

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Franz Kranewitter's Einakterzyklus die "7 Todsünden"

Türmer, Anneliese

[1937]

II. Die Technik

II. DIE TECHNIK.

1) Die dramatische Handlung.

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 "Giggel" und "Waz".

2. Es kann aber auch mit Hilfe der betreffenden Eigenschaft (absichtlich oder unabsichtlich, ein Ziel erstrabt 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 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 seines 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 suchen 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 lehnenen Kobold-Vorspiel, aus der Erscheinung eines 300jährigen Spukgeistes, dessen Erlösung bevorstehen soll, und einem Dialog zweier Bauern, welche nach allerlei realistischem 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.

s. S. 32

Wie schon in der Einleitung 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 der 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 Erzählung des 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 in "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 angemessene 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) Der Kampf als Seele der Handlung.

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 bewaise 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 zielstrebigem Entschluß, dann 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 "Seestaller". Vielleicht deshalb, weil Kranewitter im früher bearbeiteten "Giggel" 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 will.

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 Anna-lies 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 Morschgewordenen, - wenn nicht den Muck 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 bißchen 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 bemüht 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 unschuldig 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 ausgeprägt. 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) E i n h e i t v o n H a n d l u n g , O r t u n d Z e i t .

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 Szenenwechsel wäre bei einem solchen dramatischen Werk ein Unding: sobald sich Schauplätze verändern, erfährt der gleichmäßige Fluß Unterbrechungen, muß auf die Gestaltung der Szenenschlüsse 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 "Giggel", "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, wenn 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 Häusierer 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 vielerlei 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 "Giggel" 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./20. 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 gerichtetes 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 Krauwitters 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 "Giggel" 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) eingesetzt worden, obwohl sie in die tatsächliche, rudimentär gebliebene Handlung nicht eingreifen.

Die Wachtmeisterszene andererseits 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 Giggel 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 Szene stellt 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 Zissas, 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) Die Motivierung.

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 Gesetzen 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 Stücke 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 sich davon nicht viel Gebrauch, - gar nicht in "Giggl", "Naz", "Bav" 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 3 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 zurück erwartet 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 totdgewünscht 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 "Giggel". 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 Schluslösung 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 außerhalb 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 innerer 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 Geizes 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 andererseits 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 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 das allein: er muß doch Vollstrecker 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 20. Jh. doch so psychologisch vor, daß man im Teufel die Personifikation des Wehnsinns zu erkennen vermag. An anderer Stelle (Sanne im "Seestaller") 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 in "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 Geschehenen, 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, andererseits 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, hier 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, hier und da bunten Wechsel, hier 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 ganz kurz, 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 "Giggel" 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 inneren 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 Gigg.

1. Großvater
2. Grötl
3. Magd
4. Gigg
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 c h 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 "Ubalduß" 7 längere Monologszenen), dieser Dichter scheut sich auch nicht davor, in seinen Bauerndramen Selbstgespräche einzusetzen, wenn er damit Lücken oder verknapften 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 ^{Monologe} ~~Dialoge~~ enthält nur der "Waz" (5) und der "Totentanz" (2), wo ihnen jeweils ein wichtiger Platz eingeräumt 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 vorbergehende 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 der vorigen 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 und g'hausig". Die Sprache ist wieder ebenso unzusammenhängend, nur Brocken des eigentlichen Gedankenganges, sodaß die Übergänge 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 unfreiwilligen, 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", "Seastaller", "Giggel" 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 in 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 Prosa-monolog 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 mit diesen 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 Koblde schon vorausgesagt, von der aber der Gafleiner, wie er jetzt ausspricht, noch Gutes hofft. Der Monolog malt also so wohl die Stimmung, wie er auch die wichtigsten gegenständlichen Voraussetzungen angibt. Wir kennen damit die gegenwärtige Lage, doch nichts von der Vorgeschichte.

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 ^Errregung 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. 508, Z. 18; S. 510/11 Sz. 9, bes. Z. 23; S. 513, Z. 21. Seastaller. S. 608, Z. 13 (Sanne); S. 609 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 erst 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 wohlgeordnet 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 der Szene 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 der Szene 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 nicht mit 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 Zwischenbemerkungen 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 dramatische 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. 100

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 Zänkereien vor, in denen jeder versucht, über den andern einen Vorteil zu erlangen (z.B. Eav 3,6; Giggel 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 den besten, 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. 10, S. 609) 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 Kraewitters 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. Meistenhaft 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. 10 stockt zuerst die Rede, um sich dann in einem einseitigen Wortschwall des Giggel 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 ^{dies-}er spricht, das hört der Vater gar nicht, denn sein erster Ausruf "Heidi, weard dös iatzet a Freud sein im Dorf..." (Sz 513) läßt erkennen, daß er nur mit sich selbst beschäftigt war. Dann folgt neuerdings eine einseitig verbreiterte Stelle, Giggel 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 Erd-
äpfelhandel, Sz. 4, von dem schon oben erwähnt wurde, daß der Ein-
gang 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 orga-
nisch wie möglich die Schilderung der Narrheiten des Geizigen
geschaltet. Der Schluß der Szene ist gleichmäßiger ausbalanciert
als der Anfang. Die 6. Szene wird mehr von der hier reicheren
Handlung bestritten, die für sich selber spricht; es tritt das-
selbe Stocken ein wie im "Giggl" Sz. 10. Der Streit zeigt gleich-
mäßiges 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 Be-
wegung dargestellt, viel exponiert. Diese und alle folgenden
Szenen bis einschließlich der 7. sind außerordentlich knapp ge-
halten. 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, aber doch 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.

Seastaller .

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.10 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 dramatischste 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 Expositions-komplex der eigentlichen Handlung vorangeht. Diese setzt in Sz.4 ein, mit knappem Dialog. Anfänglich hebt der Dialog 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 andererseits 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 (^{s. S. 224} ~~6. fol-~~gendes Kapitel), 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; ^{wenn} daß 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 Eaveler 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 miteinander aus, aber im Laufe des Stückes erlebt sie an dem Manne eine fürchterliche Enttäuschung, auch wird er im Rausch sogar tötlich; 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.10, S.515), "Naz" (Sz.6, S.531) und "Joch" (Sz.7, S.585) enthalten gerade die Schlußszenen solche weitaushölende 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"; "Giggel" 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. Andererseits 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 angegehen 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 ("Giggel" 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 Giggel und ihrer Magd), - wiederum ein Grund dafür, daß die Streitigkeiten soviel Erzählungen enthalten.

Während die Spieler untereinander durch Familienbände zusammengeschlossen werden, steht noch außerdem jeder für sich durch die Bände 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 fällt nit weit vom Bam," wiederholt er S.621, "und die Enkrigen, dein' ganze Sippschaft übereinand, niemals ist sie koan' Lachen, koan' Kreuzer nit wert g'west." Und weiter S.622: "Ja, ietzt woß i's, Art laßt nit von Art." In ähnlicher Weise beschimpft im "Naz" die Theres ihre Base Annalies (S.531): "Von an Volk bist du, von an nixnutzig'n, schon dein Händl 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 'gangen, der a die Muetter im Streit vom Heufueder hat z'Toad g'stoas'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 "Med" zur Vererbung der Vorwurf der falschen Erziehung, unselige Kräfte, die gemeinsam die Schuld zu tragen haben.

Eav und Gitta aber bülden 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. 570, Z. 6 : "In mier kocht's auf amal wieder, in mier frißt's, frißt's, wie glühnig's Eis'n"; im "Seastaller" S. 609, Z. 9 : "er fangt an so boshaft z'lach'n, daß es wie fresset's Gift, wie glühnig's Fuir durch mein' Leib 'gangen." Dasselbe 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 glühniges 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 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 darzustellen, oder ob er mehr das rein Menschliche in Betracht zieht.

Im Anschluß an 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, mit denen 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 "Giggel" geschieht dies nächst der "Eav" am meisten: Der Wachtmeister geht, das Haus zu durchsuchen (S. 508); Giggel 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 - 10 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^{die}; 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 Atmosphäre 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 Tagelöhner. 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. 506 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 Gemeindegassier 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 Düsterteit, 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 (Giggel, Med, Seastaller, Fav) 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 "Giggel" 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; ebenso wenig 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 "Giggel" 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 verschwinden 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 Gaismayr", 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 "Gaismayr" 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 veröffentlicht worden), hochdeutsch, in neuro^mantischem Stil geschrieben, der höchstens verrät, gleichen Ursprungs zu sein wie der

undramatischste 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 zustandekommt, 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 fallen. 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 Giggel, 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 Giggel 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 Giggels 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 höffärtige Aufbrausen des Giggel, 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 Lebensauffassung die höchste Stelle einnimmt, auf der er nun zum letzten Male steht: "Recht tüen und sinix 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.506, 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 verböhrt Z.26: "Zu mier, dersi' voar'n Papst und 'n Kaiser hinstell'n kann bocksteif und kerz'ngard 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 steht 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 Giggel schon genau, daß er das aufkeimende Wissen einfach übertäuben und zudecken muß. S.508, Z.1 : "Dös ist nit wahr, dös kann nit wahr sein, daß mein Fleisch und Blut si so vergaß'!" Denn wenn es wahr wäre (Z.18) "die Schand' derdrucket mi!" Als Beschluß des Auf und Ab siegt doch Giggels Hochmut, der sich dahin entscheidet, nicht zu glauben, ehe nicht Peter selber es ihm ins Gesicht sagt.

Szene 7/3. 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 des Alten, 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.

Szene 9 bringt die Bauersleute wieder zurück und setzt das gleiche Spiel fort: noch immer versucht Giggel, 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. Giggel ist zuerst ganz fassungslos, daß so eine Schande ihm überhaupt zustoßen konnte. Während die Gedanken der Mutter schon zum Sohn eilen, verzweifelt der Giggel 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 Giggels Worte über die Fruchtlosigkeit jedes Bemühens, über die Plötzlichkeit, mit der Unglück alles zerstören kann, was der Mensch aufgebaut. Dann erfängt sich Giggel 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 Giggel 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 Giggel 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 10 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. 10). 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 der Flucht 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 entspricht. 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 Entgentreten, 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 Sünden seit Jahren vor und redet ihm auch wirklich ins Gewissen. Die Abrechnung ist hiersinnvoller angebracht als in den andern, oben genannten Fällen, 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. 300-302), 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 Giggel, 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 Giggel 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 ^{III. A., Sz. 4} ~~Sz. 3, Z. 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 unrechtfertigt 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 drauf 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 der Stelle 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 unmittelbar 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 entwickeln. 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 Theres 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),^{5.67} 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 taten 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^{Pfann-} das ~~Kamm~~holz 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 zu lassen und 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 der 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 hier die 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 Besserungsversuche 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 zueinander wird 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 andere 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 Gatteu beizustehen.

Bis hierher 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, jetzt 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 Einakter nicht Raum genug, beides zu Ende zu bringen: einerseits die Gegenspielerin siegreich empor zu führen, bis sie endgültig über die gänzlich gedemütigte Eav triumphieren kann und andererseits, die eigentliche Absicht des Stückes 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.

10. 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 Auseinⁿdersetzung 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 einzuschleiben. 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} vom 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. 10).

Die Schlußszene beschäftigt sich wieder einzig mit der Eav, und zwar ganz kurz mit dem Eindruck, den der unerwartete Glückssturz 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 anderer 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, der sich jetzt (für Kranewitter recht bezeichnend) um Herkunft und Vatersünden dreht. Hier erst steht die Begründung, weshalb diese vitale Frau an ihrem Mann, diesem "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 nicht weiter 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 andererseits durch die Erklärung, daß es ein Herzschlag sei, der sie zu Boden werfe. Tomeles Trauer mildert das Schlußbild: da ist

doch ein Wesen, das den Eav ^{auf} 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} ~~dies~~ ihm auch gar nicht lag - hinaus, solange es irgend gehen wollte: erst 20 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 feststellen 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 die Grundlage beiden gemeinsam, daß einem kraftvollen Weibe der Mann nicht genüge. Doch sämtliche weiteren Begründungen streben auseinander: 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 die Eav 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 Einzelheiten: "Kretinhaf, kindisch. Er vegetiert in einer Art von animalischem Tribleben. Seine tierischen Instinkte sind stark geschärft. In seinen schwarzen Augen lauert die Tücke des Tieres". Die Ähnlichkeiten mit Tomele bestehen in seinem läppischen 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 Gotl 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 Geschehenen, 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 stimmungs-malenden 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 Erzählung 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 widerstrebt 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 müest wieder hinweard'n, alles müest 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.) Der Joch.

(S.36)
Das Thema "Trunksucht" stellt, wie oben 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 zusammen_schnürt, 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, ^{bahnt} damit 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 beläst, 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 Seppls Ausruf S. 583, letzte Zeile, erblicken: "Ear soll aber ietzt kemmen, sonst woß 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 wenigstens 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 verzweifelter Ausruf kommt "ietzt mag i nimmer leb'n, ietzt will i sterb'n," der den Vater plötzlich zur Besinnung bringt. Kranewitter läßt 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), das ich 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 Sünders". 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 Seastaller, sich mit einer Szene für Szene wechselnden Person des Gegenspiels auseinⁿdersetzt.

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 Auseinandersetzung zeigt, 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 auf^gerbt. Nun^u versetzt der persönlich Unbeteiligte 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 Einzelner als Feind und Rächer ersteht, vielmehr jenem, der sich 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-

mit
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, also 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 Szene der anfänglich knappe, Gegenwärtiges behandelnde 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.604, 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.8-10) 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. Hierbei 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 10) 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. 608, 1. Z.): "Rüehr 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. 609, 2. 5): "Weich mier nit aus, Seastaller, bekenn' ein."

Für diese Szene (10) 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.610, Z.16); und nun wird in einer erstaunlichen Wendung das als die Schuld 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" in derselben Art vorkommt, ohne dort besonders den Zorn darstellen zu wollen), in dem Lex getötet wird. Nach der Reihe enden auch die andern Personen, Seastaller 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 Schöhherrs "Sonnwendtag" (1902). 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 (S. 104) festgestellt, 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 Getreite, das in allgemeinen Disput über die elende Lage übergeht (verwandelt 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 abubrechen, 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 Parteilänger 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 anzufliehen, 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 Briefftasche; 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 und 3 "kreuzteufl, ietzt ist's aus mit dier! - A so därf man nit tuen 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 erwecken 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 Schauer vor dem noch Unbegreiflichem und die Angst, jemand könnte ise in ihrer Alleinherrschaft stören, lassen sie gar zur Hacke greifen. Aber nun 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 spricht diesmal 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 Lebenswerk war: ihr Geld. Und da wird auf einmal die Habsucht und ihre Helferin, die Lüge, stärker als 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 erfassen. 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 grössten 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 eigentliche 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 so sehr 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.