Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 4 (1931-1932)

Artikel: Schweizerisches Opernschaffen
Autor: Schuh, Willi
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986485

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: 21.08.2025

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

Schweizerisches Opernschaffen

Für die Oper, die höfisch-gesellschaftliche Prunkgattung par excellence, bildete die Schweiz von jeher einen schlechten Nährboden. Das wenige, was uns im 18. Jahrhundert an „schweizerischen" Opernwerken begegnet — das Jahrhundert der Barockoper bleibt für die Schweiz überhaupt stumm — stammt denn auch von Aussenseitern. Es war, wie z. B. *Dupuys* Opernwerke, entweder für ausländische Bühnen und ihre Geschmacksrichtung bestimmt, oder kann, wie *J. J. Rousseaus* Versuche, kaum für die schweizerische Musikgeschichte in Anspruch genommen werden. Anderes wieder — man denke etwa an *Meyer von Schauensees* Bühnenschaffen — erfüllte im engen Rahmen bürgerlicher Gesellschaftsfeste bescheidene künstlerische Ansprüche, ganz zu schweigen von den Komponierübungen der aristokratischen Dilettantin Mme. *de Charrière*, die auch Zingarellis Geburtshelferdienste nicht ans Rampenlicht zu heben vermochten, oder den nicht minder wirkungslos gebliebenen, durch die Verbindung mit Goethe aber doch nicht ganz belanglosen Singspielversuchen des unglücklichen *Philipp Christoph Kayser*. Dem Einstrom italienischen Opernstiles konnte kaum durch irgendwelche Eigenproduktion begegnet werden, und noch in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, als längst Stücke aus deutschen Singspielen und romantischen Opern neben der italienischen Arie Eingang in den Konzertsaal gefunden hatten, blieb der Beitrag unseres Landes an die Operngeschichte recht bescheiden. Die Schweiz ist um die Mitte des Jahrhunderts und späterhin freilich in anderer Weise entscheidend an ihr beteiligt. In Zürich hat unter dem Eindruck der Liebesbegegnung Wagners und Mathilde Wesendoncks der „Tristan" musikalische Gestalt gewonnen, und in Zürich wie auch in der Triebschener Abgeschiedenheit der späteren Jahre sind grosse Teile des „Rings" und der „Meistersinger" konzipiert und vollendet worden. Und in der Schweiz war es auch, wo Wagner in theoretischen Schriften Klarheit über die ihn bewegenden Probleme einer Neugeburt von Musik und Drama zu gewinnen suchte. Ein zweites Mal wurde Zürich zur Geburtsstätte eines Opernwerkes von Rang, als der freundschaftliche Verkehr zwischen Hermann Goetz und Josef Viktor Widmann

die köstliche Partitur von Gœtz' „Widerspänstigen Zähmung" zeitigte. Der früh Erloschene hat uns auch noch den von Freundeshand vollendeten Torso einer „Francesca da Rimini" hinterlassen, aus der eine melodisch wundervoll aufblühende Liebesszene noch heute im Konzertsaal lebendiger Wirkung sicher ist. In den Jahren des Weltkrieges schliesslich hat im freiwilligen Zürcher Exil Ferrucio Busoni mit seinem „Arlecchino" die Geister aufgerüttelt, und auch Eugen d'Albert und Felix Weingartner, deren Namen in der Opernwelt guten Klang haben, dürfen als Wahlschweizer nicht ganz übergangen werden, wenn von der Oper in der Schweiz die Rede ist.

Was die Schweiz im neunzehnten Jahrhundert an Eigenem hervorgebracht hat, ist vergessen, — und wohl zu Recht vergessen. Auch die besten Köpfe, wie *Schnyder von Wartensee*, der sich in einem (in Frankfurt aufgeführten) dreiaktigen „Fortunat" versuchte, haben auf dem Gebiete der Oper nichts geschaffen, was über ihre Zeit hinaus tieferes Interesse beanspruchen konnte.

Mit dem bedeutenden Aufschwung, den die Musik in der Schweiz seit der Jahrhundertwende, d. h. etwa seit dem Zusammenschluss der schaffenden Musiker im „Schweizerischen Tonkünstlerverein", genommen hat, tritt auch die Oper stärker in den Vordergrund, ohne dass man aber bis heute von einer eigentlichen „schweizerischen Oper" reden kann. Stilistisch einheitliche Haltung oder verwandte künstlerische Gesinnung wird man hinter der Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen wohl vergeblich suchen. Jener gewisse Konservativismus, der für einen grossen Teil dessen, was in den drei Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts für die Opernbühne geschaffen worden ist, charakteristisch erscheint, treffen wir auch im übrigen musikalischen Schaffen der Schweiz, — ein *Stil*merkmal bildet er nicht. Das vorsichtige und bedächtige Abwägen der sich überschneidenden Einflüsse der Nachbarnationen und der in gedrängter Folge einander ablösenden Stiltendenzen lässt den Schweizer Musiker in der Oper noch seltener als in andern Gattungen zu führender Rolle gelangen. Wertvolle Kräfte sind ihr gleichwohl geopfert worden, aber nur weniges hat über den Tag hinaus Geltung behalten. Wenn es für die schweizerischen Bühnen auch stets eine willig erfüllte Ehrenpflicht bedeutete, die Opernwerke ihrer führenden Musiker darzubieten und ge-

legentlich wieder aufzufrischen, so darf man sich der Tatsache doch nicht verschliessen, dass es weder einem Doret noch einem Huber gegeben war, in der Oper ähnlich Vollkommenes zu schaffen, wie in der für die schweizerische Musik so charakteristischen und bedeutungsreichen Gattung des Festspiels. Es ist, als ob gewisse Eigenschaften ihrer Musik, die dort und auch noch in der Kammermusik und im Sinfonischen liebenswürdig erscheinen, dem grellen Rampenlicht ausgesetzt, plötzlich ein anderes, weniger jugendfrisches Gesicht bekämen, — als ob ihr ein wenig schwärmerische Lyrismus weniger tragfähig, ihr sympathisches Epigonentum kraftloser würde. Dramatisches Temperament ist nicht ihre stärkste Seite. Es stecken darum aber doch nicht geringe Werte etwa in *Gustave Dorets* „Zwerg vom Haslital" oder in seinen bis nach Paris gelangten „Sennen", die schon um ihrer heimatlichen Stoffwelt willen beachtenswerte Versuche zur Schaffung einer nationalen Oper darstellen. Im Musikalischen nähren sie sich freilich in stärkerem Masse von Wagner'schem und Massenet'schem Gut als von Eigenem, Persönlichem. Und ihr buntes und reiches Orchestergewand vermag uns heute ebensowenig wie ihre etwas krampfhafte Theatralik von der Berufung Dorets zum Opernkomponisten zu überzeugen. Bei *Hans Huber* liegen die Dinge ähnlich, wenn er auch in Gian Bundis, dem bündnerischen Sagenkreis entnommenen „Schönen Bellinda" und im unvollendeten „Gläsernen Berg" Sagenstoffen begegnete, die seiner Natur unmittelbar entgegen kamen. Dass Huber nach seinem im Lyrischen erstickenden „Simplizius" vom Textdichter äusserste Knappheit und Schlagkraft forderte, verrät wohl Einsicht in die Notwendigkeiten musikalisch-dramatischer Konzeption, — unterm Schaffen selber scheint er sie aber öfters wieder verloren zu haben. Ueber eine gewisse konventionelle Haltung in der Disposition wie im dramatischen Ausdrucksstil gelangt Huber nur selten hinaus. Es fehlt ihm der klare Wille, sich für einen bestimmten Operntyp, einen bestimmten Stil zu entscheiden; er bleibt zwischen gemässigtem und lyrisch beladenem Musikdrama und gesanglicher Märchenoper hängen. Mag das dramatische Mark auch fehlen, und mag die musikalische Potenz nicht stark genug sein, um seinen Opernwerken (zu denen auch noch die breit angelegte „Frutta di mare" gehört) unabhängig von ihrer Bühnenwirksamkeit dauernde Liebe zu sichern — wie

etwa Corneliu's „Barbier" oder Hugo Wolfs „Corregidor", — so liegt in ihnen doch viel gute und echt empfundene Musik beschlossen. Und in einigen stimmungsvollen Szenen treten die warme Menschlichkeit und die melodische Begabung Hubers so liebenswert in Erscheinung, dass man auch heute, wo es recht still geworden ist um Huber, eine verständnisvoll vorbereitete Einstudierung, besonders der „Schönen Bellinda", wohl wagen könnte.

Die romantische Oper, die im „Bellinda"-Prolog hübsch gegen superkluge Spötter verteidigt wird, hat die Schweizer Komponisten vor und nach Huber immer wieder in ihren Bann gezogen. *Friedrich Kloses* „Ilsebill" (der Komponist nennt sein Werk eine „dramatische Sinfonie") kommt im hochromantischen Bereich der Wagner-Nachfolge symptomatische Bedeutung zu. Sie ist ein ragendes Denkmal einer heute schon beinahe mythisch gewordenen Kunstgesinnung. — Durch eine Musik von edelster und meisterlicher, darum aber nicht weniger epigonalen Prägung steigert Klose das Märchen zum pathetischen Musikdrama. So schwer der Schatten Wagners über dem Werk liegt, — die sinfonisch-dramatische Form, die sich hier aufbaut, imponiert immer wieder, und den weihevollen musikalischen Schönheiten — die Rahmenszenen bleiben in ihrer stimmungsgesättigten orchestralen Differenzierung unvergesslich — wird auch eine Zeit hohe Achtung nicht versagen, die andern Idealen huldigt und in Schoecks knapper und konzentrierter, den symbolischen Kern noch tiefer fassenden Gestaltung des Märchens eine nach Form und musikalischem Inhalt ideale Ilsebill-Opernkantate zu ihrem wertvollsten Besitz mitzählt. — Im romantischen Kreis bewegt sich auch der in die Münchener Schule hineingewachsene Basler *Walter Courvoisier*, mit seiner lyrischen Oper „Lanzelot und Elaine", in der die „Tristan"-Welt noch keine ganz persönliche Verwandlung erfährt, in der aber ein kultivierter Musiker seine noble Menschlichkeit zu offenbaren vermag. Der Lustspieloper-Versuch mit den „Krähen" (das Motiv ist aus der durch Goethes Uebersetzung bekannten Lebensgeschichte des Benvenuto Cellini bezogen) bleibt als Ganzes zu blass, vielleicht auch nur zu zartgliedrig für die Bühne. Lyrische Feinheiten und reizvolle archaisierende Einfälle (auch in der Instrumentation) vermochten den Einakter nicht über München hinaus zu tragen. Ob Courvoisiers neues, noch unaufgeführtes Bühnen-

werk, eine Mirakeloper nach Calderon, voll tiefer Magie — „Der Sünde Zauberei" geheissen —, den aufs Hohe gerichteten Sinn dieses feingeistigen Musikers breitere Auswirkung verschaffen wird, bleibt abzuwarten. Aus dem Manuskript gewonnene Eindrücke lassen es erhoffen.

Romantische Pfade hat auch *Karl Heinrich David* mit seiner Märchenoper „Aschenputtel" beschritten. Persönlicher Stil und faszinierende Stimmungsdichte weisen seiner lyrischen Oper „Traumwandel" (nach einer Novelle von Turgenjew) eine bemerkenswerte Stellung im schweizerischen Opernschaffen zu. Ueber den üblichen Rahmen von Festspielmusiken weit hinausreichend, erweist das „Jugendfestspiel" Davids besondere Begabung für das Tänzerische. Eine szenisch ausgeführte Ballettmusik und ein der Vollendung entgegengehender, moderne Stilmittel in lebendigster Weise assimilierender Opernsketch spiegeln die individuellen Züge dieses reich begabten und über eine leichte und bewegliche Notenfeder souverän gebietenden Komponisten in interessanter Weise wieder. — Als geschmackvoller Könner Strauss'scher Gefolgschaft verfügt *Volkmar Andreæ* über ungewöhnlichen Bühneninstinkt. Mochte dem tragischen Einakter „Ratcliff" epigonale Haltung nachhaltigeren Erfolg verwehren, so gewannen sich die „Abenteuer des Casanova" nicht bloss um ihrer wirkungssicheren Szenenfolge willen ein aufmerksames Publikum. Die Sicherheit, mit der Andreae das Lokalkolorit der einzelnen Bilder zu treffen weiss, die Gewandtheit seines zwar nicht sehr persönlichen, aber theatergerechten musikalischen Stiles, der sich in der im leichten Konversationston charmant dahingleitenden Pariser Modesalon-Szene vielleicht am glücklichsten präsentiert, prägen dem Werk wohl nicht den Stempel der Bedeutsamkeit, wohl aber den kultiviertester Unterhaltungsmusik auf. Die „Abenteuer des Casanova" sind als Gebrauchsoper im besten Sinne des Wortes anzusprechen. — Als eine Erscheinung von künstlerischer Vornehmheit, aber auch von einer gewissen Blässe der Erfindung, kennzeichnet sich der Waadtländer *Pierre Maurice*, der sich mit mehreren Opern („Jephtas Tochter", „Misé Brun", „Andromeda", Nachts sind alle Katzen grau" u. a.) namentlich in Deutschland Achtungserfolge errungen hat. Ein Mimodram „Arambel" und ein nach Gottfried Kellers „Tanzlegendchen" entworfenes Ballett vervollständigen das künstlerische Gesamtbild des feinkulti-

vierten, eine epigonale Stellung zwischen deutschen und französischen Stileinflüsse beziehenden Musikers, dem es als einer eher lyrischen Natur, an der für die Bühne unerlässlichen Durchschlagskraft ein wenig gebricht. Auch dem liebenswürdigen *Jaques-Dalcroze*, der in den neunziger Jahren mit einer Anzahl komischen Opern an die Oeffentlichkeit trat, konnte auf dem Boden der dramatischen Kunst kein nachhaltiger Erfolg blühen. — Ungleich frischer zupackend gab sich der junge *Werner Wehrli* in seinem derb-fröhlichen Einakter „Das heisse Eisen" (nach Hans Sachs). In der knappen und schlagkräftigen Zeichnung dieses Bühnenerstlings kündigte sich ein starkes und ursprüngliches dramatisches Temperament vielversprechend an. Später hat sich Wehrli — ausser mit Festspielmusiken — der Bühne nur mehr mit seinem zart-poetischen „Märchenspiegel", einem singspielartigen Stück voll intimstem und feinstem Märchenzauber genähert. Erst in nächster Zeit wird ein eben vollendeter tragischer Einakter „Das Vermächtnis", der das Problem geistiger und leiblicher Mutterschaft in schärfster dramatischer Exponierung auf die Bühne bringt, Wehrli wieder als Opernkomponisten — und zwar von einer neuen, bedeutsamen Seite — zeigen. — Ohne stärkern Nachhall blieb ein Versuch *Ernst Kunz*', der mit seinem nach Goldoni gearbeiteten „Fächer" eine Art moderner Buffo-Oper schaffen wollte. Was Busoni in seinem „Arlecchino" verwirklichte, „nicht die Schwere dieser Erden, nur die spielenden Gebärden" in der Musik zu fassen, das war auch das Ziel Kunzens. Aber Wollen und Können halten sich bei ihm nicht recht die Waage; man vermisst eine entschiedene Stilbildung und so vermag Kunz nicht „zu reinen Formen und zum unkörperlichen ätherischen Primat der Musik" vorzudringen, wie es ihm vorgeschwebt hat. — Aus der jüngsten Musikergeneration hat bisher einzig der Basler *Hans Haug* den Weg zur Bühne gefunden. Seine komische Oper „Don Juan in der Fremde", die in Text und Musik etwas flüchtig ausgeführt erscheint, bietet dankbare Situationen, die von einer spritzig modernen, unbeschwerten Musik amüsant umkleidet werden.

In beiden Schweizer Musikern von europäischem Rang — Honegger und Schoeck — gewinnt die Opernkunst unseres Landes scharf gegensätzlichen, aber zugleich auch prägnantesten und unkonventionellsten Ausdruck. *Arthur Honegger* kam auf

dem Umweg über die Ballettkomposition und Schauspielmusiken (u. a. zu Stücken von Shakespeare, Gide, Cocteau, Rolland, d'Annunzio) zur Oper. Der für Mézières geschriebene „Roi David" wurde zur Brücke. In der „Judith" (deren Text gleich dem des „David", von René Morax stammt) ist der Uebergang vollzogen. Und mit der „Antigone", in der Cocteau „Griechenland vom Flugzeug aus zu photographieren" unternimmt, schafft Honegger eine seiner stilistisch interessantesten und konsequentesten Arbeiten. Polytonale Kühnheit und dramatische Konzentration erschaffen sich in den Modernstes mit archaischen Zügen neuschöpferisch verbindenden Chören einzigartige Höhepunkte. Wie Honegger selbst bekennt, versuchte er in der „Antigone", „das Drama in ein engmaschiges sinfonisches Gewebe zu hüllen, ohne seine Beweglichkeit zu belasten" und ausserdem „das Rezitativ durch eine melodische Führung der Singstimmen zu ersetzen, die durch das Wort selber hervorgerufen wird". Die intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Wort-Ton-Problem hat der Intensität, ja einer bei Honegger ungewöhnlichen Besessenheit, keinen Abbruch getan; es lodert Fanatismus in diesem harten Werk. Die Bändigung des Affektes in der melischen Führung des „Rezitativs" (zu dem das Orchester in schärfsten rhythmischen und melodischen Spannungen kontrapunktiert) bedeutet etwas Einmaliges im Opernschaffen unserer Zeit. — Weit ab von diesen fruchtbaren Stilexperimenten führen Honeggers Versuche, sich mit der leichteren Muse zu verbinden. Die erotische Pariser-Operette „Les aventures du roi Pausole" stellt neben Belangloseres fein stilisierte Ensembles, die vielleicht zukunftweisend sind; und in dem in Mézières aufgeführten Volksstück „La belle de Moudon" erweist Honegger eine ungewöhnliche Fähigkeit, sich in Stil und Technik einem gegebenen Rahmen einzufügen. Die jüngst erfolgte Verbindung mit Paul Valéry, zu dessen Mélodrame „Amphion" Honegger die Musik geschrieben hat, lässt sich einstweilen in ihrer Bedeutung noch nicht klar überblicken. Für die Stellung Honeggers im europäischen Geistesleben ist schon die Tatsache dieser Verbindung aufschlussreich genug. —

Die stärkste schöpferische Individualität der musikalischen Schweiz, die in einzigartiger Verbindung von naturhafter Fülle, Geist und Empfindung alle Bezirke des Menschlichen umspannt, führt auch der Oper höchste Werte zu: *Othmar Schoeck.* Sein

musikdramatisches Schaffen zeigt gegenüber dem lyrischen bedeutend weiteren Pendelausschlag; und nicht dies allein: Schoeck hat bisher mit jedem seiner bühnenmässig konzipierten Werke auch einen völlig neuen Typus geprägt, — *neu* innerhalb seines eigenen Gesamtwerkes, *neu* aber auch (mindestens in den drei letzten Opern) innerhalb der zeitgenössischen Opernproduktion überhaupt. Eine einheitliche Linie, ein allmähliches Vordringen zu einem bestimmten, sich immer deutlicher abzeichnenden Opernideal lässt sich dagegen bei Schoeck kaum verfolgen. Das Problem der Oper *an sich* interessiert ihn kaum. Die Bühne ist ihm Mittel zur Realisierung gänzlich verschieden gearteter künstlerischer Ideen. Schoeck schafft nicht eigentlich *für* die Bühne, sondern *mit* der Bühne, *durch* die Bühne. Die besondere, einmalige Gestalt des Werkes erwächst ihm nicht aus einer irgend vorgefassten Abschauung von Stil und Art lyrischer oder dramatischer Komposition, sondern hier wie dort aus dem Stoffe selbst.

In Goethes „Erwin und Elmire", in dem noch einmal ein echt Schoeck'scher Liederquell aufspringt, bot sich das Singspiel als Typus allerdings schon fertig dar und auch „Don Ranudo" ist in der Holberg'schen Komödie in gewissem Sinne vorgeformt, so dass sich der Umgiessungsprozess zum Opernbuch in vorgezeichneten Bahnen vollziehen konnte. Die entscheidende Tat Schoecks war hier, dass er in gänzlich unspekulativer Weise die von der Zeit ersehnte Musizieroper vorweg nahm. Er leugnet mit ihr keine historischen Entwicklungen, er kennt keinen Historizismus, keine Rückkehr, weder zu Mozart noch zu Schubert, aber er trägt etwas von ihrem Geiste in sich. Aus heiterer Atmosphäre in tragische Bezirke wachsend, setzt Schoeck im „Don Ranudo" das Primat der Musik in der Oper wieder durch. In der „Venus" dann, der Tragödie der im eigenen Feuer sich verzehrenden Künstlerseele, gewinnt eigenes Schicksal zwingend Gestalt. Trotz reicher Verwendung opernmässiger Elemente erscheint das von Armin Rüeger nach Schoecks Anregungen ausgeführte Textbuch auf die eine Gestalt des Horace in kühner Ausschliesslichkeit zugespitzt. Die formale Lösung wird damit, ohne äusserliche Betonung, eine fast ebenso selbständige, wie die der „Penthesilea" nach Kleist. Die eherne musikalische Atmosphäre, in der Schoeck die Tragödie der Geschlechter in unerbittlicher Härte der Harmonik und der

Rhythmik gestaltet, der furchtbare Ernst und die dramatische Dämonie, die sich in einer Tonsprache von ureigenster Prägung unerhört wahren Ausdruck verschaffen, weisen der „Penthesilea" überragende Gipfelstellung zu. Als ein Werk der Reife und Meisterschaft im Sinne einer Synthese „alter" und „neuer" Musik gibt sich auch Schoecks neuestes Bühnenwerk, die dramatische Kantate „Vom Fischer un syner Fru". Das zentrale Gestaltungsproblem war, die Anrufungen des Butts und die Unwirklichkeit der fünfmaligen Wunscherfüllung in der Musik Gestalt gewinnen zu lassen. Schoeck trennt die einzelnen Bilder durch „absolute", formal fest in sich geschlossene Musikstücke (Variationen eines Themas) ab, verwebt die Motive des Anrufs in die Variationen und charakterisiert die einzelnen Szenen mit den Mitteln eines eigenartigen harmonischen Konzentrationsstiles. Drei Elemente bestimmen die Form des Ganzen: das melodische gibt Grundstimmung und Rahmen, das kontrapunktische die gliedernden Variationen, das rezitativische die Dialogspannung zwischen Fischer und Fischerin. Schoeck lässt uns, im Gegensatz zu Klose, das *Märchen* erleben, aber er *erzählt* es nicht bloss, er *deutet* es in seiner wunderbar intensiven und persönlichen Musik.

Mit Honeggers „Antigone" und Schoecks „Penthesilea" und „Vom Fischer un syner Fru" sind die Höhepunkte im Opernschaffen der Schweiz bezeichnet. In ihrer meisterlichen Faktur und ihrer selbständigen künstlerischen Haltung stellen sie sich in die schmale Reihe derjenigen Schöpfungen, die das geistige Antlitz der heutigen Schweiz bestimmen und die über deren Grenzen hinaus für sich Geltung fordern dürfen.

Dr. *Willi Schuh*, Zürich.