

Ebenso wird der Religionsunterricht in der Schule durch diese soziologische Kenntnis befruchtet werden. Die Kinder hören daheim von der Baustelle und der Eisenbahnwerkstätte, von Lokomotiven und Bürobetrieb, von Maschinen und Montage. Da ergeben sich von selbst für den Religionslehrer Anknüpfungspunkte und Anschauungsbilder, für die die Kinder ein geschultes Ohr haben.

Das Gesagte zeigt, wie bedeutsam die Kenntnis der soziologischen Struktur einer Pfarrgemeinde für die Verlebendigung und Befruchtung der Pfarrseelsorge ist. Das Bild ist in jeder Gemeinde anders. Hier aber, in seiner Gemeinde, hat der Priester das Gefäß vor sich, in das er Gottes Wort und Gottes Gnade hineingießt. Darum möge der neu ernannte Seelsorger dies als seine erste Aufgabe erkennen, sich mit der besonderen Lage und Zusammensetzung seiner Pfarrei vertraut zu machen, um nach dem Maße der ihm von Gott gegebenen „Gnadengabe“ das Werk zu vollenden, das ihm aufgetragen ist.

„Johanna auf dem Scheiterhaufen“

(Dichtung von Paul Claudel, Musik von Arthur Honegger)

Von WILLIBALD GÖTZE

Die Ausdrucksmöglichkeiten der Musikhöhe sind im Musikdrama Richard Wagners mit seiner Zusammenfassung aller künstlerischen, darstellenden und technischen Kräfte im „Gesamtkunstwerk“ bis zu einer Eindrucksstärke geführt worden, die zu überbieten nicht mehr möglich schien. Die psychologischen Musikdramen Richard Strauß' verfeinerten zwar die Aussage, behielten aber die von Wagner eingeschlagene Richtung bei. Im Mittelpunkt des Kunstwerkes stand jeweils der psychologisch interessante Einzelfall mit seinen Verflechtungen in Zeit und Umwelt. Er war die bewegende Kraft, die zur künstlerischen Gestaltung drängte, sie anregte und befruchtete; diese wiederum fand an der möglichst eindringlichen Darstellung dieses einen bestimmten Falles ihr Genügen, ohne ihn damit zu einem allgemein verbindlichen Gleichnis erheben zu wollen. Wohin diese egozentrische Tendenz mit ihrer Loslösung des einzelnen aus jeder sittlichen Verbindlichkeit führen mußte, haben wir nicht nur auf dem Gebiete künstlerischer Gestaltung, jenem untrüglichen Spiegel menschlichen Daseins, bitter genug erfahren müssen.

Es erhebt sich die Frage, inwiefern der Mensch mit seinem Erleben und Erleiden Mittelpunkt und bewegende Kraft eines Kunstwerkes sein könnte, wenn nicht als psychologisches Phänomen? Etwa als Geschöpf Gottes, das in der Erfüllung seines Erdendaseins zugleich seine Erprobung leistet? Im Wandel der Zeiten sind viele Versuche zur Lösung dieser Frage gemacht worden — heute soll die Aufmerksamkeit auf ein Werk

aus unserer Zeit gelenkt werden, das erst jetzt den Ring, den der Krieg um Deutschland gelegt hatte, durchbrechen konnte: „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ von Paul Claudel und Arthur Honegger.

Das Werk ist nach des Dichters eigenen Angaben im Winter 1937 durch Honegger angeregt worden (vgl. „Basler Nachrichten“, Sonntagsblatt Nr. 22 vom 29. 5. 1938). Es ist Ida Rubinstein gewidmet, die neben dem Tanzregisseur Serge Lifar als die berufene Verwalterin des künstlerischen Erbes Diaghileffs gilt. Es wäre denkbar, daß Claudel, Honegger und Ida Rubinstein die Gestaltung einer neuen Form des musikalischen Theaters vorgeschwebt hat, die gesprochenes Wort, Gesang und Tanz als darstellende Kräfte verbindet. Das ist an sich nichts neues und zu verschiedenen Zeiten mit wechselndem Erfolg versucht worden. Es ist sogar gegenüber solchen Unternehmungen, die in Fortsetzung romantischer Gestaltungsgesetze sehr oft eine Verwischung der Grenzen der einzelnen Disziplinen mit sich bringen, eine gewisse Skepsis geboten, und das um so mehr, als wir gerade heute auch in der Kunst klar sehen und jede Vernebelung vermeiden wollen, dagegen bestrebt sind, in deutlich umrissenen Schaffensbezirken die Eindeutigkeit der künstlerischen Aussage durch formale Strenge besonders zu bekräftigen. Das Rattenfängerlied von der „wechselseitigen Erhellung der Künste“ hat an Reiz verloren.

Wie tief das Schicksal des Mädchens von Domremy an die Herzen rührt, wie unvermindert es durch die Zeiten fortwirkt, bedarf der Darlegung nicht. Zu Schillers idealistisch heroisierender Ballade gesellt sich Shaws dramatische Chronik und jetzt das Werk von Claudel und Honegger. Wo es gespielt wurde, ist ihm bisher uneingeschränkte Wirkung beschieden gewesen. Sie allein auf die sehr eindrucksvollen, abwechslungsreichen und daher immer anregenden Bühnenvorgänge zurückzuführen, genügt nicht. Es muß da noch etwas mehr sein, was gerade den Menschen unserer Tage unmittelbar anspricht.

Der Titel des Werkes (*Jeanne d'Arc au bûcher*) zeigt an, daß nicht eine Darstellung des Lebens der Johanna zu erwarten ist, sondern nur die eines Abschnittes, jener letzten, allerletzten Stunde vor ihrem Tode in den Flammen. Im Verlaufe dieser Stunde — die Aufführungsdauer des Werkes ist vom Komponisten mit $1\frac{1}{4}$ Stunde angegeben — ziehen in einer Verbindung von Vision und Wirklichkeit, von Vergangenheit und Gegenwart entscheidende Vorgänge aus Johannas Leben vorüber. Sie münden am Schluß des Werkes in den Feuertod und den Übergang des Mädchens in jene Regionen, aus denen die Stimmen der Heiligen und der hl. Jungfrau Kräfte spendend und bestärkend rufen. Ein Augenblick an der Grenze also vom Irdischen zum Überirdischen, jener Stelle, an der sich die Strahlungen beider Welten zu brechen, zu überkreuzen scheinen, an der die Fragwürdigkeit irdischen Wünschens und Wirkens den unmeßbaren überirdischen Kräften gegenübertritt. Es spricht für die dichter-

sche Kraft Claudels, daß er der Versuchung nebulöser Stimmungsmalerei nicht erlegen ist. Auch die überlieferten Grundsätze dramatischer Gestaltung konnten für ihn nicht maßgebend sein, sondern er mußte eine dem besonderen Gehalt entsprechende dichterische Gestalt finden, unter deren umspannendem Bogen die szenische Gliederung zu einem Ganzen sich fügte.

In elf Szenen, die sich nahtlos aneinanderschließen, ist das Werk aufgebaut. Sie werden im folgenden genannt:

- | | |
|---------------------------------------|-----------------------------------|
| I. Die Stimmen des Himmels. | VI. Kartenspiel. |
| II. Das Buch. | VII. Katharine und Margarethe. |
| III. Die Stimmen der Erde. | VIII. Der König zieht nach Reims. |
| IV. Johanna, den Tieren ausgeliefert. | IX. Das Schwert der Jungfrau. |
| V. Johanna am Pfahl. | X. Trimazos Lied. |
| | XI. Jeanne d'Arc in den Flammen. |

Die Bühne ist stockwerkartig in zwei Spielflächen gegliedert, die durch eine ziemlich steile Treppe verbunden sind. Auf der zweiten, oberen Spielfläche steht in der Mitte eines Scheiterhaufens ein Pfahl, an den Johanna angekettet ist.

Während der ersten Szene herrscht undurchdringliche Dunkelheit. Man hört einen Hund durch die Nacht heulen, einmal, zweimal. Beim zweiten Mal mischt sich das Orchester in das Geheul, das einem Schluchzen oder unheimlichen Gelächter gleicht; beim dritten Mal Einsatz des Chores (nur auf Vokal *a* gesungen). Dann Stille. Nun die Stimmen der Nacht über dem Wald, mit denen sich sehr leise „Trimazos Lied“ und die helle Stimme der Nachtigall vereinen. Wiederum Stille und eine Pause schmerzvoller Meditation. Dann von neuem der Chor, mit geschlossenem Mund summend, an- und abschwellend, bis er zum ersten deutlichen Anruf erwacht: Jeanne, Jeanne, Jeanne!

Hier wird sogleich die entscheidende Rolle der Musik Honeggers deutlich. Was mit Worten oder Gesten nicht zu übermitteln ist, drückt sie in Klängen aus und erzeugt durch ihre klangliche Intensität eine Spannung, die den Hörer von jeder realitätsgebundenen Einstellung abrückt und offen macht für Eindrücke aus jener Zwischenwelt, in der irdische Maßstäbe ihrer Funktionskraft enthoben sind. Der Hörer fühlt sich in dieser ersten Szene in einen Urzustand entrückt, in dem er die Geburt eines schicksalhaften Geschehens miterlebt. Noch ist nichts ausgesprochen. Die Nacht tönt, und aus diesen nächtlichen Schwingungen steigt der Ruf nach Johanna auf, ihr Schicksal wie ein Naturgeschehen heraufbeschwörend. Honeggers Musik gibt hier weit mehr als etwa nur grundierende Stimmung. Der Komponist schildert nicht, sondern schafft mit seinen Klängen die seelische Grundlage, den Zustand, aus dem allein die szenischen Vorgänge sich glaubhaft entwickeln können. Honegger wirkt mit seiner Musik doppelseitig, nämlich nicht nur auf die Bühne, sondern auch

in den Zuschauerraum hinein. Er ruft dort — entsprechend der Atmosphäre auf der Bühne — jenen Gleichklang der Empfindung hervor, der Voraussetzung für das Eingehen der Miterlebenden in die letzte Stunde der Erprobung Johannas ist.

In der zweiten Szene tritt die nächst Johanna wichtigste Gestalt des Spiels in Erscheinung: Bruder Dominikus, der in einem großen Buche lesend die Seiten aus dem Leben Johannas aufschlägt, immer weiter zurückblätternd bis in die Tage der Kindheit, da sie zum ersten Mal ihre „Stimmen“ hörte. Claudel läßt hier offen, ob in diesem Manne der hl. Dominikus zu sehen sei — Johanna nennt ihn „mein Bruder“, er sie „meine Schwester“, gleichsam die spätere päpstliche Entscheidung vorwegnehmend — oder ob in diesem Dominikaner die wahre Welt religiösen Lebens und Denkens symbolisiert sein soll gegenüber jener, in der „die Brüder von Paris und Rouen das Kleid der Dominikaner mit solchem Schmutz bedeckten, daß weder Messer noch Lauge es je zu reinigen vermöchten“. Der Dominikaner setzt sich auf die Stufen der Treppe und liest Johanna auf ihre Bitte aus dem Buche vor, während sie ihm über die Schulter blickt.

Und nun erheben sich in einer grauenhaften Vision die Stimmen der Erde in der Gerichtsverhandlung gegen Johanna. Das Volk, Johannas Volk, das sie liebte, dem sie den König und die Freiheit wiedergab, erwünscht und verflucht sie, schreit: *comburatur igne* — ins Feuer mit ihr! Die Richter erscheinen in Tiermasken des Schweines, des Schafes und Esels, die allein übrig blieben, nachdem Tiger, Fuchs und Schlange zum Gericht nicht erschienen sind. In einer großartigen Chorszene, die Künste der Kontrapunktik mit realistischer Lautmalerei verbindet, gestaltet Honegger den Ablauf einer Gerichtssitzung, die die Sinnlosigkeit formaler Rechtsprechung, die Auslieferung des lebendigen Menschen an die Maschinerie des Gerichtes dartut.

Wie aus einem Albtraum erwacht Johanna am Pfahl, sie kann und will nicht verstehen, daß und warum sie verurteilt werden soll. Zu Volk und Priestern treten die Politiker. In marionettenhaften Tanzszenen werden in einem Kartenspiel die verschiedenen „Partien“ gewonnen und verloren. Ihr Preis ist Johanna. Und wieder hören wir dumpf im Chor das „*comburatur igne!*“ Leise ertönen Glocken — Totenglocken. In Johanna aber erwecken sie Erinnerungen an die Heiligen und an ihre Berufung. Tröstend klingt das „*Spera, Spira*“ der hl. Margarethe über dem dunklen „*De profundis*“ der hl. Katharina, immer noch untermalt vom „*comburatur igne*“ des Chores. Aber die Stimmen des Himmels gewinnen die Überhand im „*Fille de Dieu, va! va! va!*“ Und noch einmal ersteht vor Johannas Augen ihre triumphale Tat für Frankreich, der Königszug nach Reims. Hier zeigt sich auch ihr geliebtes Volk, wie sie es früher kannte — zufrieden, bescheiden und heiter trotz Kälte und Armut, sofern ihm seine

liebsten Güter, Brot und Wein, gegönnt sind. Gegenüber der dramatisch-gespannten, totentanzähnlichen Gerichtsszene gibt Honegger hier in Lied und Tanz ein idyllisches Bild französischen Lebens, in das die Kinderstimmen einen besonders rührenden Ton tragen.

Johanna: „Ich bin's, die dies getan!“

Dominikus: „Gott ist's, der es vollbracht!“

Johanna: „Gott selbst im Bunde mit Johanna! Die Stimmen haben mich nicht getäuscht! Katharina und Margarethe, sie haben mich nicht getäuscht!“

Immer tiefer steigt Johanna in den Schacht der Erinnerungen hinab bis in die Tage der Jugend. Aus der Gegenwart, aus der Normandie, in der an einem Maimorgen — dem Tage ihres Todes — die Sonne rosafarben aufgeht, gleiten die Blicke zurück in die lothringische Heimat. Dort wurde ihr das Schwert verliehen, von dort riefen sie die Stimmen in die Welt. Ganz deutlich hört sie diese Stimmen wieder: „Jesus, Maria! Tochter von Gott, geh! geh! geh!“

Johanna: „Ich geh! Ich geh! Ich geh! Ich bin gegangen!“

Dominikus: „Zu wem sprichst du denn so?“

Johanna: „Bist du taub? Hörst du denn nicht die Stimmen rufen: Tochter von Gott! Geh! geh! geh!“

Nur sie hört diese Stimmen, die ihr jene einzigartige Sicherheit in den Stürmen der Welt, in aller Not, selbst der des Todes, geben sollten! Zum ersten Male übernimmt auch der Chor den Gesang der Überirdischen, tröstlich stützend, und die Kinder singen eines ihrer Lieder, die auch Johanna einst so vertraut waren — Trimazos Lied. Ihr Schwert, vom hl. Michael verliehen, war kein Schwert des Hasses, nein — der Liebe. Und wenn Rouen Johanna verkannte, so weiß sie doch schon jetzt, daß sie stärker sein wird als ihr Ruf in der Gegenwart. Sie selbst stimmt noch einmal Trimazos Lied an — während des ganzen Spieles hat sie gesprochen, jetzt singt sie sehr leise, zart und hingebend — sie bringt sich als Licht der hl. Jungfrau dar. Und diese nimmt die reine Flamme an.

In der Schluß-Szene entfesseln Claudel und Honegger noch einmal alle kämpfenden Kräfte um und in Johanna. Denn auch in ihr sind noch Zweifel und Angst lebendig. Noch ist sie ja Mensch, dem Grauen vor den Abgründen ausgeliefert, in die sie blicken muß. Mag ihr Blick noch so gläubig nach oben gerichtet sein, so senkt er sich doch immer wieder angstvoll vor den dämonischen Kräften der Volkswut. So „außer sich“ sind diese Menschen, die friedlich bei Brot und Wein leben können, daß sie das Feuer ihren „weisen Bruder“ nennen, fähig Recht von Unrecht zu scheiden. Wenn die Stimme der hl. Jungfrau Johanna zuruft: „Du bist nicht einsam“ und das Volk aus der Tiefe antwortet: „Unten steht dein Volk, wachsam, das dich betrachtet. Gelobt sei unser Bruder, der Brand!“ —

wer verstünde da Johannas Ausbruch nicht: „Ich will nicht sterben! O Furcht!“ Eine letzte Versuchung der Erde in Gestalt eines Priesters, der sie zu widerrufen drängt, geht vorüber, die Glut des Feuers liegt schon unter ihrem Fuß, da zerbricht sie unter dem übermächtigen Anruf der Stimmen ihre Ketten: der Weg ist frei! In leisem Ausklang finden sich die Stimmen des Himmels und der Erde zusammen.

Honegger hat seit seinem „König David“ immer danach gestrebt, eine der Bedeutung des gewählten Stoffes gemäße und neuartige musikalische wie szenische Form zu finden. Alle erreichbaren Mittel zieht er heran — ein großes Orchester, sehr viel Schlagwerk, große gemischte und Kinderchöre, Sänger, Tänzer, Sprecher. Könnte sich aber dadurch nicht gerade jene eingangs skeptisch betrachtete „Verwischung der Grenzen“ ergeben, die ihr Ziel in möglichster Steigerung der Bühnenillusion sieht? Doch das ist von Anfang an durch die Anlage der Dichtung Claudels vermieden. Sie verzichtet auf Handlungsaufbau und -ablauf im Sinne dramatischer Überlieferung, indem sie in einer Folge von Szenen die Darstellung eines Zustandes gibt, jener Spanne des Überganges vom Leben zum Tode, in dem Handeln nicht mehr ausschlaggebend ist, sondern nur das Dasein dessen, der diesen Zustand durchlebt. Ein Dasein, das allein auf den inneren Kräften und ihren Spannungen ruht. Claudels Szenenfolge geht von allen Seiten an diesen Zustand heran, umschreitet und erhellt ihn, indem sie auf eine bestimmte Stelle jeweils besonderes Licht fallen läßt. Es ist aber keine willkürliche Aneinanderreihung, sondern jede Szene ist von der ihr eigenen Spannung so erfüllt, daß sich die folgende immer aus der vorangegangenen ergibt. Der Dichter erreicht innerhalb der verschiedenen Szenen eine Art schwebenden Gleichgewichts, das die „Handlung“ ersetzt. Der Erhaltung dieses Gleichgewichts dient wesentlich auch die Musik. Die Grenzen der einzelnen Disziplinen sind nämlich nicht verwischt, sondern mit künstlerischem Takt so gewahrt, daß eine jede jeweils bis zur Grenze ihres Vermögens geführt wird, ehe die andere einsetzt.

Bliebe als einziger schwacher Punkt das Melodram. Das Werk enthält neben Gesangspartien eine Anzahl Sprechrollen, von denen allerdings nur die Johannas und des Bruder Dominikus Bedeutung haben. Der letztere spricht ausnahmslos ohne Musik, Johanna dagegen sehr viel mit Musik. Teils begleitet sie, teils sind es selbständige musikalische Abläufe, die sich gleichzeitig mit dem gesprochenen Wort vollziehen. Es ist bewundernswert, wie Honegger jeden melodramatischen Eindruck zu vermeiden weiß. Die Sprache fließt innerhalb der Musik so natürlich, als wäre sie ein Teil von ihr (für die Rolle der Johanna bedarf es allerdings einer sehr musikalischen Schauspielerin). Die Musik ist aus einer starken klang sinnlichen Vorstellung erfunden, die die Verschiedenheit der Klangquellen in Rechnung stellt. Aus dem Vortreiben der Ausdrucksmöglich-

keiten (Singen, Sprechen) bis an ihre Grenzen gewinnt Honegger neben der Charakterisierung auch immer wechselnde Spannungen zwischen den Handelnden auf der Bühne, die sich auf den Zuschauer übertragen. Dieser wird außerdem durch den sichtbaren Vorgang optisch gefesselt, wobei zwischen dem Begriff der fortschreitenden Handlung im Sinne eines Dramas und dem der szenischen Vorgänge bei Claudel deutlich zu unterscheiden ist. Handlung hat das Werk Claudels und Honeggers nicht, kann es im Sinne des Zustands, den es darstellt, auch gar nicht haben. In den einzelnen Szenen aber wird dieser Zustand immer auf eine besondere Weise wahrnehmbar gemacht, und in der Gewinnung und Erhaltung des schwebenden Gleichgewichts der Szenen untereinander liegt neben der dichterischen und musikalischen die besondere dramaturgische Leistung beider Künstler.

Inwieweit Ida Rubinstein inszenierend mitgestaltet hat, ist in Deutschland nicht bekannt. Dem Tanz ist im Werke jedenfalls ein breiter Raum gewährt, sei es in der tänzerischen Pantomime des Kartenspiels, im Ritoruell des Volkes, wie in der Führung der szenischen Bewegung überhaupt. Dem romanischen Menschen dient die Geste ja in viel stärkerem Maße zur Steigerung eindringlicher Übermittlung als uns. Auch die Profanbewegung hat oft etwas Tänzerisches, vom Alltag Gelöstes. So kommt in die Volks- und Tanzszenen schon ihrer Anlage nach eine Beweglichkeit, die den optischen Eindruck außerordentlich steigert. Wie anregend aber hat Honegger auch hier musikalisch gestaltet. Hämmernde Rhythmik, weicher Schwung, mechanisierte Präzision — alles wird so deutlich, Klang und Bild sind so aneinander angeglichen, daß sie als Einheit empfunden werden müssen.

Sollte nun der starke Eindruck des Werkes allein auf seinen neuen, besonders fesselnden Werktypus zurückzuführen sein? Eines Typus, der sich übrigens um die gleiche Zeit in Deutschland z. B. in Carl Orffs „Carmina Burana“ und seinen darauffolgenden Werken — völlig unabhängig von Claudel und Honegger — wenn auch auf ganz andere Weise entwickelt hat. Nein — es muß noch etwas anderes sein, was die Gegenwart besonders aufgeschlossen für Claudels und Honeggers Schöpfung macht. Denn auch das besondere Einzelschicksal, das Schiller wie Shaw als künstlerischer Inhalt noch ausreichend erschien, vermag heute nicht mehr allein zu fesseln, sofern es nicht zum Gleichnis des Menschenlebens erhoben werden kann. Fast jeder von uns ist durch Erlebnisse gegangen, deren Sinn ihm nur aus Berufung, Opfer und Zwangsläufigkeit allen Geschehens begreiflich werden kann. Wann aber könnte sich dieser gleichnis-hafte Sinn stärker offenbaren als in der Darstellung eines Menschenlebens an der Grenze zwischen irdischer und himmlischer Gerechtigkeit? In der visionären Entrücktheit der Todesstunde Johannis treten die realen Begebenheiten, die Stationen ihres Daseins, in ein unwirkliches Licht, in

eine Bewertung, die alle sonst gültigen Maßstäbe auflöst. Wir spüren das Walten der Souveränität Gottes, die sich ohne Rücksicht auf Verdienste auch scheinbar Unwürdigen, Schwankenden zuwendet und damit jeden Miterlebenden innerlich stärkt. Auch Johanna ist noch menschlichen Zweifeln, dem Schauer vor dem Tode ausgesetzt. Gerade in der Todesstunde aber, im letzten Alleinsein, da auch der Bruder Dominikus das Buch ihres Lebens zugeschlagen hat und fortgegangen ist, gewinnt sie die Kraft, ihre Ketten zu sprengen. Jetzt erst, da sie ganz allein auf sich selbst gestellt ist, vor sich den Abgrund, über sich die Stimmen des Himmels, wird ihr Vertrauen so groß, daß sie den letzten Schritt tun kann.

In der Gestaltung dieser inneren Vorgänge liegen die tiefsten dichterischen Kräfte des Claudelschen Werkes. Es gilt nicht einem besonders fesselnden Einzelschicksal, sondern einem um die Erfüllung seines Erdendaseins ringenden Menschen als Geschöpf Gottes. Vorausahnend stellte der Dichter der Fragwürdigkeit der menschlichen Existenz in der Gegenwart ein Sinnbild der Erlösung gegenüber, das dem suchenden, an sich selbst und den anderen so oft irre werdenden Menschen einen Weg weist. Damit greift das Werk weit über die Bereiche des heutigen Theaters hinaus — aber das ergriffene Schweigen der Hörer gibt ihm Recht und wird zum Zeichen eines inneren Widerhalles, der lange nachklingt.

Gelenkte Naturforschung

Von ADOLF HAAS S. J.

Der Vererbungsforscher (Genetiker) Prof. Sax von der Harvard-University stellte 1945 in der führenden wissenschaftlichen Zeitschrift Amerikas „Science“ eine Frage, welche die Genetiker aufhorchen ließ. Die Frage lautete: Wie starb Vavilov und warum? Vavilow, einer der größten russischen Naturforscher und einer der bedeutendsten Männer der Vererbungsforschung in der ganzen Welt, war plötzlich von der wissenschaftlichen Bildfläche verschwunden. Er wurde 1939 zum Präsidenten des Genetiker-Kongresses, der damals in Edinburg tagte, gewählt; aber er erschien nicht. Fast gleichzeitig mit dem Edinburger Genetikerkongreß versammelte sich in Moskau eine „Allrussische Genetikertagung“, welche die gesamte übrige wissenschaftliche Welt in Erstaunen setzte durch ihre massiven Angriffe auf einige in der ganzen Welt angesehene russische Forscher, darunter auch die Gelehrten Philiptschenko und Vavilov. Die „Allrussische Genetikertagung“ verwarf überhaupt in den schärfsten Ausdrücken jede mendelistische Genetik. Was Gregor Mendel in seinen klassischen Vererbungsversuchen begründet hatte, was in der Folge besonders von Thomas Hunt Morgan und seiner Schule über die Lokalisation der Erbträger (Gene) in unwiderleglich klarer Weise ausgebaut wurde — all das wurde von dem