

Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 18 (1914)

Rubrik: Dramatische Rundschau

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 07.10.2024

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

heiten der scharf umrissenen Blätter machen die quellende Zartheit der Blume doppelt fühlbar, wie auch bei dem Vogel die Dunkelflächen das Lichtumflutete scharf herausheben.

Die Landschaften, beide dem Vötschental entnommen, sind Muster in der Kunst, das für den Natureindruck Wesentliche und Entscheidende herauszuholen und den Eindruck von Sonnigkeit und Weite zu wecken. Bei beiden sind die Schwarzflächen möglichst beschränkt; aber das Lineare sorgt für bildhafte Raumwirkung.

Die vier Initialen sind zu einem köstlichen Bûchlein

entstanden, zu Ludwig Finckhs, des Gaienhofers Dichters, Heimwehbûchlein „Die Reise nach Tripstrill“. Sie erzählen nichts, sie sammeln nur den Saft und Duft eines Kapitels in eine dekorative Formel von starker seelischer Eindringlichkeit.

Auf kleinstem Raum entfaltet hier der Holzschnitt die Kraft eines stillvollen Kunstwerkes. Mit so Wenigem so viel sagen zu können, in einer Sprache, die völlig sich im Bereich der ihr zustehenden und zugänglichen Mittel bewegt: das ist das Zeichen echter Künstlerschaft.

H. T.

Dramatische Rundschau IV.

Es ist des Chronisten gewöhnliche Arbeit, die Ereignisse in der Kulissenwelt geduldig Stück für Stück aneinanderzureihen, bis der Bildbogen fertig ist; diesmal aber kommt er zunächst als Festredner und als Preiser des Beständigen im ewig Unbeständigen. Am 5. Februar feierte das Zürcher Stadttheater mit einer schwungvollen Aufführung des „Tannhäuser“ den siebenzigsten Geburtstag seines ersten Kapellmeisters Dr. Lothar Kempfer, der seit beinahe vierzig Jahren an der Spitze der Oper steht und bestimmend auf ihre Entwicklung eingewirkt hat. Eine ununterbrochene, von allen anerkannte Tätigkeit von vierzig Jahren an ein und derselben Bühne, das ist eine so seltene Erscheinung, daß sie fast wie ein Wunder wirkt, wenn man bedenkt, wie verschieden die Strömungen, Meinungen und Wünsche sind, die sich beim Theater geltend machen. Hunderte von Künstlern sind in dieser Zeit über unsere Bühne gegangen, kaum daß noch ab und zu ein Name in der Erinnerung auftaucht; das Direktionszepter ist von Gelbmann auf V'Hams, von V'Hams auf Schlegel, von Schlegel auf Schrötter übergegangen, dann haben die „artifistischen“ Leiter den Thron bestiegen, Zeiten regter künstlerischer Tätigkeit wechselten mit Zeiten trostlosen Tiefstandes, und all dies Schwankende, dieses Erscheinen und Verschwinden hat Kempfer überdauert, er, der einzige ruhende Punkt in der Erscheinungen Flucht. Kämpfe und schmerzliche Erfahrungen jeglicher Art werden auch ihm nicht ferngeblieben sein; aber nach außen stellt sich diese Künstlerlaufbahn als ein ruhiges, ja selbstverständliches Vorwärtsschreiten dar, als ein Leben ernstester Pflichterfüllung, das mit der glänzenden Durchführung des „Parisfal“ seine Krönung fand. „Die Oper besitzt in Herrn Lothar Kempfer einen Dirigenten, der seine Aufgabe muster-gültig löst,“ schrieb im Jahre 1884 Reinhold Rüegg in den „Blättern zur Feier des fünfzigjährigen Jubiläums des Zürcher Stadttheaters“. Dieser Satz besteht heute noch und in vermehrter Bedeutung zu Recht; deshalb geziemt es sich, die Gelegenheit wahrzunehmen und auch an dieser Stelle des vor-zureichenden Dirigenten ehrend zu gedenken.

Aus dem reichen Spielplan der Oper, der sich in der Hauptfache naturgemäß in bekannten Bahnen bewegte, treten vier Ereignisse hervor: die Aufführung der „Sennen“ von Gustave Doret, über die den Lesern von anderer Seite ein-

gehend berichtet worden ist*), dann die Gastspiele der russischen Sängerin Elena von Kuszkowska („Mlada“ und „Troubadour“), der die Musikkritiker strahlende Stimme und leidenschaftliches Temperament nachrühmten, und des schwedischen Kammer-sängers John Forsell, der als Holländer und vor allem als Don Giovanni eine beispiellose Begeisterung hervorrief; gewaltige Stimmittel und eine eminente schauspielersche Begabung vereinigten sich da zu hoher künstlerischer Vollendung. Das vierte Ereignis ist der erfolgreich durchgeführte Wagnerzyklus, der die Werke Wagners von den „Feen“ bis zum „Parisfal“ umfaßte und die Opernspielzeit schloß. Auch die leichtbeschwingte Schwester der Musik, Terpsichore, zog, mit Pauken und Zimbeln angekündigt, für einen Abend ins dichtgefüllte, festlich bewegte Haus ein. Doch was das vielgerühmte „Russische Ballett“ uns brachte, erfüllte die Erwartungen, so wundervoll der komplizierte Apparat auch funktionierte, so vornehm und gediegen alles aussah, doch nur zum Teil. Auf neue Offenbarungen, neue Ausdrucksformen des Tanzes war man begierig und fand sie höchstens im ersten Teil des Abends, in der Ballettpantomime „Kleopatra“, deren durch und durch stillvolle Wiedergabe ein faszinierend dramatisches Leben entwickelte; das übrige, mit wenigen Ausnahmen, verharrte mit Spigentanz, Gazeröckchen und magischer Beleuchtung in der Herrlichkeit des alten Balletts.

Das Schauspiel hatte zunächst gute und geruhige Tage. Es lebte wochenlang von Errungenem, spielte Schwank auf

Schwank und machte sogar einmal einen mißglückten Absteher ins Gebiet der Pöste, indem es Mannstädts längst gestorbenen „Stabstrompeter“ wieder lebendig machen wollte. Als einzige Novität von irgendwelcher Bedeutung erschien in dieser sterilen Zeit das Tendenzdrama „Justiz“ von dem Engländer Galsworthy. Es ist eine mutige und heftige Anklage gegen die un menschliche, jeder milden Regung unzugängliche Gerichtsbarkeit, die das ihr einmal verfallene Opfer nicht mehr losläßt und es immer tiefer unter die Räder bringt. Es zeigt, wie ein schwacher Mensch, der von Natur nichts weniger als ein Verbrecher ist, durch ein Vergehen, begangen aus Liebe zu einem bejammernswürdigen Weib, dem Zuchthaus verfällt, hier unter den Qualen der Einzelhaft seelisch zusammenbricht und

*) f. o. S. 162 f.



Max Bucherer, Basel-München.

Chrysanthemum. Holzschnitt.



nach verbüßter Strafe nicht als „Gebesserter“, sondern als skrupelloser Fälscher wieder ins Leben tritt. Zwei Menschenleben werden vernichtet: das Weib, das während der Haft des Geliebten der Stütze beraubt ist, wird auf den Weg der Schande gedrängt, und der Mann, dem wieder das Zuchthaus in sicherer Aussicht steht, tötet sich selbst, zwei Opfer einer grausamen Justiz. So sicher das nun ein Stoff für ein packendes Theater-

stück ist, so sicher ist, daß ihn Galsworthy nicht dichterisch zu gestalten wußte. Immer nur Geschehnisse, aber selten ein Ton, der aus der Tiefe quillt. Auch schwächt eine gewisse Breite und Unbeholfenheit im Aufbau das Interesse; man läßt die Dinge an sich vorüberziehen, findet das Schicksal der beiden Menschen sehr traurig, aber fühlt nie jenes Erbarmen, das das Herz zittern und beben macht. Auch Wedekind, der im Gegensatz zu dem Engländer doch immer ein Dichter ist, konnte mir, will ich aufrichtig meine Empfindung bekennen, mit seinem neuesten Drama „Simson“ kaum mehr als ein an Neugierde grenzendes Interesse ablocken. Die abgefeimteste Spitzbübün und Dirne Delila, deren Künsten der stärkste Mann, Simson der Gotterfüllte, erliegt, und daneben der Philisterpöbel, das war eine Konstellation wie gemacht für den Dichter der „Lulu“. Da konnte er das Ewig-Weibliche, wie er es auffaßt, auf den Thron des Weltgetriebes setzen und zugleich der blöden Masse die gern erteilten Hiebe geben. Während das Weib ihr teuflisches Spiel auch nach der Blendung Simsons fortsetzt, fleht der Mann, der sehend „bei den Weibern nie nach Liebe fragte“, blind und elend um „Liebe und Geborgenheit“. Scham erfüllt ihn, wenn Delila ihn als Schaustück vor den neiderfüllten Philisterfürsten in die Arme schleißt, Scham und Eifersucht, die sonst beim Weibe wohnen, sind jetzt beim Manne, das Weib triumphiert in schamloser Luft. Diese Szenen sind sicher und wirkungsvoll gestaltet; wie ein Klagelied, aus tiefster Schwermut aufsteigend, klingen Simsons Reden, und dazu gibt Delilas frecher Spott den wirkungsvollen Gegensatz. Daß aber allen Endes der Eindruck kein erhebender ist, dafür hat Wedekind auch in diesem Werke, das hinsichtlich der Form viel mehr Geschlossenheit und Strenge zeigt als frühere, durch Einführung possenhafter, stimmungvernichtender Elemente gesorgt. Was sind das für Hanswürste, diese Philisterfürsten, denen der „Volksmann“ auf die Glaxe spucken möchte, wie unvorbereitet und aus der Luft gegriffen ist das blutige Spektakel, die Abmurxerei im dritten Akt. Wädge man immer, wie es geschehen ist, dieses Gemisch von Ernst und Narrheit als ein Bild unserer widerspruchsvollen Zeit deuten, das Ergebnis ist, daß man mit kühlem Herzen von dem Drama scheidet. Noch tiefer sank die Temperatur vor Karl Sternheims Komödie „Der Snob“. Da ist, was auch der bittersten und

ironischsten Komödie noch Char-
me verleiht, auf ein Minimum reduziert, fast jedes Spiel humoristischer Kräfte verschmäh; mit kalter Berechnung ist Zug für Zug hinzugefügt, um den charakterlosen Streber — der Titel „Snob“ deckt die Sache nicht — in seiner unverhüllten Gestalt hinzustellen. „Von Trieben geschneit flog ich durch den Brei der Bequemem, weil ich wußte, jenseits fängt erst das Leben an,“ sagt Christian

Maske; er verabschiedet wie man ein Geschäft erledigt seine Geliebte, die ihn zum kultivierten Menschen erst gemacht hat, er gibt seine Eltern für tot aus, weil das Bekanntwerden seiner kleinbürgerlichen Abstammung ihn im Aufstieg hemmen könnte, und begeht zuguterletzt, um seine gräßliche Braut durch den Zauber seiner Persönlichkeit zu blenden und über sie zu triumphieren, die Nichtswürdigkeit, das Andenken seiner in-

zwischen verstorbenen Mutter zu schänden, indem er sich als den unehelichen Sohn eines Vicomte ausgibt. Man hat das konstruiert und übertrieben genannt, hat zumal den letzten Zug karikiert und unglaublich gefunden. Aber wie oft steckt nicht hinter geschäftlicher Tüchtigkeit der rigorosste Egoismus, unter der Maske eines konzilianten Wesens eine bodenlose Rohheit. Vor kurzem hat man in den Zeitungen von einem deutschen Bürgermeister gelesen, der aus ähnlichen Gründen wie der Held dieser Komödie seine Mutter für tot ausgab. Von da bis zur letzten Schändlichkeit des Christian Maske ist der Schritt nicht allzu groß, und mir will der Bogen nicht mehr überspannt erscheinen, als es dem Komödiendichter für seine Zwecke erlaubt ist. Aber was dem Stücke fehlt, das ist das volle und blühende Leben, sind die Zugeständnisse, welche die Bühne nun einmal verlangt, die Absicht tritt zu nüchtern und offen hervor, und deshalb bleibt ein unerfreulicher, frostiger Eindruck zurück. Viel geschmeidiger und zu Konzessionen bereiter als Sternheim ist Karl Röhler, der Autor der viel gespielten „Fünf Frankfurter“, in seinem Lustspiel „Rösselprung“. Er läßt das Herz einer schönen, jungen und reichen Witwe eine Zeit lang zwischen drei Bewerbern hin und herflattern, so, wie das Rössel im Schach hin und hergeschoben wird, bewegt sich dabei in liebenswürdiger Haltung auf der Oberfläche, schmeichelt dem Publikum mit allerlei Bonmots und hängt alten Theaterfiguren ein neues Mäntelchen um. Aber gemessen an den andern Erzeugnissen heiterer Gattung die um diese Zeit den Zutritt zu unserer Bühne fanden, wie der recht geschmacklose Schwank „Wem gehört Helene?“, von dem Verfasser Buchner „Grotteste“ genannt, und der alberne „Müde Theodor“ von Neal und Ferner, ist es immerhin ein Stück, das besondere Erwähnung verdient.

Neben diesen modernen Sachen brachte der Spielplan einige anerkanntswerte Klassikervorstellungen. So gab man in einer beinahe sechs Stunden dauernden, vortrefflich einstudierten Vorstellung Schillers „Don Carlos“ in beinahe ungefälschter Form; man sah ferner eine stimmungsvolle Wiedergabe von Hebbels „Gyges“ und zum dreihundertfünfzigsten Geburtstag Shakespeares eine packende „Othello“-Vorstellung. Ein Unternehmen seltener Art war die Aufführung von Ibsens „Peer Gynt“. Wenn das dramatische Gedicht trotz dem Mangel einer einheitlichen Handlung, trotz seiner losen Szenenführung und Symbolik das Interesse im Theater wenigstens während des ersten Teiles in ungewöhnlichem Maße fesselte, so war das nicht zu einem kleinen Teil das Verdienst der guten Vorstellung.

Noch einmal ging Ibsens Geist auf unserer Bühne um, wenn auch nicht in einem Drama des Dichters selbst, so doch in einem vergrößerten Abklatsch seiner Gesellschaftschauspiele.



zwischen verstorbenen Mutter zu schänden, indem er sich als den unehelichen Sohn eines Vicomte ausgibt. Man hat das konstruiert und übertrieben genannt, hat zumal den letzten Zug karikiert und unglaublich gefunden. Aber wie oft steckt nicht hinter geschäftlicher Tüchtigkeit der rigorosste Egoismus, unter der Maske eines konzilianten Wesens eine bodenlose Rohheit. Vor kurzem hat man in den Zeitungen von einem deutschen Bürgermeister gelesen, der aus ähnlichen Gründen wie der Held dieser Komödie seine Mutter für tot ausgab. Von da bis zur letzten Schändlichkeit des Christian Maske ist der Schritt nicht allzu groß, und mir will der Bogen nicht mehr überspannt erscheinen, als es dem Komödiendichter für seine Zwecke erlaubt ist. Aber was dem Stücke fehlt, das ist das volle und blühende Leben, sind die Zugeständnisse, welche die Bühne nun einmal verlangt, die Absicht tritt zu nüchtern und offen hervor, und deshalb bleibt ein unerfreulicher, frostiger Eindruck zurück. Viel geschmeidiger und zu Konzessionen bereiter als Sternheim ist Karl Röhler, der Autor der viel gespielten „Fünf Frankfurter“, in seinem Lustspiel „Rösselprung“. Er läßt das Herz einer schönen, jungen und reichen Witwe eine Zeit lang zwischen drei Bewerbern hin und herflattern, so, wie das Rössel im Schach hin und hergeschoben wird, bewegt sich dabei in liebenswürdiger Haltung auf der Oberfläche, schmeichelt dem Publikum mit allerlei Bonmots und hängt alten Theaterfiguren ein neues Mäntelchen um. Aber gemessen an den andern Erzeugnissen heiterer Gattung die um diese Zeit den Zutritt zu unserer Bühne fanden, wie der recht geschmacklose Schwank „Wem gehört Helene?“, von dem Verfasser Buchner „Grotteste“ genannt, und der alberne „Müde Theodor“ von Neal und Ferner, ist es immerhin ein Stück, das besondere Erwähnung verdient.

Neben diesen modernen Sachen brachte der Spielplan einige anerkanntswerte Klassikervorstellungen. So gab man in einer beinahe sechs Stunden dauernden, vortrefflich einstudierten Vorstellung Schillers „Don Carlos“ in beinahe ungefälschter Form; man sah ferner eine stimmungsvolle Wiedergabe von Hebbels „Gyges“ und zum dreihundertfünfzigsten Geburtstag Shakespeares eine packende „Othello“-Vorstellung. Ein Unternehmen seltener Art war die Aufführung von Ibsens „Peer Gynt“. Wenn das dramatische Gedicht trotz dem Mangel einer einheitlichen Handlung, trotz seiner losen Szenenführung und Symbolik das Interesse im Theater wenigstens während des ersten Teiles in ungewöhnlichem Maße fesselte, so war das nicht zu einem kleinen Teil das Verdienst der guten Vorstellung.

Noch einmal ging Ibsens Geist auf unserer Bühne um, wenn auch nicht in einem Drama des Dichters selbst, so doch in einem vergrößerten Abklatsch seiner Gesellschaftschauspiele.

Vier Initialen in Holzschnitt zu Ludwig Finckh's „Reise nach Leipzig“ (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1913).

Max Bucherer, Basel-München.

Franz Raibel, der als Molièreübersetzer auch bei uns bekannt ist, behandelt in seinem auf der Pfauenbühne „geuraufführten“ Drama „Der Pelikan“ wieder einmal das Problem der Gleichberechtigung der Geschlechter, im besondern auf sexuellem Gebiet. Das Weib ist nicht des Gatten Eigentum, ruft die Frau aus; woher nimmt der Mann das Recht, das Leben der Frau zu überwachen, ihr, so lautet es wörtlich, einen Keuschheitsgürtel anzulegen? Elisabeth, die Frau des Bankdirektors Mißsch, hat ihren Gatten vor dem finanziellen Ruin gerettet, indem sie die Hilfe eines Freundes ihres Mannes ohne des letztern Wissen mit ihrer weiblichen Ehre erkaufte. Sie hat sich selbst geopfert, wie der Pelikan sich die Brust aufreißt, um die hungernden Jungen zu nähren. Der Gatte aber ahnt das Vorgefallene, sein Verdacht wird zur Gewißheit, und an den lauernden Beobachtungen und Vorwürfen, womit er seine Gattin verfolgt, geht die Ehe schließlich in die Brüche. Frau Elisabeth gibt sich selbst den Tod. Es ist gar nicht zu leugnen, daß das Stück einige talentvolle Szenen enthält; als Ganzes aber kann es nicht befriedigen, weil es zu deutlich auf die Tendenz hin konstruiert ist und zudem in der Figur des Freundes, eines Kerls gemeinster Sorte, der den ganzen Abend als Biedermann herumläuft, geradezu abstoßend wirkt. Ich fürchte, daß das „sexuelle Problem“ wieder nicht gelöst worden ist.

Ist für den Ibsenepigonen Raibel das Weib das unterdrückte Geschöpf, das es aus Jahrhunderte alter Sklaverei zur Freiheit und zum Selbstbestimmungsrecht zu erlösen gilt, so ist es für August Strindberg die Ursache allen Unheils, der Teufel, der mit höllischen Künsten die Welt zerstört. So wenigstens in seinem zweifaktigen Drama „Der Scheiterhaufen“. Was an Lasten nur zu ersinnen ist, wird darin der „Mutter“ angedichtet, die einst den Gatten in den Tod getrieben hat, ihre Kinder feilsch und körperlich verkommen läßt und als alternde, lächerliche Kofette in gieriger Sinnenslust den eigenen Schwiegersohn für sich begehrt. Und als dann der „Sohn“ und die „Tochter“ durch einen Zufall aus ihrem dumpf leidenden Zustand aufgeweckt werden, da heißt es Aug um Auge, Zahn um Zahn. Die Kinder zahlen mit Zins und Zinseszins die Sünden der Mutter heim und weiden sich mit hämischer Freude an ihrer Todesangst. Um diesen Höllenpfehl vom Erdboden zu tilgen, steckt der Sohn das Haus in Brand, die Mutter stürzt sich aus dem Fenster, und die Kinder sitzen beisammen, hören das Knistern der immer drohender um sich greifenden Flammen, und von ihren fallenden Lippen tönt es leise und verklingend wie Verzeihung und Liebe. Eine drückende, gespensterhafte Atmosphäre lastet über dem Stück, etwas Entsetzliches droht jeden Augenblick hervorzubrechen, man lebt von Anfang an in einer angstvollen Spannung, obwohl

man sich der tendenziösen Verschärfung der Motive und des billigen Mittels, das die Wendung herbeiführt — ein zufällig aufgefundenen Brief — bald vollkommen bewußt wird. Wie die Aufführung dieses Strindberg'schen Dramas, so war auch die des Mysterien- und Moralitätenspiels „Jedermann“, das Hugo von Hofmannsthal nach einem mittelalterlichen englischen Vorbild für die deutsche Bühne wieder gedichtet hat, dem Gastspiel Alexander Moissi's zu danken. Die naive Frömmigkeit, womit das „Spiel vom Sterben des reichen Mannes“ dargestellt wird, wie unbekümmertes Daseinsgefühl, Todesangst und stille Ergebung in Gott ineinander übergehen, das kann man mit einem Gefühl der Andacht miterleben, ohne einen Hauch von tieferer Ergriffenheit zu spüren. Herr Moissi spielte außerdem den Tasso und den Shylock und wurde dabei vom Publikum mit jubelndem Beifall ausgezeichnet; vom streng kritischen Standpunkt aus freilich ließe sich gegen beide Leistungen manches einwenden. Es ist hier jedoch nicht der Ort dazu.

Der letzte Tag der Saison bescherte uns noch die Uraufführung eines Lustspiels von Ingo Krauß, einem ehemaligen Mitglied des Zürcher Stadttheaters. Weshalb das Stück den Titel „Der Stadtschultheiß von Frankfurt“ führt, ist nicht recht ersichtlich; denn der Großvater Goethes, Johann Wolfgang Textor, führt darin durchaus nicht die führende Rolle. Breit und gemüht, mit liebenswürdigem Humor, der in einigen Szenen dem Zuschauer ein freundliches und behagliches Lächeln abnötigt, wird dargetan, wie Vater Goethe einst die Mutter nahm, und in einem Nachspiel wird zum Ergötzen der Leute auf der Bühne und im Zuschauerraum der eben geborene Wolfgang Goethe in den Windeln hereingetragen. Leider fehlen auch nicht von Akt zu Akt die geschmacklosen Hinweise auf den kommenden Genius, die in ihrer Naivetät erheiternd wirken.

Zum Schluß sei noch einer trefflichen Aufführung des Dramatischen Vereins Zürich Erwähnung getan: „Dem Bollen ist böß Wuße“ heißt das Stück und stammt von Alfred Hugenberg, der auch auf der Bühne anfängt, festen Fuß zu fassen. In der Umweltsschilderung, in der Bodenständigkeit der Figuren und in dem überaus humorvollen, an schlagkräftigen Witz reichen Dialog liegt der Wert der Komödie. Es ist wahrhaft ergötzlich, wie der Aberglaube darin bespöttelt wird. Aber es fehlt noch das feste Gerippe, die klar und zielbewußt zu Ende geführte Handlung, es wachsen noch zu viel Pflänzlein in Hugenbergers dramatischem Garten, daß sie sich nicht gegenseitig Luft und Licht nähmen. Doch soll die vorgenommene Neubearbeitung größere Straffheit und Konzentration besitzen. Der Dramatische Verein spielt das hübsche Lustspiel in der neuen Form auch im Heimatschutztheater der Landesausstellung.

Emil Sautter, Zürich.

Die Klettgauer Frauenracht im Kanton Schaffhausen.

Mit zwei Abbildungen.

Lenkt der Wanderer beim Bahnhof Schaffhausen seine Schritte nordwärts, gelangt er alsbald in das enge Mühltal. Von den rauschenden Wassern des Flüßchens werden mehrere Fabriken getrieben. Dem rechtsseitigen steilen Abhang entlang ziehen sich Fußwege durch prächtigen Wald an malerischen Felspartien, den sog. Teufelsküchen vorbei. Beim Verlassen des romantischen Tälchens führt die Straße, links hin sich wendend, nach dem Dorfe Beringen und weiter, sanft ansteigend, nach Löhningen. Von hier überblickt man den weiten Talkessel, mit den rebenbepflanzten Abhängen, am Fuß des Randen. Dieser Teil des Kantons Schaffhausen heißt das Klettgau und liefert den vielgepriesenen Klettgauer- oder Hallauerwein. Ueberall in den Reben und auf den gegenüber und unten liegenden Feldern leuchten und bewegen sich weiße Punkte. Näherkommend entdecken wir, daß es die Kopfbedeckung der Frauen und Mädchen ist; denn von den Frauen und Töchtern der dortigen Einwohner wird ein großer Teil

der Rebarbeit besorgt. Diese erfordert besondere Kenntnisse und Umsicht und wird gar oft schon den Kindern beigebracht. Nur verständnisvolle Behandlung der Reben bringt Gewinn; deshalb wird sie auch fast ausschließlich von den eigenen Leuten ausgeführt, nur selten werden Fremde dazu gedungen. Viel Mühe, viel Arbeit braucht's, bis der gute Tropfen im Glase perlt. Früher gab es im Klettgau eine eigene Volkstracht, die alle Einwohnerinnen trugen. Dem aufmerksamen Beobachter wird es nicht entgehen, daß, gleichsam verschämt, zwischen der heutigen Modestellung hie und da an den ältern Frauen eine Tracht bemerkbar ist. „Die Jüppen sind halt gar so solid und haltbar, und bei der Hitze ist das Barärmlichegen so bequem!“ — fast als Entschuldigung wird diese Bemerkung für das Tragen der Tracht gegeben. Die Juppe besteht aus Rock und Mieder und hat keine Ärmel; deshalb bedingt die Tracht ein Hemd mit langen Ärmeln. Heute ist die Klettgauertracht nur noch Arbeitskleid; denn es