Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 23 (1943-1944)
Heft: 3-4

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

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

Auf alle Fälle hat gerade der Feldzug in Nordafrika den Krieg der Motoren namentlich auch auf englisch-amerikanischer Seite ganz wesentlich gefördert. Deutschland und Rußland haben schon früher in hohem Maße den Motor zur direkten Führung der Kampfoperationen herangezogen. Es zeigt sich damit, daß alle Kriegführenden der Ansicht sind, daß moderne Schlachten durch den Motor auf dem Boden und in der Luft nicht nur gefördert, sondern auch entschieden werden.

Nun gehört es zu den allgemeinen Erfahrungen der Militärgeschichte, daß Taktik und Ausrüstung siegreicher Heere die militärische Entwicklung eines Zeitalters zu bestimmen pflegen. Wie war es doch mit den römischen Legionen, den Reiterheeren des angehenden Mittelalters, dem eidgenössischen Fußvolk, der spanischen, schwedischen und preußischen Infanterie? Heute verdrängt der Motor in allen Entscheidungsschlachten Fußvolk und Pferd. In Nordafrika, unter anderem, hat er einen Siegeszug sondergleichen angetreten. Das Rad einer derartigen Entwicklung läßt sich nicht zurückdrehen, da der einmal in dieser Weise ausgerüstete Sieger bestrebt sein wird, mit dem gleichen Instrument weitere Siege zu erfechten. Er wird, wie die Geschichte beweist, nur durch den geschlagen, der entweder die gleichen Mittel in noch zweckmäßigerer Weise verwendet, oder aber dann zu einem gänzlich neuen, noch besseren Mittel greift. Nie ist es aber demjenigen gelungen, die Entscheidung zu seinen Gunsten zu wenden, der versuchte, durch die gewandelte Anwendung veralteter Mittel eine ihm unliebsame Entwicklung zu vermeiden. ***

Kulturelle Umschau

Eine Basler Stadtgeschichte[1].

Es gehört zur Eigenart der Schweiz, daß sie seit den ersten Tagen ihres Bestehens aus ständischen Gliedern von besonderem Charakter zusammengesetzt ist, sodaß das Wesen des gesamten Landes und Volkes nur richtig verstanden und beurteilt werden kann, wenn man diese Glieder, die einzelnen Kantone, Landschaften und Volksteile in ihrer partikulären Entwicklung kennen lernt. Schweizergeschichte ohne Kantonsgeschichte wäre daher weniger als dürftige Halbheit. Das gilt zwar besonders für die früheren Epochen, in welchen den einzelnen Ständen und Bundesverwandten noch eine selbständigere Bedeutung zukam, als seit 1848. Aber es gilt auch für die heutige Zeit mit nur wenig verminderter Kraft. Denn im Grunde ist es doch nicht so, daß der Gang der Entwicklung nur von einer Föderation lockerer Ordnung und Partikularität der öffentlichen Verhältnisse zu einer stets stärkeren Zentralisierung und Unifizierung ginge, bis man mit einer absoluten Gleichmachung und Vereinheitlichung an's glückliche Ende käme, sondern die Entwicklungskurve bildet auch hier eher eine Wellenlinie, bei welcher zentralistische Wellenberge und föderalistische Wellentäler in periodischen Abständen wechseln. Auf alle Fälle hat die Schweiz nach wie vor das größte Bedürfnis, die besondere Entwicklung ihrer einzelnen Glieder zu verfolgen, zu pflegen und zu fördern; das kann nur geschehen unter Zuhilfenahme einer historisch-kritischen Betrachtungsweise.

Es gibt Kantone, welche die Erforschung ihrer Geschichte weniger wichtig nehmen oder gar vernachlässigen. Basel gehört nicht zu ihnen. Das verdankt der

---

[1]) Vgl. Paul Burckhardt: Geschichte der Stadt Basel von der Zeit der Reformation bis zur Gegenwart. Basel 1942. (Verlag Helbing & Lichtenhahn.) XI und 408 Seiten, geb. Fr. 16.—.

Stadtkanton in erster Linie dem mühsamen, unverdrossenen und selbstlosen Wirken seiner Historiker und historischen Vereinigungen. Diese fußen auf einer achtbaren wissenschaftlichen Tradition, welche sich ihrer Verantwortung seit Jahrzehnten voll bewußt ist.

1.

Heute folgen wir gerne der Einladung der Leitung der „Schweizer Monatshefte", ein unlängst erschienenes historisches Werk dieser Art anzuzeigen: Paul Burckhardt's „Geschichte der Stadt Basel von der Zeit der Reformation bis zur Gegenwart", das als stattlicher Band auf dem Weihnachtstisch manchen wohlgesinnten Baslers und manchen geschichtsbeflissenen Eidgenossen zu finden war und es wohl verdient, in noch weiterem Maße bekannt zu werden.

Dr. phil. Paul Burckhardt-Lüscher, der kürzlich sein 70. Lebensjahr in völliger Frische zurückgelegt, selbst Sohn des um die Basler Geschichte und die Augster Forschung verdienten Gymnasiallehrers Dr. Theophil Burckhardt-Biedermann, amtete bis 1938 als Rektor des Basler Mädchengymnasiums (der ehemaligen Töchterschule); daneben wirkte er auch als Präsident der kantonalen Maturitätskommission und in verschiedenen kirchlichen Behörden. Er hat sich aber seit seinen Studienjahren der geschichtlichen Erforschung seiner Vaterstadt gewidmet, zuerst mit einer Dissertation über „Die Politik der Stadt Basel im Bauernkrieg 1525" (1896), dann in mehreren weiteren Abhandlungen, namentlich in gediegenen Neujahrsblättern, so in demjenigen von 1901 über „Basels Eintritt in den Schweizerbund", dann in denen von 1912 bis 1914 über „Die Geschichte der Stadt Basel von der Trennung des Kantons bis zur Bundesverfassung". Es war daher ein glücklicher Griff des Verlegers Dr. Hans Lichtenhahn (vom Basler Verlagshause Helbing & Lichtenhahn), daß er den in den Ruhestand getretenen alt-Rektor Burckhardt zur Fortsetzung der Basler Stadtgeschichte seit der Reformation zu gewinnen vermochte.

Zur „Fortsetzung" sagen wir; denn für die Zeit bis und mit der Reformation besitzt Basel in vier inhaltsschweren Bänden die prächtige Darstellung seines charaktervollen einstigen Staatsarchivars Rudolf Wackernagel (erschienen 1907 bis 1924 ebenfalls bei Helbing & Lichtenhahn). Paul Burckhardt erklärt zwar in seinem Vorwort bescheiden, sein Buch dürfe nicht den Anspruch erheben, als Fortsetzung Wackernagels gewertet zu werden. Gleichwohl ist es dies doch, unter einigen Einschränkungen, das heißt für ein Teilgebiet der Basler Geschichte, die politisch-staatliche Seite. Mit Wackernagels Werk liegt allerdings eine inhaltliche Überschneidung vor; dieser hatte in seinem letzten Bande selbst die Reformation noch einbezogen. Sie fiel merklich ab gegenüber der glanzvollen Schilderung des „goldenen Zeitalters" der großen Humanisten — vom kulturgeschichtlichen Standpunkte aus mit Recht —, ein Jacob Burckhardt hätte nicht anders geurteilt! Paul Burckhardt's mehr politisch eingestellte Geschichtsschreibung wählte aber die Reformationsepoche wiederum als Anfang und Ausgang, für seine Zwecke ebenfalls mit gutem Grunde. Denn, wie er sagt, die Ursprünge des heutigen Basel (wenigstens des offiziellen) gehen auf die Reformationszeit zurück. Der freie, aufgeklärte Sinn findet hier seine Wurzeln; eine neue demokratische Bewegung setzte auch schon 1529 ein und seither ist Basel eine ausgesprochen protestantische Republik. Die Wiederbehandlung der Reformation brachte nicht nur eine Bereicherung des Wackernagel'schen Geschichtsbildes und in einigen Punkten wohl auch Berichtigungen und Gegensätze, sondern konnte nun auf wichtigen neu erschlossenen Quellen fußen; wir nennen vor allem die von Staatsarchivar Dr. Paul Roth edierten und noch fortzusetzenden „Reformationsakten". Paul Burckhardt, selbst ein dem kirchlichen Leben verbundener Mann, fühlte sich zu den religiösen und theologischen Problemen besonders hingezogen und hat sie im Verlaufe seiner Darstellung immer wieder als etwas für Basel besonders Typisches erörtert.

2.

Durch mehr als vier Jahrhunderte der Stadtgeschichte führt uns der Verfasser — eine lange Zeit, reich an wichtigen Ereignissen, aber doch auch mit Zwischenperioden von geringerer Bedeutung! Burckhardt versteht es, in sorgfältigem Abwägen, die bedeutsamsten Perioden gebührend hervorzuheben und doch auch durch kurze Behandlung der Intervalle den Faden der historischen Kontinuität nicht zu verlieren. So wird man an seiner Hand stetig und gemächlich durch alle diese Jahrzehnte und Jahrhunderte geführt. Im Vordergrunde stehen die allgemeinen Bewegungen, die sich nach Außen eindrücklich dokumentiert haben, so, nach der schon genannten Reformation, namentlich die Helvetische Revolution, dann die Dreißigerwirren, die Radikalisierung nach 1848/75 und zum Schlusse die soziale Bewegung in ihren mannigfachen Auswirkungen, somit alles Erscheinungen mehr der Innen- als der Außenpolitik. Die Art, wie Basel hiezu Stellung nahm und die Probleme der Zeit zu erledigen suchte, bestimmte für die Folgezeit den staatlichen Charakter der Stadt. Es ist Burckhardts Verdienst und begründet die Bedeutung seines Buches, daß er zu selbständigen neuen Urteilen und wohlbegründeten neuen Wertungen vordringt. So gewinnt die Reformation in Basel, durch seine Lupe besehen, manchen neuen Aspekt, namentlich in theologischer und ethischer Hinsicht. Mit besonderer Sorgfalt ist die Darstellung der Helvetischen Revolution formuliert. Die mühsamen Forschungen und Editionen von Dr. Gustav Steiner sind voll gewürdigt, besonders im Hinblick auf die früher umstrittenste Persönlichkeit jener Umwälzung, die auch den Vergleich mit ihrem Waadtländer Rivalen durchaus aushält. Jene Arbeiten werden nun durch manche neue Ergebnisse und Formulierungen bestätigt, wobei Burckhardt eine modern-nationalistische Einstellung vermeidet und das richtige historisch-objektive Verständnis aufbringt für den Kosmopolitismus und die sonstigen Ideologien der damaligen Aufgeklärten mit all ihren fatalen Einseitigkeiten; so wird sein Urteil wohlabgewogen und relativ milde. — Aus der folgenden Epoche war nicht viel Wesentliches zu berichten, es sei denn die Bemühung der Restaurationszeit um den Aufschwung des geistigen Lebens und besonders der Universität seit 1813.

Von bleibender Bedeutung wird Burckhardts Darstellung der Dreißigerwirren im Kanton Basel sein, obwohl darüber bereits Vorarbeiten von Andreas Heusler I., August Bernoulli, Eduard Schweizer u. a. vorlagen. In keiner Periode ihrer Geschichte ist die Stadt Basel so sehr verkannt und schief, ja böswillig falsch und ungerecht beurteilt worden, wie in dieser. Burckhardt's unbestechliches, maßvolles, gerechtes Urteil sondert nun mit hohem Verantwortungsbewußtsein das Sichere vom Unsicheren, das Wahre vom Falschen, das Gute vom Zweifelhaften und Üblen, und sucht namentlich auch dem leidenschaftlichen Radikalismus der Baselbieter so gut als angängig gerecht zu werden, das Wohlgemeinte von den Ausartungen zu scheiden, wie auch bei den Städtern die Fehler (namentlich den mit Recht verurteilten Beschluß über den Entzug der Verwaltung in den widerspenstigen Landgemeinden) festzustellen. So kommt man zum Ergebnis, durch Burckhardts Darstellung seien in den behandelten Einzeltatsachen der Dreißigerwirren Licht und Schatten vernünftig und gerecht verteilt, wenn auch das Urteil mehr ein objektiv räsonierendes politisches, kein ethisch wertendes ist.

Auf die Dreißigerwirren folgen die dem Verfasser seit seinen Neujahrsblättern besonders vertrauten Jahre bis zur Gründung des Bundesstaates, dann der für Basel ganz eigenartige, schrittweise fortlaufende Prozeß der staatlichen Radikalisierung nach gesamtschweizerischem doktrinärem Schema, ein Verfassungszustand, der für Basel nie ein besonders gut sitzendes Gewand wurde. Dem Ende des alten Ratsherrenregiments in den Siebzigerjahren widmet der Verfasser eine wohlwollende Würdigung; vielleicht wird jenes allzu betont als „schwerfällig", „umständlich" bezeichnet, was der damaligen Einstellung entsprach (S. 260, 280). Es

war dies in mancher Hinsicht, aber eben dadurch demokratischer und weniger bürokratisch, als unser heutiges System, das oft ebenfalls recht schwerfällig funktioniert. Auch von „Willkür" des Bürgermeisters Carl Burckhardt (S. 243) vor dem Käppisturm kann kaum gesprochen werden, sondern bloß von rechtmäßiger, aber allzu ängstlicher Vorsicht bei der Verhaftung suspekter Aufwiegler.

In der Folgezeit fehlen der politischen Stadtgeschichte die großen Ereignisse; das Schwergewicht der Politik liegt beim Bunde. Burckhardt bringt nun eine Auslese aus denjenigen politischen und staatlichen Begebenheiten, die bestimmend und kennzeichnend wurden für die Entwicklung des städtischen Halbkantons oder dem Verfasser als wichtig erschienen, wie der Kampf um das Schulgesetz von 1880, der verspätete Kulturkampf um 1883, die weitere formalpolitische Demokratisierung durch die Kantonsverfassung von 1889, die sog. Trennung, d. h. Verselbständigung der beiden Landeskirchen (1910), der Kampf um Religionsunterricht und Schulgebet (1919) und anderes mehr.

Dabei gelingt dem Verfasser das immerhin kühne Wagnis, seine Darstellung bis in die Gegenwart fortzuführen, sodaß jeder Leser noch selbst in der Lage ist, sich zu vergewissern, ob die Schilderung seinen selbsterlebten Eindrücken und selbstgewonnenen Erinnerungen entspricht. Grundsätzlich wird man das Schreiben einer solchen Gegenwartsgeschichte nicht restlos billigen können; denn das Fehlen zeitlicher Distanz von der Ereignissen erlaubt in der Regl noch keine objektive Würdigung und nicht einmal eine richtige Unterscheidung dessen, was historische Bedeutung hat, von dem, was nur bedeutungslose Episode bleiben wird. Frühere Historiker haben daher wohl etwa den strengen Grundsatz aufgestellt, die Geschichtsdarstellung habe fünfzig Jahre vor dem Datum der Niederschrift Halt zu machen. Gleichwohl kann man dem Verfasser die Anerkennung nicht versagen, daß er auch in dieser Gegenwartschronik ein hohes Maß von Objektivität bewiesen und jedenfalls die Verknüpfung der Jetztzeit mit der geschichtlichen Vergangenheit durch einige geschickt gezogene Fäden hergestellt hat.

3.

Es ist hier nicht der Ort, den Inhalt des Burckhardt'schen Buches weiter auszuschöpfen. Es möge lediglich noch Einiges zu seiner Charakterisierung gesagt werden. Das Hauptmerkmal dieses Geschichtswerkes ist eine — im Grunde gutbaslerische — nüchterne Sachlichkeit. Um das hohe Ziel der sachgemäßen (objektiven) Beurteilung zu erreichen, hat sich der Verfasser in starker Diszipliniertheit nicht geringen Zwang angetan, indem er sich straff auf einen vorgesetzten Gegenstand konzentrierte. Vielleicht daß er in breiterer Epik hätte erzählen können, wenn ihm (wie z. B. dem glücklicheren Rudolf Wackernagel) mehr Raum zur Verfügung gestellt worden wäre. So aber wurde seine Geschichtsschreibung zu einer äußerst kondensierten Tatsachenerzählung, oft unter enger Anlehnung an die meist zahlreich vorhandenen Quellen. Bei dieser Konzentration auf die politisch-staatliche Geschichte muß nun der Leser auf gar Manches verzichten, über das er gerne näher unterrichtet wäre. Das wird dort wohl als besonders schmerzlich empfunden, wo die Stadtgeschichte Bedeutendes, Hohes, Schönes zu verzeichnen hätte. In diesem Falle fühlte sich Rudolf Wackernagel freier. Burckhardt schaltet vor allem wichtige Teile der Kultur- und Geistesgeschichte aus, aber auch bedeutsame Seiten der Wirtschaftsgeschichte und einige charakteristische Erscheinungen der sozialen (gesellschaftlichen) Entwicklung, wie schließlich wünschenswerte Angaben über Zahlenverhältnisse (Bevölkerungszunahme, Parteistärken u. dgl.). Nicht daß hievon gar nicht die Rede wäre, aber diese Sachen werden nur im Vorbeigehen kurz registriert. Basels Bedeutung im 19. und 20. Jahrhundert beruht nun aber nicht auf seiner politisch-staatlichen Originalität und seiner eher unoriginellen Mittelmäßigkeit — das beweist ein Blick auf die andern Kantone —, sondern einmal auf seinem ausgeprägt-

ten Charakter als einer Gelehrten- und Humanistenstadt (inner- und außerhalb des Universitätsbetriebs), dann auf seinem Ausbau zu einem internationalen Handelszentrum, später auch zu einem namhaften Industriesitz. In politisch-sozialer Hinsicht ist originell und bedeutsam — im Hinblick auf die allgemein-schweizerische Schablone radikaler Demokratien — die Entwicklung und lange Erhaltung einer faktischen „Aristokratie" von selbständigen Gebildeten und Besitzenden und, vom europäischen Blickpunkt aus, die Gestaltung Basels zu einem höchst originellen Gewächs, das eine Mischung aus romanischen und germanischen, traditionellen, selbsterzeugten und rezipierten zeitgenössischen Kultureinflüssen und Kulturwerten darstellt. Dies einmal sorgfältig und kritisch herauszuarbeiten wäre die letzte hohe Aufgabe eines Basler Stadthistorikers. Damit gewänne man eine endgültige Konzeption dieser „umstrittenen, eigenartigen und eigenwilligen Stadtpersönlichkeit". Ein solches Urteil ist allerdings nicht denkbar ohne genaue Kenntnis der politisch-staatlichen Einrichtung; insofern bildet Burckhardt's Geschichtswerk einen unentbehrlichen Grundstein im Fundament, für dessen Setzung jeder spätere Baumeister ihm dankbar sein wird.

4.

Es gehört zur Eigenart Paul Burckhardt's als Historiker, daß er sich stets streng an die quellenmäßig belegten Tatsachen hält. Dadurch gewinnt seine Darstellung ein höchstes Maß von Zuverlässigkeit. Mit der Gewissenhaftigkeit eines Feinmechanikers wird jedes Stückchen in diesem komplizierten Räderwerk gesetzt und ausgefeilt. Dieser nicht genug zu schätzende Vorteil wird allerdings bis zu einem gewissen Grade etwas aufgewogen durch den Verzicht auf mehr plastische, künstlerische Gestaltung des Stoffes. Die Darstellung läuft, ohne große Einleitungen, fließend stets weiter und weiter, ohne starke Zäsuren und vor allem — leider — ohne zusammenfassende Rückblicke und Gesamturteile am Ende der einzelnen Teile, Abschnitte und Kapitel. Und doch wäre es sehr wohltuend, wenn der so sachkundige Verfasser jeweils am Ende eines Abschnitts gleichsam aus dem Gewühl der engen Gassen hinaus- und hinaufgestiegen wäre auf den St. Margrethenhügel oder auf den Wartenberg oder gar Gempenstollen, um uns aus weiterer Distanz, von höherer Warte und in reinerer Luft, vergleichend mit einer fernen Umgebung, ein umfassenderes Gesamturteil in straffster Rekapitulation des exponierten Stoffes und in knapper Konzeption der periodischen Einheiten zu bieten. Denn der Verfasser wäre hiezu jedenfalls besser in der Lage, als der hilflose Leser. So sehnt man sich gelegentlich nach der Ausfüllung gewisser Lücken von geistes- und ideengeschichtlichem Gehalt. Es brauchten dies ja nicht gerade philosophische Konstruktionen zu sein.

Die realistische Darstellungsart Burckhardt's vermeidet es meist auch, psychologische Zeichnungen der leitenden Persönlichkeiten zu geben. Was er, selten, über einzelne Männer sagt, mit wenigen Strichen, ist ausgezeichnet und treffend, aber stets äußerst knapp. Einzig der Bürgermeister Wettstein und der Philanthrop Iselin erhalten eigene Abschnitte. Und doch sind es in letzter Hinsicht stets einzelne Männer, welche die Geschichte „machen". So hat die tatsächlich-referierende Darstellungsart die notwendige Folge, daß die Gegensätze zu wenig hervortreten und der Kontrastreichtum, besonders des 19. Jahrhunderts, verloren geht. Ob dahinter die Überlegenheit eines philosophisch abgeklärten Geschichtschreibers steckt? Man wird beim Lesen den Eindruck nicht los, es sei in der Basler Geschichte alles immer so glücklich und glatt vor sich gegangen, statt daß das Edle deutlicher gelobt, das Schlechte schärfer kritisiert wird, wie es der sittliche Maßstab des Lesers verlangt. Daß in der Behandlung der neuesten Zeit eine gewisse — wenn auch nicht ausgleichende — Zurückhaltung sich aufdrängte, entspricht dem Gebote der Vorsicht. Fast schüchtern klingt am Ende die Klage über die zunehmende Staatsverschuldung, hinter der ja an die noch stärkere Bedrückung des ohnmächtigen

Steuerzahlers und den daherigen Niedergang des Mittelstandes zu erinnern gewesen wäre. In die Niederungen des herrschenden Materialismus der Massen und des Etatismus wird man kaum eingeführt.

5.

Wenn wir so einiges Eigenartige der Burckhardt'schen Stadtgeschichte zu formulieren versuchten, so wollte dies wohl der Charakteristik dieses Werkes dienen, keinesfalls aber seiner Herabminderung. Hiebei spüren wir vielmehr: l'appétit vient en mangeant. Ein so leckeres und reichhaltiges Hors d'oeuvre reizt in der Tat Hunger und Durst nach folgender Suppe, Braten und Nachtisch von gleicher Güte.

Gewiß von gleicher Güte! Denn Paul Burckhardt besitzt den Hauptvorzug eines guten Historikers: er fällt sachlich gerechte Urteile und er geht der Beurteilung der einzelnen Tatsachen nicht scheu aus dem Wege, sofern er sich ihr gewachsen fühlt. Wie schwierig die Objektivität bei der Kritik des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ist, weiß jeder, der sich schon an die Darstellung dieser Epoche gewagt hat. Und wenn wir auch, wie bemerkt, einige zusammenfassende Gesamturteile vermissen, so bewundern wir doch die Sicherheit, mit welcher der Verfasser all die vielen größern und kleinern Tatsachen kritisch charakterisiert. Das ist nur möglich, weil der Autor eine vorurteilslose, sittlich reine Einstellung bezieht, in Parteifragen weder nach rechts noch nach links liebäugelt und als unabhängiger Richter über allen Parteien stehend mit kühlem Verstande sein Urteil fällt. So ist des Verfassers „Versuch, darzustellen, wie aus dem alten Basel das heutige geworden ist" (Vorwort), in weitem Umfange trefflich gelungen. Wenn auch die besten Seiten, die höchsten Leistungen der Stadt Basel und des echten Baslertums, die wahrste Daseinsberechtigung dieser selbständigen Polis verkörpert werden durch die im Kulturleben und in der Wirtschaft hervorragenden Persönlichkeiten, durch Gelehrte wie die Euler und Bernoulli, die de Wette, Peter Merian, Jacob Burckhardt, Andreas Heusler II., Jacob Wackernagel u. a., durch Künstler wie Arnold Böcklin, Ernst Stückelberg, Ernst Reiter, Hans Huber, Hermann Suter u. a., durch die vielen großen Industrie- und Handelsherren, durch die senkrechten humanistischen Pädagogen des Gymnasiums wie Gerlach, Wilhelm Wackernagel, D. A. Fechter, Th. Plüß u. a., und wohl auch früher durch einige würdige Bürgermeister und Ratsherren, aber kaum mehr durch die vielen Großräte und Regierungsräte, Ideal- und Sozialpolitiker, Zeitungsschreiber, Prediger und Lehrer und ihr nicht allzu originelles Alltagswerk, — so gewinnen wir doch durch das Burckhardt'sche Buch die beste Grundlage zur Beurteilung der mehr öffentlichen Seite der Stadtgeschichte. Zweifellos wird eine stärkere Betonung der kulturellen, geistigen Seite in Zukunft einzelne Urteile noch zugunsten der ideell höher zu bewertenden Faktoren, Parteien und Personen verschieben. Die Beurteilung der staatlichen Entwicklung wird gleichwohl nie an den Erkenntnissen vorübergehen können, die durch die Stadtgeschichte Paul Burckhardt's vermittelt werden. Dafür sind ihm nicht nur die gebildete Bevölkerung seiner Vaterstadt, welche dieses Buch in erster Linie angeht, da ihr hier ihre eigenwillige Stadtindividualität in einem klaren Spiegel vorgehalten wird, sondern auch die weitesten Kreise der Miteidgenossen zu warmem Danke verbunden.

Eduard His.

Ein Totentanz in Basel im Jahre 1943.

(Im Rahmen der Basler Kunst- und Musikwochen.)

Ein Totentanz heute? Ist es nicht vermessen in einer Zeit, da Massen sterben wie noch nie, den Tod in einem Spiel auf die Bühne zu bringen? Gehört eine Darstellung des Todes nicht in eine ruhige, satte Zeit, um die Menschen aufzu-

rütteln, sie zu mahnen, daß dieses Dasein einmal endet und nachher — ja nachher? Dürfen wir heute den Menschen überhaupt den Tod vor Augen halten, da er auf fürchterlichste Weise ständig auf uns lauert? — Wir haben es nötiger als je, das Bild des Todes vor Augen zu haben, eines Todes, der sich bei uns ja noch so sehr unterscheidet vom Massentod der im Krieg dahinsterbenden Völker, der sich gegenseitig ausrottenden Menschen jenseits unserer Grenzen. Wir haben es nötiger als je, uns auf den Tod zu besinnen, auf den Tod, der mit zu unserer Natur gehört, vor dem uns nicht bangen muß, zu dem wir gerade heute ja sagen sollen, für den wir jetzt — wie noch nie zuvor — immer bereit sein müssen, wenn wir freie Menschen sein wollen.

So wurde denn auch der „Totentanz zu Basel im Jahre 1943" für die vielen Tausende, die ihn an den Mai- und Juni-Abenden auf dem Münsterplatz miterleben konnten, zu einem Bekenntnis. Basel, die „Stadt der Totentänze", war in der Schweiz wohl am ehesten befugt, dieses Bekenntnis zum Überwinder Tod heute zu sprechen.

Folgendes aber ist das Erlebnis dieses modernen Totentanzes:

Auf dem Münsterplatz bei anbrechender Nacht. Vom Münsterturm schlägt es 9 Uhr. Alle Lichter erlöschen. Die vielen Menschen, die auf der Westseite des großen Platzes vor dem Rollerhof zusammengeströmt sind — eine dunkle, leise murmelnde Masse — sie verstummen. Da und dort zwängt sich noch einer in die Sitzreihen. Jetzt: Trommelwirbel vom Schlüsselberg her. Erst leise; immer näher und stärker. Sechs dunkle Gestalten in grauen Kapuzenmänteln marschieren mit ihren dröhnenden „Basler Kübeln" vor dem breiten, wuchtigen Podium vorbei, dessen Aufbau hinten hoch in die Mauerfassaden ragt und verschmilzt mit den gotischen Fenstern und Giebeln. Plötzlich fällt milder Schimmer auf die Bühne. Links, am Rande einer großen Treppe, die zum gewölbten Portal, dem Eingang ins jenseitige Leben führt, sitzt eine Gestalt in grünlich-grauem, anliegendem Gewand, das — an den Knieen zerrissen — einen harten dunkeln Körper ahnen läßt; der Kopf kahl, die Augen hohl, die Haltung straff: der Tod. Er erhebt sich, während ein unsichtbarer Männerchor das Lied „Der grimmig Tod mit seinem Pfeil tut nach dem Leben zielen" aus dem Paderborner Gesangbuch von 1617 singt, und steigt hinauf in die Ecke des alten Mannes, der ihm willig entgegenkommt. Der Tod stößt ihn zurück, der Alte muß noch warten —, und steigt wieder hinunter, zu Mutter und Kind. Er weckt sie aus dem Schlaf. Die Mutter will ihr Kind nicht geben, das selber fröhlich mit dem Tode spielt. Sie rettet es in hartem Ringen; frei und unbeschwert enteilt das Kind der Mutter; sie selber muß nun aber über die dunkle Schwelle.

Das auf der Bühne rechts-seitlich aufgestellte Hauptorchester spielt mit modernsten Instrumenten (Saxophon und Schlagzeug dominieren) in magisch packenden Rhythmen den Tanz mit dem Tod — den Tanz in den Tod. Die Trommler, die sich in einer Bühnen-Nische aufgestellt haben, unterstützen den Tod, wenn er sein Werk vollendet, mit Wirbeln, die durch Mark und Bein gehen und doch lösen. Sie ertönen am Abend sieben Mal. Sechs lichte Gestalten erwarten die Mutter auf der großen Treppe. Ein unsichtbares Streichorchester und Knabenstimmen klingen über den Platz, während sie in Licht getaucht hinaufschreitet in die andere Welt. — Jetzt leuchtet der Scheinwerfer rechts vom Podium in die Augustinergasse. Ein Turner kommt im Laufschritt auf den Platz, verschwindet rechts unter den dichten Kastanienbäumen vor der Lesegesellschaft — immer verfolgt vom weißen Scheinwerferlicht — und erscheint strahlend, gesund auf der Bühne. Er läuft leicht und frisch, wie ein Olympia-Läufer im Beginn seines Laufs. Im Kreis durchmißt er den Raum der Bühne. Der Tod wartet gelassen und schaltet sich plötzlich ein, im gleichen Laufrhythmus kommt er dem Turner immer näher, schon berührt er ihn, der junge, kräftige Körper fällt, wehrt sich und muß sich ergeben. Auf-

recht und grad überschreitet der Jüngling die dunkle Schwelle hinauf ins helle Licht zum jenseitigen Dasein. Jetzt: der reiche Mann in seinem Kontor, hinter Zeitung, Geld und Zahlen, ihn kümmert der Tod nicht, er schiebt seine Hand weg; als er doch fallen muß, sucht er vergeblich seine Papiere zu raffen. Er muß hinüber. Kein Knabenchor ertönt, keine Musik der Streicher, die Lichtgestalten erwarten ihn nicht. Einsam, in Dunkelheit, steigt er die Treppe hinauf. — Und dann das junge Mädchen, das aus dem tanzenden Kreis seiner beiden Mit-Artisten herausgeholt wird; der Selbstmörder, der den Tod beschwört, sich von ihm abwendet und dann doch mit Gewalt in seine Arme stürzt; die schöne Frau, die der Tod vom Fasnachtstreiben weg zum letzten Tanz führt; als letzter der Alte, der froh und zuversichtlich an der Hand des Todes in die ersehnte Ruhe eingeht. Das helle Glöcklein von St. Martin ertönt. Der Tod schreitet in die Augustinergasse hinein und verschwindet im Dunkel der mittelalterlichen Häuser.

Kein Totentanz, der um jeden Preis aufwühlen, der gar die Schrecken unseres heutigen Massensterbens vor Augen führen will; kein Totentanz, der den Tod als etwas Entsetzliches hinstellen möchte. Ein Totentanz, der jedem von uns seinen individuellen Tod gibt; der den Tod wohl unerbittlich, unabwendbar zeigt, aber als Bruder, als ein Stück unserer Natur. Keine kleinbürgerliche Angst, die man aus den Totentänzen des späten Mittelalters herausspüren kann, kein schadenfrohes Pharisäertum über den Papst und den König, die auch dran müssen, sondern nur Menschlichkeit, im Hinblick auf eine jenseitige Welt, in der der Mensch nicht richtet, in die der Mensch nicht hineinsieht. Gott wird nicht durch Menschen auf die Bühne gezerrt, aber Gott wird gespürt; man schaut ihn mit dem innern Auge.

Das gesamte Bühnengeschehen in diesem Totentanz ist auf Bewegung und Musik gestellt. Tänzer und Musiker sind die Mitwirkenden. Körper, Geste, Bewegung, Klänge vermitteln alles. Sie vermitteln es ergreifend.

Mariette von Meyenburg, die vor einem Jahr mit dem Ballett „Il Combatimento" von Monteverdi mit großem Erfolg vor die Öffentlichkeit trat, zeichnet für den Gesamtentwurf und die Inszenierung und zeigt sich als hervorragende Gestalterin und Choreographin, Frank Martin schrieb die faszinierende Musik, die Bühne errichteten Kunstmaler Walter Bodmer und Architekt Ernst Egeler, die Kostüme entwarf Kunstmaler Charles Hindenlang, die musikalische Leitung betreute Walter Sterk, die künstlerische Oberleitung lag in den Händen von Dr. Oskar Wälterlin.

Der Totentanz zu Basel im Jahre 1943 auf dem Münsterplatz im Rahmen der Basler Kunst- und Musikwochen ist eine künstlerische Tat. Das freie Bekenntnis zum Tod, wie es in diesem Spiel zum Ausdruck kommt — es wirkt.

K. G. Kachler.

Moderne Musik in Genf.

Am letzten Wochenende des Monats Mai versammelten sich die Schweizer Tonkünstler in Genf zu ihrer 44. Tagung. Lag es nun am Mangel wirklich neuer Werke oder war es der Wille des Vorstandes, daß die Tatsache, ein zünftiges, zu aufmerksamem Mitgehen gewissermaßen beruflich verpflichtetes Publikum vor sich zu haben, in allen drei Konzerten wohl der Ausdehnung, kaum aber dem Inhalt nach voll ausgenutzt wurde? Gewissenhaft vorbereitet und fast ausnahmslos in vortrefflicher Haltung wurde im wesentlichen schon Gehörtes geboten. Es ist richtig, daß viele der allzu schnell beiseite gelegten modernen Partituren die eine oder andere Wiederholung verdienen, aber es scheint fraglich, ob für derartige an sich löbliche Reprisen gerade die repräsentativste Kundgebung, die einmal im Jahr nahezu alle einheimischen Komponisten und viele ausübende Musiker ver-

einigt, geeignet ist. Denn der eigentliche Sinn des klingenden Teils solcher Tagung besteht doch in einer ganz frischen Orientierung, in dem Herausstellen dessen, was seit der letzten Zusammenkunft entstanden ist.

So wäre es angebracht, einmal ein rein welsches Publikum mit Othmar Schoecks Liedern vertraut zu machen; weniger leuchtete es jedoch ein, in das Zentrum des eröffnenden Kammermusikkonzertes sieben nicht einmal sehr überzeugend gewählte Gesänge recht alten Datums zu stellen. Ließ die musikalische Deutung der Lyrik von Eichendorff und Uhland Schuberts mächtigen Einfluß erkennen, so gemahnte das vorangehende Klavierquintett von Charles Chaix an César Francks gleich besetztes Opus. Dem Ausdruck nach und auch in formaler Beziehung — soweit es sich um die tempomäßige Unterteilung der Ecksätze handelt — romantisch, einer natürlichen kontrapunktlichen Neigung nach jedoch eher klassisch, frappiert das sehr klangvolle Werk durch seine Themenverarbeitung. Ähnlich dem Beethovenschen Cis-moll-Quartett gewinnt der ganze weitgespannte erste Satz aus einem von der Primgeige allein vorgetragenen Kopfthema seinen Antrieb und derselbe Gedanke, aus der Einstimmigkeit in die Breite, in die Harmonie, in das Tempo zu führen, liegt auch, diesmal vom Cello ausgehend, dem Finale zugrunde. Die Themen selbst charakterisiert eine aufsteigende Tendenz. (Die gleiche Bewegungsrichtung beherrscht Brahms' erstes, die entgegengesetzte, absteigende Debussys einziges Streichquartett.) Ist diese Themenverwandtschaft erkannt, so läßt sich sogar die Ansicht vertreten, daß die kleine solistische Linie der ersten Takte die Keimzelle des ganzen dreisätzigen Werkes darstellt. Hieraus resultierende Gefahren der Monotonie werden mit sicherstem technischen Können umgangen.

An dritter und letzter Stelle stand ein Oktett von Bernhard Reichel. Hier fesselte eine farbige Instrumentierung, aber sie enttäuschte dort, wo alle Instrumente im undifferenzierten Forte eingesetzt waren. Der Grund liegt in einer starken Bevorzugung der Blechbläser. Zum Klavier gesellt sich einerseits ein Streichquartett, dessen Cello durch Kontrabaß ersetzt ist, anderseits die aus Alt-Saxaphon, Trompete und Posaune bestehende Bläsergruppe. Ihr an sich schon bestehendes Übergewicht wurde noch verstärkt, da das Ohr den Streichbaß stets als zum tiefen Blech gehörig auffaßte. Durch Verdoppelung der beiden Geigen und der Bratsche würde gewiß gutes klangliches Gleichgewicht erreicht. Keiner Retuschen bedarf der Mittelsatz; in ihm hebt sich die Bratsche mühelos von einem, mit leichter Hand angelegten farbigen Grunde ab. Inhaltlich könnte man das dreiteilige liebenswürdige Stück als gute und durchaus modern empfundene Unterhaltungsmusik ansprechen, wenn dieser Begriff nicht arg verfälscht und von einer allzu seichten Gattung längst mit Beschlag belegt wäre.

Das erste Orchesterkonzert begann mit einer „Symphonischen Musik" des Solothurners Albert Jenny. Anhänger der Programmusik mögen in den beiden Sätzen, einem Allegro mit folgendem Adagio, etwa die Gegensätze von Tag und Nacht oder gar Leben und Tod sehen. Aufschlußreicher ist die Betrachtung der Handschrift. Typisch für sie scheint das Aufspalten der Themen und Einschalten „überzähliger" Takte, eine Art der Symmetriestörung, die beispielsweise Reger liebt und die bei Jenny, dem Schüler Jarnachs, eine geheimnisvolle Unruhe überzeugend auszudrücken vermag. Vergleicht man das schnelle Tempo des ersten und das langsame des zweiten Satzes miteinander, so stellt sich heraus, daß eine nahezu gemeinsame Grundbewegung über beide gelagert ist. Hierdurch wird die Einheitlichkeit des Werkes erhöht, die Möglichkeit des Kontrastes jedoch verringert.

Mit den Eingangstakten des Klavierkonzertes von Rudolf Wittelsbach wurde erstmals Hindemiths Einfluß spürbar. Das Durchhalten einer einmal ins Rollen gebrachten Bewegung, hinweg über alle Hindernisse, also das, was man „motorisch" nennt, bestimmt die Ecksätze, denen diese rücksichtslos gleichmäßige Energiezufuhr allerdings nicht unbedingt bekommt. Erstens gleichen sie sich denn doch zu sehr, und zweitens verlangt jedes auch noch so geschlossene Musik-

stück eine Atempause, eine Entspannung nach einer Spannung und vor einer neuen, damit diese umso stärker wirke. Ungleich gelöster musiziert Wittelsbach im langsamen Satz, einem einfallsreich variierten Andante. Hier erreicht das Werk seinen Höhepunkt, im vielfältigen Wechsel zwischen Melodie und straff punktiertem Rhythmus, im klanglichen Alternieren zwischen Solist und Orchester, im Hinüberfinden vom harmonischen zum fugierten Satz, und hier lassen sich auch erfreuliche Entwicklungsmöglichkeiten erkennen.

Mit seinem „Premier concert carougeois" führt André-François Marescotti in eine ganz andere Welt. Frischer Wind weht, mitunter gar die Genfer Bise in aller Heftigkeit. Ein Kenner ist aber am Werk, der, gleich dem die Register wählenden Organisten, den belebenden Strom klug zu dosieren weiß. Wie zwei seiner Klavierwerke hat Marescotti auch dieses „Konzert für Orchester" viersätzig angelegt. Die Zahl deutet auf die Sonate, die Überschriften der Sätze (Prélude, Sarabande, Musette, Gigue), sowie ihre Form auf die Suite. In der Tat leuchtet das alte Tanzvorbild durch die lebendig neue Deutung getreulich hindurch. Von einem anderen Vorbild kann nicht gesprochen werden. Durch ebenso gewagte wie raffinierte Instrumentation, die immer klingt, wird ein Nichts von einem Thema emporgeläutert und schon kämpfen verschiedene Rhythmen, die man immer versteht, um seinen Besitz. Das alles geht lächelnd, ohne jegliches Stirnrunzeln vor sich, will nicht überzeugen und tut es doch, wirkt vollständig ungelehrt und arbeitet doch mit seit Jahrhunderten zusammengefügter Theorie.

Robert Oboussier rief hierauf das Auditorium zurück zur Klassik. Die menschliche Stimme trat zum Orchester, und was sie zu sagen hatte, verpflichtete die Musik. Dreimal hören wir die Antigone des Sophokles singen: Im Rezitativ, in der Arie, in der Elegie. Man könnte dies zum einheitlichen Ganzen zusammengefaßte Bruchstück im altgriechischen Sinn, mit Brahms („Fragment aus Goethes Harzreise") und gegen Liszt eine Rhapsodie nennen. Der Komponist findet edle Töne für seinen hohen Gegenstand. In verhaltener Dramatik, machtvoll vom Orchester gestützt, erklingt das Rezitativ, und nach einfacher Kadenz folgt das absolut schönste Stück alles Dargebotenen, die Arie auf die Worte: Jamais la haine, seul l'amour me conduira. Glucks Wohlklang feiert seine Auferstehung und desgleichen das noch frühere, nicht mit dem Leitmotiv zu verwechselnde, obligate Gegenthema. Leider täuschte sich das Orchester über seine dynamischen Wirkungen im dritten Teil derart, daß auch eine voluminösere Altstimme sich kaum durchgesetzt haben würde. Die Nachbarschaft von Marescotti und Oboussier bedeutet zweifellos das reizvollste Experiment der ganzen Tagung. Es erwies sich als gelungen und hoffnungsvoll, denn man begegnete der Tanz-Suite aus dem 17. und dem großen Opernstil aus dem 18. Jahrhundert in neuen und gültigen Prägungen, man erkannte die Kontinuität der Musik bis auf den heutigen Tag und hatte keinen Grund, an ihrer weiterwirkenden Kraft zu zweifeln.

Eine der stärksten einheimischen Begabungen, Willy Burkhard, war schwach vertreten. Wer seine Musik zu Hans Rychs trefflichem Hörspiel „Laupen 1939" seiner Zeit im Berner Studio gehört hat, weiß, wie sehr beides zusammengehörte und wie stark die Bühnenmusik in ihrem Rahmen wirkte. Aber auch die leicht veränderte, in den Konzertsaal verpflanzte achtsätzige „Laupen-Suite" vermochte dank ihrem barocken Ausdrucksreichtum einmütigen Beifall zu entfesseln. Beispiele drängen sich auf: der archaisierende Blechklang in der „Tafelmusik", das beklemmende Oktavengewoge des „Intermezzo" und der Kampf selbst, in dem der Bernermarsch unheimlich harmonisiert in zerpflückten Motiven über das Schlachtfeld gejagt wird.

Den fünf Werken des ersten standen drei im zweiten Orchesterkonzert gegenüber. Ein wenig vereinsamt hielt der Aargauer Max Zehnder die Mitte. „Media vita", seine dreisätzige, am ehesten als Kammerkonzert zu bezeichnende Komposition, wies zum zweiten Mal auf Hindemith hin. Aber diesmal trifft der

Einfluß auf eine starke Persönlichkeit, die sich gründlich und nutzbringend mit der vorklassischen Vielstimmigkeit auseinandergesetzt hat. Wie in einer Kantate der Generalbaßzeit durchzieht der Choral, dessen Anfangsworte der Titel gibt, das ganze Werk. Ein Allegro in Sonatenform mit schönem Fugato stellt Zehnders kontrapunktische Fähigkeiten sofort eindeutig unter Beweis. Bedeutend wirkt die sakrale Melodie im mehr homophonen Mittelsatz weiter; ihm folgt, nach kurzem präludieren, als gewichtiges Finale, eine sich in großartiger Steigerung aufbauende Passacaglia. Unmittelbar erfreute diese ehrfurchtsvolle Reverenz vor dem alten Thomaskantor, da die Kunst polyphoner Veränderung mit Selbständigkeit gehandhabt wird und Geist sowie Temperament im strengen Rahmen zu natürlicher Entfaltung kommen.

Eine erstaunliche Leistung vollbrachte der Genfer Konservatoriumsdirektor Henri Gagnebin, indem er seine schöpferischen Kräfte gegen eine merkwürdig nichtssagende Dichtung durchsetzte. Die Lektüre des Textes von Jules Baillods kann getrost an irgendeiner Stelle unterbrochen werden, lauscht man aber dem „Requiem des vanités du monde" für zwei Solisten (Sopran und Bariton), zwei Chöre, Orgel und Orchester, so scheint die Gliederung in Anfang, Mitte und Ende auf das bestimmteste festgelegt. Das ist ein Triumph der Musik, welche über die zwingende Wirkung der Grundtonart, über die formgebende der Reprise und über die Ruhe verkündende des Schlußfalles gebietet.

Gagnebin ist der gediegen geschmackvolle, aber auch ein wenig kühle Musiker. Arthur Honegger aber, dem der Schluß- und Ehrenplatz eingeräumt war, ist ein Feuerkopf. Aufs beste und von langer Hand her verträgt er sich mit seinem Textdichter Paul Claudel. Der von beiden gemeinsam illustrierte Basler Totentanz steht neben Burkhards Schlachtenvision gewiß als das hinreißendste Tongemälde in der Erinnerung aller Festteilnehmer. Zu unerhört nervenerregenden Geräuschen werden die rezitierenden, singenden und spielenden Scharen angepeitscht. Einmal grollt der Donner, hervorgerufen durch einen crescendierenden, rhythmisch geordneten Orchester-Spektakel ganz großen Ausmaßes; an anderer Stelle bewegen sich alle Violinen in doppelten Flageolettönen auf der obersten Saite in glasig-schwirrenden Klängen. In den angeführten Beispielen werden die äußersten noch wahrnehmbaren Extreme des Tonbereiches erreicht. Bühnenmusik, sagt man sich, und auch als solche schon hart an der Grenze. Aber dennoch ist Honegger ein großer Meister, der gewaltige Massen souverän zu bewegen weiß, genial mit Themen spielt — etwa mit dem „Sur le pont d'Avignon", das er frivol in das kochende Gebrodel wirft — und der den Musiker wie den Laien in seinen Bann zwingt. Später einmal, in Friedenszeiten, wird man hören, welche Niederschläge diese Jahre des Grauens in der Musik der betroffenen Völker zurückgelassen haben; bis dahin haben Honegger und Claudel als die einzigen zu gelten, die den modernen Krieg, den Blitz-, Tank- und Luftkrieg ohne Filmstreifen und ohne Kulisse, nur für das Ohr, mit Worten und Tönen, hinreißend und abstoßend dargestellt haben.

Joachim Ernst.

Aus dem Zürcher Theaterleben.

Juni-Festspiele.

„Schloß Durande" / „Die Walküre."

Nach den Festwochen von ihnen zu sprechen, hat zwiefache Berechtigung. Es soll kulturell Wertvolles festgehalten und damit Mahnung und Hoffnung verbunden werden, sie auszubauen und neu zu erleben. Erfolgreiche Festspiele befruchten künftige Spielpläne und fordern Höchstleistungen. Unerreichbar fern, ferner als je, liegt die Möglichkeit, daß einst der Traum Wagners Erfüllung fände und

in Umkehrung des Schiller'schen Satzes ernste Kunst ein heiter gewordenes Leben erhebe. Möge wenigstens ein großes Ereignis dieses Juni, das neue Meisterwerk Othmar Schoecks, im nächsten Winter oft wiederholt und noch viel weiteren Kreisen zugänglich werden.

Das am 1. April 1943 in Berlin ausgezeichnet und mit vollem Erfolg uraufgeführte „Schloß Durande" kam am 5. Juni im Heimatland des Tondichters zum ersten Mal zur Darstellung. Ein für unsere Theater- und Geistesgeschichte wichtiges Geschehnis, das in Anwesenheit Schoecks wohl die meisten festlich vereinigte, die in der Schweiz kulturell und gesellschaftlich Bedeutung haben. Dem im badischen Lörrach wohnenden Dichter freilich scheint auffallenderweise der Besuch verweigert worden zu sein. Heute sind auch die Zeiten zu schwer, ist die Arbeitsfülle allzu groß, als daß etwa höchste Behörden an der denkwürdigen Erstaufführung hätten teilnehmen können, wie dies z. B. bei Premièren in Mézières gern der Fall war. Als dort vor ein paar Jahren „La servante d'Evolène" zuerst aufgeführt wurde, schrieb Dr. Welti in der N. Z. Z., es nehme mit dem vollzähligen Bundesrat alles teil, was im Welschland auf den Gebieten der Literatur, der Kunst und der Musik Name und Rang habe. In jenen Junitagen spiele das kleine Dorf auf dem Jorat-Plateau die Rolle eines westschweizerischen Bayreuths; Mézières sei zur Stellung eines Nationaltheaters gelangt. Wir freuten uns darüber, möchten aber glauben, was Doret und den Herren Morax recht sei, wäre für Schoeck billig. Die ganze Schweiz darf auf diesen bedeutenden Musiker stolz sein; die besten seiner Schöpfungen werden noch leben, wenn sehr viele der andern schweizerischen Opern und Tonwerke lange vergessen sein werden. Einen der Herren Bundesräte glauben wir übrigens im „Schloß Durande" von ferne gesehen zu haben und freuten uns sehr darüber. —

Da eine ausführliche Würdigung des Werkes hier kaum möglich wäre, sei auf das Schoeck-Sonderheft der Schweiz. Musikzeitung vom März verwiesen. Darin schreibt Hans Corrodi über die dichterischen Beziehungen von Eichendorffs Novelle zu Burtes Textbuch; Willi Schuh untersucht Idee und Tongestalt; Beiträge von Spelti und Mohr sind Schoecks Opern und Liedern gewidmet. Auch der Bericht Ernst Islers in der N. Z. Z. über die Uraufführung war aufschlußreich.

Persönlich bedeutet mir „Schloß Durande" Verheißung einer uralten Sehnsucht. Während des ersten Weltkrieges sprachen Hans von Wolzogen in Bayreuth und ich von der so lieben Novelle Eichendorffs; ich fragte, ob sie nicht zu viel innere Musik in sich berge, als daß sie durch Vertonung der eingestreuten Lieder noch gewinnen könne? Durch den Briefwechsel angeregt, schrieb von Wolzogen 1917 „Helmut und Hagidis, eine Mär vom Widerhall" und bat mich, das Manuskript Herrn Schoeck zu bringen, den er sich als Vertoner erhoffte. Offenbar war also schon damals Schoeck als bedeutendster lebender lyrischer Komponist — trotz Siegfried Wagner und Pfitzner — erkannt oder erahnt. Die Namen Hagidis, Schloß Durande und Schoeck sind uns seit 1917 verbunden geblieben. Ist nun wirklich das Werk, dessen erste Aufführung wir am 5. Juni erleben durften, Erfüllung der Jugendsehnsucht?

Als es hieß, das Eichendorffsche Waldstück werde von Hermann Burte für Schoeck nachgedichtet, konnten hohe Erwartungen geweckt werden. Keiner wie Schoeck weiß um die Wunder romantischer Naturbeseelung. Aber wir konnten uns auch kaum einen lebenden Dichter denken, der eher als Burte mitfühlend und mitwissend Schoecks Ton zu treffen wüßte. Beider Zusammenwirken konnte das Ideal verheißen. — Doch es frommt nicht, wie Nietzsche es 1876 in Bayreuth tat, das Mögliche zu „überhoffen". Burte, der Seele und Natur so oft ergreifend zu künden wußte (es sei an „Madlee", „Wiltfeber", „Prometheus" erinnert), scheint hier bisweilen wie einst Homer geschlummert zu haben; sein Meisterwerk ist „Schloß Durande" nicht. Wohl ist er den durch die Musik wie durch Eichendorff bedingten Möglichkeiten des gegebenen Stoffes kaum etwas schuldig geblieben; durch

Einführung der Gräfin Morvaille hat er den Vorwurf sogar dramatisch vertieft und eine Gegenspielerin zur Försterstochter Gabriele, dieser Agathe der Provence, geschaffen. Aber es dürfte und könnte noch mehr Waldesrauschen und Brunnenrieseln die Dichtung durchziehen. Auch hätten die Verse oft letzte Feilung erfordert. Man sehnt sich z. B. darnach, daß Armand oder Renald statt Gabriele und Seele einmal einen andern Reim wähle. Vielleicht ist auch ein innerer Zwiespalt des Dichters in der Einstellung zur Französischen Revolution spürbar. Uns scheint diese beinahe überbetont. (Einen Hirschpark gab es unter Ludwig XVI. übrigens nicht mehr.) Gegen die anklingende Marseillaise und gar das aufrührerische „Es kommt eine Morgenröte über die graue Welt, sie mahnt mich: Töte, töte! Und stoße, was da fällt!" kommen Eichendorff'sches Blättersäuseln in Waldesgründen und sein fernes Wetterleuchten schon akustisch nicht auf. Wie weit entfernt sind wir da vom Schluß der Schoeck'schen Elegie, wo „ew'ges Morgenrot den stillen Wald durchfunkelt".

Sonst wurde unser „Überhoffen" der Musik kaum enttäuscht. Ein wundervolles, an ergreifenden, stimmungsvollen, ja erschütternden Klängen reiches Werk ist gewonnen. Freilich wirft es für jeden, der in Wagners Vermählung von Dichtung und Musik einen höchsten Gipfel sieht, wieder Fragen auf: nach der Berechtigung der „Oper", nach dem Vorrang der Musik, nach Beibehaltung z. B. der Leitmotivtechnik. Der Biograph Schoecks, H. Corrodi selbst setzt sich gegen den möglichen Vorwurf zur Wehr, daß Schoeck sein Mittel des Ausdrucks, die Musik, allzu sehr im vorwagner'schen Sinn zum Zwecke mache, und im überwundenen Sinn opernhaft sei. Niemand wird dem Schoeck-Burteschen Werk, auch wenn es sich nicht Musikdrama heißt, solchen Einwand machen dürfen. Wohl aber besteht eine gewisse Gefahr, daß unwillkürlich heute vom mythischen Drama Wagners stammende Maßstäbe angelegt werden; das müßte dazu führen, daß Tragisches oft zu leicht befunden und nur das Heitere ernst genommen würde. Kommt der Wagnerfreund etwa aus der „Walküre" und hört dann in „Schloß Durande" das harmlose „Armand, so nenn' ich dich" der unschuldigen Gabriele, wenn ihm noch Sieglindens „Siegmund, so nenn' ich dich!" nachklingt, so kann es leicht geschehen, daß er über Julia Moors Maria Müller-Anfall lächelt und Opern-Fortissimi komisch findet. Es bedeutet höchstes Lob für Schoeck, daß der Liebestod des Paars Gabriele-Armand an ergreifender Wirkung kaum einen Vergleich zu scheuen braucht. Schoeck sträubt sich stets gegen ausgiebige Verwendung von Leitmotiven, obwohl er ihnen schon in „Penthesilea" manche tiefste Wirkung verdankt. Auch in „Schloß Durande". Erinnern wir an Gabrielens „ewig schöne Melodie: Sie stand wohl im Fensterbogen".

Das ausgezeichnete Orchester, von Robert F. Denzler meisterhaft geführt, hat sich rasch in die neue Aufgabe eingelebt, wenn auch Denzler kaum eine Eichendorff-Natur ist. Höchstes Lob verdient auch die szenische Leitung durch Karl Schmid-Bloß, die besonders im Himmelspfort-Akt entzückendes, in aller scheinbar verwirrenden Mannigfaltigkeit kunstvoll gebändigtes Leben schuf und auch dem tragischen Schluß eine über alle opernhaften Effekte weit erhabene Eindringlichkeit zu verleihen wußte. Unterstützt wurde er durch die namentlich im 1. und 2. Akt wirksamen Bühnenbilder Teo Ottos und künstlerische Gestaltung der Beleuchtung.

Das Werk wurde durch unsere einheimischen Kräfte zum vollen Gelingen geführt. Dankend seien genannt Julia Moors Gabriele, Leni Münchs Priorin, Lichteggs Armand, Rothmüllers Renald, Rehfuß' Nicole. Gräfin Morvaille, von Cristine Eftimiadis liebenswert dargestellt, würde durch herbere Auffassung ihrer Rolle noch mehr zur vom Dichter beabsichtigten Gegenspielerin Gabrielens. Csabays alter Graf sollte sich davor hüten, lächerlich zu wirken.

In der Novelle sagt Gabriele einmal: „Ich möcht' mich gern einmal bei Nacht verirren recht im tiefsten Walde; die Nacht ist wie im Traume so weit und still, als könnt' man über die Berge reden mit allen, die man lieb hat in der Ferne.

Hör' nur, wie der Fluß unten rauscht und die Wälder, als wollten sie auch mit uns sprechen und könnten nur nicht recht!" — Unser ältestes Sehnen und Suchen galt Kunstwerken, in denen Flüsse und Wälder und Wolken mit uns sprechen wollen — und es können.

Wahrhaft festlich waren die beiden Aufführungen der „Walküre". Im Gegensatz zum „Schloß Durande", wo Manches eher überhofft wurde, bestanden hier Bedenken wegen der Besetzung einzelner Rollen. So trat anstelle befürchteter Enttäuschung volle Befriedigung. Kammersänger Hirzel, dessen Stimme immer rühmenswert war, hat sich diesmal auch im Spiel dem ihm im Grunde fremden Stil Wagners mit hohem Erfolg anzugleichen bestrebt. Schon das hastige Trinken des zu Beginn erschöpft Hereinstürzenden, wenn Sieglinde ihm „den Quell" reicht, konnte über seinen Willen und sein Können beruhigen: unser Landsmann Hirzel war sich diesmal bewußt, in einem Drama, nicht in einer „Oper" mitzuwirken; wir danken ihm. Nachdem Berglund als Wotan nicht mehr genannt wurde, war zu befürchten, diese Rolle werde ungenügend besetzt werden. Umso froher war die Überraschung, in Zoellner aus Königsberg einem dramatisch und stimmlich ausgezeichneten Wotan zu begegnen. Endlich ist überhaupt in der Würdigung Wotans eine Wandlung festzustellen. Es gab Zeiten, da man die Wotan-Tragödie (so wollte ja Wagner ursprünglich den „Ring" nennen) ohne Wotan spielen mochte und die hochbedeutsamen Szenen im II. Akt als langweilig verschrie oder sogar strich. Die ungekürzte Festspiel-Aufführung ließ den ersten Höhepunkt der Welttragödie auf's deutlichste hervortreten: die Einsicht Wotans in die Notwendigkeit der Verträge, in die Unvereinbarkeit von Liebe und Macht. Erschütternd wirkte das verzerrte Walhallmotiv, der Nibelungentriumph, als Begleitung seines furchtbaren Entschlusses: „Nur eines will ich noch, das Ende! — das Ende!" Mögen die Zürcher auch wieder einmal den viel späteren Satz des wandernden Gottes hören können, wenn er im „Siegfried" Erda zuruft: „Was in des Zwiespalts wildem Schmerze verzweifelnd einst ich beschloß, froh und freudig führ' ich frei es nun aus!"

Die Gestalt der Fricka hat Wagner ohne Zweifel nicht geliebt, aber er erkannte ihre Notwendigkeit. Zwei Auffassungen sind möglich. Die eine Fricka, die gewöhnlich dargestellte, ist die auf Formen des Gesetzes pochende, Liebe durch Eifersucht ersetzende, dem Mann „Tag und Nacht auf dem Fuße folgende" gehässige, höhnische, allzumenschliche Frau. Die andere, selten und nur von höchsten Künstlerinnen gestaltete Fricka gibt die feierlich-ernste Göttin, die nach echter, ihrer Natur versagten Liebe sich sehnende Bewahrerin von Sitte, Ehe und Gesetz, die Beschützerin der Monogamie. Es ist kein Zufall, sondern vom Mythos tief empfunden, daß Fricka wie Hera (und aus ganz anderem Grunde auch Brünnhilde und Isolde) kinderlos sind. — Man vergleiche eine einzige Gebärde! Fricka, wie sie z. B. Margarete Klose in Bayreuth verkörperte, öffnet die Arme und wirft, wenn alles entschieden ist, einen wehmutvollen, mitleidigen Blick auf den zusammengebrochenen Wotan. Die andere Fricka, wie wir sie jetzt in Zürich sahen, findet eine ähnlich schöne Geste, auch sie öffnet die Arme und schaut gespannt auf den abgewandten Gatten bei ihren Worten: „Empfah' ich von Wotan den Eid?" — Sobald sie diesen erhalten hat, sinken die Arme, kehrt der höhnisch-überlegene Ausdruck zurück — ein tiefer Unterschied! Georgine von Milinkovic hat jene erste, gewohnte Fricka ausgezeichnet in Gesang und Spiel vertreten.

Weitere Steigerungen der Festspielleistungen schenkten Kirsten Flagstad und Maria Müller. Kirsten Flagstads strahlende, nie ermüdende Stimme braucht nicht mehr gerühmt zu werden, sie ist weltbekannt. Doch auch ihr ursprünglich etwas sprödes Spiel hat von Festspiel zu Festspiel gewonnen, so daß die schöne nordische Frau heute wohl eine der denkbar besten Verkörperungen Brünnhildens gibt, der Gestalt, die Wagner für eine der größten Verherrlichungen des Weibes hielt.

Vollkommen war die Sieglinde Maria Müllers. Sie geht im Ausdrucks-

willen noch mehr aus sich heraus als Frau Flagstad. So völlig durchgespielt bis in die kleinsten Züge sahen wir die Rolle wohl noch nie, nicht einmal durch Maria Müller in Bayreuth selbst. Sie hat in den letzten Jahren noch eine weitere Vertiefung und Verfeinerung erreicht. Andere hervorragende Darstellerinnen der Sieglinde, wie Germaine Lubin oder Emmy Krüger, seien damit nicht vergessen. Es mag sogar manche Zuschauer geben, die sogenannten monumentalen Gebärden, wie sie stets Cosima Wagner und Anna Bahr-Mildenburg vorschwebten, den Vorzug geben und bei Maria Müller eher ein Zuviel, fast eine Übersteigerung des Stils sähen. Wir fragen uns, ob Frau Müller wohl die Szene Brünnhildens, wenn diese im II. Akt knieend Wotan anhört, noch mehr als Frau Flagstad zu beleben wüßte? Uns erfüllt diese außerordentliche Verdeutlichung alles seelischen Geschehens das Ideal. So muß ja auch dem erstmaligen Zuschauer jede Regung verständlich werden. Kann auch der Naivste noch im Zweifel sein, daß diese Sieglinde dem Nachttrunk Hundings betäubenden Trank beimischt, daß sie stumm, aber eindringlichst auf das Schwert in der Esche hinweist? In ihrem Blick flammte Wotans Gedanke mit der Schwertfanfare auf! Und wie ergreifend vermochte diese Sieglinde uns ihr Hoffen, ihre Spannung, ihren Jubel sogar nur aus dem Zucken ihres Rückens miterleben zu lassen, wenn sie dem Zuhörer abgewandt auf die Gewinnung der Waffe blickt! Doch ebenso überzeugend wie höchste Wonne wußte sie auch tiefste Verzweiflung zu gestalten, und kaum je haben wir den letzten gewaltigen Übergang von Todbereitschaft zur Lebensgier so eindringlich erlebt. Wie verschieden wirkt die Ankündigung des keimenden Helden! Der Mann will beide Leben vernichten, die Frau bricht in ekstatischen Jubel aus, den Wagner musikalisch so hervorhebt, daß er gerade mit diesen Tönen später die „Götterdämmerung" schließt.

Das Orchester ließ unter Robert F. Denzler, der hier in seinem Element ist, kaum einen Wunsch offen. Man könnte fragen, ob die Tuben stets einwandfrei waren, ob die Besetzung der ausgezeichnet spielenden Harfen genügend stark ist, um etwa den ganzen entzückend schönen Glanz der Wunschmädchen in Walhall zu preisen. Anderseits empfanden wir das wundervolle Fortissimo diminuendo poco a poco bei Wotans Abschied eher zu stark in die holde Schlummermelodie überleitend. Doch gebührt Denzler und seinem Orchester wärmstes Lob, wie auch der Inszenierung durch Direktor Schmid-Bloß und Zimmermann. Wir wollen uns im Zeitalter des Plans Wahlen und der Rodungen nicht bei der dürftigen Tanne und der kranken Linde (in deren „Wipfel" Gabriele sang) aufhalten. Umso schöner waren die wandernden Wolken. Eine besonders hohe Stufe hat die Beleuchtung der auch musikalisch belichteten Gestalten erreicht.

Festspielhöhe haben nur Hunding und einige der acht Walküren nicht völlig bewährt. Auch nicht alle Zuhörerinnen, so die prächtig gewandeten Mädchen, die im Vorraum nach Schluß der Sonntagsaufführung hastig das Morgenblatt kauften und sich auf die Kino-Anzeigen stürzten — diese Darbietungen begannen eine halbe Stunde später. — Doch genug, zu gering sind sie unserem Grimm.

Wir andern erlebten Dank unserem ausgezeichneten Stadttheater ein von tiefer Gegenwartsbedeutung geladenes Werk: Wotans Macht- und Vertragstragödie, den nur scheinbar freien Helden Siegmund und sein am Verträge schützenden Speer und dem Sittengesetz zersplitterndes Siegschwert, Brünnhildens wundersame, aus Edelmut und Mitleid geborene Schuld — ein ewiges Welttrauerspiel, des Nachdenkens und Nachfühlens wert wie kein anderes.

Karl Alfons Meyer.

N. S. Wir vernehmen, unsere Bemerkung wegen des Wagner-Romans von „Sir Galahad" hätte da und dort zu einer Mißdeutung geführt. Es mußte vielen Anfragen, von denen einige uns sogar die Ehre zuschrieben, Verfasser des an- und aufregenden Romans zu sein, eine andeutende Antwort gegeben werden. Eine Herabsetzung der Dichterin lag uns völlig fern. K. A. M.

„Tristan und Isolde".

Bei jedem Hören überzeugt man sich auf's neue: „Tristan und Isolde" behauptet sich — nicht nur neben musikdramatischen Leistungen älterer und neuerer Zeit, sondern auch im Ganzen von Richard Wagners eigenem Schaffen — als unvergleichliches, einzigartiges Werk. Da ist, von wenigen Resten im ersten Aufzug abgesehen, nichts mehr von jener oft äußerlichen Theatralik, die uns heute die Freude am „Lohengrin", am „Tannhäuser" und am „Fliegenden Holländer" stört; und andrerseits wird das neue Programm, die Praxis der Leitmotive zumal, nicht mit jener sturen Konsequenz und Pedanterie durchgeführt wie im „Ring" und im „Parsifal". Unvorbereitete Hörer — wenn es solche heute überhaupt noch gibt — kommen gar nicht auf Hintergedanken. Sie hören Musik, die sich selbst genügt, ganze Duette und Arien sogar, wie wir in Werfels „Roman der Oper" von Verdi lesen, der endlich die gefürchtete „Tristan"-Partitur zur Hand nimmt:

„Er hatte das Duett des zweiten Aktes aufgeblättert und fand eine Musik, die für sein Auge Musik war und keine phantastische Demütigung. Siehe da, der Sopran übernimmt die Melodie des Tenors. Die Stimmen folgen einander. Nichts Unbekanntes. Dazu schreitet die Begleitung gleichförmig unregelmäßig fort. Nichts Unbekanntes.

Der Maestro konnte ein Lächeln nicht unterdrücken.... Langsam wandte er das Blatt um.... Nur die Geschlossenheit der Nummer zeigte sich nirgends.... Aber selbst Wagner, der Rebell, schien im heimlichsten Herzen Untertan der großen Fürstin ‚Oper' zu sein. Denn hundertmal, wenn auch nicht im Gesang, so doch im Orchester, tauchte die regelrechte Arie auf, wurde ihrer bewußt, begann sich zu schämen, und wie jemand, der im letzten Augenblick, um sich nicht zu verraten, das Wahrwort hinunterschluckt, wich sie dem gemäßen Schlußfall aus und rettete sich erschrocken an dem Grundton vorbei in eine neue Situation."

Was Wagner so über alles Doktrinäre hinwegtrug, war das Thema der Dichtung, das ihm erlaubte, die eigenste Wahrheit seines Wesens auszusprechen. Man möchte geradezu sagen: Auch im „Tannhäuser", in den „Meistersingern", im „Ring" ist es immer Tristan, der singt, der Liebesverzehrte, der Fiebernde, sein Glimmen und Schwelen im zweiten Akt, und ebenso die grandiose, ungeheuerlich-schamlose Hysterie, mit der er im dritten seine Not zur Schau stellt.

Max Lorenz hat alle diese Töne in vollendeter Weise gemeistert. Stimmlich ist er Kirsten Flagstad nicht ganz gewachsen. Er übertrifft sie aber in der restlosen Durchbildung des Wagner-Stils. Jede Gebärde, die Artikulation jedes einzelnen Worts, die Art, wie der Ton nachträglich gepreßt wird, die Unrast selbst in der Cantilene, das Flackern der Stimme: dies alles macht die unheimliche Beschwörungskraft, aber auch das Unselige von Wagners Persönlichkeit und Kunst beinahe körperlich fühlbar. Kirsten Flagstad erscheint daneben wie als zu rein. Sie geht gleichsam unschuldig, unberührt durch den fürchterlichsten Aufruhr der Sinne hindurch. Vollkommener kann der Liebestod vielleicht nicht gesungen werden. Vor allem dürfte wohl niemand wunderbarere stimmliche Mittel für diese Aufgabe einzusetzen haben. Dennoch schien das ganze leicht verändert, und zwar geklärt, gereinigt. Viele Hörer dürften heute eine solche Interpretation vorziehen. Sie erlaubt ein objektiveres Aufnehmen. Sie ist klassischer. Sie erinnert oft fast an Gluck. Wagnerischer aber ist zweifellos Lorenzens fiebrige, nervöse Kunst.

Die beiden erstaunlichen Sänger, deren Gegensatz von dem mit der Partitur bis ins Letzte vertrauten Karl Böhm wunderbar ausgeglichen wurde, boten zu manchen Betrachtungen Anlaß. Wagner selbst hat befürchtet, sein Werk werde die Menschen wahnsinnig machen. Die Wirkung des „Tristan", zumal auf jugendliche Gemüter, bleibt denn auch heute noch ungeheuer. Die anhaltende magische Gebärde, das Zehren und Sengen der Chromatik schlägt alle innere Freiheit nieder und unterwirft den Geist dem Meister, der wie ein Rattenfänger von Hameln in

überlebensgroßem Format auftritt. Wer sich dann mit dem Werk beschäftigt, wer es übersieht und sich einprägt, wer älter wird und aus dem Brodem der Jugendlichkeit ins Klare tritt, läßt sich nicht mehr so leicht überwältigen und hält schließlich dem Verführer stand. Überraschend ist aber, daß damit der „Tristan" unsere Verehrung nicht einbüßt. Wir sehen ihn anders. Ich möchte sagen: Die Lokalfarben treten hervor. Wir würdigen die Partitur, die gediegene Polyphonie, das Schalten eines sogar im Leidenschaftlichsten überlegenen Kunstverstands, auch jene Details, als deren Meister Nietzsche Richard Wagner selbst in der letzten Zeit noch gelten ließ. Wir würdigen den Reichtum der Einfälle und ebenso die Einheit, die diese Mannigfaltigkeit umschließt. Es ist ja tatsächlich so, als ob das ganze Werk von selbst aus den ersten drei Takten des Vorspiels hervorströme. Einzelne Partien widerstreben uns nun, werden vielleicht sogar als empörend empfunden, so vor allem Tristans Rasen im dritten Akt. Aber das Ganze bewährt sich neu.

Das entspricht wohl auch der Ruhmesgeschichte des Werks. Oswald Spengler hat es als Höhepunkt und Ende der abendländischen Musik bezeichnet. Es war das unüberbietbar Magische, was ihn zu diesem Urteil veranlaßte. Paul Hindemith aber, der, selbst ein Meister und gegen Beschwörungsversuche gefeit, die kompositorische Technik des „Tristan" studiert, findet gerade hier den Beginn der neuen europäischen Musik. Er schreibt in der „Unterweisung im Tonsatz":

„In Wagners ‚Tristan' ist die Herrschaft des Dur und Moll beseitigt. Statt der diatonischen Tonleiter ist hier einwandfrei die chromatische als Grundlage aller Linien und Klänge eingesetzt. Aber die Revolution kam zu früh. Die Entschlußkraft und Folgerichtigkeit, mit der dieser kühne Schritt getan wurde, war einmalig und zunächst ohne Folgen. Jahrzehnte hindurch blieb der ‚Tristan' das einzige Werk auf chromatischer Basis, nicht einmal sein Schöpfer hat ein zweites Mal einen so kraftvollen Vorstoß in das neue Gebiet unternommen. Erst um die Jahrhundertwende beginnt die im ‚Tristan' gezeigte neue, weitere Tonwelt sich auszuwirken. Die Musik reagiert darauf wie ein Körper, der ein fremdes Serum zuerst als Gift ausscheiden will, ehe er sich daran gewöhnt und es als förderlich auf sich einwirken läßt: Wir erleben statt des Begreifens eines chromatischen Musikweltbildes das Mißverständnis, das Eindringen kleiner und kleinster Chromatik in Linie und Zusammenhang, die Zersetzung aller Elemente, Plan- und Regellosigkeit, zuletzt die Anarchie. Wenn wir heute, die Lage überschauend, endgültig die chromatische Tonleiter als Baumaterial für die Tonleiter annehmen, so setzen wir fort, was vor achtzig Jahren begonnen wurde."

Nicht nur die um die neuen Formen bemühten Komponisten, auch die gesamte geistige Welt, die sich seit einem halben Jahrhundert ohne den „Tristan" nicht mehr vorstellen läßt, wird vieles an diesem Werk als wirkliches Gift auszuscheiden haben, ehe sie sich seiner trotz allem schöpferischen Macht ganz erfreuen darf.

Emil Staiger.

„Alceste".

Gluck ist ein seltener Gast auf der Zürcher Opernbühne. Und doch, welche Überwältigung gibt uns dieser Adel, dieses Strömen, dieser große Faltenwurf seiner Musik zu kosten. Das Vorspiel zu „Alkeste" überfällt uns gleich mit Glück. (Übrigens schiene es uns logisch, entweder französisch „Alceste" oder griechisch „Alkestis" zu sagen; was soll die Zwitterform?) Die Größe der Linie, welche bei letzter Einfachheit weder kahl noch krampfhaft wirkt, läßt alsbald das Griechenerlebnis der deutschen Klassik aufklingen, ohne doch das schon von Glucks Zeitgenossen Winckelmann häufig übersehene dämonische Element auszulöschen. Im weiteren Verlauf erweist sich auch die Verbindung rückwärts zum Barock als stark (auch die Ballette betonen diese, während die Choreographie der Massenszenen

mit ihrer starken Betonung der Einzelgestalt und Einzelgebärde unmittelbar auf die Antike zurückstrebte). Immer wieder finden wir uns in dem edeln Schreiten der Musik, in der kaum durchbrochenen feierlichen Grundstimmung an Händelsche Opern gemahnt. Das Undramatische, das diese trotz ihrer wunderschönen Tonwelt am Wieder-Fuß-fassen auf der modernen Bühne gehindert hat, ist bei Gluck durch eine leidenschaftliche handlungsbezogene Deklamation überwunden, die — als solche, nicht musikalisch — unmittelbar zu Wagner hinüberweist (was denn auch die Sängerin der Titelrolle anfangs verleitete, Akzente von Wagner'scher Dynamik hineinzunehmen). Das so Gewonnene wird allerdings zum Teil wieder ausgeglichen durch den Verlust an Ensembles, an ariosem und melodischem Element, an scharf umrissener musikalischer Thematik — was dem Ganzen bei fast pausenlosem Festhalten der trauervollen getragenen Grundfärbung doch stellenweise eine gewisse Eintönigkeit verleiht. Wo dann allerdings einmal eine ausgesprochenere melodische Kontur, ein kurzes Zusammensingen der Solisten sich ergibt, da gewinnen solche Momente einen besonderen, schlagartigen Bedeutungsreichtum. Der Versuch dagegen des Dirigenten, jener Einförmigkeit durch allzu beschwingte Aufhellung der geschwinden und tänzerischen Partien abzuhelfen, widersprach allerdings dem bei Gluck unerläßlichen Stilgefühl.

Die größte Rolle neben Alkeste ist ihr Mann Admet, der hier von dem einer ungriechischen Weiberliebe fast sich schämenden und sie passiv hinnehmenden Griechentum des Euripides zu der vor ewiger Liebe schmachtenden Barock-Antike hinübergewechselt ist. Diese Rolle wurde von Willy Frey unter intelligenter Verwaltung seiner Stimmittel verkörpert. Auch die andern Sänger standen durchwegs auf gutem Niveau. Daß sie nicht gegen die Gewalt und Pracht des Organs von Kirsten Flagstad aufzukommen vermochten, bedeutet keinen Vorwurf. Auch das Gebärdenspiel dieser Frau ist von großartiger Machtfülle und läßt die Hemmungen in ihrer Erscheinung durchaus vergessen.

Erich Brock.

Hofmannsthals „Turm".

Das Zürcher Schauspielhaus hat die Juni-Theaterwochen in denkwürdiger Weise eröffnet durch eine Aufführung von Hofmannsthals „Turm". Unseres Wissens wurde der „Turm" erst einmal, 1928, in München aufgeführt. Wer der Zürcher Première beiwohnte, begreift kaum mehr, daß damals der Erfolg ausblieb. Es gibt in der ganzen dramatischen Literatur des 20. Jahrhunderts, zum mindesten im deutschen Sprachgebiet, kein Bühnenstück, das so unerschrocken, so wahr und zugleich so dichterisch-echt die gesamte Problematik unserer eigenen Zeit anpackt und, in gewissem Sinne, bewältigt, wie dieses ehrfurchtgebietende Werk. Sah man das 1928 noch nicht? Oder traute man es Hofmannsthal nicht zu, ihm, der die Welt, als Knabe schon, mit überfeinerten Versen bezaubert und als Mann „Libretti" für Richard Strauß geschrieben hatte? Der „Turm" unterscheidet sich freilich von allen Dichtungen Hofmannsthals durch unerbittliche Realität. Das Verhältnis ist ähnlich wie zwischen Stifters „Studien" und dem „Witiko", wo plötzlich, zum Erschrecken des Lesers, die schonungslose Grausamkeit des politischen Lebens sichtbar wird.

Hofmannsthal hat sich dreißig Jahre um den „Turm" gemüht. Von Calderons „Das Leben, ein Traum", das er zunächst nur umgießen wollte, rückte er immer weiter ab. Und als er die Arbeit 1927 mit der Bühnenfassung beschloß, da lag ein neues Ganzes vor, das sich heute wie eine dramatische Historie der letzten zwei Jahrzehnte liest, obwohl die Barockatmosphäre gewahrt bleibt und als Schauplatz „ein Königreich Polen, aber mehr der Sage als der Geschichte" angegeben wird. Ein zerrütteter Absolutismus, aus dem der Geist gewichen ist, der Aufstand zunächst der Aristokratie, der aber mit Konsequenz im Aufstand der

niedersten Masse mündet, beim eschatologisch verbrämten Terror, der alle überlieferten Güter dem Willen zur Macht zur Verfügung stellt und mit rasanter Brutalität eine ganze Welt wegfegt wie Spreu: Das ist das politische Geschehen, das sich mit einer verstörenden Beschleunigung, gleichsam nach dem Gesetz des Falls, in den fünf erstaunlichen Akten abspielt. Im Mittelpunkt steht Sigismund, der Träger Hofmannsthal'scher Mystik, der „innen" und „außen" nicht unterscheidet, dem das Leben wie ein Traum, der Traum wie Leben ist, und der drum unangefochten bleibt von aller Not und Verwirrung der Tat. Er wäre zum Heiland der Zeit geschaffen. Aber er dringt nicht durch, in der Bühnenfassung noch weniger als in der großen Fassung von 1925, wo doch sein Geist im „Kinderkönig" den erfolgreichen Erben findet und etwas wie eine neue Welt als Silberstreifen sichtbar wird. In der Bühnenfassung bleibt es bei dem Ausspruch des Sterbenden:

„Gebet Zeugnis, ich war da, wenngleich mich niemand erkannt hat."

Das Wort enthält des Dichters tiefste persönliche und politische Resignation. Wer von der Dichtung irgendwelche praktische Ratschläge erwartet, kann unwidersprochen sagen, es werde ja keine einzige Frage gelöst und alles versinke in düstrer Verzweiflung. Dann aber müßte man entgegnen, daß schon ein so reines, von höchster Warte geschautes und ausgeführtes Bild des Zustands, der uns alle bedrängt, eine wunderbare Entlastung bringt. Wir lösen uns los und schauen an und fühlen uns insofern wieder frei.

Freilich muß zugegeben werden, daß das Bild, das der Dichter entwirft, nicht bis zur vollkommenen Klarheit gelangt. Immer wieder meinen wir, Hofmannsthal sei nahe daran, das Geheimnis des Schicksals zu ergründen. Das Trübe erhellt sich. Eine magische Transparenz kündigt sich an. Dann aber verschleiert es sich wieder und wir können es nicht fassen, nicht ganz, wie offenbar Hofmannsthal selbst, der hier vielleicht etwas Unmögliches will. Doch wie dem auch sei: Ich kenne kein Werk aus unsern Tagen, das so viel bedrängende Nähe mit solcher Energie in die Ferne dichterischer Schönheit rückt wie Hofmannsthals „Turm".

Die Zürcher Aufführung hat die Bühnenwirksamkeit außer Frage gestellt. Man mag an Einzelnem Anstoß nehmen, z. B. am Sigismund Parylas, der trotz großer schauspielerischer Begabung und deutlich erkennbarem feinem Verständnis nun einmal für eine „edle" Rolle nicht taugt (es wäre zu wünschen, daß man dies im Schauspielhaus endlich einsähe!), oder am Olivier Freitags, der die letzte Brutalität nicht aufbringt. Das Ganze war überaus eindrucksvoll. Unvergeßlich wird allen zumal der König bleiben, dessen Fürstlichkeit und Niedertracht — ein Widerspruch, der sich hier lebendig löst — Horwitz, dieser gebildetste unserer Künstler, imponierend einprägte. Ginsbergs Arzt, Langhoffs Kardinalminister und Ammanns von Machtgier verzehrter Julian seien gleichfalls gerühmt. Doch das höchste Lob gebührt Steckels Regie. Sie war auf deutliche Profilierung der Hauptzüge der Handlung bedacht. Sie half der Sprache, dieser prachtvoll gesättigten Prosa, zu ihrem Recht. Sie nahm sich des Werks mit einer Verehrung an, die großen Klassikern ziemt. Sollte es ihr gelungen sein, den Bann um Hofmannsthal zu brechen und ihn in seinem ganzen, verantwortungsbewußten Ernst zu zeigen, in seinem Ringen um eine Dichtung, die unmittelbare Lebensmacht wäre? Sie hätte diesen Erfolg verdient.

Emil Staiger.

„Schluck und Jau" / „Timon von Athen".

Wollte man die Notwendigkeit, Hauptmanns „Schluck und Jau" aufzuführen, nur nach der poetischen Kraft des Stücks beurteilen, so müßte man wohl zu einem negativen Entscheid kommen. Die nach Shakespeare ausgeführte Idee vom Rüpel, dem man angibt, er sei eigentlich ein König, ist zwar von tiefer,

alle Saiten des menschlichen Wesens zum Klingen bringender Kraft. Man denkt an Pascals Wort: „Wenn ein Handwerker sicher wäre, jede Nacht während zwölf Stunden zu träumen, er sei König, so glaube ich, wäre er fast ebenso glücklich wie ein König, der jede Nacht während zwölf Stunden träumte, er sei Handwerker". Aber Hauptmann schöpft das Motiv nicht aus. Zu oft verebbt ihm die Substanz, und wo er ihr poetische Glanzlichter aufsetzt, da sind sie eben aufgesetzt und beschwören statt des Ahns Shakespeare die peinliche Nachbarschaft des Jugendstils. Auf weite Strecken hin ist das Stück so unwesentlich, daß man den Darstellern nicht den geringsten Vorwurf zu machen wagt, wenn auch sie über das Unwesentliche nicht hinauskommen. Die Auferweckung des Toten ist nicht Menschenpflicht. Und doch war die Zürcher Aufführung von „Schluck und Jau" ein echtes, starkes Erlebnis infolge der Gestaltung des Jau durch Heinrich Gretler. Nie sahen wir ihn besser — und das will etwas heißen bei einem Künstler, der es kaum je fertig bringt, lau, halb ergriffen zu sein. Es war eine fugenlose Figur, die Gretler hinstellte, und wie meist bei ihm, war Sein und Schein, Wesen und Machen nicht zu trennen. Gretlers Kunst ist zu tiefst unironisch, und gerade wenn er seine schönsten Leistungen vor das Publikum stellt, mag es diesem merkwürdigerweise passieren, sich zu wundern, warum dieser Künstler den der Ironie, der Gespaltenheit so verpflichteten Beruf des Schauspielers ergriffen habe. So ist es auch vielleicht schwerer, an Gretler etwas auszusetzen als an andern Schauspielern seines Ranges. Denn jede Kritik ginge ja sofort an sein menschliches So-Sein. Würde man etwa sagen, sein Fuhrmann Henschel sei mehr schweizerisch schwer als ostdeutsch schwer — was besagte das? Es wäre in Bezug auf die Rollengestaltung von Wichtigkeit, in Bezug auf die künstlerische Leistung an sich so unwichtig, als wollte man einem Schauspieler vorwerfen, er sei für eine bestimmte Rolle ein paar Zoll zu groß oder zu klein. Es sei denn, man würde Gretler einen gewissen Mangel an Verwandlungsfähigkeit vorwerfen. Aber wer wagte das, wenn er bedenkt, daß die „Innigkeit" (im etymologischen, ganz unsentimentalen Sinn genommen) von Gretlers Stil vielleicht gerade bezahlt wurde durch die komödiantische, freispielende Beweglichkeit. Die Aufführung brachte auch die Bekanntschaft mit einem eben aus Deutschland zurückgekehrten Schweizer Schauspieler: Armin Schweizer. Über sein künstlerisches Format nach seinem, überzeugend gespielten, Schluck etwas Endgültiges auszusagen, ist unmöglich. Die Rolle steht — fast so sehr wie alle andern — im Schatten des Jau. Wo sie stärker ins Licht tritt und die Bahn des armen Schluckers verläßt, etwa in der Verkleidungsposse, ist sie vom Dichter so dürftig ausgestattet worden, daß sie vollends kein Urteil zuläßt. Unter den übrigen Darstellern trat am ehesten Herr Langhoff hervor, der zum Schluß der Saison endlich wieder mehr in Erscheinung treten durfte. Als Ganzes genommen bleibt aber diese „Schluck und Jau"-Aufführung nicht als ein Hauptmann-, sondern als ein Gretler-Erlebnis.

Anfang und Ende der Spielzeit wurden durch imponierende Leistungen des Herrn Heinz gebildet. Sein Kaiser Rudolf aus Grillparzers „Bruderzwist" und jetzt wieder sein Timon sind vollgültige Beweise für das große und immer beherrschte Können dieses Künstlers. Der „Timon" ist kein im üblichen Sinne dankbares Stück. Es zerfällt in zwei sich wie Licht und Schatten scharf voneinander abgrenzende Hälften: Timons grenzenlose, verschwenderische Menschenliebe schlägt auf dem kürzesten Wege um in ebenso grenzenlosen, verschwenderischen Menschenhaß. Die irgendwie immer erwartete Durchdringung der beiden Haltungen bleibt aus, die Grabinschrift Timons „auf dem umspülten Strand der salz'gen Flut, wo einmal täglich ihn die stürm'sche Brandung mit hohem Schaum bedeckt" — sie verewigt seinen Haß im harten Stein. Insofern ist ein König Lear dem Timon eindeutig überlegen. Aber die großartige Schönheit von Timons Worten erlaubt vielleicht, einmal abzusehen vom rein dramatischen Maßstab. Erlaubt vielleicht sogar, ohne Bedauern, ja mit Bewunderung festzustellen, daß Timon keine eigentliche, runde

Gestalt ist. Er ist der über die Menschenform hinausgewachsene Träger von Haß und Liebe, beinahe eine Allegorie, eine mittlere Station zwischen der mittelalterlichen Allegorie eines Affekts und derjenigen, wie sie etwa ein Balzac in seinen Monomanen später finden wird. Aber das ist festzuhalten: Timon ist nicht diesseits der Gestalt geblieben, sondern er hat sie geisterhaft überschritten. So müßte die Rolle vielleicht mit einer Art jenseitiger Rhetorik gespielt werden, ihre zwar kämpferische, zwar dramatische Lyrik müßte zum Klingen gebracht werden. Herrn Heinz fehlt jeder Wille zum Rhetor. Das ist, neben seiner unfehlbaren sprachlichen Könnerschaft, eine seiner größten künstlerischen Tugenden. So bindet er denn auch diesen Timon durchaus an eine leibliche, psychologische Gestalt. Und begibt sich in doppelte Gefahr: nicht nur in diejenige, das übermenschliche Wort Timons zurückzuholen ins Menschliche, sondern auch in diejenige, die Figur an seine eigene Individualität zu binden, die einem Timon nicht ganz entspricht. Das ist besonders fühlbar in der Darstellung des glücklichen Timon. Heinz gestaltet Herzlichkeit, Lauterkeit, aber nicht Fürstlichkeit, nicht herrlichen Überfluß. Im Zusammenbruch freilich weiß er dann letzte Töne zu finden, eine Verzweiflung so echt und groß, daß sich ihr niemand versagen wird. Aber auch dieser Haß ist nicht der einer königlichen Natur, er ist großartig verbissen, zertreten, nicht herrisch, nicht herrlich auch jetzt noch. Daß das so sein sollte, wird am ehesten am Gespräch mit dem Philosophen klar: welche Verachtung gegen den Schlechtgeborenen, welch königliche Lust, nichts zu sein.

Man weiß, daß der Philologenstreit groß ist um den „Timon". Als sicher von Shakespeares Hand wird allgemein nur die Figur des Timon angenommen. Die Tatsache, daß nun die Nebenfiguren, die in der Dichtung so viel blasser gestaltet sind, in der Zürcher Aufführung mehr psychologische Einheit gewinnen konnten als der Timon, spricht für die oben geäußerte Auffassung, Timon sei gar nicht mehr als Gestalt zu fassen. Das Trio der schlechten Freunde wurde in Maske und Stil gleich hervorragend wiedergegeben durch die Herren Horwitz, Stoehr und Paryla, ebenso der Philosoph des Herrn Ginsberg, der Gläubiger Herrn Wlachs und der Haushofmeister Herrn Langhoffs. Ausstattung und Szenerien waren von etwas billiger, zufälliger und oft unnötig komplizierter Bewegtheit, und auch auf die Musik hätte man gern verzichtet — was kein Werturteil über sie darstellt. Etwas Bühnengerumpel stört ein ergriffenes Publikum weniger als Töne, die wieder eigene Aufmerksamkeit erfordern.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Einige Begebenheiten aus dem Geistesleben.

Im Völkerkundemuseum Genf findet zur Zeit eine Ausstellung von Gegenständen der Inka-Kultur statt. Kein anderes Schweizer Museum wäre in der Lage, eine solche Schau aus fast ausschließlich eigenen Schätzen auszubreiten. Diesen einzigartigen Wert der Darbietung hat man noch gesteigert, indem man eingehende wissenschaftliche Studien zur Technik beifügte, welche dieser kunstgewerblichen Erzeugung zugrunde liegt, so über Töpfereien und Gewebe. Man ist dabei sehr feinen Verfahrungsweisen auf die Spur gekommen, wie sie auch der hier erreichten künstlerischen Verfeinerung zu entsprechen scheinen. Trotzdem ist diese ganze Kultur gekennzeichnet durch ein höchst befremdliches Durcheinander von Raffinement und Primitivität, welches unserem kulturphilosophischen Glaubenssatz, daß jede Geisteskultur die technischen Mittel besitzt, die sie zum Ausdruck braucht, in ein eigenartiges Licht rückt. Der Inka-Staat hat Bauten hinterlassen, für die ungeheure Steinmassen bewegt werden mußten; von Mitteln dazu außer Menschenkraft und dem wenig tragfähigen Lama, dem einzigen Haustier, wissen wir nichts. Die Bewässerungsanlagen, in dem dürren Hochlande unerläßlich, der

landwirtschaftliche Terrassenbau an den schroffen Berghängen übertrifft alles Ähnliche der Antike. Breite gepflasterte Straßen durchzogen das ganze, 4000 Kilometer lange Land; da aber das Rad nicht erfunden war, so überqueren sie die riesigen Gebirge geradlinig auf Treppen. Das Gewölbe war nicht bekannt, also mußte man die tiefen reißenden Flüsse auf Schiffs- oder Hängebrücken überschreiten. Nahe am Weltmeer, wußte man doch nichts vom Segel. Man hatte dem Reich eine einheitliche Sprache (quichua) auferlegt und kannte dabei keine Schrift. Trotzdem gelangte man dazu, mit einem ingeniösen System der Knotung von Schnüren verwickelte Dinge auszudrücken, so besonders Statistiken, in denen dies Volk Meister war. Die Staatsorganisation stand auf differenzierter Höhe. Neben einem bevorrechteten Stand von Adligen und Priestern mit großen Einkünften war das ganze übrige Volk im Stande der Knechtung. Für es gab es kein Privateigentum, keine Freizügigkeit, keine Berufsfreiheit; nicht einmal Türen durfte es an den Häusern haben. Alles bis zum Haarschnitt war einheitlich geregelt. Heeresdienst, Arbeitspflicht, Vorratshaltung durch das ganze Land hin für mehrere Jahre, alles war zentral organisiert; auch der der Vereinheitlichung des Staates dienende Sonnenkult. Übrigens sind auch sonst Anklänge an das alte Aegypten vorhanden: Toteneinbalsamierung, Totemismus, Tierkult, große Rolle der Magie, Menschenopfer.

Welche Kunst brachte dieser totalitäre und despotische Staatssozialismus hervor? Wir sehen irdene und metallene Schalen und Krüge von edelster Formschönheit und Ornamentierung, wie sie Griechenland und China kaum geschmackssicherer hervorgebracht haben. Das Einzigartige aber sind Menschen- und Tiernachbildungen, die mit den Gefäßen und andern Gebrauchsgegenständen verschmolzen sind, derart, daß der Gebrauchszweck in künstlerisch befriedigender Weise die Formabwandlung der organischen Körper bedingt, aber diese — darüber kann kein Zweifel sein — auch der Steigerung des Ausdrucks dient. (Die aktive Abänderung der organischen Form war und ist diesen Bevölkerungen geläufig als brauchtümliche Schädelplastik und Gebißverstümmelung.) Die Menschen werden durch die Verschmelzung mit zweckgebundenen Gegenständen irgendwie selbst reine Zweckgegenstände, die damit gerade hochexpressiv werden. Sie werden irgendwie in sich zurückgestaucht, untersetzt, unbehülflich, unfrei; sie haben (gelegentlich ausdrücklich) etwas von Gefesselten, Gelähmten, gliedlosen Krüppeln. Dazu kommt, noch offener in künstlerische Absichtlichkeit hineinragend, ein Gesichtsausdruck von Gefangenheit, Gebrochenheit, von sehr starker kompensatorischer innerer Intensivierung, die aber passiv und resigniert bleibt. Es ist etwas Schmerzlich-Sehnsüchtiges in den edleren Gesichtern, aber ohne Hoffnung, ohne Aufbäumung. Und dann wieder etwas verdrückt Böses, Koboldhaftes, den holzgeschnitzten Figuren auf spätgotischen Chorstühlen vergleichbar. Man kann kaum umhin, angesichts dieses Menschentypus an den pausenlosen und lückenlosen Druck des Staatsapparates zu denken, der kaum wie in manchen antiken und modernen Scheindemokratien wenigstens eine breitere Schicht innerlich freiließ, welche ihre gelöstere Empfindung künstlerisch hätte ausformen können. Das Inkavolk fand aber keine Befreiung, sondern fiel aus der Hand seiner starken und brutalen Beherrscher in diejenige noch stärkerer, noch brutalerer, der Spanier, die glühend von Goldgier und Religionsfanatismus das Land durch wilde Blutbäder unterjochten und seine ganze Kultur zerstörten.

* * *

Während unseres Aufenthaltes in Genf fand dort ein Konzert des „Musischen Gymnasiums Frankfurt a. M." statt. Mit diesem hat es folgende Bewandtnis. 1939 „auf persönliche Initiative des Führers" und nach mehrjähriger Vorarbeit des Abteilungsleiters für Musik im Reichserziehungsministerium Martin Niederer gegründet, steht es heute unter Leitung des Komponisten Kurt Thomas. Es ist ein reines Internat für künstlerisch Hochbegabte, die aber

auch in den wissenschaftlichen Fächern mindestens durchschnittlich sein müssen. Das Reifezeugnis berechtigt zu jedem Studium. Der Zweck der Anstalt ist, den ganzen Bildungsgang auf die frühzeitige Fachausbildung abzustimmen, die dem Künstler nötig ist; andrerseits auch die Überproduktion von Halbtalenten, die im überhitzten Raum der Familienbewunderung den Maßstab verloren haben, auf ihr gesundes Maß zurückzuführen. Der Tageslauf ist von gemeinsamem Musizieren durchdrungen. Zahlreiche Übungszellen sind fast den ganzen Tag abwechslungsweise im Gebrauch. Der Eintritt erfolgt mit 8 Jahren; alsbald wird ein Instrument begonnen, mit dem Stimmbruch ein zweites. Stimmbildung, Chorgesang, Orchesterspiel, Theorie und Komposition finden entsprechende Pflege. Die körperliche Ausbildung wird selbstverständlich stark gefördert. Fremdsprachen sind: Englisch von Klasse 1, Latein von Klasse 3 ab. Es gibt auch eine Abteilung für bildende Künste.

Selbstverständlich läßt sich nach einmaligem Anhören dieser Jungen kein bindendes Urteil fällen, aber was dieser Körper von etwa 100 Sängern und Spielern bot, war erstaunlich. Es wurden u. a. Chöre schwierigster Sprechtechnik des 16. und 17. Jahrhunderts aufgeführt, eine der komplizierteren Haydn-Symphonien, das D-moll-Konzert für zwei Geigen von Bach und fugierte Chöre aus Händelschen Oratorien mit Orchester. Auch ein Sopransolo mit Chor fehlte nicht. Ernstliche technische Verstöße kamen nicht zu unsern Ohren. Daß eine gewisse Äußerlichkeit der Dynamik, durch den begeisterten Einsatz der jungen Menschen von selbst gegeben, festzustellen war, ferner die Abwesenheit jedes Versuches, auf wunderkindartige Weise eine Innerlichkeit vorzutäuschen, die dieses Alter einfach noch nicht hat — schien uns eher für die Gesundheit des ganzen Unternehmens zu zeugen.

Im allgemeinen genießen die pädagogischen Errungenschaften des Dritten Reiches kein besonderes Vertrauen bei uns; mit Recht, wenn wir z. B. an die maßlose Politisierung der Schule denken. Hier ist aber unser Vorschlag der, man sollte in der Schweiz diesen Schultyp, der bei seiner Einrichtung auch von keiner Hinneigung zum Nationalsozialismus verdächtigen Blättern wie der „Nationalzeitung" als interessant bezeichnet wurde, ernstlich studieren und unter den erforderlichen Abwandlungen (die wohl besonders Heranziehung des weiblichen Geschlechts zu betreffen hätten) nachmachen. „Nachmachen" ist ein hartes Wort! Aber nachdem wir trotz allem manche anfechtbare deutsche Sache nachmachen — so etwa die rücksichtslose Forcierung des Turn- und Sportunterrichts an den Schulen —; nachdem vor den furchtbaren „Wiener" Film-Lustspielen und -Operetten auch erprobte Deutschenfeinde Schlange stehen — warum nicht das Gute nehmen, wo es sich findet? Die unentwegten geistigen Autarkisten würden mit der Zeit schon einen helvetischen Stammbaum für das „Musische Gymnasium" finden, und die andern, Sachlicheren würden es mit gutem Schweizergeist durchdringen.

Erich Brock.

Der Film.

Der italienische Kriegsfilm „Bengasi" rief mir ein Erlebnis ins Gedächtnis zurück, das mir einmal Einblick gegeben hatte in die verschiedene Gestimmtheit der Völker. Es war in einem winzigen Kino einer kleinen süditalienischen Stadt an einer engen, zu Unrecht höchst verdächtig aussehenden Gasse, in deren kerkerhaften Mauern man die Nähe des Meeres nur noch am Fischgeruch wahrnahm. Ein alter deutscher Film, der mich seinerzeit in Zürich höchlich ergötzt hatte, war angezeigt: „Viktor und Viktoria" mit Hermann Thimig und Renate Müller. Ein sauberes, heiteres Werk von unwiderstehlicher Komik. Ich widerstand also nicht, setzte mich auf eine Holzbank über Steinfliesen unter elegant beschuhte Familienväter mit kleinen Kindern, die nach ihrem Bett weinten. Und wieder entzückten

mich die deutschen Schauspieler, vor der arg abgespielten Kopie lachte ich wie früher, bis ich merkte, daß ich allein lachte. Das Publikum empfand die Komik eines Thimig kaum. Offenbar brauchte es ausdrücklichere Mittel. Die komische — und sicher auch tragische — Bewußtseinsschwelle liegt auf anderer Höhe in diesem Land als bei uns. Wenn wir vor mancher, dem privaten Bezirk angehörigen, Szene in diesem Bengasi-Film das Gefühl des Melodramatischen haben — vor allem auch im Vergleich mit den beiden Standardwerken des Kriegsfilms: „In which we serve" und „Mrs. Miniver" — so hängt das vielleicht nicht so ganz von der künstlerischen Qualität der Darstellung ab wie von diesen grundlegenden Unterschieden zwischen südlicher und nördlicher Mentalität. Immerhin ist aber in diesen neuen italienischen Kriegsfilmen festzustellen, daß der versachlichende Stil soldatischer Existenz seine Wirkung tut. Die militärischen Elemente verknappen den Ausdruck für uns wohltuend, physiognomisch und sprachlich geht man der Glätte aus dem Weg, sodaß man dokumentarische Teile ohne stärkern Stilbruch einbauen kann. Sodaß auch hinter dem nationalen Standpunkt der menschliche als höhere Einheit immer wieder durchleuchtet und jede Etappengehässigkeit gegen den Feind verbannt. Diese Eindrücke sind allerdings in dem Bengasi-Film weniger stark als in den beiden italienischen Unterseebootfilmen, die privatem Schicksal auch weniger Platz einräumen. Aber es ist unverkennbar, daß sich hier eine allgemeine Tendenz des neuen italienischen Films abzeichnet, die seine europäische Wirkung nur fördern kann.

Der wichtigste neue Film, der gerade jetzt in der Schweiz zu sehen ist, sind die „Magnificent Ambersons", das neue Werk von Orson Welles, dem Schöpfer von „Citizen Kane". Diesmal hat sich Orson Welles an die Verfilmung eines landläufigen Romans gemacht, und es sind, wie meist in solchem Fall, ein paar romanhafte Eierschalen hängen geblieben. Die Handlung an sich ist recht belanglos: eine sogenannte gute Familie, deren Privileg es ist, länger schon als andere viel Geld zu haben und ihre Kinder unsinnig zu erziehen, versinkt durch Unverstand gegen die neue Zeit in Armut und sinnloses Unglück. Zuletzt findet dann freilich der jüngste Amberson den Weg zu Arbeit und Glück, ein happy end mit viel Sentiment zieht einen Strich unter den Film, der aus sich — zu seiner Ehre sei es gesagt — ganz anders hätte enden müssen. Ich gestehe, daß ich noch selten aus einem Filmwerk so viel gelernt habe über das Wesen der Gattung wie aus diesem. Welles schildert die gute alte Zeit, wo man Zeit hatte für alles — und was entsteht? Eine völlig gespenstische Welt. „Bombenfutter", empfindet man auf Schritt und Tritt vor diesen Häusern. Ein geistreicher und rabiater Gegner des Films — man kann das mit Geist durchaus sein — sagte einmal: „Auf der Bühne sieht eine Papierblume wirklich aus, und im Film eine wirkliche papieren". Das stimmt wohl meist. Die Größe des Filmschaffenden begänne dann dort, wo er die Verwandlung der Blume in Papier wollte. Orson Welles jedenfalls ist ein Meister dieser unheimlichen Demaskierung der Realität. Immer wieder steigt die Erinnerung an ganz frühe Filme auf mit ihrer krassen, konsequenten Schwarz-Weißwirkung, mit ihrer gebrochenen, automatischen Gestenführung. Nur daß das hier heutig ist, daß das bewußter, raffiniert und wie absichtslos gehandhabter Stil ist. Die Liebesszene unter dem Baum vor dem barbarischen Schloß der Ambersons — wer dächte nicht an eine Kitschpostkarte, wie man sie im kleinsten Laden auf dem Lande kaufen kann? Aber offenbar ist die Kitschpostkarte wahr — das begreifen wir jetzt in unserer Zeit, die uns bis aufs Hemd unsere Illusionen auszieht — zeitlich wahr. So ist ein Liebespaar, in der Zeit gesehen. Außerhalb der Zeit gesehen freilich rücken Dido und Madame Bovary in der ewigen Wahrheit zusammen. Der Film verpflichtet sich dem zeitlichen Blick, darum hat er diese unwiderstehliche Kraft der Demaskierung. Die „Magnificent Ambersons" zeigen uns meisterliche Beispiele dieser Darstellungsweise. Die Entgegenstellung etwa von Pferdeschlitten und Auto — zauberhaft gewichtslose Natur gegen krampfig lächer-

lichen Mechanismus — ein unvergeßlich gestaltetes Motiv. Oder bedenken wir etwa die raffinierte Fugierung von Wort und Bild, die nur an den dramatischen Höhepunkten ganz verschmelzen und sonst oft gleichsam anatomisch herauspräpariert erscheinen. So erklärt sich zum besseren Teil die Häufigkeit des Worts in diesem Film — zum geringeren Teil ist sie wohl der Romanvorlage zuzuschreiben. Immerhin scheint diese in der Figur der altjüngferlichen, vom Leben enttäuschten Tante einen kostbaren Stoff beigesteuert zu haben. In dieser Gestalt klingt immer wieder die Welt eines Julien Green an mit ihrem Irrlichtern zwischen Unglück und Irrsinn, mit ihren hohlen, endlosen und doch kerkerhaften Treppenhäusern. Stoßen wir damit auf ursprünglich amerikanische Züge bei Green? Oder ist es die umfassende Atmosphäre unserer Welt, die in unsere Kriege folgerichtig ausreifen mußte? Schwer zu sagen. Jedenfalls ist es ein großes Lob für Welles, wenn man sagen kann, er stoße in die Bezirke des bedeutenden amerikanisch-französischen Romanciers vor. Nur — bei Green beginnt das Interesse des Lesers mit dem Namen des Autors und endet eingesponnen in der Verzauberung durch die beschworene Welt. Orson Welles' Film endet mit der Aufzählung seiner hochbegabten Mitarbeiter, sein letzter Satz ist: „My name is Orson Welles". Das ist gut so. Die Größe dieses Film liegt darin, daß man nie vergessen kann — und soll —, daß seine Welt eine gemachte ist. Elisabeth Brock-Sulzer.

Bücher Rundschau

Die Eidgenossenschaft im Spiegel des Auslandes.

René W. Aeberhard: Die schweizerische Eidgenossenschaft im Spiegel ausländischer Schriften von 1474 bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Verlag Ernst Lang, Zürich.

Diese Zürcher Dissertation setzt sich zum Ziel, Äußerungen in Schriften ausländischen Autoren aus der Epoche des militärischen und politischen Höhepunktes der Eidgenossenschaft und der Gegenreformation zusammenzustellen und daraus das Bild des Auslandes über Staatseinrichtung, Militärwesen, Menschen und Sitten der damaligen Schweiz zu bestimmen. Der Verfasser empfindet selbst, daß seine Untersuchung im Wesentlichen nur Bekanntes bestätigt. Einem gereifteren, erfahreneren Historiker wäre es aber doch möglich gewesen, aus den Memoiren von Commynes, der (sehr einseitigen) Darstellung der Zapoleten in der Utopia des Thomas Morus, Padavinos Relazionen, den Reiseberichten von Thomas Coryate und Fynes Morysons neue wesentliche Aspekte aufzuzeigen. Immerhin führt uns der Verfasser an manchen Orten zu Feststellungen, die interessant sind, z. B. zu den für manche Betrachter auffallenden, ungewöhnlichen Rechtssicherheit und Gerechtigkeit innerhalb der Schweiz, die in völligem Gegensatz zur Habgier und Rohheit des schweizerischen Söldnerwesens und dem Ausland stehen. So wird schon damals gerühmt, daß jeder Reisende ohne Gefahr für Gut und Leben in diesem Lande weile. Man kann, wie ein Sprichwort lautet, „durch das Land gehen und Gold in seinen Händen tragen", es wird nichts entwendet. Sollte es ausnahmsweise doch geschehen, so wartet den Tätern harte, schnelle Bestrafung, die sich weniger auf geschriebenes, als auf Gewohnheitsrecht stützt. Bemerkenswert erscheint den Reisenden auch, wie jeder wehrfähige Bürger seine Ausrüstung zu Hause aufbewahrt, um jederzeit zur Verteidigung bereit zu sein.

Der Aufschwung der geistigen Kultur seit 1515 wird mehrfach bemerkt. Theologen und Philologen seien von einer Gelehrsamkeit, die sie über das Land hinaus berühmt mache. Zürich, so schreibt Coryate mit gedämpftem Lob, mache in Gottesgelehrsamkeit und Sprachwissenschaften den Städten Oxford und Cambridge den Rang streitig, jedoch nur in der Quantität, nicht in der Qualität. Sehr