

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 24 (1944-1945)
Heft: 4

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

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

Kulturelle Umschau

Indische Frühkulturen.

Seit einer Reihe von Jahren scheint das Studium der Prähistorie ganz besonderem Interesse zu begegnen. Immer wieder hören wir von neuen Entdeckungen und Funden; wie am Ende des Mittelalters neue Seewege und neue Kontinente in den Gesichtskreis der damaligen Menschen traten, so lüftet sich heute allmählich der Schleier, der über uralter Vergangenheit lag und eröffnet uns den Blick in neue, bisher kaum geahnte Welten, und zwar nicht nur in Europa, sondern auch in allen andern Kontinenten. So hören wir mit Spannung und Staunen von großen Wanderungen, von längst untergegangenen Weltreichen und Religionen, die uns bisher kaum in den allgemeinsten Umrissen bekannt waren; wir werden gewahr, daß auch die „vor-geschichtlichen“, „geschichtslosen“ Epochen der Frühgeschichte ihre „Geschichte“ hatten, und so treten zu den bisher bekannten paar Jahrtausenden eigener geschichtlicher Entwicklung weitere Jahrtausende, die, wie unsere eigene Vergangenheit, von wechselvollem Geschehen, Sorgen und Schaffen erfüllt waren.

Über nicht nur die „Substanz“ dieser Entdeckungen an sich erregt unser Interesse in so hohem Grade; fast noch mehr berührt uns die Tatsache, daß unsere europäische Geschichte aus diesen dunklen Jahrtausenden der Frühzeit hervorgewachsen ist. Und zwar berühren sich die Kulturkreise der Frühgeschichte und der Geschichte nicht nur an einer einzigen Stelle; wir erkennen vielmehr immer deutlicher, daß Prähistorie und Historie nicht zwei streng von einander geschiedene Größen sind und daß die erstere nicht mit einem Male in dem Augenblicke zu existieren aufgehört hat, in dem die andere zu vollem Bewußtsein erwachte. Das Weiterleben dumpfer prähistorischer Bewußtseinslagen läßt sich vielmehr auch in Hochkulturen, die sich ihrer geschichtlichen Lage bewußt sind und ihre Erlebnisse den nachfolgenden Generationen übermitteln, nachweisen; immer wieder sind aus halb unbewußten Tiefen gewisse Vorstellungen — ich brauche nur z. B. an Formen des Aberglaubens zu erinnern — emporgestiegen und haben, besonders in Krisenzeiten, hochentwickelte Kulturformen umgebildet, verändert und ihnen ein neues Gepräge verliehen.

Wenn wir all dies überdenken, werden wir ohne weiteres zugeben, daß man ein Buch über bestimmte Perioden der Frühgeschichte heute mit ganz andern Augen ansieht als früher, besonders wenn darin größere Zusammenhänge zu den für uns so wichtigen Kulturen Vorderasiens und des östlichen Mittelmeers aufgedeckt und klargelegt werden. Das Gesagte gilt nun in hohem Maße von Heinz Modes Buch „Indische Frühkulturen und ihre Beziehungen zum Westen“, das dieses Jahr bei Schwabe in Basel erschienen ist. Es berichtet über außerordentlich wichtige Entdeckungen im Stromgebiet des Indus, denn in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen sind dort mehrere Ruinenstätten — z. B. Amri, Chanhu und Mohenjo Darja und vor allem das weiter im Norden gelegene Harappa — durch systematische Ausgrabungen, an denen E. Mackay, R. D. Banerji, Sir John Marshall, Sir Aurel Stein, R. G. Majumdar u. a. beteiligt waren, der Wissenschaft erschlossen worden, und Mode unternimmt es, uns ein lebendiges Bild dieser Kulturen, die dort vor allem im III. vorchristlichen Jahrtausend geblüht haben, zu vermitteln. Für uns Abendländer ist es nun vor allem wichtig, daß durch das Bekanntwerden dieser alten Kulturen am Indus die für die Geschichte des Mittelmeers so wichtige heitere, blühende Kunst Kretas und die ihr verwandten Kunstkreise, die wir bisher als etwas mehr oder weniger für sich Bestehendes ansahen, aus ihrer Isolierung heraustreten. Denn beide — die Frühkunst des Indus-

gebietes und die alte Kunst Kretas — haben einen gemeinsamen Ursprung. Sie gehen auf die Kultur der in Nordsyrien, Nordmesopotamien und Persien ansässigen Völker der sogenannten Buntkeramiker zurück, die um 4000 v. Chr. durch eine aus dem Innern Asiens hervorströmende Völkerwelle in Bewegung gesetzt wurden und sowohl Wanderungen nach Indien, als auch nach Mesopotamien und Ägypten, sowie nach dem Ostbecken des Mittelmeers unternahmen; ja selbst die Ausbreitung der alttrojanischen Kultur nach Griechenland (wo sie eine auf steinzeitlicher Stufe stehende Bevölkerung traf) steht mit den damaligen großen Völkerwanderungen in Zusammenhang.

Nach einer Orientierung über die zeitliche Abfolge der Frühkulturen der Indusgegenden zeigt uns Mode erst an Hand der Kleinplastik der Harappa-Zeit, dann der vielen Siegel mit ihren interessanten Darstellungen von Tieren und allershand Fabelwesen, zuletzt der Vasenmalerei und Ornamentik, nicht nur die enge Verwandtschaft dieser Induskunst mit den gleichzeitigen westlichen Kulturen, sondern sogar ihr teilweises Fortleben im späteren Indien. Dabei begnügt er sich aber nicht damit, auf formale Übereinstimmungen hinzuweisen, sondern erörtert auch die religiösen und kultischen Vorstellungen, die diese Formen hervorgebracht haben, so daß wir die Umrisse zu einem konkreten Gesamtbild der damaligen Kultur erhalten. Von besonderem Wert ist die reiche Illustrierung des Buches: auf 360 Textabbildungen und acht Bildertafeln wird ein reicher Stoff vor uns ausgebreitet. So wird uns durch unmittelbare Anschauung ein Eindruck des damaligen Stils vermittelt, der oft — z. B. bei den Muttergöttinnen — stark kultgebunden ist, dann aber wieder durch seine äußerst lebendige, selbst ans Expressive grenzende Darstellungsweise überrascht. Bei einzelnen Stücken wird der menschliche Körper so lebendig wiedergegeben, daß wir es gut verstehen, wenn man früher einzelne zufällig zum Vorschein gekommene Werke dieser Zeit irrtümlicherweise für graecobuddhistische Erzeugnisse, ja sogar für Fälschungen hielt, während sie in Wirklichkeit aus dem III. vorchristlichen Jahrtausend stammten.

Auf weitere Einzelheiten einzugehen würde den Rahmen dieser Zeitschrift überschreiten, aber es muß doch noch darauf hingewiesen werden, daß Heinz Modes Buch durch einen im Vorwort wiedergegebenen Auszug eines Vortrags von R. Schefold einen ganz besonderen Wert erhält. Hier werden wir nämlich in großen Zügen und auf übersichtlichste Weise über die Hauptperioden der Frühgeschichte, die ihnen jeweils vorangehenden großen Wanderungen und die durch die letztern ausgelösten Weltkrisen orientiert. Eines kommt einem dabei immer mehr zum Bewußtsein: die Wichtigkeit, die Vorderasien in der Entwicklung der Menschheit zukommt; wie Mode irgendwo richtig bemerkt, ist es das Herz der Welt, das große Gelenk, das die Kontinente unserer Hemisphäre, Europa, Asien und Afrika zusammenhält. Diese Bedeutung hat es selbst noch bei der letzten großen Weltkrise, der germanischen „Völkerwanderung“ beibehalten; denn während der abendländische Westen von Krieg und Unruhen erfüllt war, konnten sich damals die Kulturformen der Antike dort zu neuen Gestaltungen umbilden, die mehr als man es heute noch zu ahnen scheint, für unser abendländisches Mittelalter wichtig geworden sind.

Möglich, daß die einen oder andern finden werden, daß ich in einer der Pflege schweizerischer und europäischer Kultur gewidmeten Zeitschrift etwas zu ausführlich über ein Werk über indische Frühkunst referiert habe. Allein dies geschah aus Absicht, denn gerade in den letzten Jahren haben wir uns in der Kunstwissenschaft oft allzu sehr nur in unsere eigene Vergangenheit eingesponnen, und da erfüllt es einen mit Freude, wenn man sieht, wie sich das archäologische Seminar der Universität Basel unter der Leitung von R. Schefold in so großzügiger Weise universalgeschichtlicher Probleme annimmt. Das ist sehr verdienstlich; denn gerade heute erkennen wir immer klarer, daß die Probleme der Frühgeschichte für unsere

eigene europäische Vergangenheit eine Bedeutung haben, die kaum überschätzt werden kann. Es ist ja nur zu wahr, wenn Jacob Burckhardt in seinen weltgeschichtlichen Betrachtungen sagt, daß auch die vaterländische Geschichte nur „in Parallele und Zusammenhang mit dem Weltgeschichtlichen und seinen Gesetzen“ betrachtet werden sollte. S. G u h e r.

Das Glasperlenspiel.

Hermann Hesses zweibändige Prosaabichtung „Das Glasperlenspiel“, Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften (F r e ß & W a s m u t h, Zürich), bedeutet Gipfel und Erfüllung im Schaffen des Meisters von Montagnola. Sie ist die Summe seiner Lebensweisheit, ein innerlich glühendes, behutsam und beherrscht geschriebenes Bekenntnis zum Geistigen, das die wissenschaftliche Forschung und die künstlerischen Mächte der Intuition gleicherweise einbezieht und im „Glasperlenspiel“ ein neuartiges, in vielen Farben schimmerndes Symbol gefunden hat. Das tausendseitige Werk ist — wie alle Dichtungen Hesses — Zeugnis einer geistigen Passion in den Zeiten schwankender Werte, Zeugnis menschlicher Aufschwünge und Niederlagen; es ist ein mächtiger Versuch, die Spannung zwischen Geist und Leben von einer besonderen Warte darzustellen, von der Überwindung dieses Zwiespaltes und vom immer neuen Ausbruch vernarbter seelischer Wunden zu berichten.

Πάντα ῥεῖ; das Fließende und Wandelbare der irdischen Erscheinungen ist Hermann Hesse tief bewußt geworden. In dieser Wandlung sieht er eine schöpferische Kontinuität: Hesses Weisheit gipfelt im tragisch-schönen Wechselspiel und -wirken zwischen M e i s t e r und S c h ü l e r, in dem das Ringen um Erkenntnis sich ständig wiederholt bis in die fernsten Zeiten hinein. Und gerade diese Wechselwirkung schenkt uns die Gewähr für das Weiterbrennen des Geistes, der kritisiert, der Werte schafft und Licht ins Verworfene bringen will. Erkenntnisse, Offenbarungen lösen sich ab oder lassen alte Ahnung bewußt werden; sie bewahren alte Weisheit oder löschen Früheres aus. Es geht jedoch um das faustische Bemühen, um den Erkenntnisdrang an sich, der zwischen Meister und Schüler geheimnisvoll brennt. In der J ü n g e r s c h a f t liegt der hohe Beweis für die Lebendigkeit des Geistes. Darum ist Hesses Glasperlenspiel im wesentlichen ein pädagogischer Roman von großartiger Prägung.

Im „Demian“ und in „Narziß und Goldmund“ werden die Probleme der Jüngerschaft bereits mit leidenschaftlichen Akzenten aufgerufen. In der südländisch lodernnden Novelle „Klingsors letzter Sommer“ und besonders im „Steppenwolf“ stürmt und klirrt unsere rasend gewordene Zeit des Untergangs und Übergangs in wilden Dissonanzen, ein Inferno, das vom Geistmenschen erlitten werden muß. Höchstes Sehnsuchtsziel ist die Mutterwelt, die verwundet und erlöst. In der „Morgenlandfahrt“ nehmen Hesses Motive von der Führerschaft der geistigen Elite und einer Hierarchie der höchsten Werte schärfere Konturen an. Im „Glasperlenspiel“ endlich dröhnt und grollt die Welt des Steppenwolves von neuem. Abseits von dieser „feuilletonistischen“ Epoche mit ihren Kriegen und Verlogenheiten, jedoch aus ihren Kämpfen und im Widerspruch zu ihr gewachsen, erhebt sich eine gewaltige Hierarchie, eine „pädagogische Provinz“, deren Einwohner nach strengsten Maßstäben die geistigen Güter der Menschheit verwalten und, allen Brot- und Karriereorgen enthoben, eine Elite von Gelehrten, Künstlern und Pädagogen ausbilden. Diese erlauchte Universitas literarum hat die leidvolle Sehnsucht des Herzens nach der Mutterwelt umgewandelt in den Dienst am väterlich-strengen, lichtklaren Logos. Die höchste Leistung, die aus dieser Gelehrtenrepublik, die aus Kastalien emporblüht, ist das „G l a s p e r l e n s p i e l“. Der Dichter küßt das Geheimnis über diesem sublimen Spiele nicht. Wir erfahren aber, daß Musik und

Mathematik sich in einer unerhörten Formensprache vermählt haben. Vielleicht dient ihr auch das dichterische Wort. Über allem aber schwebt eine ritterliche Grazie, ein tänzerisches Spiel mit Symbolen, das alle Schwere überwunden hat; „es ist immer ein Trokdem, ein Rittertum und ein Klang von übermenschlichem Lachen darin, von unsterblicher Heiterkeit“.

Mit unvergleichlicher Psychologie zeigt uns nun der Dichter einen wahrhaft Berufenen und Auserwählten, diesen Josef Knecht, der zur höchsten Würde des „Glasperlenspielmeisters“, des Magister Ludi emporsteigt. Im Laufe dieses Gelehrtenlebens wird uns Eines deutlich: Der geistige Führer ist vor allem ein Dienender am Geiste; er ist höflich, beherrscht, ein milder, ein geborener Herr, als Erzieher voll Anmut und Geduld. Mit schneidender Schärfe skizziert Hermann Hesse einen Augenblick lang das Gegenteil dieses Typus, den weltlich-charlatanhaften Demagogen, der im feuilletonistischen Zeitalter die Menschen zur Masse erniedrigt und in mörderische Kriege hineinverführt hat.

Von vielen Seiten wird Josef Knecht beleuchtet. In tiefen Gesprächen auf entscheidenden Lebensstufen entfaltet sich seine Persönlichkeit. In der Begegnung mit dem Alt-Musikmeister Kastaliens, der ganz in kosmischen Zusammenhängen ruht und am Lebensende unendlich weise und vergeistigt erlischt in einem Lächeln, das wie Musik ist, geht Josef Knecht die Macht und Seligkeit der Kunst auf. In einem Kloster, in dem er als Gesandter weilt, findet er den flammenden Pater Jacobus, der ihm die tragisch wirkenden Mächte der Geschichte erschließt, und in Designori endlich, dem ehemaligen Kastalier, dem berühmten und weltwunden Diplomaten, begegnet ihm das Leben unter der gefährlichen Maske der Politik.

Nun nimmt das Dasein Knechts selber eine tragische Wendung. Er, der bedeutendste Magister seiner Gelehrtenrepublik, empfindet plötzlich das Unzeitgemäße, das Fragwürdige der geistigen Hierarchie, an deren Spitze er steht. Er spürt, daß auch dieses Kunstwerk zum Sterben verurteilt ist wie jede Kultur, weil es seine Aufgabe erfüllt hat und zu erstarren droht. Die Kluft zwischen den gelehrten Glasperlenspielern und der Welt des Draußen, des Geborenwerdens und Vergehens, der Liebe und des Hasses ist zu groß; die Elite ist nur noch um ihrer selber willen da, wie der überfeinerte Freund Tegularius, der Ästhet, der Mensch des *l'art pour l'art*, dem es vor jeder Berührung seiner Geistigkeit mit dem Profanen graut, der nicht mehr erziehen, sondern nur noch in den hohen Genüssen des Glasperlenspiels verharren kann. Dem Freunde ist der Bruch zwischen dem bildnerischen, dem forschenden Geiste und der lebendigen, schicksalsschaffenden Geschichte bewußt geworden; Tegularius spricht mit echter romantischer Ironie darüber. Josef Knecht aber begnügt sich nicht mit dieser Ironie. Er zieht die Konsequenzen. Ihm ist das Wissen immanent, daß er die Daseinsstufe des Glasperlenspielmeisters überwunden hat. Nicht daß er das wissenschaftliche Ethos seiner Hierarchie in Zweifel zöge! Im Gegenteil. Er geht weiter: er will sein Wissen ums Geistige, die Künste der Meditation, das Forschen und Erziehen ins Lebendige tragen, er will eine Brücke bauen zwischen Geist und Leben.

So verläßt er sein Reich und will in der Welt draußen den Sohn seines Freundes Designori erziehen, will ihn nach seinem Bilde formen. Erschütternd ist der Schluß des Romans: Auf hohen Bergen tanzt der junge Designori einen trunkenen, dionysischen Huldigungstanz in der aufgehenden Sonne. In heidnischem Lebensgefühl begrüßt der Jüngling die Offenbarung des Lichtes. Meister und Schüler stürzen in den Bergsee. Josef Knecht ertrinkt in der eisigen Flut, der Jüngling erreicht das andere Ufer. —

Ist dieser Untergang der Weisheit letzter Schluß? Stirbt der Geistmensch, damit das ungebrochene Leben wachsen darf?

Josef Knecht war mehr als Gelehrter, er war ein Dichter, ein *vates*. So

erschaute er intuitiv ein neues Werden: Den gesunden Menschen, der im brandenden Leben das Wissen um das Glasperlenspiel bewahrt und — aller Esoterik fern — das Geistige im Kräftepiel der Welt mit schöpferischer Tätigkeit vereinigt.

Josef Knecht darf sterben; denn sein Geist hat die Vitalität des Schülers geadelt. Ein neues, verinnerlichtes Herrentum ist geboren.

Josef Knecht war ein Dichter. Darum genügte ihm das Bewahren nicht; kühn stieß er vor in neue Bezirke des Seelischen und gestaltete sie im Gleichnis. Die Gedichte und die drei nachgelassenen Erzählungen Josef Knechts sind dem Roman nicht deshalb angefügt worden, weil die Mappen gefüllt werden sollten. Die Gedichte und die drei imaginären Lebensläufe krönen das Ganze.

Während in der Lebensbeschreibung Josef Knechts der Stil des Dichters maßvoll-verhalten, zuweilen barock verschnörkelt, zuweilen von edler Leidenschaftlichkeit ist, musiziert er nun mit der ganzen Magie des „Klingsor“ und des „Steppenwolf“. Er musiziert: Die Gedichte sind tönende Gleichnisse geworden.

Das Glasperlenspiel.

Musik des Weltalls und Musik der Meister
Sind wir bereit in Ehrfurcht anzuhören,
Zu reiner Feier die verehrten Geister
Begnadeter Zeiten zu beschwören.

Wir lassen vom Geheimnis uns erheben
Der magischen Formelschrift, in deren Bann
Das Uferlose, Stürmende, das Leben
Zu klaren Gleichnissen gerann.

Sternbildern gleich ertönen sie kristallen,
In ihrem Dienst ward unserm Leben Sinn,
Und keiner kann aus ihren Kreisen fallen,
Als nach der heiligen Mitte hin.

In den drei Erzählungen des Schlusses variiert Josef Knecht das ewige Thema von Meister und Schüler; einmal in der urfernen Zeit des Matriarchates, dann in der frühchristlichen Epoche am Beispiel zweier Anachoreten in all ihrer Mühsal und ihrer Größe des Bekennens, und schließlich in einem indischen Gleichnis. Dieser „Indische Lebenslauf“ zeigt irdisches Geschehen im bunten, verwirrenden Schleier der Maya. Der Dichter kündigt wiederum vom geheiligten Vorgang der geistigen Wiedergeburt, indem der Meister seine Weisheit in die Hände des Jüngers legt. So ist Hermann Hesses Grundtrauer über das Vergängliche umgewandelt worden in Dichtung, die das Lächeln der reinen Schönheit trägt.

R i c h a r d B. M a ß i g.

Historisches und Lyrisches aus dem Tessin.

Kein Buch mehr erreicht uns, seit Monaten, über die italienische Grenze: soweit sie wahlreicher vorgeht, kommt daher der Tessiner Verlagstätigkeit vermehrte Bedeutung zu. Sehr willkommen ist die umsichtig dargestellte Geschichte der interessanten Ortschaft Minusio bei Locarno¹⁾. G i u s e p p e M o n d a d a versteht es, die Kulturstätten seiner Heimatgemeinde geschichtlich einzuordnen, von den vorrömischen und römischen Ausgrabungen bis zu Stefan Georges finster imponantem Grabmal. Den unzähligen Freunden des Locarner Gestades erzählt er Wissenswertes über die ehrwürdige, von ihren jetzigen Besitzern und Bewoh-

1) G. Mondada: Minusio, Note storiche. Grassi, Bellinzona.

nern verständnisvoll betreute Ca' di Ferro, über die im See sich spiegelnde und jahraus jahrein verführerisch vibrierende Kirche San Quirico mit dem weitum sichtbaren Glockenturm, über die, zur Zeit des Risorgimento und des ersten Weltkrieges, hohen Flüchtlingen Schutz bietenden Villen Verbanella, Rocabella, Baronata. Mondadas Vorbild sollte in manch' einer Tessiner Gemeinde Nachahmung finden, beginnend im benachbarten, das romanische San Vittore=Juwel hütenden Murato, und nicht zuletzt im Allerweltswinkel Ascona mit seinem hie asketisch, da kosmetisch sich gebärdenden Menschengewimmel um die edelgestaltete, dem Verfall preisgegebene Ca' Serodine her (welcher immerhin, im demnächst erscheinenden Roman Elena Bonzanigo's, literarische Dauer beschieden sein mag).

Pericle Patocchi, dessen Lyrik bis anhin das französische Sprachgewand bevorzugte, bewegt sich zumeist in Mythen- und Fabelbezirken, die den Leser nicht durchweg zu fesseln vermögen²⁾. Wohl glaubt man dem Dichter die Notwendigkeit seiner Flucht ins Überwirkliche, anerkennt die Echtheit, die Eigenheit seines Empfindens, und hat, ihm lauschend, „un grand sentiment de pureté“, wie ein Kritiker mit Bezug auf Patocchi's „Fin des songes“ befundet; oftmals aber, dem Titel seiner italienischen Verse zum Trotz, vermißt man Klargründigkeit, vermißt Spannkraft, endgültige Gestaltung. Eindrücklich ausgereift wirkt die von einer Ahnfrau des Dichters überschwebte „Geheimnisvolle Landschaft“, das Sinnbild einer schöpferischen Bindung an Ureigenes, längst Entschwundenes, Verklungenes; außerdem prägen sich einzelne kleinere Gedichte ein: die zarte „Klage“ um ein verblichenes Antlitz, die „Pastorale“ vom hinkenden und vom beschwingten Faun, eine drollige Gegenüberstellung trüben abendlichen Verzagens und heiteren morgendlichen Wagemutes, sowie der ungestüme „Abschied“ oder Ausklang („Auf dem Hügelhang, im Walde / stürmt ein Hirsch durch Laub und Wolken“), ein Vorstoß vielleicht in Patocchi's künftiges, lebendiger durchblutetes Traumreich.

Allerhand Diskussionsfermente bietet auch das elegante Opusculum Adolfo Jenni, des geschätzten, dem Tessiner Literaturkreis gerne sich angliedernden Berners von jungitalienischer Geistesformung³⁾. Kennzeichen dieser seiner Gedichte und lyrischen Prosen: raffinierte Wortvaleurs, frisch durchpulste Rhythmik, klangheller klangvoller Reim, kühne, teils erstaunlich treffende Bilder und Vergleiche, herblich enttäuschte Liebe zum Leben neben ironisierendem Seifenblasenspiel, und, dann und wann, allzu verborgene, auch für die Eingeweihten kommentarbedürftige Zusammenhänge. Ein eigengeartetes Talent sinnt und spinnt, formt und feilt da vermutlich in abgesonderter Stubenstille und könnte wohl gerade im Strom der Welt sich bedeutjam entfalten.

(Eine zeitgemäße Feststellung: nach zuweilen entmutigendem Auskultieren heutiger neutönerischer Versgebilde, wie ganz erfaßt einen immer wieder, wie überzeugt, wie erquickt einen die innere Fülle, die schlichte Größe früherer und gewiß in die Zukunft dauernder Lieder: „Forse perchè . . .“, „Sempre caro mi fu . . .“, „Posa il meriggio sulla prateria . . .“.)

E. N. Baragiola.

Genfer Bach-Woche.

Im Juni, anlässlich seines fünfzehnjährigen Bestehens, feierte der „Cercle J.-S. Bach de Genève“ seinen großen Schutzpatron. Ein Gottesdienst, fünf Konzerte und drei Vorträge, dicht verteilt auf fünf Tage, ließen die künstlerischen Möglichkeiten, über die wir bei geschlossenen Grenzen verfügen, den Geist der Gesellschaft, was Aufführungspraxis und Werkwahl anbelangt, sowie die Wirkung auf

²⁾ P. Patocchi: Nella chiara profondità. Edizioni di „Svizzera Italiana“.

³⁾ A. Jenni: Le bandiere di carta. Heft 7 der „Collana di Lugano“.

ein breites Publikum erkennen. Zur Beurteilung der drei Gesichtspunkte bietet sich der Vergleich mit den Festen der Leipziger Bachgesellschaft an, die alljährlich im gleichen Rahmen, doch jeweils die Stadt wechselnd, abgehalten wurden. Während dabei ein gewisser Stab von Solisten sich häufig gleich blieb, wechselten die Massen, die singenden vollständig, die hörenden größtenteils. Sie waren beispielsweise in Leipzig anders als in München. Dort die Thomaner, hier der Domchor, beide in ehrwürdiger, doch ausgesprochen gegensätzlicher Tradition geformt, verfügten längst über die weite Gemeinde, die „auf sie hörte“. Man möchte sagen, daß Genf etwa in der Mitte zwischen diesen beiden Extremen steht. Es kennt Luthers Choral weniger als die protestantische, jedoch besser als die katholische Stadt.

Und der Choral nahm in der Rhonestadt an diesen Tagen den ihm gebührenden wichtigen Platz ein. Seine genaue Kenntnis wird dem Publikum Bach näher bringen, als dies einige kontrapunktische Grundregeln vermögen. Die *Kantate* handelt ausschließlich vom Choral („Choralkantate“) und wird nicht nach ihrer Tonart, wie etwa die H-moll-Messe, selten nach ihrer Nummer, wie etwa die brandenburgischen Konzerte, sondern immer nach dem ihr zugrunde liegenden Choraltext benannt. Unter der besonders den Choristen vertrauten Leitung von Francis Bodet wurde „Ich hatte viel Bekümmernis“, „Wer mich liebet, der wird meine Worte halten“, sowie das Magnifikat in sehr guter, die Schäferkantate („Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen“) in weniger guter Haltung aufgeführt. Die Probleme des Generalbasses waren prinzipiell meistens richtig gelöst. Einzelheiten, wie das Weglassen eines Continuo-Instrumentes dort, wo das sonst hierfür verwendete erste Cello mit einer obligaten Stimme beschäftigt ist, lassen sich durch Studium der reichen einschlägigen Literatur leicht korrigieren. (An einer solchen Stelle hat natürlich das zweite Cello die linke Hand der Cembalostimme zu verdoppeln.) Nicht regional bedingt ist die Überlegenheit der Instrumentalisten über die Sänger, die in fast allen Arien mit obligaten Partien auffällt. Was Phrasierung, Rhythmus und allgemeine Klarheit anbelangt, übertreffen fast regelmäßig die ungenannten Musiker im Orchester die menschliche Stimme, die allerdings nicht nur auf die gefürchtete „instrumentale“ Linie, sondern auch noch auf die Worte achtzugeben hat. Auch übertriebenen Steigerungen des Chores, häufig auf eine an sich lobenswerte Begeisterung zurückzuführen, begegnet man allerorten. Kaum ein Chor, er sei denn italienisch geschult, vermag bei wachsendem Erfolg und dem daraus resultierenden wachsenden Zutrauen in seine eigenen Fähigkeiten dem schwer zu dämpfenden Hang zum Forte und einem dem edlen Klang abträglichen, forcierten Wortbetonen zu entgehen.

Einfacher liegt der Fall beim *Orgelchoral*. Hier wird der *Cantus firmus*, d. h. die Choralmelodie, leicht erkannt, da er sich, bei richtiger Registrierung, von der wiederum den Text deutenden Umspielung plastisch abhebt. Die beiden Gebiete berühren sich, wenn Bach aus Kantaten, in denen sich derartige figurierte Sätze als Arien finden, Orgel-Transkriptionen gewinnt. Ihrer sechs spielte Francis Demierre, Organist in Vevey, nachdem sein Lausanner Kollege Georges Cramer mit viel Sachkenntnis und dennoch allgemein verständlich die historischen, geistigen und technischen Bedingungen dieser Kunstgattung erläutert hatte. Die Partita, ein dem Namen nach an die Sonatenform anklingendes, tatsächlich aber eine Art Variationsuite darstellendes Werk über einen Choral (*Choralkapartita*) veranschaulichte Charles Faller von der Lausanner Kathedrale an einem der drei aus der Jugendzeit des Meisters stammenden Werke. Die Zahl der Variationen entspricht hier derjenigen der Liedverse. Die vortrefflich gewählte Werkfolge wurde von je einer Phantasie, bzw. Präludium, mit der dazugehörigen Fuge flankiert. Auch diese für den Thomaskantor typische zweiteilige Form kann mit dem Kirchenlied in Beziehung gebracht werden. So erscheint das Thema der Orgelfuge in A-dur als Vorspiel der Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“.

Das mit dem zweiten Teil des wohltemperierten Klaviers und auch mit der „Kunst

der Fuge“ häufig zusammengenannte Alterswerk, das „musikalische Opfer“, füllte dafür als vollgültiger und seltener Ersatz ein Abendprogramm. Damit wären wir wieder bei der Frage der Instrumentierung unbezeichneter Bachscher Partituren angelangt. Die hier vor einigen Monaten verfochtene Ansicht, die „Kunst der Fuge“ sei getrost Tasteninstrumenten anzuvertrauen, wurde von Karl Matthäi am dritten Tage unseres Festes bereits teilweise in die Tat umgesetzt. Fünf Fugen daraus hörte man denn nun erstmals ohne klangliche Zutaten in schlichtem Orgelklang und empfand dabei deutlich, dem rechten Klangbild nahe zu sein. Gewiß verdienen einige Gesichtspunkte noch diskutiert zu werden. So ließe sich durch Verzicht auf das Pedal, also durch Herausnahme der Baßstimme in das Manual der häufig hörbare Bruch mit den drei Oberstimmen vermeiden. Keine Gültigkeit hat diese Anregung für die dreistimmige Tripelfuge, die durchaus als Orgeltrio behandelt werden kann. Praktische Versuche müßten ergeben, ob zwei der gewählten Stücke nicht auf dem Cembalo von noch besserer Wirkung wären. Fest steht aber, daß der richtige Weg gefunden wurde und jedenfalls die Nummern 1 und 8 kaum schöner klingen können. Was der Winterthurer Organist uns außerdem mitbrachte, ergänzte auf's beste die Gaben der drei Waadtländer Kantoren. Wieder waren es Choralvorspiele, jenes kunstvoll fromme Präludieren auf der Orgelbank, ehe die Gemeinde einsetzt; sodann eine dreisäßige Orgelsonate, die Sonatenform in reiner Form, nachdem Merkmale von ihr in Partita und Tripelfuge erkannt worden waren; endlich der großartige, Toccata, Adagio und Fuge umschließende C-dur-Block, der nun endgültig zum zweitberühmtesten zyklischen Fugenwerk zurückführen soll.

Mit dem „Musikalischen Opfer“ wird das Reich der Kirchenmusik verlassen und dasjenige der Kammermusik oder des Kammerkonzertes erreicht, denn es war für einen der ganz weltlichen Musiksäle Friedrichs II. in Potsdam bestimmt. In Genf aber erklang dies Sammelwerk kontrapunktischer Kunst in der Kirche. Das bedeutet zwar noch lange kein Sakrileg, aber ein mittlerer Barocksaal wäre doch ungleich passender gewesen. Als ausgedehntestes Stück enthält das Werk eine vierisäßige Sonate, deren Besetzung angegeben ist; sie lautet: Flauto, Violino, Continuo. Außerdem trägt einer der Kanons von Bachs Hand die Überschrift: a 2 Violini in unisono. Alle dreizehn Nummern können also mit einer Flöte, zwei Geigen, einem Cello und zwei Cembali ausgeführt werden. Roger Buataz, der die neueste Bearbeitung vorgenommen hat, verzichtet auf das zweite Cembalo, schränkt die Rolle des ersten wesentlich ein, ergänzt die drei Streicher durch Hinzufügung einer Bratsche zum Quartett und stellt diesem, der klanglichen Bereicherung halber, ein historisch richtig gebildetes Holzbläserquartett von Flöte, Oboe, Englischhorn und Fagott gegenüber. Über die stiefmütterliche Behandlung des Kielflügels mag man streiten, der klanglichen Ausweitung jedoch bei einiger Großzügigkeit zustimmen. Eben aus der Tatsache, daß die Ricercare und zwei Kanons dem Tasteninstrument vorenthalten werden und demnach die Streicherstücke wesentlich vermehrt würden, ergibt sich der begreifliche Wunsch nach wechselnder Klangfarbe. Buataz macht das im einzelnen geschickt, geht in dem dritten Satz der Sonate sogar soweit, dem Cembalo, trotz vorhandenen bezifferten Bässen, vollkommenes Schweigen aufzuerlegen. Wenn nun einerseits die reichen Klangfarben eine kaum zu leugnende Unruhe in das Werk hineinbringen, so verhinderten sie andererseits Ermüdungsercheinungen beim Auditorium, das bis zum Schluß unter der starken Wirkung dieser abstrakten Kunst zu stehen schien. Tatsächlich vermag bei erster Begegnung das unter strengen Regeln stehende und doch unerhört frei wirkende Stimmengewebe der Kanons nicht verfolgt werden. Aber zu den Schwierigkeiten des Lesens und Hörens kommt noch für den Bearbeiter diejenige des Entzifferns hinzu, denn der Komponist notiert jeweils nur wenige Takte und überläßt die Auflösung des Rätsels, durch die lakonischen Worte „Quaerendo invenietis“ dazu auffordernd, seinem königlichen Themen- und Auftraggeber, oder

wahrscheinlich dessen besser dafür vorgebildetem Hofcembalisten Karl Philipp Emanuel Bach. Dieser wird die Aufführung dann wahrscheinlich als „maestro al cembalo“, also mitspielend, geleitet haben, während unsere neunköpfige Musikerschar von einem richtigen Kapellmeister angeführt wurde. Seine Verdienste sind bei den Kantaten gewürdigt worden, für dieses rein kammermusikalische Ensemble war seine Gegenwart weniger erforderlich. Bläser und Streicher zeigten überaus schöne Ansätze zu freier Gestaltung, und es wollte mitunter scheinen, als ob die zusammenfassende, „sinfonische“, Leitung sich eher hemmend als helfend auswirke.

Durch ein Orchesterwerk wenigstens mußten die Suiten, die brandenburgischen und die anderen Instrumentalkonzerte vertreten sein. Man wählte das freudige, an Vivaldi gemahnende Violinkonzert in E-dur. Der nicht zu stark besetzte Streicherchor gab sein Bestes, um würdig mit dem überlegen musizierenden Solisten Carl Fleisch zu alternieren. Vom ersten Takt an steht das Tempo ehern fest; technische Schwierigkeiten, Trübungen der Intonation existieren nicht; unvergleichlich gelingt das Adagio in der parallelen Molltonart, wo sich die Violine über dem Basso ostinato, einer wahren „festen Burg“, in himmlische Sphären aufschwingt. Aber der große Geiger war nicht nur wegen dem einen Konzert zu uns gekommen. Am Nachmittag hatte er bereits Genfs größten Saal, als Deuter der sechs Bachschen Werke für Solovioline, bis auf den letzten Platz gefüllt. Immer wieder das Rednerpult verlassend, griff er zum Instrument, um den Bau der 3 Partiten und 3 Sonaten, ihre musikalische und technische Darstellung, nachdem er es mit Worten getan, auch im lebendigen Klang zu veranschaulichen. Eine einzigartig umfassende Musikstunde, auf alle Gebiete sich erstreckend: Kontrapunkt und Harmonielehre, Musikgeschichte und -ästhetik, Violinlektion und Kritik. In Wahrheit aber waren es zwei herrlich erfüllte Stunden, und an ihrem Ende ertönte, vielleicht als absolut vollendetste Leistung des ganzen Festes, das Wunderwerk der Chaconne.

Wieder einmal war es einer großen und vielfältig zusammengesetzten Gemeinde vergönnt, während einiger Tage, alle Gegenwart vergessend, an Bachs unendlich erhabener Welt teilzuhaben. Bei jeder neuen Begegnung mit ihm festigt sich die Neigung, wächst das Verständnis. Aber um jene auszudrücken, sind Worte zu schwach, um mit diesem zu Ende zu kommen, ist das Leben zu kurz. „Nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths“ schreibt Bach seinen Kontrapunkt. „Wo dieses nicht in acht genommen wird, da ist's keine eigentliche Musik, sondern ein teuflisches Geplerr und Geleher.“ So lautet es im Diktat für die Zöglinge der Thomasschule. Die Anfangsbuchstaben der Überschrift zum „musikalischen Opfer“ fügen sich zur altertümlichen Bezeichnung der Fuge, Ricercar, zusammen. Geben wir dem Wort Rex eine höhere Bedeutung, als die der simplen Dedikation vom Juli 1747, so vermögen wir aus des Meisters eigenem Rätselwort die Grundpfeiler seines Wesens und seines Künstlertums, Gott und Kontrapunkt, herauslesen:

Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta.

Joachim Ernst.

Die Zürcher Theaterwochen im Schauspielhaus.

Racines „Phaedra“ in Schillers Übersetzung konnte in Zürich endlich den längst fälligen Beweis ihrer Bühnenwirksamkeit leisten. Sicher hat Schiller daraus ein deutsches Stück gemacht, fast so deutsch wie es Shakespeare durch die romantischen Übersetzer wurde. Aber wie nicht anders zu erwarten bei einem Dichter ersten Ranges, blieb der urfranzösische Racine über den Sprachgeist hinaus lebendig. Die Verwandlung war groß, aber nicht tödlich. Es bleibt die Weltschau. Es bleibt die Klassik. Darüber schien bei der Regie der Zürcher Aufführung keine

Klarheit zu herrschen. Wir erlebten eine der unausgerichtetsten Aufführungen, an die wir uns erinnern. Was war gewollt? Eine moderne, psychologisch zerlegte Aufführung oder eine klassische? Eine in Prosa oder eine in Versen? Was sagt man zu einem Musiker, der sich in der Wiedergabe eines Stückes völlig über den Takt hinwegsetzt? Der Freiheit sind ganz bestimmte Grenzen gezogen. Nur dort, wo die Qualität der Darsteller über derjenigen des Dichters steht, wird jenen ein subjektives Ausdeutungsrecht. Verse zufälliger Prägung beispielsweise dürften ignoriert werden. Sonst aber hat der Dichter das Vorrecht, und der größte Schauspieler wäre doch wohl der, welcher über die genaueste Erfassung einer Rolle verfügte. Nun aber ist Racines Kunst an sich die der höchsten Genauigkeit. Er hat nicht die Einfachheit der großen weltentwerfenden Linie, wie etwa Shakespeare, sondern die der endgültigen Eindeutigkeit. Alle Farben des Lebens sind da, aber sie haben sich wieder gesammelt zum reinen, unteilbaren Weiß. Da ist nichts mehr in der Schwebel, jede Regung der Rolle ist ins Wort eingegangen. Racine richtig zu spielen, fordert das Genie der Bescheidenheit, der diszipliniertesten Hellhörigkeit für das Wort.

Daran fehlte es in der Zürcher Aufführung absolut. Der Regisseur Lindberg schien nicht zu führen, geschweige denn durch ihn hindurch der Dichter. Sicher ist der vollkommene Regisseur derjenige, den man vergißt, nicht aber vermißt. Wo war er jedoch hier, da sich eine strindbergisch gefärbte Phaedra, eine zwischen privatem und heroischem Ton schwankender Theseus, eine nervös verspielte Aricia, eine bald wild naturalistische, bald hochpathetische Denone, ein mit Recht rhetorischer Theramen und ein wirklich klassischer Hippolyt zum seltsamen Ensemble fügten? Der Mißklang wurde vollends unverstänlich durch die Leistung Herrn Freitags als Hippolyts, der es trotz immer noch verkrampfter Sprache fertig brachte, den klassischen Vers mit individueller Ergrißenheit zu erfüllen. Diese eine Figur hätte die andern zum einzig möglichen Spiel befehlen müssen. Dabei kann man durchaus nicht von vornherein von Fehlbesetzung sprechen. Frau Fries brachte an sich einen wesentlichen Zug zu Racines Phaedra mit: ihre Haltung. Was hatte sie aus ihr in O'Neills „Elektra“ gemacht! Aber all das war wie weggewischt, gewaltsam an die Wand gespielt. Statt der unabdingbaren Haltung Racines, in der sich Dichter und Darstellerin wenigstens auf eine Strecke des Wegs gefunden hätten, rang sich diese Schauspielerin eine pathologisch wilde Phaedra ab, die immer wieder auch innerhalb dieser ihrer Ausprägung fehlgehen mußte, weil sie eben doch nicht aus den Wurzeln der Natur herauswuchs. Und der kein Regisseur wenigstens die absonderlichsten Einfälle verbot, wie etwa den (gleich zweimal gebotenen) Knalleffekt, daß Königin und Amme miteinander am Boden herumrutschen. Die naturalistische Ausdeutung einer klassischen Figur ist immer ein Greuel, aber dann und wann wenigstens ein imposanter Greuel, wenn sie nämlich durch einen Darsteller unbezweifelbarer elementarer Kraft geschieht. Und das ist Frau Fries nicht. Ihre Begabung liegt auf dem entgegengesetzten Gebiet der kühlen Reserve. Welche Hilfe hätte gerade ihr der Vers sein können! Neben seinen andern Tugenden, wie etwa der Distanzierung nach Ferne und Höhe hin, der Musikalität, besitzt er auch die viel zu wenig beachtete Tugend, ein künstlicher Widerstand zu sein, an dem sich die innere Spannung erhöht. Daß eine Phaedra noch in Versen redet, das müßte sein, wie wenn ein Ertrinkender sich an einen Zweig klammert. Und solches machte Herr Freitag daraus: ein Zögern am Rand des Entsetzens, wodurch dieses nur stärker ergreift. Es gab einen einzigen vollkommenen Augenblick in der Aufführung — im wörtlichen Sinne —: jenes schwebende Schweigen, in dem sich Theseus und Hippolyt betrachten, nachdem jener das vermeintliche Verbrechen des Sohnes erfahren hat. Hier war Racine wirklich Gegenwart, seine glühende Verhaltenheit, der nur das jenseitige, das nicht natürliche Wort gewachsen ist.

*

*

*

Eine typische Steckelaufführung erlebte Zürich wieder einmal in Shakespeares „Maß für Maß“. Da wuchsen einige vom Regisseur scheinbar unabhängige Meisterleistungen aus einem zum flüchtigsten Medium gestalteten Ganzen heraus, in dem auch an sich blasse oder gar schlechte Darsteller noch mitschwimmen, ohne beleidigen zu können. Steckels Werk ist immer von unerhörtem Körpergefühl diktiert. Die Pantomime ist sein Erstes. So wurde etwa die Szene zwischen dem Henker Brauns, dem Zapfer Gretlers und dem Seeräuber Wachs zum hohen, unübertrefflichen Beispiel. Hier ist das Wort nur noch das immerhin haargenau gesetzte Tüpfelchen auf dem i. Es ist denn auch der Kreis der naiven Sünder mit ihrer volkstümlich ausladenden Gebärde, der dem Regisseur hier besonderes Anliegen schien. Hinter den doch wenigen Figuren, welche die Gasse repräsentieren, wimmelte unsichtbar der ganze Pöbel. Allerdings standen Steckel auch dicht gestaltende Spieler zur Seite. Eine wahre Glanzleistung war der Lucio des Herrn Heinz, von knalligster Gemeinheit, von solch unfehlbarer Präsenz, daß man Mühe hatte, je die Augen von ihm zu wenden. Sein stummes Spiel stand auf der Höhe seiner Rede, und das will etwas besagen. Ein herrlicher, leider allzu seltener Genuß war es auch, Herrn Gretler wieder einmal als Deuter Shakespeares zu sehen, bei dem er sich ein besonderes Heimatrecht erworben hat. Gretler mag als Schweizer Biedermann unübertroffen sein — überraschender, beglückender, vielleicht auch selber beglückter ist er doch in solchen Shakespeare-Rollen, wo er nicht nur die Geradheit seines Talents, sondern auch seine Biegsamkeit zeigen darf.

In den geistigen Kreisen dieses Stücks, die sich hier ja besonders gewalttätig kreuzen mit den sinnlichen und gerade durch ihre grausam saubere Konsequenz die Sinnlichkeit wieder rechtfertigen, in diesen Kreisen war Steckels Gestalterwille weniger erkennbar. Da stand der Darsteller im Vordergrund. Allen voran Herr Ginsberg, der einen großen Tag hatte. Sein Angelo setzt an jenem Punkt an, von dem aus „Maß für Maß“ nicht in starres Nein und Ja zu zerklaffen braucht. In der Maske an Holbeins eisiges Feuer erinnernd, spielte er den zu Fall kommenden Tugendstreber nach Pascals Wort: „Qui veut faire l'ange, fait la bête“. Man glaubt ihm seinen guten Willen und sein Versagen. Man spürt, daß sein Verbrechen nur deshalb dieses Unmaß annimmt, weil er kein roué ist, sondern eben einer, dessen Willen die Natur vergewaltigt. Und so ist denn auch seine Entschuldigung durch den Herzog keine billige Lösung. Herrn Langhoffs Herzog hätte man sich ferner vorstellen können, härter in seiner verwegenen spielenden Güte, aber auch so noch gab er der Rolle schöne Wirklichkeit. Fräulein Becker schien die Isabella nicht sehr zu liegen. Dieser engelhaft böse Fanatismus der Reinheit gehört ja auch zum schwerst Verständlichen, was uns bei unseren sehr natürlichen Zeitidealen auferlegt werden kann. Selbstverständlich verfügt diese Künstlerin nachgerade über ein Können, das ihr auch über auslassendes Gefühl hinweghilft, aber der Abstand gegenüber ihrem Gegenspieler Angelo war doch sehr empfindlich. Besonderen Eindruck empfing man noch aus der unnachahmlich Shakespeare'schen Figur des Claudio in Herrn Freitag's Wiedergabe. Welcher Einfall, die empfundene philosophische Tirade nach bekanntesten antiken Vorbildern, die der Herzog als Seelentrost dem zum Tode Verurteilten darbietet und die dieser mit bestem Willen annimmt, welcher Einfall, sie vor jenen Ausbruch alle Dämme sprengenden Lebenswillens zu setzen! Isabella hätte übermenschliche Höhe haben müssen, um nicht ins schäbigste Unrecht versetzt zu werden. Leo Ottos Bühnenbild beherbergte das zwielichtige Volk mit den angemessenen Schlupfwinkeln, ließ aber die hohe Welt doch etwas im engen Notbehelf. Die Musik Paul Burkhard's war zierlich und erfreulich, sofern man sie überhaupt als notwendig empfinden konnte.

Die deutschsprachige Uraufführung von Claudels „Seidenem Schuh“ muß als das größte Theaterwagnis dieser Zürcher Saison bezeichnet werden. Und das selbst von Menschen, die Claudels Kunst im allgemeinen und diesem Stück im besonderen nicht restlos ergeben sind. Dieser Dichter hat eine solche Kraft, einen so machtvollen Atem, daß ihn kritisieren, bedenkt man das Meiste, was man auch kritisiert und dann doch eben annimmt, einfach vermessen erscheint. Andererseits wäre es doch auch wieder ein Mangel an Ehrfurcht gerade dem gegenüber, was man an Claudel rückhaltlos bewundert, wollte man allfällige Einwände nicht klar herausstellen.

Der „Seidene Schuh“ ist das Drama einer durch Entsagung höchstgesteigerten Liebe, deren Feueratem ausreicht, die Weltmühle zu treiben, ausreicht zur Welteroberung und zur Demütigung herrscherlicher Herzen. Gott, Welt und Ich verschwören sich, um dieses Gefühl ausschließlicher Liebe zwischen zwei Menschen anzutreiben und buchstäblich den größten Nuzeffekt daraus zu ziehen. Es wird das Absolute durch die Entsagung als leerer Raum, als Nichts herauspräpariert, damit dieses dann die ganze Welt in seinen Abgrund hineinsauge. Die raffinierteste erotische und religiöse Technik ist am Werk, die ja im Barock ihre heimlichste Zeit gefunden hat. Anfangs verharret diese Technik noch spielerisch in der Halbheit des Lebens: Donna Proëza weiht der Maria ihren seidenen Schuh, damit sie sie vor der Sünde bewahre, bekennt ihr aber gleich, daß sie alles ins Werk setzen werde, um die Sünde zu begehen. Aber sei es wenigstens mit hinkendem Fuß. Am Ende streift diese Technik das Zynische: Proëza, die Witwe geworden ist, heiratet wieder, nur aus politischen Rücksichten, und rühmt sich dann, ihre aus dieser Ehe geborene Tochter gleiche dem Geliebten und nicht dem leiblichen Vater. Der seelische Ehebruch wird hier ganz offenbar als ein Höheres gegen das Sakrament ausgespielt. Wie weit ein solcher Einfall sich aus des Dichters Leben herleiten läßt, ist im letzten völlig uninteressant; daß er aber das Problem im Kern schwächt, scheint zweifellos. Im Maße als die Demütigung der Liebenden fortschreitet, wächst ihr titanischer Ehrgeiz: die erste Ehe Proëzas war ihr gegeben, war von ihr im letzten angenommen, die zweite gibt sie sich selber und verneint sie als solche durchaus. Nun mag man — mit dem hervorragenden Übersetzer des Stücks, Hans Urs von Balthasar — sagen, diese zweite Ehe der Proëza mit Camillo sei die Achillesferse des Werkes, aber es handle sich nur um einen verfehlten Einzelzug. Könnte man ihn aber entfernen, wo doch die Kürzungsmöglichkeiten in diesem Stück so groß erscheinen? Dann wäre, da Don Pelayo, Proëzas erster Gatte alt sein muß, kein Raum mehr für Rodrigo, die Welt zu erobern in der kurzen Zeit. Aber muß denn die Welt erobert werden, da zuletzt doch alles zerbirzt und Rodrigo seine verwegenen Wege selbst verneint? Da er zuletzt nicht nur auf den Besitz seiner Liebe verzichtet, sondern auch auf das durch den Verzicht Gewonnene? Und da tut sich nun der zweite Aspekt Claudels neben seinem Raffinement auf: seine unerhörte Naivität. Rodrigo, der Welteroberer, wird zuletzt mit anderem Abfall zusammengekehrt von einer Nonne und ersehnt als sein letztes Glück, im Schatten der heiligen Theresje zu leben. Der Dichter aber hat mit ihm die Welt erobert, hat jede Regung des Stolzes, jeden Anspruch, sich als Werkzeug Gottes zu fühlen, mitgemacht. Da ist nirgends ein Darüberstehen. Die Ecclesia triumphans wird fraglos, wenn auch nicht humorlos überall am Werk gesehen, selbst in den ansechtbarsten Taten der Christenmenschen. Es ist kein Zufall, daß Claudel sein Stück in die Zeit der größten äußeren Machtentfaltung des Katholizismus, die Gegenreformation, versetzt.

Es wird immer schwer sein, dieser Dualität von Raffinement und Naivität bei Claudel bis in Letzte hinein zu folgen. Sie ist aber in geringerem Grad ein Kennzeichen heutiger Kunst (wie denn vom „Seidenen Schuh“ aus Lichter fallen auf andere Erstaufführungen dieses Winters). Und vor allem hat eben die schöp-

ferische Kraft Claudels ein solches Ausmaß, daß die Einwände wohl bestehen, aber noch sehr viel an reinsten Beglückung übrig lassen.

Wie gelang nun die Zürcher Aufführung? Das Stück mit seinen „vier Tagen“ würde eigentlich zwei Abende dicht füllen. Man beschränkte es erst auf viereinhalb, dann auf vier Stunden, indem die ersten zwei Tage in der Anlage wenigstens wenig angetastet wurden, während der dritte auf die Hauptszenen beschränkt und vom letzten (außer in der Premiere) nur noch eine Zusammenfassung und die Schlußszene gegeben wurde. Ein an sich ungeheuerliches Verfahren. Daß es trotzdem eine Aufführung hoher Wirksamkeit ermöglichte, kennzeichnet das Werk. Wir mußten dabei immer wieder an Corneille denken und an den Literatenstreit um seine Kunst. Es wird behauptet, der große Meister des französischen Barock sei das Opfer der Akademie, sei durch den Zwang der klassischen Regel um seine eigentliche Kraft betrogen worden; statt mit der ihm gebührenden Weite der Welt, habe er sich mit den klassischen vier Wänden begnügen müssen. Hier bei Claudel ist cornelianischer Geist am Werk (der Name Rodrigos ist kein Zufall), Menschen, die nicht unterhalb des Höchstmaßes ihres Schicksals bestehen können, Menschen, die alles in die Klarheit des Wortes fassen und mittels seiner den Weltenruhm ausschöhlen. Dies alles aber nun hier in der äußersten Bühnenfreiheit: Unzahl der Personen, eine Zeit, die sich ausziehen und zusammendrängen läßt „wie eine Handorgel“, ein Raum, der alle Erdteile umspannt. Aber kann man Corneille kürzen? Claudel kann man kürzen — manchmal beinahe zu seinem Vorteil. Und das stellt die klassische Regel nun doch wieder in ein anderes Licht. Sie hat den Dichter offenbar gezwungen, sein Werk bis zur unverletzlichen Endform zu gestalten. Und wenn schon Opfer, so ist es wohl besser, ein Dichter sei sein eigenes Opfer als das seiner Interpreten.

Von Opfern zu reden bei der Zürcher Aufführung ist nun aber mißverständlich. Tatsächlich war überall die äußerste Ehrfurcht Claudels Werk gegenüber zu spüren. Es wurde viel geändert, aber die reifliche Überlegung der Regie war dabei nie zu übersehen. Die Arbeit, die Herr Horwiz hier geleistet hat, ist wohl kaum abzumessen nach ihrer inneren und äußeren Last. Claudels Regieanmerkungen betonen seinen Willen, dem Werk einen fragmentarischen Charakter zu bewahren, und Honeggers Musik ist diesem Willen treue Ausdeutung geworden. Nun aber ergab sich das Merkwürdige, daß dieser fragmentarische Charakter in Zürich gerade unmöglich wurde durch die Enge der Verhältnisse. Claudel wünscht eine Szene auf Abbruch, damit das Menschenwerk in seinem Werden und Vergehen ebenso eindeutig sichtbar bleibe wie etwa Bruegels „Turm zu Babel“, dessen Fundament schon zerbröckelt, während oben noch gebaut wird. Das läßt sich auf einer großen Bühne darstellen, auf einer kleinen wird aus dem schwankenden Weltgebäude eine Klapperbude. So ging denn Horwiz mit dem Bühnenbildner, Leo Otto, den andern Weg raffender Strenge: ein zauberischer Barockrahmen spannte sich um ein Bild, das meist in suggestiv einfacher Ausdeutung die Atmosphäre der einzelnen Szenen voll erschloß und das auch einen erstaunlich schnellen Szenenwechsel erlaubte. Herr Horwiz war für die Regie dieses Werks nicht nur durch seine innere Verbundenheit mit ihm prädestiniert, sondern auch durch sein einzigartiges Verhältnis zum Wort. Denn Claudels Sprache ist in all ihrer unbegrenzten Vielfalt doch eine restlos stilisierte. Sie ergeht sich im Wagnis des freien Verses, jenes von Claudel erfundenen Verses von der Länge eines Atems, eines langen Atems. Ein rein organisches Maß wird absolut gesetzt; auch hier wieder das Zueinander von Raffinement und Naivität. Das erfordert eine Stilisierung des Augenblicks: der Vers entsteht, er ist nicht. Er beginnt als natürliches Wort und endet als verwandeltes, er beginnt als zum Mitspieler gewendet und endet im Publikum. Horwiz gab als Jesuitenpater des Anfangs (eine Szene, die einige kluge Zuschauer als uneingelöstes Versprechen des Dichters bezeichneten) und in der Stimme des „Doppelten Schattens“ das sprachliche Vorbild. Und seine Darsteller folgten ihm sozusagen

ohne Ausnahme. So etwa der hier ganz hervorragende Herr Langhoff als Belano, der den Doppelcharakter von Claudels Sprache bewunderungswürdig verwirklichte und ihm auch die volle körperliche Entsprechung gab. So etwa Fräulein Liechti und Herr Morath in der vollendet schönen Szene am Anfang des dritten Tages zwischen Isabell, dem Sekretär und Rodrigo, einer Szene, die Ähnlichkeit hat mit der Wiegenliedszene aus Lorcás „Bluthochzeit“ — aber wie so ganz anders gespannt und erfüllt. Oder die Art etwa, wie Herr Parker als Chineser aus der komischen Tonart in die lyrische hinüberwechselte: das war von jener natürlichen Selbstverständlichkeit, wie sie eben nur das Wissen um den Gegenpol der Natur ermöglicht. Oder betrachten wir den Anjager des Stücks, ausgezeichnet aufgehoben bei Herrn Heinz, der an Wilders gleichgeartete Figur erinnert. Hätten wir noch einen Beweis nötig gehabt, daß Wilder das von ihm gestellte Problem nicht gelöst hat, so war es die vollendete Szene im Schloß Rodrigos zu Beginn des zweiten Tages, wo die Personen in der Hand des Anjagers aus Marionetten zu Grundfiguren der Menschheit wurden, wo ein Fensterrahmen durch seine bloße Form die Weite der Welt erschloß. Das war Kunst unserer Tage, und unser Tag ist in vielem entzündigt, wenn er in solcher Kunst fruchtet. Daß die Szene aber so wirkte, war das Verdienst einer Darstellung, die den genauen Ton zu treffen wußte aus Sein und Schein. Den Höhepunkt dieses Ineinanders zeigte aber wohl die Szene von Don Balthasars Tod. Dona Musica ist ihm entflohen, das Leben ist ihm dahin. Da läßt er es noch einmal gesammelt auf seinem Tisch erscheinen in Frucht und Fleisch, und ohne es zu berühren, läßt er es sich auf der Zunge bis zum letzten köstlichen Rest vergehen, auf jener Zunge, die auch Sprache heißt, und läßt sich dann erschießen, hingegeben an den entschwindenden Gesang der Frau Musik. Wir haben nie Schöneres gesehen auf dem Theater als diese Szene. Und werden sie Herrn Freitag, dem Darsteller des Balthasar, nicht vergessen. Wenn auch dieses Bild durch das spätere Verschwinden Dona Musicas in der Zürcher Aufführung etwas vereinzelt blieb, so war sie doch im Tieferen gebunden an das Hauptproblem. Was zwischen Proëza und Rodrigo ausgespannt wird auf die Endlosigkeit eines ungestillten Lebens, das wird hier gefaßt in den Augenblick. Don Rodrigo erobert die Welt in Zeit und Raum, Don Balthasar sieht sie auf seinem Frühstückstisch, beiden aber wird der letzte Genuß gegeben im Verzicht. Doch sei noch von den Hauptpersonen gesprochen: Rodrigo, Proëza und Camillo. Zürich hatte keinen Rodrigo. Es hat in Herrn Paryla einen ebenso leidenschaftlichen wie bewußt schaffenden Künstler (was er als Rodrigo durchaus bewies), dem aber die äußeren Voraussetzungen zu dem großen Herrn, der Rodrigo ist, eindeutig fehlen. Man sagt das nicht gern, weil es mit dem Verdienst eines Schauspielers nichts zu tun hat, aber man muß es sagen, weil es das einzige war, neben den dem Stücke innewohnenden Mängeln, das dessen Wirkung minderte. Durch diese Fehlbesezung ergab sich eine gefährliche Gewichtsverschiebung zugunsten des Camillo, der in Herrn Ginsberg seinen vollkommenen Darsteller fand. Um feinetwillen hätte man nicht auf diese anfechtbare Figur verzichten mögen, um feinetwillen kam aber auch das, was wir den Zynismus Proëzas nannten, stärker als nötig zum Bewußtsein. Proëza wurde von Maria Becker gespielt. Wir sahen sie äußerlich nie schöner, und sie wußte auch der Rolle jene sehr französische Mischung von damenhaftem Charme und Größe zu geben, die Frankreichs Gabe an die Welt ist seit seinen gotischen Madonnen. Dort allerdings, wo das Werk eindeutig ins Theologische hineinwächst, vor allem in der zweiten Schutzengelszene, da versagte auch diese Darstellerin durchaus. Aber ist diese Szene überhaupt spielbar? Wahrscheinlich höchstens in einer vollkommenen Entkörperlichung. Selbst das Wort hatte hier noch etwas sinnlich Dumpfes. Doch mag das Versagen tiefer liegen: eben darin, daß das katholische Dogma nicht bruchlos aus dieser Welt aufwächst.

Wir schließen diese Ausführungen mit dem bedrückenden Gefühl, nur Andeutungen gegeben zu haben von dem, was über Claudel und die Zürcher Auf-

führung gesagt werden müßte. Vor allem tut es uns leid, aus der langen Reihe vorzüglicher Darsteller nur so wenige genannt zu haben. Immerhin sei noch die Negerin Therese Giehles erwähnt: ihre Komit hatte allegorische Größe.

Elisabeth Brod-Sulzer.

Charles le Téméraire.

In der Schweiz hat es eine eigene Bewandnis mit dem Volkstheater. Daß sich dieses seit langem in der alemannischen Schweiz bestens eingebürgert hat, wissen wir von den bekannten Freilichtbühnen her, die sich zum Beispiel in Interlaken, Altdorf und Meiringen befinden und nichts anderes darstellen als eine ins Weltliche übersetzte Weiterentwicklung des religiösen Volksschauspiels, wie es heute noch in Einsiedeln besteht. Daß sich aber auch in der welschen Schweiz ein volkstümliches Theater entwickeln konnte, dürfte weniger bekannt sein, umsomehr als es um dieses beachtliche Unternehmen seit Kriegsbeginn still geworden war. Nun wagte es der Dichter René Morax, einer der geistigen Pioniere der Volkstheateridee in der Westschweiz, sein jüngstes Schauspiel „Charles le Téméraire“ im Zorattheater von Mézières zur Uraufführung zu bringen. René Morax hat damit einen beispiellosen Erfolg errungen, indem nämlich das Publikum auch von weither die heutzutage umständliche Reise auf der Überlandlinie der Lausanner Trambahnen gerne auf sich nahm, um sich diesen Genuß nicht entgehen zu lassen.

Mit René Morax als Autor teilen sich noch andere bedeutende Kräfte in diesen Erfolg, so vor allem der Komponist Arthur Honegger, welcher schon bei Morax' „König David“ zur musikalischen Ausgestaltung beigetragen hatte, als er, damals unverstanden und vielfach abgelehnt, noch nicht wie heute eine weit über unsere Landesgrenzen hinausreichende Anerkennung für sein eigenwilliges Schaffen fand. Wenn schon der Begriff eines eigentlichen Volkstheaters die Beteiligung von Berufschauspielern ausschließen sollte, wurde in Mézières deutlich von diesem Prinzip Abstand genommen, um möglichst die in Laienspielen oft so störenden dilettantischen Schwächen zu verhindern. In diesem Sinne vertraute man die Titelrolle Leopold Biberti an, welcher auf einer fremdsprachigen Bühne nicht minder eindrucksvoll spielt, als man es sonst von ihm gewöhnt ist, wenn er in Basel oder Zürich auftritt. Einige andere wichtige Rollen wurden Schauspielern vom Lausanner Stadttheater überbunden.

Ohne auf den Inhalt des Stücks näher einzugehen, welches die Glanzperiode und den Untergang des Burgunderreichs unter Karl dem Kühnen umschreibt, halte ich mich rasch noch an seinem formalen Aufbau auf, welcher in mancher Beziehung bemerkenswert ist. Morax beschränkte sich ganz auf die historischen Begebenheiten im Ablauf seines zeitweise hochdramatischen Schauspiels, indem er im Ganzen nur zwei Figuren seiner eigenen Phantasie auf der Bühne erscheinen läßt: ein schlichtes Landmädchen, das mit seiner Treue für den Ruhm Burgunds einsteht, und eine allegorische Gestalt, die der Dichter „La Renommée“ nennt und die jeweilen die Geschehnisse des folgenden Aktes voraus sagt oder eine Stimmung mit Hilfe der Sprech- oder Singchöre kundtun muß.

Der einzige begründete Vorwurf, den man dieser aufwandreichen Aufführung in Mézières machen kann, ist das Schwanken zwischen einer wirklichen, dramatischen Handlung und einer episch breiten Stimmungsmalerei, die manchmal den Helden recht flau erscheinen lassen muß. Andererseits jedoch muß man bei Morax' „Karl dem Kühnen“ anerkennen, daß er nicht, wie es unsere einheimischen Dichter aus einem patriotisch-begeisterten Gefühl heraus leider oftmals tun, von den mächtigen Gegnern der alten Eidgenossenschaft ein unwirkliches und übertriebenes Dunkelbild gemalt hat — Karl der Kühne erscheint in Mézières wirklich als jener Mensch, den uns authentische Schriften überliefert haben: ein ehrgei-

ziger und ruhmjüchtiger Despot, trotz allem ein hervorragender Feldherr, der mit Energie und Entschlossenheit kämpft und mit seinem Reich untergeht.

Hans R. Böckli.

Antikes Drama in Luzern und Bern.

Es ist erfreulich und tröstlich, daß in unserem Lande das moderne Theater einen Ort freier Entfaltung, bedeutsamer Entdeckung und Wiedererweckung gefunden hat. Aber auch das antike Theater lebt in vermehrtem Maße wieder auf. So hatten wir diesen Sommer schon zweimal Gelegenheit, seine gewaltige Größe und ewige Gültigkeit zu erleben. Von der alten Humanistenstadt Basel strahlte dieses Licht zuerst aus, um sich jetzt mit Luzern (Freilichtbühne Dietschiberg) und Bern (Hof der Universität) zwei neue Stätten und neue Freunde zu erobern. Was wieder beide Aufführungen auszeichnete und ihnen den unbedingten Vorrang vor den Interpretationen unserer Berufs-theater sicherte, war die Aufführungstechnik: Maske, Chöre, Musik, sparsame Szenerie und ausschließlich männliche Darsteller, ganz nach antikem Muster, sollten eine auch im Äußeren — doch wirkt dieses sich eben unwillkürlich auch auf die innere Haltung aus — möglichst getreue antike Aufführung hervorzuzaubern. Wer dies nur als wissenschaftliche Spielerei einiger Schwärmer betrachtet, verkennt im Tiefsten die Gegebenheiten des antiken Dramas, das nicht von dieser Welt ist, und bei dem kein Bestandteil als bedeutungslos erscheint, sondern alle, Maske, Chor, Musik, historisch zusammengewachsen, eine unlösliche Einheit darstellen.

Zwei Meisterwerke waren es, die uns unter der bewährten Spielleitung von R. G. Kachler geboten wurden: auf dem Dietschiberg bei Luzern die „Iphigenia bei den Taurern“ von Euripides in der deutschen Übersetzung von F. J. C. Donner (vgl. Schw. Monatshefte XXIII, 7), in Bern die „Antigone“ von Sophokles in der Übertragung von Friedrich Hölderlin. Beides Erstaufführungen, ist doch die „Iphigenie“ überhaupt noch nie in der Schweiz gespielt worden und auch die „Antigone“, wenigstens in der Übersetzung von Hölderlin, bei uns noch nie erklingen. Letztere, in den Jahren 1802—3 entstanden, 1804 in Frankfurt erschienen, also bereits in die Zeit der geistigen Umnachtung Hölderlins gehörend, stellt an die Darsteller in sprachlicher Hinsicht allerdings fast unüberwindliche Schwierigkeiten. Aber wenn wir den richtigen Maßstab anlegen, so dürfen wir wohl sagen, daß die Berner Studenten sich recht gut aus der Affäre gezogen haben. Die Basler hatten es in dieser Beziehung leichter, da Donner in erster Linie auf das Verständnis des modernen Lesers bedacht war, während Hölderlin vor allem den ursprünglichen Geist der griechischen Sprache einzufangen suchte, ohne irgendwie dem Leser entgegenkommen zu wollen. Wir dürfen hier nicht nur nach der Genauigkeit der Übersetzung fragen, sondern wir müssen die vollkommen anderen Voraussetzungen der Übersetzer beachten. Trotz aller Anerkennung des Wagemuts, die Hölderlinsche Übersetzung einmal einem weiteren Publikum zugänglich zu machen, stellte sich doch die Frage, ob nicht der Sache mit einer leichter verständlichen Übertragung, z. B. der sehr schönen von Emil Staiger, besser gedient gewesen wäre.

Besonderes Interesse verdiente bei beiden Aufführungen die Musik („Iphigenie“: L. Nikos; „Antigone“: H. v. May). Zur „Iphigenie“ war sie nämlich teilweise nach antiken Quellen geschaffen worden: so wurde die Originalmusik zu Euripides' „Drestes“ von einem Papyrus aus dem 1. vorchristlichen Jahrhundert und die im Schatzhaus der Athener in Delphi eingemeißelte Musik des Apollonhymnus aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. verwertet. Als Instrumente dienten Oboe, Harfe und Schlagzeug, die dem Klang des antiken Aulos und der Kithara am nächsten kommen. Da die Musik hier nur zur Begleitung der Chorlieder diente,

war der Wunsch wach geworden, noch einen weiteren Schritt zu wagen und die Chorlieder nicht nur zur Musik zu sprechen, sondern durchwegs zu singen. Dieser Wunsch ist nun bei der „Antigone“ in Erfüllung gegangen. Doch wurde es bei diesem neuartigen Experiment deutlich, daß sich der griechische musikalische Akzent nicht ohne weiteres auf den deutschen Vers mit seinem Stärkekakzent übertragen läßt. Wenn man schon so weit geht, dann muß auch noch der letzte Schritt getan werden, die Chorlieder in der Ursprache zu singen.

Noch ein Wort zu Ort und Zeit der Aufführungen. Die Bühne Dietschiberg war für die szenischen Gegebenheiten der taurischen „Iphigenie“ wie geschaffen: glaubte man sich doch inmitten der Bäume, die den Blick auf ein kleines Holztempelchen freigaben, in den heiligen Hain der Artemis im fernen Taurerland verschlagen. Dies verleitete allerdings manchmal zu allzu naturalistischen Effekten. In Bern war diese Gefahr nicht vorhanden; hier war im Gegenteil die Szenerie fast etwas zu mager ausgefallen, um in uns den Eindruck des Versammlungsortes vor dem thebanischen Königspalast zu erwecken. Zum Glück wurde wenigstens vor einem natürlich gewachsenen Hintergrund und nicht vor der wenig erfreulichen Rückseite der Universität gespielt. Etwas anderes lehrte uns aber die abendliche Vorstellung in Bern, im Gegensatz zur nachmittäglichen auf dem Dietschiberg, daß das Scheinwerferlicht das Leben der Maske ertötet, und daß sie nur im vollen Tageslicht zu ganzer Wirkung kommen kann.

Noch vieles ließe sich über die vortrefflichen Masken (Luzern: S. Gygaz; Bern: M. Bignens), über die Kostüme — wer vergäße die Gestalt eines Thoas oder Kreon? —, über die edle Begeisterung der Mitwirkenden, und nicht zuletzt über die Stücke selbst sagen; doch stehe hier vor allem der aufrichtige Dank für diese beiden eindrucklichen Theatererlebnisse.

André Lambert.

Bücher Rundschau

Geschichte und Politik.

Das bernische Patriziat und die Regeneration.

Die Betrachtung des Historikers kehrt gerne zurück zu den Zeiten, da sich für die Schweiz die Grundlagen des heutigen Bundesstaates vorbereiteten. Die Regeneration von 1831/1832 hat tief in die früher herrschende Schicht des Patriziates in den Städtkantonen eingegriffen, sie hat auch vollendet, was 1798 und 1803 begonnen, dann zur Zeit der Restauration zurückgetreten war. Vor Jahren hat Richard Feller über das Aufkommen des neuen Geistes in der Restaurationsperiode geschrieben und dabei seinen Blick besonders auf Bern gerichtet. Was Gruner bietet, ist stoffgesättigte Darstellung in breitem Fluß, vorzüglich formuliert und eingeordnet in den allgemeinen Gang der Geschichte *). Die Jahre um 1830 sind in unseren Kantonen der Ausgangspunkt der Entwicklung, daß die Zahl (und schließlich die Masse) als entscheidender Faktor ins staatliche Leben eintritt. Die ganze seitherige Entwicklung ist eine folgerichtige Anwendung dieses Grundsatzes. In der modernen Demokratie entscheidet die Mehrheit. In den Städtkantonen ging es um den Ausgleich zwischen Hauptstadt und Landschaft, es ging um die Stellung des Patriziates, das seit Jahrhunderten die erfahrenen Regenten gestellt hatte.

Was Olten im Kanton Solothurn, was Winterthur im Kanton Zürich gewesen ist, das war im Kanton Bern die Landstadt Burgdorf mit den Brüdern Karl

*) Erich Gruner: Das bernische Patriziat und die Regeneration. Lang, Bern 1943.