

Musikerköpfe der Gegenwart

Autor(en): **Corrodi, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **2 (1934-1935)**

Heft 7

PDF erstellt am: **30.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-758946>

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.

Musikerköpfe der Gegenwart

Fritz Gysi: Richard Strauss, Willi Tappolet: Arthur Honegger

von Hans Corrodi

Richard Strauß nimmt unter den zeitgenössischen Komponisten eine Sonderstellung ein. Ehrungen ohne Zahl haben sich über das Haupt des Siebzigjährigen ergossen; wie kaum je ein anderer Komponist ist er schon früh als Lebender unter die Klassiker eingereiht worden. Schon gibt es auch eine ganze Literatur über Strauß, mehrere Gesamtdarstellungen, denen *Fritz Gysi* eine neue hat folgen lassen.¹

Richard Strauß ist der musikalische Vertreter der Ära Wilhelms II., jener Epoche der höchsten Machtentfaltung des deutschen Reiches, jener Zeit, die, von kühnem Optimismus getragen, sich an den Fortschritten der Technik berauschte, die Natur unterjochte, die Welt wirtschaftlich eroberte, in der Kunst einen neuen Stil glaubte schaffen zu können (Jugendstil) und dem Wahne verfallen war, im Besitz einer wissenschaftlich begründeten und exakten Weltanschauung zu sein, alle Religion als «atavistischen Schnörkel» überwunden zu haben — Strauß selber braucht diesen Ausdruck in seinem Briefwechsel mit Hofmannsthal —, jener Zeit, die sich an Haeckels «Welträtseln» erlabte, den Menschen vergottete und dem Wort zujauchzte: «Gott starb: nun wollen wir — daß der Übermensch lebe». Bis die ganze Herrlichkeit im Weltkrieg zusammenkrachte.

Diese ganze Welt mit ihrem prunkenden Glanz, ihrer Überreife, ihrer innern Leere, ihrem schillernden Wesen spiegelt Straußens Musik. Wie vielleicht nie eine andere zuvor, hat sie die Fähigkeit, Spiegel der äußeren Welt zu sein, die Oberfläche der Dinge nachzuahmen, allen Moden zu folgen, jede Maske zu tragen.

Es ist eine Musik von beispielloser Fähigkeit der Mimikry, von Weltlust durchglüht, vom betörenden Zauber restloser Diesseitigkeit überglänzt; aber es ist auch die erste wahrhaft irreligiöse Musik,

¹ *Fritz Gysi*. Richard Strauss, in der Reihe «Die grossen Meister der Musik», herausgegeben von Ernst Bücken, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam, 1934.

die ein genial Begabter geschrieben hat, eine Musik ohne metaphysischen Hintergrund, ohne Tragik, ohne Schicksal.

Wie tief Straußens Werke in seinem Innern verwurzelt sind, läßt sich heute mehr ahnen als darstellen, denn der Komponist hat seinen Biographen wohl Einblick in sein äußeres Leben, in seinen beispiellosen Aufstieg gewährt, nicht aber in die Hinter- und Untergründe dieses Lebens; es scheint eine Kette glänzender Zufälle und Ereignisse, nicht aber in tieferem Sinne ein Schicksal zu sein.

Mit dem brausenden Glanz, dem stürmisch-sentimentalen Pathos seiner Tondichtung «Don Juan» (1889) erzwingt sich der Fünfundzwanzigjährige die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit; mit hinreissender Eleganz trägt er die Maske Don Juans, er, dem, wie sein Biograph Richard Specht sagt, «man auch vor seiner Ehe niemals irgendeine unsterbliche, oder auch nur eine sterbliche Geliebte nachsagen» konnte. Aber in jenen Jahren setzte mit dem Siege des Naturalismus auch eine Welle erotischer Literatur ein: im gleichen Jahr erschienen die von Sensualismus überbordenden Gedichte Liliencrons, zwei Jahre darauf «Frühlings Erwachen» von Wedekind. Daß Straußens Tondichtung diesem grellen Naturalismus gegenüber wie ein Werk schwärmerischer Romantik erscheint, beruht auf der Eigenentwicklung der Musik, die immer noch von den im «Tristan» entfesselten Gefühlsströmen genährt wird. «Tod und Verklärung» (1890) mit seinem krassen und peinigen Realismus ist das musikalische Seitenstück zu so mancher quälenden Sterbeszene der Naturalisten; «Hanneles Himmelfahrt» folgte wenige Jahre später. Was der Materialismus jener Zeit an Todesverklärung zu bieten hatte, das ist in der Kurzatmigkeit, im falschen Glanz und sentimentalen Phatos der Schlußapothese dieses Werkes für alle Zeiten dokumentarisch festgehalten. Auch die Helden seiner folgenden sinfonischen Dichtungen, «Till Eulenspiegel» (1895) und «Don Quixote» (1898), findet Strauß in der Literatur; ihr Leben ist mit bewundernswürdiger Fülle von Witz und Narretei, Beweglichkeit und Laune, Plastik und Süße geschildert; der Tod Eulenspiegels, indem man das Wesen des Meisters so oft am treffendsten ausgedrückt sehen wollte, dieses pfeifende Verenden am Galgen, ist ein mitleidloser Scherz, und hinter seinem spanischen Ritter erhebt sich nicht der erhabene Geist und die geheime Tragik des Cervantes. Zwischen hinein huldigte Strauß Nietzsche, dessen Zarathustra inzwischen große Mode geworden war; aber er gerät mit der selig-süßen Ter-

zenüberschwänglichkeit und den wiegenden Walzersprüngen seiner Tondichtung «Also sprach Zarathustra» (1896) dicht in die Nähe der Operette, ohne tiefere Ahnung von der tragischen Todeseinsamkeit, in der jenes Werk geboren worden war. Im «Florian Geyer» machte Hauptmann 1896 den Versuch, mit den Mitteln des Naturalismus ein heroisches Schicksal zu gestalten — Strauß folgte drei Jahre später mit seiner Eroika, dem «Heldenleben», einer im Grunde mit prachtvoller Naivetät geschriebenen Selbstverherrlichung. Um die Jahrhundertwende blühte die «Heimatkunst» auf, das englische home wird Vorbild, die Einfamilienhäuser sprießen aus dem Boden, und Strauß schreibt seine «Sinfonia domestica» (1904), nach der Eroika das kleinbürgerliche Idyll, der familiäre Alltag, in liebenswürdigster Banalität ausgebreitet, mit großartiger Meisterschaft in die Klangfluten eines immensen Orchesters getaucht. Zuletzt folgt, nach längerer Pause, die erste sinfonische Reportage, die «Alpensinfonie» (1915), in der Strauß die Segnungen des Radio gleichsam vorauszuahnen scheint.

Unterdessen aber hatte Strauß auch die Bühne erobert und mit «Salome» (1905) seinen ersten, weithin hallenden Erfolg davongetragen. Wie kam der brave, von treubesorgter Hand geleitete Gatte und Vater der «Domestica» zu diesem blutrünstigen, in Perversität sich ergehenden Werke? Auch hierin folgte er einer Zeitmode: Wedekind (1864 geboren, wie Strauß) hatte mit seinem «Erdgeist» Staub aufgewirbelt, Sudermann in seinem «Johannes» den Stoff vorausgenommen, d'Annunzio, auch ein 1864er, tauchte am Horizonte auf. Bühne und Roman schwelgten in Bluttausch, Hysterie und Perversität, auch die Malerei tat mit (erinnert sei an die «Judith» von Klimt, an die «Sünde» von Franz Stuck etc.). Da griff Strauß zu Oscar Wildes «Salome», die sich bereits die Schauspielhäuser erobert hatte, ergoß einen farbenglühenden Sprühregen funkelnder, neuer, nie gehörter Töne, schimmernde Klangfluten exotischer Musik darüber und komponierte mit hinreißendem Schwung — an Wilde vorbei, einen hymnischen «Liebestod» über das abstoßende Tun und Ende des vertierten Weibchens. In «Elektra» (1909) ging Strauß noch einmal diese vom Geheul der Hysterie und Perversität umhallten, blutglitschigen Wege, dann überraschte er (1911) die Welt durch eine neue Sensation, eine umfaßliche Wendung hin zur Walzerseligkeit, zur Wienersentimentalität, zur mondänen Erotik des «Rosenkavalier!» Man war der Monstruositäten des entarteten Na-

turalismus müde, und Strauß setzte sich, natürlich auch da viel angefeindet, aber siegreich, an die Spitze, um knapp an der Grenze der Operette sich ein Reich süß betörender Klangseligkeit zu gründen und sich dann mit der «Ariadne» (1912, respektiv 1916), noch weiter vom Naturalismus entfernt, in die neue Mode der Barock-Verherrlichung, in die Welt romantischer Ironie und symbolischer Gestaltung, in ein magisches Wunderreich des sublimierten Klanges bei dünner musikalischer Substanz zurückzuziehen.

Damit war das verwirrend reiche Bild, das Strauß der immer wieder staunenden, einerseits ihm begeistert zujubelnden, andererseits mit ergötzlichen Schwabenstreichen gegen das Phänomen ankämpfenden Welt bot, mehr oder weniger abgeschlossen; was nachfolgte, vermochte dieses Bild nicht mehr entscheidend zu ändern. Er war der immer und überall «Zeitgemäße», der eine bewundernswürdige Witterung für das gerade in der Luft Liegende hatte. Er war dabei nicht der Spekulant, den viele in ihm sehen wollten; er tat das alles in lächelnder Naivetät, mit einer unbegreiflichen Virtuosität, die Erbe einer Höhenzeit musikalischer Kultur war. Er wurde schneller bekannt als jeder andere, erntete mehr Jubel und Ovationen, er wurde als Bringer von Lebensfreude, Glück und Mut gefeiert, — doch schon heute ist der Zauber einiger seiner Werke verwelkt und mit leisem Grauen stehen viele vor diesen farbenglühenden Prunkfassaden, hinter denen das Nichts einer entseelten Zeit und entgötterten Welt steht.

Schon um die Jahrhundertwende erschienen die ersten apologetischen Schriften, und mit Befremden liest man heute Verkündigungen wie die folgende: «An seiner Seele hat dieser Mann die Qualen von Jahrhunderten empfunden» (Erich Urban, 1901). Als 47jähriger fand er seinen Biographen: Max Steinitzer sammelte als Chronist das Material über Leben und Werk; 10 Jahre später fand Strauß in Richard Specht einen Panegyriker, vor dessen fanatischer Gründlichkeit, frenetischer Begeisterung, eifernder Unduldsamkeit man heute schon mit einem Gefühl der Bestürzung steht. Nun hat F r i t z G y s i ein neues Gesamtbild geschaffen. Der Wert liegt nicht in der Herbeischaffung neuen Materials, sondern in der persönlichen und klugen Stellungnahme und in den Vorzügen der Darstellung. Leider zwang ihn die Anlage der Reihe, in der die Monographie erschien, Leben und Werk zu trennen, wobei er jenem nur eine kurze Skizze widmen konnte, während er genötigt war, dieses nach Kategorien

geordnet zu besprechen. Daß diese Anordnung den Nachweis der Verwurzelung des Werkes in der Zeit und im Leben des Schöpfers, wie auch die Darstellung der Entwicklungslinie erschwerte, liegt auf der Hand. Gerne sähe man auch den eigentlich historischen Problemen mehr Raum gewährt, der Stellung Straußens innerhalb des Gesamtverlaufs der musikalischen Entwicklung, seinem Verhältnis zu Wagner und zu den Zeitgenossen etc. Gysi hat, was nicht von allen Musikschriftstellern gesagt werden kann, in hohem Grade die Gabe der Darstellung; es ist ein Vergnügen, seinen Ausführungen, denen jede pedantische Schwere fehlt, zu folgen; ununterbrochen findet er amüsante und charakteristische Formulierungen, versteigt sich nicht zu maßlosen Lobeserhebungen, unterscheidet Gutes von Mißlungenem mit feinem Sinn und findet dafür oft den Ton lebenswürdiger Ironie. Vom Willen zum Ausdruck getrieben, läßt er sich im Gebrauch von Fremdwörtern oft allzuweit hinreißen, so, wenn er einen Satz mit folgendem «Satzgegenstand» eröffnet: «Die musikalische, polyphon-groteske Maskerade der dem Personarium der *comedia dell'arte* entnommenen intermedialen Komödienfiguren . . .» (Seite 115). Vom Verlag ist der Band mit reichem Bildermaterial versehen worden, dem sich sehr viele und ausführliche, auch dem Laien etwas sagende Notenbeispiele gesellen.

*

Eine andere Welt öffnet sich vor uns, wenn wir die dem Schaffen Arthur Honeggers gewidmete Monographie von Willy Tappolet aufschlagen:¹ wir atmen plötzlich die Luft des zwanzigsten Jahrhunderts; vor uns entfaltet sich die neue Welt der Technik, des Sportes, des Films. Und doch: bei aller Gegensätzlichkeit der äußern Erscheinung sind Strauß und Honegger im tiefsten verwandte Naturen. Auch Honegger ist ein Meister der Zeitgemäßheit, der Anpassung und Verwandlung, der von einer feinen Witterung für das in der Luft der Zeit Liegende geführt wird. Auch er ist ein Welteroberer, der schon vor seinem 30. Altersjahr mit seiner Lokomotivsinfonie einen geräuschvollen internationalen Erfolg einheimste; auch er ist ein Meister in der Zeichnung der schnell wech-

¹ Arthur Honegger, von Willi Tappolet, Verlag Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig, 1933.

selnden Gesichter unserer Epoche, ein virtuoser Gestalter der Außenwelt, der Oberfläche der Dinge, der Masken und Moden im lärmenden Strome der Geschehnisse. Ob hinter diesen Gestaltungen mehr symbolische Bedeutung, mehr metaphysische Tiefe, mehr Ethos und Schicksal steht, als hinter Straußens Werken, wird die Zukunft lehren. Um die enge Verwandtschaft dieser beiden für unsere Gegenwart und jüngste Vergangenheit so repräsentativen Geister, bei aller Verschiedenheit der Erscheinungsformen, in denen sie sich offenbaren, nachzuweisen, seien der Monographie Tappoletts einige Züge entnommen:

Zufall oder Schicksal wollten es, daß Honegger zum Vertreter der Internationalität so vieler künstlerischer Tendenzen unserer Zeit wurde. Als Alemanne, Sohn eines aus Zürich stammenden Kaufmanns, wird er 1892 in Le Havre geboren. Friedrich Hegar gewinnt den für den Kaufmannsberuf Bestimmten der Musik; seine entscheidenden Eindrücke empfängt er aber in Paris, in der Schule der Capet, Gédalge, Widor und Vincent d'Indy. Als Alemanne ist er ein von Fleiß, Ordnungsliebe und Pünktlichkeit besessener Schüler, — ein in die Kunst verirrter Bourgeois, meint Tappolet — aber er wächst in die Geisteswelt der Bohème des 20. Jahrhunderts hinein, in die Generation der «Jüngsten», welche die neue Sturm- und Drangepoche herbeiführen, in den Kreis der Musiker Erik Satie und Darius Milhaud, der Maler Braque und Picasso, des Literaten Cocteau u. a. Es ist die Generation, die sich auflehnt gegen alles, was 19. Jahrhundert heißt: in der Musik gegen die «Romanantik», gegen die Kunst der Subjektivität, der Gefühlsentladungen, des unbedingten Willens zum Ausdruck, gegen den harmonischen Stil mit seinen Akkordspannungen, gegen die poetische Idee in der Musik, gegen Beethoven, gegen Berlioz, gegen Wagner vor allem, auch gegen Debussy. Das ungeheure Erbe des 19. Jahrhunderts wirkt erdrückend; diese Generation wirft es entschlossen ab und wendet sich entschieden einer moderneren Welt zu. Satie und Cocteau stellen das neue Programm auf: Zirkus, Music-Hall, Tingeltangel und primitiver Exotismus werden Bühnenfähig erklärt, Satie verlangt die Herstellung einer zweitönigen Orgel, welche das Geräusch eines Flugmotors nachahmen soll. «Jazz, Satie, François Couperin (18. Jahrhundert!) statt Beethoven, Wagner und Debussy!» proklamiert Cocteau, eine «kräftige, gesunde, freie französische Musik aus Frankreich». Ein brennendes künstlerisches und nationales Res-

sentiment gegen die großen, fremden, tyrannischen Individualitäten, gegen die schrankenlose Subjektivität der Beethoven und Wagner treibt diese Generation vorwärts. Die Musik soll dem Alltag dienen, soll «Gebrauchsmusik» sein, sie soll Prosa sprechen, sie soll sich vom Jazz nähren, sie soll sich in den Dienst der Music-Hall, des Balletts, des Films, der Revue stellen. Der französische Rationalismus, das romanische Formgefühl empören sich gegen die ungeheuren und in gewissem Sinne die Form sprengenden Gefühlsentladungen der deutschen romantischen Musik; eine Sehnsucht nach Klassizität versteckt sich hinter dem revolutionären Gebaren: «Maschinen und amerikanische Wolkenkratzer gleichen insofern der griechischen Kunst, als die Nützlichkeit ihnen eine Trockenheit und eine Größe ohne überflüssiges Beiwerk verleiht». (Cocteau.) Die Vergangenheit wird verketzert, die Tradition geleugnet, das harmonische System der Musik wird als erschöpft und abgetan erklärt. «Heute hat man nur noch die Wahl zwischen Strawinsky und Gounod», sagte Honegger, ein andermal: «Liebe kommt (als Problem für eine Oper) nicht mehr in Betracht. Drückt man sie stark aus, so ist es ‚Tristan‘, versucht man sie zart auszudrücken, so ist es ‚Pelleas‘». So wendet sich Honegger und mit ihm der radikale Teil der neuen Generation Schönberg zu, dem Verkünder der atonalen Musik. «Der indirekte Einfluß des genialen Grammatikers ist ungeheuer, auf Strawinsky wie auf uns alle», bekennt Honegger. Das Ergebnis der Entwicklung vieler Jahrhunderte, die sinngemäße Ordnung des Zusammenklanges der Stimmen, die logische Entwicklung der Harmonie bei freier Selbständigkeit jeder Stimme, die geniale Freiheit verbunden mit der vollkommensten Geschlossenheit der Form, die wohl im Werke Bachs ihre Gipfelung erreichte, das alles wird über Bord geworfen. Das Recht auf die «souveräne Stimmführung, die keine Rücksicht auf den Zusammenklang mehr nimmt», wird proklamiert, das Schlagwort vom «horizontalen Hören» taucht auf. Honegger macht, das ist typisch für den Alemannen, diese Entwicklung bald zögernd, bald sehr radikal mit, kehrt aber mehrmals vorübergehend wieder zum tonalen System zurück. Er ist nicht blind für die Bedeutung der Tradition: er ist «der Überzeugung, daß man, um vorwärts zu schreiten, fest in der Vergangenheit verwurzelt sein muß»; er wendet sich auch bald von Tingeltangel und Music-Hall ab.

Sein erstes neue Wege gehendes Werk ist der «Gesang Nigamons», der Gesang eines am Marterpfahl skalpierten und zu Tode gepeinig-

ten Irokesen, einem «banalen Indianerbuch, das jenseits aller Literatur und Kunst steht», entnommen — was wieder typisch ist für die Feindschaft jener Generation gegen die hohe Dichtung, von der sich die romantische Musik (vgl. Strauß) genährt hatte. Ein Skandal im Vieux Colombier bei der Uraufführung seiner Musik zum Mysterienspiel «Le Dit des Jeux du Monde» und eine nachfolgende Polemik in der Presse machen die Welt auf seinen Namen aufmerksam. Durch den Artikel eines angesehenen Kritikers wird er mit fünf andern Komponisten — «ohne ihr Verdienst, oder vielmehr ohne ihr Verschulden» — über Nacht berühmt, als Mitglied einer zufällig zusammengekommenen Vereinigung junger Stürmer und Dränger; das Schlagwort «Les Six» macht wie ein Zauberwort die Runde durch die musikalische Welt. Begründeter war immerhin der Ruf, den ihm «König David» (1921), ein Oratorium, das aus der Szenenmusik für eine Aufführung des «Théâtre du Jorat» hervorging, eintrug. Honegger, der diesen sensationellen Erfolgen nicht ohne Bescheidenheit und Skeptizismus gegenüberstand, erklärte sich diesen Erfolg aus der «fast schematischen Einfachheit der Partitur» dieses biblischen Psalms der «hundert Stile».

Noch viel weiter aber hallte der Beifall, auch über Amerika hinweg, den ihm sein Orchesterwerk «Pacific 231» eintrug, die musikalische Schilderung des «lyrischen Zustandes, des Gewaltig-Pathetischen eines Eisenbahnzuges, der mit seinem 300-Tonnengewicht mit einer Stundengeschwindigkeit von 120 Kilometern durch die tiefe Nacht rast». Wie mit einem Zauberstab trifft Honegger den Punkt der modernen Welt, wo die in latenter Spannung gebundenen Interessen auflodern und Wellen von Sensationen aussenden: in der Verherrlichung der Technik. Er selbst hatte ja schon als Schüler nie in Le Havre den Zug bestiegen, ohne die Lokomotive zu besichtigen (Tappolet erzählt das an zwei Stellen des Buches); auf einer Konzertreise in England stellt ihm die London North Eastern Railway eine Lokomotive zur Verfügung, in der er, ein moderner «König Arthur», sein Gefolge von Freunden und Zeitungsschreibern «in rasendem Einzugstempo» dahinführte. «Lokomotiven habe ich immer leidenschaftlich geliebt. Für mich sind sie lebendige Wesen, die ich verehere, wie andere Frauen oder Pferde lieben,» hat er in einem Interview gestanden — und Othmar Schoeck hat ihm darauf eine lustige Karte gezeichnet (sie ist im Buche abgebildet): dampf-sprühend, die Räder nach oben gekehrt, liegt das Ungeheuer vor

dem fassungslos davorstehenden Bräutigam im Ehebett: «Ich warne Dich, denk an die Brautnacht!» Das Werk ist zweifellos ein Wurf, eine gelungene und überzeugende Realisierung einer kühnen Vision, auch musikalisch ein kunstreich geschmiedetes Stück; es ist ein Neues, ein plastisches Symbol der Welt des 20. Jahrhunderts. Ob es aber Aufgabe der Musik sei, «visuelle Eindrücke» und «physisches Wohlbehagen» auszudrücken, wie es Honegger getan haben will, und ob hierin nicht die letzte mögliche Veräußerlichung der Musik zu sehen sei, das mag hier dahingestellt sein.

Neben der Verherrlichung der Technik die Verherrlichung des Sportes. Honegger selbst ist Sportsmann; schon in der Jugend wird «kein Fußball- oder Rugbymatch von einiger Bedeutung übersehen»; er «turnt, schwimmt, reitet, fliegt und rast mit 120 km Stundengeschwindigkeit in einem Bugatti-Sportwagen zur Erholung übers Land». Er schreibt, immer zum Dienst am Kunden bereit und zeitoffen, eine choreographische Sinfonie «Skating-Rink» zu einem Rollschuhballett (1922), sechs Jahre später eine zweite Sportsinfonie «Rugby», wobei wir erfahren, daß Rugby Honegger mehr sagt als Fußball, da er sich «durch den wilderen, plötzlicheren, verzweifelteren und weniger geregelten Rhythmus des Rugbyspieles gehobener fühlt».

Auf ganz anderen Wegen treffen wir Honegger — er ist nicht nur ebenso zeitgemäß, sondern auch so beweglich in der Umstellung wie Strauß, — bei seinen Versuchen, die Bühne zu erobern. Als sein bestes Werk wertet er selbst seine «Antigone» (1924/27), die in vergangener Spielzeit vom Zürcher Stadttheater anläßlich der Jahrhundertfeier aufgeführt wurde. Es handelt sich bei der zu Grunde liegenden Dichtung Cocteaus um «eine Art Kurzfilm», um den Versuch, «Griechenland vom Flugzeug aus zu photographieren», da «der Mensch des 20. Jahrhunderts weder die Geduld noch die Zeit der Griechen des Jahres 440 vor Chr. Geburt besitzt», um den Versuch, «einen berühmten Text im Fluge von oben herab zu überschauen» und so «die alten Meisterwerke zu neuem Leben zu erwecken». Das Werk ist nur sehr selten aufgeführt und gelegentlich ausgepiffen worden; mit seiner herben und lärmenden, fanatischen Atonalität, mit seiner asketischen Verleugnung des Urelements aller Opernkunst: des Gesanges, hat sich Honegger den Weg über die Bühnen recht schwer gemacht, und kaum scheint dies der Weg zu sein, die griechischen Meisterwerke zu neuem Leben zu erwecken.

Einen bedeutenden Wurf tat Honegger unzweifelhaft wieder mit seinem Oratorium «Der Weltenschrei». Es soll, schreibt Tappolet, «die Tragik des heutigen Menschen, daß er nicht sich (sic!) selbst sein kann», zum Ausdruck bringen. Dichterische Vision und musikalischer Ausdruck derselben sind nicht ohne Größe in der Erfassung der Welt der Fabriken, der dröhnenden Maschinen, der Arbeiterheere, in der Schilderung der Stimmen, die den Weltenraum auf Radiowellen durchdringen; aber Tappolet trifft wohl den Nagel auf den Kopf, wenn er feststellt: «Wenn der Dichter sich gegen die Zeitgebundenheit auflehnt, bejaht sie der Erbauer des «Pacific 231» in der choralen Musik der Technik und der Maschinen». Das Werk geht mit der Zeit; es überzeugt nicht von der Tragik des Menschen, der sich von ihr abwendet.

Wie tief verwandt Honegger Strauß ist, zeigt sich auch im Schwanken zwischen den Stilarten: wie Strauß, nachdem er in der «Elektra» bis hart an die Grenzen der Atonalität vorgedrungen war, auf den Boden der Tonalität zurückkehrte und in der «Ariadne» sogar auf das 17. Jahrhundert, auf Lully zurückgriff, so wendet sich Honegger in seiner dreisätzigen Sinfonie (1929/30) von der «atonalen Grundforderung» des 1. Satzes der «tonalen Diatonik des Finale» zu; in «Amphion» (1929) «schwebt der Geist Lullys über mehr als einer Seite der Partitur,» finden sich aber auch Partien, die «ihre Herkunft von Debussy und Wagner nicht verleugnen,» — man kann dieser Donatorentafel ruhig noch Puccini anreihen.

Mit keinem seiner spätern Werke hat Honegger auch nur von weitem den Erfolg seiner «Pacific 231» wieder erreicht. So lautet der Schluß der Monographie Tappolets ziemlich resigniert: «Aus dem Aufsatz ‚Um Abschied zu nehmen‘ könnte man schließen, Honegger werde der Musik für immer entsagen. Doch Honegger wird den Kampf nicht aufgeben: außer einem Streichquartett bereitet er gegenwärtig nicht weniger als sechs Filme vor».

Tappolets Monographie ist mit Liebe, Begeisterung und Gewissenhaftigkeit geschrieben; sie setzt sich unbedingt für die Musik Honeggers ein. Mit großer Gründlichkeit trägt sie zusammen, was man z. T. und dort in Zeitungen und Zeitschriften und Interviews über Honegger lesen konnte, scheint aber nicht auf langjähriger und intimer Bekanntschaft zu beruhen, so daß wir vom Leben, von Persönlichkeit und Wesensart des Menschen Honegger kein abgerundetes und vertieftes Bild bekommen. So erhält das Buch vor

allem den Charakter einer Sammlung von Analysen, die mit vielen Notenbeispielen durchsetzt sind, sodaß es als Nachschlagewerk sehr brauchbar ist. Ob Tappolet mit seinen Wertungen recht behält, mag die Zukunft erweisen. — Nicht verschwiegen werden darf, daß seine Darstellung zu viele sprachliche Lässigkeiten aufweist. Dem Buch sind interessante und charakteristische Illustrationen beigegeben: Wir können Honegger als Baby, als Lokomotivführer, als Sportler im Autoledermantel, als Führer seines Bugatti-Sportrennwagens, am Pier in Rio vor dem modernen Riesendampfer und im Kreise berühmter Zeitgenossen bewundern.

KLEINE RUNDSCHAU

Eine Streitschrift von Gonzague de Reynold

In Bern ist vor kurzem der Dichter der alten Schweiz, Rudolf von Tavel, zu Grabe getragen worden. Dieser Edelmann alten Geblütes, der Welt der Ahnen zugewandt, hat sich die Verehrung und Liebe des Bernervolkes aller Stände erungen, wie kein heimischer Dichter vor ihm. Er hat die Mundart Berns zur Dichtersprache geadelt und die geschichtlichen Schatten der Stadt, die für jeden ihrer Bürger so fühlbar noch in den alten Gassen und Häuser weben, in unverlierbaren Gestalten und Bildern beschworen. Gibt es ein zweites, von einem so reichen Volkstum und einer so großen Geschichte gesegnetes Land, das im Werke zweier Dichter einen derart ursprünglichen und vollständigen Ausdruck gefunden hätte wie das bernische? Das Bauerntum Gotthelfs, dessen Wurzeln bis in die tiefsten Muttergründe der Erde reichen, und das städtische Patriziat Tavels, von einer zauberhaften Atmosphäre verfeinerter Neigungen umgeben, aus der seine edelsten Sprossen sich zu heroischem Einsatz und Opferbereitschaft erheben, — das sind die beiden Hemisphären der Welt Berns, von denen alles umschlossen wird, was bernischen Wesens ist.

Das bäuerliche Reich Gotthelfs langt mächtig über die Grenzen der Heimat hinaus und ist überall gegenwärtig, wo ein Bauerngeschlecht die angestammte Scholle pflegt. Das urbane und aristokratische Reich Tavels ist einmalig, unwiederbringlich und an die Heimat gebunden, an die Stadt und Republik Bern, an das Herz der alten Eidgenossenschaft.

Es ist ein Glück für das kulturelle Leben des ganzen Landes, daß die alte Schweiz eine so gültige und tief volkstümliche, dichterische Verklärung gefun-