

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 31 (1951-1952)
Heft: 9

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: 19.02.2026

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

★ Kulturelle Umschau ★

Mit den Wiener Philharmonikern auf Reisen

Die Wiener Philharmoniker haben im Verlauf ihrer Herbsttournee die Schweiz durchquert, Paris besucht und in vielen Städten Westdeutschlands konzertiert. Am Dirigentenpult stand *Wilhelm Furtwängler*. Der künstlerische Erfolg dieser Reise war über alle Maßen zufriedenstellend. Aus ausverkauften Sälen tönten dem Orchester nicht enden wollende Beifallssalven entgegen. Prominente auf verschiedenstem Gebiet suchten und fanden den Kontakt mit den Wiener Musikern. Somit wäre im Telegrafenstil das äußere Geschehen dieser Künstlerfahrt gemeldet, doch keineswegs ihr tieferer Sinn erläutert, mit dem zu beschäftigen es sich verlohnt; denn er ist nicht bloß von lokaler Bedeutung.

Eine kurze Abschweifung sei hier eingeschaltet:

Als 1918 die Monarchie zerbrach, blieb dem politisch ohnmächtigen, hungrigen, verarmten Kernstück des einst mächtigen Reiches kein Ideal, das fähig gewesen wäre, die Stelle des früheren Staatsgedankens einzunehmen. Die besten Geister des Landes lenkten ihre Gedanken in die Vergangenheit. Auf diesem Rückzug trafen sie sich mit dem intuitiven Streben bedeutender Künstlernaturen in der traurigen Gegenwart, die Fackel jenes Lichtes begnadeten künstlerischen Lebens wieder zu entzünden, die Dezennien lang über Österreich geleuchtet hatte. Ohne ausdrückliche Verabredung, gleichsam elementar, wurde aus dieser mehr empfundenen als logisch abgegrenzten Gedankenwelt greifbare Wirklichkeit. Die Namen Bahr, Wildgans, Hoffmannsthal, Werfel gewannen an Bedeutung, ein neuer Baustil löste den gekünstelten Avantgardismus der Jahrhundertwende ab, die Stunde der Salzburger Festspiele hatte geschlagen, Richard Strauss zog in die Wiener Staatsoper ein. Von Wien aus nahm die musikalische Revolution der Zwölftöner ihren Ausgang und in einem anderen Sektor wurde, wenn auch anders gemeint, aber doch dem gleichen Ziel zustrebend, die Gesundung Österreichs durch die «Sanierung der Seelen» angeregt. Diese Worte Ignaz Seipels wurden vielfach verlacht und auch von manchen seiner Anhänger mißverstanden. Er, der katholische Priester und Moraltheologe, hatte bei der Prägung dieser Formel naturgemäß Spirituelles im Sinn; aber es gibt auch eine Erhebung der Herzen durch wahre und edle Kunst; hätten beide Strömungen sich vereinigt, so wären sie vielleicht stark genug gewesen, den Schlamm rein materieller Denkungsart hinwegzuschwemmen, der damals ständig an Boden gewann. Es kam anders und der großen Gleichschaltung der folgenden Jahre fiel manches anheim, was Österreichs Eigenart verkörperte. In dieser Epoche der Nivellierung blieben die Wiener Philharmoniker ihrer Mission, ihrem durch die Kunst-Tradition der Heimat festgefügten Profil treu.

Sie stellen weit mehr dar als ein vollkommenes Orchester. Sie verstanden es, eine große Tradition zu bewahren und weiterzutragen. Ihre Geigerschule kennt, vielfach im Weg mündlicher Überlieferung, den Willen Beethovens. Brahms und Bruckner hatten beim Komponieren das Klangbild dieses Orchesters im Ohr. Viele unsterbliche Werke dieser großen Symphoniker wurden durch die Wiener Philharmoniker uraufgeführt. Durch Richard Strauss wurde in zahllosen, von ihm dirigierten Konzerten der Aufführungsstil seiner Schöpfungen unzweideutig festgelegt,

und es gibt kaum einen großen schaffenden oder reproduzierenden Musiker, der nicht in den 110 Jahren, welche seit der Gründung des Orchesters verflossen sind, mit ihm künstlerische Fühlungnahme aufgenommen hätte. Den Philharmonikern war es auch vorbehalten, nach Beendigung des zweiten Weltkrieges das Augenmerk der Welt wieder auf Österreich zu lenken. Als sie im Jahre 1947 in Edinburgh mit Bruno Walter musizierten, war der triumphale Erfolg, den sie erspielten, viel mehr als der Dank für außerordentliches Künstlertum. Er bedeutete einen Sieg für Österreich und wurde auch als solcher empfunden. Die Worte Bruno Walters nach Beendigung des Konzertes: «Wissen Sie, daß Sie heute ein Stück Weltgeschichte gemacht haben?» waren keineswegs die Übertreibung einer enthusiastisierten Künstlerpersönlichkeit, sondern die richtige Einschätzung, daß Schranken, die gestern noch bestanden, nun gefallen waren.

Seit diesem Zeitpunkt sind philharmonische Reisen zur ständigen Gewohnheit geworden. Daß im Rahmen dieser Fahrten die benachbarte *Schweiz* stets berührt wird, hat keineswegs bloß geographische Gründe. Das intensive musikalische Leben Zürichs, Basels, Genfs und Lausannes schafft jene Atmosphäre, deren Resonanz jeden empfindsamen Künstler beflügelt... Die *Coriolan-Ouvertüre*, die *Pastoralsymphonie* und Brahms' *symphonischer Schwanengesang* wurden im Lauf dieser Reise verschiedentlich zu Gehör gebracht. Nirgends erklangen sie weihevoller, vollendet als in der *Lausanner Kathedrale*, nicht allein dank dieses stimmungssstarken Rahmens, sondern weil die gespannte Aufmerksamkeit eines vollzählig erschienenen Auditoriums die Ausübenden beschwingte. In *Zürich* nahmen die Philharmoniker die Gelegenheit wahr, *Volkmar Andreea* zu begrüßen. Zu der menschlichen und künstlerischen Hochachtung, die diesem trefflichen Musiker entgegengebracht wird, gesellte sich im speziellen Fall ein Umstand, den jeder Österreicher dankbar empfindet: die Liebe des angesehenen Dirigenten zu Anton Bruckner. Von *Montreux* aus, dem Ort des Tournee-Beginns, besuchte der stets auf alles bedachte rührige Vorstand des Orchesters, Prof. Rudolf Hanzl, Ernest Ansermet, der erfreulicherweise nach längerer Pause demnächst wieder an der Spitze der Philharmoniker erscheinen wird. In *Basel* fand das letzte Konzert auf Schweizerboden statt. In dieser Stadt hat Felix von Weingartner, der jahrelang die Wiener philharmonischen Konzerte dirigierte, seine Tage beschlossen. Man ruft sich seine Beethoven-Deutung ins Gedächtnis, die, vorwiegend auf ästhetisch-musikalischen Gesichtspunkten fußend, jenen vollkommenen Ausgleich zwischen Inhalt und Form unterstrich, der für den Begriff «Klassik» charakteristisch erscheint. Furtwängler aber spricht, wie ein geistvoller Kritiker schrieb, nicht über Beethoven, sondern mit Beethoven. Die Schilderung des freudigen Gefühls beim Erblicken der Landschaft, welches der 1. Satz der *Pastorale* vermittelt, die Szene am Bach, das Gewitter — all das wurde in Furtwänglers Darstellung als Niederschlag eines ergreifenden Erlebnisses nachgezeichnet. Sein Musizieren ist ein Bekenntnis, das nicht einen Moment eigenwillig wird oder in Manierismus verfällt.

In der *Pariser Großen Oper* fanden zwei Konzerte statt. Sie waren bis zum letzten Platz ausverkauft. Der Anblick des Prachtgebäudes erweckte in den Wiener Musikern sehnsgütige, neidvolle Gedanken. Wann wird die Wiener Staatsoper wieder, von den Wunden der Bombenangriffe geheilt, in verjüngter Schönheit, die würdige Stätte festlicher Opernabende sein? Der Prunk der Fassade, die Uppigkeit der Innenarchitektur zaubert das Bild einer vergangenen Epoche hervor. Damals hieß es: «enrichissez vous». Napoleon III. und Eugenie haben hier Cercle gehalten, in den Garderoben und Probezimmern empfindet man in unwahrscheinlicher Intensität die Atmosphäre, welche der Pinsel Degas' so charakteristisch zu schildern verstand. Die Pariser jubeln den Philharmonikern zu, Furtwängler muß sich zu einer Zugabe entschließen. Er wählt das *Meistersinger-Vorspiel*. Die Kritik findet anerkennendste Worte für das Spiel des Orchesters, setzt einiges an Furtwänglers

Beethoven-Auffassung aus, stimmt aber restlos seiner Brahms- und Wagner-Deutung zu. Ein Rasttag — er ist der erste seit der Abreise — bietet erwünschte Gelegenheit, einige freie Stunden zu verleben. Sie werden je nach Neigung und Interessenkreis des Einzelnen verschieden genutzt.

So homogen das Orchester als Klangkörper ist, so different sind die Individualitäten, aus denen es sich zusammensetzt. Man findet unter ihnen musikbesessene Künstlernaturen, deren Denken ständig um die begnadete Vielfalt kreist, in welcher sich die Welt der Töne manifestiert. Viele Philharmoniker sind Professoren und schulen den studierenden Nachwuchs in ihrem Fach. Neben dem Bruckner-Typus, dem Gläubigen, seinen Beruf priesterlich Auffassenden, finden sich solche, die dank ihrer musikantischen Talente Meister ihres Instrumentes geworden sind. Sie haben vielfach ihre Laufbahn in den klangfrohen Militäkapellen der ehemaligen k. u. k. Armee begonnen. Vor Beginn der Probe, die jedem Konzert vorangeht, werden Eindrücke ausgetauscht: Man vernimmt von Pilgerfahrten zum Grab Ravel's, von Einkäufen seltener Musikalien und Bücher in einer boutique an der Rive Gauche, aber auch von lustigen, am Montmartre verbrachten Stunden.

Über belgischen Boden erreicht der Zug mit den Separatwagen, die dem Orchester zur Verfügung stehen, die deutsche Grenze. Am Aachener Bahnhof ertönen aus dem Lautsprecher Worte der Begrüßung: «Wir heißen das weltbekannte Wiener philharmonische Orchester mit seinem berühmten Dirigenten Wilhelm Furtwängler herzlich willkommen». *Münster* ist die erste Station. Über 6000 Personen füllen die riesige Münsterlandhalle, die derzeit als Konzertsaal verwendet wird. Viele Zuhörer sind aus der näheren und weiteren Umgebung der durch den Krieg hart mitgenommenen Stadt herbeigeeilt und erwarten, in andächtigem Schweigen verharrend, den Konzertbeginn. Orchester und Dirigent werden bei ihrem Erscheinen mit frenetischem Beifall überschüttet. Tags darauf spenden die Zeitungen in langen, eingehenden Analysen den Wienern uneingeschränktes Lob. Als schönes Zeugnis für die Gesinnung, die in dieser Stadt herrscht, sei verzeichnet, daß die erste Sorge der Wiederinstandsetzung jenes historischen Saales galt, in welchem der Westfälische Friede geschlossen wurde. Vorbildlich ist auch der Stil der Neubauten, die, modern und doch den Renaissance-Charakter der Stadt während, sich wohltuend von den pseudo-mittelalterlichen Backsteinbauten unterscheiden, wie sie die Achtzigerjahre des vergangenen Jahrhunderts zu errichten pflegten.

In *Hamburg* erfährt das Programm eine Erweiterung. Zum ersten Mal spielen die Philharmoniker auf dieser Reise Bruckner. Die Hansastadt ist alter musikalischer Kulturboden. Man denkt an Händel und an seinen Zeitgenossen, den Domkapellmeister Mattheson, der nicht bloß viele Noten geschrieben, sondern auch zahlreiche Schriften verfaßt hat, darunter eine, deren Titel lautet: «Der vollkommene Kapellmeister». Eine amüsante Vorstellung ist es, sich die Entwicklung vor Augen zu halten, welche von dem damals üblichen fußstampfenden, eine Notenrolle schwingenden Taktieren bis zur nuancenreichen Dirigentenkunst unserer Tage führte. In der Geburtsstadt Brahms' zeigte sich Furtwängler neuerdings als «vollkommener Kapellmeister». Applaußsalven und Blumengebinde, sinnvoll in den österreichischen Farben rot-weiß-rot gehalten, waren der Dank der Hamburger. Es würde zu Wiederholungen führen, wollte ich jedes Konzert und seine Begleiterscheinungen einzeln beschreiben. In *Münster* und *Hannover* mußte das Überfallskommando eingesetzt werden, um die vielen Hunderte, die noch in die vollbesetzten Säle eindringen wollten, zu zerstreuen. *Wiesbaden* war der einzige Platz, an welchem noch an der Abendkasse Eintrittskarten erhältlich waren. Das Konzert im dortigen Opernhaus, in dessen Räumen noch die Hoftheaterluft der Wilhelminischen Ära weht, fand als Veranstaltung der deutsch-französischen Kulturwochen statt. Ein Sonntag-Vormittags-Konzert in *Frankfurt*, unter besonders glücklichem Stern musiziert, bringt als Programmfolge die vierten Symphonien Bruckners und Brahms'. Nach Aufenthalt

in Stuttgart und in dem romantischen, von allen deutschen Städten am wenigsten zerstörten Heidelberg wird Düsseldorf erreicht.

In dieser Rheinstadt, der im gewissen Sinn Frankreich am benachbartesten, herrscht pulsierendes, fröhliches Leben. Furtwängler spricht sich zwei Stunden lang mit den zahlreich erschienenen Musikkritikern der rheinischen Zeitungen aus. Wie stets, wenn sich der Maestro in ein Thema versenkt, gelangt er zu neuen Perspektiven, zu geistreichen Formulierungen. Das Gespräch streift alle Themen, die für den Musiker von heute aktuell sind: das zeitgenössische Schaffen, das unentwegte Vorkämpfertum gewisser Gruppen für neueste Musik. Furtwängler bezeichnet sie als «Philister der Revolution»; Strawinsky und Bartok haben bereits ihren festen Platz im Musikleben unserer Zeit, ohne daß deren Namen zum Feldgeschrei wurden. Man spricht über die Diskrepanz zwischen dem Publikumsgeschmack und dem mancher Kritiker, welche die Musik vergangener Jahrhunderte totsagen wollten. Auch die soziale Stellung der Orchestermusiker, die Konkurrenz, welche durch die Schallplattenindustrie und den Rundfunk den Kulturorchestern erwuchs, wird besprochen. Die Debatten vergehen wie im Flug.

Ein Zwischenspiel, das künstlerischer Pionierarbeit im besten Sinne des Wortes galt, stellte die Aufführung des Oratoriums «Das Buch mit sieben Siegeln» von Franz Schmidt dar. Diese Aufführungen fanden in Bielefeld, Essen und Münster statt — außerhalb der philharmonischen Konzerttournee, doch unter Mitwirkung der Philharmoniker, welche dem aus ihren Reihen hervorgegangenen großen Komponisten dadurch eine würdige Ehrung darbrachten. Franz Schmidt ist relativ noch unbekannt; er verdiente das Gegenteil. Westfalen ist hellhörig für geistliche Musik. So brachte es auch dieser apokalyptischen Vision, welche jenseits ihrer musikalischen Schönheit dem Weltgefühl der Heutigen unheimlich verständlich ist, regstes Interesse entgegen. Die Idee zu diesen Konzerten ging vom Grazer Domkapellmeister Dr. Anton Lippe aus, der seinen vorzüglich geschulten Domchor mit auf Reisen nahm und als genauer Schmidt-Kenner mit sichtlicher innerer Anteilnahme die Aufführungen leitete. Hervorragende Wiener Solisten, unter ihnen an erster Stelle Julius Patzak, traten für die Schöpfung des österreichischen Komponisten mit ihrem großen Können ein. Diese drei Aufführungen gingen unter lebhafter Zustimmung des Publikums vor sich und haben sicherlich ihren Zweck erfüllt.

In unserer Zeit, einer Zeit drohender Nivellierung, kommt einer kulturellen Manifestation, als welche sich die Reise der Philharmoniker darstellt, erhöhte Wichtigkeit zu. Dieses Orchester versinnbildlicht eine ehrwürdige traditionsreiche Kunstgesinnung. Wien ist seine Heimat, aber seine Bedeutung reicht weit über die engen Grenzen Österreichs hinaus. Solange unser Kontinent noch über kraftspendende Quellen solcher Art verfügt, muß er nicht um den Verlust seiner Vorherrschaft auf geistigem und künstlerischem Gebiet fürchten.

Erwin v. Mittag

Stadttheater Zürich

Strawinsky: „The Rake's Progress“

Das Stadttheater Zürich hat die deutschsprachige Erstaufführung von Igor Strawinskys erster abendfüllender Oper, die er im Alter von gegen 70 Jahren schrieb, durchgeführt. Diese Oper, vor kurzer Zeit in einem Theater des Settecento zu Venedig uraufgeführt, fußt formal auf der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts, enthält verschiedene musikalische Anspielungen auf Meister der französischen und italienischen Spieloper und zeigt sich in einer besonderen

Nacheiferung von Mozart, besonders des «Don Giovanni». Diese Oper ist vor allem deshalb mit großer Spannung erwartet worden, weil Strawinsky durch seine programmatisch vertretenen Ansichten zu einem Theoretiker der Oper geworden ist, bevor er sich verpflichtenderen Werken dieser Gattung als Komponist zuwandte. Die Geschichte der Oper ist die einfache story eines Liederlichen («Rake»), der den Versuchungen des Lebens, von seinem Schatten in Besitz genommen, unterliegt und im Irrenhaus endet. Zugrunde liegt die Bilderfolge desselben Titels des englischen Malers William Hogarth (der auch Hugo von Hofmannsthal zur Leverszene des «Rosenkavalier» angeregt hat). Die Szenen der Oper sind weitgehend von den einzelnen Bildern bestimmt.

Bei kaum einem Werk fühlt man sich so stark gedrängt, auseinander zu halten, was das Werk als geistiges, als stilistisches Bekenntnis, und was es als Kunstwerk, unbezogen auf alle «musikpolitischen» Tendenzen, bedeutet. Strawinsky, der Verfechter — nach den Jugendjahren einer wilden, revolutionierenden Ausdrucksdynamik — einer neuen «Klassizität» der Musik, die sich in der Absorbierung des «Ausdrucks» in der «Form» dokumentieren soll, hat mit der Oper ein neues programmatisches Werk geschaffen, das auf alle Nachfolger in der Richtung der «neuen Klassizität» nicht ohne Folgen bleiben wird. Dabei hat dieses Werk nicht das Odium eines grauen Theoriestücks, — es erfüllt seine sich selbst gesetzten Aufgaben mit einer Beweglichkeit und einem Raffinement, die die ganze geistige und handwerkliche Überlegenheit seines Schöpfers zeigt. Es scheint ein Werk für Kenner zu sein — die Anspielungen auf alte Opernmusik sind so fein, daß sie das ungeübte Ohr oft wohl kaum wahrnimmt —, und will trotzdem in der Einfachheit der Fabel und der Wirkung auch ein größeres Publikum ansprechen. Eine besondere Eigenschaft von Strawinskys Musik, vielleicht seine charakteristischste, hat sich auch in diese Oper übertragen: Strawinsky ist ein Meister der Parodie, der geistreichen neuen Beleuchtung eines schon Vorhandenen. So stark ist dieser Hang und diese Begabung, daß man sich mitunter frägt, ob nicht eigentlich sie das eigentliche Motiv seiner klassizistischen Theorie sei, und seine künstlerische Dogmatik nicht vor allem eine Verteidigung seines eigenen künstlerischen Naturells. Wie könnte er sich so stark im Ab- und Umwandelnden zeigen, ja wie könnte er — scheinbar paradoixerweise — so ganz er selbst sein, wenn er sich nicht auf eine feste Form- und Anschauungswelt, wie sie in der Geschichte der Oper nun einmal nur das 18. Jahrhundert bietet, beziehen würde? Es ist eine Lust, seiner modernen Beleuchtung und Auswertung alter Formen zu folgen, sie alle vom ungeheuer konsequenteren Geist erfaßt zu sehen (eigentlich zu hören), der Strawinsky eigen ist. Es ist ein Fest der Artistik, des gemeisterten Spiels. Nur darf man sich dabei nicht erinnern, was diese Formen an ihrer historischen Stelle «wirklich» waren, damals, als sie eben noch mehr als nur «Formen» waren. Das Secco-Rezitativ etwa (mit dem originalen Cembalo), das bei Mozart die innern Regungen in den Biegungen der Sprache fortleben läßt, und das bei Strawinsky ein unsinnliches, von der Parodierung übernommener Formen etwas belebtes Gebilde wird. Oder die Ensembles, in denen die Stimmen in eisiger Starre isoliert dahinziehen. Man kann nicht annehmen, daß dies Strawinsky nicht bewußt ist. Aber die artistische Freude am Spiel mit der Form ersetzt ihm die Echtheit des Bezuges und der Aussage. Die intellektuelle Leidenschaft der Parodie ist an die Stelle der menschlichen Bezogenheit getreten, die diesen Formen früher eigen war.

Ein Beispiel ist die Verwendung des Epilogs, wie er den Don Giovanni beschließt. Wenn zum Beschuß dieser Oper die Gestalten an die Rampe treten, und eine «Moral» aus der Geschichte deduzieren, so ist der große Unterschied zum Vorbild der, daß weder die Textdichter (von den zweien ist einer Chester Kallman, ein Spezialist für Operntexte des 18. Jahrhunderts), noch der Komponist, noch das Publikum diese Ermahnung im echten, ethischen Sinne ernst nehmen. Strawinsky, der Skeptiker und scharfe Denker, weiß für sich selbst zu gut um die Schwäche der mo-

ralischen Haltung und um die Relativität der ethischen Maßstäbe, als daß er an die Kindermoral, die er ausbreitet, glaubt. Trotzdem schreibt er dieses Finale, und zwar als stilistische Parodie, als geistreiches Spiel mit einem alten Brauch. «Dieses kann ich unterstreichen» singt dabei eine Gestalt zur Meinung des Kollegen. Es geht um das Elaborat eines Gedankens, und meilenweit entfernt ist die innerliche Heiterkeit Mozarts oder gar der spielerische Übermut des Falstaff-Epilogs. Die menschliche Beziehung fehlt diesen mit allen Mitteln objektivierten Gestalten, aber gerade nur sie wäre die Grundlage einer Wendung ans Publikum. Musikalisch ist dieser Epilog etwas vom Schwächsten; der Stilparodist Strawinsky hat hier über den Musiker Strawinsky, der ihn vielleicht fallen gelassen hätte, gesiegt.

In seinem Kunstwillen verhält sich Strawinsky wie vielleicht jeder moderne Mensch in einem Winkel seines Wesens: er sieht sich, in der furchtbaren Freiheit des modernen Bewußtseins, in der Unbezogenheit des Individuums und der Werte nach den wohltuenden Ketten absoluter Formen und Werte um. Was Strawinsky von sich selbst sagt: daß er sich am freiesten fühle, wenn er durch Regeln gebunden sei, das ist die Feststellung eines alles erfassenden, alles bezweifelnden Bewußtseins, das sich nach der Bezogenheit eines festen Welt- und Schaffensbildes sehnt. Er steht damit nicht allein, aber bei ihm ist es zu einem besonderen Zeichen geworden. Und die spielerische Meisterschaft in der Ausgestaltung der übernommenen Welt hat nicht seinesgleichen. So spielt er sich und dem Publikum in diesem Werk die geschlossene Welt der italienischen Oper vor. Er spielt Humanismus. Er spielt mit der Form und mit der Moral. Und er bringt den Heroismus auf, es lächelnd zu tun, ohne zu zeigen, daß der Sinn der Formen, die er verwendet, vorbei ist, weil die Menschen andere sind. Er macht das beste daraus: er bekennt sich zum Spiel an sich. Er proklamiert die Distanz zum Spiel und zu den Gestalten als die Absicht und das Ziel der modernen Oper. Er heroisiert, da er nicht mehr die Gestalten heroisieren kann, die Form, der er sich unterordnen kann. Und vom Formalen, vom Artistischen her ist es auch in diesem Werk ganz geglückt. Man hat, dank Strawinskys artistischer Begabung und seinem Kunstverständ, eine neue Spieloper, gemischt aus musikantischem Spieltrieb und Intellekt.

Es gibt aber drei Szenen, wo anderes mitspricht. Es sind die Szene mit der «Türkenbab» (sechste), jene des Kartenspiels (achte) und des Irrenhauses (neunte). In ihnen waltet das Groteske, das Unheimliche, der Irrsinn und der Tod. Die musikalische Prägung des Monstrums der Türkenbab, der Frau mit Bart, ist großartig, und man gewinnt den Eindruck, daß das Groteske der eigentliche Ausdrucksbereich dieser Musik ist. Dieser Eindruck wird dann bestärkt durch die beschließende Irrenhausszene. Zum Grotesken gesellt sich dort ein Hauch echter Tragik. Die zerbrochene Melodik, die schwebende, zentrumslose Harmonik scheinen nun plötzlich ihren eigentlichen Ausdruck gefunden zu haben. Eine wirklich unbeschreibliche Wirkung geht von dieser Szene aus. Der Mensch, der das Zentrum verloren hat, — das wird in dieser Szene durchdringende Stimmung. Die stockenden, grotesk-tragischen Chöre der Irren bleiben im Gedächtnis, nachdem alles andere vergangen ist.

Wie, wenn ein notwendiger Zusammenhang bestünde zwischen dem Schicksal Tom Rakewells und der Absorption des Gefühls in Strawinskys Idee der «neuen Klassizität»? Tom geht zugrunde an einer Existenz, in der er der Liebe nicht teilhaftig werden kann (sie steht nur als Potentielles über dem Geschehen). Es ist ein Tod aus Unvereinbarkeit der Liebe mit dieser Welt, also eigentlich ein Liebestod, wie ihn — in anderer Sicht — Wagners «Tristan», der Inbegriff von Strawinskys Abscheu, erleidet. Toms Klage, sein Sich-Aufbäumen vor dem Tod erinnern, nicht im Ausdruck, aber in der Bedeutung, an Tristan. Strawinsky gehört noch in die Generation jener, die sich mit dem Tristan-Erlebnis wie mit einer eigenen Existenzfrage auseinandersetzen müßten, gerade in seiner Polemik gegen Wagner wird es

deutlich. Niemand aber, könnte man glauben, habe ihn, dieses «alte Gift», besser überwunden als Strawinsky. Er verherrlicht den Sieg der «Form» über Dionysos, über die berauschenenden, verbindenden Gefühlskräfte. Tom Rakewell aber, der Isolierte, zerbricht an einer Welt, in der er den «Inhalt» nicht gewinnen konnte. Mit der vielgepriesenen Nacht Tristans muß er, der noch viel größere Träumer als Tristan, im unseelischen, geist-zerstörenden Sinn der Umnachtung ernst machen. Da erinnert man sich, daß Strawinsky wohl immer das Dämonische kannte (auch wenn er es verleugnet), aber nie eine Note für den Eros fand. Auch Ann und Tom in dieser Oper tragen ihre Liebe als eine Anschrift mit sich herum (die Anschrift der Szene wird, wie bei Shakespeare, vorbeigetragen), sie leben sie nicht. Die Gesangslinien sind wie Glaskörper, die sich bespiegeln, aber nicht verbinden. Es ist von Anfang an eine Musik der großen Einsamkeit, trotzdem sie sich gesellschaftlich gibt. Aber wo das Groteske und das Unheimliche eingefangen wird (auch in der von düsterer Schicksalsstimmung erfüllten Kartenspielszene), kann sie großartig sein. Der Schatten Strawinskys, sein eigener «Shadow», der größer ist als seine Theorie, hat dann das Wort. Eine ungemeine geistige Aktualität ist diesem Stück, das als Ganzes nicht die Gnade des großen Kunstwerks hat, eigen. —

Die Zürcher Aufführung setzt gute Kräfte ein. Es sind *Max Lichetegg* in der Hauptrolle des Tom, der eine ideale Verkörperung dieses edlen Lebemannes gibt. Musikalisch ist er, mit *Willi Wolff* zusammen, den Eigentümlichkeiten dieser Musik am besten gewachsen. *Kathryn Harvey* singt die Anne, die ihrer Stimme sehr gemäß ist. Stimmlich wird sie sich vielleicht noch besser hineinfinden. *Willi Wolff* ist prädestiniert für die Rolle des Shadow (Toms Schatten). *Ira Malaniuk* ist als Türkensab ausgezeichnet im Spiel, *Heinz Rehfuß* singt den Vater Trulove, namentlich gegenüber Kathryn Harvey, stimmlich fast zu ergiebig. *Leni Funk* und *Rolf Sander* sind in kleinern Rollen sicher und wirksam.

Victor Reinshagen hat die Leitung des Orchesters inne, das die Struktur des Mozart-Orchesters hat und in den dankbar verwendeten Holzbläsern bevorzugt wird. *Prof. Rudolf Hartmann* als Spielleiter hält die Solisten in der Mitte zwischen Stilisierung und individueller Darstellung. Bühnenbilder und Kostüme, beide geschmacksicher und phantasiereich, sind von *Max Röthlisberger*.

Andres Briner

Sorge um die deutsche Jugend

Eine in wachsendem Umfang in Erscheinung tretende Kriegsfolge bereitet den staatlichen Stellen und den berufenen Organen der freien Wohlfahrtspflege täglich ernstere Sorgen: die Frage nach der Berufserziehung und fachlichen Ausbildung der schulentlassenen Jugend. Die Knaben und Mädchen, die im Sommer 1952 den obligatorischen Schulbesuch beendigen, haben zu einer Zeit das Licht der Welt erblickt, in der sich die Bevölkerungspolitik Hitlers in einem deutlichen Anwachsen der Geburtenziffer bemerkbar machte. Der durch seine tönenden Reden genährte schrankenlose Optimismus hatte zur Folge, daß die Geburtenziffer der nächstfolgenden Jahre weiter stark anstieg, um dann mit dem Ausbruch des Krieges um so rascher zu sinken.

Fünfzehn Jahre später wirkt sich das Widerspiel unter den völlig veränderten Umständen unheimlich genug aus. Der Schulentlassungsjahrgang 1952 umfaßt auf dem Gebiet der Bundesrepublik Westdeutschlands 819 200 Knaben und Mädchen und wird im Jahre 1954 auf rund 883 000 anwachsen. Die Zahl der jungen Leute,

die sich auf Grund der Finanzlage ihrer Eltern den weiteren Schulbesuch bis zum Abiturium oder sogar das Hochschulstudium leisten können, ist verschwindend gering, so daß für die überwiegende Mehrzahl der Jugend nach den acht Jahren der vorgeschriebenen Grundausbildung die Frage der sofort einsetzenden beruflichen Lehrausbildung offen bleibt. Hier zeigt sich nun, daß in dem geschwächten Westdeutschland die Möglichkeiten in der Landwirtschaft, im Handwerk und auch in der Industrie keineswegs unbeschränkt sind. Am schlechtesten sind die beruflichen Möglichkeiten in der Landwirtschaft, sofern es sich nicht um den ältesten oder einzigen Sohn eines bereits auf eigener Scholle sitzenden Bauern handelt. Der landwirtschaftliche Besitz, namentlich im Westen und Südwesten, ist zu klein, um eine weitere Erbteilung zuzulassen. Wer selbst keinen Grund besitzt, hat, sofern er Landwirt werden will, nur die Aussicht, sein Leben als landwirtschaftlicher Hilfsarbeiter zu fristen. Die Möglichkeiten im Bereich des Handwerks sind weniger ungünstig, doch lassen sich neben den bereits bestehenden handwerklichen Betrieben kaum zusätzliche neue schaffen. Um so mehr bemüht man sich, die im Umkreis der Industrie bestehenden Möglichkeiten für die Ausbildung von Lehrlingen zu geschulten Fachkräften zu erweitern.

Einen großzügigen Versuch in dieser Richtung stellt der neugeschaffene Bundesjugendplan dar. Er begann 1950 mit einer ersten Investition von 53 Millionen Mark aus Staatsmitteln, die neue Arbeits- und Ausbildungsmöglichkeiten für die in ihrem beruflichen Werdegang gefährdete Jugend geschaffen hat. Hier kommen nun freilich noch weitere böse Kriegsfolgen hinzu, welche die Aufgabe zu einem fast unentwirrbaren Knäuel von Hindernissen anwachsen lassen. Naturgemäß werden die Flüchtlingskinder die ersten Anwärter auf diese staatliche Hilfe sein.

Hier zeigt sich nun, daß die Gesichtspunkte, unter denen vor vier Jahren die Verteilung der Vertriebenen auf die einzelnen Landschaften des Bundesgebiets erfolgte, keineswegs mit den gegebenen industriellen Möglichkeiten von heute übereinstimmen. Da der Wohnraum infolge des Luftkrieges gerade in den industriellen Großstädten am empfindlichsten zusammengeschmolzen war, wurden die Flüchtlinge überwiegend in die stilleren, vom Kriege unberührten, aber eben auch von jeder Industrie weit entfernten landwirtschaftlichen Gegenden geworfen. Sie hausen auch heute noch mit besonderer Dichte in jenem 50 bis 100 km breiten Gürtel, der sich entlang dem eisernen Vorhang von Lübeck bis Passau erstreckt, dort aber gerade jene Landstriche umfaßt, die seit jeher als die volkswirtschaftlich ärmsten Gegenden Deutschlands gegolten haben. Der Ostteil Hannovers ist ein Agrargebiet, in dem sich kaum neue Arbeitszweige eröffnen lassen. Der Harz umschließt eine waldreiche Berglandschaft, wo in stillen Tälern die eingesessene Bevölkerung ein hartes Leben führt. Die steinigen Höhen der Rhön haben schon seit Jahrzehnten als gefährdetes Notstandsgebiet gegolten. Die Südabdachung des Thüringer Waldes beherbergt in sehr bescheidenem Lebensstil die fränkischen Kleinbauern und Holzfäller. Der bayerische Wald aber, die Südwestabdachung des Böhmerwaldes, in dem besonders viele Flüchtlinge aus dem Sudetenland und Schlesien hängen geblieben sind, kann schon seiner abgelegenen Waldtäler wegen kaum einem seiner neuen Bewohner eine ehrliche Arbeit geben. Die Aussicht der Jugend in diesen Gegenden ist hoffnungslos gering. Die Arbeitslosigkeit ihrer Väter erreicht in einigen Gegenden 80 % der ansässigen männlichen Bevölkerung. Hier erst zeigt sich die Tragik des circulus vitiosus: wo Arbeit für junge Lehrlinge vorhanden wäre, fehlt der Wohnraum, und wo sie, wenn auch schlecht genug wohnen, findet sich keine Arbeitsstätte. Deshalb ist ein beträchtlicher Teil der im Bundesjugendplan ausgesetzten Summe für die Errichtung von Lehrlingsheimen und zusätzlichen Lehrwerkstätten in der Industrie vorgesehen worden. Den industriellen Unternehmungen wurden für die Errichtung solcher Werkstätten große Steuererleichterungen in Aussicht gestellt. Die Industrie versucht, auch über die Deckung des eigenen Bedarfs hinaus,

der Jugend die Ausbildungsmöglichkeiten zu eröffnen. Die beiden Kirchen wett-eifern ihrerseits in der Errichtung von Heimen, die heranwachsenden Flüchtlings-kindern eine wohnliche Heimstatt in einer sauberer Atmosphäre gewähren und ihnen zugleich den Weg zu naheliegenden Arbeitsstätten erleichtern.

Ein ausgezeichnetes Beispiel hat der Pfarrer in einem entlegenen Tal der Schwäbischen Alb gegeben. Er baute den Dachstock seines kleinen Gotteshauses zu einem Heim für 20 Knaben aus. Dann fuhr er durch die schlimmsten Massen-lager der britischen Zone und suchte sich selbst die Knaben aus, die ihren Vater oder beide Eltern verloren hatten und keine Ausbildungsmöglichkeiten vor sich sahen. Als er mit ihnen anrückte, waren die ansässigen Handwerker zunächst über diesen Zuwachs betroffen. Aber die Erfahrungen, die sie alsbald mit den neuen Lehr-lingen machten, waren so ermutigend, daß die Bitte um einen Lehrling immer häufiger an den Pfarrer gerichtet wird und er heute sein Heim dreifach vergrößern könnte.

Trotzdem werden die vereinigten Anstrengungen der Kirche, der Besatzungs-macht und des Staates das Problem immer noch nicht meistern können. Auch bei schärfster Ausnutzung aller Möglichkeiten bleiben nach den Feststellungen des Innen-ministeriums immer noch mindestens 150 000 Jugendliche übrig, für die sich schlech-terdings keine Ausbildungsstätte schaffen läßt. Ihr Los ist das allmähliche Ab-sinken in das Elendsdasein des Gelegenheitsarbeiters, womit diese Jugend Zeit ihres Lebens unter den gleichen Unstern der zigeunerhaften Heimatlosigkeit gebannt wäre, unter dem sie ihre Kindheitsjahre verbringen mußte. Die Lage gestaltet sich noch kritischer wegen des fortwährenden Zustroms von Jugendlichen aus der Ost-zone. Jede Weigerung, in die politische Zwangsorganisation der FDJ einzutreten, zieht nicht nur die Ausweisung aus der Schule, sondern auch sehr viel ernstere persönliche Gefahren nach sich. Mancher charaktervolle Knabe hat daher die Flucht durch den nächtlichen Wald nach dem Westen der Aussicht des spurlosen Ver-schwindens in den Osten hinein vorgezogen. Schon vor drei Jahren mußten die Sozialämter die Feststellung machen, daß 500 000 Jugendliche, abgesehen von den mangelnden Arbeitsmöglichkeiten, als sozial gefährdet anzusehen sind. Die Zahl junger Leute, die sich auf den Landstraßen herumtreiben und in Wohlfahrts-heimen, Scheunen oder Barackenlagern eine Zuflucht für die Nacht suchen, wird auf 150 000 geschätzt. In wenigen Jahren wird sich das Bild vollkommen ins Gegen-teil verändert haben. Der Rückgang der Geburtenziffer in den Kriegsjahren wird es mit sich bringen, daß die Zahl der Schulentlassenen im Jahre 1957 auf 213 000, also auf den vierten Teil sinken wird. Dann wird es wiederum an den Händen fehlen, jene Arbeitsleistung zu vollbringen, die nötig ist, um die große Zahl der arbeitsunfähigen alten Leute zu erhalten. Man spricht davon, daß Deutschland ein großes Altersheim zu werden droht, das um so mehr nach dem Steuerauf-kommen einer arbeitskräftigen jungen Bevölkerungsschicht ruft.

Es handelt sich also darum, eine Notzeit von drei Jahren zu überwinden. Das wird für Deutschland allein nicht möglich sein. Ganz von selbst richten sich auch hier die Augen über die Grenzen hinweg auf das Vereinigte Europa, in dem leichter als bisher das eine Land den Überschuß des anderen an jugendlichen Kräften aufnehmen und beschäftigen könnte.

Herbert Krimm

Ein kulturelles Weltzentrum

Vor dreißig Jahren hatte Zürich, von einzelnen kulturellen Arbeitsgebieten abgesehen, noch wenig internationale Beziehungen außerhalb seines Handels, seiner Industrie und Hochschule. Genf war damals viel eher die Statthalterin schweizerischer internationaler Kulturbeziehungen. Im Jahre 1919, nach dem ersten Weltkrieg, fing auch Zürich an, solche Beziehungen stärker auszubauen. Es geschah z. B. bei dem Versuch, die Beziehung zu Amerika auszugestalten durch eine englisch-amerikanische Bibliothek. Ein Komitee mit Professor Fleiner legte einen ausgearbeiteten Plan der Carnegie-Stiftung vor. Diese sandte Professor Duggan eines Tages nach Zürich, um die Eignung dieser Stadt für eine internationale Bibliothek zu untersuchen. Infolge dieses Besuches erhielt dann Zürich eine Sammlung von amerikanischen Büchern für die Zentralbibliothek, während das Hauptinteresse sich Genf zuwandte, wo der Völkerbund ins Leben trat und für eine neue Bibliothek zwei Millionen Dollar von Rockefeller erhielt.

Aber jene Beziehung ging weiter. In New York baute Professor Duggan für das Carnegie-Endowment das «*Institute of International Education*» auf, und dieses pflegte auch weiterhin die Verbindung mit der Schweiz, mit Zürich im besonderen, wo der Präsident des Eidgenössischen Schulrates, Professor Rohn, ein Komitee für akademischen Austausch gründete, dem alle Rektoren der schweizerischen Universitäten angehören und einige besondere Experten. Die Beziehungen dieses Komitees zum International Institute in New York entwickelten sich rasch, namentlich auf dem Gebiete des Studentenaustausches. Professor Duggan machte aus diesem Austausch mit allen Kulturländern der Welt ein besonderes Studium und schuf so eine Art von Clearing House für internationale kulturelle Beziehungen zu Amerika. Der Austausch beschränkte sich bald nicht nur auf Studenten, sondern umfaßte auch Professoren und Spezialisten, für die das Institut geeignete Angebote an amerikanischen Schulen fand. Eine Reihe von Stiftungen wirkte dabei mit, so die Carnegie Foundation, die Commonwealth-, heute die Ford-Stiftung.

An dieser Zentralstelle häuften sich im Laufe der Dreißigerjahre so viele internationale Kenntnisse an, daß dabei ein eigentliches *Laboratorium für die Psychologie und den Ausbau des kulturellen Austausches* entstand. Das Institut, 2 West 45th Street in New York, ist sozusagen auch der Ort, wo der fremde Student empfangen und aufgenommen wird in besonderen Begrüßungsfeiern. Es sucht für die Studenten die geeigneten Plätze in den Colleges; es fördert ihre besonderen Studien in den Geisteswissenschaften, in der Technik oder in der Landwirtschaft; es steht in Verbindung nicht nur mit akademischen Stellen, sondern auch mit Regierungsorganen, Stiftungen, Gewerkschaften, mit dem Radio, mit Fabriken, Laboratorien etc. Es kennt auch die große Zahl der verfügbaren Stipendien, es sorgt von Anfang an für die sprachliche Einführung und sucht, den Studenten den Weg zum «*American way of life*» zu öffnen. Die Regierung stellte den *Boxer Indemnity Fund*, der noch vom internationalen militärischen Unternehmen in China herrührte, für solche Austauschzwecke zur Verfügung. Besondere Stiftungen für Beziehungen zwischen Amerika und einzelnen Ländern wurden ausgebaut. In all' den dreißig Jahren kamen wohl 400 000 fremde Studenten in Berührung mit Amerika. Dafür gingen etwa 100 000 amerikanische Studenten ins Ausland, wo solche Austauschmöglichkeiten bestanden. Viele, namentlich aus dem Osten, kamen zum ersten Mal mit demokratischem Leben zusammen. Die Studenten waren vielfach Träger der «*good neighbour policy*» Amerikas. Seit 1919 hat das Institut auch mehr als vierhundert bedeutende Dozenten nach Amerika eingeladen, die an Colleges lehrten; darunter sind mehrere heute hervorragende Politiker und Dozenten, wie z. B. Graf Sforza, Norman Angell, Arnold Toynbee, Graf Coudenhove, Harold Laski, André Siegfried u. a. Es wurde so hüben und drüben an einer Gelehrten-Republik gebaut. Eine

ganze Literatur wurde geschaffen für die Einführung der Studenten in andere Länder, auch eine wertvolle Liste der verfügbaren Stipendien. Ein Netz von Auskunftsstellen wurde ausgebreitet.

Heute hat das Institut ein Budget von gegen vierhunderttausend Dollar, einen Stab von hundert Mitarbeitern und Vertretungen in Washington und Paris. Ein *News Bulletin* bringt wertvolle Auskünfte und neue Möglichkeiten des Austausches, wie z. B. Information über die *Fullbright Act*, die den kulturellen Austausch in besonderer Weise fördert. Der jüngste Zensus fremder Studenten weist 26 759 Studierende aus 51 Ländern auf. Eine besondere Beziehung besteht auch zur UNESCO und der *American University Union* in Paris. Das Institut fördert auch den Austausch von Künstlern, besonders durch die Rockefeller-Stiftung, wodurch 22 Künstler aus 12 Ländern eingeladen werden konnten.

Diese ganz erfreuliche Arbeit wird als Friedenswerk betrachtet, das die Völker zu gemeinsamer kultureller Arbeit zusammenführt.

Adolf Keller

Wo Einheit nicht unerlässlich und Mannigfaltigkeit eher von Nutzen ist, da lassen wir die Kantone schalten und walten. Behüte uns der Himmel davor, die fröhliche Buntheit unserer kantonalen Verfassungen und Verwaltungen an eine einförmige, von einem Zentralpunkt aus dirigierte Beamtenmaschine zu vertauschen, die dem Schweizervolk seinen ersten Einheitsversuch in der Helvetischen Republik so bitter verleidet hat!

Wilhelm Oechsli