



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Heinemann, K.: Vorhang und Drama : (Schluß)

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

In unserm heutigen Schriftdeutsch liegt der Kanzleistil oft unmittelbar neben dem Telegrammenstil. Auf der einen Seite ein Streben nach Kürze, bei der alle organische Verbindung aufgehoben wird, die Wörter nicht einmal mehr „agglutiniert“ (zusammengeleimt), sondern nur noch neben einander gesetzt werden, wie ein Kind bunte Steinchen auf dem Tische an einander reiht; und dicht daneben und mitten drin eine schwülstige Breite, die fünf Silben braucht (wel — cher lez — te — re), wo drei Buchstaben (d — e — r) genügen!

(Fortsetzung folgt)



Vorhang und Drama

Von K. Heinemann

(Schluß)



Schon die erste hierher gehörige Stelle in der Hamburgischen Dramaturgie (13. Stück) hat etwas Auffallendes: Es handelt sich um die Übersetzung des „Poetischen Dorfjüngers“ von Destouches, in der die Übersetzerin, Frau Gottsched, aus drei Akten des Originals fünf Akte gemacht hatte. „Was kostet das auch für Mühe? — sagt Lessing — man läßt in einem andern Zimmer einmal Kaffee trinken, man schlägt einen Spaziergang im Garten vor; und wenn Not an den Mann geht, so kann ja auch der Lichtputzer herauskommen und sagen: Meine Damen und Herren, treten sie ein wenig ab; die Zwischenakte sind des Putzens wegen erfunden, und was hilft ihr Spielen, wenn das Parterre nicht sehen kann?“ Der Witz Lessings erscheint uns zuerst nicht recht verständlich. Wie kann ein Dichter auf diese Weise einen Akt schließen wollen? Erst wenn wir annehmen, daß auch für Lessing die Entfernung aller Personen von der Bühne am Schlusse des Aktes Erfordernis war, verstehen wir seinen Hohn.*) Diese Annahme bestätigen seine Worte im 45. Stücke; er verlangt

*) Sein Spott richtet sich also nicht etwa dagegen, daß Frau Gottsched stets am Schluß des Aktes die Bühne leer werden läßt, sondern gegen die ungeschickte Art, wie sie das thut, und die äußerliche Begründung. Zur Probe dieser Motivierung verweise ich auf ihr Lustspiel „Das Testament.“ Im ersten Aktluß dieses Dramas wird die Leere der Bühne dadurch erreicht, daß Frau von Tiefenborn sich entschließt in einem andern Zimmer mit dem Arzt die Schokolade einzunehmen, am Schluß des zweiten Aktes begiebt sie sich mit ihren Gästen zum Mittagessen, und am Schluß des dritten Aufzuges ist es gerade Zeit zum Kaffeetrinken, eine Gelegenheit, die sich Frau von Tiefenborn nicht entgehen läßt, den Herrn Landrat zu einer Tasse — natürlich in einem andern Zimmer — einzuladen.

da, daß die abgehenden Personen ihr Fortgehen begründen und während des Zwischenaktes das thun, um deswillen sie die Bühne verlassen haben, „denn sonst schließt der dritte und vierte Akt nur, damit der vierte und fünfte wieder anfangen könne.“ Dahin gehört auch, daß Lessing die Zeit der Zwischenakte bei der Berechnung der Zeit des ganzen Stückes in Anschlag bringt. Einen Fehler gegen die Verbindung der Szenen will er gerade nicht als wesentlich anschlagen, aber er hält doch eine Veränderung des Ortes innerhalb desselben Aktes für die äußerste Ungereimtheit der Welt und erklärt sich auch gegen die Benützung des hintern Vorhanges bei solcher Veränderung, obgleich solche durch Aufziehen des hintern Vorhanges szenisch ermöglichte Ortsveränderung mitten im Akte in Lessings Sara mehrfach vorkommt. Andre Stellen (26. Stück) handeln von der Zwischenaktsmusik, die mit dem Inhalt des vorhergehenden Aktes übereinstimmen solle.

Wie hat sich nun Lessing praktisch mit diesen Regeln abgefunden? Daß er in seinen Jugenddramen von den Franzosen abhängig war, bedarf nicht des Beweises; es kann sich hier nur um die vier großen Dramen handeln. Auch hier steht Lessing durchaus auf dem Standpunkte der Franzosen. 1. Aktschluß tritt bei leerer Bühne ein, und zugleich wird etwas Neues eingeleitet, das das Fortgehen der Personen begründet.

Es giebt keinen Aktschluß Lessings, der bei voller Bühne geschähe. Auf die gemeinsame Außerlichkeit der Lessingschen Aktschlüsse, daß bei ihnen allen das Wort „Komm“ vorkommt, hat schon Balthaupt aufmerksam gemacht. Die Motivirung für das Fortgehen der Personen ist meist aus dem Gange der Handlung hergeleitet. So entfernt sich Minna, damit Franziska die erfundene Geschichte Tellheims erzählen kann. Tellheim geht, da er nun Geld braucht, um Werner zu suchen. Marinelli folgt der Claudia, um nicht Mutter und Tochter allein zu lassen. Mit den Worten: „Sie werden von mir hören“ bringt Odoardo die beiden Frauen zum Wagen. Mellefont geht fort, um die Marwood aufzusuchen, um den Besuch der Marwood bei Sara anzumelden u. a. m. An andern Stellen wird das Abgehen der Personen aus ihrem Charakter erklärt. Tellheim verläßt die Bühne, „weil ihm die Höflichkeit der fremden Dame empfindlicher ist, als die Grobheit des Wirts“; sodann, weil ihm seine Ehre die Trennung von Minna zu verlangen scheint. Marinelli verläßt den Grafen aus Furcht vor einem Duell. Der Prinz wird von seiner Leidenschaft getrieben, Emilia in der Kirche aufzusuchen u. a. m.

An nicht wenigen Stellen jedoch ist dem Dichter eine innerliche Begründung nicht gelungen. Gerade diese sind für unsre Zwecke lehrreich, weil sie uns die Anschauung des Dichters, daß die Personen um jeden Preis von der Bühne entfernt werden müssen, klar erkennen lassen.

Tellheim fordert Werner auf, mit ihm zum Essen zu gehen. Appiani geht, um seine Leute zur Eile anzutreiben. Norton wird von der Bühne entfernt,

um das Führeramts in einer Stadt, die er gar nicht kennt, zu übernehmen. Die Marwood entfernt sich, um sich umzukleiden. Sara geht fort, um Mellefont nicht im Lesen eines Briefes zu stören. Noch unorganischer ist es, wenn der Akt, wie es wiederholt geschieht, mit einer Episode schließt; so bringt Just den Werner durch Gebarden und die Worte „du sollst dein blaues Wunder hören,“ in einer für den Zuschauer ganz unverständlichen Begründung von der Bühne.

2. Auch das Auftreten der Personen zu Beginn des neuen Aktes wird meist begründet und die Verbindung dadurch festgehalten, daß erzählt wird, was im Zwischenakte vorgefallen ist.

So in der Minna im dritten Akte das Auftreten Justs und Franziskas; was im Zwischenakte geschehen ist, wird in der dritten Szene erzählt. Zwischen dem vierten und fünften Akte suchen sich Tellheim und Werner, wie der Anfang des fünften Aktes lehrt. In der Emilia ist zwischen dem ersten und zweiten Akte die Unterredung des Prinzen und der Emilia zu denken; davon berichtet Emilia bei ihrem Auftreten im zweiten Akte. Zwischen den nächsten Akten liegt der Überfall des Grafen. Auch die folgenden Aufzüge beginnen mit dem Berichte des im Zwischenakte geschehenen und begründen das Auftreten der Personen. Aber während Lessing beim Aktschluß die Bühne nie ohne Begründung leer werden läßt, treten beim Beginn des neuen Aktes in der Minna (2 und 4), Emilia (3) und Sara (4) die Personen auf, ohne ihre Anwesenheit zu motiviren.

3. Ortsveränderung hat Lessing bei Beginn eines neuen Aktes sehr häufig, am seltensten in der Emilia. In der Sara und im Nathan findet sich die von ihm in der Hamburgischen Dramaturgie verworfene Ortsveränderung (die zum Teil durch den mittlern Vorhang bewerkstelligt wird) innerhalb des Aufzuges.

In der Theorie wie in der Praxis also ist Lessing der Nachahmer der Franzosen. Sein Aktschluß folgt nicht notwendig aus dem Bau des Ganzen; es ist nicht ein wirklicher Schluß, der ein in sich abgeschlossenes Ganze krönt, er wird vielmehr so viel als möglich abgeschwächt und so wenig als möglich fühlbar gemacht. Derselbe Mann, der mit so viel Geist die kümmerlichen Gesetze der Einheit der Zeit und des Ortes in ihrer Hohlheit bloßlegte, hält sich ängstlich an das nicht weniger äußerliche Gesetz der Franzosen von der Leere der Bühne am Schluß des Aktes und der Forderung eines wenn auch nur äußerlich hergestellten Zusammenhanges der Szenen und Akte. Hier wirkt auch bei ihm die so scharf von ihm selbst bekämpfte Regel von der Einheit der Zeit und jener äußerlichen Einheit der Handlung, die mit Hineinziehen des Zwischenaktes eine vom Beginn bis zum Schluß des Dramas ununterbrochene Kette von einzelnen Handlungen fordert. Diese merkwürdige Thatsache ist um so auffallender, als der Grund, der die Franzosen bestimmte, das Fehlen des

Vorhanges in Zwischenakten, für Lessing wegfiel. Beim Beginn des Aktes hat er sich diesen Vorteil, wie in der *Minna* (2 und 4) zu Nutzen gemacht, im Aktschluß jedoch ist er auf dem alten Standpunkte stehen geblieben. In den Aufführungen seiner Stücke ist der Vorhang beim Aktschluß gefallen, aber Lessing befand sich in den Fesseln einer Bühne, die diesen Fortschritt noch nicht gemacht hatte.

Ich wende mich nun zu Goethe. In seinem Jugenddrama „Die Mitschuldigen“ ist er durchaus von den Franzosen abhängig. Stets finden wir bei ihm leere Bühne und motivirtes Abgehen der Personen. Am Schluß des zweiten Aktes stehen in der Fassung vom Jahre 1769 die Worte, die den Weggang des Alceft begründen sollen. „Er [der Diener] schläft, gleich will ich hin, mit Lärm ihn aufzuwecken. Wenn er der Thäter ist, verrät er sich im Schrecken.“

Es ist überaus bezeichnend, daß in der Ausgabe von 1787 diese Beziehung auf das Abgehen Alcefts von der Bühne getilgt ist. Goethe hatte inzwischen die Entdeckung gemacht, die Lessing entgangen war, daß mit dem Fallen des Vorhanges im Zwischenakte die Möglichkeit gegeben war, am Aktschluß Personen auf der Bühne zu lassen. Diese Möglichkeit mit all ihren Vorteilen wurde ihm klar, als er sich von den Franzosen abwandte und sich Shakespeare zum Muster erkor. Wegen der „Bindung der Szenen“ brauchten die Personen am Schluß des Dramas weder bei Shakespeare noch bei seinem deutschen Nachahmer die Bühne zu verlassen, denn beide sehen wie über Zeit und Ort, so auch über diese Regel der Franzosen hinweg, aber auf der deutschen Bühne brauchten sie sich auch nicht zu entfernen, um den Aktschluß anzuzeigen und zu ermöglichen, denn dies geschah hier durch den Vorhang, der das Publikum von der Bühne trennte. So war es nicht schwer, zu der Einsicht zu kommen, die Goethe zuerst im *Göz* von Verlichingen (1773) bethätigte. Im vierten Akte des *Göz* bleiben die Personen — zum erstenmale im deutschen Drama — am Schluß des Aufzuges auf der Bühne, wenigstens ist nicht angegeben, daß sie die Bühne verlassen, noch würde ihr Fortgehen irgendwie begründet erscheinen. Auch sonst unterscheidet sich der Abschluß im *Göz* wesentlich von dem Lessings. Es wird nichts Neues eingeleitet, keine Rücksicht auf die Handlung im Zwischenakte und auf den Zusammenhang der Szenen genommen. Jeder Akt weist einen neuen Ort auf, aber der allzu häufige Wechsel des Ortes innerhalb des Aufzuges raubt diesem die Einheit und zerlegt ihn in eine Menge kleiner, selbständiger, fast zusammenhangsloser Szenen. Hieraus erklärt sich das Schwanken Goethes in der Stelle des Aktschlusses in den verschiedenen Bearbeitungen des *Göz*. Es fehlt seinem Aktschlusse noch das innerlich Notwendige. Aber das ist wenigstens erreicht, daß ein wirklicher Abschluß erzielt werden kann, da die Personen auf der Bühne bleiben können, nicht um jeden Preis entfernt werden müssen.

Natürlich folgten die Stürmer und Dränger dem Beispiel, das Goethe im Götz gegeben hatte. Sie benutzen endlich den großen Vorteil, den ihnen das Fallen des Vorhanges bot, zuerst wenn auch sparsam in der Weise, daß sie Personen am Schluß des Aktes auf der Bühne lassen. Zwei Aktschlüsse sind hier besonders anziehend. In Wagners „Kindermörderin“ vom Jahre 1776 findet sich im ersten Aktschluß zum erstenmale die Vorschrift: „Der Vorhang fällt,“ nicht etwa, weil er hier zuerst gefallen wäre, sondern weil er hier fallen mußte, da hier eine Person auf der Bühne ist, die nicht fortgehen kann, die trunken gemachte schlafende Frau Humbrecht. Dieselbe Vorschrift findet sich in Klingers Zwillingen (aus demselben Jahre) am Schluß des vierten Aktes, wo sich Guelso niederlegt, um zu schlafen.

Sehr oft schließen nun freilich auch Goethes Akte noch mit leerer Bühne, aber es wird das nicht erzwungen, wo es sich nicht von selbst darbietet; es wird nicht mehr ängstlich auf die Bindung der Szenen geachtet, und die Handlung des Zwischenaktes wird meist wirklich geschlossen. Mit einer Episode zu schließen ist nicht mehr möglich. Den großen Fortschritt zeigt uns z. B. der Egmont. Der dritte Akt schließt mit der herrlichen Liebeszene Egmonts und Klärchens. Egmonts Schlußworte „Das ist dein Egmont“ und darauf Klärchens Antwort: „So laß mich sterben! Die Welt hat keine Freuden auf diese“ werden gesprochen, während der Vorhang fällt. Ein schöner harmonischer Abschluß, der zugleich die Höhe des Aktes bildet und in unsrer Phantasie das Bild, das uns der Akt bot, lange bewahrt, gerade deswegen, weil er in der Situation schließt. Es ist ein Schluß, der bei Lessing undenkbar wäre. Lessing hätte die Liebenden von der Bühne bringen und das herrliche Bild zerstören, ein Motiv erfinden müssen, das beide entfernt, das sie im Zwischenakte beschäftigt und wieder auf die Bühne geführt hätte. Wer fühlte hier nicht den ungeheuern Fortschritt des Dichters, der das technische Mittel, das Fallen des Vorhanges so weise für das Drama zu benutzen verstand? In derselben Weise hat sich Goethe dieses Mittels am Schluß des vierten Aufzuges bedient. Hier fügt er sogar die Worte: „Alba bleibt stehen“ und zum erstenmale in seinem Drama die Vorschrift „Der Vorhang fällt“ hinzu. Er versprach sich offenbar eine besond're Wirkung hiervon. Aus der Thatfache, daß sich diese Vorschrift bei Klinger, Wagner, Lenz und Goethe und auch bei Iffland, wie eine Durchsicht seiner zahlreichen Dramen zeigt, gerade dort vorfindet, wo der Vorhang fallen mußte, darf man wohl den Schluß ziehen, daß die Sitte, den Vorhang nach dem Akte fallen zu lassen, nicht immer eingehalten wurde.*)

*) Die dramatischen Dichter aus der Mitte des Jahrhunderts und der folgenden Zeit, wie Brandes, Sprickmann, Jahn, Großmann, Spieß bedienten sich des mit dem Fallen des Vorhanges gegebenen Vorteils wenig. Sie stehen im großen und ganzen auf dem Lessing'schen, dem französischen Standpunkte.

Erst unserm größten dramatischen Dichter war es vorbehalten, die vollen Konsequenzen aus der Verwendung jenes technischen Mittels zu ziehen, mit dem absichtlich gewollten, notwendig an seiner Stelle eintretenden wirksamen Abschlusse den Akt zu einem für sich abgeschlossenen, in sich selbst ein kleines Drama bildenden Teil eines Ganzen zu gestalten. In den Dramen seiner Reife kehrt Schiller zu der gewiß berechtigten Regel Lessings zurück, innerhalb des Aktes so wenig als möglich den Ort zu wechseln, auch Goethe folgt diesem Gesetz in den spätern Dramen; aber Schiller beginnt jeden neuen Akt mit einem neuen Ort. So werden die Akte, auch äußerlich durch den Vorhang getrennt, Bilder für sich mit der ihnen eignen Stimmung. Alles, was an dem gegebenen Orte geschehen soll, muß der Dichter in demselben Akte geschehen lassen, weil der Vorhang das Bild schließt. Das Äußerliche des Aktschlusses wird zu einem Zwingenden, Notwendigen, und damit auch gleich die Verteilung des Stoffes in die fünf Akte. Die Wirkung des Schlusses erhöht Schiller durch eine vortreffliche Neuerung, die von seinem genialen Blick für das Wirkungsvolle zeugt: er giebt am Ende des Aufzuges mit einem kurzen, epigrammartigen Ausspruch den Inhalt des Aktes kräftig wieder, befestigt so das Bild des Aufzuges nochmals im Zuschauer. Mit wie sicherer Hand ist z. B. im Fiesko der Stoff auf die fünf Akte verteilt! „Ich hab einen Tyrannen“ ruft Burgognino am Schlusse des ersten Aktes aus. Die Exposition ist beendet. Auch dem Zuschauer ist es klar, daß der Tyrann gestürzt werden muß. Daß Fiesko allein ihn stürzen kann, zeigt der zweite Akt. „Geh unter, Tyrann! Sei frei, Genua, und ich dein glücklichster Bürger!“ Ein wirklicher Abschluß eines kleinen Dramas für sich, das mit der Hoffnung auf eine große und edle That schließt! Mit dem dritten Akte beginnt eine neue Handlung, der Kampf Fieskos, sich zum Tyrannen aufzuwerfen, und zugleich damit das Gegenpiel des Berrina. Der Schluß des dritten Aktes führt uns eine sehr wirkungsvolle Szene im Toilettenzimmer der Julia vor. Fiesko überlistet den Doria, der ihn in seine Falle gelockt zu haben glaubt, und krönt so die Handlung des Aktes, seine Vorbereitungen zum Untergang des Tyranns. Der schneidende Hohn der letzten Worte: „D es ist zum Todlachen, Gräfin!“ führt zur Vergangenheit zurück und leitet zur Zukunft über. Der vierte Akt giebt nach dem letzten Versuche Leonorens die Gewißheit von Fieskos Tod. Auch hierin erzielt der Dichter durch seine von Lessing völlig abweichenden Aktschlüsse große Wirkung. Fiesko bleibt am Schlusse des zweiten Aktes auf der Bühne, und seine Worte, die gesprochen werden, während der Vorhang langsam fällt, prägen sich in uns ein, wie das Bild, das wir zuletzt gesehen haben. So schließt auch der vierte Akt. Die ohnmächtige Gräfin bleibt, von ihren Dienern umgeben, auf der Bühne, während der Vorhang fällt. Wir ahnen, daß dies ein Abschied für die Ewigkeit ist. Jede Aussicht auf Rettung ist verloren. Ein gewaltiger Abschluß!

In nach größerer Vollendung und Meisterschaft erscheint die Technik Schillers in dem gleich im Anfange dieser Betrachtung erwähnten Schlusse des zweiten Aufzuges von *Kabale und Liebe*, jenem Schlusse, der noch jedes Publikum zu begeistertem Beifall hingerissen hat. Hier tritt der Unterschied zwischen dem bühnenkundigen, auf die Wirkung sich verstehenden Dramatiker und dem ängstlich erwägenden, den Effekt vermeidenden Theoretiker klar vor Augen. Der Schluß des nächsten Aktes hat anscheinend Ähnlichkeit mit der Art Lessings. Es wird etwas Neues, kurz bevor der Vorhang fällt, eingeleitet, die Personen verlassen die Bühne, um das Erwähnte zu thun, aber das geschieht nicht, um für den Zwischenakt zu sorgen — der nächste Akt knüpft durchaus nicht an diese Handlung an —, sondern der Schwur wird nur aus äußern Gründen nicht auf der Bühne geleistet; daß er wirklich geleistet werden wird, beweisen die letzten Worte. Der Akt, der die Ausführung des zweiten Planes der *Kabale* gegen die *Liebe* zum Inhalt hat, schließt mit dem Siege der *Kabale*. Auch der vierte Akt läßt am Schluß eine leere Bühne. Es ist aber auch hier bezeichnend, wie verschieden eine *Milford* und eine *Orsina* die Bühne verlassen. Die *Lady* schließt ihr bisheriges Leben und zugleich ihre Rolle im Stück, ihre Pläne auf den Besitz des *Major*s mit den volltönenden, wirkungsvollen Worten: „Ich werde im Tagelohn arbeiten, um mich zu reinigen von dem Schimpf, ihn [den Fürsten] beherrscht zu haben.“ *Orsina* verläßt die Bühne, weil sie nach der Stadt zurückfahren will und die *Claudia* mitnehmen soll, von *Odoardo* zum Wagen geleitet. Schiller hätte die *Orsina* nach den „wie in der Entzückung gesprochenen,“ sehr wirkungsvollen Worten des vorletzten Austritts abgehen lassen. Bei Lessing muß sie dableiben, weil er sie für die Entfernung *Claudias* und *Odoardos* braucht.

Es würde den Leser ermüden, wollten wir sämtliche Dramen und sämtliche Aktschlüsse Schillers hier vorführen. Daß er häufig eine besondere Wirkung durch Gruppenbildung der Personen und Fallenlassen des Vorhangs mitten in einer bewegten Situation erzielt, wer hätte ihn deshalb nicht schon bewundert? Die Thatsache, daß viele seiner Schlußworte geflügelte Worte geworden sind, beweist zur Genüge, daß seine Absicht erreicht worden ist. „Arm in Arm mit dir u. s. w.“ — „Der Ritter wird künftig ungemeldet vorgelassen“ — „Lassen Sie in allen Kirchen ein Tedeum tönen“ — „Verwünscht, dreimal verwünscht sei diese Reise“ — „Ist es denn wahr? ich habe keinen Sohn mehr?“ — „Er weint, er ist bezwungen, er ist unser“ — „Laßt es mit meinem Leben hinströmen“ — alle diese Schlußworte führen mit epigrammatischer Schärfe den Inhalt des Aktes noch einmal dem Hörer vor und befestigen durch die harmonisch ausklingenden, in der Seele des Zuschauers noch lange nachhallenden Worte das Bild der in dem Aufzuge erlebten Handlung. Sie schließen in ergreifender, oft packender Weise den vorgeführten Teil der Handlung, machen den Teil zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen, von dem

sich nichts nehmen, dem sich nichts zusehen läßt. Der äußerlich zufällige Akt-
schluß ist zu einem innerlich begründeten, notwendigen geworden. Soll aber
der Schluß auch zugleich überleiten zu dem neuen Teil der Handlung, so greift
Schiller nicht mehr zu dem Mittel, durch die Entfernung der Personen und
ihre Begründung die neue Handlung einzusetzen, sondern er läßt durch bedeut-
same, gewichtige Worte den weitem Verlauf mehr ahnen als erkennen.

Dieser große Gegensatz zwischen Lessing und Schiller prägt sich auch in
dem Dramenschlusse beider aus. Lessings Abneigung gegen den epigrammatischen
Schluß „mit der Spitze des Dolches oder dem letzten Seufzer des Helden“
verlangt ein allmähliches Ausklingen, ein Abschwächen des Schlusses, eine
Beruhigung der aufgeregten Leidenschaften durch die Hinzufügung einer uns
nicht streng notwendig, manchmal sogar episodisch erscheinenden Handlung,
die er zur völligen Rundung des Stückes für unentbehrlich hielt. Wie ganz
anders Schiller! Selbst in den letzten Worten seiner Dramen zeigt sich der
große, der Wirkung kundige Dramatiker. Nur drei oder vier Worte am Schluß,
wie: „Ich gehe zum Andreas“ — „Dem Fürsten Piccolomini“ — „Setzt euer
Gefangner“ — „Der Übel größtes ist die Schuld“ — aber welch eine gewaltige
Wirkung in diesen Worten! Sie zaubern noch einmal das Bild der ganzen
Handlung vor unsre Augen und eröffnen zugleich eine weitere Perspektive, sie
lassen uns etwas Neues ahnen, das unsern Verstand und unsre Phantasie
noch lange beschäftigt.



Ars militans — Ars triumphans?



Die Kirchenväter unterscheiden bekanntlich eine streitende und eine
triumphirende Kirche. Die jüngste Ästhetik will es ihnen nach-
thun und verkündet, daß der „streitenden“ Kunst unsrer Tage
die „triumphirende“ Kunst nicht nur auf dem Fuße folgen, sondern
— „recht, als ein Palmbaum hoch über sich steigt, hat ihn erst
Regen und Sturmwind gebeugt“ —, wie schon ein paarmal zuvor, aus der
streitenden Kunst selbst hervorzunehmen werde. Die Philister, die sich alles
aufreden lassen, was mit einer gewissen fecken Sicherheit (und vielleicht auch
aus Überzeugung) behauptet wird, leben denn auch bereits der frohen Hoff-
nung, daß die brutalste Darstellung widriger Entartungen unsers modernen
Lebens, die ausschließliche Vorführung von schwindelndem Größenwahn und
tierischer Gemeinheit unter demselben Schädeldach, von Säuserwahnsinn und
Lasterblödsinn, von Trunk und Blutschande, von harter Arbeit ohne Frucht