Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 27 (1947-1948)
Heft: 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: 11.07.2025

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

480 Offiziere und Unteroffiziere, also nur 4,8% des gesamten Personalbestandes der Militärverwaltung, auf das eigentliche Instruktionskorps entfallen. Dabei sagt unser Dienstreglement: «Die Instruktionsoffiziere sind im Friedensdienst die wichtigsten Träger soldatischer Überlieferung und militärischer Grundsätze.» Es ist eine bei uns immer wieder beobachtete Tatsache, daß für die eigentliche Ausbildung Geld schwerer erhältlich ist als für materielle Ausgaben. Es ist daher nützlich, sich an die Worte *Montgomerys* zu erinnern, wonach die Moral der wichtigste Faktor im Kriege ist und ohne hohe Moral kein Erfolg errungen werden kann, so gut auch immer der strategische Plan oder irgend etwas anderes sein mag.

Ende Juni. *Miles.*

★ Kulturelle Umschau ★

Zürcher Juni-Festspiele

Zwei Werke Richard Wagners

«Dämmert der Tag oder leuchtet die Lohe?» So singt eine Norn in der geheimnisvoll-düsteren Nachtszene, die den letzten Abend des gewaltigen «Rings» einleitet. Tag, Dämmerung, Nacht — nicht nur auf dem vom ruhelos flackernden, stets verneinenden und das Chaos wollenden Loge umloderten Brünnhildenfelsen, nein! in der ganzen Welt kreisen die Schicksale der Menschen und Völker zwischen Licht und Dunkel, Heil und Vernichtung. Nie stellte sich die Frage ernster als heute, ob wir alle endlich Frieden finden oder aber die Zerstörung alles dessen fürchten müssen, was den Generationen vor uns lieb und heilig war. Alles liegt heute in düsterem Zwielicht, im «twilight», wie englisch die Götterdämmerung und das Ende der Welt heißt. Oh! der «Ring» ist zeitgemäßer als je. Als ob das selbstverständlich wäre, wird heute von neuem Krieg gesprochen. Noch wäre die Wegräumung des Schuttes in Europa eine Arbeit von Jahrzehnten. Im Mai sieht eine deutsche Großstadt für «Baumaßnahmen» 92 Millionen RM. und gleichzeitig 72 Millionen RM. für «Enttrümmerung» vor. Europa erstickt in Schutt und Rost, der immer mehr sich auch in die Seelen hineinfrißt. Die Wirtschaft schwankt zwischen Hochkonjunktur und Bankerott. Stück um Stück bröckelt von ehemaligen Weltreichen ab; bald kommt die Zeit, da weder Reichtümer noch Soldaten mehr von Völkern bezogen werden können, die oft wiederholte Versprechen von Selbständigkeit zu wörtlich genommen haben. Neue Ländernamen tauchen auf, wie zum Hohn auf ihre bisherigen «Mutterländer». Bald wird Europa keine Kolonien mehr besitzen, dafür aber selbst Kolonie werden und Kanonenfutter liefern müssen, als ausgebeuteter, unfreier Spielball für ein oder zwei ihm innerlich fremde Mächte.

Wotan ist Knecht der Verträge, dank denen er herrscht. Man wende diese Einsicht auf heutige Herrscher und Staaten an. Wohl sucht er einen freien Helden, der für ihn wirke. Aber Fricka, wie die hellenische Hera Hüterin von Ehe und Sitte, beweist ihm seinen Irrtum: er muß Siegmund opfern und von seiner liebsten Tochter für ewig scheiden. Denn des innersten Sinnes ihres Vaters mitleidend bewußt, schützte sie den unseligen Wälsung und rettete seinen ungebornen Sohn. Doch Siegfried wäre frei? Er ist nicht an Wotan und dessen Verträge gebunden, hat von ihm weder Hilfe noch Waffe erhalten, ja, er zerschlug des Gottes Verträge schützenden Runenspeer — und doch vermag auch dieser scheinbar Allerfreieste (den Nietzsche so bewunderte) das Schicksal nicht aufzuhalten.

Dreimal erschallt, bevor wir die Nornen sehen, wie ein warnender Ruf jener Akkord der Weltbegrüßung durch die erweckte Brünnhilde. Aber statt der strahlen-

den Harfengänge schließt sich hier das düster-geheimnisvolle, auf- und niedersteigende Weben vom Werden und Vergehen an. Auf solches müßte der Hörer achten, wenn er der Unvergleichbarkeit Wagners nahen will. Ein berühmter jüdischer Dichter sagte mir einst, er bewundere tief dieses kurze Vorspiel zur «Götterdämmerung», aber jener dreimalige Schrei «zerreiße» ihn, gerade weil er Brünnhildens «Heil dir, Sonne! Heil dir, Licht! Heil dir, leuchtender Tag!» in Nacht verkehre. Jener Dichter empfand wider Willen, daß Wagner den tieftragischen Urgrund des Wesens der Welt entschleiere, wie Schopenhauer es philosophisch getan hat. So litt er auch geradezu unter dem Liebesfluch Tristans: «Den furchtbaren Trank, der der Qual mich vertraut, ich selbst, ich selbst, — ich hab' ihn gebraut!» Ewige Fragen tauchen auf. Man darf freilich Wagners Musik nicht nach formalen Regeln der Tonkunst beurteilen, wie es auch irrig wäre, seine Dichtungen abzuschätzen, ohne die Musik mitzuhören. Werden wir hellhörig für Musik als innerste Sprache des Dramas, als das Sanskrit der Natur! Die drei Töne, die sich nach Isoldens Löschen der Fackel erheben und immer hastiger wiederholen, mögen einem absoluten Musiker nichts bedeuten oder gar unschön erscheinen; sie wirken aber wundervoll, sobald wir dazu das Winken mit dem Schleier sehen und als tongewordene Ungeduld der Liebenden erkennen. Die berühmte Trauermusik zum Gedenken an den ermordeten Siegfried bringt nach erstem Anklingen der Erinnerung an seine unglücklichen Eltern drei stoßende, nicht eigentlich «musikalische» Klänge: beim ersten sollten die Mannen den Schild, auf dem die Leiche ruht, anfassen, beim zweiten heben sie diese Bahre, beim dritten schwebt sie hoch empor getragen; jetzt sollten wir den Trauerzug mit dem toten Helden, auf den ein Mondstrahl fällt, im Walde verschwinden sehen. Dann erst erhebt sich die Musik ff erschütternd, um Wotans Heldengedanken und Siegfried selbst zum Grab zu begleiten. Dank den vielgescholtenen, aber unvergleichlich tiefe Wirkungen ermöglichenden «Leitmotiven» bleiben in der «Götterdämmerung» zwei Hauptgestalten des «Rings» stets gegenwärtig, ohne daß sie in diesem vierten, abschließenden Werk die Bühne betreten. Es ist vor allem Wotan. Aber auch der verhängnisvolle Gegenspieler des faustischen Gottes, sein gefährlichster Feind neben Alberich. Wie Goethe in Mephisto das Sinnbild des ewig Verneinenden schuf, so Wagner in seinem Loge, der bewußt nicht mehr nur der Loki der Edda ist, sondern überdies Lüge, List und Lohe und den ganzen «Ring» durchlodert und durchwabert bis zum alles verzehrenden Weltenbrand. Es ist die Macht, die unterirdisch überall zum Chaos drängt. Nie ist sie erschütternder dargestellt worden; sie kann auch harmlos und freundlich erscheinen — so etwa, wenn sie als Sonnenstrahl in Mimes Höhle hineinfunkelt, des Zwergen Schmiede heizt oder gar in Jungsiegfried zu ahnender Liebeslust sich entzündet. Schon am ersten Abend, wenn die Götter in strahlendem Glück die siebenfarbige Himmelsbrücke zur Wolkenburg hinauf beschreiten, spottete Loge: «Ihrem Ende eilen sie zu, die so stark im Bestehen sich wähnen ...»

In mythischen Urgründen sind Siegfried und Tristan verwandt. Denn beide freien das ihnen nach dem Urgesetz bestimmte Weib, im Zwange einer Täuschung, die diese Tat zu einer unfreien macht, für einen andern; beide finden in der hieraus entstehenden Tragik ihren Untergang. Auf beide wirkt ein Zaubertrank. Im «Ring» ist er wie der Tarnhelm Sinnbild listvollen Truges, im «Tristan» dagegen könnte er reines Wasser sein und doch seinen Zweck erreichen. Denn Wagner ersetzt den in allen Sagen vorkommenden Liebes- durch einen vermeintlichen Todestrank und erreicht durch diesen Zug ein unerhört innerliches, fast metaphysisches Drama. Die sich längst Liebenden glauben im Jenseits zu erwachen. Eros mit der umgekehrten Fackel. Lehrreich wäre auch ein Vergleich der verschiedenen Fassungen von «Siegfrieds Tod» bis zur «Götterdämmerung». Sie spiegeln wider, wie sich Wagners ursprünglich hoffnungsvolle und an eine durch Umwälzung bewirkbare innere Umgestaltung der Gesellschaft glaubende Gedanken organisch wandelten zur Entsagung. Über der alten Götter Untergang hinaus wollte Wagner einst den schuld-

losen, die ganze Schöpfung stets nur erfreuenden, Frieden bringenden jungen Gott Baldur zeigen. Doch in der jetzt aufgeführten «Götterdämmerung» erscheint er nicht. Wohl mag Parsifal Züge von ihm tragen, der ja auch an Tristans Schmerzenslager auftreten sollte, wie Wagner es einmal in seiner überreichen Zürcher Zeit plante.

In den Mythen wird angedeutet, daß auf die Abenddämmerung der Asen und Wanen eine Morgenröte neuer, schuldloser Götter aufsteigt. Nicht nur Walhall, auch der Olymp kennt Wandel und Wechsel: Prometheus sagt die Götterdämmerung des Zeus voraus, der den Kronos stürzte, der auf die Uraniden folgte. Eines der Edda-Gemälde Franz Stassens zeigt Odin-Wotan vor seinem jäh ermordeten Sohn Baldur. Die Welt erschauert. Lange weilte einst, beim Abschied von Bayreuth, meine junge Tochter vor diesem Bild. Was flüstert Odin dem Toten ins Ohr? — Diese uralte Frage ließ das Mädchen nicht los. Es meinte: Sagt er ihm wohl: Liebstes Kind, du wirst wiedererwachen? Oder raunt er ihm zu: Baldur, Friedensgott, dir wird nach mir einst eine vollkommenere Welt gehören? — Stassen selbst war ergriffen über das so bewegte junge Mädchen — ach! es ist seither wie Baldur entschwunden.

Wagners Gesamtkunstwerk muß, wenn richtig aufgeführt, alle Sinne ergreifen; es vermag selbst Naiven und Nichtgebildeten so viel zu bieten, daß die Gefahr besteht, es blende auch Leute, die nur äußern Effekt suchen. So wurde Wagner leider oft für deutsche Propaganda gebraucht und mißbraucht, denn seine Werke eignen sich für weithin auffallende Repräsentation weit besser als noch so feine Einzelkunst. War es doch bezeichnend, daß Hitler als größtes Geschenk zur englischen Krönungsfeier 1936 die Übertragung des Festspiels «Lohengrin» nach London beabsichtigte. Und die Sowjetregierung hatte die Aufmerksamkeit, im November 1940 Molotows Besprechungen in Berlin durch eine Aufführung der «Walküre» in Moskau zu feiern. Hätte «Lohengrin» die Engländer nicht befriedigt, so würden es Goethes «Tasso» oder eine Sonate Beethovens noch weniger getan haben. Aber die heutige Zurückhaltung gegen Wagner in Deutschland ist psychologisch begreiflich. Seit 1876 fiel der Welterfolg seiner Werke mit Glanzzeiten des II. und III. Reiches zusammen. In Dantes Hölle klagt Francesca da Rimini: «Keinen größeren Schmerz gibt es, als sich im Elend einstigen Glücks zu erinnern». So mag es im zertrümmerten Deutschland heute noch eine Pein sein, an Wagner zu denken. Im Ausland aber mahnt er an siegreiche Überwindung feindlicher Weltmachtträume. So ist es verständlich, wenn ihm fremde Sprachgebiete heute unbefangener nahen als sein eigenes. London, New York, die französische Schweiz gehen in neuer Wagnerpflege voran. Edle Pflicht ist es aber vor allem für Zürich, bedeutendste Werke deutscher Sprache und Musik über unsere verworrene Zeit hinüberzuretten. Über Menschlichem, Allzumenschlichem, über Zeitgebundenem, allzu Zeitlichem erwahren sich Wagners Werke als zeitlose, immer gültige Deutungen des menschlichen Herzens. Der vielgescholtene «Mythos» ist ja für Wagner nichts anderes als das von äußerlich-zeitbedingten und politisch-historischen Formen losgelöste Reinmenschliche. «Tristan und Isolde» wird zeitgemäß sein, solange die Menschen von Liebe träumen; «Götterdämmerung» muß zeitgemäß bleiben, solange die Menschen an Recht und Verträge glauben. Gerade auch der vielverlästerte, weil oberflächlich gekannte «Ring» tönt die meisten sozialen und politischen Probleme an, die heute mehr als je die arme Menschheit bedrängen. Doch Wagners Regenerationsideen decken sich nicht mit einem System. Es würde Wagner so wenig wie Goethe möglich sein, sich das unendlich mannigfaltige und vieldeutige Leben nur unter einem zufällig «aktuellen» Parteischlagwort vorzustellen. Wer dürfte Shakespeares «Coriolan» für sich beanspruchen? Die Plebejer oder eher die Patrizier?

Jeder Einwand gegen Wagner verstummt vor der Tat einer stilechten Aufführung. Dank unserem Stadttheater, das es endlich ermöglicht, daß auch die heutige, von so viel seelischen wie leiblichen Sorgen bedrängte Generation zeitlose Welt-

tragödien kennen lernen und in ihnen Trost, Freude, Erhebung finden kann. *«Tristan und Isolde»* und *«Götterdämmerung»* wurden je zweimal in Vollkommenheit und vor begeisterten Häusern aufgeführt.

Die Leitung des Orchesters und drei Hauptrollen waren Gästen anvertraut. Die einheimischen Kräfte unterstützten sie redlich, zum Teil ausgezeichnet. Es ist klar, daß unsere Bühne nicht Melot, Hirten und Seemann oder Nornen und Rheintöchter mit lauter Tristanen und Brünnhilden besetzen kann. Immerhin seien Elsa Cavelti, Claire Cordy (die «Kundry» des Frühlings!) und Anny Chappuis als Schicksalsfrauen, Leni Funk, wieder Claire Cordy und Gertrud Flecker als Undinen lobend erwähnt. Frau Cavelti erfüllte überdies die sehr anspruchsvollen Aufgaben der Brangäne und Waltraute vorzüglich, wenn auch ihre Versuche, Isolde zu trösten, kosender und wärmer, ihre Beschwörung Brünnhildens noch eindringlicher sein könnten. Vischegonow gab einen durchaus befriedigenden Marke, Pernersdorfer einen für die kurze Nachtszene voll genügenden Alberich. Andreas Böhm verkörperte ausgezeichnet sowohl den treuen Kurwenal wie den schwankenden Gunther. Dessen holde Schwester Gutrune fand in Monika Huber die gegebene Darstellerin. Wenn sie neben Brünnhilde abfällt, so ist daran weniger sie selbst als Wagner schuld, der die Rolle stiefväterlich behandelte und bewußt nicht den Vergleich mit der Kriemhilde des Nibelungenliedes aufkommen lassen wollte. Ihm war daran gelegen, die in der damals zeitgenössischen Dichtung arg schwankende Gestalt der Brünnhilde zu einer Verherrlichung ohnegleichen des Weibes zu erheben. Diese ideale Brünnhilde wie Isolde schenkt uns *Kirsten Flagstad.* Ihre Wiedergabe dieser beiden allerschwersten Rollen ist geradezu vollkommen. Eine solche Erfüllung konnte Wagner noch kaum ahnen. Wir sind überzeugt, daß seine erste Isolde, Frau Schnorr-von Carolsfeld, oder seine erste Brünnhilde, Amalie Materna, weder stimmlich noch in der Erscheinung und am allerwenigsten im Spiel auch nur entfernt an Frau Flagstad heranreichten. So und nicht anders träumt man sich diese wundervollen, ewig jungen Gestalten. Wir vergessen durchaus nicht den Dank an andere ausgezeichnete Heldinnen, wie wir sie seit Anna Bahr-Mildenburg hören durften und von denen wir wenigstens die in Zürich wohlbekannte Emmy Krüger nennen. Doch die Gegenwart ist eine mächtige Göttin: heute ist Kirsten Flagstad unübertrefflich. Tiefer Dank gebührt ihr. Man möchte bei jeder Szene verweilen, die sie beseelte. Diese Isolde wird wahrlich nicht vor Anstrengung halb ohnmächtig, wie so manche andere, sondern bei ihr ist jeder Zug, auch Ermatten, dramatisch bedingt und überlegt. Wundervoll, wie sie beim Nahen Markes ihre Liebe vergeblich zu verbergen sucht, wie sie im andern Werk lange vor dem Unfaßbaren hilflos zögert: «Siegfried — kennt mich nicht?» Vielleicht erschien ihr beständiges Lösen und Binden von Kopftuch und Schleier nach dem Löschen der Fackel zu geschäftig — wir erkannten darin fieberhafte, sehnsüchtige Ungeduld. Heute kann Kirsten Flagstad überhaupt nicht kritisiert, sondern nur gepriesen werden.

Wer wäre einer solchen Partnerin jetzt ebenbürtig? *Max Lorenz* ist es in Spiel und Auffassung, die so vollkommen sind, daß er auch an den ihm bisher eigenen heldischen Glanz der Stimme glauben macht. Immer überrascht er durch noch innigere Beseelung seiner gewaltigen Rollen. Wenn er früher vielleicht das Gegengift eindrucksvoller entgegennahm, so ist diesmal das Aufbäumen des tödlich Verwundeten gegen Hagen (der unwillkürlich vergißt, daß Siegfried nur im Rücken verwundbar ist) und das Sterben noch nie und von keinem ergreifender dargestellt worden, nicht einmal vom gleichen Max Lorenz in Bayreuth. Als Tristan freilich gab er im Sterbeakt mehr einen Wahnsinnigen als den an Sehnsucht und Wunde Sterbenden, und das Bild des Toten wirkte unschön. Doch sind beide Leistungen, Tristan und vor allem Siegfried, bewunderungswürdig.

Ausgezeichnet, namentlich in Maske und Spiel, war auch der Hagen von *Ludwig Weber.* Er gibt ganz den mischblütigen, machtgierigen, die Frohen hassenden Sohn Alberichs, weit entfernt vom Recken des Nibelungenliedes. Wagner wollte ja

den Gegensatz zum lichten Sonnenhelden. Das würde nicht hindern, daß Hagen den kalten, grimmigen Humor ahnen ließe, wenn er die Mannen mit dem Kriegsruf zur Hochzeit ladet: «Rüstig gezecht, bis der Rausch euch zähmt; alles den Göttern zu Ehren, daß gute Ehe sie geben!» Stimmlich hörten wir schon gewaltigere Darsteller Hagens. Doch danken wir Weber für manche ausgezeichnete dramatische Züge, so etwa, wenn er, der einzige, der weiß, was nun Siegfried erzählen wird, über den sich dann Todesschatten senken werden, seinen schwarzen Rabenhelm aufsetzt.

Ganz allgemein durfte man in beiden Festspielen den Eindruck haben, daß auch der letzte Mitwirkende in jedem Augenblick das Drama kenne und miterlebe. Die Regie (Schmid-Bloss in der «Götterdämmerung», Zimmermann im «Tristan») war vorzüglich und überraschte durch viele feine Züge. Welcher Gedanke, bei Kurwenals «Auf, auf, ihr Frauen!» aus dem Schiffsinnern eine Magd der Königin emporsteigen zu lassen! Auch die Bühnenbilder sind zu loben. Fragwürdig bleibt allerdings der Schluß der «Götterdämmerung»; hier sind Wagners Vorschriften sehr schwer zu erfüllen. Leicht scheint es aber, die Nornen, mit dem zerrissenen Schicksalsseil zusammengebunden, ins Reich der Mutter versinken zu lassen oder Alberich nach Nibelheim. Jetzt schlichen sie einfach beiseite. Dagegen bot der Brünnhildenfels eine der besten Lösungen, die wir noch je sahen. Wer diese Brünnhilde auf diesem hervorragenden Felsen, zwischen strahlendem Abschied und tiefstem Jammer sieht und dazu dieses Orchester hört, muß aufs tiefste ergriffen sein und eingestehen, daß hier Wagners Gesamtkunst Unvergleichliches erreicht. Mit Wehmut fragt man sich, ob dieser das Wirken von Schmid-Bloss krönenden «Götterdämmerung» nicht noch weitere Taten, vielleicht noch ein ganzer «Ring» folgen dürfen.

Unser herrliches Orchester führte *Knappertsbusch,* der berühmte Münchner und Wiener Dirigent. Ein überzeugend frisches, gesundes Musizieren, das wundervolles Erklingen aller Instrumente und wohl alle Geheimnisse dieser Tonwelt herausholt! Selten hörte man einen so herrlichen Streicherklang wie diesmal im «Tristan», einen so vollen Bläserton wie in der «Götterdämmerung». Soweit uns Besprechungen zu Gesicht kamen, sind alle begeistert. Wir sind ganz einverstanden. Immerhin ist der Vorteil der von Knappertsbusch vorgenommenen Umgruppierung der Instrumente nicht immer überzeugend. Es schien uns, daß die pastorale Musik des zweiten Sonnenaufgangs zu laut begann, daß das Waldweben zarter hätte sein dürfen, daß das unheimlich-dämonische ppp des Tarnhelmmotivs bei Hagens «daß je ein Weib ihm genaht, vergessen müßt' er dess' ganz» zu keck angefaßt wurde. Wagner gilt bei Kenntnislosen als laut und lärmig — um so mehr wollen wir seine wundervollen Pianissimi zu voller Geltung gelangen lassen.

Die paar tausend Leute, die diese wahrhaften Feste erleben durften, erkannten Wagner ergriffen als gewaltigen, zeitlosen, d. h. immer zeitgemäßen Künstler. Wenn nicht uns, so wird man doch Thomas Mann glauben, der 1933 die vollendete Geistigkeit und Politikfremdheit Wagners nachwies, dessen «Nationalismus» eine schlechthin anarchische Gleichgültigkeit gegen das Staatliche bekunde, falls nur das geistig Deutsche bewahrt bleibe. Mann schloß seinen Vortrag von Leiden und Größe Richard Wagners mit dem Satz: «Begnügen wir uns, Wagners Werk zu verehren als ein gewaltiges und vieldeutiges Phänomen deutschen und abendländischen Lebens, von dem tiefste Reize ausgehen werden allezeit auf Kunst und Erkenntnis.»

Karl Alfons Meyer.

Ballett-Abend

Das Programmheft der Zürcher Juni-Festspiele verhieß einen «Großen Ballettabend», womit angedeutet wurde, daß nicht wie in der Pariser «Großen Oper» ein Ballett nach abendfüllender Oper als lustig phantastischer Kehraus getanzt werden würde, sondern daß diesmal drei «stumme» Libretti rein durch Instrumentalmusik und menschliche Gebärde zu deuten sein würden. Da die drei gewählten Stücke sich

formal deutlich voneinander unterscheiden, wurde, trotzdem alle Partituren in gewissem Sinn aus derselben Quelle schöpften, eine auf diesem Gebiet besonders wünschbare Varietät durchaus erreicht. Gar keine Anforderungen an die divinatorischen Gaben des Publikums stellte die Schlußnummer, *Maurice Ravels* «Walzer». Wie im «Bolero» sein spanisches, so zeigt der französische Impressionist in diesem Konzertstück sein «Wiener Blut»; es hält geistreich die Mitte zwischen Apotheose und Persiflage, ist glänzend instrumentiert und bedarf zu seiner Illustrierung nur eines Ballsaales mit tanzenden Paaren. Um keinen modernen Modetanz handelt es sich, sondern die gute alte Zeit soll nochmals gegenwärtig werden. Man spürt das sogleich in den einleitenden Takten, die in vorsichtigem Piano nach charakteristischem Rhythmus und passender Melodie suchen. Auch auf der Bühne ist man noch nicht gegenwärtig; gegen einen grauen Vorhang als Schattenfiguren projiziert, versucht ein schemenhaftes Paar den veralteten Schritt. Dann, einmal ihrer Sache sicher, treibt die Musik mit Crescendo und Schlagzeug den die Zeiten trennenden Vorhang empor, und der Rundtanz ist für einmal wiedererweckt. Dem Forte entspricht helles Licht, der soliden Eleganz im Orchester der Anzug der Gäste und die Architektur des Saales. Reizend decken sich Klang und Farben. Von Handlung kann keine Rede sein, und niemand vermißt sie; dafür fällt allerlei kleines Detail in Auge und Ohr: ein blauer Wertherfrack oder eine harmonische Reverenz vor dem Walzerkönig Strauß; eine lustige Anleihe bei Offenbach, zu der sich eine schöne Helena in weißem Gewand dreht. An der Decke jedoch hängt eine Art Lautsprecher für Sportplätze, ein Rhombus, dessen einer stumpfer Winkel den Plafond berührt, während der andere einen hübschen Türbogen verdeckt. Dieser stilisierte Beleuchtungskörper erinnert in seiner Form an alte Bilddarstellungen vom Auge Gottes, nur enthält er, gleich den Verkehrsampeln für Automobile, zahlreiche Pupillen. Unverständlich, wie das merkwürdige Gebilde in diesen Saal gelangte und warum es zu solcher Musik leuchtete.

Auch keinen Szenenwechsel, aber schon ausgesprochene Handlung besitzt das die Mitte des Programms haltende Tanzmärchen von der *«Ile enchantée»*. Shakespeares Caliban, Schikaneders Papageno, aber auch Hüons Horn mögen Pate gestanden haben zu einem Geschehen, das sich zwischen Inselbewohnern und Schiffbrüchigen abspielt und das aus Verzauberung (Dämmerlicht) und Entzauberung (strahlende Helle) allerlei Kontraste zieht. Die von *Jean Binet* hierfür geschriebene Partitur ist, wenn man so sagen darf, harmonisch-polytonal; sie geht ungleich leichter ein, als sie scheinbar zu tanzen ist, wie das an mancher Diskrepanz von Takt und Schritt, auch an rhythmisch ungenau berechneten Sprüngen deutlich wurde. Einige bequem sich darbietende Sequenzen hätten beispielsweise viel bewußter zu kontinuierlichen Figuren genutzt werden können. Das Unheimliche der verzauberten Inselwelt kam in verschwommen fahlen Farben, sowie in Bewegungswellen, die an Traumbilder gemahnten, zu guter Geltung. Weniger gelang die helle Welt. Das erhöhte Tempelchen mit der zunächst gefangenen, später zur Retterin werdenden Prinzessin war stilistisch reichlich bunt geraten. Nicht zum Boden geführte, in der Luft schwebende Säulen zumal, schokieren primitivste Vorstellungen von Statik und sind uns eigentlich nur von der gräßlichen Silhouette des Galgens her bekannt. Im allgemeinen erfüllte der Bewegungschor die Zeitspanne mit anschaulichen Variationen; einige durchaus leere Momente sind gleichwohl nicht zu übersehen, und für sie darf die Musik keinesfalls verantwortlich gemacht werden.

Von Erlösung, allerdings diesmal in fast Wagnerschem Sinne durch den Tod, handelte auch das erste, zu kleiner dreiaktiger Form sich bestens rundende Ballett *«Les anges du Gréco»*. Der Titel bedeutet, daß die Liebenden erst als Engel glücklich werden und daß die Handlung in Spanien spielt; vielleicht überdies, daß der Tanz, wie der Maler Theotocopuli, ehemals aus Griechenland kam und dann auf spanischem Boden in vielen nationalen Formen blühte. Direkte malerische Beziehungen sind hingegen kaum nachzuweisen. Die Treppe oder Himmelsleiter, auf der das vom Scheiter-

haufen erstandene Paar emporsteigt, erinnert vielmehr an lichte Deckengemälde in der Manier des Tiepolo und kontrastiert äußerst wirkungsvoll mit dem düsteren Kerkerraum, den zwei verschieden hohe Hellebardenreihen umschließen. Landsknechte und ihre Waffen als einzige Kulisse zu verwenden, stellt tatsächlich eine bemerkenswerte Idee dar, denn die Bewegungen der Tanzenden wirken noch echoartig abgeschwächt auf diese lebendige Dekoration, und der beschränkte Platz, auf dem das Paar seinen „Liebestod" zu tanzen hat, unterstützt die Vorstellung des Gefangenseins. Das farbenreiche erste Bild zeigt ein Volksfest. Hier wird die Handlung im Gewühl geschickt exponiert, hier begegnet sich das Paar zwischen Gauklern und Prozession. Fast zuviel Farben hat dieses Bild zu fassen, und auch stilistisch herrscht verwirrende Heterogenität. Gut der Turm im Mittel —, gut das Königsschloß im Hintergrund, aber beide wollen nicht recht zueinander passen. So hat denn jedes der drei Stücke seinen dekorativ unbefriedigenden Moment. Die Musik zum spanischen Spiel schrieb *A. F. Marescotti* mit leichter Feder. Wie in seinen Klavier-Suiten, so verleugnet sich auch hier der Kontrapunktiker niemals. Mitunter genügen ihm zwei, in melodischen Linien konzertierende Holzbläser zur Hervorbringung erstaunlicher Wirkungen. Alterierte Akkorde werden sehr logisch eingeführt, und wenn sie erreicht sind, setzt, statt des erwarteten Stillstands, eine neue Instrumentengruppe zu weiterem Aufstieg an.

Das Zürcher Orchester ließ vortreffliche Qualitäten hören. Gerade die Holzbläser trugen nicht wenig zum Erfolg bei. Blech und Schlagzeug wurden freilich mehrfach zu massiv eingesetzt. Die Leitung hatte *Ernest Ansermet* übernommen, der als Spezialist und wahrer Bewunderer moderner französischer Musik unbedingt zu gelten hat. Die Ballett-Manuskripte, deren Stärken und Schwächen bereits angedeutet wurden, schrieb Professor *Ludwig Kainer*. Was die Schar der Tanzenden anbelangt, so kommt bei Ravel nur ein Gesamtlob in Frage, denn da kommt es auf aufgelockerte Gesellschaft in erster Linie an, und solistische Leistungen verdichteten sich denn auch stets schnell zu Gruppen. Auch bei Binet spielten Gruppen eine große Rolle, doch durfte Jaroslav Berger als bizarrer Herr der Insel mit viel Temperament das nachholen, was ihm vorher, als würdigem spanischem König, Marescotti versagt hatte. Als technisch überlegen und sehr sicher aufeinander eingespielte Partner erwiesen sich die «Engel» Thea Obenaus und Hans Macke. Das ganze bedeutete einen wohlgelungenen Versuch, der in Bewegung und Farbe wohl noch zu überwachen, zwischen Bühne und Orchester noch straffer zu koordinieren wäre, der aber der Phantasie des schauenden Hörers anregendste Freiheit ließ und denn auch allen Beteiligten reichen Beifall höchst berechtigterweise eintrug.

Joachim Ernst.

Hölderlin: «Tod des Empedokles»

Die Aufführung von Hölderlins «Tod des Empedokles» ist immer ein schwieriges Problem. Der vorhandene Text ist ein Geschiebe von Bruchstücken des Geplanten, und es erlegt sich auf, daraus mit dem Mindestmaß von Eingriff ein leidlich Ganzes zu formen. Diese Aufgabe wurde hier so befriedigend, wie es möglich ist, gelöst. Die «erste Fassung» ergibt einen ziemlich geschlossenen Rahmen, wenn man, wie hier, den letzten Auftritt in der «zweiten Ausführung» gibt. In diesen Rahmen wurden Partien aus der «zweiten» und der «dritten Fassung» hinübergenommen, die sich gut einfügten, ohne zur Architektur des Ganzen wesentlich beizutragen. Es ist uns nicht bekannt, ob diese Bearbeitung eigens vorgenommen wurde oder ob sie sich an eine gangbare Bühnenüberlieferung hält. Gern hätten wir noch größere Stücke aus dem ersten Auftritt der «zweiten Fassung» berücksichtigt gesehen, dem in freien Versen gehaltenen Expositionsgespräch zwischen Hermokrates und Kritias, der da noch «Mekades» heißt. Es ist ein Auftritt, der in recht konkret sachbezogener Weise das Gegenspiel verstärkt hätte, und das mußte willkommen sein. (Dagegen

ist die Ausscheidung der unförderlichen Manes-Szenen zu billigen.) Denn dieses Stück krankt, wie Hölderlin selber bemerkte, daran, daß Empedokles keinen dramatisch einigermaßen ebenbürtigen Gegenspieler hat. Die ganze Intrige zwischen Priester, Volk und Archon gegen Empedokles ist wie alles Handlungsmäßige in diesem Drama recht flüchtig gezimmert. So ergibt sich, daß die Entwicklung fast allein auf den Schultern des Helden ruht und sich von ihm nährt. (Als ein Mangel der Handlungsführung wäre formal noch anzumerken, daß der Held den beiden Frauen, von denen Panthea doch die überhaupt tiefst auf ihn Bezogene ist, nicht gegenübergestellt wird; ob derlei für den endgültigen Text beabsichtigt war, ist wohl nicht bekannt.) Die Entwicklung aber des Empedokles ist ein einfacher Bogen: im ersten Aufzug die reichlich strömende Klage des von seinen Göttern Verlassenen, der sich ihrer Gnade überhoben hat, und der Verödung Hingeworfenen; im zweiten Aufzug der Entschluß, das Schicksal des freiwilligen Todes auf sich zu nehmen aus der Einsicht in seine von den Göttern verhängte Notwendigkeit — und dieser Entschluß bringt dem Scheidenden das höhere Leben zurück. Die Handlung mit den fluchenden und verbannenden und nachher um Verzeihung bittenden und sich versöhnenden Widersachern des Empedokles macht für dessen seelischen Entwicklungsbogen nichts letzthin Wesentliches aus.

Da diese Entwicklung keine Dramatik hat, keine innere Antithese, keine ernsthafte Dialektik, durch die sie sich hindurchkämpfte, so kann sie sich nur rein lyrisch und betrachtend äußern. Dies ist Reiz und Gefahr des Stückes. Die volltönenden Lyrismen des Empedokles sind von höchster Gedankentiefe und Sprachschönheit — und es bedurfte der unabsehbaren Flut nachempfundener Kopien des Hölderlinschen Hymnenstils aus den letzten zwei Jahrzehnten, um uns hier diese oder jene Wendung verdächtig zu machen — eine Empfindung, gegen die man sich wehren muß. Was aber berechtigte Schwierigkeit macht, ist die breit hinwallende, rein selbstbefaßte Klage, der rein gefühlsmäßige, in sich selbst schwingende Aufschwung nun eben auf die *Bühne* gebracht mit allem ihrem Drum und Dran, das eben doch gebieterisch auf irgend etwas wie eine willensmäßig mitbedingte Handlung hindrängt. Und hier vermöchte nur ein Schauspieler von hochtrachtender, tausendfach funkelnder innerer Glut eine hie und da drohende Erschlaffung hintanzuhalten. Ein solcher Schauspieler ist Herr Hoffmann nicht. Seine Leistung war stil- und geschmackvoll, doch nirgends *mehr*. Der Pausanias des Herrn Wolf hielt sich ungefähr im gleichen Schritt; nur waren die leidenschaftlich streitenden Ausbrüche, die ohnehin eher äußerlich angefügt sind, etwas mechanisch angekurbelt. Priester und Archon (HH. Heinz und Wlach) gaben das Erforderliche auf billigenswerte Weise. Von Frau Fink war eine Panthea von Rang (wenngleich auch von einer gewissen psychologischen Überdifferenzierung) zu erwarten; wenn man sich gleichwohl gelegentlich einer leisen Ungeduld nicht erwehren konnte, so lag das wohl daran, daß man dieser begabten und feinsinnigen Schauspielerin die letzte Zeit allzuviele untereinander sehr gleiche Rollen gegeben hat — solche einer schwärmerischen Innerlichkeit mit mystischem Einschlag —, und so kam der eine oder andere Zug vielleicht ein wenig bekannt vor. Wird auch Frau Fink durch ihre Artung sich in diese Richtung gewiesen sehen, so wäre es doch wahrscheinlich gut, ihr gelegentlich ganz andere Aufgaben zu stellen, damit sich nicht eine gewisse Routine grade im Zartesten, Spontansten herausbilde. Fräulein Müller zeigte recht gute klassische Haltung in ihrer wenig ausgestaltungsfähigen Rolle der Delia. Die Spielleitung des Herrn Ginsberg hatte gewissenhaft, ja heroisch gearbeitet; nur die Musik war nach Daß und Wie ein Mißgriff. Das Bühnenbild des Herrn Otto war im ersten Akt von edler Eindringlichkeit; hätte man die mehrfach mit eigensten Hölderlin-Akzenten berufenen Bäume nicht wenigstens *andeuten* sollen? Der Lurçatschen Säulenstümpfe in der letzten Szene hätten wir gerne entbehrt.

Was uns bei dieser Aufführung wie noch nie beim Lesen des Stücks gepackt hat, ist die furchtbar beziehungsreiche Verkettung mit des Dichters eigenem Schicksal.

Wie im «Hyperion», wie in zahlreichen Gedichten der mittleren Zeit ist das stets wiederkehrende Leitmotiv das der Naturfrömmigkeit, für welche es nur *eine* Sünde und *ein* Zeichen der Sünde gibt, die Öde, Schwere, Leere, die Nichtgegenwart des höheren Gefühls; und die Folgerung daraus ist, daß es für den Menschen der höchste Wunsch, ja berechtigtste Forderung sei, im Augenblick, wo jenes alles droht, im Vollbesitz von Kraft und Leben «zu den Göttern», in den Tod zu gehen. Denn wenn hier wie sonst der Vernichtung jede Kraft abgesprochen wird, so ist *dies,* der Tod gemeint und nicht die Vernichtung des Fortexistierenden. Ist jene Forderung eine grausige Überhebung? Dem Dichter wurde ihre Erfüllung in schrecklicher Weise versagt. Als Gespenst seiner selbst mußte er unter den scheußlichen Trümmern seiner Welt jahrzehntelang weiter geistern. Es war eine Rache des Schicksals, wie sie in ihrer perfiden Grausamkeit wohl jeder einmal zu Gesicht bekommt — von jener kleinlichen hämischen Giftigkeit, wie sie Nietzsche dem Geist des Christentums beilegt. Wer — im gebührenden Abstand — wie Friedrich Hölderlin die Götterkräfte zu mächtig am Busen wandeln fühlt, der muß wohl zusehen, sein Herz zu mäßigen, wenn ihm im bescheiden nährenden Mittelbereich des Lebens noch etwas aufrecht ist; wo aber nicht, jenes Drängen und Erleben abgewandt dem höheren Willen übergeben. *Erich Brock.*

Thomas Mann liest im Zürcher Schauspielhaus

Von langer Hand her hatte der Landessender Beromünster des Dichters Kommen vorbereitet. Im Frühjahr schon hörte man aus dem Basler Studio seine Stimme, die, vom Stahlband bewahrt, grüßend vorausgesandt war, während er selbst noch in Amerika verweilte. In der auf solche Weise gelesenen Novelle vom «Kleiderschrank» (1899) trat das Märchen persönlich auf, und das konnte nicht wundernehmen, denn märchenhaft mutete die vernunftmäßig schwer faßbare, dennoch im «Zauberberg» (1925) genau beschriebene zeitlich-räumliche Konfusion von einst und jetzt, von nah und fern an. Im Juni übertrug das Zürcher Studio, beschäftigt wie es ist, wenigstens einen Teil der Nietzsche-Rede, die man hoffentlich bald im Zusammenhang wird lesen können. Am Vormittag des 8. Juni trat Thomas Mann dann im Schauspielhaus höchst persönlich vor seine Zürcher Verehrer. Im Rahmen der Juni-Festspiele, könnte man mit manch anderer Ankündigung der vergangenen Wochen sagen, oder auch aus Anlaß der Tagung des Pen-Clubs. Aber das wäre ungenau, denn Anlaß ist ein schwaches Wort für Ereignis, und dieses wiederum ging weit über irgendeinen Rahmen hinaus. Das Wiedersehen hatte zunächst fast familiären Charakter, mündete jedoch hernach, als die Vorlesung begann, in das Reich humorvoll-strenger Kunst, der es, wie uns dünkt, in bisher noch nicht erreichter Vollkommenheit gelang, Musik in Worten auszudrücken. Vorerst aber galt es, Rechenschaft zu geben. Wie einst seinem Volk die «Pariser Rechenschaft» (1926), so legte der später kurz am Zürichsee heimisch Gewordene nun amerikanische Rechenschaft ab. Gleich seinem Helden im berühmten Gastmahl des Lotte-Romans (1939) saß der Dichter einer Gemeinde vor und erzählte von seinem Dichten und Trachten während der Kriegsjahre, von seinem Garten und Arbeitsraum dort drüben, von der mutwilligen Laune, die der Beendigung des gewaltig angewachsenen Joseph-Romans (1933—1943) folgte, jener Stimmung, der wir die Geschichte der Entstehung von Sitte, Ordnung und Recht, «Das Gesetz» genannt, 1944 zu verdanken hatten. Von schweizerischer Neutralität ging kurz die Rede, wobei rückblickend die wirtschaftliche Zwangslage mit menschlichstem Verständnis, die geistige Haltung in einer uns weiterhin verpflichtenden Weise gestreift wurde.

Mit wenigen Sätzen orientierte nun der Autor über seinen noch unveröffentlichten Roman, in welchem *«Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn»* von einem weiter nicht bemerkenswerten Freund gründlich beschrieben wird, und

las hierauf aus diesem zwei Kapitel. Vieles ließe sich sagen über die beiden ganz geschlossen wirkenden und doch den Wunsch nach Weiterem weckenden Bruchstücken; man wird versuchen es zu sagen, wenn der Roman vorliegt. Ein reizvoll technisches Problem und ein musikalisch sprachlicher Fund mögen immerhin heute schon herausgegriffen werden. Thomas Mann hat eine eigene Methode gewisse Hauptfiguren einzuführen. Es gibt da natürlich keine Regel, aber wahrscheinlich eine Neigung. Clawdia Chauchat zum Beispiel lernen wir auf Umwegen über ihr unordentliches Türenschlagen spät sehen und viel später erst namentlich kennen. Joseph nimmt im verschwommenen Mondlicht einer orientalischen Nacht mählich Form an; seine zum geliebten Nachtgestirn gewandten Augen sind demnach zuerst wahrnehmbar. Goethe endlich, und das ist wohl der erstaunlichste Fall, tritt in einem ausschließlich von ihm handelnden, sich über 450 Seiten erstreckenden Roman erstmals auf Seite 285 auf, und auch da nur gewissermaßen anonym sprechend, aus dem Schlaf erwachend. Zu beschreiben vermag ihn weder der Diener noch der Sohn, sondern Lotte, die ihn ein Menschenleben lang nicht sah; solches geschieht genau auf der 61. Seite vor dem Ende des Buches. Ähnlich war es bei der Vorlesung neulich. Adrian Leverkühn war in beiden Kapiteln gegenwärtig, doch verhielt er sich durchweg passiv, er hörte zu; mit uns sozusagen, so daß Adrian und wir viel lernten. Viel direkter führen sich Menschen von Klöterjahns Schrot und Korn ein; auch Hans Castorp übrigens, denn er ist noch ein einfacher junger Mann und geht seiner Läuterung erst entgegen. Der Impresario, der das zuerst gelesene Kapitel ganz beherrscht, wird in frappanter Anschaulichkeit portraitiert. Ihm wird, gleich Adele Schopenhauer, zusammenhängende Rede gewährt. Ironische Kritik fließt zweideutig und in zwei Sprachen aus dem Mund dieses in Lublin geborenen Wahl-Parisers der Zwischenkriegszeit; er verdient an der Kunst, da er Künstler und Publikum durchschaut. Seine groteske Charakterisierung französischer und deutscher Kunst weist «ungewollt» auf tiefe völkisch-rassische oder, wenn man will, menschlich-seelische Probleme hin, die dieser internationale Nationalist mit dem sicheren geschäftlichen Instinkt seiner Rasse einkalkuliert. Wir sehen auf die 20er Jahre zurück; Aarenhold konnte dies alles noch nicht wissen und Hermann Hagenström, in der guten alten Zeit, schon gar nicht. Kunstjünger spitzten zunächst die Ohren bei der geläufigen Aufzählung und Klassifizierung all der neueren «nationalen» Tonschulen; bald erkannten sie jedoch, daß es bei dieser östlichen Redegewandtheit um viel mehr ging: um Europa nämlich, das der Lubliner in bester Absicht fast, wie er sagen würde, «verschachert» hätte, hätte er nicht doch endlich noch den Türgriff in die Hand genommen. Unmöglich, den Humor des unerhört lebhaften Monologs in all seiner Tiefe und geistreichen Leichtigkeit auch nur anzudeuten; jedenfalls lachten der Dichter und sein begeistert applaudierendes Publikum herzlich, beinahe wie nach einer überstandenen Gefahr.

Das waren ernste Dinge, und Settembrini würde womöglich die Musik wieder einmal politisch verdächtig genannt haben, doch dann kamen die hohen Dinge. Keine Rede mehr von Massenet in Paris oder Bruckner in Wien, sondern vielmehr von strenger norddeutscher Orgelschule, von Frohberger, Pachelbel und gar Vincent Lübeck, wenn wir uns recht erinnern. Der Held studiert noch, Kontrapunkt und Orgel. Sein Lehrer hält öffentliche, jedoch wegen ihrer scheinbar allzuweit hergeholten Themen nur spärlich besetzte Vorträge. Wir nähern uns dem absoluten Höhepunkt dieses schönen sonntäglichen Vormittags, der einzigartigen Analyse der letzten Beethovenschen Klaviersonate, op. 111 in C-moll. Hier sei eingeschaltet, daß bereits einmal, im Münchner «Odeon», es mag anno 1924 gewesen sein, diese Sonate einer Nietzsche-Rede Thomas Manns folgte. Gespielt damals, thematisch in Worten nachgeformt diesmal. Es handelt sich um die Frage, warum ein dritter Satz fehlt. Gleich der «unvollendeten» Symphonie von Schubert besteht bekanntlich auch das Klavierwerk nur aus einem ersten Allegro in Moll mit nachfolgendem langsamem Satz in Dur. Warum dem so ist, weiß niemand; bei Schubert soll es Vergeßlichkeit,

bei Beethoven Mangel an Zeit gewesen sein. Adrian Leverkühns Lehrer erklärte ihm und uns, daß es sich im Falle des Bonner Meisters um Absicht zweifellos gehandelt habe. Die Sonate nimmt nämlich in oder mit diesem Adagio molto semplice e cantabile Abschied, nicht nur die Beethovensche wohlgemerkt, sondern die Sonate überhaupt. Das Thema des auch Arietta genannten Satzes ist ein Abschiedsthema und klingt wie «Lebewohl». So lautete freilich schon, in paralleler Durtonart, der Anfang von «Les Adieux» (op. 81), aber dort gab es noch drei Sätze, und zwar im dritten ein «Wiedersehen», welches sich vivacissimamente abspielt. Anders am Ende der allerletzten Sonate. Hier wird der kleine Auftakt (das «Lebe-») vor seinem Fall auf den guten Taktteil («-Wohl») durch zwei chromatische Schritte oder Silben nach oben erweitert, so daß der endgültige Klang «ewig» sich zwischen das rührende Abschiedswort einschaltet. Wir deuten nur an und brechen hier ab, aus Furcht, die Begegnung zweier großer Künstler mit profanem Wort zu stören. Sicher ist, daß Stille im Saal herrschte, daß alle, auch die gemeinhin unmusikalisch genannten Zuhörer, tief berührt waren, da sie spürten, daß sie an einer einzigartigen Kundgebung abendländischer Kunst gleich einer auserwählten Schar teilnehmen durften. *Joachim Ernst.*

★ Bücher-Rundschau ★

Redaktion: Dr. F. Rieter

Vergleichende Rechtslehre

Das Buch *Vergleichende Rechtslehre* von *Adolf Schnitzer* will als ein «kurzgefaßter Reiseführer durch das gewesene und bestehende Recht der ganzen Welt» aufgefaßt werden [1]). Sein Sinn ist aber nicht, von Vergangenem und Gegenwärtigem nur Kunde zu geben, sondern es will in die Rechts*vergleichung* einführen. Unter diesem Gesichtspunkt bietet es in einem historischen Teil einen universalgeschichtlichen Überblick über die Entwicklung der verschiedenen Rechtskreise, wobei die Rechte der primitiven Völker, das Recht der antiken Kulturvölker, das kontinentaleuropäische Recht, der angloamerikanische Rechtskreis, die religiösen Rechte und das Recht der asiatischen Länder auseinandergehalten werden. Ihre Höhepunkte findet diese Darstellung dort, wo grundlegende Kontraste scharf herausgearbeitet werden. So ist es namentlich eindrucksvoll, wie das angloamerikanische Recht dem kontinentalen Recht gegenübergestellt wird und wie der Verfasser zeigt, daß sich «Fallrecht» und «Regelrecht» in neuester Zeit immer mehr annähern, sodaß wir es mit einer interessanten gegenseitigen Angleichung zwischen zwei Rechtskreisen zu tun haben. In einem systematischen Teil sodann werden die wichtigsten Institute des Privatrechts einer rechtsvergleichenden Betrachtung unterzogen. So ist das gesamte Material, mit dem es die Rechtsvergleichung zu tun hat, allerdings unter Beschränkung auf das Privatrecht, das eine Mal historisch geordnet, das andere Mal institutionell geordnet vorgeführt worden.

Es ist nicht erstaunlich, daß solche Gesamtschau stellenweise etwas allzu fragmentarisch ausfallen muß. Der Verfasser ist sich dessen auch bewußt. Er will Bekanntes zusammenfassen und zur Vertiefung durch speziellere Arbeiten anregen. Und für den Wissenschafter liegt denn das Wertvollste an dem Buche auch in dem Teile, der den beiden Hauptteilen vorangestellt ist und in dem vom Wesen der Rechtsvergleichung, von ihrer Geschichte, von ihrer Abgrenzung gegenüber andern Wissenszweigen, von ihrem Gegenstande, ihrem Zweck und ihrer Methode die Rede ist. Rechtsvergleichung wird ja oft betrieben. Aber allzu oft fehlt es dabei an dem

[1]) Adolf Schnitzer: Vergleichende Rechtslehre. Verlag für Recht und Gesellschaft, Basel 1945.