

Hugo Siegwart

Autor(en): **Lang, Willy**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **11 (1907)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-571584>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Hugo Siegart.

Nachdruck verboten.
Alle Rechte vorbehalten.

I.

Im Sommer vor einem Jahr ward zu München die IX. Internationale Kunstausstellung eröffnet. Rodins „Denker“ stand im Vestibül des Glaspalastes. Der sitzende, kauernde Riese, der sein Haupt auf den rechten Arm stützt, die Faust unter dem Kinn, für sich hinstarrt. Brütend in sich selbst versunken. Leib und Glieder von übermenschlicher Wucht auf große Linien reduziert und fast eckig modelliert. Ein Werk von grandioser Macht und erdrückender Wirkung. Ein Pathos in seltsamer Realistik.

Gegenüber, beim Eingang, hatten sie Siegart's „Schweizer-schwinger“ plaziert. Auch zwei Riesen. Der eine hat den andern mit Aufbietung all seiner Kraft am Gürtel hochgehoben, die rechte Hand losgelassen und ins linke Schulterblatt eingegraben. Die Muskeln treten sich bläuhend hervor, die Sehnen sind zum Zerpringen gespannt, die Lippen der beiden krampfhaft aufeinander gepreßt, die Augen quellen aus ihren Höhlen im glutheißen Drang: jetzt wird er ihn auf den Rücken schmettern... Ein Stück von gewaltiger dramatischer Aktion. Siegart erhielt dafür die kleine Goldene Medaille.

Rodin, der geniale Franzose, der kleine härtige Mann, der die Titanenleiber schafft und sie mit dämonischer Kraft und Leidenschaft durchglüht, und der Schweizer sind in einem Atem genannt. Und das ist keine Blasphemie. Die Schwingergruppe sei Kriterium.

Siegart war sechs Jahre in Paris, erst bei Chapu an der Académie Julian, dann bei Falguière an der École des Beaux Arts. Beide waren seine Meister, und beide sind seinem Wesen fern.

Chapu's Jeanne d'Arc ist die gottselige Jungfrau, rein und klar, mit unschuldsvollem Blick und gefalteten Händen... Ein leichter Hauch von Schmerz liegt über dem Ganzen; doch vom lodernnden Feuer, das sie einst in Kampf und in die heulende Schlacht treibt, von einer aufgewühlten, zerrissenen Seele ahnen wir wenig.

Falguière fühlt aus der Antike heraus. Sein Tarcisus, der christliche Märtyrer, hat einen unsäglich leidenden Zug um den Mund, von beinahe weiblicher Zartheit. Sein „Sieger im Hahnenkampf“ ist ein frohlockender Jüngling, mit einem Hahn auf dem rechten Arm, könnte aber hinsichtlich der Formengebung ebenso gut im Louvre stehen, statt im Luxemburg bei den Modernen. Die Büste der Baronin Daumesnil zeigt eine ruhige, vornehme alte Frau, deren Ausdruck ans Typische grenzt. Aber alles ist mit Delikatesse gegeben. Ohne Zweifel ein großes Können; doch in Varianten war dies alles schon da. Falguière entbehrt wie auch Chapu, bei aller künstlerischen Reife, die Kraft großzügiger Originalität. Peiden haftet etwas Akademisches an.

Wenn wir suchen wollen, wo Siegart Anschluß gefunden, müssen wir uns schon mit dem Dreigestirn moderner französischer Skulptur, mit Dalou, Rodin und Bartholomé vertraut machen. Diese sind oder waren — Dalou ist tot, und die beiden andern haben wohl ihre Lebensarbeit hinter sich — die Bannerträger einer neuen Zeit. Von Belgien her spielte Meunier herein.

Revenons à la nature! Seien wir wahr, charakterisieren wir aus der Tiefe der Natur, beschränken wir uns auf das Wesentliche, hassen wir die Typen, individualisieren wir! Dieser Ruf ist in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts überall erklingen. Manet, Monet, Renoir, Pissaro, Sisley und

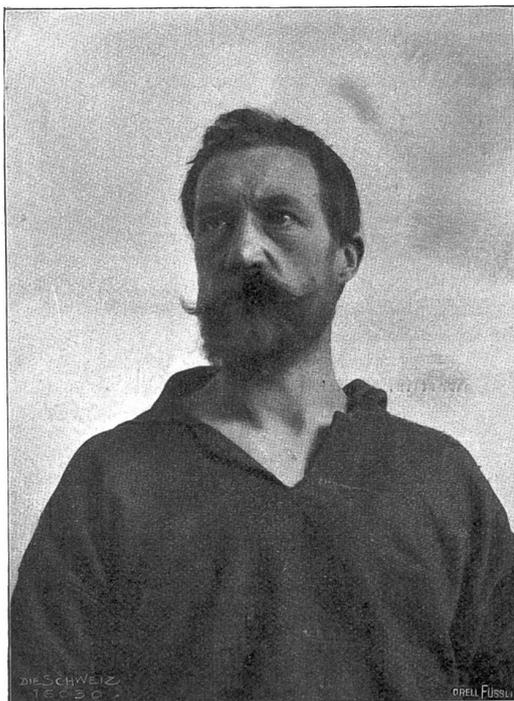
all die farbenjauchzenden Impressionisten brachten die Rettung aus der „braunen Sauce“, entdeckten die Pracht des flirrenden, flimmernden Sonnenlichts. In Deutschland wurde, von Zola getränkt, der Naturalismus geboren. In Paris entstand unter den Bildnern eine neue Ära. Überall neues Blut, neues Leben!

Es gibt ein Bild von Fantin-Latour «Un atelier aux Batignolles» — les Batignolles sind ein Künstlerquartier auf dem Montmartre — das Atelier von Manet. Er sitzt in grauer Jacke und hellen Beinkleidern inmitten des Raumes vor einer Staffelei und arbeitet am Porträt eines Herrn, der links vor ihm sitzt. Hinter ihm steht Auguste Renoir und schaut aufmerksam auf das Bild. Zur Seite plaudert Emile Zola mit Claude Monet und eintigen andern und spielt mit seinem Vorgnon. Dieses Atelier war eine jener Brutstätten der neuen Kunst...

Rodins „Denker“ steht jetzt vor dem Pantheon. Im Innern des majestätischen Baues findet sich auch eine Statue des Saint-Germain von Chapu und eine solche des St. Vincent de Paul von Falguière. Hier sind die Gegensätze des Alten und Neuen in einem Tempel französischer Kunst. Innen delikates — der Vergleich bezieht sich nur auf diese drei Figuren — Anfassen des Sijets mit weicher Seele. Ein fast ätherisches Moment mischt sich ein, wie Saint-Germain seine Hand auf das Haupt des Kindes legt, und St. Vincent de Paul hält seine beiden Butten so zart und liebevoll. Ein seelisches Schimmern wie von Malereien aus dem späten Cinquecento. Wie ein Aufblitzen vor einem Sterben in Schönheit. Doch keine Möglichkeit des Anschlusses mehr für junge Kräfte.

Draußen bei Rodin beinahe brutale Bodenständigkeit, eine verblüffende Natürlichkeit des Zugreifens und Erfassens. Ein jubelndes, schrankenloses Sichausleben. Was die beiden andern vermeiden, vielleicht als unedel, als roh, gibt sich hier als selbstverständlich. Leben flammt auf, wahrhaftiges Leben!

Gerade dies setzt auch bei Siegart's „Schwinger“ in Staunen. Diese wundervolle, natürliche Leidenschaft, die von allzuweichen Seelen vielleicht nicht mehr genossen wird, die jedoch im Gegenstand liegt. Was durchglüht uns denn beim Anblick eines Kampfes? Eine Freude am rein Physischen, an der Kraftäußerung an sich und weiterhin am Schauspiel, das uns diese gespannten Gefühle darbieten. Vielleicht auch wohlige Schauer über eigene Stärke in beiderlei Hinsicht. Vielleicht unsere Liebe zum Leben überhaupt. Unter Umständen bringt gerade die Katastrophe unsere Psyche in Zusammenhang mit dem All, durch das Gefühl der Abhängigkeit. Wir würden dann schwanken, nicht mehr zwischen Furcht und Mitleid, sondern zwischen Lust zur Erhaltung und Bangen vor dem Schicksal. Mitleid wollte nur das erstere, nur Energiesteigerung (vergl. aus „Umwertung aller Werte“: Fragmente zur „Physiologie der Kunst“); doch liegt noch wahrscheinlicher gar nicht in der Einheit, sondern in dieser oszillierenden Bewegung unsere ewige Liebe am Vorgang des Tragischen. In jedem Fall ist das Gefühl des Mitleids den beiden andern an Intensität untergeordnet. Doch wir sind schon im Gebiet der Tragödie. Wehnet sich nicht alles? Schließlich handelt es sich um das große Lieb der Leidenschaft, bei dessen Tönen wir erschauern. Wir schreiten dabei über hohe Brücken ins Leben und starren lebend in den Abgrund, der unter uns grausam lächelt. Dies ist viel-



Hugo Siegart.



Hugo Siegwart im Atelier.

leicht der nachhaltigste künstlerische Genuß. — Nun aber zurück zum Bildner . . .

Der Fremde braucht Zeit, bis er die mächtigen Einflüsse, die Paris gibt, selbständig verarbeitet hat, und vor allem derjenige, der berufen ist, eigene Form zu finden, und der im Moment immer nur sagt, was er wirklich zu sagen hat.

So sehen wir denn in Siegwarts Werk, soweit es vorliegt, ein allmähliches Aufsteigen wie auf einem steilen Weg zu nächtliger Stunde. Da und dort bliken Lichter auf und zeigen, wohin der Pfad führt, bis endlich die Höhe den Tag und die Klarheit bringt. Und seit einiger Zeit steht Siegwart wirklich auf der Höhe seines Schaffens. Wie alle Köpfer klärte er sich durch seine Arbeit ab. Das Gesamtwerk hat dabei dieselbe Bedeutung wie die Form im Einzelnen. Seelische Nuance wird durch Form charakterisiert. Die Lebensarbeit zeigt als Summe dieser Formwerte die künstlerische Individualität, wie sich der Charakter aus seelischen Nuancen zusammensetzt.

Ich habe nach Siegwarts Quellen gefahndet. Schließt er sich wirklich so an? Vielleicht . . . Die Entwicklung eines Künstlers bleibt in letzter Linie immer ein Mysterium.

II.

Hugo Siegwart wurde 1865 zu Luzern geboren, besuchte dann zu seiner künstlerischen Ausbildung die Akademie in München, war nachher sechs Jahre in Paris, wie schon erwähnt, erst an der Akademie Julian, dann an der Ecole des Beaux Arts, hielt sich auch in Berlin und Brüssel auf und lebt nun seit einigen Jahren wieder in München.

In seine Pariserzeit (1886—1892) fallen seine ersten Arbeiten von Bedeutung. Als Schüler Chapus modelliert er den Kopf seines Bruders (s. S. 12) kraftvoll und markig. Da kommt schon seine Fähigkeit zu charakterisieren zum Ausdruck. Er sucht das Wesentliche aus dem Sujet herauszuholen mit bemerkenswertem Streben nach Einfachheit. Wie fest setzt er gleichwohl Bart und Gewandteile hin! Nodin hat in dieser Art in vollendetester Weise das majestätische Haupt Puvis de Chavannes geschaffen.

Den Winter 1890 verbringt er zu Hause und führt einen

Konkurrenzentwurf für das Telldenkmal aus. Er faßt den Moment der größten Ekstase. Der Knabe schmiegt sich an den Vater, von Erregung noch bebend. Tell hat den zweiten Pfeil aus dem Boller gezogen und hält ihn dem Landvogt hin, grausam ernst, mit furchtbarem Blick. Diese Arbeit, für die er wohl den zweiten Preis erhielt, deren Ausführung aber unterblieb, hätte ihn fraglos mächtig gestärkt. Sie zeigt seine Liebe zu dramatischer Aktion. Er gibt den entscheidenden Augenblick, die Peripetie im Drama. Er liebt Spannung aller physischen und seelischen Kräfte, weil hier die Charakterisierung am interessantesten ist. Zugleich ist diese Eigenhaft wohl das stärkste Zeugnis für seine mächtige künstlerische Intensität.

In seine letzten Pariserjahre fallen zwei Arbeiten: Daphnis und eine weibliche Figur mit Vase. Die Tellgruppe zeigt mehr Originalität. Dort konnte er von seiner Kraft abgeben, sich ausleben. Dort stand er durch das Sujet auf dem Heimatboden, der Natur nahe, und darum vermochte er etwas Eigenartiges zu schaffen. Hier verfällt er ins Typische. Diese Arbeiten liegen ihm noch nicht. Er stellt wohl sein Modell, führt das Ganze aus mit respektablen Können; er hat viel gegeben, in der Anschauung des Körperlichen viel gelernt, er kennt die Mache. Doch konnten diese beiden Statuen von irgend einem andern herrühren. Keine Note personelle. Und darauf kommt es doch schließlich an. Vielleicht bildet hier Falguières Einfluß die Trübung. Wie viele haben sich flüchten müssen, um zu erstarken! Und gerade die Großen! Man denke z. B. an Millet!

Einen großen Gewinn hat er aber sicherlich von Paris mitgenommen, aus diesem wunderbar schillernden, fluoreszierenden Leben, aus der Stadt mit dem heißesten Atem: die innere Freiheit. Etwas, was für den Franzosen ziemlich selbstverständlich ist, was sich aber der Deutsche, in hemmenden Konventionen erzogen, erst erkämpfen muß.

So beginnt er denn 1892 seine Tätigkeit zu Hause und erhält den ersten Auftrag, vier Figuren, die vier Jahreszeiten, für das gleichnamige Gebäude in Luzern, auszuführen. Ich kenne diese Arbeiten nicht und kann deshalb nicht auf sie eingreten.

Ins Jahr 1893 fällt der Entwurf zu einem Monumentalbrunnen (s. S. 4). Eine Allegorie: Rhein und Wiese, nach dem Gedicht von Joh. Peter Hebel. Auf einer Felsgruppe steht im Sprung der junge kräftige Neffe Rhein und hat die Wiese, das muntere lachende Mägdelein auf der rechten Schulter, indes sich unten über dem Bassin rings die Nebenflüßchen der Wiese als kleine Putten mit charakteristischen Attributen gruppieren. Der Aufbau der Gruppe ist elegant und leicht und von flüssigem Leben durchströmt, wie von kristallinem, frischem Quell.

Jetzt zieht Siegwart wieder in die Fremde und verbringt die Winter 1896 und 1897 in Berlin und Brüssel, wo vor allem Meunier Eindruck auf ihn gemacht haben mag.

Neugestärkt und künstlerisch reif kehrt er heim und schafft das Pestalozzidenkmal für Zürich. Unser bestehendes Bild gibt uns einen interessanten Einblick in die Werkstatt. Wir sehen den Bildner an der Arbeit und seine Modelle.

„Lasset die Kindlein zu mir kommen . . .“ hat der Nazarener gesagt. Ohne Pose. Schlicht. Denn er war der Sohn eines Zimmermanns. Aber er hatte das große Feuer in sich, das noch jetzt in all denen aufglüht, die bestimmt sind, mit der Gesamtheit Fühlung zu haben. Pestalozzi nahm das Wort auf. Ebenso einfach. Aus der Persönlichkeit floß bei ihm wie bei jenem die Macht. Und dieselbe Liebe sprach aus ihm.

Gerade deshalb ist Siegwarts Gruppe so zu schätzen, weil sie diese Quelle aufdeckt, die durch alle Zeiten fließt. Denn schließlich handelt es sich bei jeder historischen Darstellung künstlerisch nur darum, das Ewige an Leidenschaft — das Wort hier im weitesten Sinn gefaßt — aus der Vergangenheit in die Gegenwart herüberzunehmen. Alles andere ist Beiwerk.

Zwei Menschen stehen da. Der Mann in mächtiger, seelischer Größe und das Kind, das geistig noch tastet; es fühlt allein. Und das Glückliche an der ganzen Anlage ist das, daß gerade der Moment gegeben ist, da sich die beiden finden. Der arme, gebeugte, verschüchterte Junge schaut zaghaft und forschend in des Alten Gesicht. Doch wie ihn die greisen Hände so sorgsam umfassen und ihm aus dem kummergefügten Antlitz so viel Güte entgegenstrahlt, kommt dem Großen die Seele des Kleinen entgegen, noch zag und schüchtern; aber sie schmiegt sich an . . .

Das Jahr 1900 zeitigt einen Entwurf zu einer Siegelgruppe für den Bahnhof Luzern (s. S. 5).

Zwei herkulische, nackte Gestalten, mit dem Geruch der unbedingten Zugehörigkeit zu diesem Geschäft — etwa wie bei Meunier la glébe — schleppen das Symbol eines Wagens. Darauf steht eine geflügelte, faceltragende, vorwärtsdrängende weibliche Figur. Eine Abart von Merkur ins Feminine transportiert. Vor allem kraftstrotzend und mächtig sind die beiden Seitenfiguren gegeben. Gebändigte Riesen, die dumpf, stierartig den Karren schleppen. Wie wundervoll sind in ihrer Realistik diese Glieder! Diese Figuren leben. Man schaut es leibhaftig, wie der Schweif an ihnen niedertriefte, die Muskeln sich härten, die Adern schwellen, der Brustkorb feuchend sich hebt und die Augen aus diesen stumpfen Gesichtern gloken. Schwerlastende Mühe, die fast vertiert. Und doch ist alles erst angedeutet.

Der Entwurf wurde nicht akzeptiert. Mir ist auch die wirklich ausgeführte Arbeit nicht gegenwärtig, und ich muß mich deshalb eines Urteils enthalten.

Sehr produktiv ist Siegart im Jahre 1902, wo er neben den monumentalsten Figuren Niklaus von der Flüe (s. S. 13) und Winkelried, die im Bundeshaus zu Bern aufgestellt sind, noch das Zwysfig-Denkmal in Bauen vollendet.

Dann folgen im Jahre 1904 vier Arbeiten von wunderbarer Reife und Charakteristik.

Die Nacht. Auf den rechten Fuß gestützt, den linken leicht zurückgezogen, die Arme erhoben, die von Haarsträhnen überflutet sind, das Haupt leicht zurückgeneigt, steht sie da: ein herrliches Weib, von tiefem Traum umfangen!

Diana, die schlanke, jungfräuliche Göttin (s. S. 14 und 15). Im Sprunge lauscht sie, den rechten Arm erhoben und den Kopf leicht gewendet. Wie drängen diese feingebauten, sehnigen Glieder nach vorwärts! Wie mag dieser Leib durch die Wälder leuchten, wenn sie leichten Schrittes dem Maidwerk obliegt! Und doch liegt in diesem Antlitz ein herber, strenger Zug. Hat sie doch Aktäon, den Sohn des jagdliebenden Gottes Aristaios, der auf dem Kithairon, durch die Jagdgründe schweifend, sich in eine Grotte verirrt, da eben die Göttin ihre Glieder im Bade erfrischte, in einen Hirch verwandelt und ihn von seinen eigenen Hunden zerreißen lassen, damit er nicht das Wunder ihrer Nacktheit verkünde. Denn sie war grausam und die jungfräulichste von allen Göttinnen.

Diese beiden Arbeiten sind von seltener Feinheit und Originalität der Charakterisierung. Sie zeigen die starke künstlerische Entwicklung Siegarts, wenn wir zurückdenken an die ersten Pariserarbeiten ähnlichen Charakters. Nacht und Diana sind vom schweizerischen Bundesrat angekauft worden.

Die folgenden zwei Werke sind von eben solcher Prägnanz. Der Künstler gibt zweimal sein Mädchen, einmal allein, dann mit dem Hund (s. S. 2 und die Kunstbeilage). Wunderjam sind im ersten Fall diese schwächlichen, unreifen Glieder gegeben, diese feinen, fast zerbrechlichen Knöchel, das Uberschlankte der ganzen knospenden Erscheinung.

Bei der Gruppe ist die Spannung im Körper nicht so stark. Die Formen sind schon weicher, das Spröde ist gemildert, das Kind

lehnt sich auch behaglich an das Tier. Wiederum eine delikate Arbeit; doch möchte ich die erste fast noch mehr lieben, um ihrer herben Mädchenhaftigkeit willen.

Daselbe Jahr zeitigt auch noch einen Dianakopf nach demselben Modell (s. S. 16). Hier tritt nun der scharfe, strenge Schnitt des Gesichts noch mehr hervor, und zugleich erscheint sie mit dem Attribut der kleinen Sichel der Mondgöttin Selene genähert, die ja aus Artemis-Diana abgeleitet ist.

Das Monumentalste aber, was Siegart bisher geschaffen, ist seine „Schweizerschwingergruppe“ (s. S. 3). Sie wurde schon eingangs gewürdigt, und es ist nur noch darauf hinzuweisen, wie sich hier alle Vorzüge des Künstlers vereinen. Erstlich zeigt sie die eminente Spannkraft seiner Energie. Wirklich ein Kriterium, daß er zu den größten Aufgaben berufen ist. Dann faßt er auch hier mit wunderbarem Geschick den entscheidenden Moment. Er ist Dramatiker und hat auch die Kraft sich so auszuleben.

Den Augenblick, da auf der Szene alle Energie zum letzten Schlag sich bäumt, da ringsum Totenstille herrscht, da wir unsern eigenen Herzschlag hören... diese Spannung vor der Katastrophe gibt der Bildner. Und wie sind diese Körper durchgearbeitet! Man betrachte eine solche Rückenpartie! Kein Vergleich liegt so nahe wie der mit Robtn. Auch hinsichtlich der ganzen Grandezza des Aufbaus.

In Luzern hat sich ein Komitee gebildet zum Ankauf der Gruppe. Der Bund hat eine Subvention bewilligt. Die Schwinger sollen in den Seeanlagen zu Luzern aufgestellt werden.

Es wäre Banalität, für das Werk Reklame machen zu wollen. Hier handelt es sich einfach um eine Tat. Es gibt in unserer Heimat nicht viel, was diesem Werk zur Seite zu stellen wäre.

Wir lächeln mitteilidig über den Mangel an Kunsterkennen vergangener Zeiten. Wir sind ja so weise! Seien wir dessen eingedenk!

Nach dieser grandiosen Anstrengung folgt naturgemäß wieder eine Rückkehr zum intimeren Wortwurf. Es entsteht noch 1905 die „Kindergruppe“ (S. 8), die er dieses Jahr in der Frühjahrsausstellung in München ausgestellt hatte — samt der Nacht und einem Torso der Diana.

Diese Kindergruppe, eine häusliche Szene, ist voll Schalk und Humor. Die beiden Kinder des Künstlers haben sich gegankt, wie das ja vorkommt. Die kleine Eva ist aber verjöhlich und raunt dem Jungen ein liebes Wort ins Ohr. Das Brüderchen läßt sich nicht beikommen, zieht die Stirne kraus und starrt grollend zur Seite. Von ebensolcher Intimität, Einfachheit und Schlichtheit ist die „Doppelbüste“ der beiden (S. 7).

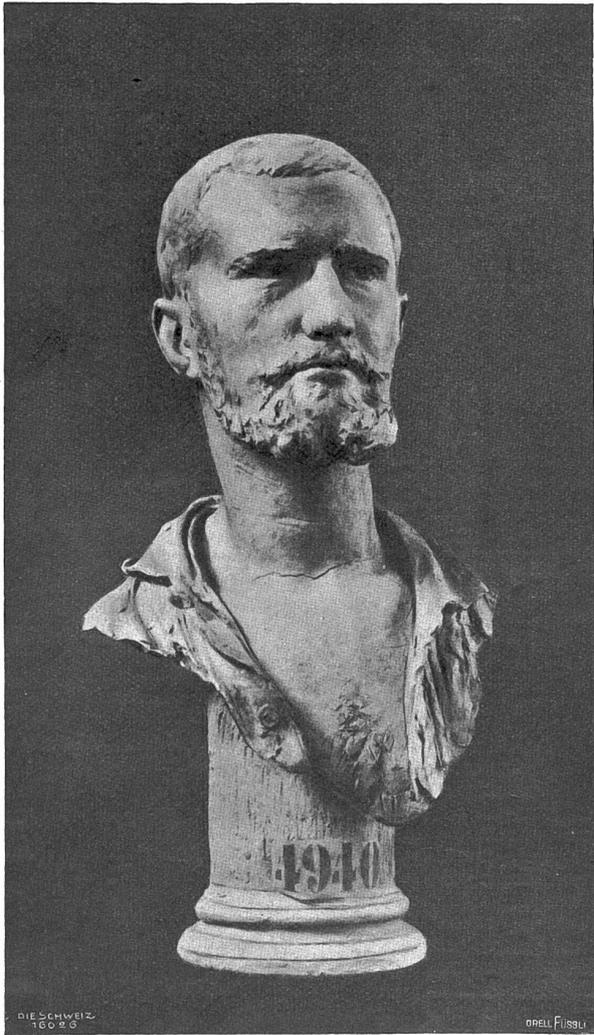
Das letzte Werk von Siegarts bisheriger Tätigkeit ist die Bildnisbüste der bekannten, in München lebenden, vor allem durch brillante Holzschnitte sich auszeichnenden Malerin Martha Cunz (s. S. 6). Ein Kopf voll Kraft und scharfem Ausdruck. Bei lapidarer Gesamtwirkung empfangen wir vor allem den Eindruck großer psychischer Energie. Wie sich hier unter der hohen Intensität des



Pestalozzi-Denkmal in Zürich (1898).



Pestalozzi-Denkmal in Zürich (1898).



Mein Bruder. Bildnisbüste (1888) von Hugo Siegwart, Luzern-München.

Sehens die Stirne zusammenzieht, das ist meisterhaft geformt. Und doch liegt Ruhe über dem Ganzen.

III.

Noch einmal Dalou. Denn wir sind zu Ende und können zum Anfang zurückkehren. Dort haben wir ein Prognostikon gegeben hinsichtlich des Weges und haben die Keime von Siegwarts Entwicklung in Paris gesucht. Er liebt die Seinestadt noch jetzt. Wenn man in München des Abends zusammenfaß und ihn der Ekel ankam über das tintenklegende Säkulum, dann erzählte er aus seiner Pariserzeit und redete von ihr wie heute die alten Franzosen über die Gloire der Napoleoniden. Sonst gehört der Künstler zu den Schweizern.

Nun, Dalou hat einen „Bauern“ geschaffen. In wunderbarer Realistik steht er da. In Hemd und Hose und den großen Sabots, die wie halbverdeckte Fischerkähne aussehen. Die Hacke liegt zu seinen Füßen, und er streift sich den rechten Hemdärmel zurück. Eine wetterharte Figur, voller Kraft und mit der ganzen Poesie der schweren Arbeit.

Geht Siegwarts Pfad vielleicht dahin? Die Kraft hätte er, den Ernst und die seelische Tiefe. In den „Schwingern“ verarbeitete er ein mächtiges Stück Volkstum: erdständig und groß und doch einfach. Er kennt die Gebärde, solche Geister zu beschwören . . .

Noch ein Prognostikon? Künstlerträume sind zu seltsam. Man kann wohl nachher den Weg suchen, den er gewandelt; doch dies ist alles und das Künftige ein Rätsel. Vielleicht ihm

selbst; denn gerade in der Fähigkeit des unbewußten Reisens liegt die Bürgschaft für die größte Entwicklungsmöglichkeit. Die Unzuklaren sind immer schnell am Ende.

Harren und sehen allein ist uns gegeben und nachher die heitere Luft zu genießen.

Willy Lang, Berlin.

Anna König.

Skizze von Johanna Siebel, Zürich.

Nachdruck verboten.
Alle Rechte vorbehalten.

Vor einem Hause im belebtesten Teile einer mittelgroßen Stadt hält ein brauner, unbehaltmäßig langer Kinderwagen. Eine schlanke, schlichtgekleidete Frau löst mit tiefem Aufatmen die Hände vom Griff des Gefährts und spricht: „So, Rudi, da wären wir; nun wollen wir hoffen, daß alles gut geht!“ In der dunkeln Stimme zittert Erwartung. Erwartung liegt auch im Blick der scheuen Augen, die verkrämt, groß und angstvoll aus einem Gesicht schauen, dessen starkgemeißelte Züge den Stempel des Lebenskampfes tragen.

Die Sprechende öffnet mit Anstrengung die schwere eichene Haustür und schiebt den Wagen unter das weite Portal.

Es ist in den ersten Tagen des Januar. Die Luft geht kalt, und die Frau klaischt die klammen Hände ein paarmal heftig ineinander, um das Blut in wärmere Wallung zu bringen, bevor sie das Verdeck des Wagens niederklappt. Ein eckiger Kinderkopf mit vorspringender Stirn über schwermütigen, tiefliegenden Augen wird sichtbar, und eine klagende Stimme spricht: „Ich möchte lieber nicht zum Doktor; er wird mir wehtun, Mutter!“ „Nicht bange sein, Rudi!“ beruhigt die Angeredete. „Denk' nur, wenn er uns hilft!“ Wie aufklingende Freude durchbricht es die Stimme der Frau, als sie fortfährt: „Grad der soll so gut sein! Wunder erzählt man von ihm, so vielen hat er geholfen; sie sagen, der hat wirklich schon Lahme gehen gemacht, und Krüppel hat er geheilt. . . Denk' doch nur, Rudi, wenn's dem bei uns auch gelänge! Denk', wenn der dich gesund machen könnte! Sei doch brav heute, Rudi, sei du mein tapferer Junge!“

Die Frau hat die dicke wollene Decke zurückgeschlagen, die den kleinen Kinderkörper bis zum Kinn verhüllte, und hebt den Knaben voll zartester Innigkeit empor. Ein schlaffer Kinderleib, dessen dünne Beinchen in erbarmungswürdiger Schwachheit kraftlos niederhängen, liegt in den Armen der Mutter; der matte Oberkörper vermag sich nicht selber zu halten. . . Die Frau hüllt den Knaben mit einer Sorglichkeit, der man die traurige Gewohnheit langer Jahre anmerkt, in ein Tuch, gibt dem Kleinen tunlichst bequeme Ruh in ihren Armen und steigt mit ihrer Bürde die Treppe hinan.

Ihr Gesicht wird dunkelrot von der Anstrengung, und nachdem sie mühsam die zweite Stiege erklommen, lehnt sie für kurze Zeit das Haupt mit dem hämmernden Blut an die Mauer. Ihr Atem geht heiß und keuchend; doch sorglich umfängt ihr Arm das hilflose Kind.

Dann steigt sie höher hinan, Stufe um Stufe sich förmlich erzwingend; vor ihren Augen stieben rote Flecke, und hörbar, zum Zerspringen klopft ihr Herz. Mit einer übernatürlichen Anstrengung überwindet sie die Umwandlung der Schwäche, beißt die Zähne aufeinander und schreitet weiter. Der Knabe lehnt das weiße Gesicht inniger an die Schulter der Mutter, nestelt seine kühlen Fingerspitzen ängstlicher an ihren pochenden Hals und flüstert: „Ich fürchte mich doch, Mutter; wir wollen wieder heimgehen!“

„Nur ruhig, Rudi!“ stößt die Frau mühsam hervor.

Nun steht sie aufatmend vor der Türe des Arztes; die Glocke schrillt, eine Magd öffnet und leitet die Taumelnde schnell in ein Zimmer. Das erschöpfte Weib sinkt schwer auf ein Sofa nieder, immer bemüht, des Knaben Lage so gut wie möglich zu lassen. „Sie hätten nicht allein kommen sollen mit dem Kinde,“ sagt die Magd mitleidig; „das ist zuviel für einen allein, das kann einer nicht!“

Die Frau nickt trübe vor sich hin, sie will etwas erwidern: „Ich . . . ich . . .“ Dann schüttelt sie den Kopf und schweigt.

Mähdlich wird ihr fliegender Atem ruhiger. Die Dienerin hat sich entfernt; jetzt öffnet sich eine Seitentür. Ein schlanker Herr mit dunkeln Vollbart verneigt sich leicht und sagt mit höflicher Stimme: „Darf ich bitten!“

Die Sitzende erhebt sich mit dem Kinde und schreitet mit