Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 15 (1911)

Artikel: Dramatische Rundschau
Autor: M.W.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-575823

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

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

und die grenzenlose Mannigfaltigkeit der Formen auch innerhalb der einzelnen Zeitabschnitte, umso weniger sehen wir die Möglichkeit und fühlen wir das Bedürfnis, solche Mannigfaltigkeit zusammenzufassen unter einem charakterisierenden Schlagwort. Aber Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums" hat auf die Zeitgenossen und auf die Nachwelt lange noch nach ihres Schöpfers Tod eine Wirkung ausgeübt wie kein zweites Werk über Kunst, sie steht am Anfang der kunstarchäologischen Wissenschaft, der Kunstforschung überhaupt, sie erst hat ein wirkliches Verständnis der antiken Kunst angebahnt. Selber noch einen Blick zu tun in das gelobte Land griechischer Kunst, wie es gerade damals in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts durch englische Tatkraft sich erschloß, ist Winckelmann, dem Frühvollendeten, nicht mehr vergönnt gewesen ... Or incominciàn le dolenti note (Inf. 5, 25). Durch seinen langen Aufenthalt in Rom, seit 1755, war Winckelmann Italien dermaßen zur zweiten Heimat geworden, daß, als er 1768 eine Reise nach Deutschland unternahm, schon im Tirol ihn das „römische Heimweh" befiel, unendliche Schwermut vermischt mit Ekel und Abscheu vor nordischen Verhältnissen und Dingen. Noch bis München, bis Regensburg ließ er sich mitschleppen von seinem Begleiter, dem Bildhauer Bartolomeo Cavaceppi, in Wien aber entschied er sich zur Umkehr; Schauer der Angst vor der Weiterreise in den Norden trieben ihn zurück. Er nahm den Rückweg über Triest, wo er einige Zeit auf das Schiff zu warten hatte, das ihn nach Ancona bringen sollte. Hier aber, in der Locanda grande, im großen Gasthof am Petersplatz ward er am 8. Juni 1768 das Opfer der Habgier eines Italieners, des Francesco Arcangeli, dem er allzu arglos ein paar von Maria Theresia erhaltene Schaumünzen gezeigt. Das Nähere über den gräßlichen Vorgang lese man nach bei Winckelmanns Biographen Carl Justi. „Die Leiche wurde," heißt es da weiter*), „am 9. ohne Trauergepränge in die Pfarrkirche gebracht und in der gemeinen Grabstätte einer Brüderschaft beigesetzt, von wo seine Gebeine in das allgemeine Beinhaus wanderten. Später errichtete ihm Rosetti in jener Kirche ein Kenotaph. Der Mörder wurde bald darauf ergriffen und endigte am 20. Juli an demselben Wochentag und zu derselben Tagesstunde, auf dem Platz vor dem Fenster, wo er den Mord begangen, auf dem Rade..." Das Museo lapidario triestino ist eine im Freien aufgestellte Sammlung von römischen Altertümern, vorab Architekturfragmenten, ein alter Begräbnisplatz an der Via della Cattedrale, unterhalb der wundersamen Basilica S. Giusto, der Kathedral- oder Domkirche von Triest. Hier also ward 1832 zu Ehren Winckelmanns ein Kenotaph errichtet, bestehend aus einem hohen, mit allegorischem Relief geschmücktem Sockel, dem Sarkophag mit Aufschrift und dem trauernd auf dem Sarkophag gelagerten Genius mit Medaillonbildnis Winckelmanns, das Ganze unter einem hohen Bogengewölbe. O. W.

*) Winckelmann und seine Zeitgenossen, 2. Aufl. (Lpz. 1898) III 384.

Dramatische Rundschau XIII.

Den 26. Oktober 1911 darf man in der Geschichte des schweizerischen Theaters besonders vermerken: er brachte uns einen neuen Dramatiker und dieser mit sich ein neues Stoffgebiet. Der „Dichter im Smoking" ist für die helvetische Bühne etwas Nochniedagewesenes: Robert Faesi führt uns in seiner zweiaktigen Komödie „Die offenen Türen" zum ersten Mal in die Kreise der obern Zehntausend. Im Gegensatz zu den zahllosen Dilettantenlustspielen, die sich im nestwarmen Philisterium herumwälzen und dabei einen auf Flaschen gezogenen Max und Moritz-Humor kultivieren, treffen wir bei Faesi Menschen von durchaus weltmännischer und einen Dialog von durchaus literarischer Haltung, und wenn seine Komödie auch ihre schwachen Seiten aufweist, so hat doch keiner von denen, die heute in der Schweiz für die Bühne schreiben, auf einem so hohen Niveau debütiert. Zwei Typen sind einander gegenübergestellt: das junge Finanzgenie Merck, um das sich (man weiß nur nicht recht, warum!) drei berühmte Firmen reißen, und das nicht minder junge Bummelgenie Frank, das die Welt in zwanglosen Reisen genießt und zum Entsetzen seiner Verwandten immer noch keinen Beruf hat. Merck glaubt, ihm stünden alle Türen offen, und sich immer mehrere offen zu halten erklärt er auch geradezu für seine taktische Weisheit; Frank steht als Fremdkörper in der Gesellschaft da und hat weder Lust noch Aussicht, in ein engeres Verhältnis zu ihr zu treten. Der zweite Akt bringt die Umkehrung: die Bankherren einigen sich gegenüber den immer unverschämtern Forderungen Mercks und lassen ihn fallen, und er fällt umsomehr zwischen Stühle und Bänke, als Frank ihm, ohne es eigentlich zu wollen, auch die erhoffte Braut wegschnappt. Soweit das äußere Gerüst der Handlung; am Anfang gleicht sie einem Aeroplan, der nicht recht vom Boden abkommt, am Schluß, wo der durch eigene Schuld geprellte Merck verschwinden und der Vor-

Winckelmanns Grabdenkmal im «Museo lapidario triestino».

hang fallen sollte, schleppt sie sich wie ein angeschossener Vogel unstilgemäß in die ruhigere Bucht eines Schauspiel-Endes hinein. Aber dazwischen stehen Szenen, die ein Dichter geschrieben hat: so das Zwiegespräch des alten, dem enteilenden Leben sehnsüchtig nachschauenden Bankdirektors Schoen mit seinem frisch knospenden Töchterchen Elly, dem der Glücksjäger Merck den Kopf zu verdrehen anfängt, und dann das köstliche Aufblühen ihrer Liebe zu Frank, als es diesem noch besser mit ihrem Herzen gelingt. Dem Ideal des Lustspieldialogs, geistreich durchsprüht und doch menschlich warm belebt zu sein, kommt Faesi schon heute verheißungsvoll nahe; wenn sich nicht in frühern dramatischen Versuchen Spittelers (die ich nicht kenne) Aehnliches finden sollte, so ist innerhalb der schweizerischen Literatur ein absolut neuer Ton angeschlagen worden.

Wie steht da neben Faesis Erstling Otto Ernsts „Tragikomödie aus der Bohème", die den biblischen Titel führt „Die Liebe höret nimmer auf"? Sie hat ihren Zug über die Bühnen angetreten; denn sie ist von einem auf dem Theatermarkt kotierten Autor verfaßt, selbst das Burgtheater ist für ein Stück zu haben, das man nur im Hinblick auf den gegenwärtigen Stand der deutschen dramatischen Literatur „tragisch" nennen kann! Unvergeßlich bleibt, wie der in liebenswürdiger Verkommenheit dahinduselnde Musicus „von Dichters wegen" auf der Szene soviel Alkohol schlucken muß, daß er sich wirklich und glaubhaft völlig betrinken kann, sofern er die von dem Hamburger Lebenskünstler angegebenen Marken respektiert — im übrigen hieße, von dem Stück weiter sprechen zu wollen, Tote zitieren...

Das nächste große Ereignis in dem heurigen erfreulich belebten Theaterwinter brachte die Aufführung von Glucks „Orpheus" unter der Leitung Dorets und der Brüder Morax, die diesen Sommer mit der Inszenierung der Oper in Mézières Triumphe feierten*). Der Erfolg war groß: eine Begeisterung wie bei der Erstaufführung vom 12. November haben wir selten im Theater erlebt, und es ist unsere innigste Hoffnung, eine angemessene Anzahl von Wiederholungen möge unsere Operngewaltigen von der fixen Idee befreien, daß von Gluck kein Heil zu erhoffen sei. Schon vor einiger Zeit haben wir die Kunst Glucks gegenüber dem zur sinnlosen Mode gewordenen Wagnerkultus verteidigt; nun hat eine würdig vorbereitete Aufführung uns recht gegeben. Es wäre freilich übertrieben, wenn wir behaupten wollten, daß die Musik für unser Empfinden nirgends Stellen einer endgültig überwundenen Konvention aufwiese; aber sie sind doch sehr in der Minderzahl gegenüber den Offenbarungen einer heute noch unser Innerstes ergreifenden Schönheit. In Mozarts Kunst ist die Rose mit all ihren süßen Düften aufgebrochen; bei Gluck liegt Pracht und Süße noch herbkeusch in der Knospe verschlossen und sollte darum gerade uns Schweizer ansprechen, wären wir nicht von Wagner gründlich verdorben. Wagners Musik ist romantisch, aus der Sehnsucht geboren, ewig fordernd, weil innerlich arm; Gluck ist der Repräsentant des achtzehnten Jahrhunderts, innerlich reich, äußerlich gefestigt, ein Gebender. Was ist vornehmer? Die Modernen haben in uns glücklich jedes Gefühl für die Tonalität, den Charakter einer bestimmten Tonart, ertötet; ihre unstete, unsichere Psyche moduliert von einer Tonart in die andere und fühlt sich nirgends wohl. Bei Gluck wird die Stimmung in der Regel von einer Tonart in stolzer Größe festgehalten und zu erschütternder Eindringlichkeit gesteigert: in der Totenklage im ersten Akt des „Orpheus" wirkt das durchgehende C-moll mit einer Gewalt, als hörte man die Tonart zum ersten Mal! Auch rhythmisch ist diese Musik sehr viel einfacher als die unserer Originalgenies, an der die weibliche Synkope wie ein Krebsleiden frißt und jede männliche Straffheit auflöst; aber sind deshalb die Wirkungen kleiner? Ueberall wird das künstlerische Ziel nach dem Prinzip des kleinsten Kraftaufwandes erreicht — und dieses Prinzip ist das Prinzip aller wahrhaft klassischen Kunst! Gewiß soll nicht bestritten werden, daß der moderne Mensch, der mehr denn je ein Kämpfer ist, ebensogut das Recht hat, eine ihm entsprechende Kunst zu schaffen; aber ein Erlebnis wie die „Orpheus"-Aufführung soll uns auch schmerzlich zum Bewußtsein bringen dürfen, daß die französische Revolution eine Kultur vernichtet hat, wie sie in der von ihr der Welt geschenkten „Freiheit" bis heute durchaus nicht wieder gewachsen ist. Und wenn die bloße Theaterroutine mehr als eine Szene als zu lang tadeln mag — was für eine Disziplin des Fühlens war einem Publikum eigen, das sie nicht zu lang fand?

Es ist Gustave Dorets größtes Verdienst, daß er die Herbheit des Stils, bei aller beobachteten Klangschönheit, auch in der Interpretation fühlen ließ. Wieviel Leidenschaft in den sonst mit „klassischem" Gleichmut heruntergespielten Melismen steckt, zeigte (um nur eine Stelle zu nennen!) das kleine Orchesternachspiel am Schluß der berühmten Arie des Orpheus an der Leiche Eurydikes (III. Akt). Fatal war, daß durch die für den Chor benötigten eingeschnittenen Stufen die Solisten etwas zu sehr in die Tiefe gedrängt wurden und dadurch gelegentlich Mühe hatten, gegen das nicht immer ganz selbstlose Orchester aufzukommen — doch wir wollen die damit zu beginnende Liste von kleinen Einwänden angesichts des großen Gesamteindruckes lieber für uns behalten.

Orpheus wagt den Gang in die Unterwelt, um sein Weib Eurydike dem Leben zurückzugewinnen; er wird bestärkt und unterstützt durch den Gott Amor, dessen konventionelle Gestalt wir leicht vermissen könnten. Fräulein Krüger mit ihrer prachtvollen Altstimme sang den Orpheus sehr respektabel; geradezu unvergleichlich aber war ihr Spiel, das die klassische Geste in freiester Natürlichkeit und doch stets gewahrter Größe durchführte. Ihr gelingt die Kunst, die Kainz für die schwerste erklärte — einfach dazustehen und durch die bloße körperliche Gegenwart zu wirken; das stumme Spiel dieses Orpheus unter den seligen Schatten, von denen doch keiner Eurydike ist, enthielt Momente, die man nicht so schnell wieder vergißt. Einer solchen Leistung ist der Stempel des Genius weithin sichtbar aufgedrückt, und es will schon etwas heißen, wenn die beiden andern Solisten, vor allem Eurydike, sich mit Ehren daneben behaupteten. Die Chöre, denen eine so große Bedeutung zukommt, waren von einem zürcherischen Verein verstärkt, vermochten aber nicht zu verhindern, daß die Sehnsucht nach konzertmäßiger Aufführung gerade dieser Partien der Oper mehr als einmal wach wurde... Doch auf die Details von Verfehlungen, wie sie in der Hitze eines jeden Premierengefechtes vorkommen, will ich, wie gesagt, nicht eingehen. Dafür soll eine prinzipielle Frage mit aller Schärfe aufgeworfen werden: Wozu leben Isadora Duncan und Jaques-Dalcroze mit ihren Schülern in unserer Zeit, wenn noch solche Hopsereien möglich sind wie die von unserer Ballettmeisterin im „Gefilde der Seligen" und „Am Meeresstrand" arrangierten? Man erwidere nicht, daß wir kein Geld für ein großes Ballett haben (vielmehr: Gott sei Dank!); auch glauben wir, daß die glänzendste Ausführung des choreographischen Teils, die Gluck selbst erlebt haben mag, uns kaum mehr befriedigen würde. Nicht Prunk, sondern stilvolle Einfachheit tut hier not; an Stelle der lächerlich lüsternen Blicke, die wir zu sehen bekamen, wünschten wir mehr Körperdisziplin, an Stelle des sinnlosen, einfältigen Wirrwars jene edle Energie antiker Tänze, die heute keineswegs mehr etwas Unbekanntes ist. Was für ein Erlebnis war doch das Gastspiel erst der Duncan, dann der Duncan-Kinder! Das ist der Stil, der auch für die Erwachsenen vorbildlich sein dürfte; das ist, was heute der wirkliche Geschmack überall anerkennt, was überall Eingang gefunden hat. Auch in Mézières soll das Ballett mehr als zuträglich nach Paris orientiert gewesen sein und die schwache Seite des verdienstvollen Unternehmens gebildet haben, und so kann die allgemeine Frage

*) Vgl. oben S. 380 f. (Text mit zwei Bildern).

an unsere Theaterleitung im speziellen an die Veranstalter der „Orpheus"-Aufführungen in der welschen Schweiz weitergegeben werden. Wie habt ihr es gerade hier versehen können? Wo blieb euer Jaques-Dalcroze, den ihr über die Grenze ziehen ließt? Daß man sonst neben den Rechten des Ohres recht wohl die des Auges zu wahren wußte, zeigen die zum Teil vorzüglichen Originaldekorationen von Lucien Jusseaume zur Genüge. Also: Woran lag es? Woran liegt es?

Doch selbst diesem dunkeln Punkt (den die anspruchslosen Augen vieler vielleicht nicht einmal bemerkt haben) kommt in der Bilanz keine allzugroße Bedeutung zu. Die Hauptsache (und Hauptfreude!) ist, daß die Wiederauferstehung einer edeln, gesunden Theaterkunst auf dem ihr kongenialen Schweizerboden gerade in dem Moment einsetzt, wo durch die tantiemenfreie Aufführung der Wagneropern (von 1913 an) die Gefahr, daß wir in dem orientalischen Haschischrausch des indiskreten Pathetikers gänzlich untergehen, größer wird denn je. Die Teilnahme des Publikums an den Wiederholungen des „Orpheus" entscheidet diesmal über sehr viel mehr als nur über ein Plus oder Minus in der Kasse unseres Stadttheaters! Konrad Falke, Zürich.

* * *

In seinem Caesar Imperator*) hat Konrad Falke ein Drama von großer poetischer Schönheit, aber auch von heikeln Motiven und seltsamen Situationen geschaffen, über deren dramatische Wirkung erst die Aufführung Klarheit bringen konnte. Die Probe hat das Pfauentheater gewagt, sie hat uns am 18. November einen interessanten Premierenabend eingetragen, aber auch — trotz dem warmen Beifall, den die Aufführung fand — die Erkenntnis von den dramatischen Schwierigkeiten, wenn nicht gar Unzulänglichkeiten der auf die Phantasie des Lesers sehr stark wirkenden Dichtung. Die Situation des Stückes ist diese. Der alte Caesar ist an jenem Punkte angelangt, wo sein Ruhm die höchste Höhe, aber auch sein Können die Grenzen erreicht hat. Ueber diesen Punkt hinaus strebt er in maßlosem Ehrgeiz nach der Unsterblichkeit, nicht allein nach der persönlichen, die das Individuum über die menschlichen Grenzen hinaus zum Göttlichen erhebt, sondern auch nach der menschlich natürlichen Unsterblichkeit, der Fortdauer im eigenen Geschlecht. Nach einem menschlich tiefen Erlebnis, nach einem Sohn, der aus solchem Erlebnis seinen Ursprung nehmend, die entschwundene Jugend wiederbringen und Caesars Blut und Geist kommenden Geschlechtern weitergeben könnte, darnach sehnt sich der in seinem Ruhm und seinem Alter gleichermaßen vereinsamte Mann. Die Möglichkeit einer Erfüllung dieses „Traums der Träume" zeigt sich ihm zu spät. Das Mädchen, das ihm einzig seiner Liebe wie des hohen Berufes würdig erscheint, Mutter des ersehnten Caesarsohnes zu werden, ist ihm von Marc Anton betrügerisch vorweggenommen worden; der Tempel, dem er sein Heiligstes hätte anvertrauen können, ist von frevelhafter Hand entweiht, und in verzweifelter Ohnmacht erkennt der betrogene Machthaber den Zusammenbruch seiner schönsten Hoffnung. Nichts bleibt ihm als die Rache, die er jedoch nicht an dem Zerstörer seines erträumten Glückes vollzieht, an Marc Anton, dem gegenüber er machtlos ist, sondern an dem armen griechischen Fischervolk von Talynthos, das dem Caesar jenes herrliche Mädchen, Phryne, als Geschenk und Lösegeld von römischer Fron zugesandt.

Der Höhepunkt der Tragödie liegt dort, wo die beiden Dramen, die sie umschließt, das Caesar- und das Talynthos-Phryne-Drama sich verschlingen, wenn Caesar und Phryne zusammentreffen und zur furchtbaren Erkenntnis des Betruges kommen, dem sie beide zum Opfer gefallen. Von der Wirkung dieser Szene hängt vieles, vielleicht alles ab, sie ist die Feuerprobe für die Bühnenwirksamkeit des Ganzen; denn es kommt darauf an, ob Caesar auch für den Zuschauer aus der schwierigen Situation des verspäteten, zum voraus betrogenen greisen Liebhabers groß genug hervorgeht, um auch ferner unser Interesse zu behalten. Diese Feuerprobe hat das Drama für unser Empfinden nicht bestanden. Mag sein, der Umstand, daß der Darsteller des Caesar sich etwas zu greisenhaft gab und daß die Phryne ihre Rolle nicht zu verinnerlichen vermochte und im Aeußerlichen stecken blieb, beeinträchtigte die Wirkung. Aber das Entscheidende liegt doch im Unterschied zwischen dem Empfinden des Lesers und dem Schauen: auf der Bühne sehen wir nicht zwei Welten — Schönheit und Kraft — die sich suchen, sondern ein fast kindhaft junges Mädchen vor einem alten Mann, dessen Verlangen und Klage unwürdig anmutet, dessen Schmerz eher erbärmlich als erbarmungswürdig. So peinlich berührt die Szene, daß man sich nach dem Shaw'schen Helden sehnen könnte, der so leicht und gründlich über das Kleopatra-Intermezzo hinwegkommt. Und in den Schatten dieses peinlichen Eindrucks reicht auch alles weitere: die grausame Rache an Talynthos, die maßlose Ehrsucht, alles bekommt einen Anstrich greisenhaften Eigensinnes, unwürdiger Gier, sodaß schließlich auch die im Drama vorgedeutete Brutustat beinahe zum Gnadenstoß wird, mit dem der Freund dem Schauspiel gebrochener Größe zuvorkommt. Solche Wirkung, die nicht das Ohr, sondern das Auge vermittelt, besteht für den Lesenden kaum, so wenig es für ihn im Drama Längen oder Leblosigkeiten gibt, die dem Zuschauer etwa auffallen mögen; denn jener kann sich unbeirrt des tiefen Gedankenganges, der fein pointierten Sprache, der wundervollen Lyrik, die hie und da

*) Tragödie in drei Akten. Zürich, Rascher & Co. 1911.

Jean Morax, Morges. Plakat für die Orpheus-Aufführungen in Mézières, nun auch für die Zürcher Aufführungen verwendet.

mit seltenem Glanz hervorbricht, freuen, all jener Schönheiten, die auf der Bühne nur zu oft verloren gehen. Als Dichtung wird Falkes Caesar weiterleben, wenn das Stück auch in die Reihe der eigentlichen Bühnendramen kaum hineingehört; vielleicht wird es seinen Platz Falkes eben erschienener Tragödie Astorre*) räumen, die von nicht geringerer poetischer Schönheit und Gedankentiefe als der Caesar ist, aber von hinreißendem Drama. M. W.

*) Tragödie in fünf Akten. Zürich, Rascher & Co. 1912.

Eine deutsche Lyrikerin.

„Das Leben hat nicht soviel Schönheit, daß man eine vergessen am Wege liegen lassen dürfte." So schreibt unser Ernst Zahn im Vorwort zu den Gedichten der Margarete Windthorst (Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt). Es gehört so recht zu Ernst Zahn, daß er sich einer Freude nicht voll zu freuen vermag, bevor seine schenkfreudige Hand sie andern zur Teilnahme hingeboten. Sein Satz mag dem einen mehr, dem andern minder gelten. Auch wenn einer das Leben nicht so sehr arm fände, in dieser Auswahl — den Eindruck einer im ganzen gestrengen Auswahl und Beschränkung von vielem auf weniges macht die Sammlung — in dieser Auswahl, sage ich, findet sich gar manches, das keiner verfehlt haben möchte, dem es begegnet ist. Zu der Zahl der poetischen Publikationen, die der Galanterie das Leben so schwer machen, gehört diese nicht. Erleben, Empfinden, reiche Vertiefung in den Schatz der lyrischen Mittel und Formen, wackere Arbeit und bewußte Ueberlegung im Zusammenreimen von Inhalt und Fassung — Vorzüge genug, der Bekanntschaft mit dieser Dichterin Reiz und Reichtum zu geben. Wo der Einklang etwa versagt, fehlt es nicht an der Quelle. Soll man sich dabei aufhalten? Seine Vorbehalte zitieren? Doch lieber das eine oder andere aus dem guten Großteil hersetzen:

Das Sonntagskind

An seiner schaukelnden Wiege stand
Das Glück und legte das Leben
In seine kleine, spielende Hand.

Es ist mit seinem tanzenden Fuß
Ins Leben hinausgegangen;
Da winkten die Sterne ihm goldenen Gruß.

Es hat getanzt, und es hat getollt
Und hielt das Leben in Händen
Als eine Kugel von köstlichem Gold.

Trat durch der Jugend leuchtendes Tor
Und sah die lachende Sonne;
Da hob es seine Kugel empor.

Hoch hat es in die Sonne gezielt
Und fehlte die leuchtende Scheibe —
Da hat es sein Glück und sein Leben verspielt.

Lebensfreude und müde Wehmut, in deren reueloser Freude noch einmal das Leben erblüht, bilden den Akkord. Lust und Schmerz rauschen in seltener Harmonie durch ihr Sagen und Singen. Fülle und Leere in kaleidoskopischem Bildwechsel. Was „Der rote Mohn" uns zu sagen hat, nähme hier zu breiten Raum. Dem epigrammatisch knappen „Leben" — wo das Leben mehr ein Sterben ist — steht der noch knappere Hoffnungs- und Glaubensruf gegenüber: „Junge Saat".

Was nun rät uns die Dichterin als ihrer Weisheit letzten Schluß? Sie schreibt es in ein Stammbuch:

Alles Leben ist ein Dichten:
Heute heischt es heiße Tänze,
Morgen ist es ein Verzichten
Auf die ruhmverdienten Kränze.

Aber losgelöst vom Staube
Soll es dich zur Kunst erheben,
Und des Lebens schönster Glaube
Sei des Dichters Ziel und Streben.

Sein Verlangen sind die Töne
In des Wortes reinster Wendung,
Seine Heimat ist das Schöne,
Und sein Ziel ist die Vollendung.

Laß wie zu gereimtem Gliede
Sich die Jahre dir verschlingen,
Und dein Leben wird zum Liede,
Das die andern nach dir singen.

Daß es nicht allzu ätherisch gemeint ist, verbürgt uns die kraftvolle, beinahe — man könnte sagen stofflich empfundene Sehnsucht des „Landmanns". Es ist eben wahres Erdreich, aus dem die Quellen dieses Dichtens einherkommen. Darum dürfen wir hier mancher Wendung glauben, die anderswo fast sicher unwahr wirkte. Dr. Eugen Ziegler, Lenzburg.

Im Spätjahr

I.

Mit braunen derben Werktagshänden
Flocht ich dir wilde Rosen ins Haar;
Ich brach sie dir an Bergeswänden
Jahr für Jahr.

Kaum, daß du's fühlst — so leise
Zieht der Nebel um das Licht
Seine Ringelkreise.

Die Welt ist müd — nur zage
Seufzt das Leben nach dem Licht
In stiller Klage.

Mit braunen müden Werktagshänden
Streiche ich leise über dein Haar;
Fühlst du, wie Glück und Zeit sich wenden —
Jahr um Jahr?

II.

Kaum, daß du's fühlst — so leise
Zieht der Nebel um das Glück
Seine Ringelkreise.

Die Welt macht müd — so zage
Sehnt sich mein Leben nach dem Glück
Seiner Sonnentage. Hans Roelli, Zürich.

Redaktion: Dr. Otto Waser, Dr. Maria Waser, Zürich.