

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **30 (1950-1951)**

Heft 7

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zürcher Stadttheater

Die Meistersinger von Nürnberg

Mit diesem Werk Wagners hat das Zürcher Stadttheater seine Spielzeit glanzvoll eröffnet. Wir würden gern hinzufügen «verheißungsvoll». Doch welche Verheißungen stünden bevor? Eine Steigerung ist nach diesen «Meistersingern» einfach ausgeschlossen — für uns wenigstens. Aber auch für alle, die in einer jede Ausdrucksmöglichkeit edler Dichtung und Musik verschmelzenden und alle Kräfte unseres Theaters auf's äußerste beanspruchenden Leistung das Höchste erkennen und wissen, daß auf der Bühne nur Wagner es schenkt — und fordert. So wäre nur eine einzige Steigerung denkbar: der vollständige «Ring». Er ist noch immer nicht vorgesehen.

Man werfe uns ja nicht Einseitigkeit vor. Heiß haben wir uns seit mehr als einem halben Jahrhundert bemüht, nach Möglichkeit das Große in Dichtung und Musik ehrfürchtig kennen zu lernen. Aber ihre edelste Vermählung finden wir fast nur bei Wagner, dem einzigen großen Dramatiker, der zugleich über alle Ausdrucksmöglichkeiten der Musik verfügte. Die meisten «abonnierten» Theaterbesucher sind aber gewohnt, sich Stücke verschiedensten Stils und Wertes vorgesetzt zu sehen, und ahnen gar nicht, wie ihr Geschmack verdorben und ihre Empfängnisfähigkeit für wirklich Großes abgestumpft wird. Doch sie wollen sich ja nicht sammeln, sondern zerstreuen.

Die «Meistersinger» gelten als das einzige Lustspiel Wagners. Die Aufführung betonte das Lustspiel, vielleicht sogar zu sehr. Wir und noch weniger die Menge der höchst befriedigten Besucher meinen das nicht etwa als Vorwurf. Von vornherein spenden wir der Darstellung wärmstes Lob. Aber es wäre doch schade, wenn das Gefühl für das Tragische allzu sehr abgebogen und der Ernst des nun einmal wirklich nicht leicht zu nehmenden Lebens ins Komische verniedlicht würde. Es ist notwendig, einzusehen, daß auch dieses sogenannte Lustspiel durchaus wie jedes andere Werk Wagners nach «Rienzi» ein mythisch-musikalisches, rein menschliches Drama mit tragischem Untergrund ist.

Hans Sachs ist der Träger sowohl der Tragik wie der Mystik des Werkes, dessen Held er in viel tieferem Sinn als Walther ist. Gerade so kann ja der «Ring» nur recht gewürdigt werden, wenn Wotan als Hauptgestalt erscheint, selbst dort, wo er nicht mehr auftritt und nur noch durch musikalische Motive und Berichte allgegenwärtig ist (wie Wallenstein im «Lager»). Was werden der Junker und Eva Pogner am 25. Juni sein? Ein glückliches, aber vielleicht schon durch den Alltag enttäushtes Liebespaar. Nur bei Sachs sind wir sicher, daß er auch noch nach dem Johannistag weiterschaffen und ewig leben wird. Denn Wagner hat (wie schon Goethe es versuchte) seine wirkliche, geschichtliche und literarische Bedeutung zur sinnbildlichen gesteigert: er ist nicht mehr nur der Nürnberger Schuhmacher und Poet dazu, sondern die Verkörperung des «künstlerisch produktiven Volksgeistes». So ist Sachsens Gestalt (selbst wenn die auch angetönte Beziehung zur «Wittenbergischen Nachtigall» gar nicht beachtet würde — für Katholiken könnte

ja das «Wach auf»-Lied eher befremdend wirken) zur Idee, ja eben zum Mythos geworden. Der Raum verbietet uns, nachzuweisen, daß nicht etwa der Stoff eine wahrhaft mythische Dichtung bedingt; vielmehr gestaltet der wirklich mystisch und ewig menschlich fühlende Dichter jeden Stoff zum Mythos. Es ließe sich diese wichtige Erscheinung leicht zeigen, wenn man die Helden Wagners oder auch den Faust oder Götz oder Egmont Goethes oder Schillers Tell oder Mozarts Don Juan oder Shakespeares Hamlet etwa mit Hebbels Nibelungen vergleiche.

Der höchst anspruchsvollen Rolle Sachsens ist *Andreas Boehm* nichts schuldig geblieben, — auch der Tragik und Mystik nicht. Aber haben nicht der stimmlich kaum ganz genügende David Sanders und der ausgezeichnete, wenn auch durch die hörbare Heiterkeit des Publikums zu sich steigernden Possen gedrängte Beckmesser Zeithammers allzu sehr von seinem innern Kampf abgelenkt? Wer vermochte im berühmten «Quintett» noch seine im Jubel der vier Glücklichen ersterbenden Worte zu hören? «Vor dem Kinde lieblich hehr möcht ich gern wohl singen; doch des Herzens süß Beschwer galt es zu bezwingen. 's war ein schöner Abendtraum, dran zu deuten wag ich kaum». — Doch gerade diese Erkenntnis ist so wichtig. Denn diese Verse verraten, was in Sachsens Seele vorgehen muß. Im Überschwang des Jubels der vier Menschen, die *er* zum Glück führt, ist er verlassen und fast vergessen. Einzig Eva, die er liebt, ahnt wohl sein Geheimnis und seine Entsagung, die nur ihr, nicht sein eigenes Glück will. Doch freudetrunken wendet auch sie sich rasch vom alten Freund dem jungen strahlenden Ritter zu. So werden sich die meisten Zuschauer nur zu leicht durch die äußerst reiche und farbige Handlung von der allem Humor zutiefst zu Grunde liegenden Trauer ablenken lassen; sie horchen mehr auf Beckmessers Lautengeklimper als auf das leise, zum ersten Mal von den Holzbläsern während des Liedes «Als Eva aus dem Paradies von Gott dem Herrn verstoßen» angetönte Wahn-Motiv, das nach Wagner «die bittere Klage des resignierten Mannes ausdrückt, welcher der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt». Daran sollte gedacht werden, auch noch dann, wenn Eva im Brautgewand in die Werkstatt kommt und klagt, wie sie der Schuh drücke. Das Bild dieser Szene, da Sachs darauf eingeht und noch an ihrem Schühlein herumklopft — eine letzte Versuchung —, obwohl er ja weiß, was Eva wirklich bedrückt (es verrät sich im Schrei, der das Erscheinen Walthers begrüßt), hing bis zum Weltkrieg in jeder zweiten Schuster-Werkstatt. Es hatte eine unglaubliche Volkstümlichkeit gewonnen, was auch dem ganzen Werk Wagners zugute kam; etwas von dieser «Popularität» (wie Beckmesser sagen würde) ging verloren, seitdem die Moden dafür sorgten, daß ein Mädchenfuß kein aufregender Anblick mehr ist.

Um Wagner recht würdigen zu können, müßte unendlich viel vom Ohr und Auge zusammen aufgenommen werden. Es dürfte auch das rührende Selbstzitat nicht entgehen, wenn wie aus anderer Welt hier Sehnsuchts- und Marke-Motiv aus dem «Tristan» Worte Sachsens begleiten.

Ergreifend zart hat Boehm die *pianissimo*-Stellen des Wahn-Monologs gesungen, eine tiefsinnige, das Wesen der Welt mit Humor verklärende Dichtung, vermählt mit ausdrucksvollster, an Joh. Seb. Bachs Polyphonie erinnernder Musik. Mancher könnte sich fragen, weshalb bei Sachsens Erwähnung seines lieben Nürnberg die Symphonie einen geradezu überwältigenden Glanz erreicht. Über dem letzten Ton des Wahnmotivs als ruhendem Orgelpunkt baut sich stolz ein mittelalterliches Städtebild mit seinen Giebeln und Dächern, Erkern und Mauern und seiner trotzig auf; dazu tritt ein neues Thema zuerst in Oboen, Klarinetten und Hörnern, doch sich rasch und gewaltig steigernd und nun von Trompeten und Posaunen aufgenommen. — Da Wagner nie eine Wirkung ohne Ursache, also nie leeren Effekt sucht, und da bei ihm musikalischer Aufwand immer einem dramatischen Vorgang entspricht, könnte diese majestätische Pracht hier überraschen. Sie gilt eben auch nicht nur der alten, herrlichen Stadt mit ihrem Dürer und Vischer und

Pirkheimer, sondern dem innern Drama; dieses muß erfüllt werden. Hier erfolgt in Sachsens Seele die Umkehr; da erkennt er seine eigene Leidenschaft und seinen eigenen Wahn; hier ringt er sich zur Entsagung durch und zur Erkenntnis, in Zukunft den Wahn selbst lenken zu können. Es gibt im «Ring» eine dem tiefsten Gehalt dieser Stelle ganz entsprechende, — wenn Wotan nach furchtbaren innern Kämpfen endlich der Erda zuruft: «Was in Zwiespalts wildem Schmerze verzweifelnd einst ich beschloß, froh und freudig führ' ich frei es nun aus! . . . Dem ewig Jungen weicht in Wonne der Gott». Ganz analog tritt hier ein neues Motiv im Orchester auf, ein hoher Forte-Akkord, dem sich ein leiser in der Tiefe anschließt, worauf das an und für sich ganz einfache Thema unaufhaltsam und gewaltig anschwellend zu feierlicher Pracht emporsteigt, «wie eine neue Religion». Den gleichen schweren Seelenkampf bestehen Sachs wie Wotan. Wir empfinden ihn mit, weil nicht nur Worte vom Unsagbaren stammeln, sondern die unvergleichliche Ausdruckskraft der Musik ihn erleben läßt. Gerade dieses innere, mystische Drama muß erkannt werden. Erst dann dringt man zum wirklichen Wagner vor und erfährt Erschütterungen, wie sie nur dank seltensten Kunstwerken möglich sind. Doch auch im Kleinsten zeigen sich Wunder. Auf dem Tisch liegt die Abschrift von Walthers Preislied; wenn der zerschlagene Stadtschreiber in der leeren Stube umherwankt, erklingt plötzlich ganz leise der Beginn jenes Liedes und lenkt geradezu den Blick Beckmessers auf das Blatt, das er hastig, halb ängstlich, halb zornig ergreift: «Ein Werbelied! Von Sachs!» Daß der Nachtwächter auf seinem Horn einen falschen Ton bläst, ist für die dichterische Stimmung ebenso beabsichtigt wie die Dissonanzen, die Siegfried dem Schilfrohr entlockt, wenn er das Waldvöglein nachahmen möchte. Dichter pflegen Wagner nicht zu lesen, und Musiker lehnen ihn ab; — so muß Wagner schon auf laienhafte Freunde vertrauen, die ein bißchen Herz und Gefühl und ein wenig Begeisterungsfähigkeit mitbringen. Wie wundervoll er sich mit seinen Gegnern auseinandersetzt und Regelzwang mit frischer Kunst versöhnt, suchten wir hier schon früher einmal anzudeuten.

Wie Sachs es warnend voraussagte, ist ein Reich in Dunst zergangen. Es muß heute mit Wehmut erfüllen, seine geliebte Vaterstadt zwar in Dichtung, Musik und Bild herrlich vor sich erstehen zu sehen, doch eine Stadt, die nie mehr erschaut, ja gedacht werden kann. Allzu viel ist für immer zerstört und verdorben. Doch ein dauerndes Denkmal ist dem so schönen wie ehrwürdigen einstigen Nürnberg in den «Meistersingern» bewahrt. Aber zu seiner Verwirklichung bedarf dieses Gedenken einer gewaltigen Leistung bester Bühnen, Orchester, Solisten und zahlreicher Mitwirkender. Zürichs Stadttheater hat sie wieder vollbracht. Außer den schon erwähnten Künstlern und dem *Dirigenten Reinshagen* gebührt Dank der *Inszenierung Prof. Hartmanns*, den *Chören (Hans Erismann)*, der *Studienleitung (Gergely)*, sämtlichen Meistern, mit Vorbehalt auch dem den wahren Stil übertrumpfenden Tanz der Fürther Mädels (*Macke*). Vor allem aber Dank der *Eva Monika Hubers* und der *Magdalene Ira Malaniuks*. Die beiden Frauenrollen konnten in Bayreuth kaum besser besetzt sein. Und *Franz Lechleitner* als Walther von Stolzing? — Scheint uns ganz der Rechte! An der Pognerin Stell' ich den auch möchte!

Karl Alfons Meyer

Salzburger Festspiele (II)

Es ist eine prinzipielle Frage, die Anhänger und Gegner findet, ob im Rahmen der Salzburger Festspiele die musikalische Moderne zu Wort kommen soll. Immer nur aus einem beschränkten Kreis von Werken — und seien es auch Meisterwerke — eine Auswahl zu treffen, heißt mehr oder weniger, daß etwa nach Richard Strauß die Opernkomposition nichts Bedeutendes mehr hervorgebracht hätte. Das würde den natürlichen Gesetzen einer Entwicklung widersprechen, die alles auf der Welt, also auch die Musik, beherrschen, — sagen die Freunde zeitgenössischer Musik. Ihre Gegner führen als Argument an, daß Salzburgs Festspiele keine modernen Musikfeste sind, keine Experimentierbühne, und daß in die barocke Ambiente der Stadt die moderne Musik ebenso wenig paßt wie Stahlmöbel in einen alten Palast. Seit drei Jahren haben sich die Vertreter der ersteren Ansicht durchzusetzen gewußt. Der Leiter der Wiener Staatstheater, Ministerialrat Hilpert, der Mozart-Forscher und Mozarteums-Direktor Hofrat Bernhard Paumgartner, sowie Gottfried von Einem, der Komponist von «Dantons Tod», gehören dem Beirat der Festspiele an und ihr künstlerisches Votum war ausschlaggebend, um auch in diesem Jahr zwei moderne Werke aufs Repertoire zu setzen, den «Raub der Lukrezia» von Benjamin Britten und «*Romeo und Julia*» von Boris Blacher. Blacher, Professor an der Berliner Musikakademie, war der Lehrer Einems. In Rußland als Sohn deutscher Eltern geboren, hat er viele Jahre in China zugebracht. Das chinesische Theater war für ihn bestimmender Jugendeindruck. Die Requisiten sind dort Nebensache, alles ist auf die Darstellung eingestellt. Die musikalische Begleitung ist nur Stütze, nicht Illustration der Bühnenvorgänge. Einiges von dieser Tendenz hat Blacher sozusagen ins Europäische übersetzt, vielleicht könnte man sagen: ins Strawinskysche. Denn die ständig wiederkehrende Repetition gewisser Floskeln und Begleitfiguren weisen in diese Richtung. Aus Shakespeares «*Romeo und Julia*» wurden einzelne Szenen in eine Kurzoper zusammengedrängt. Ein maliziöser Kritiker meinte, das erinnere an die Vorschau eines Filmes. Sicher ist, daß die dramatischen Vorgänge auf der Bühne sich nicht in der Musik spiegeln. Sie ist für Kammerorchester geschrieben und schon dieser Umstand allein scheint widerspruchsvoll zur Dramatik Shakespeares. Der konservative Hörer, welcher moderne Musik zu Unrecht stets mit exotischen Tonfolgen und Mißklängen identifiziert, muß sich nicht fürchten. Es geht diesmal zahm zu in dieser Kurzoper. Eher schleicht das Gespenst der Monotonie umher, welche trotz der anerkanntswerten Satzkunst des Komponisten nicht ganz zu bannen ist, denn die Blässe der musikalischen Substanz ist nicht fesselnd; wohl aber ist es die Aufführung, deren vorzüglicher Leiter Joseph Krips, deren phantasievoller Regisseur Josef Gielen war und welche die trefflichen Solisten Hilde Güden, Dagmar Hermann, Sieglinde Wagner, Kurt Böhme und Hermann Uhde auf der Bühne sah.

Brillant war auch die Aufführung der anderen Novität «*Der Raub der Lukrezia*» von Benjamin Britten. Abermals zeichnete Krips am Dirigentenpult für die sorgsam vorbereitete Aufführung verantwortlich, deren Hauptdarsteller das stimmlich hervorragende Damenterzett Hilde Güden, Elisabeth Höngen und Annelies Kupper, sowie Julius Patzak, Hermann Uhde und Kurt Böhme waren. Britten wahrt jene fast schon zum Schema gewordene Form epischer und dramatischer Verquickung, welche so manchen zeitgenössischen Werken zu eigen ist. Der Chor — diesmal durch männliche und weibliche Figuren vertreten — erzählt, was sich zwischen den einzelnen auf der Bühne sichtbaren Vorgängen abspielt. In der «*Lukrezia*» gibt es manchen Ensemblesatz, manchen bühnensicher geformten Auftritt, etwa die Rückkehr des eifersüchtigen Gatten, die aufhorchen ließen. Brittens große Begabung ist außer Zweifel. Sie hat sich in der unheimlichen Grundstimmung des «*Peter Grimes*» vielleicht stärker geäußert als in der «*Lukrezia*», die alle An-

wirtschaft darauf hätte, im Stile vergangener Epochen, also etwa als Grande Opera oder veristisch, komponiert zu werden. Ihr kammermusikalisch zarter Atem wird gewiß die Feinschmecker erfreuen. Ob sie auf starke Opernwirkung Anspruch erheben darf, bleibe dahingestellt. Die Aufnahme der Novität war sehr freundlich und galt nicht zuletzt dem Künstertum der Mitwirkenden.

Als Höhepunkt der Salzburger Opernsaison wurde vielfach das «*Capriccio*» von *Richard Strauß* bezeichnet. Dieses Konversationsstück für Musik, wie sein offizieller Titel lautet, ist in der Tat eine musikalische Kostbarkeit. Vital, wie sein Schöpfer es war, ist auch diese seine letzte Schöpfung («Die Liebe der Danae», wiewohl erst 1944 in Salzburg uraufgeführt, entstand vor dem «*Capriccio*»). Nichts von Abschiedsstimmung, nichts, was Gedanken ans Jenseits vermuten läßt, ist aus dieser Zauberpartitur zu entnehmen. Auch in hohem Alter ist Strauß der große Diesseitige geblieben. Ästhetische und artistische Fragen beschäftigten den zur Zeit der Komposition fast Achtzigjährigen. In dieser «Oper über die Oper» wird die Frage aufgeworfen: was ist wichtiger — der Text oder die Musik eines Bühnenwerkes? Der Salon im Landhaus einer schönen Gräfin, unweit dem Paris von 1775, ist der Schauplatz dieser Diskussionen, in welcher Dichter und Komponist ihren Standpunkt mit Leidenschaft verteidigen, denn als Preis winkt dem Sieger in diesem Wettstreit die Gunst der Gräfin. Keiner wird sich ihrer erfreuen, denn die Entscheidung über den Primat von Dichtung oder Musik ist nicht zu fällen. Wohl aber gibt die Gräfin den Rat, alles was über dieses Problem gesprochen wurde, als Oper auf die Bretter zu bringen. In dieser Oper gibt es ein Terzett, das dem Besten gleichgestellt werden kann, was Strauß je geschrieben hat. Auch in der Schlußszene — der aufgehende Mond strahlt sein mildes Licht über den Park des Landhauses — findet er glücklichst inspirierte Töne. Anspielungen auf die Musik der Barockzeit, Zitate aus eigenen Werken und nicht zuletzt der flüssige Parlandostil, in welchem Strauß den Bühnendialog einkleidet, zeigen die Hand des Meisters, der auch dort, wo er bedächtiger sich ausdrückt und wo der Atem der Erfindung leiser geht, den Hörer in seinen Bann zwingt. Man muß sich in der Geschichte der Oper gut auskennen, um alle Figuren, die sich auf der Bühne tummeln, agnoszieren zu können. Da gibt es einen Theaterdirektor, der Hans Sachs'sche Züge aufweist, einen Souffleur, der von E. T. A. Hoffmann abstammt, und wenn sich die Gräfin im Spiegel besieht, denkt man unwillkürlich an jene mit tiefer Liebe gezeichnete Figur Hoffmannsthals und Strauß: an die Marschallin im «*Rosenkavalier*». Die Aufführung war festlich, leuchtend, lebensdurchpulst. Lisa della Casa war die bildhübsche weibliche Hauptfigur, deren stimmlicher und darstellerischer Charme die Szene beherrschte. Paul Schoeffler schuf als Theaterdirektor eine außerordentlich plastische Gestalt. Elisabeth Höngen, Vilma Lipp, Anton Dermota, Karl Friedrich gebührt vollstes Lob. Dr. Karl Böhm am Dirigentenpult und die Wiener Philharmoniker übertrafen sich diesmal selbst.

Die *Orchesterkonzerte* einzeln zu würdigen, überstiege den Umfang dieses Berichtes. Denkwürdig waren die beiden von *Bruno Walter* geleiteten, die eine nicht zu übertreffende Wiedergabe von Mahlers 4. Symphonie und Mozartschen Werken brachten. *Wilhelm Furtwängler* leitete mit gewohnter Meisterschaft Schöpfungen von Bach, Beethoven, Strawinsky und Richard Strauß. *Joseph Krips* dirigierte mit Hingebung Franz Schmidt großangelegtes Oratorium «Das Buch mit den sieben Siegeln». *Hans Knappertsbusch* zeigte sich abermals als hervorragender Bruckner-Interpret und Rafael Kubelik gewann sich nicht nur die Herzen der Zuhörer, sondern auch die des Orchesters im Sturm. Im stimmungsvollen Rahmen der Felsenreitschule veranstaltete *Bernhard Paumgartner* bei Kerzenlicht Serenadenabende, welche hauptsächlich weniger Bekanntes aus dem Mozartschen Oeuvre am Programm hatte. Das treffliche Mozarteum-Orchester bewies hiebei sein klassisches Stilgefühl. Es absolvierte auch den orchestralen Part in den Domkonzerten, die unter der bewährten Leitung des Salzburger *Domkapellmeisters Franz Meßner* standen. Unter den So-

listen sei besonders Günther Ramins, des Leipziger Thomaskantors, gedacht, sowie Enrico Mainardis und Wolfgang Schneiderhans.

Musik umrahmte auch die Vorträge der *Katholischen Hochschulwochen*. In diesen Veranstaltungen wirkte der weit über die Grenzen seiner Heimatstadt Salzburg bekannte Pianist Gilbert Schuchter verdienstlich mit. Die *Sommerkurse des Mozarteums* erfreuten sich besonderer Frequenz. Aus allen Teilen der Welt kam die musikbeflissene Jugend, um in der Stadt Mozarts zu lernen und sich zu produzieren. Etwas von der ungebundenen Fröhlichkeit schweizerischer Universitätsstädte herrschte im Mozarteum und nach Schulschluß ergoß sich ein Strom von Studenten und Studentinnen in die umliegenden Kaffeehäuser und Bars, um Siege oder Enttäuschungen laut und lebhaft zu analysieren.

Salzburg ist lebenserfüllt. Konnte es einst dank der Voraussicht starker Herrschergestalten am erzbischöflichen Thron die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges von seinen Stadtmauern abhalten, so ist es heute der Geist Mozarts, der, durch die Jahrhunderte fortwirkend, eine musikalische Insel inmitten eines von Zukunftssorgen bedrohten Kontinentes schafft.

Erwin v. Mittag

Ponziano Togni

Zur Ausstellung in der Berner Kunsthalle
7.—30. Oktober 1950

Lebendige geistige und künstlerische Beziehungen zum Auslande sind eine Selbstverständlichkeit. Hervorragende Ausstellungen ausländischer Kunstwerke erweitern unsern Blick für schöpferische Arbeit in starkem Maße. Es scheint jedoch zuweilen, als ob darüber unser eigenes Kunstschaffen, wahrscheinlich unbeabsichtigt, vielleicht auch weil sich jenes klingender anzukünden versteht, an die zweite Stelle verwiesen würde. Fremdes hat je und je und überall einen großen Vorzug genossen. Dies soll aber die Pflege inländischer Kunstleistungen nicht mindern oder gar ausschließen.

Wir wollten jedoch von Ponziano Togni sprechen. Wenige sind bis heute diesem kultivierten Maler gegenübergetreten. Da und dort sind lobende Worte zu seinem Werk nicht ausgeblieben, dann aber hat man vergessen, sich seiner zu erinnern.

Togni ist 1906 geboren und stammt aus San Vitale im Misox. Neben Architekturstudien, die er mit dem Diplom abschloß, zeichnete und malte er als Autodidakt. Heute widmet er sich in Zürich ausschließlich der Malerei. Das technische Rüstzeug, jene unerläßliche Komponente künstlerischer Tätigkeit, die heute leider nur allzu oft vernachlässigt wird, erlernte er an der Kunstschule Beato Angelico, an der Akademie Brera in Mailand und an der Akademie in Florenz. Auch an den alten Meistern ist Togni nicht achtlos vorübergegangen.

Seine Malerei zeichnet sich heute durch hochentwickeltes technisches Können und auffallend sensibles Farbempfinden aus. Begabung und persönliche Kultur sind die Grundlagen. Die bestechende Beherrschung einer ausdruckskräftigen Zeichnung ist verbunden mit einem oft lyrischen Farbensinn und einem geschulten Auge für plastische Form und Raumgestaltung. Schon eine erste Begegnung mit dem Maler und Menschen hinterläßt den Eindruck einer reifen Persönlichkeit mit starken Entwicklungsmöglichkeiten. Aus eingehendem Studium der alten Italiener und aus naher Berührung mit dem modernen italienischen Kunstschaffen hat sich in Togni eine Individualität entwickelt, die alle Aufmerksamkeit verdient. Was jeweils in seinen

Gemälden, Zeichnungen und Radierungen besonders auffällt, sind die feinnervige Empfindung für kostbare farbige Oberfläche und die sichere zeichnerische und plastische Durchgestaltung seiner Werke. Auch eine oft emailglatte Technik hindert ihn niemals an der erschöpfenden Durchbildung der dargestellten Materie. Togni verzichtet auf jede äußerlich-raffinierte Wirkung. Er strebt bewußt nach der Harmonie von Formen und Farben.

Neben der Tafelmalerei nennt nun aber Togni noch eine ausgesprochene Begabung zum *Sgraffito* und zur *Freskomalerei* sein eigen. Die moderne Architektur mit ihren großen Wandflächen stellt dem guten Maler wiederum manche Aufgabe. Nur allzu oft vermissen wir aber bei modernen Wandmalereien den Sinn für das Wesen dieser Kunstgattung. Es handelt sich nicht selten bei ausgeführten Werken um bloße Vergrößerungen von Tafelbildern, deren Wirkung im Großformat verloren geht. Togni, dessen Architekturstudium ihm erschöpfende Kenntnisse vom Wesen des Bauwerks vermittelt hat, verfügt zudem über die Beherrschung der guten Freskotechnik. Künstlerische Fantasie, Sinn für die Darstellung im großen Format *und* für das Dargestellte, befähigen Togni in starkem Maße für wandmalerische Aufgaben. Der lyrische Schwung behält zudem seine Intensität und wird durch farbig-reizvolle Spannung erhöht.

Leider sind diesem bemerkenswerten Maler bis jetzt nur recht wenige große Aufträge zuteil geworden. Neben der Ausschmückung des Fliegerkasinos in Dübendorf hat er in Poschiavo, Prado und Lostallo Wandgemälde und Restaurationen ausgeführt.

Wir hoffen, Togni, der in der Berner Kunsthalle zusammen mit den Bündner Malern Turo Pedretti, Leonhard Meißer und Lardelli ausstellt, auch in der deutschen Schweiz einmal am Werke zu sehen und sind überzeugt, daß er ein Werk von bleibendem Werte schaffen wird.

Alfred Scheidegger

Centre Culturel International de Royaumont

Frankreich liebt es, Intellektuelle und Künstler aus aller Welt zu Kongressen und Veranstaltungen einzuladen. Es soll Gelegenheit zu geistigem Austausch geboten und die Bemühungen sollen intensiviert werden, wenigstens auf diesem Gebiete die nationalen Schranken zu überwinden. Wenn es dabei dennoch nicht ohne die leise Absicht abgeht, für die Culture française etwas Propaganda zu machen und ihr Ausstrahlungsvermögen zu erweisen, so werden wir dies unserem Nachbarn nicht verübeln; schließlich bildet heute Paris mehr denn je so etwas wie einen geistigen Sammelpunkt Europas. In schönster und bester Weise erfüllt diese Aufgabe das *Centre Culturel International* in der *Abbaye de Royaumont*. Kurz nach dem Kriege wurde das unweit Paris gelegene Kloster mit seinen ausgedehnten Parkanlagen — Royaumont spielte im alten Frankreich eine bedeutende Rolle und ging erst nach der Revolution in verschiedene Hände über — von einem Industriellen zur Verfügung gestellt, damit hier ein kulturelles Zentrum organisiert werde. Der Zersplitterung der geistigen Kräfte soll entgegengewirkt und zugleich die Beziehung mit dem Ausland gefördert werden. Royaumont hat die ruhmreiche Tradition der *Abbaye de Pontigny* wieder aufgenommen und setzt sie erfolgreich fort.

Über das ganze Jahr verteilt werden sogenannte *Décades* organisiert, die jeweils ein bestimmtes Thema behandeln und zu denen als Referenten wichtige Persönlichkeiten des In- und Auslandes aufgeboten werden. So war dieses Jahr die-

jenige für Musik J. S. Bach gewidmet, während an der *Décade du Cinquantenaire du Siècle* u. a. Lucien Febvre, Pierre Emmanuel und Albert Béguin mitwirkten. In den stilvoll ausgebauten Gewölben des Klosters trifft man sich täglich einige Stunden zum Gespräch, das dann meist beim gemeinsamen Essen im Refektorium fortgeführt wird. Die restliche Zeit steht den Teilnehmern frei zur Verfügung. Weiterhin werden Einführungskurse in die französische Kultur für ausländische Professoren und Studenten abgehalten. Wiegt hier das englische Element vor, so finden wir auch Vertreter beider Amerikas, Belgiens, Österreichs und Deutschlands. Durch künstlerische Veranstaltungen und Ausflüge in die Umgebung wird der akademische Rahmen gesprengt und ein lebendiges Bild vom kulturellen Leben Frankreichs vermittelt. In der Zwischenzeit treffen sich in Royaumont Gruppen mit den verschiedensten geistigen Interessen zu internen Zusammenkünften. So löste etwa im Sommer dieses Jahr ein kleiner Kongreß für religiöse Verständigung ein Gespräch von Vertretern der Fabian-Society mit französischen Sozialisten ab. Zusammenkünfte von Mathematikern, Psychologen und Medizinern, ein französisch-deutscher Kongreß für Kunstgeschichte und ein solcher für wirtschaftstheoretische Fragen stehen außerdem im Programm. Endlich bildet die Abbaye de Royaumont den idealen Ort für intensive Arbeit oder kann als Erholungsort dienen. Wer sich aus Paris zurückziehen will, begibt sich nach Royaumont, um hier für einige Tage ein wenn auch nicht asketisches, so doch klösterliches Leben zu führen.

Etwas Einzigartiges ist hier geleistet worden. Nicht nur ist Gelegenheit geboten, in schönster architektonischer und landschaftlicher Umgebung in einen vielfältigen geistigen Austausch zu treten, sondern es wird dem Besucher auch etwas von jener erstaunlichen Fähigkeit Frankreichs vermittelt, die Anerkennung der Tradition mit dem Willen zum Modernen, ja zur Avantgarde zu verbinden. Unterstützt durch die starke Persönlichkeit des Direktors, schließt uns Royaumont im umfassendsten Sinne auf, wie Freiheit und selbstvollzogene Bindung zur vollgültigen Synthese gebracht werden können.

Rudolf v. Albertini

IX^e Congrès International des Sciences Historiques

Vom 28. August bis 3. September fand in der *Sorbonne* in *Paris* der neunte internationale Kongreß für Geschichtswissenschaften statt, an welchem gegen 1500 Historiker und weitere Interessenten aus 38 Nationen teilnahmen. Diesem Kongreß kam insofern besondere Bedeutung zu, als er die Historiker der Welt zum ersten Mal seit 1938 wieder auf internationaler Basis zusammenführte. Der Kongreß wurde vom «*Comité Français des Sciences Historiques*» unter Mithilfe der *UNESCO* vorbereitet und organisiert.

Am 14. Mai 1926 wurde in Genf das Comité International des Sciences Historiques gegründet, «pour travailler au développement des sciences historiques en procédant par voie de coopération internationale», wie es in Artikel 1 der Statuten heißt. Das Internationale Komitee setzt sich aus nationalen Komitees zusammen, die bei Ausbruch des zweiten Weltkrieges die stattliche Zahl von 46 erreicht hatten. Darunter waren 31 europäische Nationen, 8 amerikanische, 5 asiatische und 2 afrikanische. Seit der Gründung dieser Internationale der Historiker wurden bis zum zweiten Weltkrieg drei große internationale Kongresse abgehalten, nämlich 1928 in Oslo, 1933 in Warschau und 1938 in Zürich. Nach 1945 kamen die internationalen Beziehungen nur sehr langsam wieder in Gang, was bei der inneren Beschaffenheit

und dem äußeren Schicksal der Historie nicht verwundern kann. Die Geschichtswissenschaft war bis anhin derart mit der Politik, das Geschichtsbewußtsein eines Volkes derart mit seinen politischen Aspirationen und weltanschaulichen Überzeugungen verbunden, daß der zweite Weltkrieg gerade hier die allergrößten Zerstörungen anzurichten vermochte. Besonders die totalitären Ideologien pflegten sich in solchem Maße gerade der historischen Wissenschaften zu bemächtigen, daß hier jeweils in kurzer Zeit unübersteigbare Schranken entstehen können. Es zeigte sich dies im Falle des nationalsozialistischen Deutschland, und es zeigt sich heute wieder im Falle des marxistisch-bolschewistischen Rußland und seiner Satelliten. Während dem Rußland nie der internationalen Organisation der Historiker angehört hat, waren einzelne der jetzt hinter dem Eisernen Vorhang gelegenen Länder sehr eifrige Mitglieder, so vor allem Polen und Ungarn. Historiker dieser Länder hatten sich auch zum Pariser Kongreß angemeldet, erhielten aber keine Ausreisewilligung von ihren Regierungen, — womit die Spaltung in West und Ost auch auf diesem Gebiete wissenschaftlicher Betätigung Tatsache geworden ist.

Innerhalb der verbleibenden sogenannten «Westlichen Welt» ging es in den Jahren nach 1945 nun vor allem darum, die ehemaligen «Feindländer» wiederum in die internationale Organisation einzubauen. Das Problem spitzte sich schließlich zur «Deutschen Frage» zu, d. h. zur Frage einer Wiederbeteiligung auch der deutschen Geschichtswissenschaft. Vor Jahresfrist war in München die konstituierende Versammlung des deutschen Historikerverbandes abgehalten worden und damit die Vorbedingung einer Wiederaufnahme ins Internationale Komitee erfüllt. Es gab aber noch eine Reihe politischer, psychologischer und persönlicher Schwierigkeiten zu überwinden, bis die Einladung einer deutschen Delegation nach Paris perfekt war. Daß sie überhaupt zustande kam, ist das Hauptverdienst des abgetretenen Präsidenten, Professor *Hans Nabholz* (Zollikon-Zürich), der sich seit seiner Wahl im Jahre 1948 unermüdlich für die Verständigung zwischen den ehemaligen Kriegsgegnern eingesetzt hat. Immerhin zeigte sich auch in diesem Falle, daß der Wille zur Verständigung auch außerhalb der offiziellen internationalen Organe Kanäle findet, wenn er nur stark genug ist. So fanden seit dem Frühjahr 1948 mehrere deutsch-französische Historikergespräche statt, an welchen auch belgische und schweizerische Historiker teilgenommen haben. Diese Gespräche bemühten sich unter anderem in fruchtbarer Weise um die Säuberung des nationalen Geschichtsunterrichtes von nationalistischen Vorurteilen und anderen Verzerrungen des Geschichtsbildes, — damit eine Arbeit weiterführend oder wiederaufnehmend, die 1935 durch den Nationalsozialismus unterdrückt worden war. So war der erste offizielle Kontakt zwischen den deutschen und den übrigen europäischen Historikern in Paris wissenschaftlich und persönlich denkbar gut vorbereitet. Daß das Problem der Wiederaufnahme des Deutschen Historikerverbandes in die internationale Organisation schließlich dann doch nicht ganz gelöst werden konnte, liegt nicht an grundsätzlichen, sondern mehr an formalen Schwierigkeiten.

Das «Comité International» hat aber nicht nur organisatorische, sondern auch wissenschaftliche Leistungen aufzuweisen. Eine Reihe von Publikationen, vor allem bibliographischer Art, wurden seit seiner Gründung in Angriff genommen. So wurden unter anderem geschaffen: eine «Bibliographie Internationale des Sciences Historiques», die Jahre 1926 bis 1939 umfassend; eine «World List of Historical Periodicals and Bibliographies»; eine «Bibliographie d'Histoire Coloniale»; «Rapports sur l'enseignement de l'Histoire dans les différents pays»; «Résumés de travaux historiques écrits dans une langue de circulation restreinte» (vor allem skandinavische Sprachen und Ungarisch); ein «Repertorium der diplomatischen Vertreter aller Länder seit dem Westfälischen Frieden», wovon der 1. Band, die Jahre 1648 bis 1715 umfassend, schon 1936 erschienen ist, der 2. Band, von 1716 bis 1763 führend, sich im Druck befindet. Die Arbeiten an diesen äußerst wichtigen Publikationen wurden durch die Kriegsjahre natürlich empfindlich unterbrochen und sind in den letzten

Jahren allmählich wieder in Gang gebracht worden. Um die während der Kriegsjahre entstandenen wissenschaftlichen Arbeiten besser erfäßbar und zugänglich zu machen, hat man auch begonnen, die Jahre 1939—1945 bibliographisch zu erforschen. Der deutsche Rechenschaftsbericht, «Die deutsche Geschichtswissenschaft im Zweiten Weltkriege», wird in nächster Zeit erscheinen.

An der ersten Generalversammlung nach dem Krieg, im April 1948, wurde beschlossen, an der Gründung einer Dachorganisation, des «*Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines*», teilzunehmen. Durch diese Dachorganisation ist nun auch die Geschichtswissenschaft eng mit den Bestrebungen der UNESCO verbunden, die dafür viele der genannten geschichtswissenschaftlichen Publikationen finanziell unterstützt oder überhaupt erst ermöglicht.

Der Pariser Kongreß selbst war so organisiert, daß das Pensum der über 200 Kurzvorträge in verschiedenen Sektionen erledigt wurde. *Werner Näf* (Bern) sprach über «Frühformen des ‚modernen Staates‘ im Spätmittelalter». Professor Näf entwickelte hierin seine These, die er in seinen «Epochen der neueren Geschichte» näher begründet hat, daß der allgemein übliche Ansatz der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit um 1500 für die staatliche Entwicklung nicht gelte. Die Ursprünge des «modernen Staates» liegen vielmehr im 13. und 14. Jahrhundert und zwar sowohl was den fürstlich-autokratischen wie den genossenschaftlich-demokratischen Staat anbetrifft. Es entwickelte sich dann eine höchst fruchtbare Diskussion, besonders mit deutschen Mediaevisten, die der These Näfs zum Teil scharf widersprachen. Auf dem tiefsten Grunde kam auch hier wieder — wie schon so oft in der deutsch-schweizerischen Diskussion — der Gegensatz von reichsgeschichtlicher und schweizergeschichtlicher Tradition und Empfindung zum Vorschein. *Hans Beßler* (St. Gallen) hielt einen stark beachteten Vortrag über «Le plan carolingien du couvent de Saint Gall, établi en 820». *Max Silberschmidt* (Zürich) sprach zum Thema «Das 19. Jahrhundert in wirtschaftshistorischer Sicht», wo er die Wandlungen darstellte, die das vornehmlich europäisch und politisch bestimmte Geschichtsbild durch die aufstrebenden wirtschaftlichen Mächte und den Eintritt der USA in Weltpolitik und Weltwirtschaft genommen hat oder vielmehr hätte nehmen sollen.

Die zahlreichen Vorträge waren leider nicht alle auf dem eigentlich erforderlichen hohen wissenschaftlichen Niveau, was aber auch damit zusammenhängen mag, daß die Vortragenden in den zur Verfügung stehenden 20 Minuten (die allerdings selten eingehalten wurden!) oft kaum über einige allgemeine Leitsätze und Grundthesen hinauskommen konnten. Im Großen gesehen scheint sich die Organisation von Kurzvorträgen nicht bewährt zu haben. Man sollte wohl eher nach der Devise gehen: weniger, aber gründlicher und tiefer.

Die Vormittage waren gemeinsamen Sitzungen der einzelnen Sektionen gewidmet, in welchen die «Rapports» diskutiert wurden, die einzelne Historiker für den Kongreß ausgearbeitet hatten und die einige Wochen vor dem Kongreß als starker Band den Teilnehmern zugeschickt wurden. Diese Rapports sollten eigentlich Berichte über den Stand der Wissenschaft im heutigen Zeitpunkt sein — waren es aber nicht immer. Auch hier kann natürlich nicht summarisch über die verschiedenen zur Diskussion gestellten Probleme berichtet werden. Nur eines sei zum Schluß hier kurz unter die Lupe genommen.

Pierre Renouvin, der bekannte Neuhistoriker der Sorbonne, hat in seinem Rapport über die «Histoire des faits politiques» der «Epoque contemporaine» die alte, aber immer wieder auftauchende und heute die französische Geschichtswissenschaft offensichtlich stark bewegende Streitfrage zur Diskussion gestellt, ob die politische Geschichte oder ob Wirtschafts- und Sozialgeschichte das vornehmliche Interesse des Historikers verdienen. Genau dieselbe Frage hat auch die deutsche Geschichtschreibung wiederholt beschäftigt, am stärksten im sogenannten «geschichtswissenschaftlichen Streit», der kurz vor 1900 um die Theorien Karl Lamprechts entbrannt war. Solche Fragen werden in freiem Meinungs austausch wohl nie eindeutig

entschieden werden; dazu braucht es die Diktate einer totalitären Ideologie. Wir möchten nun hier nicht die Diskussion um die Thesen Renouvins rekonstruieren, als vielmehr in diesem Zusammenhang auf ein Phänomen aufmerksam machen, das wohl Beachtung verdient.

Wohl erscheinen solche Streitfragen zunächst als Methodenprobleme, also etwa diplomatisch-politische gegen ökonomisch-statistische Methode. Und sicher braucht zunächst für die Option eines Forschers für ein bestimmtes Sachgebiet der Geschichte nur sein Interesse ausschlaggebend zu sein. Es wäre ja absurd, dem Historiker, der sich mit Wirtschaftsgeschichte beschäftigt, deshalb auch schon Affinitäten zum historischen Materialismus vorzuwerfen! Leicht erhält aber das ganze Problem eine weltanschauliche Seite, wenn daraus eine Prinzipienfrage gemacht wird. Das ist dann der Fall, wenn das subjektive Interesse des Historikers in die geschichtliche Wirklichkeit hineinprojiziert und damit objektiviert wird, wenn also Wirtschafts- und Sozialgeschichte deshalb betrieben werden sollen, weil sie das *Wesen* des geschichtlichen Lebens überhaupt ausmachen. Wir sind dann nur noch einen Schritt von der materialistischen Ideologielehre entfernt, nach welcher die ökonomischen Faktoren das geistige und politische Leben bedingen. Und das ist der Punkt, wo der Marxismus mit seiner Kultur- und Wissenschaftspropaganda einsetzt. Wir möchten nicht mißverstanden werden: Wirtschaft und Gesellschaft müssen in jedem geordneten Geschichtsbild ihren berechtigten Platz einnehmen. Diese Forderung hat natürlich mit Materialismus nichts zu tun. Es ist unzweifelhaft, daß diese Sphären des geschichtlichen Lebens gerade etwa in der deutschen Geschichtschreibung lange vernachlässigt worden sind. Daher besteht der Ruf nach vermehrter Berücksichtigung dieser Gebiete der Menschheitsgeschichte durchaus zu Recht, und er wird ja auch von Amerika her (social science!) erhoben. Aber auf die Hierarchie der einzelnen Lebensgebiete kommt es letztlich an. Und hier ist es eben, wo die materialistische Geschichtspropaganda zum Stoß ansetzt. Sie kennt diese geistigen Zusammenhänge genau und richtet ihre Taktik danach. Wer marxistische Historiker auf «westlichen» Kongressen auftreten sah, wird das leicht einsehen. Auf dem deutschen Historikerkongreß in München verlangten die Abgesandten der SED keineswegs eine Bekehrung der westdeutschen Historiker zum historischen Materialismus. Das wäre ja absurd gewesen. Man sprach vielmehr nur höchst vernünftig von größerer Berücksichtigung der sozialen und ökonomischen Faktoren in der Geschichtschreibung. Ein deutscher Historiker, der bis in diesen Frühling hinein an einer Hochschule der deutschen Ostzone lehrte, erklärte auf die Frage, wie er sich bei seiner nicht-kommunistischen Einstellung so lange hätte halten können: er habe einfach das Schwergewicht seiner Vorlesungen auf Wirtschafts- und Sozialgeschichte gelegt und selbst die politischen so getarnt. Man sieht daraus, daß die Infiltration marxistischer Thesen auch auf diesem Gebiet höchst systematisch, vorsichtig aber zäh vor sich geht. Es ist klar, daß von der vermehrten Berücksichtigung und schließlich Überbetonung der sozialen und ökonomischen Faktoren in der Geschichte bis zu der Erklärung, jene Faktoren machten das Wesen des geschichtlichen Lebens überhaupt aus, nur ein relativ kleiner Schritt ist. Denn man beschäftigt sich logischerweise doch nur dann intensiv mit einem Sachgebiet, wenn es eben wesentlich ist — für das eigene Bewußtsein sehr oft das Wesentliche überhaupt! Der entscheidende Punkt bei solchen Vorgängen ist aber schließlich doch dieser: der geistig schaffende Mensch wird nur dann den Einflüssen fremder Weltanschauungen nicht ausgeliefert sein, wenn er selbst eine feste Weltanschauung besitzt. Und da das heute bei so vielen sogenannten «westlichen» Menschen eben kaum der Fall ist, hat die doktrinäre, systematische Geschichtsauffassung des Marxismus oft sehr günstige Angriffsbedingungen.

Man verzeihe dem Berichterstatter diese scheinbar vom Thema des Pariser Kongresses abweichenden Gedankengänge. In Wirklichkeit kreisen sie aber doch um das Problem eines Seins oder Nichtseins einer «westlichen» Geschichtsauffassung.

Denn mit den Weltanschauungen von West und Ost sind auch die Geschichtsauffassungen in einen Kampf auf Leben und Tod verwickelt. Dieses heute brennendste Anliegen ist leider auf dem Pariser Kongreß nicht gebührend zur Sprache gekommen. Vielleicht daß das Fehlen ausgesprochener Marxisten diesen unzeitgemäßen Schlummer ermöglicht hat.

* * *

Das neue Bureau des «Comité International des Sciences Historiques» setzt sich aus folgenden Persönlichkeiten zusammen:

Robert Fawtier, Paris, Präsident.
Charles Webster, London, Vizepräsident.
Nils Ahnlund, Stockholm, Vizepräsident.
Anton Largiadèr, Zürich, Trésorier.
Michel François, Paris, Generalsekretär.
Heinrich Felix Schmid, Wien.
Silvio Zavala, Mexico.
Luigi Salvatorelli, Rom.
Frans van Kalken, Brüssel.
Donald C. McKay, Cambridge (USA).

Als beratende Mitglieder gehören ihm an die früheren Präsidenten:

Halvdan Koht, Oslo.
Waldo G. Leland, Washington.
Hans Nabholz, Zollikon-Zürich.

Walther Hofer