

# Venus und Penthesilea : zum musikdramatischen Schaffen Othmar Schoecks

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur**

Band (Jahr): **6 (1926-1927)**

Heft 2

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-156103>

## **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.

## Venus und Penthesilea.

Zum musikalischen Schaffen Othmar Schoecks.

Von Hans Corrodi.

Endlich liegt der Klavierauszug (bearbeitet von Karl Krebs) der am 10. Mai 1922 im Rahmen der „Internationalen Festspiele“ zur Uraufführung gekommenen Oper „Venus“ von Othmar Schoeck vor (erschienen bei Breitkopf & Härtel); gleichzeitig (leider erst in Autographie) der seines neuesten Bühnenwerkes „Penthesilea, ein Trauerspiel von Heinrich Kleist, in einem Aufzuge mit Musik von Othmar Schoeck“ (für Klavier bearbeitet von Karl Krebs). Die Uraufführung dieses Trauerspiels mit Musik wird im Laufe dieses Jahres (wahrscheinlich zu Beginn der Winterspielzeit) an der Dresdener Staatsoper stattfinden; somit mag es erlaubt sein, einen Blick auf die beiden bedeutungsvollen Werke zu werfen und auf die Beziehungen, die sie innerlich verbinden und äußerlich kontrastieren.

Schauen wir über die dreieinhalb Jahre, die uns nun schon von den Venusaufführungen trennen, auf jenes unvergeßliche musikalische Erlebnis zurück, so werden in unserer Erinnerung wohl vor allem die blühend melodischen Frühlingsklänge der Morgenszene im Park, die glühenden Ausdruckslinien der großen, an die „Unbekannte“ gerichteten Arien des Helden im zweiten Akt mit der berausenden Polyphonie ihrer Begleitung, die magischen Lichter und Schatten des dritten Aktes, das Berströmen und Verbluten in trunkener Ekstase des Schlußgesanges auftauchen. Was damals an diesen Klängen in ihrer Neuheit rätselhaft war, entschleiert und klärt sich nun im Notenbilde. Die organische Entwicklung der Künste (solange diese lebendige Organismen sind!) macht keine Sprünge; auch Schoecks kühnste Neuerungen sind nicht absolute Nova, sondern aus natürlicher Entwicklung erwachsene Gebilde. Was man aus den Viederheften schon lange wissen konnte, wird greifbar klar: Schoeck arbeitet in der Richtung der großen Tradition der deutschen Musik; er ist auch in seinen neuesten und kühnsten Werken kein Revolutionär, der die Grundlagen historischen Werdens zerstört, sondern ein Diener am Werk. Er setzt die Linie fort, die (ungeachtet aller seitlichen Schwankungen) über Wagner, Bruckner, Wolf zu Reger führt. Schoeck beweist, daß die Kunst auch heute noch neu, originell, höchst persönlich sein kann, ohne daß der Künstler die Flinte ins Korn wirft, alle Tradition abschwört und sich Hals über Kopf ins Nirwana intellektueller Theorien und willkürlicher Experimente stürzt. Schoeck ist nicht neu und originell, weil er die Entwicklung durchbricht, sondern weil er gewissen Zerfallerscheinungen (Überspannung der chromatischen Fortschreitung, Atomisierung der musikalischen Linie im Impressionismus zc.) mit gesundem Musikerinstinkt ausweicht, die Stagnation und Dekadenz überwindet und den gesunden Kern zu neuem Blühen bringt. Wer Ernst Kurths grundlegendes Werk über „romantische Harmonik“ kennt, wird in Schoecks „Venus“ die Weiterbildung der dort charakteri-

jierten Tendenzen der sog. „romantischen“ Musik finden. Wagners „Tristan“ war nicht, wie Kurth meint (und mit ihm Oswald Spengler, der in ihm den „Schlußstein der abendländischen Musik“ sieht), die Krisis und ein Ende; er war in gewisser Hinsicht auch ein Anfang, der Anfang des Hochbarock der Musik.

Das Hauptcharakteristikum der Venusmusik ist wohl die aufs äußerste gesteigerte Ausbildung der musikalischen Ausdruckslinie, der „unendlichen Melodie“ (um einen von Wagner geprägten und von Kurth wieder aufgenommenen Ausdruck zu gebrauchen). Die klassische Melodie beruht in letzter Linie auf der Urfadenz, auf dem Aufstieg zur Dominante und dem Zurücksinken zur Tonika; ihr Wesen ist symmetrischer Aufbau, harmonische Schönheit, Vollendung und Rundung, sie ruht in stabilem Gleichgewicht. Die gegenüber dieser klassischen nur barock zu nennende Melodie ist gewissermaßen nicht wie jene ein symmetrisch=räumliches (*cum grano salis!*), sondern ein asymmetrisch=zeitliches Gebilde; sie schwebt in labilem Gleichgewicht; sie kehrt nicht zurück, schwingt rhythmisch weiter, lebt mit dem zeitlichen Verfluß, entwickelt, steigert, überwindet sich, schweift in immer neuen Steigerungen in entfernteste Tonarten hinüber. Sie ist eine Kurve strömender Energie; sie ist der Ekstase, dem Ergießen ins Grenzenlose zustrebender Ausdruck. Kurth will in dieser kinetischen Energie ein „Zurückgreifen zur Energie der linearen Bewegung“ der vorklassischen Musik sehen und Wagner mit Bach in Beziehung setzen. Er übersieht, wie uns scheint, den fundamentalen Gegensatz: die Musik der Vorklassik ist in ihrem tiefsten Wesen polyphon; das rastlos schaffende Weben gleichberechtigter musikalischer Linien ist der Ausdruck eines einfachen, klaren, in sich ruhenden (deswegen aber nicht minder primären und starken) Gefühls (nicht aber der Gefühlslosigkeit und des bloßen Spieltriebes, wie heute etwa behauptet wird!); die barocke Musik hingegen ist zu tiefst homophon; der fließende, wechselnd differenzierte und nuancierte Gefühlsstrom bewegt und trägt das musikalische Gebilde in einem Fluß; mag sich dieser noch so verästeln und polyphon gebärden. Genau so schließt sich im klassischen Gemälde der Renaissance das mannigfaltige Spiel der Linien zu einer in harmonischem Gleichgewicht ruhenden einheitlichen Vielheit zusammen, während im Barock (man denke an Rubens!) alle Linien=, alle Licht- und Schattenzüge sich zu einem Wirbel, zu einer Bewegung, zu einer alles mitreißenden Homophonie, zu einer vielheitlichen Einheit vereinigen. Schoecks Venusmusik zeigt diesen Charakter einer vielstimmigen Homophonie in seltener Ausprägung. Der ganze dritte Akt ist sozusagen eine strömende musikalische Linie, das Rezitativische des Wagnerischen Sprechgesanges ist hier zu sprengender Ausdrucksgewalt gesteigert; der einzelne Ton ist nicht mehr wie in der vorklassischen und z. T. noch in der klassischen Musik Bauelement, sondern Ausdruckselement, er scheint zu blühen, zu glühen, zu leuchten, die Musik ist nicht mehr Architektur, sondern Gebärde, Sprache, Ausdruck. Was die Gefolgschaft Hanslicks erbot dem Erstling Bruckners nachrief: „Alles Inspiration und beinahe nichts Arbeit!“ gilt auch von dieser Musik; wir vermögen aber

darin, so wenig wie bei Bruckner, einen Vorwurf zu hören. — Auch harmonisch bedeutet diese Musik die Fortsetzung des „intensiven Alterationsstiles“ der Musik Wagners, Bruckners, Wolfs u. a. Alle harmonische Entwicklung ist in letzter Linie eine Verschiebung des Nacheinander in ein Miteinander. So klingt der Vorhalt aus einem aufgegebenen Akkord in einen neuen hinein, so nimmt die Vorausnahme einen Ton des folgenden voraus. Hier sind es nicht mehr nur einzelne Töne; ganze Akkorde oder Akkordteile werden ineinander verschoben. An Stelle durchgehender Töne treten durchgehende Klangzüge; an Stelle einer Polyphonie der Linien tritt eine Gegenbewegung ganzer mehrstimmiger Klangzüge; statt harmoniefremder Töne schieben sich ganze Harmonien gegensätzlichsten Charakters ineinander. Mit stärkster Wirkung wohl am Ende des zweiten Aktes, wo das Motiv Simones, der verlassenen Braut, in schneidendster Dissonanz als blühendes Es-dur in das tragisch düstere h-moll des aufsteigenden Gewitters hinein klingt. So liegt die beim ersten Hören rätselhafte Komplizierung des Klangbildes durchaus in der Richtung der organischen und notwendigen Entwicklung der deutschen Musik.

Schoecks Musik zur „Venus“ stellt wohl einen der extremsten Punkte in jener mit Beethoven (wenn man will: mit Bach!) einsetzenden Musik des unbedingten Willens zum Ausdruck dar. Und sie ist Ausdruck des heute von gewissen Neuerern mit Acht und Bann belegten Gefühls! Ihre Bedeutung liegt nicht darin, daß sie das Gefühl negiert, sondern daß sie die Stagnation, die Dekadenz, die zur Perverstität neigende Gefühlshysterie der jüngsten Vergangenheit meidet; Schoecks urgesundes Musikerwesen hat ihn daran vorbeigeführt, wie es ihn vor der Überspannung des chromatischen Prinzips bewahrte. Aber diese Musik ist mehr als Ausdruck eines Gefühls, sie ist Inhalt eines Lebens, eines Schicksals. Man erinnert sich des Motivs der Handlung: Horace, der Held, eine hochfliegende Künstlerseele, übertritt die Schranken der bürgerlichen Welt, verläßt seine ihm eben angetraute Braut in der Hochzeitsnacht und wirft sich in die Arme des griechischen Götterbildes, an dem er verglüht: „Vollendung, wer dich ganz empfunden, den treibt die Sehnsucht an dein göttlich Herz...!“

Was diese Umdichtung der Novelle Mérimées zum symbolischen Mythos bedeutete, das bewies dem Tiefersiehenden — die „Elegie“. Die „Venus“ war die Vorahnung des Ereignisses, dessen unmittelbarer lyrischer Reflex die „Elegie“ ist. Nur wer sich durch das Nirwana der Todesverzweiflung durchgerungen zu jenen transsubstantiellen Klängen einer andern Welt, mit denen die „Elegie“ schließt, wird rückschauend die Tragik der „Venus“ ganz zu ermessen und die Bedeutung dieses Werkes im Leben seines Schöpfers zu verstehen vermögen. Die „Elegie“ bietet aber auch den Schlüssel zu Schoecks neuestem Werk: seiner „Penthesilea“. Wenn jene den unmittelbar lyrischen Reflex, so bedeutet diese die Objektivierung des Geschehens.

Im Frühjahr 1924 ist Kleiü's „Penthesilea“ Schoeck nahegetreten; nach einem Jahre lag die Komposition vollendet vor. Kleist sagte von

diesem seinem Werke: „Mein innerstes Wesen liegt darin, . . . der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele.“ Wer dieses vielleicht machtvollste, innerlichste und glühendste Werk des großen Dramatikers kennt, das den ewigen Kampf der Geschlechter aus dem Einmaligen und Zufälligen erhebt, zum unvergänglichen Mythos gestaltet und in unerhörter Tragik enden läßt, wird ohne weiteres die Größe der Aufgabe erfassen, die sich Schoeck gestellt hat. Es galt, Geschöpfe musikalisch zu gestalten, die von göttlicher Blut umweht sind, eine Musik zum Tönen zu bringen, die als Sphärenmusik sie unhörbar, doch überwältigend umklingt.

Schoeck hat der Dichtung Kleists die dramatischen und Iyrischen Szenen (unter Ausmerzung der episch-erzählenden) entnommen und sie so zusammengefügt, daß sie ein geschlossenes Ganzes bilden. Er eröffnet das Drama mit dem achten Auftritt der Kleist'schen Tragödie: Penthesilea, die Königin der Amazonen, die, aus ihren Bergen in die Ebene niederbrechend, in den Kampf der Griechen und Trojer eingefallen sind, ist von Achill besiegt und zu Boden geschmettert worden; fliehend, zwischen Raserei und Todestraurigkeit schwankend, wird sie hereingeführt, umtobt vom Geheul der Amazonenchöre, verfolgt vom Geflöß der Kriegshunde, umflirrt vom Schlachtenlärm. Unfähig, den Gedanken ihrer Niederlage zu fassen, stürzt sie in die Nacht des Irrsinns, aus der sie die Ohnmacht befreit. Die Griechen drängen nach; mit einem Klang eherner Energie erscheint der Sieger, Achill: „Der weicht ein Schatten mir vom Platz, der mir die Königin berührt!“ Entschlossen, die Besiegte zu seiner Königin zu erheben, legt er sich, um die Erwachende zu schonen, ihr als Gefangener zu Füßen. Sie geht auf die Täuschung ein, bekränzt Achill mit Rosen; einem ekstatischen Jubelhymnus folgt ein Zurücksinken in innigste Erschütterung, in sensibelste Weiblichkeit. Es ist der Iyrische Höhepunkt der Tragödie: „Der Mensch kann groß, ein Held im Leiden sein, doch göttlich ist er, wenn er selig ist!“ Während die Streicher einen samtlenen Grund legen und die Klarinetten die Wogen der Ekstase nahebbeln lassen, singt die Stimme eine der befeeltesten Melodien, die Schoeck je geschenkt worden sind. Ein Ton tiefster Menschlichkeit mitten im Toben der Schlacht, einer Illusion erblühend. Das Heer der Griechen wird geschlagen und naht fliehend wieder heran; Achill muß die Maske abwerfen; der rosenbekränzte Liebende wächst unter rhythmischen Schlägen des Orchesters plötzlich zu furchtbarer Heldengröße heran, Penthesilea erkennt erschauernd die wahre Lage. Die fliehenden Griechen reißen Achill hinweg, Penthesilea aber, in ungebändigter Leidenschaft, verflucht den Sieg ihres eigenen Heeres und wird von der Oberpriesterin entsetzt und ausgestoßen. Achill fordert sie von neuem zum Zweikampf heraus, aber nur, um sich ihr als Gefangener zu ergeben; Penthesilea, in tragischem Mißverstehen, sieht in der Herausforderung nur den Hohn des Siegers, der sie vernichten will. Sie ruft in einem Anfall neuer Raserei den Kriegsgott Ares um Hilfe an und bietet den ganzen „Schreckenspomp“ des Krieges auf, um den Übermütigen zu vernichten. Achill aber geht

waffenlos zu diesem ungleichen Kampfe (der hinter der Bühne gedacht ist). Allein in dieser entscheidenden Szene ist Schoeck von Kleist abgewichen: Kleist, dem man deshalb etwa den Vorwurf des „unsichtbaren Theaters“ gemacht hat, läßt die Szene der Flucht und der Vernichtung Achills nur erzählen; in Schoecks Werk sehen wir ihn, waffenlos, mit der ganzen Harmlosigkeit und Wehrlosigkeit des großen Liebenden, umflutet vom höchsten musikalischen Glanz der ganzen Partitur (jene beseeelte Melodie der Liebeszene erklingt nun in hymnischem Schwung), der Geliebten entgegengehen; kurz darauf hören wir durch die verblassende Jubelmusik seine entsetzten Angstschreie, in Todesfurcht stürzt er fliehend über die Bühne, hinter ihm erscheint Penthesilea. Wir sehen sie den tödlichen Pfeil anlegen und sehen ihn entschweben, — ein Schlag des Orchesters von unerhörter Härte und Zerrissenheit sagt, was geschehen. Es folgt die unermessliche Tragik des Epilogs: Penthesileas Erwachen aus dem Irrsinn, die Erkenntnis des Geschehenen und ihr Selbstmord durch den Gedanken an ihre Tat: „Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder...“

Mit diesem Texte stand Schoeck vor einer neuen Aufgabe. Sein „Don Ranudo“ war ein Schritt weg vom Musikdrama zur Oper, in der dramatischen Dithyrambe „Venus“ dominiert die Musik, wenn auch in engster Durchdringung mit dem Wort, — die „Penthesilea“ aber ist „ein Trauerspiel mit Musik“. Ich habe Armin Rüegers Textbücher zu „Don Ranudo“ und „Venus“ immer wieder gegen Angriff von literarischer Seite verteidigt, weil ihre konturenhafte Zeichnung dem Komponisten alle Freiheit ließ, seine Gestalten mit musikalischen Mitteln zu bilden, weil ihre beweglichen, leichten Verse ihm die Möglichkeit zu strömendem Gesange gaben, zu großen, al frescohaften Linien. Goethe hat irgendwo gesagt, daß ein Operntext eine Zeichnung in Konturen sein müsse, nicht aber ein ausgeführtes Gemälde. Diesmal aber stand Schoeck einem Gemälde gegenüber und zwar einem Gemälde von höchster poetischer Gestaltung und Fülle. Was sollte hier die Musik? Hier war das Wort Musik! Und Schoeck wagte es, auf weite Strecken hin die Musik des Dichtewortes für sich sprechen zu lassen. Was von den epischen Schilderungen und Erzählungen als zum Verständnis notwendiger Rest geblieben ist, was sachliche Mitteilung ist, wird gesprochen und nur vom Orchester untermalt. (Man müßte das „melodramatisch“ nennen, wenn dieses Wort nicht einen widerlichen Nebengeschmack hätte, der zum Geiste dieses Werkes in denkbar schärfstem Gegensatz steht.) Nur wo die Woge des Gefühls steigt, das Wort durchflutet und es hebt, wo die latente Lyrik sich entfesselt, erhebt sich über die Mittelstufe des Sprechgesanges in wundervoller Selbstverständlichkeit die hochgeschwungene Gesangslinie; in diesen lyrischen Partien nur entfaltet Schoeck die ganze beseligende Schönheit und Glut seiner Melodie. Diese Stellen sind jedoch selten (besonders im Vergleich zur lyrisch überströmenden Venus); der Charakter des Werkes ist dramatische Spannung, tragischer Konflikt der Leidenschaften, Vernichtungskampf der Völker und der Geschlechter, Krieg — ohne jede Schönmalerei und

falsche Romantik. Welche Rolle aber fällt der Musik in diesen dramatischen Partien zu? Es ist schwer zu sagen; Schoeck hat eine neue, vielleicht mit nichts Bekanntem zu vergleichende Form geschaffen. Er selber formulierte einmal: „Die Musik ist der Kontrapunkt zur Melodie des Wortes.“ Sie malt natürlich den Schlachtenlärm und zwar in schreckensvoller Realistik, die an die „Trommelschläge“ erinnert. Schoeck schafft eine ganz eigene Klangatmosphäre, indem er neben dem sonstigen modernen großen Orchester zwei Klaviere und acht Klarinetten aufbietet, deren erzene Klänge das Geklirr des Waffenganges, das Gekläff der Kriegshunde, das Geheul der Kämpfenden, das Schwirren der Pfeile malen. So illustriert die Musik wohl das Geschehen, — ist aber alles andere als impressionistische Illustrationsmusik. Sie ist niemals nur Nachahmung äußerer Eindrücke, sondern immer auch Ausdruck innerer Bewegung. Sie ist gleichsam der in hörbare Erscheinung tretende Strom des Lebens, der alles Geschehen trägt und lenkt, ihr Takt und Fluß ist der Rhythmus des Schicksals. Sie drückt nicht nur das Empfinden der handelnden Individuen aus, sondern auch das Überpersönliche; sie webt die Atmosphäre einer überwirklichen Welt, den Glanz mythischer Gestaltung. Sie vereinigt all ihre Wucht, ihren Schmelz und ihre Schönheit auf die beiden Gestalten Penthesileas und Achills, die weit über menschliches Maß hinauswachsen und von überirdischer Blut verklärt erscheinen. Achill wird zum Prototyp des Helden; ein metallener Klang von durchschlagender Gewalt, ein Rhythmus von niederwerfender Wucht sind Ausdruck seines Wesens; die Dämonie einer Naturgewalt umwittert ihn, aber auch deren grandiose Einfalt und Harmlosigkeit, die ihn zu Fall bringt. Ihm gegenüber Penthesilea, ein Wesen von unfassbarer Kompliziertheit und Veränderlichkeit, der Wechsel, die Laune, die Subjektivität selber, zwischen ekstatischem Jubel und tobendem Irrsinn schwankend, von höchster Liebesglut in tierische Grausamkeit stürzend, eine entfesselte, in Raserei der Vernichtung zudrängende Leidenschaft. Ihr Motiv, das das ganze Werk beherrscht, erblüht in rosigter Blut und schimmernder Majestät, und wirft seinen seelischen Schmelz und Glanz noch über die Nacht der tiefsten Tragik. Ich wüßte nicht, ob je um eine weibliche Gestalt eine berücksendere Glorie musikalischer Verklärung gewoben worden ist. — Harmonisch bringt das Werk eine ungeahnt fortgeschrittene Weiterbildung der in „Venus“ sich zeigenden Tendenzen: eine einfache Dreiklangsharmonie ist eine Seltenheit geworden, dann aber auch von unbeschreiblicher Wirkung; die Durchdringung einander fremder Tonwelten wird fast zur Regel. Mit höchster Wirkung wohl im Epilog, zu Penthesileas Selbstmord, wo irdische Tonwelten von überirdischen Klängen durchstrahlt erscheinen, in denen selber wieder neue mythische Lichter aufglühen, bis Penthesileas Motiv in berücksendem Glanz noch einmal aufleuchtet und versinkt, abbröckelt, erstirbt.

Venus, Elegie und Penthesilea, Schoecks große Bekenntniswerke, bilden eine Einheit: sie verhalten sich wie Vorahnung, Reflex und Objektivierung desselben Geschehens. Der Ton-Dichter (das Wort gewinnt hier seine vollste Bedeutung) hat vor die Tiefen des Lebens drei mythische

Bilder gestellt, die vor Abgründe unsterbliche Schönheit zaubern; auch sie nicht „Nachahmung einer Naturwirklichkeit“, sondern, um mit Nietzsche zu reden, „ein metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit, zu deren Überwindung neben sie gestellt“.

---

## Politische Rundschau

---

### Schweizerische Umschau.

**Das Getreidemonopol: Sein Inhalt. Die Stellung der Parteien. — Die ausgeföhnten Völkerverbündungsgegner.**

In den beiden Räten der Bundesversammlung hat soeben die Schlußabstimmung über die Vorlage zur Sicherung der Getreideversorgung und Förderung des einheimischen Getreidebaus stattgefunden. Der Ständerat stimmte mit 23 gegen 14, der Nationalrat mit 148 gegen 37 Stimmen zu. Mit diesem Stimmenverhältnis dürfte auch das Schicksal der Vorlage in der auf den Herbst vorgesehenen Volksabstimmung entschieden sein. Die vor einigen Wochen gegen das Monopol in Gang gesetzte Volksinitiative wird daran kaum noch etwas ändern. — Die als Artikel 23 bis der Bundesverfassung vorgesehene Vorlage ist nicht nur inhaltlich von so großer Tragweite, es sind auch manche Begleitumstände, wie die Stellungnahme der einzelnen Parteien dazu, so aufschlußreich für unsere heutigen innerpolitischen Verhältnisse, daß ein Eingehen darauf auch in unserer Umschau geboten erscheint.

Einmal inhaltlich. Der Bund wird durch den neuen Verfassungsartikel bevollmächtigt, Maßnahmen zu treffen a) zur Versorgung des Landes mit Brotgetreide, und b) zur Förderung des einheimischen Getreidebaus. Zu a) gehört die Haltung eines ständigen Getreidevorrates, der das Land bei plötzlich eintretender Absperrung seiner Zufuhren durch kriegerische oder revolutionäre Ereignisse in den Nachbarstaaten vor dem Mangel am notwendigsten Nahrungsmittel bewahren soll. Es handelt sich da um eine Maßnahme, die sich den allgemeinen Maßnahmen zur Erhaltung der Wehrfähigkeit des Landes anreicht. Sie ist denn auch keineswegs neu. Es hat schon lange vor dem Kriege eidgenössische Getreidelagerhäuser gegeben. Nur haben sich die bisherigen Maßnahmen als der Ergänzung bedürftig gezeigt. Neu ist dagegen die staatliche Unterstützung des einheimischen Getreidebaus, neu allerdings auch nur in dem Sinne, daß dieser jetzt dauernd und auf Grund einer Verfassungsbestimmung staatlicher Förderung teilhaftig werden soll. Faktisch ist der einheimische Getreidebau seit den ersten Kriegsjahren aus Staatsmitteln unterstützt worden, ähnlich wie das auch bei anderen Zweigen der Landwirtschaft, aber auch bei verschiedenen Zweigen der einheimischen Industrie der Fall war. Beim einheimischen Getreidebau soll jetzt aber aus einer derartigen vorübergehenden Maßnahme, wie außergewöhnliche Zeiten sie forderten, eine ständige Einrichtung gemacht werden. Was für Gründe haben zu diesem weittragenden Entschluß geführt?

Klima und Bodenverhältnisse unseres Landes sind dem Anbau von Getreide nicht besonders günstig. Bei ungestörten Zufahrtswegen stellt sich das aus dem Ausland eingeführte Getreide im Preise wesentlich billiger als das aus dem eigenen Anbau erzielte. Der schweizerische Bauer, der Getreide anpflanzt, läuft also Gefahr, sein Getreide nicht los zu werden oder es zu einem Preise abgeben zu müssen, der ihm den Anbau nicht mehr lohnend macht; es ist sogar wirtschaftlicher für ihn, wenn er seinen eigenen Bedarf durch Ankauf ausländischen Getreides deckt. Die Folge davon ist naturnotwendig der allgemeine Rückgang des einheimischen Anbaus von Brotfrucht. Die Landwirt-