

Gustave Jeanneret

Autor(en): **Markus, Stefan**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **18 (1914)**

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-572151>

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.

Gustave Jeanneret.

Mit dem Bildnis des Künstlers, drei Kunstbeilagen*) und zwölf Reproduktionen im Text.

Es ist nicht wahr, daß der Dichter, Maler, Musiker ein Müßiggänger und Laugenichts ist, wie mancher von der Kunst, dem es allzu gut und leicht gegangen ist, in übermütig-falscher Bescheidenheit behaupten will. Der echte Künstler ist ein Arbeiter wie und mehr als ein anderer, der in Mängsten und schmerzlichen Wehen die Kinder seiner Muse zur Welt bringt. Und er ist ein Kämpfer. Man frage die Stillen, die emsig und unbemerkt schaffen, ohne mit dem Geschaffenen zu prunken und zu prahlen, die sich bescheiden im Hintergrund halten, den Lärm fliehen und damit das allgemeine Bekanntheit. Die am lautesten schreien, die werden am weitesten gehört. Die andern müssen erst entdeckt und erobert werden. Von der Allgemeinheit. Denn einem engeren Kreise von Verstehenden und Kunstfreunden sind sie längst vertraut und wert. Ich nenne als Beispiel den Neuenburger Gustave Jeanneret. Auch er ist ein Stiller, in abgeschlossener Einsamkeit emsig Suchender und Schaffender. Zu Neuenburg im Winter, zu Cressier am Wege nach Biel im Sommer, wächst und vermehrt sich sein Werk. Die welsche Schweiz zählt ihn zu ihren Größten. Die Künstler und Kunstliebhaber der deutschen Schweiz suchen ihm gerecht zu werden. Der großen Masse aber ist er — trotz seinem langen und fruchtbareren Wege und begeisterten Kennern, die gleich dem † Gaspard Balleto (in Nr. 12 des zehnten Jahrgangs, 1906, dieser Zeitschrift) u. a. für ihn eine Lanze brachen — noch unbekannt. Doch wie viele wirkliche Künstler sind der Masse bekannt, außer jenen, deren Name in aller Mund ist und die sie schließlich auch nur vom Hörensagen kennt?! Gustave Jeanneret hat zwar niemals um ihre Gunst gebuhlt. Er war seiner Lebtag kein Schreier und Konzessionär. Aber umso gründlicher hat er sich mit ihr beschäftigt. Draußen, in Cressier, und am Neuenburgersee. In seinem Innern ist er stets ein verkappter Sozialist gewesen. Im besten Sinne des Wortes. Wie wir alle Sozialisten sind, trotz unsern individuellen aristokratischen Neigungen und Bedürfnissen. Das Volk, die ringende Menschheit war sein menschlicher und künstlerischer Traum. Ein tiefes Mitgefühl zog ihn zu den Arbeitenden hin, ein umfassendes, vielgestaltiges Interesse für ihr Tun, ihre Verhältnisse. Er suchte sie auf, er mengte sich unter sie, er beobachtete sie, und dann zeichnete er sie nach. Erst realistisch, so, wie sie waren und er sie sah, dann stilisierend geordnet und vereinfacht und schließlich hinaufgesteigert zum Symbol. Schauen und Denken gingen miteinander eine harmonische Ehe ein. Die zweite Natur in Jeanneret, seine Neigung zu heimlichem Spintisieren, zu philosophischen Problemstellungen und Kalkulationen brach durch und forderte das Ihre. Und die Zeit war ihr günstig. Diese Zeit des Suchens, Tastens und Ringens, deren Atmosphäre von Problemen aller Art und Gattung erfüllt ist. Sie hat der jüngsten Epoche im Deuvre Jeannerets — über die ältere hat seinerzeit an dieser Stelle Gaspard Balleto ausführlich gehandelt — weit hin sichtbar den Stempel aufgedrückt, die Bahn gewiesen. In dreifacher Hinsicht: Die neuesten Arbeiten Jeannerets stellen und lösen Probleme. Diese Probleme sind sozialen Charakters. Ihr sozialer Charakter aber wird durch die Mittel des Parallelismus und Rhythmus dargestellt und betont ...

*) Eine vierte Kunstbeilage („Straße in Motiers“) folgt in einem spätern Heft. N. d. W.

Der Weg ist ebenso alt wie bekannt. Schon die alten Ägypter haben den Parallelismus geschätzt und künstlerisch ausgebaut. Und auch den Assyriern, Hellenen und Römern war er ein willkommenes Ausdrucksmittel. Die Gegenwart mit ihrer Maschinenteknik, ihren uniformen Tendenzen und ihrer Arbeitsteilung muß sich dafür besonders empfänglich zeigen. Der moderne Künstler wird geradezu auf den Parallelismus gestoßen. Dieser ist ein Zeichen der Zeit. Ist es aber die vornehmste Aufgabe der Kunst, ihre Zeit zu interpretieren und festzuhalten, so muß der Parallelismus notgedungen das Kennzeichen werden unserer Kunst ... Der sozial empfindende, die Menschen bei der Arbeit auffuchende und beobachtende Jeanneret mußte ohne weiteres auf den Parallelismus kommen. Wie einst die Ägypter darauf kamen, als sie nur vermittelst Addition einer größeren Anzahl paralleler Aktionen in die Lage versetzt wurden, ihre Pyramiden und Monumentalbauten zu errichten. An sie und dieses Beispiel hat Jeanneret bei der Schöpfung des linken Flügels seines umfangreichen Triptychons, der „Solidarität“ (erste Kunstbeilage), zweifelsohne gedacht. Wie jene Männer, die, einer hinter und neben dem andern, am Seil ziehen, das den Steinblock auf die übrigen der langsam sich formenden Pyramide hebt, sie alle mit derselben Bewegung, in demselben, vom Aufseher dirigierten Rhythmus — ganz so addie-



Gustave Jeanneret, Neuenburg.

Das Schaukelpferd (Jours heureux).



Gustave Jeanneret, Neuenburg.

Monolog (1888).

ren die Arbeiter Jeannerets ihre Einzelkräfte zu jener Macht, die beinahe mühelos die schwere Eisenschiene fortzuschafft, um sie dem endlosen Eisenbahnweg einzugliedern. Eine Idee, ebenso geläufig, wie durchsichtig klar und einfach. Wir haben dafür das banale Wort der Einigkeit, die stark macht. Was der einzelne isoliert niemals fertig brächte, das gelingt der Masse. Durch die primitive Addition ihrer Einzelkräfte. $1 + 1 + 1 + 1 + 1 \dots$ in infinitum. Durch die Gleichzeitigkeit und Identität ihrer Bewegungen. Durch den Rhythmus ... Wie er durch das rechte Bein, das alle diese Männer zugleich vorstellen, akzentuiert wird. Durch die parallele Richtung der Köpfe, Körper und Gliedmaßen. Durch die sich wiederholende Bewegung, die just dadurch, daß sie nicht vereinzelt auftritt, besonders eindrücklich wird und typische Kraft erlangt, wie das Ganze die Kraft des Symbols ... Ähnlich in der „Egalité“ (s. zweite Kunstbeilage). Acht auschreitende Mäher, von denen zwei im Vorübergehen, willkürlich, instinktiv, im blutigen Mohnfeld blutige Ernte halten. Hier wächst sich die Symbolik zu wahrhaft kosmischer Weite aus. Der Mäher, Tod, der wahllos-übermütig hinnähert, was ihm gerade in den Weg

tritt, Reich und Arm, Alt und Jung, Mann und Weib. Vor ihm sind sie alle gleich. Er kennt und macht keinen Unterschied ... Die große französische Revolution hat den Begriff der Gleichheit anders definiert und gefaßt. Politisch. Staatlich. Völkerrechtlich. Und auch in der Solidarität und Freiheit erblickte sie wesentlich andere Dinge. Jeanneret sieht tiefer und höher. Ihm weitet sich jeder der drei Begriffe zum Welt-symbol. An die Stelle der eigenmütig-politischen Solidarität setzt er die Kultur, an die nivellierender politischer Gleichheit den Tod, an die beschränkter politischer Freiheit die dionysische Ungebundenheit. Die Kultur als das grandiose Werk der Solidarität, der Tod als der unerbittliche Ausgleicher, die dionysische Ungebundenheit als das sich austollende Leben, als die einzige wahre Freiheit — das sind die Ideen, denen Jeanneret in seinem Triptychon (S. 75) plastische Gestalt verliehen hat. So einfach und selbstverständlich sind sie, daß man gern und leicht vergißt, was es brauchte, um sie auf diese primitive, klare Formel zu bringen. Wahre Kunst ist immer einfach. So einfach soll sie erscheinen, daß jedermann das Gefühl hat und ausspricht: Das hätte er auch zustandegebracht, das sei „gar keine Kunst“. Kommentare sind vor echten Kunstwerken überflüssig. Wo eine künstlerische Gestaltung ohne Erklärung nicht spricht, da ist die einfachste Formel eben nicht gefunden, die Idee ist nicht ausgegoren, nicht abgeklärt, die Voraussetzungen sind allzusehr bloße Theorie geblieben, als daß ein wahres Kunstwerk auf ihrer Basis erstehen könnte ... Jeanneret ist nicht nur Denker und Philosoph — er ist auch Künstler. Was jener ausheckte, hat dieser durchleuchtet und geformt. Der sozialistisch angehauchte Grübler ging auf im dekorativ gerichteten Maler ... Neben Ideen und Probleme traten Linien, Farben, Formen. Was irgendwie entbehrlich, ward eliminiert. Mögliche Einfachheit in Ton und Linie, Umgehung allen Detailballastes waren erste Grundsätze künstlerischer Erkenntnis. Und — zur Hebung der Monotonie und Verstärkung des Rhythmus — ein Nuancenreichtum in der einheitlichen Wiederholung. In der Tat: Schaut man diese Menschen der „Solidarité“ und „Egalité“ näher an, so ist man überrascht ob der Fülle der Verschiedenheiten innerhalb der Gleichheit. Da trägt — in der „Einigkeit“ — keiner das Hemd wie der andere, und in der „Egalité“ sind die einzelnen Mäher durch Kopfbedeckung und Kleidung wohl voneinander unterschieden. Erst recht in ihrer Haupt- und Körperhaltung und Bewegung. Diese Mannigfaltigkeit im einzelnen ist indes nicht willkürlich. Sie ist System. Man beobachtet etwa, wie der zurückgewandte dritte Arbeiter der „Solidarité“ ein Gegenstück findet im siebenten, wie der zweite Mäher der „Egalité“ mit dem fünften korrespondiert und dieser fünfte nur darum den Schritt wechseln darf, weil er im Zentrum steht, wie die Sensen abwechselnd links und rechts getragen werden, wie — in der „Solidarité“ — der zweite, vierte, sechste und achte Träger vor dem ersten, dritten, fünften und siebenten einerschreitet, usw. In allem und jedem tritt uns der denkende und wägende Künstler entgegen. Alles hat er bedacht, nichts übersehen. Auch im Farbigen nicht, das er mit souveräner Sicherheit gestaltet ...

Jeanneret hat auch anderes gemalt. O, die Hülle und Fülle! Stilleben — mit welcher Gattung er begann. Landschaften — er ist ein Meister der Landschaft, ein Meister der Stimmung (Abendstimmung S. 88, Seerosen S. 90 *) und Atmosphäre (Vor dem Regen S. 89), ein Meister delikater Abtönung (Blühende Kirshäuser S. 91, Straße in Motiers **), ein Meister der Form (Der Grat S. 92) und Komposition (St. Nicolas S. 87). Porträts — die reizende Zecca (s. dritte Kunstbeilage), den breit und ernst gehaltenen Weißbart in Gedanken (S. 85), den monologisierenden Alten mit Zylinder (S. 84), u. a. m. Kompositionelles — Kinder im Interieur (Das Schaukelpferd S. 83), Mensch und Landschaft (Skizze zu einem

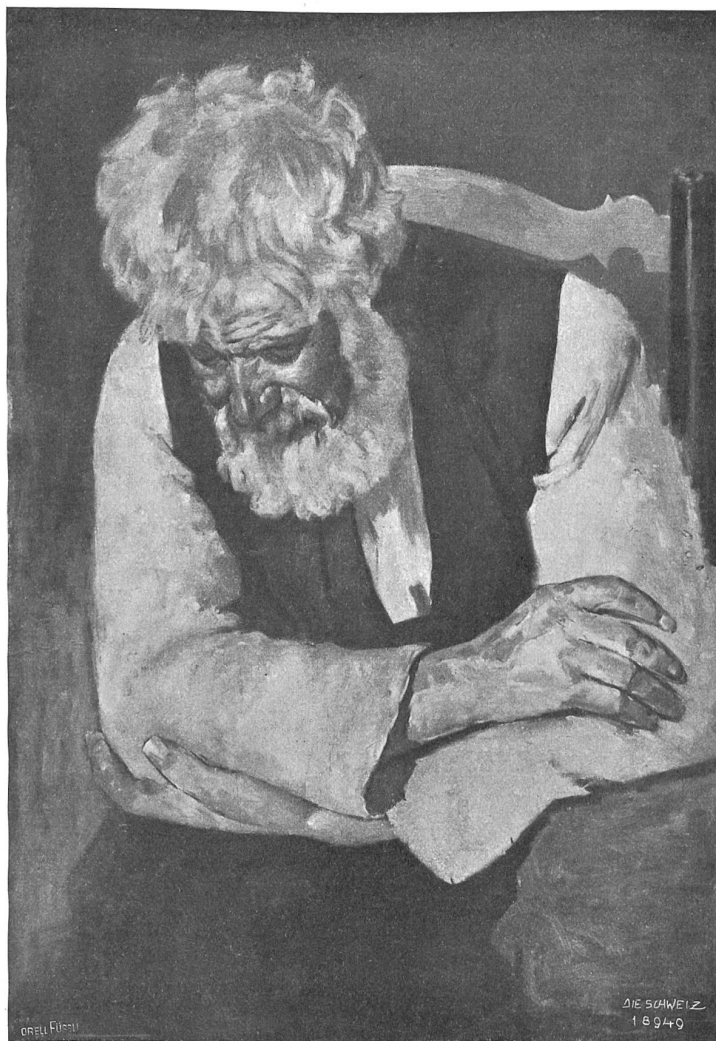
*) Sämtlichen Abbildungen, bis auf das Triptychon, liegen Aufnahmen des photographischen Ateliers Hermann Lina in Winterthur zugrunde.
**) Folgt als Kunstbeilage in einer späteren Nummer. U. d. R.

Gemälde „Feldarbeit“ S. 80, „Der Bootsmann“ S. 81) ... Sein Lebens- und Meisterwerk ist und bleibt sein Triptychon (S. 75 und Kunstbeilagen I und II) ... Mögen Private und Galerien sich immerhin an seine kleineren Schöpfungen halten, wie bisher*). Ich kenne Landschaften Jeannerets ältern und jüngern Datums, die ihresgleichen suchen. Der impressionistisch-farbige Stil ist ihm nicht minder geläufig wie die klare Monumentalität einer neueren Richtung. Und das Figürliche zeigt ganz exzellente Qualitäten der Charakteristik wie des Tonalen. Öffentliche Gebäude und ihre Ersieller und Besitzer werden mit Vorteil den dekorativen Meister zu Rate ziehen. Indem sie sein Triptychon erwerben oder ihn mit der Schöpfung eines neuen betrauen, was sich noch mehr empfiehlt. Denn es ist gar keine Frage, daß derartige Kompositionen ihren vollen Glanz erst dann entfalten, wenn sie im Hinblick auf ein bestimmtes Feld eines architektonischen Bauwerkes gestaltet worden sind, mit dem zu künstlerischer Einheit zu verschmelzen ihre eigentliche und schönste Bestimmung ist. Das sollten sich die Erbauer und Inhaber von Volkshäusern in erster Linie merken. Jener Institutionen, die das Volk beherbergen sollen und deren Pflicht es darum ist, das Leben dieses Volkes zu verschönen, dieses Volkes Geschmack zu läutern ...

Wenn man das Œuvre Jeannerets durchgeht, seine figürlichen Schöpfungen, meine ich, so fällt einem auf, wie alle Köpfe, die es enthält, die Merkmale tragen des Denkens. Da ist kein ausdrucksloses Gesicht, vom simplen Arbeiter der „Solidarité“ bis hinauf zum Mann „In Gedanken“. Zeica, die Mäher, der Herr des „Monologs“, der „Bootsmann“ — sie alle denken. Jeder anders und etwas anderes. Das ist kein Zufall. Sind sie doch sämtlich Geschöpfe eines Denkens. Der kleine bärtige Mann da vor der Staffelei im Garten zu Cressier mit dem scharfen Aug und Gesicht (S. 79) ist so sehr Denker — bei aller Spontaneität seiner Inspiration und seines Schaffens — daß man ruhig behaupten darf, er wäre Philosoph oder Dichter geworden, wenn er nicht rechtzeitig den Beruf des Malers in sich entdeckt hätte. Es gibt wenige Künstler von gleicher Universalität. Keinen zweiten vielleicht von diesem Umfang der Interessen. Der Mensch steht dem Maler nicht nach. In keiner Beziehung. Dieser Mann ist eine Persönlichkeit, mit der zu plaudern Gewinn und Genuß ist. Ich hab's wiederholt erfahren. Draußen in Cressier, im klosterartigen Landsitz des Künstlers mit den heimeligen bildgeschmückten Räumen und dem mächtigen Atelier. Ein köstlicher Nachmittag und Abend ist mir besonders im Gedächtnis haften geblieben, aus der Zeit, da Jeanneret noch an seiner „Liberté“ arbeitete. Es war ein mühevolleres Werk, umsomehr, als der Künstler es im Freien schuf und somit in qualender Abhängigkeit von der Witterung. Da die Leinwand sehr groß war, hatte Jeanneret zu ihrer Meisterung eine eigene Vorrichtung erfunden, einen Apparat aus zwei Walzen, auf denen die Leinwand bis auf eine gewisse Fläche, die er gerade unter der Hand hatte, aufgerollt war. So sah ich damals das Bild, das übrigens teilweise von der definitiven Form abwich. Die Figuren, die jetzt der allzu kräftig hingesezte Bergfegel mit den drei Pappeln etwas beengt und drückt, entwickelten noch eine wahrhaft übersäumende Ausgelassen-

heit. Vor allen das mächtig sich reckende, vom Rücken gesehene Weib des Vordergrundes und ihre unbändig lachende Nachbarin zur Linken (die zur Rechten ist die Tochter des Künstlers). Wir saßen in traulichem Winkel, bis es dämmerte, und sprachen, ja, wovon? Von allem möglichem. Dann gesellte sich die Herrin des Hauses zu uns, eine ungemein kluge und geistreiche Frau. Und schließlich kamen die Kinder. Eine Tochter von siebzehn und drei Söhne von fünfzehn abwärts. Ich liebe diese Kinder. Die ganze Kultur und aristokratische Feinheit der Eltern ist auf sie übergegangen. Sie sind schön, sehr schön sogar, intelligent, unterrichtet. Man fühlt sich in erlebter Gesellschaft. Die Grenzen des Ästhetischen werden nirgends überschritten. Das Heim eines Künstlers! Wieviele haben Ebenbürtiges zu bieten? Ein glücklicher Mensch, dieser Jeanneret! Ich dachte es zwanzigmal, während des Soupers, während des gemütlichen, ihm folgenden Beisammenseins, während der nächstlichen Fahrt nach Neuenburg. Ein glücklicher Mensch. Trotz seinem unermüden Ringen mit seiner Kunst, trotz den Kämpfen mit Enttäuschungen durch eine verständnislose Menschheit, trotz der weltabgeschiedenen Einsamkeit. Glücklich, weil in sich gefestigt, aus eigener Kraft, durch sich selbst. Die Preiscommission der Pariser Internationalen Ausstellung des Jahres 1900 hat den „Saisons de la vigne“ Gustave Jeannerets (jetzt im Museum zu Neuenburg*) die bronzene Medaille, die Münchner

*) Vgl. „Die Schweiz“ X 1906 S. 278 ff.



Gustave Jeanneret, Neuenburg.

In Gedanken (1882).

*) Bilder Jeannerets finden sich in den Museen von Genf, Lausanne, Neuenburg, Solothurn, La Chaux-de-Fonds und Glarus.

Internationale des Jahres 1909 seiner „Egalité“ die goldene Medaille zweiter Klasse zuerkannt. Er hat sich nicht geändert, ebensowenig, als sein fünfzigster Geburtstag ohne öffentliche Feier vorüberging. Er weiß, was er will. Er weiß, was er ist.

Er weiß, was er kann. Derartige Menschen sind niemals auf äußerliche Anerkennung angewiesen. Sie nehmen sie hin als einen Tribut, der ihnen gebührt, und bleibt sie aus, so wissen sie sich zu fassen ...
Dr. Stefan Markus, Zürich.

Ein Schweizerisches Volksdrama im Zürcher Stadttheater.

Ein Schweizerisches Volksdrama, das Werk eines Schweizerdichters, aufgeführt an einem Berufstheater der Schweiz — das ist ein seltenes Ereignis. Leider! Das Zürcher Stadttheater erinnerte sich wieder einmal daran, daß es eine schweizerische Bühne sei, und bot in wohlvorbereiteter, guter Aufführung seinem Publikum: „Hans Waldmann, ein Volksdrama in vier Aufzügen und einem Vorspiel, von Adolf Böglin“.

Es war mir nicht vergönnt, der Premiere beizuwohnen. Man erzählte mir, sie habe vor festlich vollem Hause und einem beifallsfreudigen Publikum stattgefunden. Bei der zweiten Aufführung sah ich ein halbleeres Haus. Warum? Ich machte mir darüber, ehe der Vorhang aufging, allerhand Gedanken. Hat Zürich kein größeres Publikum mit literarischem Interesse? Nicht mehr Begier, das Werk eines Dichters zu sehen, der doch durch achtungswerte Leistungen sich einen Namen gemacht hat und der in seinen Mauern wohnt und wirkt? Oder ist es so international geworden, daß ein Stoff aus der vaterländischen Geschichte es nicht mehr lockt? Oder ist Hans Waldmann nicht mehr der Nationalheld Zürichs? Hat ihn die neueste Geschichtsforschung totgeschlagen, wie sie seinem Denkmal den Boden entzog? Oder ist es bereits der passive Widerstand der Menge gegen ein Stück, dessen erster Aufführung eine unmaßsichtige, wenig freundliche Kritik sich an die Fersen geheselt hatte? Niemand gab mir Antwort. Jedenfalls aber war ich nicht durch ein festlich gestimmtes, erwartungsvolles Haus beeinflusst; nichts hinderte mich, den eigenen Eindrücken unbefangen mich hinzugeben, als das Spiel begann. Meine nüchterne Stimmung ließ mich die Schwächen des Stückes schleierlos erkennen; im Verlaufe der Aufführung aber konnte sie doch die Freude in mir nicht ersticken, ein gut schweizerisches Stück auf einer schweizerischen Berufsbühne zu erblicken, konnte auch die Befriedigung nicht erwürgen, das Stück als die ernste Arbeit eines Dichters taxieren zu dürfen und gute Eigenschaften mit den Mängeln sich mischen zu sehen. Ja, ich gestehe es offen, das Vorspiel *) und die erste Hälfte des ersten Aktes ließen mich an die Zukunft des schweizerischen Volksschauspiels glauben. Da lebte und lebte auf der Bühne echtes Zürcher Bauerntum der alten Zeit in schlagfertigen Witz und urbigem Humor, in Leidenschaft und Latenlust, und auch in der Zürcher Ratskammer mochte es zu Waldmanns Zeiten ungefähr so zugegangen sein wie in den ersten Auftritten des ersten Aktes. Aufeinanderprallende Gegensätze versprachen eine bewegte Handlung.

Ich skizziere kurz den Verlauf der Handlung. Ein Vorspiel gibt die Exposition. (Warum „Vorspiel“ und nicht „erster Akt“? Die folgenden vier Akte bilden nicht mehr und nicht weniger einen Teil des Ganzen, und der Name ist doch immer etwas ominös. Wollte der Dichter gleich darauf hindeuten, daß er einer strengen Dramaturgie nicht Rechnung getragen habe?) Droben am See, wo die Gemeindegemeinde von Meilen, Rüsnacht und Erlenschach zusammenstoßen, feiert Bauernvolk in froher Luftbarkeit die Verlobung der Anna Kellstab von Meilen mit Werder von Rüsnacht. Hierher hat Vater Kellstab seine Gäste eingeladen, weil der Rat von Zürich den Bauern verboten hat, zu Gastlichkeiten zueinander zu ziehen und so Freundschaft und Macht von Dorf zu Dorf zu stärken. Städter, die Waldmann sich verfeindet hat, kommen und hegen die Bauern gegen den Bürgermeister auf, dessen gewalttätig Regiment an aller Bedrückung schuld sei und der mit dem Erzfeind Desterreich verräterische Unterhandlung pflege. Ein Anhänger Wald-

manns, der Junker Meiß, reizt in Uebermut und Gewalttätigkeit die Bauern noch mehr. Schon droht es zum Kampf zu kommen. Da tritt der Komtur von Rüsnacht dazwischen, freilich nur, um sofort im Namen der Geistlichkeit ebenfalls zum Ankläger gegen Waldmann zu werden. So verbünden sich unzufriedene Städter, das Landvolk und die Geistlichkeit gegen des großen Bürgermeisters Regiment. Schon tönen aus den nahen Gemeinden die Gloden des Aufruhrs herüber, und im Schimmer des Abendrots, das die nahe Freiheit verkündet, ziehen die Bauern kampflustig ab, das Lied singend: „Nun ha'n wir's satt, es muß ein End die schnöde Anechtschaft haben!“

„Da tallelet's aber!“ witzelte meine literaturkundige Nachbarin. „Ja,“ erwiderte ich, „aber es ist gutes Epigontum!“

Der erste Akt spielt in der Ratskammer von Zürich. Der Rat zeigt sich in zwei Parteien gespalten: für Waldmann sind die Zünftler, gegen ihn die Junker, denn er hat „den Adel zum Stadtschnecht der gemeinen Zünfte gemacht“. Der Bürgermeister tritt ein, und die Beratung beginnt. Zum Erstaunen von Freund und Feind übt der sonst so gewalttätige Mann Gnade statt Strenge an einem Lasterer von Winterthur; ja er begnadigt sogar den verbannten Lazarus Göldli und läßt damit seinen gefährlichsten Gegner wieder in die Stadt. Gegen die Witten der Bauern freilich bleibt er taub, um nur die Wohlfahrt der Gesamtheit zu wahren; ja er läßt sogar den Rat die Tötung der Hunde der Bauern beschließen und den Beschluß sofort vollstrecken. Weherufend gegen die Schänder der Freiheit, ziehen die Boten der Landschaft ab. Die nun folgende Liebeszene, die, etwas erzwungen, ebenfalls im Ratsaal sich abspielt, erklärt uns die Milde Waldmanns gegen seine persönlichen Feinde. Das späte Liebesglück, das ihm durch Martha Göldli, die Tochter seines Feindes Heinrich Göldli, zuteil wird, hat ihn zur Reue über seine früheren Gewalttaten, besonders die Hinrichtung Frischhans Theilings, und zu edelm, gütigem Menschentum geführt. In unbedingtem Vertrauen auf die Zünfte glaubt er nun fester als je zu stehen, und selbst die Warnungen des treuen Schneevogel vermögen ihn nicht zu bewegen, zur Gewalt zu greifen. — Den zweiten Akt eröffnet eine etwas nach altem Geschmack gearbeitete, aber lebendige und dramatisch gesteigerte Verschwörungsszene. In einer Kapelle zu den Predigern kommen Adel, Kirche und Bauern zusammen und beschließen, Waldmann zu stürzen. Ein gefälliges Aktenstück, das Lazarus Göldli vorweist, um den Verrat Waldmanns zu beweisen, gibt bei den noch zögernden Bauern den Ausschlag. Wohl verrät Martha dem Geliebten die Verschwörung, die sie hinter einer Türe belauscht hat; doch vertraut er auf sein Volk. Eine Maske erinnert ihn in einer etwas unwahrscheinlichen Szene an Theiling und mahnt ihn zur Milde, die begangene Untat zu sühnen. So sammelt er nun zwar seine Freunde um sich, aber aus Scheu vor Blutvergießen trifft er ungenügende Gegenmaßnahmen. — In dem vor dem Rathause spielenden dritten Akt, dem ein gewisser Zug ins Große nicht fehlt, gelingt es den Verschworenen, das Volk gegen Waldmann einzunehmen. Noch einmal jubelt es ihm zu, als er, für die Ehre der Stadt und für das Gemeinwohl besorgt, den Vertrag mit den Bauern zerreißt, den die eidgenössischen Boten vermittelt haben; dann aber läßt es ihn im Stich, und er wird in den Wellenberg abgeführt. — Im vierten Akt „egmontell“ es etwas stark, wie wieder meine Nachbarin meinte. Martha Göldli gewinnt einige Bürger für die Befreiung Waldmanns und schleicht sich im Gewande eines Dominikaners ins Gefängnis, um dem Geliebten Gelegenheit zur Flucht zu geben (ein etwas abgebrauchtes dramatisches

*) Unsere Leser finden es mitgeteilt im XII. Band unserer „Schweiz“ (1908) S. 196—200.