Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 27 (1947-1948)
Heft: 7

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 25.01.2026

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

★ Kulturelle Umschau ★

Rencontres internationales de Genève

I. Die Wissenschaft

«Europäischer Geist», das Thema des vergangenen Jahres, hatte sich als unerschöpflich, als beliebig ausdehnbar erwiesen und daher war das diesjährige präziser gefaßt worden; sachliche Silben waren ihm beigegeben, auch wohnte ihm ein Vergleichsmoment inne, welches ermöglichte, das jeweilige Abspringen vom Realen zum Irrealen einigermaßen zu kontrollieren. Dennoch kann auch diesmal keinesfalls behauptet werden, man sei mit der gestellten Aufgabe irgendwie fertig geworden. Es ist dies übrigens wahrscheinlich weder möglich, noch sogar wünschbar. Frägt man sich, von wem das Thema *«Technischer Fortschritt — moralischer Fortschritt»* behandelt zu werden vermag, so denkt man einerseits an allerlei Fachleute, anderseits an Historiker und Theologen, für die Gesamtbehandlung jedoch an den Philosophen. Sein Streben nun freilich ist unendlich, da er ein praktisches Ziel nicht kennt, und so wäre es unbillig, von einer Unterhaltung, in welcher er das letzte Wort hat, endgültige Resultate zu fordern.

Kein Wunder denn auch, daß wir das geschlossenste Bild einem Manne der Technik verdanken. Es war der Professor *A. Léveillé,* Direktor des «Palais de la Découverte» in Paris, der einen Film vorführte, auf den unsere Zeit stolz sein kann. Hier konnte man den technischen Fortschritt sehen; alle die ewigen geometrischen Gebilde drehten sich vor der Kamera, uralte physikalische Gesetze spielten sich auf der Leinwand ab und die unerklärlichen «Wahlverwandtschaften» der Chemie verloren in der heute hoch entwickelten graphisch sauberen Darstellung nichts von ihrem Zauber. Hier war ein Gebiet wirklich abgegrenzt dargestellt, und der einzige Einbruch europäischer Instinktlosigkeit konnte darin erblickt werden, daß sinfonische Musik irrtümlicherweise die klare Landschaft zu vernebeln versuchte.

Es ist unmöglich, neun ausgedehnte Vorlesungen und sechs kaum enden wollende Diskussionen hier auch nur einigermaßen gründlich zu resümieren. Das Gesprochene wird baldigst in extenso gedruckt vorliegen und sich weitgehend selber kommentieren, da die vormittäglichen Unterhaltungen ihren Stoff aus den Vorträgen vom Vorabend zogen. Versucht man dennoch, die Redner nach irgendwelchen Gesichtspunkten einzuordnen, so drängt sich — und das ist der Unterschied mit dem vergangenen Jahr — die Einteilung nach politischem Glaubensbekenntnis auf. *J. B. S. Haldane, Marcel Prenant* und *Pierre Hervé* (dieser nur als Diskussionsredner) vertraten den Marxismus. Ihnen standen zwei ältere und schon darum wesentlich weniger «dynamische» Herren gegenüber: *André Siegfried* und *Eugenio d'Ors;* jener als Historiker, dieser mehr auf kunstgeschichtlich-philosophischer Ebene bewahrend rückschauende Tendenzen vertretend. Als Repräsentanten christlichen Glaubensbekenntnisses könnten *Emmanuel Mounier* und *Theophil Spoerri* gelten, womit allerdings über ihre humanistisch-philosophische Haltung noch nichts ausgesagt ist. Der Zürcher Professor beherrscht jedenfalls die Form ungleich sicherer als der Herausgeber der Zeitschrift «Esprit», welcher dazu neigt, sich in «unendlichen Melodien» zu verlieren. Die letzten beiden, aus ganz verschiedenen Gründen überaus faszinierenden Redner waren *Nicolas Berdiaeff,* der zur Zeit der Zaren im

Marxismus, zur Zeit der Marxisten in der christlichen Philosophie das Heil erblickte, und der *Swami Siddheswarananda,* der uns die Botschaft des indischen Geistes brachte, nachdem er, mit Hilfe eines auf Sanskrit gesungenen Gebetes, für sich und das Auditorium die rechte Atmosphäre zu schaffen gewußt hatte. Für sich allein nennen wir endlich noch *Guido de Ruggiero,* Verfasser der 14bändigen «Geschichte der europäischen Philosophie» und italienischer Minister. Das Mittelmeer-Klima verbindet ihn ein wenig mit dem Spanier d'Ors, gewisse überlegen freie Wendungen mit dem Engländer Haldane. Noch eine bedeutsame italienische Stimme erklang, als der schöne Brief verlesen wurde, den Benedetto Croce gleichsam als Vorspruch den diesjährigen «Rencontres» hatte zukommen lassen.

Die Hauptschwierigkeit der Tagung bestand zweifellos in der Definition der Begriffe Fortschritt, Moral, Technik. Zwar ließen sich aus den wohlvorbereiteten Vorlesungen allerlei Schlüsse hierüber ziehen, ein vielfarbiges Mosaik konnte hernach wohl zusammengefügt werden, aber es gab daneben auch die Diskussionen, in denen eindeutige Definition heftig gefordert wurde. Diese Forderung, das kann nicht verhehlt werden, wurde für keinen der drei Begriffe erfüllt. Das wird niemand überraschen, der sich etwa eine Unterhaltung zwischen Julien Benda und dem indischen «Swami» vorstellt. Jener behandelt die Technik mit feinem Spott, diesem ist sie jedenfalls vollständig gleichgültig. Oder man denke an zwei Männer derselben Nation, an die beiden französischen Patrioten Marcel Prenant und Emmanuel Mounier, von denen der erste mit fröhlicher Sicherheit die Nichtexistenz Gottes verkündet, während der zweite den christlichen Gott als das vollkommenste bezeichnet, was nicht nur je existiert hat, sondern auch bis zum Ende der Welt existieren wird. Man muß zugeben, daß derartige Behauptungen, ganz abgesehen von ihrer Divergenz, außerordentlich gewagt sind. An die weichen, das sachliche Geschehen auf dem Filmstreifen immer wieder durchkreuzenden Modulationen des synchronisierten Sinfonieorchesters gemahnte diese Vermengung von gläubiger und wissender Überzeugung. Dennoch tönte das alles sympathisch aus dem Munde von Männern, deren geistiges Wissen und überzeugende Gläubigkeit über das gewohnt Alltägliche weit hinausreicht.

Mitunter konnte sich das geistig recht angestrengte Auditorium an praktischen Problemen kurz erholen. Zwei merkwürdig einfache Fragen blieben da in der Erinnerung, da sie nicht recht beantwortet zu werden vermochten. Man wollte erstens wissen, ob in dem, von Maschinen mühelos in kürzester Zeit hergestellten, aber nicht sehr haltbaren Stoff ein technischer Fortschritt gegenüber dem, in mühevoller Handarbeit, aber «ewig» haltbaren zu erblicken sei. Was den moralischen Fortschritt anbelangt, so schilderte Paul E. Victor einige Sitten der Eskimos, bei denen er jahrelang gelebt hat. Es gibt bei diesem Volk merkwürdige Gebräuche, die wir Europäer wahrscheinlich undeutlich mit Enteignung von rechtmäßigem Besitz, Anstiftung zu einer Art ehrenvollem Selbstmord usw. bezeichnen. Gleichwohl zweifelte der Redner, ob hier von einer moralischen Rückständigkeit gesprochen werden dürfe, und, wenn wir uns recht erinnern, meldete sich kein Opponent.

Auf der Brücke, welche solch praktische, doch unbeantwortete Fragen mit den immer wieder angezogenen, doch nie verwirklichten Lehren der Griechen, Christen und Marxisten verbindet, steht der Mensch, um den allein sich alle Worte drehten. «Der Mensch in der technischen Zivilisation» überschreibt der Russe Berdiaeff seine Rede und der Abgesandte Indiens wählt als Motto «Das menschliche Gewissen und die Angst vor der modernen Zivilisation». Solche Titel sprechen uns vertraut an; es sind brennende Fragen, die sich in ihnen ankündigen und unsere Aufmerksamkeit ist gespannt, zu vernehmen, wie sie der aus der Ferne Kommende behandelt. Während zwei Wochen hörte man, daß der Mensch gern spricht, aber nicht so gern vom Menschen direkt spricht; er liebt es zu umschreiben, zu projizieren, zu vergleichen. Ostasiens Sprecher beherrschte diese Methode mit äußerster Natürlichkeit. Wir bewundern sie an ihm und doch klingt uns seine Lebens- und

Todesweisheit weit fremder als Haldanes Kommunismus oder Siegfrieds historischer Konservativismus, denn was diese beiden untereinander und mit uns verbindet, ist, kurz gesagt, das Vertrautsein mit der griechischen Welt.

Schon daß nicht allen alles Vorgetragene paßte, zeigt, daß die Veranstaltung notwendig und fruchtbar war. Nur dem zu lauschen, was man gern hört oder schon weiß, bringt nicht vorwärts. Neue Meinungen mit Verve zu vertreten, kommt der Jugend zu, doch hat das Alter das Recht, wenn es mit Würde bewährt Ererbtes beharrlich verteidigt. Unter derartigem Gesichtswinkel gesehen war der internationale Meinungsaustausch ein positiver Erfolg. Selbst wenn niemand sollte überzeugt worden sein, so wurde doch, das wollen wir hoffen, ein kleiner Schritt auf dem Wege zur Wahrheit zurückgelegt, und in dieser Richtung dürfte endlich einmal, nach vielen und verschiedenartigsten «Rencontres internationales», Gerechtigkeit, Friede und Glück zu finden sein.

II. Die Kunst

Unter den künstlerischen Veranstaltungen war es einzig das *Sinfonie-Konzert*, welches sich auf das Thema der Tagung bezog. «Die Entwicklung der instrumentalen Technik in der sinfonischen Musik» stand über einem Programm, das von Joseph Haydn, dem frühesten der Wiener Klassik, ohne weiteres zu Igor Strawinsky und Bohuslav Martinu, also zu zwei Lebenden, hinübersprang. Das Wort «Fortschritt» wurde, wie wir sehen, vorsichtigerweise durch «Entwicklung» ersetzt, und diese wiederum war vom rein instrumentalen Gesichtspunkt aus zu betrachten. Formal steht nämlich Martinu Haydn recht nahe, denn er hält an der Sonatenform fest. Wer Entwicklung sagt, denkt sogleich an Übergänge und charakteristische Wendepunkte, also in unserem Fall etwa an Weber, Wagner und Debussy oder an die nationalen Ahnen des Russen und des Tschechen. Unmöglich, solch' einen Überblick an einem Abend musizierend geben zu wollen. So faßte man denn die einengende Überschrift etwas weiter auf, indem man versuchte, etwa aus der thematischen Entwicklung heraus die instrumentale zu verstehen. *Martinu* scheint freilich vom Thema weniger zu halten als vom rhythmisch charakteristischen Motiv, das er vermittelst kontrapunktischer Verknüpfung und instrumentaler Bereicherung zum Siege führt. Die ganze Sinfonie — es ist die fünfte des 1890 geborenen Slawen — gleicht einem übersichtlichen Frage- und Antwortspiel; reizvoll an ihr ist die Mischung von Konsequenz im motivischen Fortspinnen und jenem leicht sentimentalen «Moldau-Klima», das wir auch von Dvorak her kennen, und dem Brahms mehrfach zum Opfer fiel. *Strawinskys* «Chant du Rossignol» war einst eine Oper, deren Libretto auf Andersens Märchen von der Nachtigall zurückgeht; später wurde daraus eine «sinfonische Dichtung», so daß dieses Stück als Vertreter der Richtung Berlioz, Liszt, Strauß usw. gelten könnte. Wie sich Martinu mit Haydn in der Form, so läßt sich Strawinsky mit Haydn in der Instrumentation von ferne vergleichen. Allerdings gehören Einsätze ganzer Instrumental-Gruppen der modernen Zeit (und dem Barock!) an; ferner läßt sich am Schlagzeug der viel besprochene «technische Fortschritt» (Maschinenpauke usw.) deutlich erkennen. Anderseits denkt man beim Gesang der Nachtigall sogleich an die «Pastorale» und bei Martinus zweitem Satz an das Metronom-Motiv in Beethovens «Achter». Mit derartigen Assoziationen ließ sich das im Programm nicht vertretene 19. Jahrhundert in Gedanken überbrücken. Das «Orchestre de la Suisse Romande» spielte unter der Leitung von Ernest Ansermet die drei Werke im Radio-Studio, wo man gut tut, sich aus akustischen Gründen recht im Hintergrund zu halten. Haydns Sinfonie («Oxford» in G-dur) kam wenige Tage später im Zürcher Studio noch überzeugender zur Geltung (Blech im dritten, Temponahme im vierten Satz). In den beiden modernen Partituren war das Wesentliche jedoch trefflich dargestellt.

Die beiden *Trio-Abende* verzichteten nicht nur auf beziehungsreiche Überschriften, sondern überhaupt auf jeglichen Text im Programmheft. Arthur Schnabel, ein Pianist von durchgeistigter Technik, ein Musiker von klassischer Kultur, kam nach langer Abwesenheit erstmals wieder in unser Land, um mit dem Geiger Joseph Szigetti und dem Cellisten Pierre Fournier Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Brahms zu spielen. Trotzdem die drei Herren nach Temperament, technischen Fähigkeiten und ihrem Lebensalter nach höchst verschieden sind, formen sie doch bereits ein Ensemble, dem wir augenblicklich nichts an die Seite zu stellen wüßten. Unbedingt geht die Führung vom Klavier aus; ihr sich immer bewußter anzupassen, dürfte das Ziel der beiden Streicher sein. Daß dies noch nicht ganz der Fall ist, zeigte das Beethovensche Trio in D-dur, dessen gefürchtetem langsamen oder «Geister»-Satz einzig Arthur Schnabel innerlich wie technisch wirklich gewachsen war; welch hohes Niveau die Vereinigung gleichwohl schon erreicht hat, bewies sie glänzend am jugendlich bewegten, allerdings auch recht problemlosen D-moll-Trio von Mendelssohn. Die Wiedergabe dieses Stückes mag als die vollkommenste Leistung aller künstlerischen Rencontres-Darbietungen gelten.

Man möchte es morgen wieder sehen und hören, dennoch war es aus mehreren Gründen ein Wagnis, *«Antonius und Cleopatra»* aufzuführen. Einmal setzte sich das Ensemble aus den verschiedensten Elementen zusammen und dann läßt sich Shakespeare kaum übersetzen; höchstens nachdichten, wie das Schiller mit dem «Macbeth», Stefan George mit den «Sonetten» versuchte. Dazu kommt, daß gerade diese Tragödie ungemein schwer zu inszenieren ist. Robert Speaight, einem englischen Fachmann, war die Leitung anvertraut worden. Anfänglich schien der Gegensatz zwischen Orient und Abendland recht gut angedeutet; aber die Konsequenz, diese Welten auseinander zu halten, fehlte. Die Doppeltreppe aus armiertem Beton als Hauptrequisit den ganzen Abend hindurch im Zentrum der Bühne stehen zu lassen, scheint prinzipiell verfehlt. Sie war jedenfalls im Hinblick auf das «Monument» (IV/13) konstruiert worden. Weder römische noch ägyptische Merkmale trug der Aufbau, und gerade diese stilistische Neutralität ließ an die Zweck-Architektur von Strandbädern denken. Ohne logisch durchdachte Dreiteilung der Bühne, meinen wir, kann die rechte Wirkung des Stückes kaum erreicht werden. Vor Vorhängen gespielte Szenen, beispielsweise das Intermezzo in Athen, waren optisch die erfreulichsten. Keinesfalls darf übrigens die Übereinstimmung zwischen Vorhangstoff und den Kostümen übersehen werden. Hieraus ergibt sich die Frage, ob für die Darstellung der Stil des ersten vorchristlichen Jahrhunderts oder derjenige des beginnenden 17. gewählt werden soll. Diese und noch mehrere andere Probleme lassen erkennen, wie lebendig die Tradition des französischen Theaters im Vergleich zum englischen geblieben ist. Nur sechzig Jahre nach dem «Antonius» schrieb Racine die «Andromaque». Jener gibt uns schier unlösbare Rätsel auf, diese ist in ihrem Barockgewand sicher geborgen. Trotz aller dieser Einwände wirkte das Drama lebendig, grandios, hinreißend; aktuell mochte man hinzufügen, wenn es noch Helden von solchem Ausmaß gäbe und Dichter von solcher Kraft. Alle Darsteller gaben ihr bestes und ihr Zusammenspiel entwickelte sich innerhalb vier Stunden in erstaunlicher Weise. Was hat das nun aber mit technischem und moralischem Fortschritt zu tun? Moralisch ist weder der «Antonius» — ganz zu schweigen von der Cleopatra —, noch der «Clavigo», noch auch «Cosi fan tutte». Es kommt hier ausschließlich darauf an, daß es sich um große Kunstwerke handelt, deren Technik, nebenbei gesagt, bisher nie wieder auch nur annähernd erreicht wurde. Allein das Verfolgen der Nebenrollen, des Verräters Enobarbus, des getreuen Eros oder anderer, erlaubt tiefe Einblicke in die Bautechnik und die psychologische Allwissenheit des Autors. Sicher spielt man Shakespeare nicht oft genug und überdies zu wenige seiner Stücke. Wie Johann Sebastian Bach bedeutet er eine Welt für sich; eine Einheit, trotzdem er sich über die geheiligten Einheiten hinwegsetzte. «Der Schauplatz seiner Dramen», sagt Heine, «ist dieser Erdball, und das ist seine Einheit des Ortes; die

Ewigkeit ist die Periode, während welcher seine Stücke spielen, und das ist seine Einheit der Zeit; und beiden angemäß ist der Held seiner Dramen, der dort als Mittelpunkt strahlt und die Einheit des Interesses repräsentiert... Die Menschheit ist jener Held, jener Held, welcher beständig stirbt und beständig aufersteht...».

Joachim Ernst.

Zürcher Schauspielhaus

Lessings erstes Theaterstück, das ernsthafte menschliche und dichterische Ansprüche stellt, *«Miß Sara Sampson»,* wird selten aufgeführt. Das liegt wohl daran, daß beim Lesen der Aufklärungscharakter mit seinem allzu dozierenden Dialog, wobei man die schulmeisterlich erläuternden Handbewegungen aus den Gemälden und Stichen jener Zeit förmlich unter den Zeilen hingeistern sieht — vor allem auch mit seinem alles überwuchernden Moralisieren stark hervorsticht. Es gehört wohl ein feiner Sinn für dichterisch-dramatische Substanz dazu, um unter diesen störenden Eindrücken die doch immer wieder tragende Gestaltung echt menschlichen Grundgehaltes herauszufühlen; — und dieses Verdienst kommt wohl nicht zuletzt dem Spielleiter *Herrn Wälterlin* zu. Ganz besonders aber gehörte eben eine Schar überragender Künstler dazu, um mit ihrem deutenden Spiel die allzu rationalistisch-unstetige seelische Linie in lebendig fließende Stetigkeit zu verwandeln. Dieses Stück müßte in einer schlechten oder mittelmäßigen Aufführung schwer erträglich sein; in einer meisterlichen offenbart es mit der Stärke einer Neuentdeckung die frühe Anwesenheit der großen Grundkraft, welche sich dann in Lessings Meisterdramen, in Goethes und Schillers Schauspielen entfalten sollte. Wenn die vorwärts weisenden Durchblicke stark hervortreten, so die rückwärts weisenden kaum minder. Daß Lessing seine Handlung nach England verlegte, welches er nie mit eigenen Augen kennen lernte, hat verschiedene Gründe dieser Art. Zunächst wohl den, daß England nach unseres Muralts und nach Voltaires Schilderungen in ganz Europa als das eigentliche Heimatland der düsteren Leidenschaften und der menschlichen Katastrophen galt. Diese Anschauung wurde noch dadurch bestätigt, daß in England die literarische Gattung emporblühte, welche diese Atmosphäre von Leidenschaft und Entladung zur unmittelbaren Darstellung brachte — eben nicht in eine Ferne von Raum und Zeit, von gesellschaftlichem Abstand und höfischer Gehaltenheit hineinprojiziert, welche die klassische Dämpfung und Mittelbarkeit ergab, sondern als das eigentliche Gegenwarts- und bürgerliche Drama. Dieselbe Strebung offenbarte sich im englischen Roman, und hier ist die Beeinflussung Lessings durch Richardsons berühmte «Clarissa Harlowe» besonders in der Fabel auf der Hand liegend. Richardsons Meisterschaft in der Wiedergabe psychologischer Kleinstufigkeit wird hier auch von Lessing umworben — und wahrhaftig nicht umsonst, müssen wir nach der Zürcher Aufführung sagen. Im übrigen ist dieser Roman Richardsons durch einen etwas kräftigeren Realismus gekennzeichnet als seine anderen, in denen die langweiligsten Tugendungeheuer uns Tausende von Seiten mit ihren Deklamationen aufhalten. Aber dadurch, daß hier auch das Laster, auch gemischte Charaktere auftreten, wird auf der anderen Seite zum Ausgleich das Moralisieren auch der Bösewichter noch fast zum Unerträglichen verstärkt — und davon ist *auch* genug in Lessings Trauerspiel hängen geblieben. Wie wenig existentiell dieses ewige Tugendpathos ist, sei an einem Nebenzug gezeigt. Lessing war zweifellos persönlich ein sittlich hochstehender Mensch; aber die unaufhörliche Ausspielung der großen tugendhaften Liebe gegen die gemeine Buhlerei wie in diesem Stück ist bei ihm doch in dem Augenblick am Rand, wo sich zeigt, daß diese

große Liebe eine Sache auf Sein oder Nichtsein werden kann. Gegen den «Werther» spielte Lessing den abscheulichen Zynismus des Sokrates in Liebesdingen aus, und: «Also, lieber Goethe, noch ein Kapitelchen zum Schlusse, und je zynischer, je besser»! (Brief an Eschenburg vom 26. 10. 1774).

So ist die Schwarz-Weiß-Malerei der Charaktere das Schwächste an «Sara Sampson», und besonders die Bösewichter, die sich selber als solche erkennen und das unaufhörlich im Munde führen, bleiben weithin bloßes Theater; nicht umsonst reden wir ja von «Theaterbösewichten». Wie anders pulsiert das Leben einige Jahrzehnte später auf der deutschen Bühne, als Goethe seine hinreißenden und erschreckenden Gestalten hinstellt, die wie Pflanzen aus der Erde wachsen und in denen Gut und Böse so gleichmäßig, unabgehoben und ineinander hinübergehend von der Natur umhüllt und gehegt wird wie zwei Keimblätter im Keime. Goethes Trauerspiele der Untreue «Clavigo», «Stella» stehen ja äußerlich nicht weit ab von «Sara Sampson»; doch auch innerlich ist Lessing hier näher bei Goethe, als man es nach dem bloßen Lesen meinen sollte. Die Szene zwischen Sara und Marwood, in welcher sich die letztere zur Offenbarung ihres wahren Namens hinreißen läßt, ist von stärkstem, echtem dramatischen Leben und psychologischer Wahrheit erfüllt. Hier nehmen unter der Feder des wirklichen Dichters die Dinge selbst in ihrer Flutung dem konstruierenden Moralisten das Wort aus dem Mund. Stark und unmittelbar ist auch der Auftritt, wo Mellefont seiner früheren Geliebten alle Schuld überwälzt und sich selber höchst einfach und engelrein aus der Sache moralisch herausziehen will — damit ohne weiteres eine tragische Vergeltung heraufrufend.

Von den Hauptrollen ist vielleicht der Charakter, in welchem Lessing jenes Gemischte tastend umreißt, das Goethe dann so meisterhaft beherrscht, am schwersten zu spielen; und man wird nicht sagen können, daß *Herr Ammann* den Mellefont über seine etwas unbeholfene Zusammensetzung aus Tugend und Laster in ein strömenderes Element habe eintauchen können. Die Leistung *Käthe Dorschs* als Marwood war über jeden Lobpreis erhaben; sie wußte ihre Rolle mit dem expansivsten, explosivsten, explizitesten Leben zu füllen, das über alle Klippen der Diktion hinwegtrug; von dem Reichtum und der Gewalt ihres Spieles ist nicht leicht ein Begriff zu geben. Hier hat die wiedergebende Kunst Tiefen aus einer Rolle herausgeholt, von welchen der *Leser* wirklich wenig ahnt, die aber doch darin gewesen sein müssen, wie wir mit dem Glück dessen erkennen, dem der Star gestochen worden ist. Ausgezeichnet behauptete sich Frau Dorsch gegenüber *Frau Fink* als Sara, die bei glücklich vermiedener Gefahr des Überzarten sich über einen schönen Zuwachs an künstlerisch gestalteter Lebensfülle auswies. Unter den sonst in diesem Stück beschäftigten, durchwegs zulänglichen Spielern erwähnen wir nur noch *Herrn Beneckendorff* als Waitwell, der die Naivität des treuen Dieners vor jeder Sentimentalität bewahrte und mit echtem Gefühl gespannt zu halten wußte.

Erich Brock.

* * *

Was ist erstaunlicher, daß die Amerikaner heute so durchgängig das Bedürfnis zeigen, die Idyllik ihrer Kleinbürger darzustellen, oder daß Europa sich so gierig gerade auf *diese* Darstellungen stürzt? Beides hat wohl seine tiefen psychologischen Wurzeln: für Amerika kündigt sich darin die Sehnsucht nach einem Selbsterweis des Friedens an, für Europa weitgehend das Bedürfnis, den Koloß Amerika als eine Versammlung von Menschen zu sehen, die einfach Menschen sind wie wir. Und so sehr hat uns die Angst vor dem Kolossalen jene Selbstverständlichkeit, daß die Amerikaner auch Menschen sind, verdeckt, daß das Selbstverständliche uns mit dem Glück einer Entdeckung zu überfallen weiß. Ähnliches war schon einmal zu beobachten, als seinerzeit die Russen den Film *«Nikita»* herausbrachten. Mehr als naive Angstbeseitigung ist freilich jenes Glückgefühl nur, wenn

es von einem Dichter erweckt wird. Saroyan hat etwas von diesem Dichter (am wenigsten freilich auf dem Theater), Williams hat es — *van Druten,* heute einer der meistgespielten Autoren, kommt in seinem *«I remember Mama»* kaum über die photographisch saubere Idyllik hinaus. Wir kennen den Roman nicht, der die überlaute Vorlage zu diesem «Theaterstück» abgegeben hat, wagen aber nach der Faktur dieses letzteren kaum auf stärkere konstruktive Fähigkeiten des Autors zu schließen, die doch auch über Wert oder Unwert selbst eines Romans entscheiden. Die Rolle des Ansagers, die van Druten hier zur reinen Eselsbrücke vom epischen zum dramatischen Stil hinüber entwertet, zu einer platten, modischen Unerträglichkeit, läßt uns empfinden, wie schade es ist um dieses an sich echt theatralische Stilmittel, das seine Heimat im romantisch-ironischen Theater hat. Aber welcher Autor von Selbstachtung wird in absehbarer Zeit noch wagen dürfen, es zu verwenden, nachdem es derart zum Requisit künstlerischer Impotenz geworden ist?

Van Drutens Stück wird unter dem Titel *«Die Unvergeßliche»* jetzt in *Carl Zuckmayers* Übersetzung den Zürchern in einer beinahe vollendet zu nennenden Aufführung dargeboten — was wäre wohl seine Wirkung, wenn es auch nur eine Spur weniger gut gespielt würde? Wieder einmal ertappt man sich auf dem ketzerischen Gedanken, schlechte Stücke gut spielen heiße sie schlecht spielen. Doch seien wir nicht verwegen. So reich sind wir nachgerade nicht mehr, als daß wir das auch nur halbwegs Eßbare ausschlagen dürften. Und zudem würde uns ein Schauspieler klar machen, daß ein Stück mit ausbaufähigen Rollen eben einfach nicht schlecht sein *könne.* Seien wir also nicht heikler als *Käthe Dorsch,* die in dieser recht mühselig gezimmerten Bilderfolge aus dem Leben einer amerikanischen, ursprünglich norwegischen Familie die Mutter darstellt. Die Mutter: wahrhaft geometrischer Ort von Lebensklugheit, Güte, Witz und Tapferkeit. Wie notwendig ist es aber, daß man diese begnadete Darstellerin zugleich noch als Lessings Marwood genießen kann. Ihre Bewährung erleben kann im klassisch stilisierten Bezirk, der die großen Linien, die Erhöhung des Menschlichen ins formal Bedeutsame und die Zurückverwandlung dieses Architektonischen ins augenblickshaft Bedingte aufzeigt. Denn das ist ja wohl das Siegel der ganz großen Künstlerschaft, daß sie im realistischen wie im stilisierten Bezirk sich gleichermaßen auszuleben weiß. Müßte nicht das Eine davon dem Anderen rufen, so wie im Dichter die Überfülle des einfach Seienden nach der Bändigung durch das einfach Bedeutende ruft, und andererseits die voll erreichte kristallklare Bedeutung wiederum ruft nach dem schwierigen Spiel, sich ins bloß Seiende fast, aber nur fast unsichtbar zurückzuziehen? Wenn Käthe Dorsch sich auf solch umfassender schöpferischer Höhe zeigt, so sei über dieser Bewunderung nicht die Leistung des Zürcher Ensembles vergessen. Es heißt ein hohes Lob spenden, wenn man feststellt, daß diese «Unvergeßliche» keine Staraufführung ist. *Seyferth* wußte eine zur Einheitlichkeit durchgebildete Spielerschar dem Werk dienstbar zu machen, in der altbewährte Kräfte plötzlich ein ganz neues fesselndes Gesicht enthüllten, wie etwa Frau *Widmann,* und andere, wenig routinierte Darsteller so etwas wie ihren Stil entdecken durften. Man mag es also bedauern, daß so viel schöne Bemühung nicht einem wesentlicheren Gegenstand gewidmet wurde — die schauspielerische Leistung ist beglückend und läßt der neuen Saison trotz ihres etwas undurchsichtigen und der großen geistigen Linie entbehrenden Spielplans mit Freude entgegensehen.

Elisabeth Brock-Sulzer.

«In jenen Tagen»

Ein deutscher Nachkriegsfilm

Die *4. Internationale Filmwoche in Basel* brachte zum ersten Male wieder einen deutschen Film, den ersten der Nachkriegszeit. «In jenen Tagen» ist der Titel dieser «Geschichte eines Autos», die uns mit Szenen und Gesichtern aus «jenen» Tagen der vergangenen anderthalb Jahrzehnte Deutschlands bekannt macht.

Welche Verwandlung der Thematik! Kein Wunder, denn die Katastrophe, die über Deutschland hereinbrach, war eine totale. Sie hat viele Deutsche mit echt deutscher Gründlichkeit zu einer jähen, völligen Absage an die Vergangenheit bestimmt, deren Teilhaber sie selbst gewesen sind, viele aber hat sie nachdenklich gemacht. Es ist nicht gut, wenn nach dem völligen Zusammenbruch der im Dritten Reich geschürten Hoffnungen nun eine Unzahl Deutscher ihr Heil in einer möglichst auffälligen nachträglichen Verdammung und Persiflage alles Geschehenen jener Jahre sucht, bei der man allzu deutlich ein «Ich bin ja immer dagegen gewesen» herausstreichen möchte. Es ist vielmehr gut, wenn man still wird und über das Vergangene nachdenkt. Wollen wir nun für die «deutsche Besinnung» ein günstiges Vorzeichen für eine langsame, aber doch merkbare innere Sammlung suchen, so dürfen wir wohl bei diesem Filmwerk offen bekennen: Hier ist ein gutes Omen!

Der Film hat technisch sicher manchen Mangel. Wir müssen aber den ehrlichen Eifer loben, mit dem bei sehr beschränkten Mitteln und für uns oft gewiß kaum vorstellbaren Schwierigkeiten (das Hamburger Atelier ist völlig neu und ohne jedes überkommene Inventar) ein Werk geschaffen wurde, das äußerlich von jeder «Schminke» absah und innerlich in der Behandlung der Vergangenheit auf das billige Mittel effektvoller Polemiken und sensationeller Bloßstellungen des Hitlerregimes verzichtete.

Über die Leinwand unserer Filmtheater ist in den vergangenen Jahren manche Szene stumpfer Bestialität von Gestapoagenten oder ihren Helfern gelaufen. Ja, womöglich wurde die bedenkenlose Kriminalität dieser Knechte des Regimes dergestalt in das Gewand einer Komödie der Lächerlichkeit gestellt, daß das erschütternde Schicksal vieler Opfer dieses Schreckens zum Futter für sensationelle Wirkungen erniedrigt werden mußte. Die gefährliche Dämonie des Dritten Reiches lag aber nicht in einem allzeit offenen Terror oder in der sichtbaren Lächerlichkeit ihrer Ideenträger, wie uns dort gezeigt werden will, sondern sie lag in der Verborgenheit der Methoden, verborgen jedenfalls für den Durchschnittsdeutschen, der bald Aktivität mit Erfolg verwechseln lernte und der infolge einer raffinierten Propagandataktik bis kurz vor dem Zusammenbruch in seiner politischen Urteilsfähigkeit durch den ständigen Hinweis auf den «Glauben an die gute Sache» beschränkt geblieben war. *Offener* Terror hätte manchem eher die Augen geöffnet. So jedoch gehen ihm die Ursachen der Katastrophe z. T. erst nach ihrer vollen Auswirkung nach und nach auf. Sie werden ihm um so eindrucksvoller aufgehen, je weniger dick aufgetragen sie ihm vorgesetzt werden.

So müssen wir verstehen, daß *Helmut Käutner,* der umsichtige Spielleiter des Filmes, zunächst einmal an sein deutsches Filmpublikum dachte. Er hat die Schicksale vieler von den damaligen Machthabern Geächteter und Verfolgter mit offenen Augen für das Wesentliche, aber auch mit der dezenten Unaufdringlichkeit gestaltet, mit der Menschenschicksale von so erschütternder Tragik stets nur gestaltet werden sollten. Aber auch für uns, denen der Film an Tatsachen nicht die Neuigkeiten bringt wie etwa dem deutschen Besucher, ist er eine eindrucksvolle Darstellung einer Zeit, die wir hinlänglich in ihrem Tatbestand, jedoch noch verhältnismäßig wenig künstlerisch dargestellt kennen.

Die Handlung ist folgende: Einer jener jungen Menschen, die eine harte Jugend und einen harten Krieg hinter sich haben und nun hoffungslos in das Ruinenchaos einer Stadt starren, stellt an seinen Kameraden oder fast mehr an sich selbst die Frage nach dem Menschen. Was ist ein Mensch? Was ist überhaupt das Mensch-Sein? Die Antwort gibt ihm im Laufe des Filmes ein Autowrack, das seine Geschichte erzählt, seine Begegnungen und die Gespräche und Schicksale, denen es beigewohnt hat. Dieses Auto steht nie im Mittelpunkt, es steht immer am Rande des Geschehens. Darum kann es vielleicht allein objektiv, allein sachlich berichten. Es sieht den Menschen von außen her, sieht ihn unbefangen und ohne die Unsachlichkeit der Leidenschaft. Es hört den Abschiedsworten des politisch Verfolgten vor seiner Emigration zu, es wird Zeuge der Verzweiflung eines «verbotenen», weil «entarteten» Künstlers, es wird Schauplatz der Tragödie einer Mischehe, es hört vom Tode eines Verfolgten. Zum «Dienst» eingezogen, fährt es einen jungen Leutnant und einen alten «Landser» in das unendliche und unberechenbare Sumpfgebiet östlichen Partisanenkleinkrieges. Nach seiner «Verwundung» wird dieses Auto in einer Heimatwerkstatt wieder instandgesetzt, und wie die Menschen jener Tage ganz dem Zufall unterworfen waren, so blieb auch das Auto zufällig in dem nunmehr bombengewohnten Berlin. Es hört dort von dem Schicksal eines der Männer vom 20. Juli, und es führt in den Tagen des Zusammenbruches auf jener Völkerwanderung der Namenlosen ohne Ziel und Zukunft zwei Menschen aus dem deutschen Osten in den Westen.

Keine «große» Geschichte erlebte dieses Auto. Es erlebte wenig an dramatischen Auseinandersetzungen. Es erlebte aber Schicksale im Alltag, erlebte Menschen, die mit ihnen fertig werden mußten und fertig wurden. Es erlebte die «kleine» Geschichte von Menschen. «Was ist eigentlich ein Mensch?» fragt der Hoffnungslose wieder. «Wir wissen es nicht. Wir können es vielleicht gar nicht wissen», gibt er sich selbst zur Antwort. «Es kommt vielleicht auch gar nicht darauf an, daß wir es wissen. Ich glaube, es kommt nur darauf an, daß wir immer versuchen, ein Mensch zu *sein*».

Cola Gabriel.

Eine brennende kulturelle Frage Zürichs

Kantonsbaumeister *Peter* hat sich durch seine Interpellation im zürcherischen Gemeinderat sehr verdient gemacht. Er wollte wissen, was der Stadtrat zu tun gedenke, «um bis zum Inkrafttreten der neuen Bauordnung die aus künstlerischen, kunsthistorischen, kulturellen und städtebaulichen Gründen wertvollen Bauten, Gebäudegruppen, Straßen- und Platzbilder vor Verunstaltung oder Zerstörung zu schützen» (N.Z.Z., No. 1815). Von der stadträtlichen Antwort konnte sich der Interpellant nur teilweise befriedigt erklären. Im Votum von Stadtrat Oetiker wurde unter anderem gesagt: «Es wird nicht zu vermeiden sein, daß auch diese historisch wertvollen Gebäude (Liegenschaften des Thalhofes) und die prächtigen Parkanlagen verschwinden und ebenfalls modernen Geschäftsbauten weichen müssen».

Es sei daran erinnert, daß diesen Sommer eine große Zahl von Verbänden an Stadt und Regierungsrat das Gesuch gerichtet haben, alle erforderlichen Schritte zu unternehmen, um die einzigartige Gruppe der Thalhofhäuser vor dem Untergang zu bewahren. Wir nennen: Kunsthistoriker-Vereinigung Zürich, Antiquarische Gesellschaft Zürich, Zentralkomitee der Zünfte Zürichs, Kantonalzürcherische Vereinigung für Heimatschutz, Zürcher Ingenieur- und Architekten-Verein (ZIA), Bund Schweizer Architekten (BSA), Ortsgruppe Zürich, Gesellschaft Schweizer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMBuA), Sektion Zürich. Sind alle diese beschwörenden Eingaben in den Wind gesprochen worden?

Es seien hier zwei Stimmen aus früheren Jahren angeführt, die für den vorliegenden Fall wie geschaffen sind. In dem schönen, 1928 von der Stadtbibliothek Winterthur herausgegebenen Werk über Alt-Winterthur schrieb der verstorbene Konservator des Museums, *Paul Fink,* bei der Erwähnung des abgerissenen Kreuzganges im Kloster Töß: «Es ist uns heute unfaßlich, wie die Zürcher Regierung 1833 solch wertvolles Kulturgut auf Abbruch verkaufen, pietätlos preisgeben konnte. Was dem Fanatismus der Reformation und Revolution entgangen war, mußte rücksichtsloser Merkantilismus zerstören». Und einer der besten Kenner des alten Zürich, Prof. *Max Huber,* sagte in einer Rede im Jahre 1929: «Insbesondere aber findet die Tradition einen Anhalt an sichtbaren Gütern, in denen sich der Niederschlag des Geschichtlichen verkörpert: historische Stätten für eine Nation, Baudenkmäler für Städte... Solches Traditionsgut, wenn es nicht in Zeiten, die der Tradition weniger Verständnis entgegenbringen, verschleudert wird, kann einer jüngeren Generation wieder den Anschluß an die Überlieferung der Vorfahren wesentlich erleichtern und darum werden mit der Verschandelung solchen Gutes nicht nur Sachen, nicht nur das Künstlerische, sondern auch ethische Werte vernichtet».

Wenn der Stadtrat bedauert, daß private Besitzer historisch wertvoller Bauten nur in seltenen Fällen veranlaßt werden können, diese dem Denkmal- oder Heimatschutz zu unterstellen, muß er eben den Besitzern dieser Kulturgüter entgegenkommen. Für Private ist die Steuerbelastung im Zentrum der Stadt kaum mehr tragbar, sobald es sich nicht um sogenannte Renditenhäuser handelt. Warum sollte nicht in letzter Stunde eine Lösung auf steuerrechtlichem Wege gefunden werden können, sobald die in Frage stehenden Gebäude in das Verzeichnis der schutzwürdigen Bauten aufgenommen worden sind? Die Aufnahme in dieses Verzeichnis würde eine steuerrechtliche Bevorzugung ohne weiteres rechtfertigen und wäre mit weit geringeren Kosten verbunden als ein eventueller Kauf der gefährdeten Liegenschaften. Wegen zahlreicher Rekurse hat die neue Bauordnung der Stadt Zürich noch nicht in Kraft gesetzt werden können. Gegen deren Art. 8 und 9, die den Schutz wertvoller Bauten verfügen, ist aber kein Rekurs erhoben worden. Gibt es irgendwelche stichhaltigen Bedenken, diese Artikel jetzt schon in Kraft zu setzen?

Es berührt eigentümlich, daß Stadtrat Oetiker in seiner Antwort im Gemeinderat wiederholt den Ausdruck «City» gebraucht. Das aus dem Lateinischen abgeleitete englische Wort city bedeutete früher eine Stadt mit Bischofssitz, heute eine größere Stadt. Jeder Gebildete denkt aber beim Ausdruck city in erster Linie an the City, die schöne Londoner Altstadt, die leider durch den Bombenregen des letzten Krieges unersetzlichen Schaden erlitten hat. Soll bei uns die Spitzhacke altes Kulturgut vernichten, weil uns ein gütiges Schicksal vor einer Bombardierung verschont hat? Je mehr unsere Altstadt modernisiert wird, um so weniger darf ein Vergleich mit der City schlechthin versucht werden. Ein Vergleich ist dann höchstens mit einer modernen amerikanischen Stadt möglich, die auf keine oder nur eine bescheidene Tradition zurückblickt.

Möge nichts unversucht bleiben, in einer für die kulturelle Bedeutung Zürichs brennenden Frage eine Lösung zu treffen, die der Tradition der Stadt Zürich gerecht wird. Ansonst droht die Gefahr, daß spätere Geschlechter auch uns den Vorwurf machen werden, es habe rücksichtsloser Merkantilismus den Sieg davongetragen.

Fritz Rieter.

Welsch kontra Deutsch?

Paul André hat mit seinen beiden Büchern *Silence obligé* und *La Suisse française, terre alémanique?* eine Polemik eröffnet, die nicht unbeantwortet bleiben darf [1]). Prof. Arminio Janner hat dem Verfasser dieser Pamphlete bereits temperamentvoll geantwortet [2]). Es ist hier nicht unsere Absicht, uns mit allen von André aufgeworfenen Fragen auseinanderzusetzen, wir möchten lediglich gewisse Dinge etwas ins Licht rücken. Ebensowenig wollen wir Paul André in Bausch und Bogen verurteilen: auch viel Richtiges und Beherzigenswertes hat er gesagt. Doch geht dies unter in einem Getue reaktionärer Färbung, das einer kaum glaublichen Überschätzung der eigenen Kultur und einer kaum glaublichen Unkenntnis des wahren, deutschschweizerischen Wesens entspringt.

Was die politische Grundhaltung Andrés anbelangt, verweisen wir auf den erwähnten Artikel Janners, dem wir uns im wesentlichen voll und ganz anschließen können. Es seien im folgenden aber einige Gedanken herausgegriffen, die uns, im Sinne des Titels Welsch contra Deutsch, als geistige Kurzschlüsse anmuten.

Im Vorwort zu «Silence obligé» behauptet André u. a.: «Le Français déteste l'étude des langues étrangères, l'Allemand s'y complaît, c'est un remarquable polyglotte, ... un gros, un énorme polyglotte. — Le Français est content de sa langue et l'Allemand, lui, a l'air navré d'avoir reçu la sienne en partage... — La pensée française fait corps avec la langue française, toutes deux sont à ce point avides de clarté, de précision, de mouvement etc... — Inquiète depuis des siècles, en revanche, croyant se rencontrer chaque fois qu'elle se perd et se perdant chaque fois qu'elle se rencontre, *la pensée allemande est immémorialement en lutte avec l'idiome qu'elle désarticule* afin de le plier à ses lourdes exigences. C'est dans une syntaxe étrangère qu'elle se dessine sans bavures et qu'elle surgit en pointe, elle a besoin d'être interprétée par autrui pour se reconnaître telle qu'elle se souhaite... — Le Français souffre à malmener une langue qui ne lui est pas familière, l'Allemand en jouit... — La cacophonie est insupportable à ses oreilles (des Franzosen)...; si l'Allemand y goûte de suaves délices, c'est que, tout musicien qu'il soit, ces fausses notes, loin de l'agacer, lui chatouillent agréablement l'ouïe». Dieses Zitat dürfte dem Leser einen Begriff dieser boshaften Beredsamkeit geben. Abgesehen von der ebenso törichten wie vermessenen Behauptung, das deutsche Denken finde in der deutschen Sprache nicht das adäquate Ausdrucksmittel — wir empfehlen Herrn André z. B. etwas Nietzsche zu lesen — und abgesehen davon, daß das berühmte Schlagwort Rivarols von der französischen Klarheit von französischer Seite aus sehr in Zweifel gezogen worden ist, liegt bei aller Übertreibung doch ein richtiger Gedanke zu Grunde. Der Durchschnittsfranzose besitzt vor seiner Muttersprache eine größere Hochachtung als der Durchschnittsdeutsche. Daß er deshalb aber die Fremdsprachen *hassen* soll (warum treibt man an französischen Universitäten denn so eifrig Englisch, Russisch, asiatische Sprachen und sogar ... Deutsch?) und daß es dem Deutschsprachigen ein sonderliches Vergnügen bereitet, Fremdsprachen zu verhunzen, entspricht nicht der Wahrheit [3]). Muß denn das weltoffene Interesse des Deutschen und gerade des Deutschschweizers für fremde Kulturen unbedingt der Ausfluß eines Minderwertigkeitskomplexes sein? Bemüht sich nicht gerade der Deutschsprachige, vielleicht mehr als jeder andere, fremdes Wesen zu

---

[1]) Ersteres bei Attinger, Neuchâtel-Paris 1944, letzteres bei den Editions Transjuranes, Montreux 1946, erschienen.

[2]) Vgl. Svizzera Italiana, Heft 44—45, S. 293—300 (1945).

[3]) Der Verfasser scheint von sich auf andere zu schließen, sagt er doch im zweiten Buch, S. 327: «En effet, je déteste l'allemand».

ergründen und die fremde Sprache möglichst einwandfrei zu sprechen, so schwer es ihm auch fallen mag?

Doch gehen wir weiter. Auf Seite 50 steht zu lesen: «Comme une France saine et fière enrichit l'Allemagne par la seule attraction qu'elle exerce sur elle, notre petite patrie romande rayonne jusqu'aux confins des cantons alémaniques et leur apporte une nourriture spirituelle qui contribue à les distinguer de leur grande voisine du Nord... — Enlevez à la Suisse allemande son alliée latine, il semble qu'elle en soit plus allemande et moins suisse; elle y perd, en tout cas, son principal point d'appui contre les tentatives d'expansion germanique». Von dieser Feststellung ausgehend, an deren Richtigkeit man übrigens in der deutschen Schweiz nie gezweifelt hat, gelangt André zu einem heftigen Angriff auf das «français fédéral», dessen Missetaten er mit vielen Beispielen dartut, und die Zweisprachigkeit (bilinguisme). Viele seiner Bemerkungen philologischer Art sind unbedingt treffend, aber ist es notwendig, daraus ein Minderheitenproblem zu konstruieren, die welsche Schweiz als kulturelle Minderheit hinzustellen, deren Idiom auf Befehl von Bern verballhornt wird, einerseits durch die zunehmende Etatisierung, andererseits durch die «kalte Eroberung» der Welschschweiz durch die Deutschschweizer? Auch hier schießt der Verfasser in seinem pedantischen Partikularismus weit übers Ziel hinaus.

In seinem zweiten Buch treibt André seine «Anti-Bern-These» auf die Spitze. Jede gemeinschweizerische Idee wird abgelehnt. «La culture spirituelle suisse, je l'estime une chimère de mauvais goût. — Le voisinage immédiat de deux langues, leur interpénétration éventuelle, n'aboutissent donc pas seulement à des conflits de vocabulaire ou de grammaire; *c'est une lutte à mort entre deux esprits,* c'est un drame de la pensée. Ainsi qu'il y a des manières de réfléchir qui s'excluent, il y a des manières de s'expliquer essentiellement incompatibles. — Un individu à châtier, un individu qui mériterait d'avoir toujours le bonnet d'âne sur la tête, c'est l'inventeur de la ‚maturité fédérale'». Und so wird auf einigen hundert Seiten gegen den Bund gewettert, zu Gunsten einer insbesondere waadtländischen Kirchturmpolitik, die wir nachgerade überholt wähnten. Weniger Staat! Einverstanden, aber besteht denn der Gedanke des Bundesstaates einzig darin, deutschschweizerische Vögte zur Knebelung des Welschlandes dorthin zu entsenden? Endlich versteigt sich André dazu, einem burgundischen Kulturkreis, dem die welsche Schweiz angehört, das Wort zu reden. Sein germanophober Verfolgungswahn gipfelt in dem Satze, den er im Zusammenhang mit dem Schweizer Schriftstellerverein prägt: «... des institutions, dont un des effets les plus manifestes consiste *à germaniser la Suisse française* en développant le pouvoir central et en comprimant les individus» und wenn er den Helvetismus aufs Korn nimmt: «Mais l'helvétisme alémanise; il alémanise sans en avoir l'intention et sans même s'en apercevoir ...». Wir könnten noch eine lange Reihe solcher Sophismen anführen. Doch glauben wir, daß der Leser aus obigen Ausschnitten ersehen hat, weß Geistes Kind Paul André ist.

Die welsche Schweiz hat das unbestrittene Recht, ihre Latinität gegen den numerisch bedingten Druck der deutschen Schweiz zu behaupten. Seien wir glücklich, daß dem so ist. Mit einer aus persönlichen Ressentiments geborenen und wenig objektiven Haltung, wie sie André einnimmt, täte sie der Eidgenossenschaft und sich selbst einen schlechten Dienst. Herr André aber möge, trotz seiner Abneigung für die deutsche Sprache, die Schützenfestrede im «Fähnlein der sieben Aufrechten» nachlesen.

Carl Theodor Gossen.