

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Karlsruher Zeitung. 1784-1933 1925

56 (7.3.1925) Wissenschaft und Bildung

Wissenschaft und Bildung

Beilage zur Karlsruher Zeitung · Badischer Staatsanzeiger

Samstag, den 7. März 1925

Das tänzerische Element in der szenischen Darstellung

Von Dr. G. Gürtler-Wreslau

Der Schauspielerei tiefstes Wesen liegt in der Freude an der Sichtbarmachung persönlicher Erschütterungen.

Musik klingt an, Menschen finden sich in einer gewissen gefellig-feierlichen Stimmung zusammen: aufspringt da der Schauspieler, läßt seinen Körper in die Rhythmen der Musik eingleiten und dann immer besserer höchste Empfindungsaugeblicke in das Spiel seiner sich lösenden Glieder.

Die musikalische Begleitung bricht ab, der Tänzer rafft weiter — er fühlt die Wellen, die von seinem befreiten Körper zu den Menschen rinnen, die um ihn stehen... Sie sollen seiner Erschütterung auf den Grund sehen; so bricht Wortgestammel aus seinem Munde: Verfluchung eines unsichtbaren Feindes, Gebetsworte an eine Dämonenmacht...

Der Tänzer hatte geredet! — Was des Augenblicks Raushöhe geschaffen, möchte man in des Tages Klarheit sicherstellen. Emporgerechter Körper breitete in Bergigung die Arme einem unbekanntem Sonnengott entgegen: man gewöhnte sich, zu solch aufgerissener Körperhaltung bestimmte Gebetsworte zu sprechen: der in den Zaumel eigener Körperfreude geratene Mensch bog vor dem Erstarren der letzten Trunkenheit in die Bewußtheit ein, er sammelte sich in das Wort.

So fand den singenden, Worte gebenden Tänzer der Dichter des ersten dramatischen Spieles. Er verstand den Schauspieler in seinen letzten Gründen; auch in ihm lebte der unbefiegbare Gang zur hingeschwungenen Selbstausstellung — und doch konnte er nicht wie der Mime im Tanz sich selbst befreien. Was ihm mangelte, um an hemmungsloser Selbsthingabe den Schauspieler zu erreichen, war der rückhaltlose Glaube an sich selbst: den Dichter schied von dem Schauspieler sein feines, mißtrauisches Gefühl für die Spannungen zwischen den Menschen. Er vermochte es nicht über sich in eine Gestalt, einen Körper sich selbst aufzulösen, immer war ihm bewußt, daß Wellen von vielen Körpern durch die Welt, durch die sich darstellende Welt laufen, immer fühlte er überdientlich, wie jede Bewegung seines eigenen Körpers sein inneres Verhältnis zu den Menschen irgendwie verändere, die um ihn herum lebten...

Eine heiße Liebe zum Schauspieler flammte da in dem Dichter der ersten Tragödie auf; eine selbstaufgebende, unstillbare Sehnsucht nach des Mimens gedankenterner Körper-Einsichtigkeit, nach dessen kindlich-unbeirrtem Glauben an sich selbst.

Aber auch der tanzende Schauspieler hatte Augenblicke, wo er hinter sich blickte: Veraste er nicht in sich, ohne an ein Ende, ein Ausschöpfen seines Empfindungszustandes zu gelangen? War nicht sein Tanzen eine sich wiederholende Selbstzerfleischung? Der Gedanke mochte in ihm Gestalt gewinnen, ob es erreichbar sei, einen bestimmten tänzerischen Zustand über sich selbst hinaus zu verlängern, bis der Trieb befriedigt wäre, der ihn zum Tanze getrieben. — Der Schauspieler begann, an seiner Kunst zu verzweifeln, wenn solches Erwägen in ihn fiel. Und rasender taumelte er dann in neue tänzerische Trunkenheit.

So mochte er an einem hellen Tage den anderen Menschen gefunden haben, den mit dem Mißtrauen gegen sich

selbst, den mit der unerfüllbaren Sehnsucht nach dem Tänzer.

Der Dichter des ersten dramatischen Spieles wagte sich an den Versuch, in einer gewissen zeitlichen Umgrenzung Menschen mit bestimmten Körperempfindungen gegeneinander zu führen, versuchte es, zwei, drei Tänzer gegeneinander auszugleichen, mühte sich, das Beden zu schaffen, in dem die Wellen von mehreren Körpern aneinander schlagen konnten.

Der dramatische Dichter erlöste sein schlechtes Gewissen gegen seinen eigenen Körper in die erste Tragödie. —

Der in einen Zustand der Erhöhung geratene Körper nimmt als letztes Äußerungsmittel das Werkzeug der Sprache, das Wort in seinen Dienst: So verläuft der natürliche Entwicklungsgang der aus dem Tanze geborenen Schauspielkunst.

Die Scheidung, die gleich nach den Tagen der ersten Tragödie zwischen dem dramatischen Dichter und dem Mimen einzureißen begann, hatte eine Umkehrung des Verhältnisses von Wort und Gebärde zur Folge gehabt.

Der Schauspieler lernte vergessen, daß das Werk des dramatischen Spieles aus einer ganz besonderen körperlichen Ekstase heraus geboren war; unsicherer in seinen tänzerischen Instinkten, nahm er zuerst die Gesamtheit der Worte eines Schauspiels in sich auf und suchte dann, wenn er sich diesen Wortkomplex zu eigen gemacht hatte, das zu sprechende Wort durch gewisse körperliche Bewegungen lebendiger, glaubhafter zu gestalten. Er besann sich nicht mehr seines tänzerischen Wesensgrundes und wurde zum Sprecher, zum Rezitator, der sein Wort durch eine Reihe von zurechtgelegten Gesten zu stützen suchte.

Der Mime und der dramatische Dichter wurden so um den letzten Sinn ihrer Kraft betrogen: Der Mime, weil er an sich die tiefe Erschütterung vom Körper her nicht mehr erreichte — der dramatische Dichter, weil ihm der Glaube an die Möglichkeit seiner künstlerischen Absicht genommen ward, körperliche Aktionen im verteilten Wort einseitig festzuhalten.

Mime und dramatischer Dichter verloren sich aus dem Auge; so weit riß die Luft zwischen ihnen ein, daß sie zuweilen nicht mehr wußten, wie sie sich verständigen sollten; nur durch eine solche Entfremdung zwischen Schauspieler und Dichter — eine Entfremdung, die sich zuweilen zu ausgesprochener Gegnerschaft steigerte — ward es möglich, daß wir überhaupt den Begriff vom „Buchdrama“ bilden konnten, — daß „Bühnenbearbeitungen“ nötig wurden, um ein dramatisches Werk für das Theater spielfähig zu machen. —

Franz Werfel hat in einem Gedichte „Das Gespräch“ die körperlichen Veränderungen festgehalten, die an zwei Menschen während einer Unterredung vorgehen. Die letzten Zeilen des Gedichts lauten:

„Ein Wort. Die ganze Situation
Gesetz des Wachstums plötzlich aufgehoben
Oh räumlich Wunder! Neue Proportion!
Der Range wie ins Fernrohr eingeschoben,
Allein der Kleine in Triumph und Hohn
Blüht fett und breit und selbstbewußt nach oben!“

Werfel sagt uns nicht, was die zwei Menschen besprochen haben. Er läßt die Kurve ihrer körperlichen Anrisse vor uns sichtbar werden — und wir sind vom Wesen ihres Gesprächs zu tiefst unterrichtet.

Das ist des Spielers drängendste Aufgabe: den notwendigen Kontakt zwischen dem Verlauf der Wortbildung und der Linie der äußeren Bewegung zu schaffen; Vor-

aussetzung für die Herstellung solcher — ich möchte sagen, physikalischer — Verbindung, ist des Spielers Vermögen, aus dem Wort des dramatischen Dichters den physiognomischen Umriss des redenden Menschen herauszubilden zu können.

Ich denke an den Dialog zwischen dem Marquis Rosa und König Philipp im dritten Aufzuge des „Don Carlos“; bevor Schiller sich anschickte, diesen Dialog endgültig im Worte zu sichern, mußte er diese beiden Menschen im Auf und Ab ihrer körperlichen Verschiebungen, im Wechsel ihres physischen Abstandes vor sich gesehen haben; noch stand der Verlauf der Wortfolge nicht fest, wohl aber die Entwicklung ihrer körperlichen Distanz.

Der dramatische Dichter hatte es versucht, die Auswirkungen tänzerischer Persönlichkeiten in eine durch eine Folge von Begebenheiten bestimmte Umgrenzung zusammenzufassen. Durch diesen Gedanken an die Möglichkeit des Zusammenschließens mehrerer Tänzer ward er notwendigerweise veranlaßt, bei allen Menschen seines Spieles eine gewisse körperliche Grundhaltung anzunehmen, eine physische Zusammengehörigkeit, die dann — bei aller Verschiedenheit, sich auszudrücken — auch in die Worte aller auftretenden Gestalten etwas wie eine innere, selbstverständliche Verbundenheit strömte.

In solchem Sinne leben Marquis Rosa und König Philipp in einer gemeinsamen Atmosphäre. Eine Atmosphäre aber um eines dramatischen Spieles Gestalten schaffen, heißt Rede und Gegenrede aus den Körpern heraus notwendig zu machen.

Jede dramatische Schöpfung ist aus einem bestimmten tänzerischen Grunderlebnis heraus geschrieben: Die Menschen des „Torquato Tasso“ sind unter sich in so engem Sinne blutsverwandt, wie beispielsweise die Gestalten des „Marquis von Keith“ unter sich noch — da, wo sie einander entgegenstehen — in enger physischer Verbindung leben.

Diesen tänzerischen Grundton erbörte der Spieler; er teile seinen Spielern von diesem mimischen Erlebnis mit, Sorge mit Inbrunst, daß das Wort aus entzügeltem Körper breche und noch des letzten Choristen verhaltenste Armbeugung wird schicksalstündend in die Szene fallen.

Vom Glanz der Augen

Von San.-Rat Dr. M. Conrad

Von jeher hat man dem Auge nahe Beziehungen zu unserm Seelenleben zugesprochen. Als Spiegel der Seele wurde es mit Vorliebe bezeichnet. Verbreitet war auch der Glaube, daß es der Sitz einer Art feinsten Fluidums wäre, das wie ein Zauber auf den Beschauer auszuströmen vermöge, wobei wohl die Tatsache von Einfluß war, daß uns unter der Einwirkung feinsten Zustände einen bald stärkeren, bald schwächeren Glanz aufzuweisen pflegt.

Die Wissenschaft hat freilich mit jenen Anschauungen im wesentlichen aufgeräumt. Sie erblickt im Augapfel lediglich einen optischen Apparat, dazu bestimmt, Bilder von der Außenwelt auf seinen Hintergrund, die Netzhaut, zu werfen. Die Spiegelung feinsten Zustände und Vorgänge geschieht nach ihr durch das gesamte Nervenpiel des Antlitzes, bei dessen Zustandekommen dem Augapfel selbst eine ziemlich bescheidene Rolle zufällt. Der Glanz, das Feuer der Augen aber entstammt, wie wir heute wissen, nicht dem Augeninnern, sondern hat

Badisches Landestheater

Der fliegende Holländer

Mit der Leitung dieser beliebten Wagneroper, die eines hundertfachen Besuchs ins Theater glockt hatte, verabschiedete sich der Gastdirigent Wilhelm Franz Reuß. Auch dieser Abend bestätigte die früheren Eindrücke, kam aber doch in manchem über den Standpunkt des versierten Kapellmeisters hinaus. Verheißungsvoll war schon der Auftakt in der Overtüre, wirkungsvoll vor allem das große Chorensemble zu Anfang des dritten Aktes, das unter solch energischer Führung zu wirklich dramatischem Leben erstand. Dafür verdient der Dirigent ein besonderes Kompliment. Verständnisvoll unterstützte er auch die Solisten, soweit überhaupt eine gegenseitige Fühlungnahme dabei möglich war. Charakteristische Eigenheiten erbrachte der Abend im übrigen nicht; aber das hatte man auch kaum erwartet. Bei Reuß gibt es keine Überraschungen und nichts Experimentierendes, dafür jedoch eine sichere Beherrschung der Situation. Zusammen mit den bekannten Vertretern der Hauptrollen wurde der tüchtige Dirigent mehrfach gerufen.

S. Sch.

Karlsruher Konzerte

Unserm sehr reservierten und immer noch stark konservativen Publikum bereitete die Vortragsfolge des VII. Sinfonieorchesters des bad. Landestheaterorchesters offensichtlich große Freude; war es doch ein erneutes Bekennen zu jenem Klassizismus, der selbst noch bei Schubert dominiert. Auch in der gefälligen und reizvollen Overtüre seiner „Hofmanns-Überbürde“, die den genutzreichen Abend eröffnete. Die folgende Mozarts viertes Violinconcert in D-dur, ein kriegerisches, aus unbedimmter Musikierfreude und in jugendlicher Schaffenszeit geborenes Werk, das immer wieder als ein Meisterstück ersten Ranges anzusprechen ist. Seine Wiedergabe kann man sich technisch auch kaum glän-

gender, geistig dagegen doch etwas reifer denken, als es durch den Solisten Konzertmeister Ottomar Voigt geschah. Dieser Geiger bringt technische Vollkommenheit als selbstverständliche Voraussetzung mit, das weiß man hier überall zu schätzen, es fehlt ihm zuweilen auch nicht an edler quellender Tongebung. Wenn sich jedoch trotz herrlich gelungener Partien im einzelnen die Leistung nicht zu einem wirklich imponierenden Gesamteindruck steigern wollte und den allerersten Vorbildern noch nicht völlig gleichwertig zu achien ist, so schien das in einer gewissen Weise, mehr intellektuellen als tatsächlich inspirierten Behandlung des Spielapparates begründet, die eine höchst innerliche Spannungskraft nie so recht aufkommen ließ. Immerhin nötigte das positive, ohne jede Präferenz der äußeren Aufmachung erreichte Ergebnis große Achtung ab und rechtfertigte den starken Beifall, den der Solist entgegennehmen konnte. O. Voigt spielte übrigens die Adansen eines der besten Mozartkennner, die nachträglichen Ergänzungen S. Marceaus; es wäre aber eine prinzipielle Streitfrage, ob durch solches, allerdings mit starker Assimilation der Geistesart des Kunstwerkes angepaßtes bravouröses Artistentum nicht doch ein fremdes Element in die einheitliche Linie des Ganzen hineingetragen wird, auf das man heute verzichten könnte, zumal man sich mehr und mehr daran gewöhnt hat, auch in den sogenannten „Konzerten“ in erster Linie Sinfonien mit obligatem Instrument zu sehen. — Den Beschluß des Abends machte Schuberts große C-dur-Sinfonie. Sie, wie auch die vorhergehenden Werke, erlangten unter der Stäbelführung von Wilhelm Franz Reuß (Charlottenburg), der nun wiederholt hier seine Kompetenz für das Dirigentenpul in Oper und Konzert nachgewiesen hat. Es war eine untadelhafte Wiedergabe im Sinne der Vorschriften der Partitur, eine natürliche mit einem Minimum an Rhythusbewegung erreichte und allem Erklärtesten fernstehende Darstellung, wobei allerdings weder die Hörer noch die Musiker unserer Staatskapelle selbst sich in besonderem Grade nachschaffend schöpferisch fühlten. Dafür ist das A und O der Reuß'schen Diktion zu sehr auf sachliche Genauigkeit eingee-

stellt und zu wenig auf persönliche Suggestivität, die mit blasierter Dirigenten-Eitelkeit übrigens nichts zu tun hat, aber heute auf dem Terrain eines Sinfonieorchesters (man denke an Schulz-Dornburg!) doch erwartet wird. Als Hauptmoment hinterließ die Ausdeutung des angenehmen Eindruckes eines grundmusikalischen Naturells, welches das Ziel seiner Mittlerenschaft in der stilleren Erfassung des Ganzen vollkommen erreicht sieht und ohne stärkere Emotion auch dem Schlußpunkt zusteuert. Dieser lag daher selbst bei dem bescheidenen Finale der Schubert'sinfonie nicht weit über der üblichen Normalebene.

Mit halbfröhlicher, von einem geduligen Eintachtspublikum ohne Zeichen des Mißfallens hingenommener Verspätung begann ein Kompositionsabend von Arthur Kusterer. Bezüglich über eine eventuelle Gefährdung ihrer Stellung, die mit einem zurzeit unerlaubten Auftreten außerhalb ihres Dienstbereichs verbunden sein könnte, nahmen zunächst 12 Musiker des Landestheaterorchesters auf dem Podium Platz, um eine neue Musik Kusterers für ein Duzend Soloinstrumente zu erläutern. Dies Opus 10 betritt sofort, daß der Komponist auf der atonalen Linie weiterbau und mitunter eine auffallend rücksichtslose Stimmführung und stark gepfefferte Orchesterprache bevorzugt, wie man sie nicht ohne weiteres bei einem Musiker vermutet, der früher mit der Geste eines Richard Strauß zu arbeiten liebte. Auch daß Kusterer vorerst auf diesem neuen Gebiet sich mehr als Experimentator fühlt und daß seine Modernität manchmal noch mehr gewollt und gequält als sprunghaft, impulsiv und raffig klingt, spricht kaum gegen seine schöpferische Potenz, ebensowenig die Beobachtung, daß mitunter impressionale Momente und Rück Erinnerungen an eine, zwar im guten Sinne gemeinte, programmatische Einstellung von der rein geistigen, expressiven Richtung abdrängen und das Gesamtbild einer absoluten Musik einseitigen noch gefährden. Größeren Kredit auf die Zukunft geben dem ernststrebenden Komponisten jedenfalls die schwingvolle Jugendlichkeit und musikalische Erpübtheit der Suite für Klavier (op. 16), die eine weitere,

feinen Ursprung in der Außenwelt, in der Umgebung in der wir uns jeweilig befinden.

Der Sitz des Augenglanzes ist zum kleineren Teil das Weiße des Auges, in der Hauptsache die Hornhaut; jene runde, klare, glatte und durchsichtige Scheibe, die den vorderen Pol des Augapfels bildet. Sie hat infolge ihrer glatten Oberfläche und Durchsichtigkeit die Fähigkeit, die Umgebung widerzuspiegeln, genau so, wie es eine klare Fensterscheibe tut, und da sie konvex gewölbt ist, so sind die Spiegelbilder, die sie liefert, sehr klein. Die kleinen, hellen Lichtreflexe auf der Hornhaut, die wir in der Hauptsache als den Glanz der Augen bezeichnen, sind in der Tat nur die verkleinerten Spiegelbilder von Helligkeiten in unserer Umgebung, also z. B. eines Stückes blauen Himmels, heller Lichtflammen einer hellen Wandfläche u. dergl. In dunklem Raum bleibt auch das Auge dunkel und glanzlos; im hellerleuchteten Festsaal strahlt es von vornherein besonders hell.

Nichtsdestoweniger trifft es doch zu, daß wenigstens die Stärke des Augenglanzes von seelischen Zuständen abhängig ist. Aber auch hierbei sind lediglich äußere Umstände bestimmend. So pflegt unter normalen Verhältnissen nur der mittlere Teil der Hornhaut in der Lidspalte sichtbar zu sein. Es gibt aber Seelenzustände, bei denen wir die Augen weit aufmachen. Dabei wird die Hornhaut in ihrer ganzen Ausdehnung sichtbar, und somit werden auch die Lichtreflexe auf ihrer Oberfläche größer; das Auge strahlt mithin heller. So erklärt sich das Ausleuchten der Augen bei Freude, Begeisterung, Jörn, Mut, Angst, Schreck usw. Umgekehrt pflegt bei Kummer, Gram, Trauer, Müdigkeit oder Langeweile das obere Augenlid gesenkt zu werden, mithin die Lidspalte kleiner als in der Norm zu sein und die Hornhaut zum größten Teil verdeckt zu bleiben. Letztere wird daher auch weniger Licht widerzuspiegeln können, und so kommt das trübe, matte, verschleierte, glanzlose Auge bei diesen Seelenzuständen zustande.

Wesentlich ist ferner die Tatsache, daß der Glanz des Auges um so mehr erhöht wird, je dunkler der Untergrund ist, auf dem er sich abhebt. Auch der Diamant blüht am stärksten auf dunklem Samt. Den Untergrund der Hornhaut bildet nun einmal die farbige Regenbogenhaut und dann das runde, schwarze Loch in deren Mitte, die Pupille. Letztere ist in ihrer Größe veränderlich, bald eng und bald weit. Je weiter sie ist, um so stärker müssen somit die Augen glänzen. Beim Blicken in die Ferne erweitert sich nun die Pupille, steigt sich also der Glanz der Augen. So erklärt sich das stärkere Leuchten bei Zuständen, bei denen wir die Augen in die Ferne schweifen lassen, wie z. B. bei Begeisterung, Sehnsucht, Träumerei.

Was die Regenbogenhaut betrifft, so zeigt sie bekanntlich alle Übergänge von Hellblau über Grau und Grün bis zum tiefen Schwarzbraun. Je dunkler sie ist, um so feuriger muß von vornherein das Auge erscheinen. Wenn nun auch tatsächlich der dunkeläugige Südländer im allgemeinen ein feurigeres Temperament aufweist als der blaueäugige Nordländer, so kommt das lediglich daher, daß Temperament sowohl wie Augenfarbe (wie auch Haut- und Haarfarbe) in gleicher Weise abhängig sind von dem jeweiligen Klima, unter dem die betreffenden Menschenaffen leben.

Auch der Feuchtigkeitsgrad der Augen beeinflusst ihren Glanz. So können Freude, Nahrung, Schmerz, indem sie eine erhöhte Tränenabsonderung hervorrufen, auch auf diese Weise die Augen stärker erglänzen lassen. Die Glanzlosigkeit der Augen Schwerkranke oder Sterbender

freundlichere Stappe seiner Entwicklung erkennen läßt und ihn sehr fantasiebegabt für dieses Instrument zeigt. Von seinem Verhältnis zu den Orchesterinstrumenten kann man das gleiche leider nicht behaupten. Denn auch die zweite Uraufführung des Abends, die unter dem etwas eigentümlichen Titel „Sinfonische Gesänge mit Kammerorchesterebegleitung“ ganz Neues bringen sollte, litt erheblich unter den dürftigen, dunkelbraunen Farben, in denen jede Individualität der Einzelinstrumente erstickte. Wohl muß ein Kammerorchester auf Form und Pomp verzichten, wohl soll sich hier das musikalische Geschehen mit einem geringgestellten Apparat vollziehen und ohne das, was man bisher „Aufmachung“ nannte; aber diese innere Proportion verlangt um so stärkere instrumentale Triebkraft jedes einzelnen, primärer Faktor ist eine meisterliche, wenn auch eigenwillige Einzelgestaltung, und nur der Komponist trägt dem Betreffenden wirklich Rechnung, der das alles klar und durchsichtig zu vollbringen vermag. Es mag freilich auch sein, daß die Musik innerer ihn hart bedrückenden Stimmen starke Gemütungen erzeugte; schon in die selbstverfaßten Texte sind so schwere menschlich-seelische Beziehungen hineingeheimnigt, daß sich ihre gedankliche Inhaltlichkeit leicht in verschwommene Inhaltlosigkeit und affektive Werempfindsamkeit verandelt.

Die Aufführung gab obendrein kaum alle Intentionen bis in die feinsten Nuancierungen wieder, welche vor allem die in ihrer Grundfärbung reichlich pessimistisch und trüb gehaltenen Sinfonischen Gesänge verlangen. Schon in der dreißigsten Minute für Soloinstrumente war die vom Komponisten intendierte Wirkung ausgeblieben. Der kleine Tonapparat reagierte ohne Schärfe der Kontur und unsicher auf den Leiter Wilhelm Franz Neuf, der freilich auch selbst in seiner Zeichnung nicht immer den Anforderungen der Partituren ganz gewachsen schien. Das ist im Interesse des Komponisten zu bedauern, aber wir leben leider in Deutschland, wo heute das harte Wort gilt „Zeit ist Geld“ und nicht in Japan, wo auch für bekannte Werke 30 bis 40stündige (!) Proben abgehalten werden. Mitwirkte noch Frl. Neuf-Walch (Berlin) in drei teils älteren, teils neueren Sopranliedern, die man lieber mit Klavierbegleitung gehört hätte und nicht in einer neuen, ziemlich ungeschickt zusammengemachten Fassung für Kammerorchester. Die Sopranistin mußte überdies neber hier noch in den Sinfonischen Gesängen aus ihrer Gesangspartie Besonderes zu gestalten. Der starke Beifall einer recht zahlreichen Hörerschaft nahm trotzdem gelegentlich demonstrativen Charakter an. S. Sch.

hängt mit dem mangelnden Lidschlag, der ungenügenden Befechtung und stärkeren Austrocknung der Hornhaut zusammen.

Schließlich sind auch die Bewegungen der Augäpfel von Bedeutung. Werden sie lebhaft hin und her bewegt, wie das z. B. im Jörn oder in der Angst geschieht, so scheinen sie wegen der wechselnden Beleuchtung auch lebhafter zu funkeln. So gliedert auch der Coelstein am hellsten, wenn die Person, die ihn trägt, in Bewegung befindlich ist.

Die Abnahme des Augenglanzes im höheren Alter hängt mit der Änderung des Temperaments und der Stimmungslage, aber auch mit Veränderungen des Augapfels zusammen. Die Hornhaut trübt sich bei Greisen an ihrem Rande, die Pupille erscheint, da die hinter ihr befindliche Augenlinse oft trüber geworden, nicht mehr so schwarz, und auch das Weiße des Auges ist nicht mehr so vollständig wie in der Jugend.

Ein Auge voll Glanz und Feuer galt von jeher als besonders interessant und fesselnd. So sucht denn die Schönheitspflege den Augenglanz künstlich zu erhöhen, und sie tut es auf dem Wege des Kontrastes, durch stärkere Verdunkelung der Umgebung und des Untergrundes der hellen Lichtreflexe auf der Hornhaut. Das ist die Bedeutung der Schwarzfärbung der Wimpern und Wimpern, wie sie bei den Frauen des Orients und — nicht nur bei diesen — beliebt ist. Dem gleichen Zwecke dient auch der Gebrauch von Mitteln, welche die Pupillen größer zu machen imstande sind. Die Tollkirsche enthält einen Stoff, der eine solche Wirkung auf die Augen ausübt. Das war den Italienerinnen bereits im 16. Jahrhundert bekannt. Und der lateinische Name der Pflanze soll von dieser Wirkung herühren; er lautet nämlich „Belladonna“, d. h. „Schöne Frau“!

„Markgräfler Drübel“ von Paul Sättele

Ein neues alemannisches Gedichtbuch

Wenn ich finde, Paul Sättele, siehe in seinem Gedichtbuch „Markgräfler Drübel“ dem Altmeyer der alemannischen Dichtung in vielen näher als manche der gegenwärtig lebenden Vertreter des alemannischen Schrifttums, so soll damit nur eine Seite seiner geistigen Haltung festgesetzt, nicht etwa ein Werturteil ausgesprochen werden. Denn Gabel als absoluten Maßstab nehmen, wie dies zuweilen noch geschieht, heißt die klassische Gedichte, die wir so sehr an ihm verehren, trotz ihrer unerkennbaren Zeitbedingtheit verewigen; heißt den konservativen Charakter der Dialektdichtung zum Dogma erheben. Hier die Dichtung mit dialektischem Einschlag, die das 18. Jahrhundert zu so hoher und feiner Blüte emporwühlte, bei der alemannische Dialekt besonders günstige Vorbedingungen; und Gabel, der darin, als in der Wahl seiner künstlerischen Mittel, vorab die geistige Einstellung seiner Zeit bekundet, hat darüber hinaus aus seinen Mutterlauten jene unaussprechlich feine Gebärde humanitärer Gesinnung herausgeholt, die für die vorangegangene Kulturära des angeklärten und edlen Markgrafen Karl Friedrich so kennzeichnend ist. In der hemmenden, händigenden Gewalt des Mythos hat er das Mittel gefunden, rauhe „Müßigkeit“ zu glätten und zu mildern und die für den Dialekt so charakteristischen, aber nur latent in ihm schwingenden Herzens- und Gefühlstöne zur Dominante zu erheben. Zeitemstände und Genie schufen also in diesen klassischen Gebilden alemannischer Dichtung eine Einheit, deren ethische Grundhaltung durch den Konflikt u. die Eigenheit des Dialektes bedingt und zugleich erhöht erscheint. Daraus aber den Schluss zu ziehen, der alemannische Dialekt sei für alle Zeiten hebelische Stoffeinstellung voraus, wäre ein Grundirrtum. Viel Wasser ist seitdem die Wiese und den Rhein hinabgeflossen. Auch am Markgräfler Land ist der Wandel der Zeiten nicht spurlos vorübergegangen. Burte, der Kämpfer, derzeit die überagendste dichterische Erscheinung nicht nur des engeren alemannischen Sprachgebietes, schlägt ganz andere Funken aus den Lauten, die auch seine Mutterlaute sind, als der Dialekt Gabel. Und selbst bei den anderen, kleineren Regabungen kommt ein romantisch-erotisches Jurzdrängen auf den hebelischen Klassizismus kaum mehr in Frage.

So wirken auch die „Markgräfler Drübel“ in den Stoffen und Mitteln, in denen sie die Erinnerungen an hebelische Vorbilder wachrufen, nicht etwa antiquiert, sie beweisen vielmehr, daß diesen Stoffen und Mitteln in der Dialektdichtung über ihre ursprüngliche Zeitbedingtheit hinaus immer noch starke Wirkungsmöglichkeiten vorbehalten sind. Sätteles „Drübel“ sind mehr als nur ein „Gedichtbuch“. Aus dem Rosafarbener zwanglos aneinandergereihter Mundartgedichte heben sich für das innere Auge sehr bald die Elemente eines heimlichen Gnos heraus, das alles in sich faßt, was Leben der Heimat heißt. Sätteles Heimat ist das Nebendorf Steim am „Chlohe“. Schon die Tatsache, dieses eigenartige, stark in sich gebundene Bild Markgräfler Heimat zum erstenmal in die Literatur eingeführt zu haben, wird als ein bleibendes Verdienst Sätteles zu gelten haben.

Die äußeren Umstände mögen ihn noch mehr als die inneren zum Bewußtsein seiner dichterischen Regabung haben kommen lassen. Denn ob dies Denkmal der Heimatliebe je Gestalt gewonnen hätte, wenn Paul Sättele nicht aus einer Generation von Rebauern herausgesprungen wäre, um sich der Stadt und der Kultur zu verschreiben, ist mehr als fraglich. Aber in ihm, dem Reb- und Pflugarbeiter von Geschlech-

Markgräfler Drübel. Alemannische Gedichte von Paul Sättele, mit Holzschnitten von Erwin Aram. Verlag G. Braun, Karlsruhe i. B., 1925, Preis RM. 4.—

tern her im Blute lag, rumorte die Sehnsucht und zehrte das Entbehren stärker als in den meisten seiner Schicksalsgenossen, die sich kampflos den veränderten Bedingungen anzupassen pflegten. Darin zeigt sich ja eben seine Berufung zum Dichter. Dazu war er von der Mutter her mit dem Bodensee verbunden, seiner zweiten Liebe, an die ein oder das andere Wort seiner Heimade gelegentlich anklingt. Das bringt uns auf Sätteles Werk. Sie ist es weniger ausgesprochen als z. B. bei dem Wälderalemannen Paul Körber; sie ist viel eher eingestellt als bei diesem. Immer aber atmen Sätteles Gedichte eine erquickende frische, gesunde Natürlichkeit. Einem Gedicht wie „Schnedjast“ — in seiner ungelunden Verbtheit — sei hier der „Fürobob“ gegenübergestellt, dessen garter, sinniger, „Gwätterles“ humor überaus besonders lebhaft an Körber gemahnt. Ihr volkstümlich bewegter Mythos, mus macht die meisten dieser Gedichte schon von Haus aus sangbar; und man möchte nur wünschen, daß Sätteles Landmann Franz Philipp etwa das mächtig ausholende Trübel von „Altmann am Rhi“ als Text für einen raffinen Männerchor nicht entgegen lasse. Zuweilen schlägt seine Lust freilich auch ins weiche Sentimentale um, wie in „s' Bösl“, „Mondschil“ oder „Wiss' Wüschil“ und anderen gelegentlichen Belanglosigkeiten, auf die die Sammlung ruhig hätte verzichtet können.

Aber das Myrische ist nur eine Seite von Sätteles dichterischer Begabung. Der geborene Fabrikierer, tritt er, wie schon angedeutet, in seinen Zustandsbilderungen und „Böhlen im besten Sinne in Hebel's Fußstapfen. So in der Tragödie des in den Tod gehenden mitterlofen Waben in „Am Chlohe“, in der sich die Ereignisse nach der breiten Exposition in einem eigentümlich geisthaft besüßelten Tempo abwickeln, der an Bürgerliche Balladen erinnert; und ebenso in den von französischem Erbarmen eingegebenen „Mer wirt der erste Stei“. Ganz in Hebel'schem Geiste empfangen sind auch Stimmungsbilder wie „Tod und Käbe“, „Sundigfede“, „Dr Markgräfler Baur“, „G. Rueter“. Im „Wälderstern“ und in der „Nepomul“ Folge streift Sättele Geschichtliches, dessen Fäden unsichtbar bei dem Heiligen „bi der höchi Brud“ zusammenlaufen. Zu fehrlicher Kraft steigert sich sein Heimatgefühl in dem groß empfundenen „Dr Chlohe“. Als echtes Kind seiner Scholle fimmert und gloriert Sättele, die Lebensweise mit philosophischer Reflexion im Mundwinkel, das Menschenleben im enghen Umkreis seiner Kinderheimat. Denn die Sepsis ist überhaupt ein Grundzug dieser sonst so lebensfrohen und lebensstichtigen Natur, die es in eigentümlicher Weise liebt, starke Kontraste von Optimismus und Resignation nebeneinander zu stellen. Der steiner Friedhof spielt nicht nur in „Am Chlohe“ eine Rolle; auch in „Mi erks Gang“, dem erschütternden Gedächtnisblatt für die namenlos beerdigten Opfer des Lebensüberdrußes, die der Rhein Jahr für Jahr anflutet, dann auch in dem von sanfter Melancholie erfüllten „Herbstad“, beschwört Sättele das Bild der stillen dörflichen Außerstätte seiner Heimat. Pessimismus, wie ihn die groß geschauten Vision „Aug in Rhi“ bedingt, läßt in „Mengenol in de Rächte“ innerbüßliche Schicksalsworte wie „Posaunenstöße aus der Finsternis“ wachsen. Aber unmittelbar dahinter triumphiert der Glaube an die Macht des Lebens in „Rii“ — und in dem wie fröhliche Orgelklänge auf und ab schwingenden „Vermittnisse Gott erge“. Auch der an den Schluß des Buches gestellten „Schwefelstern“, seinem vielleicht schönsten, deutschsprachigen Gedichte, schlägt Sättele noch eine pessimistische Mahnung an den Tod an: „Müge bei Nacht“, und zieht damit gleichsam zum Schluß noch einmal einen dunklen Vor über das Bild seiner Heimat.

So fällen die „Markgräfler Drübel“ eine gar stattliche und gewichtige Trage — und wenn sie zwischen goldig leuchtenden Prosatexten gelesenen gelegentlich weniger schwellend gerundete, weniger süße Trauben finden, so liegt das wohl auch in der Natur der Sache. Dialektdichtung nimmt fortwährend gewisse Freiheiten für sich in Anspruch. Sie hat sich nicht so unglücklich nach ästhetischen Gesetzen zu richten wie die Kunstichtung. Sie ist naturgemäßer und zu rechter Kritik gestellt sich ohne Umstände die Gelegenheitsdichtung. Aber nie sinken die Gedichte Sätteles, auch solche, die belangloser erscheinen, unter ein gewisses Geschnacksniveau herab.

Sätteles Schreibweise folgt der Lautmitz des Dialektes mit der Feinbrigkeit der Liebe. Manches wird sich in einer neuen Auflage noch färlar an den Mutterlaut anpassen lassen. Der hochdeutsche Klang in Meinen wie „gehn“ — „stehn“ in dem hell und froh beschwingten „Fürobob“ hätte sich z. B. doch sicher vermeiden lassen. Ein solches Dialektgedicht pflegt seine Kraft darin zu erweisen, daß es dem Ohr in höchster Übertragung schal und matt erscheint; so wie es der Übertragung immer erhebliche Schwierigkeiten entgegensetzt. Diese Kerngedichte lautbildnerischer Originalität finden sich denn auch bei einer stattlichen Anzahl von Gedichten Sätteles. An dem sprachlich urigen „Markgräfler Rhi“ dürfte auch ein Sprachschöpfer vom Format Bures, wie an manchem anderem in dem Buch, seine helle Freude haben. Hierher gehört auch der sprachlich sehr hart erklärte, schon in anderen Zusammenhängen erwähnte „Müge bi Nacht“. Wieviel mehr die ungewohnte, ungeklärte Sprache an Musik herzugeben vermag als das geglättete Hochdeutsch, läßt Sätteles „Opfer“ besonders klar erkennen — ein Gedicht, in dem er sich einer ausgeprochenen Kunstform: der Sonettform bedient.

Alles in allem: Ein Buch der Dichtung zur Heimat, ein volkstümliches Heimatbuch, eine Dichtung, auf die Sätteles Markgräfler Landleute mit Recht stolz sein können. „Organisch“ gewachsen, hart und doch gefühlsvertieft, Holzschnitte des Mannen Erwin Aram haben und begleiten das Buch auf's glückliche. Man vergleiche nur z. B. den stark wogenden und dabei doch so monumental gebundenen Holzschnitte an dem „Chinderriim“ auf Seite 25. Man möchte wünschen, daß ein Verleger der Simplicianischen Schriften auf dieses Talent aufmerksam würde.

Dr. Otto Goertz, Freiburg i. B.