

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **25 (1945-1946)**

Heft 6

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

giebigkeit gezeigt, die erfolversprechende Vermittlungsverhandlungen zwischen Tschungking und Jenan durch die Amerikaner erst ermöglichte. Allein die *Besetzung der Kurilen* durch Verbände des Marschalls Stalin wird den Amerikanern genug zu denken geben.

Die *Massenvertreibung der Deutschen* durch die Polen und die Tschechen und das dadurch bedingte Elend in Deutschland auf den Winter hin beginnt nun verschiedene Kräfte in Bewegung zu setzen, von denen man nur hoffen darf, daß sie noch rechtzeitig wenigstens einen teilweisen Erfolg erreichen. *Was nicht mehr zu vermeiden ist, das sind jene großen politischen Auswirkungen im Bereiche des ehemals deutschen Ostens, welche diese Handlungen in späterer Zeit mit Sicherheit zur Folge haben werden.* Dafür ist die Anhäufung des Hasses zu groß; man wird sie über Generationen hinaus wirken sehen. Jedenfalls ist der *tschechoslowakische Ministerpräsident Fierlinger* bei seinem kürzlichen Besuch in London nicht gerade mit Wärme empfangen worden, und eben erst hat noch der *Bürgermeister von Prag* in einer öffentlichen Rede die steigende Unruhe in England zu dämpfen versucht.

Aus dem übrigen europäischen Bereiche ist wiederum zu erwähnen das tapfere Ringen *Finnlands* um seinen neuen Frieden; neuerdings mußte es dafür gar das schwere Opfer des Gesetzes gegen die sogenannten Kriegsverbrecher bringen, während nun die Vereinigten Staaten als erste Westmacht in diplomatische Beziehungen zu dem Lande eintraten. In Norwegen ist der *Prozeß gegen Quisling* wie erwartet und sicher ebenso gerecht zu Ende gegangen. Was die stets noch offene Frage *Spaniens* betrifft, so ist General Franco weiterhin mit unbestreitbarem Geschick tätig, sich und das Land irgendwie aus der Schlinge zu ziehen; in diesem Bestreben hat er durch die Erklärung des britischen Außenministers Bevin, welche sich deutlich von jeder Einmischungspolitik distanzierte, da diese nur zum Bürgerkriege führen könnte, Unterstützung erfahren. Auch ist Spanien in der *Tangerfrage* bisher schonend behandelt worden, und Franco hat dafür rechtzeitig mit der Räumung quittiert.

Zürich, den 17. September 1945.

Jann v. Sprecher.

★ Kulturelle Umschau ★

Schauspiel in Zürich

Das Schauspielhaus hatte den an sich lobenswerten Wunsch, die erste Friedensspielzeit mit einem besonders festlichen Akkord einzuleiten und wählte dazu *Goethes* Fragment gebliebene «*Pandora*». Das hieß nach dem Schwersten greifen und ist Ausdruck ungemainen Strebens. Aber auch ein solches genügt nicht. In der Kunst heißt es *voluisse non sat*. Und so ist denn trotz mannigfacher Bemühung diese Aufführung gescheitert an unüberwindlichen und leider auch an überwindlichen Schwierigkeiten.

«*Pandora*» ist reine Wortkunst. Das heißt nicht, daß sie undramatisch wäre; aber sie legt das Gewicht nicht so sehr auf den Fortgang des Textes, sondern auf sein Insichruhn. *Pandora* ist ein Gedicht und als solches zu sprechen. Das Gedicht ist aber — im Maße seiner Vollendung — die unpopulärste aller Kunstgattungen. Wir könnten uns vorstellen, daß dieses Werk Goethes, asketisch wort-getreu in einer Matinée dargeboten, jenen paar Hundert Menschen in Zürich, denen Gedichte

ein Lebensbedürfnis sind, zum letzten Erlebnis geworden wäre. Für eine mehrmalige abendfüllende Aufführung aber glaubte man die «Pandora» sinnfällig zubereiten zu müssen. Man ließ das Publikum erst einmal durch eine bis ins Feinste ausziselierte Rede von Prof. Fritz Ernst literarisch vorbereiten, man holte sich einen der interessantesten Musiker unserer Zeit, Conrad Beck, für eine Bühnenmusik, und man sorgte in Bühnenbild und Regie für Betrieb, ja Laune.

Goethe selber sah sein Spiel sich abrollen in einer Poussin'schen Landschaft, deren geräumiger Kosmos sowohl die werktätige Industrielandschaft des Prometheus wie die besinnliche Kulturlandschaft des Epimetheus in weitgespanntem Bogen umfaßte. Schwer vorzustellen, ob ein solches Bild, auf großer Bühne nach Goethes Anweisungen gefügt, nicht gerade durch allzu treue Anklänge an Poussin seine Wirkung verfehlt hätte. Beinahe ein Poussin kann schlimmer sein als gar keiner. Auf unserem kleinen Bühnenraum aber mußte sich jeder Versuch, Goethes bildlicher Vorstellung nachzueifern, verbieten. Es wirkt vielleicht anmaßend, wenn Kritiker und Publikum gerade an dem Menschen herumkritteln, der an dieser Bühnengröße mehr als jeder andere leiden wird, nämlich dem Bühnenbildner. Aber was hier T. Otto geschaffen hat, steht so sehr unter seinem Niveau, daß es gerade ein Zeichen mangelnden Respektes vor der gewöhnlichen Leistung dieses Künstlers wäre, wollte man ihm dieses Pandora-Bild hinnehmen. Das Mißlingen ist doppelt grotesk, wenn man bedenkt, daß sowohl von Goethe wie von Poussin aus naturgemäße Lösungen bereit lagen. Einerseits kann die Pandora völlig auf ihrem Wort stehen; Leute, denen dieses unzugänglich ist, werden auch von einer solchen Szenerie nicht zu ihm hingeführt werden. Und andererseits liegen gerade in Poussins Kunst die geometrischen Urformen so klar zu Tage — nicht umsonst konnte die moderne Kunst fast bruchlos an ihn anknüpfen —, daß es möglich gewesen wäre, aus ihnen ein Bild auch in kleinstem Rahmen zu entwickeln.

Was die Musik Conrad Becks anlangt, so entzieht sich ihre Beurteilung dem Laien. Immerhin mag sich ein solcher, wenn er Beck schon starke frühere Eindrücke zu danken hat, wenigstens zu ihrer Wirkung äußern. Gewiß — klassisch ist sie nicht, festlich ist sie nicht, harmonisch ist sie nicht. Sie ist von heute und wird sich der Harmonie nur in der Sehnsucht nähern können. Aber sie ist wahrhaftig. Und uns scheint, die erlebte und gestaltete Dissonanz unauflösbarer Sehnsucht sei dem reinen Einklang näher als eine künstliche Anempfindung an eine verlorene Welt. Und zudem ist Becks Musik auch zurückhaltend und verdeckt das Wort nur selten. Einmal allerdings geht sie auf unbegreiflichen Abwegen: das Auftreten des Phileros, «ein mächt'ger Hymnus», wird arienmäßig gefaßt, und der arme Darsteller, der einen großartigen Wortgesang vor sich hätte, muß diesen musikalisch radebrechen. Was wir gegen Becks Pandora-Musik haben, ist aber im Ganzen nicht, daß sie so ist, sondern daß sie überhaupt ist. Je schöner ein Gedicht, desto weniger braucht es die Musik. Denn es ist schon Musik. Darum ziehen wir als Lied- und Operntexte solche vor, die nicht auf sich selbst bestehen. Natürlich kommt man sich im Augenblick, wo man solches ausspricht, barbarisch, undankbar vor gegenüber Werken, die eine gleichschwebende Höhe von Wort und Ton erreichen. Und doch stehen wir im Letzten nicht an, Eichendorffs Lieder ohne Schumanns göttliche Musik den von ihr gedeuteten vorzuziehen. Die größten Dinge werden nicht geschaffen aus dem Miteinander der verschiedenen Künste, sondern aus der vollen Ausschöpfung der Mittel einer einzigen Kunst.

Aber kommen wir zum Eigentlichsten: der Deutung von Goethes Wort. Im Grunde sollte sich ein Schauspieler eine genaue Befassung mit einem Text wie der Pandora als alljährliches Exerzitium auferlegen. Ein solches Wortgewebe sinn- und lautgemäß wiederzugeben, müßte Maßstab und Richtung geben und allem Anderen, Theatergemäßeren, das ein Darsteller im Lauf einer Saison zu bewältigen hat, seine wahre Stelle anweisen. Es ist als schöner Gewinn dieser Pandora-Aufführung zu buchen, daß wenigstens einzelne der Darsteller dem Adel ihrer Rolle in hohem

Maße gerecht wurden. Allen voran Herr Ginsberg als Epimetheus, Herr Freytag als Phileros und Frau Becker als Eos. Sie wußten klassische Objektivität mit persönlichem Erleben zu verbinden und gaben auch dem Text weithin das Recht genauer Interpretation — was gerade bei diesem Werk alles Andere als selbstverständlich ist. Es war unvermeidlich, daß Herr Ginsberg für seine Rolle etwas zu jung wirkte — seine Sehnsucht kam nicht von jenseits der Natur, sondern erwuchs ihr blühend und singend, aber schließlich ist selbst in diesem abgezogensten Werk Goethes das Ineinander von Jugend und Alter ein durchaus einmaliges. Herr Freytag als Phileros hatte es leichter, es besagt viel, daß er sein unmögliches Sängerabenteuer des Anfangs ganz vergessen machen konnte. Neben den durchschlagenden Mitteln Frau Beckers hatten es die Epimeleia Agnes Finks und die Elpore Margarete Lendis schwer. Erstere deutete ihre Rolle modern psychologisierend aus und brachte selbst in deren dichteste Worte eine hektische Unrast, letztere war einfach zu jung, zu ungewichtig, als daß sie ihren Versen hätte gerecht werden können. Goethe nennt diese Gestalt niedlich, das hieß zu seiner Zeit wohl doch etwas anderes als heute. Und die Niedlichkeit unserer Elpore war von heute. Aber welche Sprachkunst, welche Verhüllung der Kraft in Anmut gehörte dazu, etwa die Variationen über das Thema «Ja», die diese Rolle enthält, zu gestalten. Viel unverzeihlicher aber war, was Herr Heinz aus seinem Prometheus machte. Sicher ist diese Figur von Goethe gegenüber Epimetheus und gegenüber dem Prometheus der Sturm-und-Drang-Epoche stiefmütterlich behandelt worden, aber sein Wort ist immer noch Vers, harter Vers zwar, und muß als solcher erklingen. Die Art, wie der eminente Könnler, als den wir Herrn Heinz schätzen, seine Worte jeder Poesie entzauberte, wirkte als ständiger Protest gegen die «Unnatur» des Verses. Der Regie mußten wohl die Chöre der Hirten und Schmiede die größte Schwierigkeit bedeuten, namentlich bei dem beschränkten Raum. Direktor Wälterlin brachte sie wenigstens zu klarem Zusammensprechen, ließ sie aber zwischen den Strophen ihre hochgemute Laune in schallendem Theatergelächter ausleben, damit auch der unwilligste Hörer noch wisse, worum es gehe. Gut — das ist auch eine Auffassung, wenn auch sicher nicht die des Dichters. Aber zu ihr hätten dann auch munter klingende Ambosse gehört. So jedoch wußte man nicht, worüber man sich mehr verwundern sollte: über das «raschvergnügte» Gelächter oder über die geisterhaft vornehmen Werkzeuge dieser Allzuleiblichen.

Wenn wir unserer Enttäuschung über diesen Auftakt der Zürcher Schauspiel-saison so rückhaltslos Ausdruck geben, so geschieht es durchaus in dem Wissen, daß eine solche Enttäuschbarkeit aus der Verwöhntheit kommt, zu der uns unser Theater erzogen hat. Die Uraufführung von *Bruckners «Die Befreiten»* zeigte nun freilich das Ensemble wieder auf einer Höhe, die eigentlich keinen Wunsch offen läßt. Gewiß, Bruckners Zeitstück stellt leichte und dankbare Aufgaben. Viele Darsteller brauchten sich kaum von ihrer Privatperson zu entfernen, um ihrer Rolle voll gerecht zu werden. Aber gerade in diesem «kaum» kann Schwierigkeit und Gefahr liegen. Hier war sie gebannt.

Bruckners Werk ist, abgesehen von der letzten Szene, wo politische Deklamation die Oberhand gewinnt, recht bühnenwirksam gebaut, seine Bilder — von straffem Handlungsaufbau kann nicht die Rede sein — drängen zu eindrucksvollen Aufgipfelungen, seine Figuren sind eher flach, aber in diesen beschränkten Dimensionen ausdeutungsfähig angelegt. Sein Thema ist die Verständigung zwischen einem «befreiten» Volk und der amerikanischen Besetzungsmacht: dort Bedürfnis nach schneller, eindeutiger Säuberung und Wiederfinden der Menschenwürde, hier Bekenntnis zu Ordnung und selbstverständlich spielendem demokratischem Staatsapparat. Beide Parteien müssen erkennen, daß ein Volk nur selber sich vom Faschismus befreien kann. Ein Fall von Lynchjustiz wirkt als reinigendes Gewitter, und das Drama klingt aus in der Verhandlung eines Volksgerichtshofes gegen einen Quisling (von Ettore Cella mit fast unerträglicher Echtheit dargestellt). Wir haben

im Lauf der Zeit unsere Sache denken gelernt über Größe und Gefahr der Volkserichte. Uns aus der Distanz scheinen die Dinge komplizierter zu liegen als Bruckner, der Schwarz und Weiß eindeutig und ohne Hemmung verteilt. Wir hören auch in allen solchen Formeln mehr und mehr die Ähnlichkeit mit faschistischen Einstellungen heraus. Und wenn der Mob bei Bruckner nur aus verkleideten Faschisten besteht, die die agents provocateurs spielen, so finden wir das zu schön, um wahr zu sein. Jedenfalls weiß dieses Stück weniger von der Hintergründigkeit des Lebens, als es die ersten Werke des Verfassers noch taten (die «Verbrecher», allerdings gespielt von den Pitoëffs, gehören zu unseren stärksten Theatererinnerungen), und auch gegenüber den «Rassen» ist die Rückbildung zu handfester Eindeutigkeit unverkennbar. Bruckners Theater ist «gesünder» geworden, aber im selben Maße undichterischer.

Steckels Regie tat alles, den Zuschauer dieses vergessen zu machen. Er ließ die dramatischen Qualitäten sich voll auswirken. Wie er Tutti und Soloklänge gegeneinander absetzte, war schlechthin vollendet. Und die Schauspieler füllten die Vorlagen ihrer Rollen nuanciert aus. Eigentlich müßte man sie fast alle nennen, und das ergäbe eine lange Reihe von Personen, deren Verkörperung nicht besser gedacht werden kann. Wenn wir aus ihnen zwei herausgreifen, so deshalb, weil sie vom Autor etwas reicher bedacht worden sind. Agnes Fink, deren abwegige Epimeleia auf bedeutende Gaben im modernen Bereich schließen ließ, erfüllte diese Hoffnung als Kaufmannstochter. Sie gab eine intensive, gespannte Leistung, die aufs schönste zusammenklang mit der ihres Partners Robert Freytag, der als amerikanischer Leutnant eine ungewöhnliche Figur schuf aus Naivität und Klugheit, Männlichkeit und Zartheit. Man wird den Szenenschluß, wo er nach der Trennung von dem Mädchen allein auf einer Bank sitzt, diesem Darsteller nicht so leicht vergessen.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Internationaler Filmkongreß in Basel

Während zehn Tagen, vom 30. August bis 8. September, waren in Basel über hundert Vertreter aus zwölf Ländern (Belgien, Bulgarien, England, Frankreich, Italien, Luxemburg, Polen, Schweden, Tschechoslowakei, USA, Schweiz) zusammengekommen, die sich als Filmschaffende oder als Theoretiker (Publizisten und Journalisten) mit dem Film beschäftigen. Während dieser Zeit wurde das Phänomen Film in täglichen allgemeinen Sitzungen und in einzelnen ad hoc gebildeten Arbeitsgruppen diskutiert, zeigten die Kinotheater der Stadt einen Querschnitt durch die heutige Filmproduktion, liefen in einem Sonderprogramm «klassische» Dokumente der Stummfilm- und frühen Tonfilmzeit. Das Filmprogramm umfaßte 20 Premieren und 35 Reprisen von Spielfilmen, 31 Premieren und 12 Reprisen von Dokumentarfilmen, an dem zwölf Länder beteiligt waren.

Das Wagnis der Organisation dieser Veranstaltungen, das Wagnis einer internationalen Zusammenkunft so rasch nach Kriegsende überhaupt, war, wenn auch mit wohlwollender behördlicher Unterstützung, aus privater Initiative unternommen worden und verdankte diesem Umstand seinen Reiz und sein Gelingen. Gevatter standen Vertreter der eidgenössischen und kantonalen Behörden, der Basler Universität, der E.T.H. und diplomatische Vertreter des Auslandes in der Schweiz, aber ein «offizieller» und «amtlich» gestarteter Kongreß hätte wahrscheinlich an den unendlichen Schwierigkeiten in den räumlichen und geistigen Kommunikationsmöglichkeiten scheitern müssen. Eine langfristige und systematische Disposition war im jetzigen Zeitpunkt noch nicht möglich. Was indessen möglich war — die oben genannten, summarischen Zahlen belegen es hinreichend — war ein erstes internationales Gespräch, das sich am Phänomen Film entzündete, das aber ganz ab-

gesehen vom Thema als Tatsache schlechthin als Ereignis empfunden wurde und die Einmütigkeit der Erleichterung, mit der die Erfahrung lange entbehrten Kontaktes gemacht wurde, hatte etwas Denkwürdiges.

Man mag sich nun darüber aufhalten oder wundern, daß gerade der Film es war, diese in ihrer kulturellen Geltung so umstrittene Erscheinung unserer Tage, der den ersten kulturellen Kontakt in Europa zwischen den Völkern zur Kristallisation brachte. Aber es ist kein Zufall, so scheint uns, und kein schlechtes Zeichen. In den fünfzig Jahren seit seiner Erfindung wurde der Film ein Ausdrucksmittel von mächtigen Auswirkungen, beinahe unversehens, einer unkontrollierten Entwicklung, der Spekulation in jedem Sinn überlassen. Er gehört mit zu den technischen Errungenschaften, die in erschreckender, selbstmörderischer Weise destruktiv ausgenützt wurden, um zuerst ihre zerstörende Macht zu erweisen, wenn sie dem bändigenden Menscheng Geist entwachsen. Jetzt, nach der fürchterlichen Katastrophe, beginnt sich die Erkenntnis und das Verlangen durchzusetzen, daß diese technischen Errungenschaften geistig bewältigt werden müssen, um ihre fruchtbaren und aufbauenden Kräfte zu entfalten, daß sie unter die Herrschaft und in den Dienst des geistigen Lebens genommen werden müssen, einbezogen als organische Ausdrucksmittel und -formen der menschlichen Gemeinschaft. Der Film, technisch hoch entwickelt, geistig vernachlässigt und deshalb nicht ernst genommen, wird als solches Ausdrucksmittel eben erst entdeckt. Er ist gleichsam kulturell unbefleckt und unbelastet und hat eben deshalb kulturell große Entwicklungsmöglichkeiten. Das Bedürfnis der Menschen nach Verbindung und Verständigung nach Jahren der gegenseitigen und überall schwer empfundenen Abschließung findet im Film eine schier unbegrenzte Möglichkeit einer international verständlichen Sprache, die sich jeglichen Gegenstandes bemächtigen und jeglichen Gegenstand vermitteln kann.

Man kann es nicht anders bezeichnen, es war beeindruckend, das Maß an Verantwortlichkeitsgefühl zu spüren, das die Erörterung der möglichen künftigen Aufgaben allgemein bestimmte, ein Verantwortlichkeitsgefühl, das die Größe dieser Aufgaben zwangsläufig immer wieder an der Größe der Verluste messen mußte, die in den Ländern aller Delegierten in den letzten Jahren erlitten wurden. Vor einem düsteren Hintergrund, der in filmischen Dokumentarzeugnissen gleichermaßen wie im berichtenden Wort immer wieder beschworen wurde, sammelte sich die gemeinsame Bemühung um die Begriffe menschlicher Vereinbarung und menschlichen Zusammenlebens. Unter dem Druck der oft schon beinahe gespenstisch anmutenden und doch noch keineswegs bewältigten jüngsten Vergangenheit wurde die Diskussion geführt um die Möglichkeiten einer erzieherischen und aufbauenden Wirkung des Films, ging es um die in verschiedenen Formen immer wiederkehrende Frage: wie sieht die Wirklichkeit aus, die die unsere ist, wie sieht die Wirklichkeit aus, die wir meinen, die Wirklichkeit unserer gesellschaftlichen Gemeinschaft, die Wirklichkeit unserer Umwelt, die Wirklichkeit, die sich frei und unabhängig dokumentiert als die, die sie ist, unentstellt von autoritär staatlicher Bevormundung und Propaganda? Gewiß, diese Diskussion war noch beschattet vom Erlebnis der letzten Jahre und das Bemühen um seine Objektivierung verfiel immer wieder in der Abwehr gegen ein noch allzunahes Gestern, das dadurch noch nicht das Gestrige ist, daß man es als solches immer wieder bezeichnet. In seiner Benennung war es immer wieder gegenwärtig. So gelang es noch nicht, beim Versuch der Bestimmung des Wirklichen immer streng zu scheiden zwischen der Darstellung des Wirklichen im Dokumentarfilm und derjenigen im Spielfilm. Mit bemerkenswerter Deutlichkeit aber gelangte man an die Grenzen der Möglichkeit, die Wirklichkeit «objektiv» zu ergreifen und darzustellen. Bemerkenswert in einer Situation, in der man dazu neigt, nach der rücksichtslosen und bezichtigenden Dokumentation der Wirklichkeit zu schreien, die war, nach der Enthüllung aller Gewalttat und Grausamkeit, die geschah, um mit ihnen, resp. ihren Schuldigen abzurechnen; in einer Situation, in der die Versuchung immer noch faszinierend ist, zu glauben, in der «réproduction exacte de

la réalité», in der «*expression de la réalité brute*», wie dies der französische Publizist René Jeanne in seinem ausgezeichneten Referat über «*La documentation historique par le cinéma*» formulierte, sei auf jeden Fall schon ein Beitrag zur inneren, geistigen Bewältigung dieser «*réalité*» geliefert. Es waren zwei italienische Regisseure, Mario Soldati und Alberto Lattuada (der selber einen Dokumentarfilm über die italienische Befreiung gedreht hat), die hier temperamentvolle Einschränkungen machten. Lattuada wies darauf hin, daß gerade die unerbittliche Wahrheitsdokumentation um jeden Preis zur Entstellung der Wahrheit führen könne, und daß der Film für seine erzieherische Aufgabe nicht darum herumkomme, seinem erzieherischen Gehalt dichterische Form zu geben. Direkt lehrhaft erzieherische Fanfaren begegneten tauben Ohren, die von so viel «*Erziehung*» während der vergangenen Jahre erschöpft seien.

Von einer ganz anderen Seite her und mehr in der Form einer geistreich pointierten Causerie berührte ein Vortrag von Otto Maag dieses Problem. Er beantwortete seine Titelfrage «*Gibt es ein Filmkunstwerk?*» mit nein und nur für den einzigen Fall des filmischen Märchens mit ja. Das Märchen sei die dem Film entsprechende, für seine spezifischen Möglichkeiten einzig künstlerisch wahre Form, in der er etwas menschlich Wahres — etwas Wirkliches also — vermittele. Von dieser leicht beschwingten Causerie aus eröffnete sich der Aspekt auf die unendlichen assoziativen Möglichkeiten des Films, die Darstellung von Träumen, von seelischen Vorgängen, die nicht minder wirklich sind als das Sichtbare, dessen der Film bis in den mikroskopischen Bereich habhaft werden kann. Noch einen Schritt weiter und man hätte vor der Nötigung gestanden, sich mit dem Film als «*Traumfabrik*» auseinanderzusetzen zu müssen. Zu dieser Auseinandersetzung kam es nicht, weil diese Form und Funktion des Films grundsätzlich abgelehnt und so aus der Diskussion ausgeschlossen wurde. Am programmatischsten formulierte diese Ablehnung der Schwede Rune Lindström, Drehbuchautor des «*Himmelsspiels*» und eines neuen, während der Filmwoche gezeigten Films «*Das Wort*». «*Wir wollen vom Menschen handeln*», forderte er, «*wir wollen das Allgemeinmenschliche finden, das Einzige, das Kunst ist*». Vom Allgemeinmenschlichen, das doch wohl als solches durchaus noch nicht Kunst ist, wollte er indessen ausgeschlossen haben, was er als die Filme der Hawaii-puppen und Dandycocktails bezeichnete, was einer Ausschließung derselben aus der Wirklichkeit gleichkommt, während sie — man mag über Hawaii-puppen und Dandycocktails denken, wie man will — doch ein Stück Wirklichkeit sind, und sei es nur Wunschwirklichkeit. Zuviel belogen, fürchtet sich die Welt auch vor den «*Lügen*», die ihr lebensnotwendig und eine nicht zu unterschätzende, zu allen Zeiten in irgendeiner Form existierende Macht des Ausgleichs, eine ungeheure Macht des Antriebs, des Strebens nach der Verwirklichung des Wirklichen und Wahren sind.

Die Sehnsüchte der Menschen — selbstverständlich hat sie die Filmproduktion in ihrer überwiegenden Zahl von Filmen rein kommerziell ausgenutzt —, ob sie sich in der Darstellung des «*Unwirklichen*» oder des «*Wirklichen*» binden, stehen am Anfang auch des künstlerisch wertvollen Films, den es seit den Anfängen des Films gegeben hat, und der in einigen Beispielen, eben jenen zu Anfang erwähnten «*klassischen*» Filmkunstwerken der Stummfilm- und frühen Tonfilmzeit während der Filmwoche gezeigt wurde. Angesichts dieser Beispiele war es bereits möglich, das Phänomen Film aus der Distanz zu betrachten und dabei festzustellen, daß auch das flüchtige bewegte Bild Unvergängliches festhält, und sei es nur als unmittelbarer oder mittelbarer Zeitspiegel. Ausgehend vom unvergänglichen Beispiel von Eisensteins «*Panzerkreuzer Potemkin*» legte Leopold Lindtberg dar, wie die beste filmische Produktion aller Länder in der Gefolgschaft dieses Beispiels die Gesetze unseres gesellschaftlichen Zusammenlebens veränderte, an der Umordnung der gesellschaftlichen Struktur mitwirkte, und daß hinter dieser filmischen Produktion eine gewaltige kollektive ethische Anstrengung steht, die um die Verwirklichung einer Sehnsucht, einer neuen Idee vom menschlichen Zusammenleben ringt. *Georgine Oeri.*

Arte del Ticino

Die umfangreiche Ausstellung «Arte del Ticino» im Zürcher Kunsthaus ist das achtbare Ergebnis der begeisterten Bemühungen einer Gruppe junger Tessiner Akademiker in Zürich, die sich unter der Führung des tatkräftigen Dr. Ettore Rossi dem schönen Gedanken verschrieben haben, diessseits des Gotthard den bedeutenden Beitrag des Tessins an die europäische, vor allem die italienische Kultur in einer Blütenlese alter und neuer Kunst aus ihrer Heimat darzustellen. Der Verwirklichung dieser Absicht standen nicht nur die üblichen Schwierigkeiten in der Beschaffung und im Transport des gewünschten Kunstgutes im Wege; auch die innere Zielsetzung der Ausstellung mußte namhafte Einschränkungen auf sich nehmen, die einen Aufbau nach festen Gesichtspunkten und die Bildung eines geschlossenen Gesamtaspektes nahezu verunmöglichen. So konnten die richtungweisenden Meisterwerke der Architektur, wie auch die berühmten Skulpturen, die von Tessinern in Italien und andern Ländern Europas geschaffen worden sind, nur in Photographien gezeigt werden. Ebenso hemmend wirkte sich die Ortsgebundenheit der im Süden besonders bedeutungsvollen und zahlreichen Fresken aus. Schließlich waren auch die Altarbilder nicht ohne weiteres erhältlich, oder es fehlten Zeit und Mittel, sie vor der Ausstellung einer höchst notwendigen Restaurierung zu unterziehen. Darum wirkt die Ausstellung inhaltlich lückenhaft, in der Qualität sehr unterschiedlich und in ihrem Gesamtbild leise enttäuschend. Sie zeigt neuerdings, wie außerordentlich schwer es ist, mittels einer Summe in der Hauptsache doch zufällig zusammengetragener Kunstgegenstände in einer geographisch, klimatisch und ethnographisch völlig andersgearteten Umwelt ein wirklich lebendiges Bild der Kultur erstehen zu lassen. Wie die Zeder im Norden und die Fichte im Süden fehl am Ort sind, so ist ein Großteil dieser Kunstwerke — trotz der kritischen Auswahl und des freudigen, liebevollen Empfanges, der ihnen in Zürich zuteil wird — hier gleichsam in der Fremde verloren, wurzellos, versetzt aus dem nährenden Grund und aus der notwendigen temperamentvollen Gestik ihrer natürlichen Umgebung, vor allem aber beraubt des südlichen Lichtes, das allein sie voll zum Erklären bringt. Ortbedingte Eigentümlichkeiten der Komposition oder der Farbenwahl erhalten anderen Sinn und falsches Gewicht. So wird man in dieser Ausstellung wieder einmal an die nicht zu übersehende Tragweite der formalen Beziehungen des Bildes zu seiner Umgebung erinnert und an die damit zusammenhängenden psychologischen Sachverhalte, für die im Zeitalter des «heimatlos» herumfahrenden Tafelbildes die feinere Empfindung weitgehend verlorengegangen ist. Die Ausstellung ist uns trotz dieser kritischen Anmerkungen sehr willkommen, und wir wollen sie als durchaus dankenswerten Versuch bejahen; denn sie gibt, obschon nur andeutungsweise, weiteren Kreisen Gelegenheit, mit Staunen und Stolz wahrzunehmen, wie groß und strahlend die Mitwirkung der Tessiner bei der Bildung der maßgebenden europäischen Stile gewesen ist. So sind sie aus der italienischen Architekturgeschichte nicht wegzudenken, angefangen bei den Comaskern bis zu dem mächtigen Dreigestirn Fontana, Maderno, Borromini, die das Gesicht des römischen Barock geformt haben. Ihnen zur Seite stehen bedeutende Bildhauer wie Raggi und Rusconi. Und ist es nicht erstaunlich, daß ein Tessiner, Trezzini, den Stadtplan Peters des Großen für Petersburg entworfen hat und daß die Nymphenburger Porzellanfigürchen vom Locarneser Bustelli zu besonderer Anmut erweckt worden sind?

Die ältere Malerei wird dargestellt durch Altartafeln des 16.—18. Jahrhunderts, unter denen die beiden aus S. Giovanni in Mendrisio stammenden Heiligen Lucia und Apollonia, — tief beseelte, großempfundene Gestalten — sich nachhaltig einprägen. Drei Künstler beanspruchen besondere Beachtung: Giovanni Serodine, der in Ascona kraftvolle große Altarbilder im Geiste Caravaggios gemalt hat (Nr. 48); Petrini, — in der schwungvollen Dekorationslust des genuesischen Spätbarock erwachsen — mit einzelnen Heiligen von überzeugender innerer Sammlung (Nr. 69, 70) und hohen,

schmalen Altarbildern, in denen das Format allerdings nicht restlos bewältigt ist (Nr. 63, 64), und schließlich Carlo Carlone, der mit römisch-venezianischer Schulung in Deutschland, der Schweiz und Oberitalien zahlreiche Fresken und dekorative Kirchenbilder hinterlassen hat. Seine im Treppenhaus sichtbare «Taufe des Heiligen Eusebius» von 1760 ist eine vorzügliche, in Formen und Farben beziehungsreiche Komposition.

Die Ausstellung bestätigt auch, mit den mannigfaltige Einflüsse spiegelnden Werken der lebenden Künstler, die Tatsache, daß von einer spezifischen Tessiner-Komponente der italienischen Kunst kaum gesprochen werden kann. Die Tessiner haben in den verschiedenen italienischen Kunstzentren ihre Schulung geholt und wer zu höchster Meisterschaft gelangte, verdankte dies seiner persönlichen Eigenart mehr als hergebrachten regional gefärbten Wesenszügen. Immerhin ist im Tessin ein stark auf das Gegenständliche gerichteter Formensinn grundlegend vorhanden. Die bäuerlichen Bilder eines Vanoni, die an elementarer Überzeugtheit die Bauernmalerei in andern Gegenden der Schweiz übertreffen, zeugen dafür. Ein unverkennbarer Zug des Tessiner Stammcharakters, die stille Schwermut, drückt sich in den stellenweise noch einem verspäteten Jugendstil verpflichteten Werken Sartoris aus, als dessen artverwandter Vorläufer Antonio Rinaldi (Nr. 87) anzusehen wäre. In Zaccheos starkfarbigen, das Bunte in kräftiger Formensprache bändigenden Arbeiten kommt dagegen der zugriffig-sinnenfreudige Tessiner zur Geltung, während die abstrakte Richtung mit Bolzanis angenehm abstrahierendem Stil (Nr. 217) und Brignoni zum Wort kommt, dessen farbenprickelnde abstrakte Phantastik gelegentlich zwar mit billigen Mitteln arbeitet. Die große Überlieferung der Wandmalerei wird von Pietro Chiesa und neuerdings auch von Rosetta Leins mit Erfolg weitergeführt. Chiesa zeigt sehr lebensnah und sicher geformte Studien zu einem Kreuzweg, von dem drei sinnvoll, aber etwas akademisch komponierte Kartons ausgestellt sind. Im übrigen vereinigt die moderne Abteilung eine Schar meist liebenswürdiger, aber durchaus unterschiedlicher Begabungen, die, streng genommen, füglich etwas kleiner hätte sein dürfen, die man aber gern einmal zu Gast sieht.

Wenn man die Ausstellung, vorab ihre ältere Abteilung, ohne das Gefühl besonderer innerer Bereicherung oder tiefer Ergriffenheit verläßt, so liegt das außer am merklich provinziellen Charakter dieser Werke doch auch sehr am schon erwähnten fehlenden «ambiente»; denn diese Bilder entstammen Epochen, die den übergeordneten Begriff des Gesamtkunstwerkes als einer organischen Einheit von Bau, Plastik und Malerei kannten. Diese übergeordnete Einheit wirkt sich gerade auf Werke imitativen oder teilweise ungelösten Charakters vorteilhaft tragend und hebend aus. Sie sind deshalb nach Wert und Bedeutung nur an ihrem Bestimmungsort richtig einzuschätzen. Diese abschließende Feststellung wird aber die sehnüchtige Liebe zu unserem hochgeschätzten Tessin und zu Italien nur verstärken und den Wunsch steigern, die Kunst der Tessiner in vermehrtem Maße an ihrer Geburtsstätte kennen zu lernen.

Marcel Fischer.