



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Ein dramatischer Konflikt

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

also auf altslawischem und doch urgermanischem Boden, der feste politische Kern für Deutschland entstanden.

Meitzen hat in seinem monumentalen Werke den festen Boden für die Kulturgeschichte ganz Nordeuropas geschaffen, mit der jede weitere Forschung sich auseinanderzusetzen haben wird. Denn die Landwirtschaft ist und bleibt die Grundlage für alle Kulturentwicklung, also auch für den Staat. Eine Fülle von Karten und Plänen, von Abbildungen der verschiedenen Häusertypen und Ackergerätschaften ist den beiden darstellenden Bänden in dem dritten Bande und im Atlas beigegeben.



Der dramatische Konflikt



Die Zeiten sind vorüber, wo die Poetik des Aristoteles in der Theorie des Dramas als unerschütterlicher Glaubenssatz galt. Lessing hatte ihr in Deutschland zur unumschränkten Herrschaft verholfen. Mit dem scharfen Schwerte der philologischen Kritik legte er all das Gestrüpp von Unsinn und absichtlicher Entstellung hinweg, das scholastische Spitzfindigkeit und platter Unverstand im Laufe der Zeiten ringsherum hatten wuchern lassen, und wies auf die unheilvollen Wirkungen hin, die eine mißverständliche Auslegung in der Litteratur der Franzosen und der nachahmenden Deutschen angerichtet hatte. Und für den sonst so wenig autoritätsgläubigen Mann wurde das Buch des Griechen ein ästhetisches Evangelium, unfehlbar „wie die Elemente des Euklides,“ von dem sich die Tragödie nicht einen Schritt breit entfernen dürfe, wenn sie sich nicht gleichzeitig von ihrer Vollkommenheit entfernen wolle. Ihm ist also mit Aristoteles die Tragödie „die Nachahmung einer Handlung, die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt.“

Aber schon frühzeitig erhob sich eine Sekte von litterarischen Kezern, die von diesem Unfehlbarkeitsdogma nichts wissen wollten. Und wie jede neue Richtung, die aus der Reaktion gegen eine frühere hervorgegangen ist, in ihren Anfängen über das Ziel hinauschießt, so glaubten auch die Stürmer und Dränger alles Althergebrachte, und mit ihm auch die Theorie des Aristoteles, über den Haufen werfen müssen. Lenz, der in seinen „Anmerkungen übers Theater“ (1774) die Anschauungen des Sturmee und Dranges theoretisch dargestellt hat, erkannte mit schärferm historischem Blick als Lessing, daß das Drama der Griechen und das Shakespeares unmöglich unter einem Gesichtspunkte zu vereinigen seien. Zudem konnte ja auch eine Richtung, der die Selbstherrlichkeit des einzelnen Menschen oberstes Gesetz war, nicht einer Theorie zustimmen, die die Handlung als das Wesentliche des Dramas hinstellte, den

Personen aber nur als Trägern der Handlung Berechtigung einräumte. Sie mußte mit Notwendigkeit eine Umkehrung der Werte vornehmen, und so weist Lenz darauf hin, daß in der Tragödie — die Komödie wird davon ausgeschlossen — nicht die Handlung, sondern die Person als die Schöpferin der Handlung das wichtigste sei, und daß die Aufgabe des dramatischen Dichters darin bestehe, Charaktere zu bilden, „die sich ihre Begebenheiten erschaffen, die selbständig und unveränderlich die ganze große Maschine selbst drehen.“

Aber der Sturm ging bald vorüber. Die haltlosen Geister gingen unter, und was einen guten Kern in sich hatte, schwenkte ab. Es wurde wieder der Antike Thor und Thür geöffnet. Der Verfasser des „Göz“ dichtete die „Sphigenie,“ und Schiller, der doch mit seinen Jugendschöpfungen mitten in der revolutionären Strömung gestanden hatte, zollte nun, nach andrer Richtung gehend, dem Stagiriten seinen Tribut. Erklärte er doch ganz unumwunden, Aristoteles habe den Nagel auf den Kopf getroffen, weil er bei der Tragödie das Hauptgewicht „in die Verknüpfung der Begebenheiten“ lege. (An Goethe, 5. Mai 1797.)

Niemand hat dies schärfer erkannt und bitterer empfunden, als jener Einsame, der, wie die Stürmer und Dränger, Shakespeare sein Glaubensbekenntnis abgerungen hatte: Otto Ludwig. Seine Abneigung gegen Schiller scheint vor allem ihren Grund in der entgegengesetzten Auffassung beider von dem Wesen des Dramas zu haben. Überall, wo sich Ludwig über Schiller ausspricht, tritt dieser grundsätzliche Gegensatz hervor. War es ihm am „Julius Cäsar“ aufgefallen, daß es Shakespeare mehr um die Personen zu thun sei als um die Situation, so kann er sich nicht verjagen, zu bemerken, daß uns Schiller ein einförmiges Ideal von Brutus gegeben, dessen Stellung zu Cäsar dagegen aufs genaueste in schimmernden Tiraden entwickelt haben würde. Wieder handelt es sich also um das Verhältnis zwischen Charakter und Situation, wie bei Lenz. Noch deutlicher als dieser spricht es Otto Ludwig aus: „Wenn anders Aristoteles Erklärung des Zweckes der Tragödie, durch Mitleid und Furcht diese und dergleichen Leidenschaften zu reinigen, die richtige ist, so sind auch die Charaktere, das heißt die Menschen, die Hauptsache darin, nicht die Handlung; denn Mitleid und Furcht knüpfen sich an die Menschen, nicht an die Handlung. Die Handlung an sich kann nur Spannung der Neugierde oder Philanthropie erregen. Die Handlung ist nur Mittel mit, den Menschen interessant zu machen.“ Also nicht die Zusammensetzung der Begebenheiten, wie bei Schiller, sondern die Charaktere sind das Wesen des Dramas, die Handlung bloß Mittel zum Zweck. Das bekommt Schiller immer und immer wieder zu hören. „Bei Shakespeare liegt die Dialektik in dem Helden, bei Schiller in der Situation. Bei ihm kollidieren die Gesichtspunkte, nicht die Charaktere; jene sind die eigentlichen Helden, die Personen nur die Träger derselben.“ „Shakespeare stellt das Für und Wider in das Innere eines und desselben Helden; Schiller legt es in das Äußere.“ „Die Charaktere müssen sich [bei Schiller] den Situationen bequemen.“ Es ist überflüssig, noch weitere derartige Äußerungen anzuführen; ein aufmerksamer Leser der „Shakespearestudien“ findet sie offen und versteckt fast auf jeder Seite.

Unsre „Modernen“ berühren sich nun gerade in diesem wichtigen Punkte auffallend mit Otto Ludwig. So kommt z. B. Gartelmann, der seiner „Dramatik“ (Berlin, 1892) den etwas anspruchsvollen Untertitel „Kritik des

aristotelischen Systems und Begründung eines neuen“ gegeben hat, gleichfalls zu dem Schlusse, daß im Drama die Charaktere das Wesentliche seien, die Handlung nur Mittel zum Zweck. Er beruft sich auf keinen seiner Vorgänger, und wir können ihm daraus keinen Vorwurf machen. Er hätte, auch wenn er sie nicht gekannt hat, notwendig zu demselben Endergebnis kommen müssen. Unsere heutige Litteratur steht, vielleicht noch entschiedener als die des vorigen Jahrhunderts, in dem Zeichen des Individualismus. Von Rousseau und Hamann ziehen sich geheime Fäden bis zu Nietzsche. Wir sehen heute dasselbe Kraftbewußtsein, dasselbe Streben nach Herausarbeitung des Individuellen, dasselbe Suchen und Sehnen nach einzig beanlagten Menschen, die sich ihre moralischen und ästhetischen Gesetze selbst schaffen, mag man sie nun „Genies“ oder „Übermenschen“ nennen. Wie damals Friedrich der Große durch seine eigenartige Persönlichkeit nicht geringe Anregung zur Ausbildung der Individualitätslehre gegeben hatte, so können wir heute auf Bismarck hinweisen und haben in Wilhelm II. den ausgesprochenen Individualisten auf dem Throne. Diese Erwägungen werfen sofort das richtige Licht auf die Stellung der sogenannten „Moderne“ zu den Theorien der Vergangenheit. Nicht auf Otto Ludwig, sondern auf die Stürmer und Dränger werden wir zurückgreifen müssen, um die Darlegungen Gartelmanns — und Gartelmann spricht hier für viele — litterargeschichtlich zu würdigen. Während Otto Ludwig durch Shakespeare zu demselben von Aristoteles abweichenden Sandpunkt gelangte wie Lenz und sein Anhang, haben die „Modernen“ dieses Ziel durch die individualistische Philosophie erreicht.

So sehen wir denn heute die Theoretiker des Dramas in zwei feindliche Lager geteilt, denn die „Handlung“ findet auch heute noch, besonders bei den Franzosen, ihre Verteidiger. Handlung oder Charakter! heißt die Losung. Dem unparteiischen Schiedsrichter wird es schwer fallen, sich für einen der beiden Teile zu entscheiden, denn wir stehen hier vor einem der vielen Fälle, wo beide Parteien zugleich Recht und Unrecht haben. Während man dort das Hauptgewicht zu einseitig auf die Handlung legt, wird hier zu einseitig der Charakter betont. Den besten Beweis dafür liefert Gartelmann selbst, der in seiner Abstraktion des Charakters von dem Begriffe der Handlung so weit geht, das Gesetz von der Einheit der Handlung rundweg zu leugnen. Nun ist aber doch der Begriff des Charakters mit dem der Handlung aufs engste verknüpft und von ihm gar nicht zu trennen. Woraus sollte man sonst den „Charakter“ eines Menschen erkennen, als aus seinem Handeln, oder doch aus seinen Entschlüssen zum Handeln? Das Hereinziehen des Charakterbegriffes führt aber, folgerichtig durchgeführt, zu einer festern Bestimmung dessen, was man „dramatische“ Handlung nennt. Nicht jede Handlung schlechthin braucht schon eine dramatische Handlung zu sein. Wenn die Charaktere thatsächlich das Wesentliche des Dramas bilden, dann wird für dieses auch nur eine Handlung zulässig sein, in der der Charakter zur Geltung kommen kann. Wir können den Charakter eines Menschen nicht aus Situationen beurteilen, in denen er nur in einem Sinne und nicht anders handeln kann. Erst dann wird die Eigenart eines Menschen hervortreten, wenn er vor zwei oder mehr Möglichkeiten gestellt ist und sich dann für eine von diesen entscheidet, gleichviel ob er sein Ziel erreicht oder nicht, oder wenn sich ihm bei irgend einer Bestrebung ein Hindernis entgegenstellt, das ihn zwingt, seine besondern Eigenschaften in außergewöhnlichem Maße zu entfalten. Wir pflegen dann zu sagen, die betreffende Person

sei — vor einen Konflikt gestellt. Also nicht der Charakter als solcher, sondern der Charakter im Konflikt ist es, der unser Interesse im Drama in Anspruch nimmt, und nur die Handlung ist dramatisch, die sich um einen Konflikt dreht.

Es wäre natürlich sehr unvorsichtig, den Konflikt nun gleich für das Wesentliche des Dramas auszugeben, d. h. für das, wodurch sich das Drama von allen übrigen Dichtungsgattungen unterscheidet. Die Lyrik wird ihn verwenden können, wird aber sehr oft, z. B. bei einfachen Stimmungsgedichten, ganz gut ohne ihn auskommen. Wie steht es aber mit der epischen Dichtung? Können wir uns ein Epos, einen Roman ohne Konflikt denken?

Ein Epos ohne Konflikt ist Klopstocks „Messias.“ Was da geschieht, ist ja von Ewigkeit vorherbeschlossen. Der Held ist nur das Objekt, um das sich der Kampf der guten und der bösen Geister dreht. Aber während in Klopstocks Vorbild, in Miltons „Verlorenem Paradies,“ Gott und Satan thatsächlich um die Vorherrschaft der Welt ringen, ist dieser Kampf im „Messias“ nur ein scheinbarer, denn Gott hat das, was die Mächte der Hölle erstreben, selbst beschlossen. Schon der junge Lessing hatte diesen Mangel eines Konflikts richtig erkannt. Er zeigt, daß die Verfolgungen Satans und der Juden der Absicht Christi eher behilflich als entgegen gewesen seien, und daß von einer Überwindung des Feindes nur dann die Rede sein könnte, „wenn sich Satan der Kreuzigung Christi widersetzt hätte.“ Aber der „Messias“ steht unter den großen Epen in dieser Hinsicht vereinzelt und ist überdies nie für ein muster-gültiges Epos gehalten worden. Den Epen Homers und Virgils liegt in der That ein Konflikt zu Grunde. So der Ilias der Streit zwischen Agamemnon und Achill, der schon im Proömium angedeutet wird. Aber die Darstellung dieses Konflikts ist nicht in erster Linie die Aufgabe Homers. Ebenfalls schon im Proömium wird auch auf die Folgen dieses Streites hingewiesen, und thatsächlich bildet das, was aus diesem Streite hervorgegangen ist, den eigentlichen Kern des Gedichts. Hier ist es also der Konflikt, der — um mich eines gangbaren bildlichen Ausdruckes zu bedienen — die Handlung ins Rollen bringt. Ein Dramatiker, der sich diesen Konflikt zum Gegenstande seiner Darstellung erwählen wollte, müßte ganz anders vorgehen. Ihm müßte es in erster Linie um die Lösung des Konflikts als solchen zu thun sein, er müßte ihn zum Mittelpunkte seines Stückes machen. Auch dürfte er sich mit einer so äußerlichen Lösung, wie sie in der Ilias durch den Tod des Patroklos und die Gesandtschaft Agamemnons herbeigeführt wird, kaum zufrieden geben. Noch klarer sind die Verhältnisse in der Odyssee und in der Aeneis. Beide Gedichte stellen die Folgen eines Zwiespalts mit einer Gottheit dar, in den der Held geraten ist. Aber dieser Zwiespalt selbst liegt beidemal außerhalb der Dichtung. Neben diesem Konflikt, der gleichsam den Hintergrund bildet, findet sich dann aber in allen drei Gedichten eine Reihe von Konflikten, die gleichwertig nebeneinander stehen und mit dem Hauptkonflikt durch eine gemeinsame Idee zusammenhängen. Ähnlich steht es mit dem Roman. Dem „Wilhelm Meister“ z. B. liegt der allgemeine Konflikt zwischen künstlerischem Wollen und künstlerischem Können zu Grunde. Die Nebenkongflikte, wie der zwischen Wilhelm und seinem Vater, zwischen Wilhelm und Werner, Wilhelms Verhältnis zu den Schauspielern und Aristokraten usw. gehen daraus hervor. Nur sein Verhältnis zu Wagnon wird nicht oder nur wenig dadurch berührt. Aber schon in diesem Roman sehen wir, was in andern Romanen (und Epen) noch viel deutlicher hervortritt: daß nämlich die Nebenkongflikte insolge ihres engern Zusammen-

hangs mit der Handlung oft wichtiger werden als der Hauptkonflikt, und daß dieser dann bisweilen zu dem abgeschwächt werden kann, was wir die „Grundidee“ der betreffenden Dichtung nennen.

Durch diese Betrachtungen beantwortet sich eine zweite wichtige Frage von selbst: ob nämlich jeder Konflikt an sich auch dramatisch sei. Ihrem Wesen nach sind gewiß alle Konflikte unter einander gleich, nur ihre Behandlung und ihre Stellung zur Handlung ist es, die uns veranlaßt, epische und dramatische Konflikte zu unterscheiden. Im Drama steht der Konflikt im Mittelpunkt, im Epos am Eingange, oder besser gesagt, im Hintergrunde der Handlung. Im Drama legt sich die Handlung um den Konflikt herum, im Epos nimmt sie von ihm ihren Ausgang. Hier wird sie von einer Reihe gleichwertiger Konflikte durchzogen, die lediglich den Zweck haben, die Spannung der Handlung zu erhalten, im Drama sind Nebenkongflikte zwar gestattet, dürfen aber an Wichtigkeit den Hauptkonflikt auch nicht entfernt erreichen, wenn nicht das eigentlich Dramatische verloren gehen soll. Vielleicht könnte man das, was man gewöhnlich Einheit der Handlung nennt, treffender mit „Einheit des Konflikts“ bezeichnen, wobei man sich natürlich vor einer mißverständlichen Auslegung des Wortes „Einheit“ hüten muß. Man wird dem Wesensunterschiede zwischen Drama und Epos ziemlich nahe kommen, wenn man in der Definition Bartelmanns dessen „Charakter“ mit „Konflikt“ vertauscht und sie dann folgendermaßen formuliert: „Der Konflikt ist im Drama der Zweck, die Handlung aber nur ein Mittel zum Zweck; im Epos ist es umgekehrt.“

Die Handlung im Drama dient dazu, den Konflikt sinnfällig zu machen, die Konflikte im Epos, die Handlung in Spannung zu erhalten. Die Handlung ist also im Drama allerdings etwas sekundäres, aber man darf in der Theorie nicht einseitig über sie hinweggehen, denn nur von ihr ist die formale Seite des Dramas abzuleiten. Die Mittel der Darstellung, durch die der epischen Dichtung ein viel weiterer Spielraum geboten wird als dem Drama, werden auch auf die Ausbildung des Konflikts nicht ohne Einfluß bleiben. Wenn auch im Grunde jeder Konflikt — ganz abstrakt genommen — im Drama zulässig ist, so wird er doch oft in einer bestimmten Form im Drama nicht verwendet werden können, weil sich diese bestimmte reale Ausgestaltung mit den formalen Anforderungen an das Drama nicht in Einklang bringen läßt. Die von dem Begriffe der Handlung abzuleitenden formalen Gesetze werden also dem Dramatiker in Bezug auf die Wahl und die Behandlung des Konflikts oft eine Einschränkung auferlegen.

Man wird vielleicht einwenden, daß diese Unterscheidung der epischen und der dramatischen Konflikte nicht immer stichhaltig sei, daß es ja auch Dramen gebe, die in Bezug auf das Vorhandensein von Konflikten alle hier dem Epos (Roman) zugeschriebenen Merkmale an sich tragen, während es andererseits genug Epen und Romane gebe, bei denen ein großer Konflikt den Mittelpunkt bilde. Man braucht nur an Goethes „Götz“ zu denken, in dem der Konflikt zwischen dem Ausgang des Mittelalters (verkörpert in Götz) und dem Anbruch der neuen Zeit den großen Hintergrund bildet, während die eigentliche Handlung des Stückes von einer Reihe von Konflikten durchzogen wird, die nicht einmal alle an die Person des Helden gebunden sind. Für den gegenteiligen Fall kann auf Goethes „Hermann und Dorothea“ oder auf die „Wahlverwandtschaften“ verwiesen werden, denen ein großer Konflikt zu Grunde liegt, oder auf die „Novelle,“ die infolge der Gedrängtheit ihres Baues oft nur einen einzigen Konflikt zum

Mittelpunkte hat. Aber solche Ausnahmen bestätigen doch nur die Regel. Gerade am „Göy“ hat man oft den Mangel an dramatischer Führung hervorgehoben, ja geradezu den epischen Charakter betont. Daran ist nicht die szenische Zersplitterung schuld. Shakespeares „König Lear“ ist gewiß auch szenisch zersplittert, aber das wird niemanden abhalten, ihn in hohem Grade dramatisch zu nennen. Umgekehrt pflegt man die Handlung der „Wahlverwandtschaften“ als „dramatisch“ zu bezeichnen. Daß das Dramatische in „Hermann und Dorothea“ nicht so deutlich zum Ausdruck kommt, liegt an der epischen Breite der Darstellung, also an etwas formalem. Bezeichnend ist aber, daß „Hermann und Dorothea“ dramatisch bearbeitet worden ist, während man vom „Wilhelm Meister“ nur die Mignonepisode, also nur einen Teil der Romanhandlung, der sich nur um einen Konflikt dreht, für die Bühne verwertet hat. Was die „Novelle“ betrifft, so ist ja bekannt, daß viele unserer besten Dramen aus Novellen hervorgegangen sind. Man erinnere sich nur Shakespeares und der bekannten Äußerung Schillers, daß er für seine Dramen die historische Novelle der geschichtlichen Darstellung vorziehe. Immerhin sind aber solche Einwürfe lehrreich. Sie zeigen, daß der Konflikt der früher geschilderten Art durchaus nicht das Wesen des Dramas ausmacht. Man wird doch nicht dem „Göy“ deshalb, weil er nicht den Anforderungen entspricht, die wir an den „dramatischen“ Konflikt stellen, gleich den Titel eines Dramas absprechen wollen. Ebenso gut bleiben die „Wahlverwandtschaften“ immer noch ein Roman, wenn ihnen auch ein „dramatischer“ Konflikt zu Grunde liegt. Aber die „Wahlverwandtschaften“ sind dramatisch, der „Göy“ nicht. Und so kommen wir zu der endgiltigen Feststellung: Das Wesen des Dramatischen (nicht des Dramas!) besteht in dem Vorhandensein eines überwiegenden Konflikts, der den Mittelpunkt der Dichtung bildet, und in dessen (tragischer oder nichttragischer) Lösung die Hauptaufgabe des Dichters liegt.“ Nur ein Drama, das dieser Forderung gerecht wird, wird das Attribut „dramatisch“ verdienen.

Zum Schluß nur noch die Bemerkung, daß die eben dargelegten Erwägungen weder den Anspruch auf Vollständigkeit*) noch auf unbedingte Neuheit erheben. Gustav Freytag, der in seiner „Technik des Dramas“ ein Kompromiß zwischen den beiden eingangs geschilderten Anschauungen zu finden sucht, kommt einigemal ganz nahe an das hier berührte Gebiet heran, bleibt aber unmittelbar davor stehen. Otto Ludwig spricht über den Unterschied der epischen und der dramatischen Konflikte, aber ohne den dramatischen die ihnen gebührende Stellung auch nur mit einem Worte anzuweisen. Scherer wieder nennt einmal in seiner Litteraturgeschichte den Konflikt „die Seele der dramatischen Handlung,“ aber nur in einer flüchtig hingeworfenen Bemerkung. Am schärfsten hat wohl Rudolf Lothar in seinen „Kritischen Studien zur Psychologie der Litteratur“ (Breslau, 1895) den Gedanken ausgesprochen, daß sich der Charakter im Konflikt offenbare; aber auch er unterläßt es, die weiteren Folgerungen daraus zu ziehen. Deshalb erschien es mir nicht überflüssig, auf die Wichtigkeit des Konfliktbegriffs für das Drama hinzuweisen, aber wie gesagt: nur anregend,

*) Besonders für die epischen Konflikte ließe sich bei eingehenderer Untersuchung gewiß noch manches beibringen. So scheint es bei Betrachtung des modernen Romans fast, als ob der „Konflikt im Hintergrunde“ nicht gerade unbedingt nötig wäre. Der Hauptunterschied zwischen Drama und Epos wäre dann darin zu suchen, daß im Drama ein großer Konflikt überwiegt, während sich im Epos mehrere Konflikte das Gleichgewicht halten. Für das Wesen des Dramatischen, auf dessen Feststellung es hier hauptsächlich ankam, ist das jedoch ohne Belang.

nicht erschöpfend. Bisher ist es nicht gelungen, eine Theorie des Dramas von einem einheitlichen Gesichtspunkt aus darzustellen. Vom Konfliktbegriff aus ließe sich das vielleicht erreichen. Ist doch von ihm alles abzuleiten, was sich unter dem gemeinsamen Begriff der „inneren Form“ zusammenfassen läßt: der Begriff der dramatischen Handlung, das Gesetz von der Einheit der Handlung, die Entwicklung der Handlung, der Begriff des Tragischen und des Komischen und vieles andre. Dazu käme dann als zweiter Teil die Behandlung der „äußeren Form“, die vom Handlungsbegriff, also mittelbar auch vom Konfliktbegriff auszugehen hätte. Für einen künftigen Theoretiker des Dramas wäre das gewiß eine lohnende Aufgabe und — wenn sie gelänge — auch der beste Prüfstein für die Richtigkeit dieser Ausführungen.



Reserve- und Landwehroffiziere



er Aufsatz unter dieser Aufschrift in Nr. 34 der Grenzboten veranlaßt mich zu einer Erwiderung, damit nicht ferner stehende Kreise von der Armee und ihrer Erziehung durch die Berufs-offiziere falsche Ansichten erhalten. Ich habe eine Frontdienstzeit von mehr als dreißig Jahren hinter mir, sodaß ich mir wohl ein Urteil erlauben darf. Ich beschränke mich darauf, die den aktiven Offizieren gemachten Vorwürfe zurückzuweisen.

Der heutige Dienstbetrieb bei der Truppe ist so eingehend, wechselreich und anregend, daß trotz der langen Friedenszeit keine Zeit zum Einschlafen bleibt. Der Verfasser des angeführten Aufsatzes hat wohl noch die Jahre nach den Befreiungskriegen im Auge. Außerdem bringt eine militärische Übung in die lange Vorbereitungszeit zum Zivilberuf nur eine anregende Abwechslung. Das ist mir wenigstens von vielen bestätigt worden.

Der aktive Offizier darf, wie jeder andre Stand und Beruf, das Recht für sich in Anspruch nehmen, die ihm zusagende Gesellschaft zu wählen. Diese findet er zunächst in dem Offizierkorps des Truppenteils, zu dem er gehört. An öffentlichen Orten muß er sehr vorsichtig und zurückhaltend in seinem Benehmen und in seinen Äußerungen sein, da die Uniform überall und namentlich von ihren Feinden beobachtet wird. Als Beweis hierfür können die in dem angeführten Aufsatz verwerteten, angeblich von aktiven Offizieren gethanen Äußerungen gelten, die offenbar aus dem Zusammenhange gerissen sind. Zurückhaltung braucht nicht notwendigerweise Gleichgiltigkeit allen nicht militärischen Gegenständen gegenüber zu sein.

In den Offizierspfeifeanstalten sind die Offiziere des Beurlaubtenstandes stets gern gesehene Gäste, wenn sie es verstehen, sich beliebt zu machen, d. h. wenn sie gute Formen und Sinn für Kameradschaft mitbringen. Die Herren müssen eben ihren Zivilberuf mit den damit verbundenen Ansichten und