

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 27 (1947-1948)
Heft: 1

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: 02.04.2025

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

In jüngster Zeit hat auch eines der schwierigsten Wirtschafts- und Sozialprobleme, die *Wohnungsfrage*, eine interessante Abklärung erfahren. Im Zürcher Gemeinderat wurde u. a. ausgeführt, daß heute bedeutend mehr Wohnraum pro Person beansprucht werde als früher und daß bei gleich gebliebenen Ansprüchen kein Wohnungsmangel bestünde, während vorher im Zürcher Kantonsrat vor allem dargelegt worden war, daß die heutige lockere Bauweise sehr viel mehr Material und Arbeit pro Wohnung bedinge als in den früher üblichen großen Blöcken. Die Erstellung einer genügenden Zahl neuer Wohnungen wird einige Jahre länger dauern, wenn weiterhin das Ein- oder Doppelfamilienhaus so sehr bevorzugt wird, das allerdings sozial seine großen Vorzüge hat. Sofern die Konjunktur abflaut, wird allerdings wohl auch die Wohnungsnachfrage abnehmen. Der Zug nach der Stadt wird sich dann verringern und wohl auch die Heiratsfrequenz zurückgehen. Vorderhand aber gibt es sozusagen keine leeren Wohnungen mehr.

Zum Schluß sei noch auf ein wohl gelungenes Experiment der Privatwirtschaft hingewiesen, dem man anfangs mit großer Skepsis begegnete. Die Vereinbarungen der Verbände des Baugewerbes und der Baumaterialproduktion von Anfang 1946 hatten den Erfolg, daß tatsächlich der *Wohnungsbau bevorzugt beliefert* wurde, so daß das Wohnbauprogramm 1946 sogar noch leicht überschritten werden konnte. Für 1947 sind die Vereinbarungen verlängert worden. Weil eine solche Vorzugsbehandlung stattfindet, die zulasten des öffentlichen wie auch vor allem des gewerblichen und industriellen Baues geht, sind für die Schätzung der künftigen Bautätigkeit nicht mehr die Bauvorhaben (die teils noch aus Subventionshunger beschleunigt angemeldet werden) maßgebend, sondern das zur Verfügung stehende Material und seine Lenkung, sowie natürlich die verfügbaren Arbeitskräfte. Jedenfalls haben die Vereinbarungen der Verbände hier die vor Jahresfrist so sehr umstrittene Bewilligungspflicht für die Ausführung von Bauten, die nur mit Hilfe eines großen Apparates, vieler Umständlichkeiten und großer Willkür hätte durchgeführt werden können, vollwertig ersetzt. Auch mit der Bewilligungspflicht hätte man sich ja kein anderes Ziel stecken können, als die als minimal notwendig betrachtete Zahl von Wohnungen zustande zu bringen.

Ende März.

* * *

★ Kulturelle Umschau ★

Stadttheater Zürich

Wieder Wagner

(Zur Wiederaufnahme «Parsifals»)

«Heil mir, daß ich dich wieder finde!» So begrüßt Parsifal seinen einstigen rauhen Führer zur Gralsburg, wenn er den Greis nach langen Jahren voll Irrnis und Leiden wieder sieht. Er selbst ist nicht mehr der unbefangene Springinsfeld (Perceval) und reine Tor (Parsi-Fal), der seiner Mutter entlief, um glänzenden Männern auf schönen Tieren zu folgen. Wie lange ist es her, wie unendlich viel hat sich in der Welt geändert, seitdem er als Tor von Gurnemanz aus der Burg verwiesen wurde, dann kindisch jauchzend Klingsors Zaubergarten fand und sich des holden Blumengedränges erwehrte, seitdem er durch Kundrys Kuß welt-hellsichtiger Mann wurde!

Wie viele möchten mit uns heute auch ausrufen: Heil uns, daß wir dich wieder finden! Dürfen, können wir es? Und wie werden wir Parsifal und Wagner heute wieder finden? Es ist eine bedeutsame Frage. Wie kein anderer der ganz großen Geister des 19. Jahrhunderts leidet der vieldeutige, alles aufwühlende Wagner unter

dem Wandel des Weltbilds und dem freilich ewigen, nur jetzt besonders tragischen und kein Volk, am wenigsten sein eigenes, verschonenden Suchen und Irren zwischen bewährten alten und kühn oder frech sich anpreisenden neuen Formen. Es gibt kaum ein künstlerisches, kulturelles, politisches, menschliches Problem, das nicht irgendwie in Wagners bis zum Krieg die Bühne beherrschenden Tondramen oder gar in seinen allerdings mehr gescholtenen als gelesenen Schriften leidenschaftlich berührt würde. Es gibt keine Volksschicht, keine Partei, die sich nicht einmal des großen Namens bemächtigt hätte, um ihn als Zeugen für ihr Sehnen oder Streben zu brauchen oder zu mißbrauchen. Es gab Revolutionäre und Anarchisten, wie etwa Bakunin, die ihn bewunderten; der König von Bayern war ihm Freund; Deutschnationale beanspruchten ihn für sich, während viele Franzosen und Engländer ihn liebten. Sichel wie Hakenkreuz könnten sich Wagner streitig machen, wenn sie einseitig Sätze des sanguinischen Genies herausgreifen würden. Deutscher war freilich Wagner in jedem Fall — und dieses Wort war im Ausland nie beliebt. Wie wenige war gerade er berufen, es zu Ehren zu bringen. Er besonders, weil seine Kunst, ob auch oft mißverstanden oder nur ihres Außerlichsten wegen bewundert und gerade von absoluten Musikern meist fanatisch abgelehnt, viel breitere Schichten zu ergreifen vermag als etwa die reine Musik Bachs oder die abgeklärte Dichtung Goethes. Zudem gab es zur Zeit des gewaltigen Johann Sebastian kein politisches Deutschland, trotz seiner «Brandenburgischen Konzerte» im jetzt plötzlich abgeschafften Preußen... Wagner aber erblickte die Welt zu Leipzig im Jahre der Befreiungsschlacht gegen das napoleonische Festland Europa; seine stärksten Wirkungen begannen in den ersten Jahren des II. Reiches. Die Erbschaft dieses Welterfolgs wurde von der Weimarer Republik, schon aus ökonomischer Not, vernachlässigt, um so bewußter aber vom Dritten und Letzten Reich angetreten. Wenn seine Lenker etwas von Wagner verstanden, so war es das, daß Deutschland mit Wagner «Staat machen» konnte. Sie taten, als ob Wagner, diese weithin glänzende Erscheinung der idealen deutschen Musik und der größte, wenn nicht einzige Schöpfer eines ergreifenden Gesamtkunstwerks, der ihrige wäre; sie benutzten ihn, um Europa zu zeigen, was Deutschland bieten könne. Und leider verstanden sie unter Deutschland ihre Partei. Es ist wahr, einer der Führer oder Verführer, Hitler selbst, war von Kind an begeistert für Wagner, und Jugendeindrücke haften. Es wäre denkbar gewesen, daß diese Neigung Gutes hätte wirken können, wenn der zur Macht Gelangte die Werke nicht nur rein äußerlich erfaßt hätte. So aber war es, wie wenn einst ein Barbar sich am Dampf aus der Höhle der Pythia berauscht hätte, ohne der dunklen Weissagungen der Seherin zu achten oder wie wenn einem Katholiken der Weihrauch das Wesentliche der Messe wäre. Nur zum Schein und oberflächlich trat Hitler für Bayreuth ein, das diese Hilfe annehmen mußte und konnte wie einst jene König Ludwigs. Innerlich blieb es frei, auf die Werke wurde nie ein Einfluß gestattet, es wäre denn, daß das Reich eine neue Dekoration anschaffen durfte. Die Dramen wurden immer so aufgeführt, wie Wagner es gewollt und erhofft hatte. Gerade das aber war den Nationalsozialisten zuwider. Oh! wir hatten hiefür scharfe Ohren und beobachteten eifrig. Propaganda hat bei uns stets das Gegenteil des Beabsichtigten bewirkt. Wohl war es begreiflich, daß außer den Bayreuther auch andere Festspiele als «reichswichtig» — nämlich für das Ansehen im Ausland — erklärt wurden, wie z. B. jene im Schloß von Heidelberg oder auf dem Römer zu Frankfurt, mit Werken von Goethe, Schiller, Shakespeare, Kleist. Aber wir wurden mißtrauisch, als 1936 im gleichen Ton für die Olympischen Spiele in Berlin geworben wurde und alle ernstesten Festspiele bloßer Sportveranstaltungen wegen unterbrochen werden mußten. Wenn man als Wagnerfreund hinhörte, so zeigte sich bei den Parteigrößen krasse Unkenntnis oder verzerrende Beurteilung Wagners wie aller andern deutschen Dichter und Denker; man traf Hitlerjugend, die sich über den «Rummel» lustig machte oder man vernahm, wie verhältnismäßig Unterrichtete das Christliche im «Parsifal», den Ehrbegriff im «Tristan», die Vertragstreue im

«Ring» bemängelten. Und Goebbels las Wagnerbücher, denen er einleitende Zeilen scheinbar überzeugt mitgab, überhaupt nicht. Wir haben es erfahren. König Ludwig II. hatte einst, als sein Wahnsinn ausbrach, nur seinen Arzt mit sich in den Tod gezogen; der Wahn zur Macht gelangender Proletarier ist weit verhängnisvoller.

Mit Kriegsende und dem Sturz des Nationalsozialismus ist die Zeit noch keineswegs gekommen zu jenem frohen Ruf: Heil mir, daß ich dich wieder finde! Die moralische Erschütterung der Völker ist noch lange nicht überwunden. Verhängnisvoll wirkt sich die Zerstörung des Glaubens an ein großes und tüchtiges Nachbarvolk aus. In Jahrhunderten kann nicht gut gemacht werden, was seine Verführer, aber auch Verführte verschuldet haben und woran auch Unschuldige immer mitzutragen haben werden. Darunter leiden auch Wagners Werke. Sein Festspielhaus wird durch amerikanische Kitschstücke entweiht. Gerade deutschsprachige Bühnen glauben sich Wagner verschließen zu müssen, während z. B. London bereits Aufführungen sogar des «Rings» in deutscher Sprache wagte. In Mitteleuropa werden wir nur langsam erwarten dürfen, daß wahre Aufnahmefähigkeit für hohe, ernste Bühnenkunst wieder erwacht. Wohl ist Besinnung und religiöses Bedürfnis stärker als je zurückgekehrt, aber die Masse der Gleichgültigen, Oberflächlichen oder durch Not allem Geistigen sich Abwendenden, Glück und Freiheit auf untaugliche Weise Suchenden überwiegt bei weitem. Diese Menge will keine ernste Kunst und empört sich gegen Wagners Forderung, sich zu sammeln statt sich zu zerstreuen; jene aber scheuen das Theatralische und sind argwöhnisch gegen die andere Bestrebung Wagners, durch Sinnbilder auf den Kern der Religion hinzuleiten. Inmitten aller dieser Strömungen hat es die Bühne ungeheuer schwer; sie soll herrschenden Volksmeinungen entgegenkommen, zugleich aber von hohem künstlerischem Standort nicht heruntersteigen und in beiden Fällen rentieren. Diese widersprechenden Anforderungen begünstigen von je Intrigen und Allzumenschliches. Auch unser gutes Stadttheater war schon mehrmals ihr Schauplatz. Mit Bedauern sahen wir einst Direktoren wie Reucker und dann Trede und Dirigenten wie Kempter, Zaun, Kolisko scheiden; auch jetzt werden die Hauptleiter nicht leicht zu ersetzen sein. Trotz dicker Berichte und ausgiebiger Verhandlungen wird man nicht recht klug, inwiefern politisches Ungenügen künstlerisches Genügen überwog und inwiefern menschliche Mißgunst und unchristlicher Haß sich ergänzten, um etwas vorläufig nur Negatives zu erreichen. Da erleben wir im «Parsifal» das mitleidende Tatvamasi, die Erkenntnis des Sichselbstfindens in jedem andern Du. Heil ihnen, wenn auch die Künstler selbst das erlösende Werk innerlich erleben würden. Man hätte das gesamte Personal, dazu Verwaltungsrat und alle Stadträte zum Brüderkuß der Gralsritter verurteilen sollen. Erst wenn Goethes schönem Rat nachgelebt würde: «Lasset Lied und Bild verhallen, doch im Innern sei's getan», könnte von wirklichem Wiederfinden Parsifals gesprochen werden. Statt des Mitleidens überwiegt das Lachen, um dessetwillen Kundry seit Golgatha ruhelos durch die Jahrtausende schweifte.

Wir sahen der *Aufführung* mit Bangen entgegen, nicht nur der alten Mängel wegen, dem Fehlen verdeckten Orchesters und der beiden Wandeldekorationen. Es war zu fürchten, daß sie leuchtende Erinnerungen an ausgezeichnete frühere in Zürich und gar in Bayreuth trübe. Wohl konnte man darauf vertrauen, daß Amfortas durch Rothmüller, Gurnemanz durch Vischegonow, Klingsor durch Rehfuß sehr befriedigend dargestellt würden und daß Lukas Barth dem Titrel die rechte Grabesstimme gebe. Aber der Parsifal des jungen Franz Lechleitner war uns noch unbekannt; vor allem dachte man mit Sorge an den Dirigenten und Kundry. Unsere Furcht war nur zum Teil begründet. Die Aufführung läßt sich sehr wohl hören und sehen. Das vortreffliche Orchester, von früher her mit Wagner vertraut, leistete auch unter Viktor Reinshagen sehr Gutes. Daß Streicher und Harfe manchmal gegen die Bläser allzu sehr zurücktreten, liegt am offenen Orchesterraum und zu wenig starker Besetzung. So mußte es zu Fortissimi des Blechklangs und Schlagzeugs kommen, wie sie nicht einmal das mächtige Bayreuther Orchester kannte; Wagner

würde diesen Klang als weihelosen Effekt empfunden haben. Manche Stelle klang zu abgehackt; man vermißte den Übergang zum motivischen Gesamtgewebe. Es ist schlechterdings nicht zu erwarten, daß ein junger, von völlig anderem Stil herkommender Dirigent von vorneherein den überaus kunstvollen Aufbau gerade des «Parsifal» in allen Feinheiten zur Geltung bringe. Umso anerkennenswerter ist Reinsdahagens Leistung. Claire Cordy als Kundry verdient Dank für ihr mühevoll und intelligentes Einarbeiten in eine ihr nicht liegende Rolle. Der gewaltigen Verführungs- und Verfluchungsszene war ihre Stimme nicht gewachsen. Gut gelangen ihr krampfhaftes Lachen und Stöhnen. Aber das furchtbare «ich sah ihn — und lachte!» blieb greller Versuch, statt des dämonisch-verzweifelten Aufschreis. Ihr Schreiten¹⁾, ihr neugierig-zutuliches Zuschauen im III. Akt, wenn der schwarze Ritter kommt, waren zu glatt-gefällig für die ernst-feierliche Szene. Statt der erlösungssehnsüchtigen Herodias war C. Cordy hier mimisch etwas wie eine Salon-Büßerin — ein Widerspruch in sich selbst. Doch manches Ungenügen sei ihr vergessen über den schön gesprochenen Worten «dienen — dienen!» Zweifellos hat auch diese Kundry nach ihren besten Kräften dem großen Werk gedient. Lechleitners Parsifal war keine Enttäuschung, eher eine große Verheißung. Gralsritter und Knappen befriedigten. Stimmlich sehr zu loben sind die Chöre auf Monsalvat. Unter den Blumenmädchen hörte man vortreffliche Stimmen. Choreographisch ließen sich entschieden, wie schon früher mehrfach angedeutet, schönere Wirkungen herausholen; die Mädchenblumen zerflattern und zerstreuen sich zu sehr. Warmes Lob verdient die Inszenierung durch Schmid-Bloß und Zimmermann.

Es kamen uns gehässig absprechende Kritiken des diesjährigen «Parsifal» zu Gesicht. Sie sind stark übertrieben. Einer der Referenten sucht sich seit Jahren in zunehmenden Zorn gegen alles von Wagner hineinzuironisieren; den Auslegungsschwierigkeiten eines andern wäre geholfen, wenn «Parsifal» (wie der mystische Schluß von «Faust II») eindeutig katholisch wäre, statt nur christlich. Wie in den «Meistersingern» würde das Volksurteil den Kritikern Unrecht geben; daß die stets vollbesetzten Häuser schwiegen und profanen Beifall unterließen, beweist nicht etwa Tadel und Undankbarkeit, sondern Ergriffenheit durch das Mysterium. Heil allen, die es wieder fanden! Heil jenen, die es kannten, aber auf Erden nicht mehr erleben.

Oft durften wir schon auf Fragen hinweisen, die das Weihefestspiel immer wieder stellt. So wurden einmal die Zusammenhänge mit Wagners Prosadrama «Jesus von Nazareth» betont und angedeutet, weshalb die schon von Eliza Wille befürchtete Darstellung irdischer Liebe der Magdalena, der Fußwaschung, des Trocknens mit den Haaren im «Parsifal» weit weniger befremde als in einem Passionsspiel. Oder die Leser wurden an buddhistische Anklänge, die Seelenwanderung z. B., erinnert. (Man lese hiezu u. a. die Arbeit unseres Zürcher Indologen Prof. Abegg!) «Parsifal» gibt ein Weltbild mit geheimnisdunkeln Fernblicken auf Ur-Sünde, aber auch auf Wiedergeburt und Erlösung, Tod und Auferstehung, Karfreitag und Ostern. Wundervoll stimmt alles in unsern Breiten mit der jedes Jahr wieder erwachenden Natur überein, deren Schlüsselblumen, Frauentränen und erste Zitronenfalter optische Leit-motive des Frühlings sind, wie das Thema der Blumenau ein musikalisches. Die

¹⁾ Wohl fällt es Gurnemanz auf, daß Kundry so anders schreitet als sonst, aber sieht er denn nicht auch ihre veredelte Gestalt, ihr verklärtes Gesicht? — Wurde schon bemerkt, daß Amfortas, der für Wagner eine undenkliche Steigerung des Tristan war, seine Wunde öffnet wie jener?

Der so unerwartete, scheinbar zusammenhanglose, aber in Wirklichkeit tiefste Zusammenhänge aufdeckende Amfortas-Schrei Parsifals nach Kundrys Kuß läßt sich in der musiklosen Dichtung mit Egmonts plötzlichem Ausruf «Oranien!» vergleichen.

Solche Beobachtungen, die zur innigsten Vertrautheit mit diesen unergründlichen Werken anregen, verdanken wir dem Sinn einer geliebten jungen Entschlafenen.

Naturverbundenheit gehört zum Ergreifendsten und Reinsten im «Parsifal». Wie atmet Amfortas auf, und wir mit ihm, in Waldesmorgenpracht nach wilder Schmerzensnacht! Wenn Gurnemanz die erstarrte Kundry aus frostigem Gedörn noch einmal ins Leben hervorholt, rauscht ein Frühlingshauch auf, leise vorüberschwebend und nicht wiederkehrend. «Der Winter floh, und Lenz ist da!» Nie ist das Wesen vorfrühlingshaften Aufblühens wundervoller gestaltet worden als in der Blumenau und dem Karfreitagszauber. Er rührt uns umso tiefer, da dieser Keim des gewaltigen Mysteriums hier zwischen Enge und Sihltal von seinem Schöpfer erfahren wurde (Karfreitag 1857), wie unser alter Freund Hans von Wolzogen es noch von Richard Wagner selbst erzählen hörte. Den tiefen, ewigen Gehalt dieser Szene empfanden wir noch einmal und stärker als je zuvor in diesen Parsifal-Frühlingstagen vor der Grabkapelle des Kilchberger Friedhofs. Da breitet sich jenseits der Gräber die liebe, herrliche Landschaft aus, mit Blumenauen, See, Wäldern und Bergen, ganz wie Wagner sie 1857 erlebte und für immer festhielt. Es ist mehr als Zufall, wenn die Malerei an jener Friedhofkapelle, die das Gedicht des auch dort ruhenden Konrad Ferdinand Meyer von den größeren Heeren der Toten darstellt, unter ihnen auch Wagners Bild zeigt. In dieser Gegend, an solchem Tage entstanden Dichtung und Musik jener wehmütig erschütternden Karfreitagsschilderung. Lenz ist da! Doch irdischer Lenz vergeht, oft werden Blumen und Falter durch Schnee und Frost getötet, der Frühling wandelt sich, schwindet, wird zu Herbst und wieder Winter; Liebstes und Schönstes stirbt, bis auch die Natur entsündigt und erlöst wird. In solchem Sinn sagt ja Parsifal zur geretteten Kundry: «Auch deine Träne wird zum Segenstaue; du weinst — sieh! es lacht die Aue». *Karl Alfons Meyer.*

Zürcher Schauspielhaus

Anouilhs «Eurydike» und *Goethes «Iphigenie»* haben wenigstens einen Zug gemeinsam: beide Dichter erheben den Anspruch, das Geheimnis eines antiken Mythos endlich gelöst zu haben. Goethe hat den Orakelspruch Apolls, Orest solle bei den Tauriern die Schwester zurückholen, vom Odium des Diebstahls befreit; nicht Apolls Schwester Diana, d. h. ihr Standbild ist hier gemeint, sondern Orests Schwester Iphigenie, und damit fügt sich alles zu Harmonie und menschlicher Würde. Das ist genialer Einfall, eine theseische Antwort an die Sphinx über Jahrtausende hinweg, die die Antike nicht vermindert und die Neuzeit, nämlich Goethes inneren Anspruch an das Motiv, stützt und rechtfertigt. Ein Zusammenklang von Griechentum und Klassizismus, wie er sich glücklicher nicht denken läßt. Anouilh sinnt dem Rätsel des Orpheusmythos nach und kommt ebenfalls zu der Auffassung, das letzte Wort sei da noch nicht gesprochen, es sei bisher nicht erklärt worden, warum Orpheus, der Eurydike dem Gott der Unterwelt abgefleht hat, die Bedingung, sie nicht anzuschauen, bevor das Tageslicht sie treffe, nicht einhalte. Sehnsucht, sagte man, eifersüchtiges Mißverstehen von Seiten Eurydikes. Anouilh genügt das nicht. Er findet die Idee, daß Orpheus gespürt habe, jener erste Tag der Liebe sei unwiederholbar vollkommen und deshalb sei es besser, zu sterben, als ihm eine trügerische Fortsetzung zu geben. So schaut sein Orpheus die wiedergewonnene Eurydike mit vollem Wissen um die tödliche Folge an und sucht nachher selber den Tod. Es ist dies ein Absolutheitshunger, der jenem von Anouilhs Antigone sehr ähnlich sieht. Auch sie begräbt ja den Bruder viel weniger aus Pietät, denn aus dem Willen, eine Tat zu vollbringen, die den Kompromiß des Lebens zerrisse, und tut denn auch alles, damit Kreon sie nicht erretten könne. Goethe glaubte griechisch zu sein, wollte es sein mit aller Kraft seiner Sehnsucht und wurde dadurch nur um so tiefer und richtiger er selbst — Anouilh will Anouilh sein, jener Dichter, der auf der Schwelle, auf der Kippe steht zwischen Surrealismus und Existentialismus; er zwingt die Antike heran, nicht mit der selbstvergessenen Ehrfurcht eines Goethe, eines Racine, nicht mit jenem sich selbst ironisierenden, irgendwo doch sehr bescheidenen Bildungsspiel Girau-

doux?, gewaltsamer, ernsthafter, anspruchsvoller, und bleibt weit hinter dem Mythos zurück. Für den analysierenden Verstand sind die Motive nun «tiefer» geworden, aber wider alles Erwarten auch privater. So ist es nur folgerichtig, wenn Anouilh seine Eurydike und seinen Orpheus zu Menschen von heute macht, mehr noch als seine Antigone, und sie leben und sterben läßt in der abgegriffenen Banalität unseres Alltags. Goethe aber wahrt ein von Winckelmann bezeugtes griechisches Lokalkolorit, eben jene Abgezogenheit und Zurückführung auf «stille Größe und edle Einfachheit». Doch lassen wir uns von dem Spiel der Parallelen nicht zu weit verlocken. Es führt sich schnell ad absurdum durch die einfache Tatsache, daß im Letzten nur Eines entscheidet, die Stärke des Künstlers, der sich eines Motivs bemächtigt. Nun ist ja freilich heute Anouilh vielleicht der große Namen des französischen Theaters, er hat Einfälle, schreibt viel, versteht das Theaterhandwerk, und hat auch jene Elastizität, den modernen Strömungen nur so weit zu folgen, als sie sich in einer gewissen mittleren Breite halten. Er ist, paradox gesagt, der Dichter des Absoluten, soweit es im Mittleren bleibt. Treuer Zeitspiegel, moderne Gefährlichkeit in allgemein verträglicher Dosis.

Es gab in Zürich noch eine zweite Parallele zwischen den beiden Stücken: Andreas *Wolf* stellte sich dem Publikum je in einer Hauptrolle vor, als Orpheus und als Orest. Noch selten ist uns so stark zum Bewußtsein gekommen, welche Macht die Gesetze der Physiognomik auf der Bühne ausüben. Ganz abgesehen von der künstlerischen Leistung: Wolf ist möglich als Partner Käthe Golds, er ist es nicht als Partner Maria Beckers. Das in großen Flächen gebaute, für die Bühne prädestinierte Gesicht Frau Beckers entwertet das in viele kleine Teile zerlegte Gesicht Wolfs, während der flimmernde, irgendwie an Rokoko anklingende Zauber von Frau Golds Gesicht jenes stützt und rechtfertigt. Dieser rein äußere Umstand unterstrich denn auch noch Wolfs Versagen in der ihn noch übersteigenden Rolle des Orest. Er blieb privat, ein Individuum unter anderen und nicht jener um alle Schrecknis der Unterwelt wissende Sohn Agamemnons, der all sein Heldentum zum inneren Kampf verbraucht. Und trotzdem ist die jetzige Aufführung der «Iphigenie» in Zürich ein Ereignis, das in der Erinnerung haften wird. Das ist Maria Beckers Leistung und der auf sie abgestimmten Regie Leopold Lindbergs zu danken. Wir glaubten zu wissen, wie schön dieses Werk Goethes ist, nun erlebten wir wieder einmal, wie weit alles Wissen vor der sich immer wieder neu entwickelnden Wirklichkeit eines großen Werks zurückbleibt.

Für Anouilh setzte *Wälterlin* seine Regie ein. Sehr atmosphärisch auf den Einzelzug und auf die Eigentümlichkeit der einzelnen Darstellung bedacht. Auch sie von der besonderen Kunst der Hauptdarstellerin, Käthe Gold, geleitet. Antike Luft wehte hier nirgends, und nirgends die Härte des Absoluten. Vielleicht zu Unrecht. Vielleicht aber durfte man der Aufführung gerade dankbar sein, daß sie dem Dichter die Gefährlichkeit antikischer Vorwände, die solche bleiben, klar machte. N'est pas Grec qui veut. Und hier kann man nun wirklich einmal sagen, ein lebendiger Franzose sei mehr als ein toter Grieche.

Elisabeth Brock-Sulzer.

* * *

Warum hat unser Pfautheater das Stück von *Saroyan*: «*Vierundzwanzig Stunden*» zur Aufführung gewählt? Seine inneren Vorzüge sind so mäßig, daß sich die Antwort fast aufdrängt, es hätte unsere schätzbaren Künstler einmal zu zeigen gelockt, in welchem Maße ihre Kunst auch das Geringwertige noch zu vergolden und daran ihren Aufschwung zu nehmen vermag. Zu letzterem allerdings bietet das Stück selbst tatsächlich eine Handhabe. Wie oft auch des Verfassers erzählende Schriften, so nimmt es anfänglich einen recht verheißungsvollen Abflug in ein Reich liebenswürdiger Phantastik. Es kommt eine nicht unglückliche Art des Dichters zum Vorschein, gewisse Einzelheiten mit leichter Hand hinzusetzen und noch eine

Zeit lang von oben her zu halten. Man erwartet dann viel — man erwartet irgendeinen Widerpart zu dem immer lückenloseren Würgegriff der amerikanischen — ja überhaupt der zeitgenössischen rationalisierten Lebensorganisation. Aber es ist dann nichts damit. Kaum daß der dichterische Antrieb ein bißchen herumgeflattert ist zwischen Wolken und blauen Himmel, die recht beredt gepriesen werden (aber von allen Menschen mit denselben Worten, die wir zudem aus den epischen Schriften kennen) — so versagt ihm der Atem und er fällt matt und platt zu Boden, mitten in faustdicken Moralismus, in die handfeste Fraglosigkeit eines «Glücks im Winkel», in die Sentimentalität einer allzu europäischen Kleinbürger-Idyllik. Sich im Luftreich der höheren Phantasie schwebend zu erhalten, dazu bedarf es mehr als eines negativen Sichabstoßens vom festen Boden des Vernünftigen: das führt nicht weit. Sobald man etwa den Anteil begriffen hat, den an den seltsamen Besorgungen, welche hier der Held aus seinem Hauptquartier in der Kneipe in Auftrag gibt, das «épater le bourgeois» hat, das unaufhörliche und doch bald fruchtlose Ausbiegenmüssen vor dem Banalen — so wirkt schon die erste Wiederholung lediglich langweilig. Auch das Luftreich hat seine Eigengesetze, wenn sie auch nicht so dinglich erfaßbar sind wie die des festen Alltagsbodens. Selbst ein Dichter wie Giraudoux, mit dem Saroyan natürlich nicht in einem Atem zu nennen ist, vermochte sich in seiner «Irren von Chaillot» nicht bis zum Ende zu ihnen zu erheben und arbeitete gerade in den späteren Partien statt dessen mit dem bloßen Rückstoß der Vernunft. Die Hauptgestalt Saroyans hat eine gewisse Verwandtschaft mit dieser Irren — aber es ist ein «kleiner Verwandter» von ihr; und ohne Herrn Kaisers Spiel, der diese Gestalt über das rings brandende Meer von Herzigkeit mit einer Gebärde der Hand, einer Bewegung der Augen immer wieder hinausreißt, wäre auch diese lockere Verwandtschaft unkenntlich. Herrn Kaisers Spiel trägt hier alles; es verbreitert auch die Dünne seiner Rollengestalt so weit, daß es nicht allzupeinlich auffällt, wie äußerlich immer wieder die Staffage-Figuren herangerafft werden, um das Fädchen der Handlung, wenn man das überhaupt so nennen kann, etwas weniger schwächig, die Textur weniger fadenscheinig erscheinen zu lassen. Und Herr Kaiser stattet seine Figur auch noch mit genug Schillern und Abschattung aus, um die verzweifelte Eindeutigkeit des Ganzen augenblicksweise vergessen zu lassen — wo alle Menschen auf eine klebrige Weise gut und edel sind, wie ja auch in Saroyans anderen Büchern. Diesen Glauben an die Menschheit als märchenhaft und rührend mißzuverstehen gelingt immer nur kurze Zeit. In dem Polizeimann und dem Hafenarbeiter, Figuren von unvorstellbarer Mißratenheit, erreicht er seine höchste Schwunglosigkeit.

Diesem Lichtreigen menschlicher Idealität, wo alle moralisieren, alle philosophieren, steht ein einziger, aber dafür ganz schwarzer Bösewicht gegenüber, der Sittenpolizist — von Herrn Schürenberg so gut wie nur möglich für seine triumphale Hinrichtung moralisch vorbereitet. Nun sind Sittenpolizisten wohl in allen Ländern mehr oder minder korrupt und brutal, und überhaupt ist dies ein mäßig sympathisches Handwerk; aber offenbar kommt der heutige Staat nicht ohne es aus, und diesen Mann nun zur Schlußapothese menschlicher Höhe von einem versoffenen Lumpen über den Haufen schießen zu lassen, der dafür von dem Guten Menschen von San Francisco einen Ehrenrevolver überreicht bekommt — das eröffnet doch recht kennzeichnende Durchblicke. Dieser spätbürgerliche Pseudoidealismus, für den es nur ein Schlechtes in der Welt gibt, die Polizei (welche u. a. die edlen Dirnen belästigt; es gibt aber auch unter dieser Uniform fühlende Herzen, die sich wenigstens lyrisch mit dem gepreßten Bekenntnis, «eigentlich» den Dienst quittieren zu wollen, zu erkennen geben) — dieser «Idealismus», der sich an allem mit Knochen verfestigten Leben vorbeidrückt in einen hingefetzten Tagebuchstil, von dessen Erzeugnissen man meterweise abschneiden kann — er hat in anderen Ländern, Rußland etwa, mehr Größe, Würde, Gefährlichkeit, Mut zum Nein gehabt. Aber einerlei: von da gibt es nur noch *einen* Weg in die Struktur zurück: den in die organi-

sierte, mechanisierte, betonierte, mit Blechmusik begleitete Lebensbejahung der totalitären Staatsformen.

Neben Herrn Kaiser, der wieder bei äußerer Gelassenheit fast alles mit seinem subtilen Mienenspiel machte, ist noch, nahezu ebenbürtig, Herr Steckel zu rühmen — als der vollaftige Tartarin aus der Zeit der klassischen Indianerschlächtereien. Auch Frau Fink betätigte sich recht erfolgreich an der schwergewichtigen Aufgabe, das aus französischen Romanen wohlvertraute Straßenmädchen mit der adligen Seele in die ihr zugedachte blütenweiße Region zu heben. Herr Tanner liebte sie denn auch recht überzeugend auf den ersten Blick. Herr Freitag gab zuverlässig wie immer den biedereren Schankwirt, der diese Insel der Menschlichkeit im Hafenviertel am Goldenen Tor auf seinen breiten Schultern trägt. Fräulein Müller, die Herren Heinz und Parker quälten sich umsonst mit Gestalten, aus denen schlechterdings nichts zu machen war. Erwähnenswert noch Frau Carlsen, die eine winzige Rolle zu einem wahren Strahlungsherd einer das ganze Bühnengeschehen durchdringenden und zusammenhaltenden Lebendigkeit zu gestalten wußte. Die übrigen Figuren sind mehr oder minder possenhaft. Immerhin gaben sie u. a. Anlaß, den bewährten Musiker Herrn Kasics auch als Schauspieler von sympathischem Rang kennen zu lernen. Die Spielleitung Herrn Seyferths tat mit möglichstem Gelingen das Ihre, all das allzu Absichtliche als unabsichtlich erscheinen zu lassen.

Erich Brock.

Basler Stadttheater

Das Schauspiel am Basler Stadttheater verfolgt mit anerkanntem Zielbewußtsein seine hohe Mission, unsere Bühne zur Bildungsstätte im besten Sinne des Wortes zu erheben. Einem Stück Jean Cocteaus, das vom Erbe der Antike zehrt, stellt es ein echt griechisches Drama gegenüber und regt damit seine Gemeinde zum Nachdenken über unsere weltanschauliche Situation an.

Jean Cocteau: Die Sphinx

Cocteaus psychologisierende Ausdeutung der Oedipus-Sage ist 1934 unter dem Titel «La machine infernale» in Paris uraufgeführt worden. Sie vertritt die Weltanschauung der Zwischenkriegszeit. Der Mensch ist seinem vorbestimmten Schicksal — eben der Höllenmaschine — ausgeliefert. Jeder Versuch, ihm zu entinnen, ist zum vornherein untauglich. Auch Götter und Halbgötter können es nicht wenden. Ihre Winke und Warnungen werden von den ahnungslosen Sterblichen mißdeutet oder überhört. So eilt der draufgängerische Oedipus, nachdem er seinen Vater erschlagen hat, seinem Verhängnis in den Armen der exzentrischen, der Triebhaftigkeit ausgelieferten Mutter Jokaste entgegen, der sich Sohnes- und Gattenliebe bis zur Unauflösbarkeit verwirren. Die Sphinx, die es in der Hand hätte, dem Schicksal durch die Vernichtung des Oedipus Einhalt zu gebieten, wird in ein verliebtes Mädchen umgedeutet, das die Lösung des Rätsels seinem Opfer verrät, und dadurch sich selbst zerstört. Gleichzeitig besiegelt sie das Schicksal des Opfers, indem damit die letzte Schranke fällt. Die Sphinx wird zur Schicksalsgöttin erhoben. Jede tragische Entscheidung wird den Helden des Stückes abgenommen. Ihre Handlungsweise wird psychologisch gedeutet, und damit gerät der Stoff in die Umgebung von Unglücksfällen und Verbrechen. Das, was ihn über dieser Ebene hält, ist die künstlerische Gestaltung des Dichters und Dramatikers Jean Cocteau.

Die Basler Aufführung unter der Regie von Kurt Horwitz hat zwar manches in Bühnenbild und Darstellung zu massiv materialistisch ausgedeutet. Sie hat jedoch ihrem Ensemble eine Gelegenheit zu ausgezeichneten Leistungen geboten, vorab den Hauptdarstellern, Bernhard Wicki als unwiderstehlichem Oedipus, Friedl Wald als nervegepeinigter Jokaste und Silvia Denzler als wandlungsfähiger Sphinx.

Sophokles: Antigone

In der Geschichte des Theaters wiederholt sich immer wieder der Versuch, durch den Anschluß an das klassische griechische Drama eine neue Grundlage für die Entwicklung des Dramas zu gewinnen. Diesen Tendenzen verdanken wir das humanistische Theater des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance, so gut wie das Drama der französischen und deutschen Klassik; aber auch die Entstehung der Oper und ihre Regeneration durch Gluck ist ihnen entwachsen und selbst das dramatische Schaffen unserer Tage scheint sich erneut an diesem Vorbild orientieren zu wollen. So ist denn die Aufführung der «Antigone» von Sophokles in der Übertragung Friedrich Hölderlins nicht nur ein Schritt zurück zu Vergangenen, sondern insofern eine zeitgemäße Tat, als dadurch auf ewig Gültiges verwiesen wird.

Tragik ist im antiken Drama nicht nur eine Verwicklung von Unglücksfällen und Verbrechen. Der Mensch selbst wird vor die Entscheidung gestellt und übernimmt die volle Verantwortung für seine Handlungen. Antigone verstößt gegen das von Kreon erlassene Verbot, indem sie die Leiche ihres Bruders Polyneikes begräbt. Dadurch wird sie schuldig und stirbt für ihre edle Tat. Der Tyrann Kreon, der nicht aus Staatsklugheit, sondern aus Haß den Leichnam seines Gegners dem Fraß der Vögel und der Hunde aussetzt, richtet dadurch die Seinen zugrunde.

Die Basler Aufführung hat versucht, den Gegebenheiten des antiken Theaters so nahe als möglich zu kommen. Zwar hat sie auf Maske und Kothurn, die dort das Bühnengeschehen ins Überpersönliche und Überlebensgroße hob, verzichtet. Diese Wirkung wurde dem Wort überlassen durch die Wahl der Übersetzung Hölderlins, die alles leicht Eingängliche und zu Alltägliches geflissentlich meidet. Gesteigert wurde die Darstellung aber auch durch das Bühnenbild, dessen hoher Stufenaufbau die Spieler und die feierlich sich bewegenden Chöre ins Monumentale hob. An Stelle der Masken trat das strenge Spiel der Darsteller, die sich in Bewegung und Mimik auf das Unerläßliche beschränkten. Die Sprechchöre, deren Aufgabe es ist, an den Akteinschnitten die Handlung aus der Vereinzelnung des Bühnengeschehens zu lösen und ihre Allgemeingültigkeit aufzuzeigen, wurden von sparsamer Holzbläser- und Schlagzeugmusik unterstützt in rhythmischer Deklamation wiedergegeben. So hat Ernst Ginsberg, in dessen Händen die Regie lag, im Verein mit den vorzüglichen Gästen, Maria Becker (Antigone) und Heinz Woester (Kreon), denen sich die Mitglieder unseres Ensembles würdig anschlossen, eine Darstellung des Dramas geboten, die in den höchsten Momenten den engen Rahmen des Basler Theaters zu sprengen drohte und die Aufführung zur weihevollen Feier werden ließ.

Richard Strauss: Der Rosenkavalier

Während man sonst leicht dazu neigt, die Bezeichnung des Werkes als nicht zutreffend zu halten, da doch sowohl musikalisch als auch dramatisch die drastische Figur des Barons Ochs auf Lerchenau die breite Mitte der Bühne einnimmt, war das bei der diesmaligen Aufführung des Basler Stadttheaters dank der vortrefflichen Besetzung der Titelpartie nicht der Fall. Es war wirklich die Geschichte von dem Bräutigamsaufführer, der nach hochadliger Gepflogenheit am Hochzeitsmorgen der Braut des Barons Ochs die Silberrose überbringt, sich bei dieser Gelegenheit in die Empfängerin verliebt und sie im Duell und durch eine charmante Intrigue dem alten Bräutigam abgewinnt.

Daß das Werk seine überbordenden musikalischen und dramatischen Reize ausübte, darauf war der Regisseur Dr. Friedrich Schramm und Kapellmeister Gottfried Becker wohl bedacht. Annie Weber verzichtete als Feldmarschallin mit seltener Einfühlung auf ihren Liebhaber, und Desider Kovacs waren die Absonderlichkeiten seines Sprachakzentes in der Rolle des Herrn von Faninal nicht abträglich, so daß man seine stimmlich und darstellerisch ebenbürtige Leistung genoß. Wilhelm Tisch allerdings blieb der Rolle des Barons Ochs manches schuldig. So hatte Elsa Cavelti

als Rosenkavalier um so leichteres Spiel, ihren Nebenbuhler auszustechen. Ihr Oktavian ist zwar nicht der wenig ältere Cousin des Cherubin, der eben erst zur Mannbarkeit erwacht ist, sondern ein leidenschaftlicher junger Mann; aber ihre reife Herbe tat in der übergroßen Weichheit des Rokokomilieus geradezu wohl. Else Böttcher bot dazu eine reizende Ergänzung. *Arnold Geering.*

Eingeschlafenes Kulturbewußtsein

In der Märznummer dieser Zeitschrift gab *Herbert Gröger* unter dem Titel *Erwachendes Kulturbewußtsein* seiner Genugtuung Ausdruck, daß sich auch die Zünfte Zürichs für die Erhaltung des *Sihlgartens* eingesetzt haben. Am 6. März 1947 traf der Regierungsrat des Kantons Zürich den Entscheid, dem von verschiedenen Seiten an ihn gerichteten Antrag, den *Sihlgarten* unter *Denkmalschutz* zu stellen, *keine Folge zu leisten*. Damit wurde die letzte Hoffnung um das kulturelle Ansehen der Stadt Zürich besorgter Bürger vernichtet, und die Spitzhacke wütet bereits in diesem edlen Gebäude.

Zürich pocht gerne darauf, nicht nur die größte, sondern auch die bedeutendste Schweizer Stadt zu sein. Der geschilderte Vorfall ist daher um so mehr von grundsätzlicher kultureller Bedeutung.

Der *Talacker*, an dessen einem Ende der *Sihlgarten* stand, war, wie *F. O. Pestalozzi* in seinem schönen Buche *Zürich-Bilder aus fünf Jahrhunderten* schreibt, bis in die Siebzigerjahre des letzten Jahrhunderts «die einheitlichste und vornehmste Straße des alten Zürich»¹⁾. Sie war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts «in einer damals ungewohnten Breite mit dem in Carreau-Form über Eck gestellten ‚Plätzchen‘ angelegt worden». Dieses war «der erste reguläre Raum der Stadt», «die ‚gute Stube‘ im Bürgerhaus», wie *Wölfflin* sagt. Noch 1925 hatte «dieses Mittelstück der Straße mit den erkergeschmückten Häusern Pelikan, Talhof, Talegg, Neuegg und Grünenhof seinen originellen Charakter beibehalten» (*F. O. Pestalozzi*). Bei der Einweihung des gediegen renovierten Pelikans, zu Beginn der Dreißigerjahre, konnte einer der angesehensten und besten Kenner des alten Zürich dieses «Plätzli» noch als zürcherische «Place de la Concorde» ansprechen. Zur gleichen Zeit schrieb *Wölfflin*: «Wenn im Sommer die 12 Linden blühen, so wirkt der Ort doch noch immer wie ein Idyll im Trubel der Geschäftsstadt, und man erinnert sich gerne, daß der Dichter der sanften Weise ‚Freut euch des Lebens‘, *Martin Usteri*, an diesem ‚Plätzchen‘ gewohnt hat». Noch damals hatte der *Talacker* Stil und einen repräsentativen Charakter. Und heute?

Über dem *Sihlgarten* selbst schwebte seit dem 3. Juni 1945 das Verhängnis. Damals hatte die Bevölkerung Zürichs den von der Stadt vorgeschlagenen Kauf abgelehnt. Gewiß war die Vorlage nicht sehr geschickt vorbereitet worden, gewiß war es verfehlt, sie mit dem Kauf einer anderen Liegenschaft zu verquicken. Schuld an dem ablehnenden Volksentscheid tragen aber die Sozialdemokraten, die mit Nachdruck die Verwerfungspareole ausgaben, und es klingt wie späte Reue, wenn das «Volksrecht» in seiner Nummer vom 4. März 1947 einen Vorschlag zur Erhaltung des *Sihlgartens* «propagiert».

Es muß den Stadtbehörden zugute gehalten werden, daß sie nach dem negativen Volksentscheid die Hände nicht in den Schoß legten, sondern verschiedene Lösungen studierten, um das Haus der Nachwelt zu erhalten. Der Vorschlag eines günstigen Landaustausches an zentraler Lage scheiterte an der starren Haltung des jetzigen Eigentümers.

Die hohen architektonischen Werte des *Sihlgartens* sind von *Wölfflin* in meisterhaft klaren Sätzen dargelegt worden. Wir finden sie in dem Buche, das der zürcherische Stadtrat bisher gerne als Ehrengabe schenkte: *Zürich, Geschichte, Kul-*

¹⁾ Buchdruckerei Berichthaus, Zürich 1925.

tur, Wirtschaft²⁾. Prof. Gantner hat die Abhandlung im Kapitel *Kunsthistorische Parerga* des erst vor kurzem erschienenen Buches *Heinrich Wölfflin: Kleine Schriften* aufgenommen und damit eine entsprechende Verbreitung in allen kunstgeschichtlich interessierten Kreisen der ganzen Welt sichergestellt³⁾. Richtet sich heute die Beschreibung nicht als dauernder Vorwurf an uns? «Ein Musterbau ist der Sihlgarten». Und Wölfflin betont, zürcherisches Wesen scharf erfassend, der im Hause zum Ausdruck kommende nüchtern-klare Geist sei dem Genius loci näher verwandt als die spielende Sprache des Rokoko.

Das Wort «unzeitgemäß» — der Ausdruck fiel in dem an der Neugestaltung interessierten Kreis — ist völlig abwegig. Wenn in Neuyork die «unzeitgemäße» Trinity Church erhalten bleibt, geschieht dies nur ihrer geschichtlichen Bedeutung wegen. Der Sihlgarten aber stand auch in städtebaulicher Hinsicht auf festen, zeitgemäßen Füßen.

Bei der ganzen Frage handelt es sich im übrigen nicht nur um die Preisgabe eines einzelnen Hauses, sondern um die drohenden weiteren Folgen. In Verbindung mit der unmittelbaren Umgebung bildete der Sihlgarten eine wahre Oase in einer Steinwüste. Werden die verbleibenden Teile der Oase dem Zerstörungsturm trotzen können? *Das Ansehen Zürichs erfordert es.*

Die Idee einer «City» scheint viele Geister zu benebeln. Eine moderne City kann überall gebaut werden, wo die geographischen und Geldverhältnisse dies erlauben, ein repräsentativer Talacker aber nicht. Dabei scheinen die allzu Modernen zu vergessen, daß z. B. London eine *alte City* mit schönen alten Gebäuden aufweist, die allerdings durch die Zerstörungswut des Krieges großen Schaden erlitten hat. Aber Zürich?

Kristallklar wirken die wohlabgewogenen Worte des großen Meisters Wölfflin: «Kristallhart und kristallklar steht das Haus als scharfbegrenzter Kubus da». Im Juli 1945 wurde der tote Wölfflin aus dem Sihlgarten fortgetragen. Menschen *müssen* sterben, Häuser nicht. *Warum mußte der Sihlgarten sterben?*

Fritz Rieter.

★ Bücher-Rundschau ★

Redaktion: Dr. F. Rieter

Neutralität — Eckpfeiler unseres Staates

Unsere Diplomatie unternimmt seit einigen Jahren mit bemerkenswerter Beharrlichkeit den Versuch, die ausländischen Kritiker des Neutralitätsprinzipes davon zu überzeugen, daß die selbstgewählte Distanzierung der Schweiz von allen machtpolitischen Konflikten nicht nur mit dem Grundgedanken internationaler Solidarität übereinstimmt, sondern darüber hinaus einen positiven Beitrag zu einer europäischen Friedensordnung bedeutet. Ob dieser diplomatische *Kreuzzug für das Neutralitätsrecht* letzten Endes Erfolg zeitigt, bleibt abzuwarten. Inzwischen aber ist es wertvoll, wenn auch das schweizerische Inland immer wieder aus den Quellen unserer historischen und politischen Erfahrung die lebendige Erkenntnis schöpft, daß die *dauernde Neutralität der Schweiz im Frieden ebenso wichtig bleibt wie im Kriege*, ja, daß sie den eigentlichen *Eckpfeiler* unseres Eigenlebens und unserer Unabhängigkeit darstellt.

Aus der neuesten Literatur seien hier drei Schriften herausgegriffen, welche diesen aktuellen Gedankengängen überzeugenden Ausdruck verleihen. Der bekannte

²⁾ Fretz, Zürich 1933.

³⁾ Schwabe, Basel 1946.