-so im Falle der Thres,des Seastaller und Med; trotz einiger Abweichungen sind auch Eav und Joch dazuzurechnen.

Das nötige Eingehen auf die Einzelfälle wird diese Probleme erst ins rechte Licht rücken.

Hochmut und Überheblichkeit haben bewirkt,daß der Giggl sein ganzes Leben lang Schuld auf sich geladen hat,und zwar unmittelbar durch die Übersteigerung seines eigenen Ich (s.S.5o6: "Mier,der si' voar'n Papst und'n Kaiser hinstell'n kann bocksteif und kerz'ngrad und koan Blinzler nit z'mach'n braucht!"), durch die tyrannische Behandlung von Frau und Gesinde,was Szene 4 und 5 schildern,am meisten jedoch dadurch,daß er den gleichen Gedanken im Sohne großzog. Diese Sünde wird dadurch ins Dämonisch-Schicksalhafte gesteigert,daß sie wie ein Fluch auf dem ganzen Geschlechte lastet: Szene 1-3 führt uns das erste Opfer vor und in Szene 5 schon wird es deutlich,daß auch Vater und Sohn daran zugrunde gehen werden.

Im Stücke selbst verübt der Sohn Peter seine Untat,im Jähzorn über eine den Hochmütigen unerhört schwer treffende Beleidigung. Aber die Hauptschuld daran wird dem Vater aufgebürdet, welcher den Geist,aus dem die Tat erwuchs,im Sohne geweckt und ständig genährt hatte. Der Sohn erkennt,wie es nicht anders möglich ist,seine Schuld sofort und wird von Angst und Reue gequält.

Der Vater aber verharrt auf seiner Hoffart,kann sich ja bei der plötzlichen Heimkehr des Sohnes gar nicht so schnell umstellen, - was auch einen Bruch in seinem Charakter bedeuten würde, - und sieht daher nur die Schande,die der Sohn über sein ehrbares Haus gebracht hat. Zu einer in die Tiefe dringenden Erkenntnis kommt er noch nicht aus eigener Kraft: erst die Vorwürfe seiner Frau (die bei Kranewitter beliebte große Auseinandersetzung unmittelbar vor der Katastrophe!) rütteln ihn auf und bewirken eine Reue,die aber nicht in ihrer seelischen Bewegung als ausgesprochenes Schuldgefühl deutlich wird, - wir sehen nur die Auswirkung,daß nun der Vater dem Sohne verzeiht.

Im Einakter des Geizes wird die untragische Gestalt des Naz durch ihre Herkunft aus einer sehr detaillierten Erinnerung an einen bestimmten Menschen und der daraus entstandenen Novelle verständlich - daher die zumeist epische,ohne Zuspitzung in die Breite gehende Darstellungsart,die Auffassung des Charakters unbewegt,nur von der einzigen mehr komödienhaften Leidenschaft des Geizes getrieben;daher der Novellenschluß,daß plötzlich mitten in die habgierige Besitzesfreude die Schatten des unerbittlichen Todes fallen. Denn dieser Tod,der den Reichen aus seinen Schätzen wegholt,wirkt mehr wie ein selbstverständliches Naturereignis und durchaus nicht tragisch.

Der reine,anspruchslose Novellenstoff wird erst durch die damit verknüpfte Thres-Annalies-Handlung dramatisch. Doch hat ja die Darstellung des Naz den breitesten Raum in Anspruch genommen,so daß die der beiden Frauen in dem engen Rahmen nur fragmentarisch bleibt,wie bereits eingehend besprochen wurde.

Annalies und Thres sind wieder Beispiele für die gehäufte Schuld: ihr allgemeines Verhalten ist sündig;sie streben sosehr nach dem Besitz,daß sie sich nicht scheuen,gegen ihren Nebenbuhler auch Lüge und Betrug zu Hilfe zu nehmen. Dieser Sünde sind beide so völlig verfallen,daß es keine Bedenken ,keine inneren Kämpfe gibt. Ehe man sich noch eines Endes versieht, wird sprunghaft plötzlich im Streit ein Todschlag verübt,bei dem es ganz bedeutungslos ist,wer nun den andern getötet hat. Die Schuld der maßlosen Habgier erreicht also hier eine höchste Stufe,die aber in ihrer eigentlichen Form nur willkürlich gewählt ist,sich nicht zwangsläufig ergibt.

Den kompliziertesten Fall stellt die "Eav" dar. Denn einerseits sind vier von der Todsünde der sexuellen Zügellosigkeit angefressene,also schuldbeladene Gestalten vorhanden,deren jede ihren Teil der Mitschuld an der Katastrophe zu tragen hat. Anderseits setzt sich auch die Schuld der Heldin Eav aus mehreren einzelnen Vergehen zusammen,von denen nicht ein bestimmtes allein als tragische Schuld zu werten ist. Ursache der Katastrophe ist vielmehr das allen gemeinsame Grundübel,die Todsünde. Daraus erklärt sich die ganz lose ohne kausale Verknüpfung vorangestellte Hansl-Szene,welche nur bezweckt,die geschlechtliche Gier an sich ohne Beimischung irgendwelcher anderer Motive,ohne die Erregung irgendeiner menschlichen Anteilnahme auf die Bühne zu stellen - ein etwas kühnes Unterfangen,nur einem Dichter möglich,der vom Gedankengut des Naturalismus in sich aufgenommen hatte. Daß in der folgenden Szene (3) Eav ihre Schwester vom Hofe weist,diese Bosheit löst nur Gitta's Selbsthilfe aus,fungiert aber nicht als eine so schwere Schuld,daß sie schon eine

Kapastrophe nach sich ziehen müßte. Es geschieht dies ziemlich selbstverständlich,ohne einen moralischen Aufwand von irgendeiner Seite. Gitta ist eben angegriffen worden und setzt sich mit dem einfachstem und wirksamsten Mittel zur Wehr. Hier wird nun ein Zusammenhang mit Eavs erster,unrsprünglicher Schuld hergestellt,jener,die sie höhnend ihrem Manne in der Katastrophenszene vorhält,Sz.11,S.553: "Hast du vielleicht glabt,i wear' dier mein' Jugend au'opfern?" und weiter unten: "Ja,dein Zuig hab' i g'nommen,aber nit di,der jed'n g'sund'n Frauenzimmer a Graus'n ist." Eav hat sich in ihrer Jugend für den Preis des Hofes verkauft,aber dann eheliche Treue nicht für in den Handel inbegriffen gehalten und getan,wozu ihre Veranlagung sie trieb. Nun kann Gitta,da durch des Eaveler's Urkundendiebstahl die anfänglichen Verhältnisse wiederhergestellt sind,auf genau dieselbe Weise dasselbe gewinnen wie einst die Eav. Die ganze Durchführung bis hieher ist ein sehr einfaches,unpathetisches Wie-Du-Mir-,das der Gitta keine sonderliche Schuld aufbürdet, weil sie ja nur den vorgezeigten Weg der Verbesserung ihrer Lage ging.

Nachdem Gitta so über Eav triumphieren konnte (s.Sz.1o,S.552: "Wear'i jetzt a no in acht Tag' gieh'n müss'n?"),weiß doch Eav auf eigenartige Weise wieder obenauf zu kommen: sie rühmt sich ihrer Taten,der vielen Hörner,die sie dem Gatten aufgesetzt hat und steigert sich in eine derartige Exstase der Wollust hinein,daß diese Übertreibung insich selbst zusammenbreehen muß. Nach der Niederlage gibt es für sie kein Einsehen,daß sie falsch gehandelt haben könnte. (Diese nachholende Erzählung dient dazu, die ungebrochenen Leidenschaftlichkeit der Eav,ihr gänzliches von den Sinnen Beherrschtwerden darzustellen.)

Doch damit war für Kranewitter die Lasterherrschaft noch nicht vollständig genug dargestellt. Er fügt noch die die Katastrophe auslösende Nebenhandlung zwischen Eav und dem schwachsinnigen Tomele ein. Schon durch seine Existenz als menschgewordene Folgeerscheinung der Todsünde ist Tomeles Natur bestimmt; er muß das sein,was ihn der Bruder nennt - ein "Schweinigl",nicht fähig,die Schuld dessen zu tragen,was er tut. Was Eav nun mit ihm vorhat,könnte an Schuld für ein Drama genügen; doch baut zum Glück hier,wo es sich nur mehr um ein scheußliches Verbrechen handelt,Kranewitter nicht weiter aus: Die Eav lockt Tomele mit allerlei Ködern an,macht ihm verbrecherische Versprechungen,in der Absicht,irgendwann einmal (sie bereitet ja hier erst vor) mit seiner Hilfe den Gatten beseitigen zu können - sicherlich schon mit der Nebenabsicht,den versprochenen Lohn nie zu zahlen. Kranewitter liegt bei dieser Szen vor allem daran zu zeigen,wohin die Todsünde einen bereits durch sie zum Tier herabgesunkenen Menschen bringen kann. Dem Tomele wird natürlich von einem Unrecht nichts bewußt - es soll ja nur der Zuschauer es als solches der Eav zu ihren übrigen Schandtaten zurechnen. Wie es endlich mit der tatsächlichen Tötung des Eavelers steht,war dem Dichter nicht wichtig,klar herausgeschält zu werden. Es bleibt unbestimmt,ob die Eav nur instinktiv nach der Hilfe des anwesenden Dritten ruft,weil sie sich ja wirklich in Gefahr gebracht zu haben scheint,oder ob sie es tut,weil sie jetzt die Verabredung in Kraft treten lassen will. Es mag wohl eine momentane Verbindlung von beiden darin zu erblicken sein, da Eav bei der Verabredung kaum gedacht haben wird,sobald in eine solche,und zwar nicht fingierte Lage zu kommen.

Über Gittas Schuld ist das Wesentlichste bereits gesagt worden,das schon die Selbstcharakterisierung in Sz.2 enthält: Gitta handelt - ohne Schuldgefühl - so,wie ihre Veranlagung und Umgebung sie zu sein trieb; sie würde vielleicht gern anders sein,doch ist ihr Wille zu einer Rückkehr zu schwach und so geht sie eben weiter. An ihrer Schwester begeht sie,so wie Kranewitter es darstellt,kein Unrecht,denn sie wehrt sich ja nur. Eine untragische Gestalt,von der Naturnotwendigkeit eng begrenzt.

Dasselbe läßt sich vom Eaveler sagen: seine Art des Ehebruches paßte genau so gut in ein Lustspiel; darüber und über seinen Raub der Schenkungsurkunde freut er sich diebisch (Sz.11, S. 552: "Schatzele,hab' i di dran kriegt!"). Von Eav verhöhnt, wirkt er nur mehr jämmerlich,da er erst auf den allergrößten Schimpf aufbraust und tätlich werden will. Aber ehe er noch die Eav ernstlich bedrängt,ist er auch schon totgestochen,von dem verachteten Schwachsinnigen, - also auch ein ganz unrühmliches Ende.

Der nächste Einakter,der "Gafleiner" bietet in gewisser Hinsicht ein dem zweiten Teil des "Naz" ähnliches Bild: der Kern ist die des ungebrochenen,kampflos selbstverständlichen Beharrens auf dem sündhaften Fehler. Dies tritt im "Gafleiner" durch die balladeske Form noch deutlicher zu Tage. Einen bislang braven Bauern hat mit einem Male die Todsünde des Neides derart befallen,daß es ihn zu einem Verbrechen trieb (wieder die oben erwähnte zwiefache Schuld!). Die unbändige Leidenschaft seiner Mißgunst hat sich der Gafleiner durch 3oo Jahre bewahrt. Sein Monolog Sz.1 spricht von Unruhe und Verdammnis,aber keine

Spur von Reue scheint ihn während der unendlichen Zeit erfaßt zu haben. Seine Tat,von der wir erst Sz.3,S.568 ff. durch die Erzählung der zwei auf die Jagd gehenden Bauern erfahren,war ein grausiges Verbrechen,das zumindest durch die kurze Erzählung längst nicht soweit psychologisch motiviert wird,daß es uns begreiflich würde. Wenn ein Mensch seinem besten Freund ein gar nicht so übermenschlich großes Glück derart mißgönnt,daß er, um ihm zu schaden,den Wohlstand eines ganzen Tales zu vernichten imstande ist,dann scheint dies für einen Menschen nicht mehr normal zu sein. Sogleich beruhigt es aber den Zuschauer,daß es sich ja um eine Sage handle,daß eine Sage auch so grelle Züge unbeschadet enthalten dürfe,aber somit dem gewöhnlichen Sterblichen auch nicht sonderlich nahe zu gehen brauche. Und damit ist es auch schon um die tragische Wirkung geschehen,die in einer solchen seelischen Kühle nicht gedeihen kann. Kranewitter tut übrigens als Dichter des 2o.Jh. sein Möglichstes,auch die unglaubliche Tat glaubwürdig zu machen,indem er den in der Muhre reitenden Gafleiner so schildern läßt,als sei er eben wahnsinnig geworden (s.S.569).

Im Stücke selbst ist die Katastrophe,die nach dieser Erzählung eintritt,nur ganz kurz ausgeführt - ein richtiger Balladenschluß. Sowie vom Vergangenen die Rede ist,wacht im Gafleiner der alte Neid wieder auf und entringt ihm den Ausruf: "Und no amal tat' i's,no amal! Alles müeßt wieder hinweard'n, alles müeßt wieder z'grund gieh'n!" (S.57o). Dieser Ausbruch kommt plötzlich und vorbereitet nur durch das,was wir während der Erzählung sehen sollen: der Gafleiner hat,wie der Dichter angibt, "hinter seinem Baum mit steigender Erregung und innerem

Kampf gelauscht." Diesen inneren Kampf deutlich werdan zu lassen,muß eine nicht sehr leichte und erfolgreiche schauspielerische Aufgabe sein,da der Gfleiner dabei nichts spricht,sein Mienenspiel aber im Dunkel des ihn verbergenden Waldes kaum sichtbar gemacht werden kann. Die Wirkung des Ausrufes wird also doch eine plötzliche sein,worauf der ebenso jähe Abschluß die einzig passende Lösung ist.

Am einfachsten ist die Schuldfrage im "Joch" gelöst. Der Joch sündigt aus Willensschwäche,aber es findet sich keine Spur von den für Dramen der Willensschwäche kennzeichnenden inneren Kämpfen. Der Joch ist dem Laster der Trunksucht verfallen,zeigt aber auch in der entscheidenden Lage (Sz.4) keinen Ansatz,sich daraus zu erheben und macht sich daher einer schweren Unterlassungssünde schuldig,indem er es verabsäumt,dem kranken Kind die schon so brennend nötige Hilfe zu holen. Der neuerliche Fall zurück in die Sünde vollzieht sich in Abwesenheit von der Bühne. Den Zeitraum,bis Joch wirklich betrunken zurückkehrt,füllen Gespräche zwischen Mutter und Kind,die schildern,wie sich das Geschehen in der Seele des armen Weibes spiegelt. Dieses in erster Linie dargestellte Leiden des Weibes hat aber nichts mit Tragik zu tun,ist nur rührend-traurig,wie jedes Leiden eines schuldlosen Opfers,das zudem noch tatenlos zuwarten muß. Nur sollte dies gleich den Fällen der Gretl und Sanne (im"Giggl",bzw. "Seastaller") mehr im Hintergrund bleiben.

Viel komplizierter zeigt sich der "Seastaller"; es läßt sich hier sogar manchmal die dichterische Absicht nicht ganz erkennen,oder wir müssen feststellen,daß die Begründung hie und da lückenhaft bleibt,daß manchmal Motive mitten in der Entwicklung durch andre ersetzt werden.

Der Seastaller hat in der Vorgeschichte ein Verbrechen begangen,das aber mit dem zum Thema gewählten Kardinallaster nur ganz lose verknüpft werden kann. Erst am Schluß erfahren wir durch eine nur zu diesem Zwecke eingefügte Erzählung,daß die Tat aus Jähzorn geschehen sein soll. Der Darstellung gelingt es aber nicht,dies glaubhaft zu machen, - hat doch der ganze Weg der Enthüllung darauf hingezielt,die Tat aus Motiven der Habgier dem Seastaller nachzuweisen. Wenn nun er selbst sich des Jähzorns als eines Erbübels bezichtigt,so wirkt dies nur,als wollte er "mildernde Umstände" für sich geltend machen. Es bleibt fraglich,ob dies die ursprüngliche Absicht des Dichters war,oder ob er nicht vielmehr wie in den Fällen der anderen Einakter eine engere ursächliche Verknüpfung anstrebte,also wirklich eine Tat aus Jähzorn darstellen wollte,aber dann für seinen Stoff Hähzorn als zu schwache einzige Motivierung fallen lassen mußte.

Der Monolog der ersten Szene und das Gespräch mit dem Hausierer zeigt,daß der Seastaller von einr inneren Unruhe erfüllt ist,die aber nicht einfach als Reue bezeichnet werden darf. In Sz.1 verfolgt ihn nur die Erinnerung der Tat,gegen die er sich wehrt,der er kein Recht einräumt,ihn in Verwirrung zu bringen; was er getan,wissen wir nicht,ebensowenig wie in Sz.2, wo aber durch das symbolische Gerede des Hausierers klar wird, daß der Bauer ein schlechtes Gewissen haben muß. So wie hier verhält sich der Seastaller in den ganzen folgenden Szenen bis einschließlich zum Schluß: die Tat beunruhigt ihn wohl.aber nur, da ein solches Vergehen an Leben und Habe des Täters geahndet zu werden pflegt. Nie kommt ihm der Gedanke,seine übermächtige

Gier,den - wie er behauptet - rechtmäßigen Besitz zusammenzuhalten,könne eine Schuld gewesen sein,noch das eine schwere Sümde, daß er einem Mitmenschen und sogar Verwandten das Leben verkürzt habe.

Daher lädt der Seastaller,um jede seiner Spuren zu verwischen und also,wenn nichts bekannt würde,auch seine gerechte Ruhe wiederzufinden,neue Schuld auf sich - jene Schuld,welche seinen Sohn zuerst unwissentlich zu seinem Verfolger macht und dann in schwere Konflikte stürzt. Zufällig ist der Verdacht auf den jungen Lias gefallen,der mit dem Schwager Klaus in der betreffenden Nacht einen Streit im Wirtshaus gehabt hatte. Sicherlich hat der Seastaller diesen Verdacht nicht planmäßig hervorgerufen; aber nun er einmal da ist,baut sich alle Freiheitshoffnung darauf auf. Der Seastaller verfolgt jede Nachricht des Prozesses und macht sich durch dieses Interesse der Frau und dem Briefträger gegenüber verdächtig. Daß ein Schuldloser für ihn leiden soll,kümmert ihn nicht. Dies erscheint in der Schlußszene (S.61o) in den Augen des Lex als die eigentliche Schuld: Die Tat "ist ja 's ärgst' nit,du hast's nur im Gachzoarn 'tan,was ied'n passieren kann,aber was ietzt willst, a wirklicher,a wahrhaftiger Mord war's." Doch der Vater kann zu dieser Erkenntnis nicht gelangen,er sieht nichts mehr von Tat und Schuld,sieht nur die Strafe: "Ös wöllt's mi an's Messer liefern?" und S.611: "Mi an den Galgen bringen wöll'n - der oagene Sohn!" und erschlägt den Lex.

Nach der unseligen Tat sieht wohl der Seastaller,was er angerichtet,und begeht augenblicklich Selbstmord. Daß sich aber auch hier nichts von tiefergehender,aufwühlender Reue findet,

wird des Näheren in Abschnitt "Formen des Unterganges" S.257 ausgeführt werden. War die Tat auch schlecht, der vom Vater ererbte Jähzorn, der das eigene Blut gegen sich selber treibt, entschuldigt sie, und der Selbstmord ist imstande, sie völlig zu entsühnen.

Mit diesem Bild des Seastallers, das Sz.1o wiedergibt, stimmt das frühere aus Sz.8 gar nicht überein. Wenn das Bild des Schlusses das beabsichtigte wäre, so wäre ja der Seastaller ein von Affekten im Augenblick beherrschter, sonst aber harmloser, auf keinen Fall schlechter Mensch - ähnlich manchen Gestalten in anderen Einaktern, z-B. dem Joch, dem Med. Ganz andere Züge hat aber Sz.8 gebracht, so anders, daß es nun scheint, als würden nacheinander zwei Menschen dargestellt: Dort erscheint der Seastaller zielsicher, seiner Stellung und seines Rechtes gewiß, dem Dienstboten gegenüber Herr der Situation; bei dem scheinbar kraftvollen Menschen verstimmt es dann, daß er so wenig zu seiner Schuld zu stehen vermag, sie derart entschuldigt. So verschieden sind die gegebenen Charakterzüge zwar nicht, daß sie unmöglich in einem Bild vereinigt werden könnten. Nur hier, in dem kurzen Einakter stehen sie lose hintereinandergereiht.

Die erwähnte Sz.8 stellt das Entstehen der Tat dar, in rückläufiger Form, so daß nach und nach immer tiefere Hintergründe beleuchtet werden. Der Seastaller wollte das rechtmäßige Erbe seiner Frau nicht in fremde Hände kommen lassen, weshalb er ganz planvoll die Heirat zu hintertreiben suchte. In dieser Handlungsweise findet sich nichts von "Gachzorn", wenn er zuerst die Rosl das Gut fordern heißt, damit der Klaus diese Bedingung ausschlage; wenn er dann den Klaus bittet, er möge die Sache

doch sein lassen,und ihm schließlich die Freundschaft kündigt; wenn er jetzt aber zur Magd behauptet,der Tote habe sie belogen und sein Versprechen nie ernst gemeint: dies alles war sorgfältige Vorbereitung,nach deren Mißlingen er sich nicht anders als durch die Tötung zu helfen wußte. So beleuchtet sieht die Tat ganz anders aus als in dem milden Lichte des "Erbübels".

Die Gestalt des Lex zeigt Ansätze zu einem tragischem Konflikt,dem aber der Raum zur Entfaltung fehlte. Lex sieht sich als den Verfechter der Unschuld seines Freundes Lias,ohne anfänglich zu wissen,daß er sich damit gegen den eigenen Vater richtet. Wie ihm aber zum Schlusse die Wahrheit klar wird, wählt er augenblicklich,ohne das Zögern eines inneren Kampfes den sittlich richtigeren Weg,und macht sich bereit,den Vater anzuzeigen.

Daß ein Einakter der "Trägheit" wenig tragisches enthält, kann nicht erstaunen,sind dies doch im Grunde unvereinbare Begriffe. Den größten Teil der Schuld hat die Klef zu tragen, die zuerst die Urschuld der Eav auf sich geladen hatte,woraus aber hier anderes Unheil erwachsen ist: Sie nahm ihren Mann nur, um sein Gut zu bekommen - ein beliebtes Motiv im bäuerlichen Drama (s. z.B. "Weibsteufel" u.a.) In der Erwartung größeren Wohlstandes enttäuscht,wirtschaftete sie in der Folgezeit so, daß das Gut verkam,und verzog ihren Sohn derart,daß ein Lump und Tagedieb aus ihm wurde. Doch hat ihre Schuld nichts mit Tragik zu tun,die Frau ist - nach der Darstellung,die weit davon entfernt ist,für sie Mitleid erregen zu wollen - ein amoralischer,minderwertiger Mensch,dessen Schlechtigkeit jeden Zuges ins Große entbehrt.

In den Dialogszenen 3 und 5 werfen in einer Abrechnung über das ganze Leben Mann und Frau einander ihre Schuld vor. Die Klef versucht,als der leidtragende Teil zu erscheinen,dem durch die Lüge des Mannes - er hatte reich geschienen,während doch der Hof ganz verschuldet war - das Leben verpfuscht wurde. Much aber bracht nichts auf sich sitzen zu lassen,und behält gegen Ende der Szene ganz die Oberhand. Daß die Frau ihn nicht aus Liebe,nur aus Habsucht genommen,empfindet er als ein schweres Unrecht,welches in den Jahren der Ehe alles weitere Unglück nach sich gezogen,ein Unglück,das er bisher nur aus der Trägheit und Verschwendungssucht der Frau erklärt hatte,nun aber in seinen ganzen innersten Ursachen begreift.

Wir finden also hier eine ganz ähnliche Erscheinung wie im Seastaller: Trägheit allein mag zwar genügen,in der realen Welt ein Menschenleben zu vernichten; doch erschien sie dem Dichter als zu geringfügig und kleinlich,um daraus in der Tragödie ein den Untergang bringendes Leid erwachsen zu lassen. Dies machte eine Vertiefung nötig,wie sie hier angewandt wurde, - daß nämlich eine schwerwiegende Ursache es erst veranlaßte,daß die Klef sich gänzlich ihrer verderblichen Anlage überließ und auch den Sohn nachzog.

Auch der "Med" erhält aber - in gleicher Technik wie der "Naz", "Seastaller",die "Eav" - noch einen Abschluß durch einen Totschlag. "Med" ist jedoch insofern eine Variation,als sich hier die Schuld auf zwei Personen,Mutter und Sohn,verteilt. Das Laster der Trägheit haben Erziehung und Vorbild der Mutter dem Sohne mitgegeben; der Sohn verübt aber dann die Tat im Affekt, kann jedoch seinen Teil der Schuld daran sühnen,sodaß die restliche Schuld auf die Mutter gehäuft bleibt.

Der Abschluß der Reihe,der "Totentanz",wurde weniger in der Absicht einer tragischen Wirkung geschrieben, - er soll ja ein symbolischer Schlußgesang sein vom niedrigsten,aber mächtigsten Triebe alles Lebenden,von der Lebensgier.

Der Totengräber und sein Weib nehmen nur einen Teil des Spielraumes ein. Das Übrige erfüllen die unirdischen Gestalten von Tod und Todin,die fern sind vom menschlichen Gut und Böse.

Von einer ausgesprochenen Schuld der beiden Menschen kann nicht die Rede sein. Zwar haben sie in der Vorgeschichte in ihrer Habgier und Scheelsucht böse gehandelt,und verdienen es bestimmt auch,bestraft zu werden.; aber nicht deshalb allein ist ihr Leben verwirkt: Sie sind nur die letzten lebenden Menschen und müssen als solche auch unter die Erde,wie alles vor ihnen. Diese unbedingte Notwendigkeit wirdin starken Kontrast gebracht mit der Selbstsicherheit,mit der sie sich zu Beginn über die andern,die sterben mußten,erhaben dünken.

Aus der ersten Szene zwischen Tod und Todin wird schon klar,daß den beiden das Ende gewiß ist. In Szene 4 wird ihnen aber scheinbar die Möglichkeit gegeben,daß einer auf Kosten des anderen sein Leben verlängere - also doch ein dramatischer Kampf,dessen Ausgang aber durch eine übergeordnete Macht vorherbestimmt erscheint. Denn nun werden die Menschen doch noch schuldig. Jeder ist in seiner Gier,ein Stückchen länger zu leben, so unersättlich,daß er den anderen und damit auch sich selbst in den Tod schickt.

Die beiden Menschen werden dabei so tierhaft niedrig geschildert,daß ihnen selbst in der Gewißheit des baldigen Todes gar nicht der Gedanke einer Einkehr kommt.

b) Die Gegenmächte in ihrer sittlichen Berechtigung.

Spiel und Gegenspiel sind in Hinblick auf die Technik ihrer Anwendung bereits eingehend in Kapitel II,2 erörtert worden. Hier handelt es sich aber um eine Betrachtung gehaltlicher Natur, welche die Art des Gegenüberstehens auf ihre sittliche Berechtigung hin untersuchen will. Nachdem wir festgestellt haben,wie es um die Schuld der Mittelgestalten steht,und weiterhin feststellen wollen,in welcher Art sie ihren Untergang finden,bleibt als Mittelglied die Aufgabe zurück,das zu beleuchten,was dem Schuldigen Widerpart leistet,durch ihn leidet oder seinen Untergang hervorruft.

Das einheitliche Resultat des Vorhergehenden besagte,daß jeder der Helden durch sein Laster und eine oder mehrere böse Taten untragbare Schuld auf sich lädt. Es kann also jede wie immer geartete Gegenmacht sittliche Berechtigung für sich in Anspruch nehmen. Und mag sie selbst Fehler haben,soviel sie will - die größere Schuld bleibt immer auf der Seite des Spielers.

Wenn also objektiv jedes feindliche Gegenübertreten (ausgeprägter Kampf ist es ja selten,s. Kap.III,2) berechtigt ist, d.h. der Gegner Feindschaft und Untergang verdient,so kann doch andrerseits nicht überall auch von subjektivem Recht gesprochen werden,wie z.B. im Fall der Gitta,die sich demselben Laster überlassen hat,wie die Eav und sogar für das Auge des bürgerlichen Gesetzes sündhafter erscheint.

1.) In der"Eav also haben wir die Anordnung gefunden,daß der Gegenpartei mehrere Personen angehören,Eaveler und Gitta,

beide mit dem(selben) Laster behaftet,wobei es Gitta gelingt, mit Hife ihrer Sünde die andere und ihre Sünde zu besiegen. Gitta's Übergewicht zeigt eine leise Andeutung von moralischer Berechtigung; es bleibt ihr auch dank der geringern Leidenschaftlichkeit daneben noch Raum für Überlegung und Berechnung, sodaß sie die günstige Gelegenheit auszunützen versteht.

2,) Ein ähnlicher Fall,daß zwei Menschen,die an der gleichen Sünde kranken,einander vernichten,ist "Naz" mit den beiden geizigen Weibern Thres und Annalies. Hier liegt sogar auf keiner ein solcher Akzent,daß (s. dazu auch oben Kap. II, 3.4.3) Spieler und Gegenspieler sich von einander abheben würden. Das Laster geht an sich selbst zugrunde. Beider Untergang ist notwendig,doch ist es belanglos,welche die andere tötet.

Ganz unmittelbar hieran schließt sich der "Totentanz". Der Totengräber und sein Weib sind beide gleich vertiert,habsüchtig und gierig nach dem letzten Fünkchen Leben,daß sie einander töten. Hier kommt die gleichgroße Schuld beider noch krasser zum Ausdruck. Diese Akzentlosigkeit deutet auf des Dichters Absicht,die allgemeine Herrschaft des Lasters über das Menschengeschlecht darzustellen.

3.) Die bisher genannten Beispiele enthielten gleich belastete Menschen als Gegner. Die übrigen Einakter sind anders angelegt; von ihnen wollen wir zunächst die zwie stark verwandten "Giggl" und "Seastaller" herausgreifen. Hier steht dem deutlich akzentuierten Hauptspieler jeweils eine Mehrheit von nicht besonders individuell oder auch auf der Bühne selbst gar nicht dargestellten Gegenspielern gegenüber. Diese zerfallen in jene Feinde, die den Spieler zu seiner bösen Tat treiben,und in Verfolger der geschehenen Tat.

a) Die sind im "Giggl" vor allem der erschlagene Leutnant und die Nachbarn,gegen die zuerst der Großvater und dann auch Giggl ihre Ehre verfechten zu müssen glauben - beide nur indirekt (in Gesprächen) flüchtig dargestellt. Im "Seastaller" sind die Gegner der Vorgeschichte viel genauer ausgeführt: die Erzählung des Zwistes mit Klaus und Rosl bildet ein wichtiges Glied des Aufbaus. Klaus wird in den Gesprächen immer wieder erwähnt und Rosl tritt selbst auf. Alle diese Personen haben auf jeden Fall sittliche Berechtigung,weil der Held an ihnen schuldig geworden ist.

b) Dasselbe gilt von den Verfolgern der Tat,die nur das Böse verfolgen,selber aber - mit einer Ausnahme - nicht individuell, d.h.weder gut noch böse dargestellt werden. Es sind dies der Wachtmeister im "Giggl",der nur eingebildet feindliche Hausierer,der Briefträger,Rosl und Lex im "Seastaller". Die beiden letzten Gegner sind sittlich einwandfrei,schuldlos,also vollständig zur Gegnerschaft berechtigt.

4.) Verhältnismäßig selten kommt bei Kranewitter der Fall vor,daß sich dem Schuldigen aus freier sittlicher Überzeugung ohne rein persönliches Intersse ein Angreifer entgegenstellt.

Der Hantsepp im "Naz" und der Kassier im "Joch" sind nur ziemlich unbeteiligte Nahner,die Rosl im "Seastaller" zwar schuldlos und sehr aggressiv,verteidigt aber ihr eigenstes Interesse. Der Much hat keine Schuld am Unglück der Familie (was ihm die Klef aufbürden will,wiegt gering im Vergleich mit ihrer Schuld!) und müht sich wirklich um eine Besserung,aber es handelt sich ja auch um sein eigenes Lebensglück,von dem er noch einen kleinen Rest zu erringen hofft,wenn es gelingt,den Sohn auf den rechten Weg zurückzuführen.

In allen acht Stücken handelt ein einziger Mensch der Gerechtigkeit zuliebe gegen jeden persönlichen Vorteil: Seastallers Sohn Lex,der,um den Unschuldigen zu befreien,wie er es versprochen,seinen Vater dem Gerichte überantworten will und also, um nicht Mittäter zu sein,die Schande auf sich nimmt,als der Sohn eines Mörders gebrandmarkt zu werden. Es ließe sich zwar mit einiger ethischer Spitzfindigkeit auch behaupten,der Lex suche einfach von zweierlei Schuld die ihm geringer dünkende; vielleicht stünde außerdem der Herzensfreund ihm innerlich näher als der barsche Vater. Da scheint aber doch vielmehr die einfachere Auffassung zuzutreffen,daß der Lex aus dem reinen Gefühl heraus handle,daß hier einem ein Unrecht geschehe, das zu verhindern seine Pflicht sei,zumal er es ja versprochen hatte, - wenn auch sein Vater dadurch zu Schaden kommt.

Daß aber Lex im Zyklus so ganz allein dasteht,das erklärt sich aus Kranewitters Auffassung,daß Laster von Menschen völlig Besitz ergreifen können,sodaß weder der eigene,noch der Wille eines anderen Befreiung zu bringen imstande ist. Kranewitter führt also keinen Kampf zwischen den oft geradezu amoralischen "Helden" und sittlichen Gegenspielern aus,weil - wenn dies Kranewitters einzige Werke wären - sich daraus ablesen ließe,daß er an einen solchen Kampf nicht glaubte,daß vielmehr seine Absicht sei,zu zeigen,wie in sich das Laster zugrundegeht.

5.) So ist ihm ein Stück wie der "Joch" möglich,das überhaupt keine Gegenspieler enthält. Weib und Kind sind die Opfer der Trunksucht,gegen die sie nur schwach ankämpfen können, - geschieht doch auch die Tat der mangelnden Selbstbeherrschung in Abwesehheit von der Bühne;und wird dadurch gerächt,daß der ver-

mutliche Verlust des kleinen Seppl den schuldtragenden Vater empfindlich treffen wird.

6.) Im "Gafleiner" , - wo das Zusammenbrechen in sich selbst noch deutlicher wird,da der Spukgeist ganz allein dasteht,aus geringfügigem Anlaß (d.I.die Erzählung der beiden Bauern) sein Verbrechen in Gedanken noch einmal begeht und von einer rächenden Schicksalsmacht bestraft wird; - hier also konnten wir einen Gegenspieler nicht feststellen. Womit aber - um nun zum nächsten Punkte zu gelangen - durchaus nicht gesagt ist,daß auch keine wie immer geartete Gegenmacht vorhanden sei,die wir ja tatsächlich in dem oben erwähnten rächenden Schicksal erblicken müssen. Auf der Bühne erscheint also diese Gegenmacht nicht,denn sie ist eine überirdische Kraft,jedoch so weit verpersönlicht,daß sie das Los des Einzelmenschen Gafleiner genau bestimmt und ihm abgewogen seine Strafe zumißt,wobei sie sich sogar an die menschliche Zeiteinteilung hält: der Schlag der Turmuhr ist das Zeichen der abgelaufenen Zeit. Diese Art der Darstellung des höchsten Wesens dient entschieden dazu,den sagenhaften,balladischen Charakter des Stückes zu unterstreichen.

Doch sondert diese Erscheinung den Gafleiner nicht etwa ganz aus der Reihe der übrigen Einakter ab. Wenn auch dort das Moment des Sagenhaften fehlt,so herrscht doch Einheitlichkeit darin,daß auch in einigen der anderen Einakter das Bös der Menschen von oben her genaue Begrenzung erfährt. Die Verpersönlichung geht aber dort noch weiter: im "Naz" kommt der Rächer Tod sichtbar auf die Bühne,mahnt an das Ende und führt es sofort unerbittlich herbei. Hier ist die Gestalt des Todes noch starr und unbeweglich,er handelt nicht,sondern stellt nur das Ende gestaltlich dar.

Der "Totentanz" geht dann hierin einen großen Schritt weiter auf die Allegorie zu. Der Begriff des Todes ist gespalten in zwei menschlich gestaltete Wesen,welche,innerlich eins, miteinander sprechen und handeln. Und sobald sie sprechen,fällt auch diese strenge Unerbittlichkeit; so gehen sie auf das Spiel um das Leben ein. Immer bleibt aber das Thronen über dem Irdischen,frei von menschlicher Sünde und Begierde,was auch durch die gehobene Sprache gekennzeichnet wird. Weder im "Tötentanz" noch im "Naz" wird zudem das Motiv der Strafe sonderlich betont; aus sich selbst heraus wird der Mensch zum Untergang reif,der eben in dieser Form eintritt.

In der "Eav" wird der Todbringer - hier ein Fremder in dunkler Schikleidung - schon mehr ins Dämonische abgerückt. Die Eav ruft ihn selbst herbei,zu ihrer Lust. Er schleicht zuerst stumm herein und wartet,bis er dann die Eav zu ihrem Wahnsinnstanze und in den Tod führt. Dann stößt er einen grellen Triumphjuchzer aus und verschwindet, - eine Gestalt,die wohl an dieser Stelle paßt,zur dämonisch leidenschaftlichen Eav,gleichsam eine Verkörperung von deren innersten Wesen,ihren Wahnsinnsausbruch und Tod sichtbar darstellend.

Kurzer Erwähnung bedarf hier noch zum Schluß des "Giggl". Die Schuld Peters,gerade erst von seinem Vater vergeben,wird gerächt durch den Schuß des verrückten Großvaters. Dem Dichter liegt es aber fern,auf diese Art einen zufälligen Tod darstellen zu wollen. So muß dieses Ende auch symbolisch gewertet werden: Hoffart hat hier ein ganzes Geschlecht zerstört,Vater,Sohn und Enkel;und um dieses Weitergreifen von Generation zu Generation zu symbolösieren,wird dem Geschlechte dadurch ein Ende bereitet,daß der erste Träger dem Schicksal als Werkzeug dient,um den Letzten zu vernichten.

c) F o r m e n d e s U n t e r g a n g e s .

Alle Einakter Kranewitter's enthalten eine Tragik, die wir die der erschöpfenden Art nennen, indem immer das für Tragik kennzeichnende verderbendrohende Leid den Untergang herbeiführt. Dieser Untergang muß nicht überall auch ein leiblicher sein, doch in irgeddeiner Form tritt er jedesmal ein, mit Ausnahme des ganz zum Schluß noch ins Positive ausbiegenden "Giggl".

In den Einaktern kommen Todesfälle mannigfachster Art vor. Die Todsünde eines jeden der Helden beinahe führt ja schließlich zu einem Totschlag, worauf häufig der Held selbst sich tötet oder auch getötet wird. Von den verschiedenen Formen der Tötung bleibt Kranewitter am häufigsten bei der primitivsten des Erschlagens, wozu kein eigentliches Werkzeug nötig ist: Im "Naz" wird die Annalies mit einem Pfannknecht erschlagen, der Much im "Med" gar mit einem Wandkreuz; den Lex wirft der Beastaller derart an die Wand, daß er tot liegen bleibt. Die Totengräberin wird mit der Haue erschlagen, doch ehe sie stirbt, trifft sie noch den Mann mit einem Gewicht tödlich an der Schläfe. Der Peter erschlägt seinen Vorgesetzten mit dem Gewehrkolben. Nur einmal fällt auch ein Schuß auf der Bühne, - jener, der den Peter tötet; hier wird auch, was sonst nicht geschieht, das Gewehr schon früher in den Kreis des Beachtenswerten gezogen: dem Wachtmeister dient es als Gesprächsstoff und brauchbare Einleitung; später nimmt der Großvater das Gewehr auf und knüpft seine Irreden daran. Einzig im Falle des Tomele wird ein Werkzeug schon vorher als für eine Tötung verwendbar erwähnt (S.544 "Kneip nimm i"). Diese Tat des Blöden, deren tatsächliche Urheberin die Eav ist,

wird nicht ganz deutlich als beabsichtigter Mord dargestellt. Die Eav hetzt zwar den Tomele auf und bringt ihn auf den Gedanken,den Bruder zu töten,um die Frau zu gewinnen. Aber dies scheint doch vorerst mehr spielerisch zu geschehen,ohne noch den Ernstfall ins Auge zu fassen. Und die eigentliche Tat ereignet sich dann durchaus mit der Plötzlichkeit eines Totschlages.

Rasch und plötzlich geschehen alle diese Tötungen. Von einem eigentlichen Kampf,der dann das Ende herbeiführte,läßt sich nirgends sprechen, - die Kräfte sind ja nicht verteilt,sondern auf einen Helden beschränkt; denn ein Kampf mitbesser ausgewogenen Kräften braucht viel größeren Raum,als er hier zur Verfügung stand.

Nur Gift kan als Tötungsmittel nicht in Betracht kommen, da es sich ja nirgends um vorsätzlichen Mord handelt,auch nicht im Falle des Tomele (s.oben).

Selbstmord begehen nur der Seastaller (durch Erhängen) und die Thres im "Naz" (auf die wieder sehr primitive Art des Sturzes durchs Fenster, - verwandt der Todesart der Lena in "Um Haus und Hof",die sich in den Schacht des Ziehbrunnens stürzt). Diese geringe Zahl von Selbstmördern scheint im Widerspruch zu stehen mit der obigen Featstellung von der Einheitlichkeit des endgültigen Unterganges.

Um diese Feststellung aufrecht zu erhalten,wollen wir daher die Einakter noch daraufhin untersuchen,ob nach der auf der Bühne dargestellten Untat der Held seine Schuld erkennt oder nicht,ob diese Erkenntnis und Reue bis zu innerem Zerfalle geht,ob dieser dann auch leiblichen Tod nach sich zieht, oder ob noch ein Abbiegen erfolgt.

Der "Giggl" zeigt - ziemlich unvermutet - zwei solche Ansätze zum Abbiegen. Durch die "Moralpauke"der Gretl wird er zur Erkenntnis seiner Schuld gebracht,läßt seine erste Absicht, den Freitod der Schande vorzuziehen,fahren und verspricht dem Sohne Hilfe,was einer Versöhnung gleichkommt. Da fällt nun der Schuß. Aber merkwürdig - aus seiner Verzweiflung im ersten Augenblick findet der Giggl ganz schnell zu einem abbiegenden,gefügigen "Ist's am End besser so?" Gerade bei der Kraftnatur des Giggl wirkt es etwas befremdlich,daß er sich nun auf einmal und derart rasch zu ändern vermag.

Der Tod des Naz hat nichts von einem tragischen Untergang an sich. Wirksam ist er nur durch den Kontrast zwischen der zuerst geschilderten verbohrten Sicherheit,mit der Naz seine Lebenshaltung als die richtige hinstellt,und der Plötzlichkeit des Endes,das wohl für den alles überblickenden Zuschauer,nicht aber für den Naz selbst eine berechtigte Strafe bedeutet.

Annalies und Thres sterben beide,die eine getötet von der Hand der zweiten,diese dann durch Selbstmord. Bei diesem Freitod läßt sich nicht sagen,daß ihm innere Zerrüttung vorausgeht. In der Betäubung des Jähzornes geschieht der Totschlag; aus dieser Betäubung erwacht die Thres gar nicht vollständig,erfaßt nur blitzartig das Geschehene,und ohne eine irgendwie verstandesmäßige Klärung zieht sie aus der Tiefe ihres instinktiven Vergeltungsdranges den augenblicklichen Schluß: ich habe getötet,darum muß auch ich sterben.

Auch in der "Eav" hält der Tod reiche Ernte. Der Eaveler fällt als Opfer,trägt aber auch - allerdings ohne Erkenntnis - seinen Teil der Schuld. Die Hauptgegenspielrin Gitta geht sieg-

reich ,ohne Schuldgefühl und auch für das Auge des Zuschauers im Vergleich mit den andern wenig belastet aus dem Kampfe hervor. Auch der Tod der Eav ist - wenn man es so nennen darf - noch nicht einer der vollendetsten Form. Es leitet zwar das körperliche Sterben ein geistiger Niedergang ein,der aber dem entgegengesetzt ist,was wir oben unter innerer Zerrüttung verstanden habenwollten: letzteres setzt die Erkenntnis der Schuld voraus; brennende Reue zerstört das innerste Lebensmark,sodaß von Innen her ein Weiterleben unmöglich gemacht wird. Im Falle der Eav aber fehlt auch nur die Spur einer Reue,deren äußerstes Gegenteil darzustellen ja des Dichters Absicht ist. Mit triumphierendem Gelächter drückt Eav ihre Befriedigung aus,daß der "alte Unflad" jetzt "hin" ist. Ihre leidenschaftliche Freude daran steigert sich so weit,daß sie alle Vernunft überschwemmt, Daß schließlich dieses Über alle Dämme Stürzen in Wahnsinn übergeht. Und mitten in dem Wahnsinnstanze bringt ihr ein Herzschlag (wie Kranewitter es bezeichnet) den Tod. Damit kann wieder Kranewitter sein Jahrhundert nicht verleugnen: er läßt einerseits seine Eav von einem persönlich auftretenden Teufel holen - dies ist ja die Rolle des Fremden - andererseits verzichtet er doch nicht darauf,den Tod ganz natürlich zu erklären und also die Gestalt des Fremden als ein bloßes Symbol dem natürlichen Untergang unterzuordnen.

Ein Fall für sich ist das Ende des Gafleiners,nicht vergleichbar mit irgendeinem anderen der Einakter. Der Gafleiner ist ja ein Gespenst,dessen Schuld in dem leidenschaftlichen Verharren auf der jahrhundertealten Sünde des Neides besteht. Die Schuld ist zuerst keiner Erkenntnis zugänglich; erst,nachdem

die Strafe schon vollzogen ist,stellt sich ein Schauder über das Getane ein. Wir haben damit die Tatsache vor uns,daß eine Strafe verhängt wird,die in ihrer Schwere ganz dem Tode eines gewöhnlichen Sterblichen gleichkommt,da für das Gespenst das Weiterwandermüssen furchtbarste ewige Verdammnis bedeutet,daß aber nach diesem "Tode" eine Erkenntnis noch möglich ist und sichtbar gemacht werden kann.

Im "Joch" ist die Lage am Schlusse nicht bis zu ihrer letzten Konsequenz ausgebaut. Wir können nur vermuten,daß das Kind sterben wird,ohne die Gewissheit zu sehen. Jedenfalls ruft der Ausspruch des Seppl: "Jetzt will i' sterb'n" die Ernüchterung und damit zugleich die Erkenntnis der Schuld hervor,und läßt für den Fall,daß das Kind dann wirklich stirbt,inneren Untergang annehmen. Der Schluß biegt also zwar nicht ins Versöhnliche ab,ist aber doch nicht ganz erschöpfend.

Dagegen schließt der in allem viel vollständiger ausgeführte "Seastaller" auch mit der vollständigsten Form des Unterganges ab: Der Schuldige tötet den sittlich berechtigten Gegenspieler,der zudem sein einziger Sohn ist,im Jähzorn; ganz analog der Thres im "Naz" erwacht er erst nach einer Weile aus der Betäubung,wird erst durch das Jammern des Weibes zur Erkenntnis seiner jetzigen Tat gebracht. Diese Erkenntnis wird aber nicht so vertieft,daß auch die Grundlagen des letzten Zwistes, die erste Mordtat und ihre Verheimlichung,davon ergriffen würden. Der Seastaller sieht nur,daß er jetzt den Sohn getötet hat, wie einst sein Vater die Mutter,weiß auch sogleich das "gache Blut" als das Schuldtragende anzugeben,und sühnt augenblicklich ohne weitere Überlegung die Jähzornstat mit dem Freitode. Von

innerer Zerstörung durch Reuequalen läßt sich also auch hier nicht sprechen. Der Seastaller schaltet gleichsam durch die Raschheit des Selbstmordes jeden weiteren inneren Konflikt aus, sodaß eigentlich auch hier noch nicht die letzte Auswertung des Tragischen erfolgt,indem dem Zuschauer die Befriedigung würde,daß erst auf ein ganz vollständiges Erkennen und Bereuen der Schlußstein gesetzt würde. Dies ist eben wieder ein Punkt, wo zugunsten der knappen Dramatik des Einakters genauere psychologische Ausführung unterbleiben muß. Auf der anderen Seite fügt Kranewitter nach dem Tode des Seastaller noch eine weitere Ausführung an,die eher erstaunt als befriedigt: Es folgt noch die Szene,in der Sanna - bisher unbeleuchtete Nebenfigur - wahnsinnig wird. Vermutlich will Kranewitter damit nur die Vollständigkeit vergrößern,mit der das Erbübel der Familie ein Ende bereitet - eine schon nicht mehr rein dramatische Absicht.

Der Schluß des"Med"ist dem des "Seastaller" sehr ähnlich: der sittlich berechtigte Gegenspieler,diesmal der Vater,wird im Affekt erschlagen; sehr rasch erfolgt die Erkenntnis dem Geschehen und (Kranewitter bezeichnet es hier sogar)"wie in Erstarrung" langt auch der Med nach dem Strick. Aber diesmal erweckt ihn der Anruf der Mutter noch aus der Erstarrung,er findet zu tieferem Erkennen und Bereuen:"Vater,Vater,was hab' i' tan!" Die psychologisch feine Ausarbeitung geht hier sogar noch einen Schritt weiter. Seine eigene Schuld sühnt der Med gänzlich,denn sie bestand ja nur aus der durch die gerichtliche Strafe sühnbaren,im Affekt begangenen Tat. Den Rest der tiefer verwurzelten Schuld der Trägheit,welche das Leben der ganzen Familie zerstört hatte,vermag er der Mutter zuzuschieben,sodaß

schließlich sie allein schuldbeladen und unentsühnt zurückbleibt. Hier ist die außerordentliche Knappheit sehr dramatisch und, da sie keine Lücken enthält, doch durchaus befriedigend.

Der "Totentanz" enthält wieder Neues und Andersartiges, ist mit seinem bald krotesken, bald lyrischen und allegorischen Elementen am wenigsten auf tragische Wirkung abgestimmt. So beabsichtigt gerade der Schluß, vor allem die allgemein menschliche Bedeutung zu beleuchten: er stellt in sehr grotesker Form dar, wie die Gier nach dem Leben die Menschen einander vernichten läßt. Wenn, wie hier, ein gleichzeitiger Tod zweier Menschen, und zwar so, daß einer den anderen totschlägt, auf der Bühne dargestellt werden soll, so kann dies ja nur durch einen harten Kampf mit der Waffe in der Hand oder, wie hier, durch eine wüste Schlägerei geschehen, in deren Verlauf der schon zu Tode Getroffene den Zweiten töten muß. Kranewitter tut noch ein Übriges und gibt die Lebensäußerungen während des Geraufes besonders derb, ja tierhaft tiefstehend wieder: jedes der beiden Ehdeute hat seine boshafte Freude daran, daß das andere früher sterben müsse. Der Totengräber äußert dies zuerst, aber aus Wut darüber sammelt sein sterbendes Weib noch alle ihre Kräfte zusammen und erschlägt den Mann. Dieses würdelose Sterben will gar nicht tragisch sein und ist auch weit davon entfernt, so zu wirken.

Zusammenfassend können wir feststellen, daß bezüglich dieses Punktes, - des tragischen Untergangs - in den acht Stücken größere Einheitlichkeit herrscht als in anderen Belangen. Dies geht zwar nicht so weit, daß sich von allen ein gemeinsamer Zug feststellen ließe. Allen gemeinsam erscheint

nur ein Mangel,der, wie noch in dem betreffenden Kapitel (s.Kap.V) dargelegt wird, auf die Prinzipien der Verdichtung eines Stoffes auf den Einakter zurückzuführen ist : In keinem der Einakter wird die Psychologie der Auswirkungen jener im Jähzorn begangenen Tat auch nur einigermaßen durchgearbeitet. Gemeinsam ist vielmehr, daß auf die jähe,unüberlegte Tat ein zwar berechtigter und notwendiger, aber ebenso unüberlegter Untergang folgt. Nun scheiden sich aber schon wieder die Wege : In einigen der Fälle ("Seastaller",Thres im "Naz") erwacht der Täter aus seiner Betäubung zu einer Art von Erkenntnis der Tat, wobei sich aber das Erkennen nur bis zu einem aufdämmernden Gefühl für die Furchtbarkeit des Geschehenen, nicht aber zu einem Bewußtwerden der eigenen großen Schuld erstreckt. Und weil es nun geschehen ist, daß der andere erschlagen liegt, muß ohne weitere Überlegung der Täter sterben.

An den beiden mehraktigen Dramen "Um Haus und Hof" und "Bruder Ubaldus" läßt sich nachweisen,daß dies, jedes vertiefende Begründen außer Acht lassende Kürzen nur mit der notwendigen Beschränkung innerhalb eines Einakters zu begründen ist; denn in den genannten beiden Dramen zeigt Kranewitter, daß er, wenn ihm Raum zur Verfügungsteht, das Seelische des Schuldproblems wohl berücksichtigt, ihm vielmehr tief auf den Grund geht.

Solche Stücke sind, wie bereits oben gesagt wurde, der "Naz", "Seastaller" und auch der "Med", bei dem man auch von einer Reinigung sprechen kann.

Daneben stehen andere Stücke,in denen jene Untat, welche von der Todsünde als die höchste abschließende Stufe ausgelöst wurde,durch eine rächende Hand von oben vergolten wird. Das sind

"Naz"(in seinem ersten Teil) und"Totentanz",in welchem ein gestalteter Tod auftritt und eingreift, die"Eav", in der ein mehr dämonisches überirdisches Wesen erscheint, dann der "Gafleinor", wo zwar von einer solchen Gestalt nichts merkbar wird,wo aber ein Rächer über der Erde eine Prüfung verhängt,und schließlich auch der "Giggl".(Dazu siehe "Gegenmächte in ihrer sittlichen Berechtigung",S.241)

V. S C H L U S Z .

D i e E i n a k t e r - T e c h n i k .

Dieses Kapitel ist als eine Art Zusammenfassung alles dessen, was über diesen Punkt im Laufe der vorhergehenden Abhandlungen schon gesagt wurde, zu betrachten, sodaß es also nicht wesentlich Neues bringen kann und auch, weniger ausführlich, auf die Einzelheiten nicht mehr einzugehen braucht. Es wird aus dem Früheren auch schon klar geworden sein, daß das Kapitel weniger umfangreich sein kann, als sich in einer Arbeit erwarten ließe, die Einakter, noch dazu einen Zyklus von solchen zum Gegenstand hat. Aber immer und immer wieder haben wir ja darauf hinzuweisen gehabt,wieviel jedes Stück der Reihe vom andern verschieden sei,welche Mannigfaltigkeit von Techniken zur Anwendung gelangte, vor allem deshalb, weil der Dichter bei seiner Arbeit ohne jede systematische Überlegung des Technischen rein vom Inhaltlichen ausging. Es bleiben also dem Schlußkapitel nur wenig Gemeinsamkeiten, die immerhin die "7 Todsünden" doch aus den anderen, mehraktigen Werken des Meisters herausheben.

Vor allem eignet sich die Form des Einakters für diesen Stoff besonders gut,sodaß in erster Linie der inhaltliche Zusammenhang ins Auge fällt. Der herrschende Grundgedanke ist ja,um es zu wiederholen der, daß die Sünde den Menschen in ihren Krallen habe, den einen diese, den andern jene; daß sein Wille gegen die Triebe von vorneherein unterliegen müsse.

Kein "Morgenglanz der Ewigkeiten" winkt am Ende, denn der verdiente Tod ist hart und erbarmungslos. Aus diesen Voraussetzungen ergeben sich für die Technik gewisse feste Richtlinien: Das Leben des Menschen ist bedingt und festgelegt durch seine Anlagen - daher muß die Exposition diese zur Darstellung bringen. Des Menschen Schicksal erfüllt sich unaufhaltsam - daher rollt die Handlung ohne Hemmung einer sicheren Katastrophe zu. Daraus ergibt sich, daß ein wirklicher,sich aufschwingender dramatischer Entschluß nirgends Ansatzmöglichkeiten hat; manchmal ist er nicht einmal angedeutet und das Stück besteht nur aus der Katastrophe allein. In allen übrigen Stücken Kranewitters (Gaißmayr,Hofer,Um Haus und Hof,Ubaldus) ist das Einsetzen einer Handlung am Entschluß deutlich kennbar. Nur die Einaktertragödie "Thassilo und Luitberga" verhält sich ähnlich wie die "Todsünden", auch dort die beliebte "große Abrechnung" (wie in "Med" und "Eav"), die jahrelang gehegte Illusionen zerstört und die Katastrophe nach sich zieht.

Es wäre falsch,in den Einaktern einfach gewöhnliche mehraktige Dramen sehen zu wollen, die eben nur auf ein geringers Maß zusammengedrückt sind; denn von dem Vorhandenen sind fast alle Szenen so vollständig,daß sie auch dort nicht länger sein dürften, ohne zu langweilen; und von den Personen, die hier nur einmal auftreten, würde dort den wenigsten ein breiterer Raum zugebilligt werden (außer,wie bereits gesagt,vielleicht der Rosl). Der Unterschied der Technik liegt also in der erwähnten Kürzung des Mittelteils. Die Exposition muß viel erzählen oder sich darauf beschränken anzudeuten, was sonst vielleicht ausgeführt würde. Spezielle Höhepunktszenen gibt es

keine (obwohl natürlich schon Höhepunkte), da nur e i n e bis in alle Tiefen erregte Szene gezeichnet ist, die der Katastrophe. Und selbst in dieser Szene muß vielfach noch Erzählendes nachgetragen werden, weil zuvor noch kein Platz dafür war. Bei solcher Raumknappheit kamen auch Nebenhandlungen nicht in Betracht. Im "Giggl", "Joch", "Seastaller", "Med", "Totentanz" ist alles eine gerade Linie, wobei das Licht immer nur auf einen, den wunden Punkt, eine Person und eine Anlage fällt, weil ja der Raummangel, eine breite Front zu beleuchten, nicht erlaubt. Und doch fällt wieder ein Einakter aus der Reihe, in dem er diese Front verbreitert dadurch, daß an der verhängnisvollen Anlage mehrere Personen Anteil haben, - die "Eav"; und einer, der - nicht zentral angelegt, - das Licht zerstreut, der "Naz". Dagegen wird z.B. im"Seastaller" besonders deutlich vermieden, angedeutete Nebenwege weiter zu verfolgen.

Ein einigermaßen ausbalanzierter Kampf fehlt zumeist, weil es an der Wehrlosigkeit des Menschen gegenüber seinen Trieben und damit seinem notwendigen Schicksal gelegen ist. Damit hängt auch zusammen, daß selbst in der Schlußhandlung bedeutend gekürzt wird. Ein Streit, der immer durch die wesentliche Eigenschaft hervorgerufen ist, führt zu einer oft überaschend plötzlichen Jähzornstat (im Naz, Gafleiner, Seastaller, Med, Totentanz), - Jähzorn deshalb, weil einerseits die sinnlose Tat im Affekt geschildert werden soll, bis zu der das Laster verführt; weil andererseits der Raum fehlt, eine Entwicklung einer solchen Tat darzustellen. Daß es dem Dichter überhaupt fern läge, eine geplante Tat zu schildern, wäre unrichtig,da wir ja in "Um Haus und Hof" und im "Ubaldus" gerade eine solche,

bis ins Kleinste entwickelt. Auf diese Tat folgt meist ein rascher Schluß. Nirgends bleibt Platz für die Schilderung tiefer sittlicher Erkenntnis und Reue. Wenn der Täter überhaupt sein Unrecht erkennt, (die Eav und der Giggl tun das gar nicht) so richtet er wie automatisch, ohne Überlegung sich selbst (Seastaller, Med, Thres). Die hier überall vertretene Lehre, daß der Mensch durch seine Anlagen (Vererbung stark betont) von vorneherein gebunden sei, legt es auch nahe, Schicksalsmächte sichtbar auftreten zu lassen (Giggl,Naz, Gafleiner, Eav, Totentanz).

Bei der Charakterzeichnung wirkt sich die Gedrängtheit mindestens so stark aus. Von den Episodenfiguren erscheinen einige bloß als Marionetten (Hansl, Gotl, Zisses usw.); von den Figuren,welche sich um die Hauptgestalt gruppieren, wird kaum einer eigene Initiative zugebilligt (ausgenommen Lex). Die Hauptgestalt aber ist meist so beleuchtet, daß sich wohl eine scharfe Silhouette ergibt, von eigenartigem,individuellen Umriß. Aber dieses Bild bleibt doch nur flächig,denn das Licht fällt immer nur auf eine Seite des Charakters, sodaß der betreffende Mensch nicht richtig plastisch hervortritt. Der Einakter muß es sich schenken,die inneren Kämpfe, einen Widerstreit zwischen Gut und Böse darzustellen. Wenn wir z.B. "Um Haus und Hof" zum Vergleich heranziehen,so findet sich dort dieselbe Gebundenheit durch die äußere Notwendigkeit und die dunklen Triebe, aber der Entschluß vor der Tat und die Reue danach wird mit allen Einzelheiten des seelischen Kampfes ausgeführt. Wenn das in den Einaktern völlig fehlt,so ist daran zuerst der Stoffsschuld; und da der Dichter in dem Stoff

die Last der Erbsünde darstellen wollte (Das Thema am sich ließe ja auch eine andere Behandlung zu, z.B. wie in vielen Moralitäten in Form eines Kampfes zwischen Tugenden und Laster, den der Mensch wirklich aktiv auszufechten hat), in diesem Falle also war die Beschränkung im Einakter die geeignetste Form, welche die einseitige Darstellung unterstützte. Das Bild der Menschen wird dadurch holzschnitthaft linienarm und hart, weil jeder mildernde Zug weggelassen wird: Neben dem Kardinallaster, das ja jeweils verschieden ist, herrschen Habsucht und Berechnung, Haß und Verschlagenheit, Streitsucht und Nachträgerei; kein Platz bleibt dafür edlere Triebe, Güte, Freundschaft und Liebe, wenig für die positiven Eigenschaften auch des schlechten Charakters, Willensstärke, Mut und Tatkraft. Das Grelle wird nie durch Gegenkräfte im Menschen selbst gemildert, sondern höchstens durch gute, aber dafür kraftlose Nebenpersonen. Das Äußere der Menschen bleibt ohne jegliche Bedeutung (wie in allen Dramen Kranewitters) - es sind einfach Typen irgendwelcher Bauern, durch ihre starke Einseitigkeit als primitive Menschen gekennzeichnet, ohne dabei von bäuerlicher Verbundenheit mit der Heimaterde etwas verspüren zu lassen. Im "Caismayr" und "Hofer" dagegen ist sogar Heimatliebe das Leitmotiv, sodaß das Thema dem Dichter durchaus nicht fern steht.

Der Einakter schaltet ferner das Bühnenbild aus, indem er es normiert. Es kann ja immer nur ein Schauplatz vorhanden sein, und das ist nahezu überall eine Bauernstube, weil sich hier die Handlung am besten von äußerem Beiwerk frei halten und sie ohne jeden Zwang durch Umstände den inneren Gesetzen folgen kann.

Daß der Einakter auch zeitlich zusammendrängt, weil zwischen den Handlungsteilen keine Zwischenräume möglich sind, das erfordert wiederum die schon oben erwähnte Beschränkung der Handlungsentwicklung auf Exposition und Katastrophe, wobei zeitlich Entferntes eben in Erzählung nachgeholt werden muß.

Der Aufbau der Szenen muß knapp sein, beschränkt sich auch in der Regel auf nur zwei Personen mit einer Häufung erst in der Schlußszene. Diese Beschränkung wirkt sich auch auf den Dialog aus, der an und für sich hier ebenso sorgfältig ausgeführt wird wie in einem längeren Stück. Etwas konzentrierter, schmuckloser, geht er geradewegs auf das Ziel zu.

Den Nachteil hat der Einakter im Allgemeinen, daß das eigentliche Wollen des Dichters trotz aller Freizügigkeit und Mannigfaltigkeit des Aufbaues doch durch die Kurzform sehr beschränkt wird,sodaß es anzunehmen ist, er hätte vielleicht andernfalls nur angedeutete Teile weiter ausgeführt (z.B. das Steckenpferd der Vererbung), - obwohl manche Stoffe, zu handlungsarm, eine breitere Bearbeitung nicht zugelassen hätten. Hier aber stört die Magerkeit der Handlung wenig, weil auf diese Weise der Blick vom konkreten Geschehen auf das die unbedeutenden Handlungen treibende, geistige Prinzip - das der Sündenherrschaft - gerichtet ist. Wenn von den kurzen Einaktern an einem Abend mehrere aufgeführt werden, so stört nicht der Eindruck des einen den des andern, denn durch die Zusammenfassung vermengen sich nur die Einzelvorgänge, während das gemeinsame Erkenntnisresultat stehen bleibt.

B Ü C H E R - V E R Z E I C H N I S .

A N Z E N G R U B E R Ludwig: Gesammelte Werke, 1o Bde.,X.Bd. 3.A.,Stuttgart (Cotta).

A R I S T O T E L E S : Poetik, übersetzt von H. Stich,Reclam 1887.

A R N O L D Robert F.: Das moderne Drama, Leipzig 1912.

" " Das deutsche Drama, München 1925.

B Ä C H T O D - S T Ä U B L I : Hb. des deutschen Aberglaubens,1927

B A R T E L S Adolf : Geschichte der dt. Literatur, 12. Aufl. Westermann 1933.

C R E I Z E N A C H Wilhelm: Geschichte d. neueren deut. Dramas, I. Bd.,Halle, 1893.

D I N G F R Hugo : Dramaturgie als Wissenschaft,Lpz. 19o4/5,2 Bd.

D Ö R R E R Dr. Anton : Der Tiroler Dramenbildschnitzer Fr. Kranewitter, Ein Aufruf für den 65er,Ztschr. Der Gral, Feber 1925.

" Andreas Hofer auf der Bühne,2.Aufl.,Brixen 1912

" Karl Domanig und die Tiroler Literatur ab 18oo, 3.Aufl.,München 1914.

E N Z I N G E R Moriz: Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. - 19.Jh., Berlin 1918/19.

" Das deutsche Schicksalsdrama, Ibk.,Tyrolia, 1922.

" Probleme einer Tiroler Literaturgeschichte, Festschrift für A. Sauer,Stgt. 1926.

" Die Innsbrucker Universität und d.deut.Literatur, in Die Universität Ibk.,Aus Geschichte und Gegenwart,1928.

E N Z I N G E R Moriz : Die deutsche Tiroler Literatur bis 19oo, Tiroler Heimatbücher Bd.1,1929.

" Tiroler Schrifttum der neueren Zeit,Österreich. Rundschau,1.Jg.,4.Heft,1934, S. 149-16o.

" Volksschauspiel u.volkstümliches Spiel in der Gegenwart, Österr. Rundschau, 1.Jg.,12.Heft,1934 S. 569 - 578.

E R M A T I N G E R Emil : Das dichterische Kunstwerk, Lpz. 1921.

F E H S E Wilh. : Ursprung der Totentänze, Halle 19o7.

F R E Y T A G Gustav : Die Technik des Dramas, 3.A.d.Ges.W., 14.Bd.,Hirzel,Lpz. 1911.

G O T H E I N Marie : Die Todsünden, Archiv f.Religionswissenschaft, Bd. 1o, Lpz. 19o7.

G U N D O L F Friedr. : Die Dichtungsarten, Euph.3, S.336.

H A L B E Max : "Jugend", Drama, Berlin 1894.

H A M M E S Fritz : Das Zwischenspiel im deutschen Drama von seinem Anfang bis Gottsched, Beitr.z.Gesch.d. dt.Dr., Berlin 1911.

H I R Z E L R.: Der Dialog, Lpz. 1895, 2 Bde.

H O C H G R E V E Wilh.: Die Technik der Aktschlüsse im deutschen Drama, Lpz. 1914.

K R A N E W I T T E R Franz : Gesammelte Werke, Bergland-Buch, 11.Sdbd.,Graz 1933.

" Der Naz, Skizze,Tir.Tgbl. 19o2, Nr. 73.

K O C H Franz : Vom Naturalismus zum Expressionismus, Sdabdr. d.Zschr. "Hochschulwissen", 193o, 4 Hfte.

L A N N E R A.: Tiroler Ehrenkranz, Ibk.1925.

L E S S I N G G.E.: Hamburger Dramaturgie, Bd.IX.u.X. der Sämt. Schriften, hsg.v. Lachmann - Muncker,3.A.,Stg.(Göschen)1893

M A H R H O L Z Werner : Deutsche Literatur d.Gegenwart,Berl.1932.

M A R G R E I T E R Hans :Beiträge zu einem Tiroler Anonymen- u. Pseudonymenlexikon, Zschr.d.Ferd.,3.Fg.,56 (1912)

M E R K E R Paul u. S T A M M L E R W.: Reallexikon d.deutschen Literaturgeschichte, Berlin1925.

M O E L L E R v a n d e n B r u c k : Die moderne Literatur, Berlin 19o2.

N A D L E R Josef : Das österreichische Volksstück,Augsbg.1921.

" Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften,4 Bde.,Regensbg. 1923.

N A G L - Z E I D L E R - C A S T L E : Deutsch-österr. Literaturgeschichte, Wien 1899 f.

N A U M A N N Hans : Die deutsche Dichtung der Gegenwart, 1885-1923, Stuttg. 1923.

" Christentum und Volksglaube, Zschr.f.Deutschkunde,1928

N O S S I G Alfred : Die Erneuerung des Dramas, Berlin 19o5.

P E R G E R Arnulf : System der dramat.Technik, Weimar 1911.

P E T S C H Robert : Gehalt und Form, ges. Abhandlungen,Dortm.1925.

" Gedanken über den Aufbau des Dramas, Lpz.1926.

" Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen, München 19o5.

P I C H L E R Adolf : Gesammelte Werke, München,Lpz. 19o8.

P E T E R S E N Julius : Zur Lehre von den Dichtungsgattungen, Festschr. f. Sauer, 1926.

P R E M S.M.: Geschichte der neueren deutschen Literatur in Tirol, Ibk. 1922, 1. Abt.

P R Ö L S Z Robert : Katechismus der Dramaturgie, Lpz.189o.

R A U P - D I N K H A U S E R : Diözesanbeschreibung des Bistums Brixen, 1918.

S C H A T Z Josef : Tiroler Mundart, Zschr,d.Ferd.,47(19o3).

S C H L A G Hermann : Das Drama,Wesen,Theorie und Technik, 2.Aufl.,Essen, 1917.

S C H Ö N H E R R Karl : Gesammelte Werke,4.Bde.,Wien-Lpz.(o.J.).

" "Sonnwendtag", Drama, Lpz.1913 (Vollständ.Neuschaffung 1912).

" "Erde", eine Komödie des Lebens, Berlin 19o8.

" "Glaube und Heimat", die Tragödie eines Volkes, Lpz. 191o.

" "Der Weibsteufel", Drama, Lpz. 1914.

S C H Ö N Fr.: Geschichte der deutschen Mundartdichtung, Freiburg i.B. 192o.

S E E L M A N N W.: Die Totentänze des Mittelalters, Jb.d.Ver. f.niederd.Sprachforschung, 17,1.

S E X A U Richard : Der Tod im deutschen Drama des 17. u,18.Jh. Beitr.z.Lit.gesch., Bd.9, 19o6.

S I K O R A A.: Zur Geschichte der deutschen Volksschauspiele in Tirol, Zschr. d.Ferd.,19o6, S.2o4.

S I N W E L Rudolf : Franz Kranewitter,Zur Vollendung seines 6o. Lebensjahres, Zt. Alpenland,494/5, 18.XII.192o.

S I T T E N F E L D Konrad : Der moderne Realismus in d.deut. Literatur, Hamburg,1889.

S P I E L H A G E N Friedr.: Neue Beiträge zur Theorie und Technik des Dramas, Lpz. 1898.

S T A M M L E R Wolfg.: Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart, Breslau 1924.

W A C K E R N E L L J.E:: Adolf Pichler,Freiburg i.B. 1925.

V O L K E L T Joh.: Ästhetik des Tragischen, München 19o8.

Z Ö C K L E R Otto : Das Lehrstück von den 7 Todsünden, Bibl.umd histor,Studien, Heft 3, München 1893.