universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Franz Kranewitter's Einakterzyklus die "7 Todsünden"

Türmer, Anneliese

[1937]

IV. Das Tragische

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

IV. DAS TRAGISCHE.+)

Einleitung.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

+) Biographie,S. 43

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

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

Von den oben genannten Gestalten der willensstarken Art steht an erster Stelle der Giggl mit seinem kraftvollen Willen, seiner selbstbewußten Sicherheit, die aber der Dichter - seinem Thema zuliebe - von Beginn an als eine verwerfliche Tyrannei ausgeprägt (s. Giggls erstes Auftreten, sein Benehmen gegen Frau und Magd, SZ.3, S.497 ff.). Lediglich seiner einseitigen, hier als "Hoffart" verurteilten Veranlagung nach wäre der Giggl für einen tragischen Helden durchaus geeignet, wenn ihn der Dichter beispielsweise nach Hebbels Forderung hätte schuldig werden lassen, indem die eigenmächtige Übersteigerung des Ich den Widerstand der normalen Durchschnittsumwelt hervorgerufen hätte. Aber der Dichter wollte ja die moralische Schuld darstellen, zu deren Bekräftigung der Ausbruch der Gretl Sz.10, S.515 dient. Bis zu dieser Stelle,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

+) dazu S. 26.

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

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

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

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

a) Das Problem der Schuld.

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

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

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

beruft,daß Schiller das als höchstes Ziel hingestellt habe,was durch seine Darstellung zu erreichen ihm gelungen sei. Kranewitter unterläßt es aber,neben dieser Zielgleichheit auf den großen Unterschied gegenüber Schiller hinzuweisen, - jenen Unterschied,der vor allem Schillers allgemeine und Kranewitters besonders in diesen Einaktern durchgeführte Auffassung des Tragischen meilenweit von einander trennt.
(Die Einschränkung,daß hier nur von Kranewitters Auffassung in dem Todsündenzyklus die Rede sein soll,ist deshalb gemacht worden,weil sich erstens die Stelle der Biographie nur auf dieses Werk bezieht und weil die längeren Stücke teilweise andere Anschauungen zeigen,von denen erst später gesprochen werden soll.)

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

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

---

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

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

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

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

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

sprünglichen kirchlichen Auffassung (s.dieses Kap.,S. 7). Durch sein Gesamtverhalten also hat der Mensch in der Vorgeschichte und im Verlaufe des Stückes selbst Schuld auf Schuld gehäuft; - so der Giggl,Naz, Joch,Eav, Med und Klef, - wird aber Stücke selbst durch einen im Affekt begangegen Totschlag zum Untergange reif,sodaß also ein deutliches peccatum mortale moch dazu kommt,-so im Falle der Thres,des Seastaller und Med; trotz einiger Abweichungen sind auch Eav und Joch dazuzurechnen.

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

Hochmut und Überheblichkeit haben bewirkt,daß der Giggl sein ganzes Leben lang Schuld auf sich geladen hat,und zwar unmittelbar durch die Übersteigerung seines eigenen Ich (s.S.506: "Mier,der si' voar'n Papst und'n Kaiser Hinstell'n kann bocksteif und kerz'ngrad und koan Blinzler nit z'mach'n braucht!"), durch die tyrannische Behandlung von Frau und Gesinde,was Szene 4 und 5 schildern,am meisten jedoch dadurch,daß er den gleichen Gedanken im Sohne großzog. Diese Sünde wird dadurch ins Dämonisch-Schicksalhafte gesteigert,daß sie wie ein Fluch auf dem ganzen Geschlechte lastet: Szene 1-3 führt uns das erste Opfer vor und in Szene 5 schon wird es deutlich,daß auch Vater und Sohn daran zugrunde gehen werden.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mit diesem Bild des Seastallers, das Sz.10 wiedergibt, stimmt das frühere aus Sz.8 gar nicht überein. Wenn das Bild des Schlusses das beabsichtigte wäre, so wäre ja der Seastaller ein von Affekten im Augenblick beherrschter, sonst aber harmloser, auf keinen Fall schlechter Mensch - ähnlich manchen Gestalten in anderen Einaktern, z-B. dem Joch, dem Med. Ganz andere Züge hat aber Sz.8 gebracht, so anders, daß es nun scheint, als würden nacheinander zwei Menschen dargestellt: Dort erscheint der Seastaller zielsicher, seiner Stellung und seines Rechtes gewiß, dem Dienstboten gegenüber Herr der Situation; bei dem scheinbar kraftvollen Menschen verstimmt es dann, daß er so wenig zu seiner Schuld zu stehen vermag, sie derart entschuldigt. So verschieden sind die gegebenen Charakterzüge zwar nicht, daß sie unmöglich in einem Bild vereinigt werden könnten. Nur hier, in dem kurzen Einakter stehen sie lose hintereinandergereiht.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

b) Die Gegenmächte in ihrer sittlichen Berechtigung.

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

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

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

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

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

2,) Ein ähnlicher Fall,daß zwei Menschen,die an der gleichen Sünde kranken,einander vernichten,ist "Naz" mit den beiden geizigen Weibern Thres und Annalies. Hier liegt sogar auf keiner ein solcher Akzent,daß (s. dazu auch oben Kap.II,S.48) Spieler und Gegenspieler sich von einander abheben würden. Das Laster geht an sich selbst zugrunde. Beider Untergang ist notwendig,doch ist es belanglos,welche die andere tötet.

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

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

a) Die sind im "Giggl" vor allem der erschlagene Leutnant und die Nachbarn,gegen die zuerst der Großvater und dann auch Giggl ihre Ehre verfechten zu müssen glauben - beide nur indirekt (in Gesprächen) flüchtig dargestellt. Im "Seastaller" sind die Gegner der Vorgeschichte viel genauer ausgeführt: die Erzählung des Zwistes mit Klaus und Rosl bildet ein wichtiges Glied des Aufbaus. Klaus wird in den Gesprächen immer wieder erwähnt und Rosl tritt selbst auf. Alle diese Personen haben auf jeden Fall sittliche Berechtigung,weil der Held an ihnen schuldig geworden ist.

b) Dasselbe gilt von den Verfolgern der Tat,die nur das Böse verfolgen,selber aber - mit einer Ausnahme - nicht individuell, d.h.weder gut noch böse dargestellt werden. Es sind dies der Wachtmeister im "Giggl",der nur eingebildet feindliche Hausierer,der Briefträger,Rosl und Lex im "Seastaller". Die beiden letzten Gegner sind sittlich einwandfrei,schuldlos,also vollständig zur Gegnerschaft berechtigt.

4.) Verhältnismäßig selten kommt bei Kranewitter der Fall vor,daß sich dem Schuldigen aus freier sittlicher Überzeugung ohne rein persönliches Intersse ein Angreifer entgegenstellt.

Der Hantsepp im "Naz" und der Kassier im "Joch" sind nur ziemlich unbeteiligte Mahner,die Rosl im "Seastaller" zwar schuldlos und sehr aggressiv,verteidigt aber ihr eigenstes Interesse. Der Much hat keine Schuld am Unglück der Familie (was ihm die Klef aufbürden will,wiegt gering im Vergleich mit ihrer Schuld!) und müht sich wirklich um eine Besserung,aber es handelt sich ja auch um sein eigenes Lebensglück,von dem er noch einen kleinen Rest zu erringen hofft,wenn es gelingt,den Sohn auf den rechten Weg zurückzuführen.

In allen acht Stücken handelt ein einziger Mensch der Gerechtigkeit zuliebe gegen jeden persönlichen Vorteil: Seastallers Sohn Lex,der,um den Unschuldigen zu befreien,wie er es versprochen,seinen Vater dem Gerichte überantworten will und also, um nicht Mittäter zu sein,die Schande auf sich nimmt,als der Sohn eines Mörders gebrandmarkt zu werden. Es ließe sich zwar mit einiger ethischer Spitzfindigkeit auch behaupten,der Lex suche einfach von zweierlei Schuld die ihm geringer dünkende; vielleicht stünde außerdem der Herzensfreund ihm innerlich näher als der barsche Vater. Da scheint aber doch vielmehr die einfachere Auffassung zuzutreffen,daß der Lex aus dem reinen Gefühl heraus handle,daß hier einem ein Unrecht geschehe, das zu verhindern seine Pflicht sei,zumal er es ja versprochen hatte, - wenn auch sein Vater dadurch zu Schaden kommt.

Daß aber Lex im Zyklus so ganz allein dasteht,das erklärt sich aus Kranewitters Auffassung,daß Laster von Menschen völlig Besitz ergreifen können,sodaß weder der eigene,noch der Wille eines anderen Befreiung zu bringen imstande ist. Kranewitter führt also keinen Kampf zwischen den oft geradezu amoralischen "Helden" und sittlichen Gegenspielern aus,weil - wenn dies Kranewitters einzige Werke wären - sich daraus ablesen ließe,daß er an einen solchen Kampf nicht glaubte,daß vielmehr seine Absicht sei,zu zeigen,wie in sich das Laster zugrundegeht.

5.) So ist ihm ein Stück wie der "Joch" möglich,das überhaupt keine Gegenspieler enthält. Weib und Kind sind die Opfer der Trunksucht,gegen die sie nur schwach ankämpfen können, - geschieht doch auch die Tat der mangelnden Selbstbeherrschung in Abwesehheit von der Bühne;und wird dadurch gerächt,daß der ver-

mutliche Verlust des kleinen Seppl den schuldtragenden Vater empfindlich treffen wird.

6.) Im "Gafleiner" , - wo das Zusammenbrechen in sich selbst noch deutlicher wird,da der Spukgeist ganz allein dasteht,aus geringfügigem Anlaß (d.I.die Erzählung der beiden Bauern) sein Verbrechen in Gedanken noch einmal begeht und von einer rächenden Schicksalsmacht bestraft wird; - hier also konnten wir einen Gegenspieler nicht feststellen. Womit aber - um nun zum nächsten Punkte zu gelangen - durchaus nicht gesagt ist,daß auch keine wie immer geartete Gegenmacht vorhanden sei,die wir ja tatsächlich in dem oben erwähnten rächenden Schicksal erblicken müssen. Auf der Bühne erscheint also diese Gegenmacht nicht,denn sie ist eine überirdische Kraft,jedoch so weit verpersönlicht,daß sie das Los des Einzelmenschen Gafleiner genau bestimmt und ihm abgewogen seine Strafe zumißt,wobei sie sich sogar an die menschliche Zeiteinteilung hält: der Schlag der Turmuhr ist das Zeichen der abgelaufenen Zeit. Diese Art der Darstellung des höchsten Wesens dient entschieden dazu,den sagenhaften,balladischen Charakter des Stückes zu unterstreichen.

Doch sondert diese Erscheinung den Gafleiner nicht etwa ganz aus der Reihe der übrigen Einakter ab. Wenn auch dort das Moment des Sagenhaften fehlt,so herrscht doch Einheitlichkeit darin,daß auch in einigen der anderen Einakter das Los der Menschen von oben her genaue Begrenzung erfährt. Die Verpersönlichung geht aber dort noch weiter: im "Naz" kommt der Rächer Tod sichtbar auf die Bühne,mahnt an das Ende und führt es sofort unerbittlich herbei. Hier ist die Gestalt des Todes noch starr und unbeweglich,er handelt nicht,sondern stellt nur das Ende gestaltlich dar.

Der "Totentanz" geht dann hierin einen großen Schritt weiter auf die Allegorie zu. Der Begriff des Todes ist gespalten in zwei menschlich gestaltete Wesen,welche,innerlich eins, miteinander sprechen und handeln. Und sobald sie sprechen,fällt auch diese strenge Unerbittlichkeit; so gehen sie auf das Spiel um das Leben ein. Immer bleibt aber das Thronen über dem Irdischen,frei von menschlicher Sünde und Begierde,was auch durch die gehobene Sprache gekennzeichnet wird. Weder im "Totentanz" noch im "Naz" wird zudem das Motiv der Strafe sonderlich betont; aus sich selbst heraus wird der Mensch zum Untergang reif,der eben in dieser Form eintritt.

In der "Eav" wird der Todbringer - hier ein Fremder in dunkler Schikleidung - schon mehr ins Dämonische abgerückt. Die Eav ruft ihn selbst herbei,zu ihrer Lust. Er schleicht zuerst stumm herein und wartet,bis er dann die Eav zu ihrem Wahnsinnstanze und in den Tod führt. Dann stößt er einen grellen Triumphjuchzer aus und verschwindet, - eine Gestalt,die wohl an dieser Stelle paßt,zur dämonisch leidenschaftlichen Eav,gleichsam eine Verkörperung von deren innersten Wesen,ihren Wahnsinnsausbruch und Tod sichtbar darstellend.

Kurzer Erwähnung bedarf hier noch zum Schluß des "Giggl". Die Schuld Peters,gerade erst von seinem Vater vergeben,wird gerächt durch den Schuß des verrückten Großvaters. Dem Dichter liegt es aber fern,auf diese Art einen zufälligen Tod darstellen zu wollen. So muß dieses Ende auch symbolisch gewertet werden: Hoffart hat hier ein ganzes Geschlecht zerstört,Vater,Sohn und Enkel;und um dieses Weitergreifen von Generation zu Generation zu symbolisieren,wird dem Geschlechte dadurch ein Ende bereitet,daß der erste Träger dem Schicksal als Werkzeug dient,um den Letzten zu vernichten.

c) Formen des Unterganges.

Alle Einakter Kranewitter's enthalten eine Tragik, die wir die der erschöpfenden Art nennen, indem immer das für Tragik kennzeichnende verderbendrohende Leid den Untergang herbeiführt. Dieser Untergang muß nicht überall auch ein leiblicher sein, doch in irgendeiner Form tritt er jedesmal ein, mit Ausnahme des ganz zum Schluß noch ins Positive ausbiegenden "Giggl".

In den Einaktern kommen Todesfälle mannigfachster Art vor. Die Todsünde eines jeden der Helden beinahe führt ja schließlich zu einem Totschlag, worauf häufig der Held selbst sich tötet oder auch getötet wird. Von den verschiedenen Formen der Tötung bleibt Kranewitter am häufigsten bei der primitivsten des Erschlagens, wozu kein eigentliches Werkzeug nötig ist: Im "Naz" wird die Annalies mit einem Pfannknecht erschlagen, der Much im "Med" gar mit einem Wandkreuz; den Lex wirft der Beastaller derart an die Wand, daß er tot liegen bleibt. Die Totengräberin wird mit der Haue erschlagen, doch ehe sie stirbt, trifft sie noch den Mann mit einem Gewicht tödlich an der Schläfe. Der Peter erschlägt seinen Vorgesetzten mit dem Gewehrkolben. Nur einmal fällt auch ein Schuß auf der Bühne, - jener, der den Peter tötet; hier wird auch, was sonst nicht geschieht, das Gewehr schon früher in den Kreis des Beachtenswerten gezogen: dem Wachtmeister dient es als Gesprächsstoff und brauchbare Einleitung; später nimmt der Großvater das Gewehr auf und knüpft seine Irreden daran. Einzig im Falle des Tomele wird ein Werkzeug schon vorher als für eine Tötung verwendbar erwähnt (S.544 "Kneip nimm i"). Diese Tat des Blöden, deren tatsächliche Urheberin die Eav ist,

wird nicht ganz deutlich als beabsichtigter Mord dargestellt. Die Eav hetzt zwar den Tomele auf und bringt ihn auf den Gedanken,den Bruder zu töten,um die Frau zu gewinnen. Aber dies scheint doch vorerst mehr spielerisch zu geschehen,ohne noch den Ernstfall ins Auge zu fassen. Und die eigentliche Tat ereignet sich dann durchaus mit der Plötzlichkeit eines Totschlages.

Rasch und plötzlich geschehen alle diese Tötungen. Von einem eigentlichen Kampf,der dann das Ende herbeiführte,läßt sich nirgends sprechen, - die Kräfte sind ja nicht verteilt,sondern auf einen Helden beschränkt; denn ein Kampf mitbesser ausgewogenen Kräften braucht viel größeren Raum,als er hier zur Verfügung stand.

Nur Gift kan als Tötungsmittel nicht in Betracht kommen, da es sich ja nirgends um vorsätzlichen Mord handelt,auch nicht im Falle des Tomele (s.oben).

Selbstmord begehen nur der Seastaller (durch Erhängen) und die Thres im "Naz" (auf die wieder sehr primitive Art des Sturzes durchs Fenster, - verwandt der Todesart der Lena in "Um Haus und Hof",die sich in den Schacht des Ziehbrunnens stürzt). Diese geringe Zahl von Selbstmördern scheint im Widerspruch zu stehen mit der obigen Featstellung von der Einheitlichkeit des endgültigen Unterganges.

Um diese Feststellung aufrecht zu erhalten,wollen wir daher die Einakter noch daraufhin untersuchen,ob nach der auf der Bühne dargestellten Untat der Held seine Schuld erkennt oder nicht,ob diese Erkenntnis und Reue bis zu innerem Zerfalle geht,ob dieser dann auch leiblichen Tod nach sich zieht, oder ob noch ein Abbiegen erfolgt.

Der "Giggl" zeigt - ziemlich unvermutet - zwei solche Ansätze zum Abbiegen. Durch die "Moralpauke" der Gretl wird er zur Erkenntnis seiner Schuld gebracht, läßt seine erste Absicht, den Freitod der Schande vorzuziehen, fahren und verspricht dem Sohne Hilfe, was einer Versöhnung gleichkommt. Da fällt nun der Schuß. Aber merkwürdig - aus seiner Verzweiflung im ersten Augenblick findet der Giggl ganz schnell zu einem abbiegenden, gefügigen "Ist's am End besser so?" Gerade bei der Kraftnatur des Giggl wirkt es etwas befremdlich, daß er sich nun auf einmal und derart rasch zu ändern vermag.

Der Tod des Naz hat nichts von einem tragischen Untergang an sich. Wirksam ist er nur durch den Kontrast zwischen der zuerst geschilderten verbohrten Sicherheit, mit der Naz seine Lebenshaltung als die richtige hinstellt, und der Plötzlichkeit des Endes, das wohl für den alles überblickenden Zuschauer, nicht aber für den Naz selbst eine berechtigte Strafe bedeutet.

Annalies und Thres sterben beide, die eine getötet von der Hand der zweiten, diese dann durch Selbstmord. Bei diesem Freitod läßt sich nicht sagen, daß ihm innere Zerrüttung vorausgeht. In der Betäubung des Jähzornes geschieht der Totschlag; aus dieser Betäubung erwacht die Thres gar nicht vollständig, erfaßt nur blitzartig das Geschehene, und ohne eine irgendwie verstandesmäßige Klärung zieht sie aus der Tiefe ihres instinktiven Vergeltungsdranges den augenblicklichen Schluß: ich habe getötet, darum muß auch ich sterben.

Auch in der "Eav" hält der Tod reiche Ernte. Der Eaveler fällt als Opfer, trägt aber auch - allerdings ohne Erkenntnis - seinen Teil der Schuld. Die Hauptgegenspielrin Gitta geht sieg-

reich ,ohne Schuldgefühl und auch für das Auge des Zuschauers im Vergleich mit den andern wenig belastet aus dem Kampfe hervor. Auch der Tod der Eav ist - wenn man es so nennen darf - noch nicht einer der vollendetsten Form. Es leitet zwar das körperliche Sterben ein geistiger Niedergang ein,der aber dem entgegengesetzt ist,was wir oben unter innerer Zerrüttung verstanden habenwollten: letzteres setzt die Erkenntnis der Schuld voraus; brennende Reue zerstört das innerste Lebensmark,sodaß von Innen her ein Weiterleben unmöglich gemacht wird. Im Falle der Eav aber fehlt auch nur die Spur einer Reue,deren äußerstes Gegenteil darzustellen ja des Dichters Absicht ist. Mit triumphierendem Gelächter drückt Eav ihre Befriedigung aus,daß der "alte Unflad" jetzt "hin" ist. Ihre leidenschaftliche Freude daran steigert sich so weit,daß sie alle Vernunft überschwemmt, Daß schließlich dieses Über alle Dämme Stürzen in Wahnsinn übergeht. Und mitten in dem Wahnsinnstanze bringt ihr ein Herzschlag (wie Kranewitter es bezeichnet) den Tod. Damit kann wieder Kranewitter sein Jahrhundert nicht verleugnen: er läßt einerseits seine Eav von einem persönlich auftretenden Teufel holen - dies ist ja die Rolle des Fremden - andererseits verzichtet er doch nicht darauf,den Tod ganz natürlich zu erklären und also die Gestalt des Fremden als ein bloßes Symbol dem natürlichen Untergang unterzuordnen.

Ein Fall für sich ist das Ende des Gafleiners,nicht vergleichbar mit irgendeinem anderen der Einakter. Der Gafleiner ist ja ein Gespenst,dessen Schuld in dem leidenschaftlichen Verharren auf der jahrhundertealten Sünde des Neides besteht. Die Schuld ist zuerst keiner Erkenntnis zugänglich; erst,nachdem

die Strafe schon vollzogen ist,stellt sich ein Schauder über das Getane ein. Wir haben damit die Tatsache vor uns,daß eine Strafe verhängt wird,die in ihrer Schwere ganz dem Tode eines gewöhnlichen Sterblichen gleichkommt,da für das Gespenst das Weiterwandermüssen furchtbarste ewige Verdammnis bedeutet,daß aber nach diesem "Tode" eine Erkenntnis noch möglich ist und sichtbar gemacht werden kann.

Im "Joch" ist die Lage am Schlusse nicht bis zu ihrer letzten Konsequenz ausgebaut. Wir können nur vermuten,daß das Kind sterben wird,ohne die Gewissheit zu sehen. Jedenfalls ruft der Ausspruch des Seppl: "Jetzt will i' sterb'n" die Ernüchterung und damit zugleich die Erkenntnis der Schuld hervor,und läßt für den Fall,daß das Kind dann wirklich stirbt,inneren Untergang annehmen. Der Schluß biegt also zwar nicht ins Versöhnliche ab,ist aber doch nicht ganz erschöpfend.

Dagegen schließt der in allem viel vollständiger ausgeführte "Seastaller" auch mit der vollständigsten Form des Unterganges ab: Der Schuldige tötet den sittlich berechtigten Gegenspieler,der zudem sein einziger Sohn ist,im Jähzorn; ganz analog der Thres im "Naz" erwacht er erst nach einer Weile aus der Beteubung,wird erst durch das Jammern des Weibes zur Erkenntnis seiner jetzigen Tat gebracht. Diese Erkenntnis wird aber nicht so vertieft,daß auch die Grundlagen des letzten Zwistes, die erste Mordtat und ihre Verheimlichung,davon ergriffen würden. Der Seastaller sieht nur,daß er jetzt den Sohn getötet hat, wie einst sein Vater die Mutter,weiß auch sogleich das "gache Blut" als das Schuldtragende anzugeben,und sühnt augenblicklich ohne weitere Überlegung die Jähzornstat mit dem Freitode. Von

innerer Zerstörung durch Reuequalen läßt sich also auch hier nicht sprechen. Der Seastaller schaltet gleichsam durch die Raschheit des Selbstmordes jeden weiteren inneren Konflikt aus, sodaß eigentlich auch hier noch nicht die letzte Auswertung des Tragischen erfolgt, indem dem Zuschauer die Befriedigung würde, daß erst auf ein ganz vollständiges Erkennen und Bereuen der Schlußstein gesetzt würde. Dies ist eben wieder ein Punkt, wo zugunsten der knappen Dramatik des Einakters genauere psychologische Ausführung unterbleiben muß. Auf der anderen Seite fügt Kranewitter nach dem Tode des Seastaller noch eine weitere Ausführung an, die eher erstaunt als befriedigt: Es folgt noch die Szene, in der Sanna - bisher unbeleuchtete Nebenfigur - wahnsinnig wird. Vermutlich will Kranewitter damit nur die Vollständigkeit vergrößern, mit der das Erbübel der Familie ein Ende bereitet - eine schon nicht mehr rein dramatische Absicht.

Der Schluß des "Med" ist dem des "Seastaller" sehr ähnlich: der sittlich berechtigte Gegenspieler, diesmal der Vater, wird im Affekt erschlagen; sehr rasch erfolgt die Erkenntnis dem Geschehen und (Kranewitter bezeichnet es hier sogar) "wie in Erstarrung" langt auch der Med nach dem Strick. Aber diesmal erweckt ihn der Anruf der Mutter noch aus der Erstarrung, er findet zu tieferem Erkennen und Bereuen: "Vater, Vater, was hab' i' tan!" Die psychologisch feine Ausarbeitung geht hier sogar noch einen Schritt weiter. Seine eigene Schuld sühnt der Med gänzlich, denn sie bestand ja nur aus der durch die gerichtliche Strafe sühnbaren, im Affekt begangenen Tat. Den Rest der tiefer verwurzelten Schuld der Trägheit, welche das Leben der ganzen Familie zerstört hatte, vermag er der Mutter zuzuschieben, sodaß

schließlich sie allein schuldbeladen und unentsühnt zurückbleibt. Hier ist die außerordentliche Knappheit sehr dramatisch und, da sie keine Lücken enthält, doch durchaus befriedigend.

Der "Totentanz" enthält wieder Neues und Andersartiges, ist mit seinem bald kroteskem, bald lyrischen und allegorischen Elementen am wenigsten auf tragische Wirkung abgestimmt. So beabsichtigt gerade der Schluß, vor allem die allgemein menschliche Bedeutung zu beleuchten: er stellt in sehr grotesker Form dar, wie die Gier nach dem Leben die Menschen einander vernichten läßt. Wenn, wie hier, ein gleichzeitiger Tod zweier Menschen, und zwar so, daß einer den anderen totschlägt, auf der Bühne dargestellt werden soll, so kann dies ja nur durch einen harten Kampf mit der Waffe in der Hand oder, wie hier, durch eine wüste Schlägerei geschehen, in deren Verlauf der schon zu Tode Getroffene den Zweiten töten muß. Kranewitter tut noch ein Übriges und gibt die Lebensäußerungen während des Geraufes besonders derb, ja tierhaft tiefstehend wieder: jedes der beiden Ehleute hat seine boshafte Freude daran, daß das andere früher sterben müsse. Der Totengräber äußert dies zuerst, aber aus Wut darüber sammelt sein sterbendes Weib noch alle ihre Kräfte zusammen und erschlägt den Mann. Dieses würdelose Sterben will gar nicht tragisch sein und ist auch weit davon entfernt, so zu wirken.

Zusammenfassend können wir feststellen, daß bezüglich dieses Punktes, - des tragischen Untergangs - in den acht Stücken größere Einheitlichkeit herrscht als in anderen Belangen. Dies geht zwar nicht so weit, daß sich von allen ein gemeinsamer Zug feststellen ließe. Allen gemeinsam erscheint

nur ein Mangel,der, wie noch in dem betreffenden Kapitel (s.Kap.V) dargelegt wird, auf die Prinzipien der Verdichtung eines Stoffes auf den Einakter zurückzuführen ist : In keinem der Einakter wird die Psychologie der Auswirkungen jener im Jähzorn begangenen Tat auch nur einigermaßen durchgearbeitet. Gemeisam ist vielmehr, daß auf die jähe,unüberlegte Tat ein zwar berechtigter und notwendiger, aber ebenso unüberlegter Untergang folgt. Nun scheiden sich aber schon wieder die Wege : In einigen der Fälle ("Seastaller",Thres im "Naz") erwacht der Täter aus seiner Betäubung zu einer Art von Erkenntnis der Tat, wobei sich aber das Erkennen nur bis zu einem aufdämmernden Gefühl für die Furchtbarkeit des Geschehenen, nicht aber zu einem Bewußtwerden der eigenen großen Schuld erstreckt. Und weil es nun geschehen ist, daß der andere erschlagen liegt, muß ohne weitere Überlegung der Täter sterben.

An den beiden mehraktigen Dramen "Um Haus und Hof" und "Bruder Ubaldus" läßt sich nachweisen,daß dies, jedes vertiefende Begründen außer Acht lassende Kürzen nur mit der notwendigen Beschränkung innerhalb eines Einakters zu begründen ist; denn in den genannten beiden Dramen zeigt Kranewitter, daß er, wenn ihm Raum zur Verfügungsteht, das Seelische des Schuldproblems wohl berücksichtigt, ihm vielmehr tief auf den Grund geht.

Solche Stücke sind, wie bereits oben gesagt wurde, der "Naz", "Seastaller" und auch der "Med", bei dem man auch von einer Reinigung sprechen kann.

Daneben stehen andere Stücke,in denen jene Untat, welche von der Todsünde als die höchste abschließende Stufe ausgelöst wurde,durch eine rächende Hand von oben vergolten wird. Das sind

"Naz"(in seinem ersten Teil) und"Totentanz",in welchem ein gestalteter Tod auftritt und eingreift, die"Eav", in der ein mehr dämonisches überirdisches Wesen erscheint, dann der "Gafleinor", wo zwar von einer solchen Gestalt nichts merkbar wird,wo aber ein Rächer über der Erde eine Prüfung verhängt,und schließlich auch der "Giggl".(Dazu siehe "Gegenmächte in ihrer sittlichen Berechtigung",S.241)