

**Zeitschrift:** Berner Rundschau : Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz

**Herausgeber:** Franz Otto Schmid

**Band:** 1 (1906-1907)

**Heft:** 6

  

**Artikel:** Das Grundproblem der dramatischen Technik

**Autor:** Falke, Konrad

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-748226>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 30.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Das Grundproblem der dramatischen Technik.

Von Konrad Falke (Zürich).

**W**enn das Ziel einer Kunst darin besteht, das zu erreichen, wozu sie ihrem innersten Wesen nach berufen ist, so besteht die Technik einer Kunst in nichts anderem als der Kenntnis und Handhabung derjenigen Gesetze, deren Befolgung den direktesten Weg zu jenem Ziele darstellt.

Das scheint eine Binsenwahrheit zu sein; allein der greuliche Wirrwarr in unserer „Moderne“ beweist im Gegenteil, daß es eine gänzlich in Vergessenheit geratene Wahrheit ist. Schon die notwendigste Einsicht zur Bewertung eines Stückes hat die heutige Zeit, das heutige Publikum so gut wie eingebüßt, die Einsicht nämlich, daß poetisch und dramatisch zwei ganz verschiedene Dinge sind, die, weit davon entfernt, Zwillingbrüder zu sein, vielmehr nur in den seltensten Fällen beisammen angetroffen werden. Durch die seit fünfzehn Jahren auf dem deutschen Theater lastende Diktatur Gerhart Hauptmanns ist sogar stillschweigend das Dogma aufgestellt worden: es gehört zur Feinheit der Poesie, daß sie sich aller Bühneneffekte enthält, und daher verscherzt ein dramatisch starkes Stück von vornherein seinen Anspruch auf poetischen Wert.

Aber weiß man denn überhaupt noch, was dramatisch ist? Sehen wir die Urteile nach, die in der Weltliteratur der unerbittlichste aller Kritiker, die fortschreitende Entwicklung, gefällt hat, so zeigt es sich, daß bloß poetische Motive auch durch den größten Dichter nicht zu dauerndem dramatischen Leben erweckt werden konnten. Nur eine verhältnismäßig geringe Anzahl dramatischer Werke ist uns überliefert, die auch heute noch spezifisch dramatisch wirken, und selbst bei ihnen bedarf es, damit diese Wirkung eintrete, des historischen Verständnisses, eines mehr oder weniger großen Entgegenkommens. Das rührt daher, daß die Frage „Was ist dramatisch?“ nicht nur von den verschiedenen Dichtern, sondern auch von den verschiedenen Zeitaltern verschieden beantwortet wird, und daß somit selbst die dramatischen Meisterwerke immer nur annähernde Lösungen eines irrationalen Problems darstellen. Aber gleichwohl sind es Lösungen, und an sie wird man sich halten müssen, wenn man über das Problem selbst einigermaßen ins Klare kommen will.

\*

\*

\*

Das letzte, aus dem innersten Wesen herauswachsende Ziel einer Kunst wird am besten erkannt, wenn wir uns fragen, worin sie sich von den andern Künsten unterscheidet. Nun ist der dramatischen Kunst vor allem das eigentümlich: sie reproduziert das Leben nicht nur für einen oder einzelne Sinne oder gar nur für die Phantasie (wie die Musik, die bildenden Künste, die übrigen Dichtungsarten), sondern sie stellt in die gewöhnliche Wirklichkeit eine zweite Wirklichkeit hinein, die zwar vor dem Forum des Verstandes nur einen Scheinwert hat, sich aber unserm gesamten Auffassungsvermögen ebenso sinnlich greifbar darstellt, wie das Leben selbst. Weil somit ihr großes und einziges Thema das Leben ist, so hat sie vor allem das Wesentliche des Lebens zum Ausdruck zu bringen — das Wesentliche des Lebens aber ist die Energie!

Die Hauptforderung des Dramas an einen Stoff ist, daß gewollt werde; was das Leben ist, soll auch das Drama sein: eine Symphonie von harmonierenden und disharmonierenden Willen. Das menschliche Wollen, das so im Drama zum Ausdruck kommt, kann auf drei verschiedene Arten betrachtet werden: nach seiner Form, indem wir an Diktion und Situation mit der Frage „Wie?“ herantreten (das entscheidet über seinen poetischen Wert); nach seinem Inhalt, auf den die Frage „Was?“ geht (das beleuchtet den ethischen Wert); nach seiner Stärke, mit der Frage „Wie sehr?“ (dramatischer Wert). Wir beschäftigen uns im folgenden lediglich mit der letzten Frage.

Das Drama ist das adäquateste Abbild des Lebens. Aber es ist deshalb noch lange nicht eine mechanische Reproduktion, und selbst unsere krassesten Naturalisten, die sich eine solche zum Ziele setzten, haben in ihm die Welt schließlich nur so gemalt, wie ihre Köpfe sie auffaßten. Und das ist das Wesentliche: auch das Drama, das die Präntension erhebt, die objektivste Kunstgattung zu sein, ist bewußt oder unbewußt der Ausdruck der Weltanschauung seines Dichters.

Die Kardinalfrage jeder Weltanschauung betrifft die Stellung des Individuums zum Universum, die Entscheidung, ob der menschliche Wille frei oder unfrei sei. Diese Entscheidung muß für eine Kunstgattung, die nicht nur der Ausdruck der von ihr gefärbten Weltanschauung ist, sondern deren innerstes Wesen selbst im Wollen beruht, von fundamentaler Bedeutung sein. Wenn daher das Drama als der künstliche Körper bezeichnet werden darf, den sich der Geist einer Zeit baut, so wird dieser Körper verschiedene Formen annehmen, je nachdem der Geist sich die für sein eigenes Wesen bestimmende Frage beantwortet: frei oder unfrei?

Es kommt hierbei nicht darauf an, daß diese Frage gelöst werde. Hauptsache ist, daß der Mensch sich frei, bezw. unfrei glaubt. Denn schon der bloße Glaube bedeutet, wo er bejaht, eine Förderung, wo er verneint, eine Hemmung des Willens — des Willens, der, ob „frei“ oder „unfrei“, auf alle Fälle vorhanden ist.

\* \* \*

Auf diesen beiden Momenten — Förderung und Hemmung des Willens — beruht (um es gleich von vornherein festzustellen), die doppelte Grundform der dramatischen Technik: die synthetische und die analytische. Wird die Willensentfaltung gefördert und hat tatsächliche Ereignisse zur Folge, die in ihrem Nacheinander den organischen Bau des Dramas ausmachen: so ist die Form synthetisch; wird sie dagegen gehemmt, durch Zustände und bereits festliegende Tatsachen, denen gegenüber sich die Charaktereigenschaften der handelnden Personen als etwas Gewordenes enthüllen: so ist die Form analytisch. In der synthetischen Form ist der Charakter Anlaß zu Ereignissen, die vor unsern Augen geschehen — in der analytischen Form waren in der Vergangenheit liegende Ereignisse Anlaß zur Bildung des Charakters, wie er sich in der Gegenwart offenbart.

Es ist selbstverständlich, daß diese Scheidung eine theoretische ist. Es gibt kein rein synthetisch gebautes Drama; denn um Handlungen zu verstehen, müssen wir auch die Charaktere verstehen, in denen sie ihren Grund haben, und so ist zum mindesten die Exposition analytischer Natur. Es gibt aber auch kein rein analytisches Drama; denn die Darstellung eines Lebendigen ist eine fortwährende Synthese, und so ist schon der bloße Verlauf eines Dramas synthetischer Natur. Jedes Drama stellt demnach eine Mischung analytischer und synthetischer Elemente dar, und wenn wir in der Folge kürzshalber von analytischen und synthetischen Dramen sprechen, so sind damit Dramen gemeint, in denen das analytische, bezw. synthetische Element vorwiegt.

Da die Kardinalfrage nach der Freiheit des Willens nicht von heute auf morgen anders beantwortet wird, sondern in der einmal gefallenen Entscheidung vielmehr Jahrhunderten ihren Charakter aufprägt, so ist anzunehmen, daß auch die Grundform des Dramas parallel mit den Kulturepochen und in ebendemselben großen Rhythmus wechselt. Ein Blick auf die Weltliteratur lehrt, daß das in der Tat der Fall ist und daß eine Zeit, die sich unfrei fühlt, ein analytisches, eine sich frei wählende, kraftvolle ein synthetisches Drama hat. Antike, Renaissance, Moderne stellen in der Entwicklung eine erste Wellenlinie dar: Analyse, Synthese, Analyse.

\* \* \*

Die alten Griechen, die ihr ganzes Leben unter der Herrschaft der Götter wußten, sahen in jedem Schicksal die Erfüllung und gleichzeitige Offenbarung von etwas Vorherbestimmtem. So ist ihr Drama naturgemäß ein analytisches, wie es in Sophokles' „König Oedipus“ sein typisches Schema gefunden hat. Alles liegt im Vergangenen und wird erst durch die Leidenschaft des Helden zu seinem eigenen Schrecken ans Licht heraufbeschworen. Da, nach zweitausend Jahren, nachdem Rabelais mit seinem „Fais ce que voudras!“ die aufwachende Menschheit in einen wahren Freiheitsrausch geworfen — da kam Shakespeare! Seine Menschen haben alle (den ganz „unzeitgemäßen“ Hamlet ausgenommen) einen frischen, fröhlichen Glauben an sich selbst, fügen Tat an Tat, und so wird sein Drama ein synthetisches. Diese Technik Shakespeares hat Schiller den Anforderungen seiner Zeit angepaßt und gleichzeitig die Renaissance-Parole von der sinnlichen Freiheit zum Begriff der sittlichen Freiheit vertieft. Aber schon bei Schiller zeigt sich der wiederbeginnende Einfluß des deterministisch-analytischen Elementes (in „Maria Stuart“ und in der „Braut von Messina“!), das dann während des 19. Jahrhunderts, bei Friedrich Hebbel und den Modernen immer mächtiger wird. Ibsens „Gespenster“ mit ihrer Vererbungstheorie sind seit Sophokles der schärfste Ausdruck menschlichen Knechtschaftsgefühles — nur daß heute keine Götter, sondern Universitätsprofessoren über uns thronen . . .

\* \* \*

Dieser historische Überblick gibt uns das Material zur nähern Betrachtung der beiden Grundformen des Dramas an die Hand.

Die dramatische Form überhaupt hat, im Gegensatz zur Lyrik als dem subjektiven Gefühlsausdruck, mit der Epik das gemein, daß ihre Aufgabe in der objektiven Darstellung beruht. Und zwar steht von den beiden Formen des Dramas die synthetische mit ihrer Aneinanderreihung von Ereignissen der Epik am nächsten. Während aber der Erzähler bloß der reproduzierenden Phantasie die Bausteine liefert, stellt der „synthetische“ Dramatiker selbst gegenständlich für die Sinne dar. Sein Verfahren ist noch mit dem des Epikers verwandt, in der Wirkung dagegen steht ihm bereits die dramatische Unmittelbarkeit zu Gebote. Innerhalb des Gebietes der objektiven Dichtungsform bedeutet also das synthetische Drama den Übergang zum spezifischen Drama, das, mit seiner Spannung vor der Explosion und ihrem Effekt, erst durch die analytische Form gezeitigt wird.

Es unterliegt keinem Zweifel: die synthetische Form, die schwächere von beiden, wirkt heute kaum mehr auf uns. „Shakespeare, der größte Dramatiker!“ ist ein Kathederaxiom, falsch wie alle Ka-

thederaxiome und wert, daß endlich damit aufgeräumt werde. Gerade bei Shakespeare, dieser höchsten dichterischen Potenz, die eine ganze Welt aus sich gebar, zeigt sich, mit welcher Unerbittlichkeit der Wandel im dramatischen Empfinden vor sich geht. Der „größte Dramatiker“ muß bekanntlich immer erst mehr oder weniger „ingerichtet“ werden, um auf uns eine spezifisch dramatische Wirkung hervorzubringen. Seine Bühne wie sein Publikum waren so ganz anders als heute, daß die ihren Ansprüchen angemessene Technik unsere nicht mehr sein kann. Shakespeare führt die Handlung episch durch Jahre und Jahrzehnte hindurch, greift überall mit untrüglichen Instinkt die für die Darstellung fruchtbaren Momente heraus, sieht sich aber nicht selten zu Flickszenen gezwungen, die dramatisch ebenso belanglos, wie für das Verständnis des Zusammenhangs wünschenswert oder gar unerlässlich sind. (Die Stürmer und Dränger haben aus dieser Nötigung als Nachahmer zu ihrem eigenen Schaden ein Prinzip gemacht!) Daß aber ein Autor, wie Shakespeare, Auftritte von größtem dramatischem Kaliber mit federleichten Augenblicksbildchen abwechseln lassen darf, das setzt ein völlig naives Publikum voraus. Da glaubt der Zuschauer, was er sieht, und hilft sich über Unzulängliches leicht mit seiner Phantasie hinweg, weil ihn das Was mehr fesselt als das Wie. Es bringt ihn sogar so sehr in seinen Bann, daß er selbst die unzähligen Unterbrechungen erträgt, wie er es auch ertragen müßte, wenn eines Tages das Leben sich ihm nur ruck- und stückweise offenbaren wollte.

In dieser dramatischen Form sind alle einengenden Schranken beseitigt. Die Einheiten des Ortes, der Zeit und teilweise selbst der Handlung sprengt das im Episodischen üppig hervorspritzende Menschliche: es wimmelt von Figuren, vom König bis zum Küchenjungen. „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne!“ heißt die Devise, die ein jeder, bald auf hohe, bald auf niedrige Weise, durch die Unveränderlichkeit seines Charakters und das ihm konsequente Handeln bewährt. Das ist aber gerade, was wir, die wir schwach geworden sind, nicht mehr zu glauben vermögen; die Notwendigkeit, mit der ein Charakter die ihm entsprechenden Handlungen aktiv ausführt, scheint uns nicht so unverbrüchlich wie jene, mit der er den Folgen bereits feststehender Ereignisse passiv unterliegt. Konsequenzen erleiden dünkt den modernen Menschen wahrscheinlicher, als Konsequenzen schaffen.

Wir sind eben kein naives Publikum mehr. Wir kommen schwer in die Illusion hinein und durch die geringste Störung wieder aus ihr heraus. Durfte Shakespeare bei seinen Zuschauern auf ein, wenn auch rohes, so doch gleichmäßiges Interesse rechnen, so gibt es für uns nur zwei Möglichkeiten: wir bleiben gleichgültig, oder wir werden gespannt. Damit wir aber gespannt werden, bedarf es einer

möglichst lange andauernden Illusion, und das bedingt wiederum eine tunlichste Vermeidung des Szenenwechsels. Jede Szene muß, um überhaupt zu wirken, ein Minimum von Gewicht haben und eine größte Wirkung sichert ihr nur ein großes, weitausholendes Crescendo. Ja, jetzt wollen wir mit derselben grauenhaft sichern Unaufhaltsamkeit, mit der bei Shakespeare eine Szene sich abspielte, ein ganzes Stück vorüberziehen sehen. Wir möchten nicht mehr bloß voraus vermuten, wie in der mannigfaltigen Welt des synthetischen Dramas, sondern klar voraus wissen oder doch dunkel bezwungen voraus ahnen. Und wir wünschen, daß das Erkannte, Erahnte auf dem direktesten Wege eintreffe!

Damit langt man von selbst wieder bei der Einheit des Ortes an, der sich, als eine weitere Verdichtung der Handlung, alsbald die Einheit der Zeit beigefügt. Durch dieses Streben nach Konzentration wird aber die Handlung schließlich ins Potentielle, bis in die Seelen der Menschen hinein zurückgedrängt. Die kleine Kraft des Schwachen ist aufs höchste gespannt, wo der Starke einst jauchzend den Ueberfluß seines Lebens vergeben — sie ist gespannt nicht durch eigene Überfülle, sondern durch den Druck, der in hemmenden Vorstellungen (sowohl wissenschaftlicher als sittlicher Natur) auf ihr lastet! Dieser Entwicklung von üppiger Ungebundenheit zu strengster Konzentration in der Form geht inhaltlich ein Übergang vom Gefühl der Freiheit und Macht zum Gefühl der Knechtschaft und Entsagung parallel. Das ist der Weg von der Volksbühne zum Kunsttheater, von Shakespeare zu Racine und von Schiller zu Ibsen — vom synthetischen zum analytischen Drama.

Das analytische Drama ist, im Gegensatz zum synthetischen, das vorwiegend dem englischen und spanischen Theater der Renaissance angehört, für die Antike wie für die Moderne charakteristisch. Auf dem Wege der Tradition — bei den Franzosen, bei Goethe („Iphigenie“ und „Tasso“), in Italien bei Alfieri — hat sich die antike Form bis in unsere Tage hinein erhalten, wo selbständig eine verwandte moderne Form entstand. Aber man vergleiche Sophokles mit Ibsen, um sich sofort des großen Unterschiedes bewußt zu werden: einst waren himmlische Phantasiegestalten Walter des Schicksals, heute sind es lichtscheue Gespenster, Wahnvorstellungen, die sich in unsere innersten Gedanken einnisten. Dort kämpft Oedipus mit blindem Ungestüm gegen das über ihn kommende Geschick, weil er das, was ihn vernichten wird, nicht glauben will — hier sehen wir den unglücklichen Oswald wie ein zur Schlachtbank getriebenes Opfer, das weiß, was seiner wartet, stumpf vor sich hinstarren! Das ist es: bei Sophokles gibt der Held durch eigene Aktion ein Gegengewicht gegen das furchtbar Lastende des Verhängnisses, während bei Ibsen alles mit gebrochenem Willen lahmt

und wehlt. In der „Antike“ geht der Mensch unter einer höheren Macht, gegen die er aber doch immer noch ankämpfen kann, zugrunde, in der „Moderne“ an der eigenen Schwäche, die ihm einen Kampf überhaupt nicht mehr erlaubt. Die persönliche Kraft des antiken Helden ist es, was ihn in der ästhetischen Wirkung mit den Shakespeare'schen Gestalten (bei aller Verschiedenheit der Technik) ebenso verwandt, als von denjenigen unseres modernen Theaters entfernt zeigt.

\* \* \*

Aus diesen Überlegungen geht zur Genüge hervor, daß die beiden Grundformen des Dramas ebenso verschieden sind wie die Weltanschauung, der sie entspringen.

Die analytische Form staut die Handlung und erzeugt so die Spannung: es ist das ängstliche Gefühl, mit dem wir einem treffsichern Schützen während des Zielens zusehen; bei der synthetischen Technik dagegen setzt sich andauernd, wie aus einem unerschöpflichen Borne, Energie in Tat um: Pfeil auf Pfeil versendet der Schütze und es erfreut uns, ihm über die Schulter zu schauen und die Treffer zu zählen. Die dramatische Analyse tut sich vor uns auf wie eine Knospe, während die dramatische Synthese den Baum des Lebens in üppige Zweige ausbrechen läßt. Bei der analytischen Form kann die Spannung, wie gerade das moderne Drama zeigt, leicht zur erstickenden Schwüle werden und die Grenzen des Künstlerischen überschreiten; die nicht nur von psychischer, sondern auch von physischer Aktion erfüllte Synthese dagegen ersetzt, was ihr an Spannung abgeht, durch das Gefühl der Freiheit und Selbstbestimmung, das sie in uns erweckt.

Zwischen den beiden Formen besteht also eine Gegensätzlichkeit. Die analytische Form mit ihrer starken Spannung ist für den Dramatiker die günstigere, wogegen die synthetische dem Dichter weit mehr Spielraum läßt. Dramatische Spannung, als die Vorahnung unvermeidlich hereinbrechender Ereignisse, bringt uns in seelische Knechtschaft; dramatische Aktion, aus der die Ereignisse spontan hervorsprießen, vermittelt sympathetisch die Empfindung der Freiheit — diese beiden Momente stehen in reziprokem Verhältnis zueinander.

\* \* \*

Es wurde bereits gesagt, daß auf uns nur noch das analytische Drama, wie es bei Ibsen seine größte Vollendung gefunden, eigentlich dramatisch wirkt. Indessen zeigt sich immer deutlicher, daß unser modernes Drama uns nicht mehr befriedigt und vieles zu wünschen übrig läßt. Sind wir auch schon durch Erziehung auf die wissenschaftliche Betrachtung eingestellt, verlangt auch unsere abgestumpfte Phantasie eine

immer stärkere Illusion, dennoch wächst in uns wieder die Sehnsucht nach etwas, was vor allem dem synthetischen Drama eigen war. Dieses Etwas ist das überschäumende, in Vollkraft sich offenbarende Leben, also das direkte Gegenteil der grauen, öden, naturalistischen Doktrin, die bei aller Exaktheit, mit der sie die kleinsten Äußerungen des Lebens nachbildete, doch das Leben selbst nicht in ihre Schöpfungen einzufangen wußte. Aus diesem Gefühl heraus haben unsere jüngsten Dramatiker instinktiv auf das altenglische Theater zurückgegriffen, ohne sich jedoch, wie mir scheint, des Unterschiedes von Einst und Jetzt recht bewußt geworden zu sein. Hofmannsthal hat im „Geretteten Venedig“ die synthetische Technik seines Vorbildes beibehalten und sich schon damit den Theatererfolg verdorben, Beer-Hofmann im „Grafen von Charolais“ strebte zwar durch szenische Einheitlichkeit der Akte und ihre strenge gegenseitige Architektur die analytische Form an, kam aber nicht über die innere Duplizität der Handlung hinweg und verstand es ebensowenig, das Episodische dem zentralen dramatischen Interesse einzufügen.

Dennoch liegen diese letzten Versuche in der Richtung, in der sich eine erspriessliche Weiterentwicklung unseres Dramas vollziehen dürfte. Zeigt auch ihr ganzer oder teilweiser Mißerfolg, daß wir von der analytischen Form nicht abweichen dürfen, so verraten sie doch das beachtenswerte Bestreben, diese Form mit synthetischen Elementen zu sättigen und ihr so neue Lebenskraft zuzuführen. Es wurde im Eingang darauf hingewiesen, daß auch das analytische Drama bei seiner Entfaltung der Konsequenzen bereits feststehender Ereignisse synthetisch vorgeht; das verlangt ja schon die Grundform aller Dichtung überhaupt, die kein Nebeneinander aus der Vogelschau, sondern nur ein Nacheinander im Verlauf der Handlung kennt. Der Dramatiker wird also künftig sein Augenmerk auf einen Stoff zu richten haben, der eine als Ergebnis langer Kraftanhäufung auftretende, plötzlich sich entladende Katastrophe birgt: darin liegt die Spannung. Er muß aber gleichzeitig darauf sehen, daß in der Katastrophe möglichst viel Lebensenergie entfesselt wird und in den mannigfaltigsten Geschehnissen in die Erscheinung sprüht: darin liegt für die handelnden Personen wie für den Zuschauer das notwendige Gegengewicht der Befreiung.

Mit dieser formellen Weiterentwicklung wäre auch die Bahn für eine ethische Erhebung wieder offen. Der Determinismus, diese Giftblüte der Kultur, hat uns so sehr betäubt und zu unwürdigen Sklaven gemacht, als nur je die dumpfe Tyrannei der natürlichen Bedürfnisse es tun konnte. Zieht erst wieder eine schöne sinnliche Freiheit in die dramatische Kunst ein, so ist auch aufs neue der Weg betreten, der zur sittlichen Freiheit führt. Die Menschheit hat ihn

schon einmal zurückgelegt, von Shakespeare zu Schiller, und uns bleibt zu hoffen, daß er eine Windung höher am Berge der Läuterung wiederholt werde. Der Naturalismus war dann eine heilsame Erfahrung: er zeigte, daß das grelle Licht der vielgepriesenen Wissenschaft für alles Gute, Edle, für alles Menschliche ebenso verderblich ist, wie die schwärzeste Geistesnacht des Mittelalters!



## Das künstliche Auge.



Es war einmal einer, der ein künstliches Auge hatte. Das andere war ein gewöhnliches Auge, wie es jeder Mensch besitzt.

Niemand begriff, warum der Mann Dinge sah, die kein anderer sehen konnte, und warum er oft behauptete, es sei gar nichts da, wenn es alle andern sahen.

Es kam aber daher, weil er einmal mit dem natürlichen Auge die Dinge betrachtete und einmal mit dem künstlichen Auge. Öffnete er nur dieses, so verzerrte sich ihm alles, was er sah, und wechselte Form und Farbe.

„Maulwürfe!“ höhnte er die Leute, die kopfschüttelnd behaupteten, sie begriffen gar nicht, was er sehe. Oder er lachte sie aus.

„Sie bewundern wieder, was nicht da ist,“ sagte er achselzuckend.

Der Mann ging über Land. Es war noch ein anderer bei ihm, ein Maler mit gewöhnlichen Augen. Der mit dem künstlichen Auge hatte eine mitleidige Verachtung für ihn. Der Maler fühlte sie, und es ward ihm unbehaglich.

„Ewig diese grünen Bäume“, murrte der Mann, dessen künstliches Auge noch schlief. „Es wird nachgerade langweilig! Grün! Solch altmodische Farbe!“ Da erwachte sein Auge.

„Donnerwetter! Sie sind ja gar nicht grün! Da ist ja alles Farbe, Blut, Feuer! Fort mit den grünen Bäumen!“

Zögernd widersprach der Maler: „Sie sind doch aber grün!“