

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **28 (1948-1949)**

Heft 9

PDF erstellt am: **27.06.2024**

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.

Zum Tode Franz Lehars

Wer in örtlichen und zeitlichen Begleiterscheinungen eines Ereignisses nicht bloß zufällige Verkettung, sondern schicksalhafte Fügungen erblickt, wird an der Tatsache nicht achtlos vorübergehen, daß Franz Lehar gerade in Ischl lebte und starb, in diesem Ischl, das in der Geschichte der alten Donaumonarchie ein bedeutsamer Platz war. Jahrzehnte hindurch war es der Ferienaufenthalt Kaiser Franz Josephs. Hier konnte er seiner größten und ausgesprochensten Passion, dem Jagdvergnügen, huldigen, hier wurde die strenge spanische Etikette des Wiener Hofes zwar nicht aufgehoben, aber dem rustikalen Leben des Monarchen angepaßt. Die hohe Bürokratie, der Adel, das reiche Bürgertum, Künstler und Schriftsteller folgten ihrem Kaiser nach Ischl; es war das Petit Trianon Österreich-Ungarns, es war aber auch der Platz, an welchem sich das Ende des Habsburgerreiches entschied. Hier suchte Eduard VII. Franz Joseph auf, um ihn zu bewegen, von dem Bündnis mit dem Deutschland Wilhelm II. abzulassen. Und als nach den schicksalsschweren Schüssen von Serajewo der erste Weltkrieg begann, verließ Franz Joseph seine Sommerresidenz, die er nie mehr betreten sollte. Die Villen und Hotels dieser Kurstadt beherbergten nun andere Gäste. Statt der leichtgefederten Jagdwagen und Equipagen der Welt um und unter Franz Joseph fuhren die Sanitätswagen kriegsverwundete Soldaten durch die pittoresken Straßen des Städtchens, die Kaffeehäuser Ischls, diese Rendezvousplätze von Librettisten und Komponisten, die Wiege so mancher weltberühmten Operette, sanken zu Stätten lokaler Bedeutung herab. Mit dem Tod Franz Josephs, mit der Auflösung der Monarchie gehörte auch Ischl der Vergangenheit an. Es wurde zum Symbol entschwundener Pracht, zu einem Friedhof der Erinnerungen. Aber die Schönheit seines Landschaftsbildes blieb unverändert und so wurde nach 1918 dieser Kurort wieder zu einer frequentierten Sommerfrische. Er wurde aber auch für manche zu einem Wallfahrtsort in die Gefilde der Erinnerung. Wer das Land Franz Josephs mit der Seele suchte, wer sich nach der Ambiente der alten Monarchie sehnte, der fand sie in den Bergen Ischls wieder. Und so erscheint es fast zwangsläufig, daß Franz Lehar vor etwa dreißig Jahren sich in dem Ort niederließ, in welchem er vor kurzem achtundsiebzigjährig verschieden ist. Hier sagte ihm alles zu, hier gemahnte diesen musikalischen Herold der Doppelmonarchie alles an früher, an jenes große Reich, das seine Phantasie beflügelte und das ihm zum Nährboden einzigartig berückender Weisen wurde. Seine eigentliche Heimat aber war nicht durch die Scholle bestimmt, sie war die Armee, diese kaiserliche Armee der Habsburger, der Schiller in der Wallenstein-Trilogie ein Denkmal in Versen gesetzt hat. Mag seit den Zeiten des Dreißigjährigen Krieges manche Provinz dem Doppeladler verloren gegangen, manch andere neu erworben worden sein, — der Geist dieser Armee war der gleiche geblieben, — ob sie Wallenstein, Eugen von Savoyen, Radetzky oder — ein letztes Mal — Conrad von Hötzen-dorf befehligte. Sie war der Staat im Staate, nicht etwa im Sinn politischer Ambitionen, aber vom Standpunkt eines gemeinsamen Lebenshabitus aus gesehen. Wer immer ihr angehörte, huldigte gleichen Ansichten, Lebensgewohnheiten und Umgangsformen. Die gleichen Richtlinien standen von Pola bis Krakau, von Semlin

bis Bregenz in Geltung. Dieses Armeeleben hat Franz Lehar von frühester Jugend an mitgemacht. Als Sohn eines Militärkapellmeisters, dessen musikalische Begabung er als Erbgut in sich trug und später selbst Soldat, durchwanderte er die weit auseinanderliegenden Garnisonen der Monarchie. Er lauschte den Rhythmen der ungarischen Puszta, die rumänische Folklore tönte frühzeitig an sein Ohr, die Walzer Johann Strauß' und die sentimentalischen Lieder der Wiener Weinseligkeit gehörten gleicherweise zu seinen Jugendeindrücken, wie die unbekümmerten Gassenhauer italienischer Prägung, welche die übersprudelnde Laune der Küstenbewohner Dalmatiens und Istriens zum Ausdruck brachte. Aus allen Ecken des Völkerreiches empfing er musikalische Befruchtung und da er ein Genie war, formte er aus dem ihm Zugeflogenen Melodien von erlesenster Schönheit und zauberhaftem Wohlklang. «Wenn man Lehar'sche Melodien hört, fühlt man sich persönlich geschmeichelt», lautet ein in diesen Tagen erlauschter Satz aus Frauenmund. Und in der Tat, treffender läßt sich die Wirkung dieser Musik nicht charakterisieren.

Das Erklimmen des Ruhmesgipfels vollzog sich nicht so mühelos als es sich in den Biographien liest. Lehar war kein Dilettant; er hat das ihm von der Natur verliehene Pfund nicht wild wuchern lassen, sondern durch theoretische Studien und in praktischer Übung alles musikalisch Erlernbare sich angeeignet. In Prag kommt der junge Militärmusikant mit Smetana, Dwořak und Fibich in Berührung; seine Begabung wird beachtet und geachtet. Aber zunächst klopft er an falsche Türen. Er will Opernkomponist werden. Seiner 1896 aufgeführten Oper «Tatjana» ist kein Erfolg beschieden. Aber dieser Mißerfolg wurde ihm nicht zum Verhängnis, im Gegenteil. Jetzt erst fand er den richtigen Weg, der für ihn zu einer Straße der Triumphe werden sollte. Mit den Operetten «Wiener Frauen» und der «Rastelbinder» hatte er seinen ureigenen musikalischen Stil gefunden, mit der «Lustigen Witwe» und dem «Graf von Luxemburg» war der stolze, unbestrittene Zenith erreicht. Franz Lehar wurde zum Meistersinger der Melodie des francesco-josephinischen Österreich. Er sang sie so ausdrucksvoll und so zu Herzen gehend, daß sie Millionen Menschen in fremden Erdteilen, die von der kulturhistorischen Grundlage Österreichs wenig Vorstellungen hatten, hinriß und in Begeisterungstau mel versetzte. Denn Lehar's Musik wirkt ohne Kommentare, ohne Vorkenntnis, ohne Einführungsvorträge. In ihrer Einfachheit, die nicht die der Primitivität ist, sondern die höchste Stufe künstlerischer Ausdrucksmöglichkeit darstellt, wirkt sie elementar.

Mit dem Tode Johann Strauß' schien es, als sei auch die Wiener Operette zu Grabe getragen worden. In Lehar erlebte sie eine zweite Blüte, die als Ergänzung der ersten, der klassischen Operettenära nicht nur in den Musikgeschichten, sondern auch auf der Bühne weiterleben wird. Der naheliegende Vergleich Johann Strauß-Lehar kann genauerer Untersuchung nicht standhalten. Strauß war durch und durch Städter. Seine Welt war die des Hofes und des liberalen Großbürgertums. Wenn er Österreich sagte, meinte er Wien und das Ungarn des «Zigeunerbaron» ist das der Magnatenschlösser, nicht eines der Puztadörfer. Dieser geniale Melodiker, der in seinen begnadetsten Einfällen Schubert nicht nachsteht, hat nie Volksmusik, stets nur Kunstmusik geschrieben. Lehar aber hat alle Winkel Österreichs durchforscht, er weiß um die Stimmung der Nachtlokale, um den Katzenjammer des verschuldeten Spielers, er kennt die Sehnsucht des eingerückten Soldaten nach seinem Liebchen, ebenso wie die drastische Komik des Kasernenhofes und die ungestümen Triebe balkanischer Gutsbesitzer. Dieses vielfältige, fertige Spektrum der Monarchie hat er wie kein zweiter erfaßt und in Tönen ausgedrückt. Aus seinen Melodien, aus den von ihm vertonten Texten, mögen sie literarisch noch so fragwürdig sein, wird man dereinst die Epoche Franz Josephs besser rekonstruieren können als aus Daten und Akten. Franz Lehar hat diese Epoche um dreißig Jahre überlebt, er hat auch nach ihrem Verklingen zahlreiche Operetten komponiert. Aber auch diese haben ihre Wurzeln im Vorkriegs-Österreich und wenn Lehar, als wollte er von nicht mehr existierenden Idealen Abschied nehmen, sich den Strömungen des Tages hingab, und

exotisches Musikgut oder Puccinische Dramatik zu Gaste lud, wie dies im «Land des Lächelns» oder in «Giuditta», wo er nochmals nach der Palme des Opernkomponistren strebte, der Fall war, so gelang ihm die Ursprünglichkeit seiner Meisterwerke nicht mehr in vollem Ausmaß. Das Schicksal hat ihn zum Barden Österreich-Ungarns ausersehen. Mit seinem Tod ist die Monarchie zum zweiten Mal gestorben.

Erwin von Mittag

Zürcher Schauspielhaus

J. P. Sartre: «Les mains sales»

J. P. Sartre hat sich im Rahmen seiner erstaunlichen Fruchtbarkeit die letzten Jahre besonders auf das dramatische Fach geworfen. Und das mit ebenso erstaunlichem Erfolg, so daß man sagen kann, das Bühnenschaffen des Dichters sei gegenüber seiner (überwiegend durchaus unverächtlichen) Epik und Philosophie im ganzen sein erfolgreichstes Gebiet. Die «Mouches» und «Huis clos» zeigten jedes auf seine Weise eine vollwertige dramatische Gestaltwerdung der weltanschaulichen Ideen Sartres; und das am wenigsten gelungene Stück «La putain respectueuse» diejenige des etwas billigen politischen Ressentiments aus «La jeunesse d'un chef». Auch sonst nahm hier die politische Leidenschaft Sartres mehr und mehr der Philosophie ihre Rolle ab, ohne jedoch dieselbe Kraft zu haben, den Stoff von sich aus gestaltend zu durchdringen. So gewannen Sartres Bühnenerzeugnisse mehr und mehr die Form einer Dramatik rein menschlicher Schicksale, wenngleich mit lebhafter politischer Tönung. Das gilt für das dichterisch ungemein starke, leider allzu krasse Stück «Mort sans sépulture», ferner für das reizvolle Filmdrehbuch «Les jeux son faits». Und ebenso nun für das in Zürich deutsch uraufgeführte Drama «Les mains sales». Es sind die Hände des Politikers, die damit gemeint sind, und so ist gleich das Problem angetönt. Es gibt die sauberen Hände des Doktrinärs, der aber durch seine dürre theoretische Folgerichtigkeit gerade am tiefsten in nutz- und sinnlosen Schmutz, Blut und Zerstörung hineingeraten kann. Es gibt auch die sauberen Hände der feinen Leute, mit denen sie Dinge andrehen, die sie dann andere machen lassen, Kriegführen und Aufstände und Widerstandsbewegungen und so weiter. Es gibt den Führer großen Stils, der durch den Zwang der Verwirklichung schmutzige Hände bekommt, aber die Seele durch die Größe und Wesenhaftigkeit seiner Ziele rein behält oder wieder reinigt. Und es gibt schließlich die kleinen sturen Techniker politischer Macht, deren Hände so schmutzig wie ihre Seelen dumpf und lichtlos sind. Alle diese vier Typen sind in Sartres Stück vertreten. Der erste ist Hugo, der verirrte Großbürgerssohn, der nur fast durch Zufall davor bewahrt bleibt, daß seine Mordtat nicht gänzlich dem angedeuteten Schicksal seines Schlages verfällt, sondern wenigstens einen menschlich echten, irgendwie stichhaltigen Beweggrund erhält: die brutal getäuschte Hingabe an den ersten Menschen, der seinem unselig tastenden und zerwühlten Dasein Halt, Glaube, Führung gab. Auch so noch kommt hier die fürchterliche Gefährlichkeit eines jungen Intellektuellen voll zum Ausdruck, der am Geiste mit seinen Engpässen, Relativitäten und Qualen verzweifelt und nun den ganzen Kosmos der Kultur in die Luft sprengen will, um sich dadurch den Luxus eines Bewußtseins von Entschlossenheit, Tat, Bindung und Eindeutigkeit zu verschaffen. Den zweiten Typus verkörpern hier die bürgerlichen und aristokratischen Politiker Karsky und der Prinz; den dritten der kommunistische Führer Hoederer — eine sehr reizvolle Gestalt ist Sartre da geglückt. Mit zynischen Manieren und Redensarten,

die eben auf die schmutzigen Hände hinweisen, verbindet er scharfe politische Intelligenz, menschliches Fingerspitzengefühl und Unverletztheit der höchsten Ziele. Genau so wie er hier von den Linientreuen liquidiert wird, so geschähe es mit ihm in Wirklichkeit auch. Der dritte Typus sind eben jene Linientreuen, welche den nicht mehr brauchbaren Mitkämpfer, der zu viel weiß, einfach als überflüssig durch Gift und Kugel aus der Welt schaffen; er wird dargestellt durch die gläubigen kommunistischen SS-Leute Louis und Franz — sowie durch die Parteibüffel-Kuh Olga, von der man gern sagte, nur eine Frau könne so stur sein, wenn sie sich aufs ideelle Gebiet begibt — wo nicht die Männer genau so wären. Immerhin ist ihr bombenwerfendes Mannweibtum gemildert durch die Menschlichkeit, welcher ihre Liebe zu Hugo zum Durchbruch verhilft. Schließlich gibt es da noch eine Gestalt, die jenseits der Politik steht: Jessica, das ewige Weibchen, das zuerst mit der Politik und ihrem blutigen Ernst spielt wie mit einem Teddybär, und nachher ähnlich wie ihr Gatte Hugo durch Hoederer findet, was sie Ernst lehrt. Hugo findet den Menschen, sie findet den Mann, und durch den Mann hindurch gewinnt sie Unterscheidung für echte und falsche Politik und deren Ideen; aber für sie Mann und für Hugo Mensch zu sein, das schließt sich aus, und so muß Hoederer, der asketisch seinem Ziel mit eiskalter Glut Hingegebene, in diesem gänzlich privaten Widerstreit als Opfer fallen. Privat, das bedeutet für ihn die tiefste Bitterkeit, welche ihm den letzten Herzschlag vor dem Tod bis auf den Grund vergiftet. Für die Dichtung bedeutet es aber keineswegs einen Vorwurf. Schürzung und Lösung des Knotens hält sich hier im Mittelsten des Menschlichen, und unseres Erachtens ist dies das eigentlich fruchtbare Gebiet dramatischer Dichtung. Von den philosophischen Ideen Sartres wird man da auch im Randbezirk nicht viel finden. Höchstens vielleicht die Verherrlichung der Männerkameradschaft im Verhältnis Hoederer-Hugo, des eigentlichen, aus dem Jüngerisch gesehenen ersten Weltkrieg stammenden Kerns der atheistischen Existenzethik. Albert Camus hat jüngst einen großen Roman («La Peste») auf diese Idee aufgebaut, welche allerdings da zu absichtlich ist, um nicht sentimental zu werden. Diese Kameradschaft ist es immer wieder, welche Sartre am Kommunismus fesselt, während dessen Persönlichkeits- und Geist-Vergewaltigung seinen Individualismus wieder abstößt. Die Frauen und die Liebe kommen wie immer bei Sartre (außer in jenem Filmbuch) daneben schlecht weg und bleiben in der Trübe des animalischen Triebes oder des bloßen Sichhinwerfens an die Stärke befangen. Hingewiesen sei auch noch auf die ausgezeichnete, echt dramatische zweimalige Selbstübergipfelung der Handlung, welche lebhafteste Spannung erzielt: die im letzten Augenblick vorgenommene Auswechslung der Motivierung für den längst fälligen Mord, und ferner das Hinüberwechseln des umgelegten Führers zum mythischen Wegweiser seiner Partei — etwa wie ein Gläubiger, der als Ketzer in die Wüste geschickt wird und nach seinem Tode zum Kirchenlehrer aufrückt — wodurch dann im Schicksal des Mörders sich überraschend eine letzte und entscheidende, ihn selbst menschlich-ethisch bestätigende und äußerlich vernichtende Peripetie ergibt.

In der Zürcher Aufführung fanden die beiden Hauptrollen eine ebenbürtig glänzende Vertretung. *Herr Quadflieg* wußte die beiden Seiten einer solchen protrahierten Pubertät wie bei Hugo mit reichster Verwebung zur Einheit zu bringen: des hochtrachtenden, die Ideen und die Pein ihrer Zweifel ernst nehmenden Idealisten, und des kraftlosen, hysteroiden Selbstbespieglers. Schon im «Hamlet» faßte er seine Aufgabe nicht unzutreffenderweise in dieser Richtung, um hier jedoch noch ganz anders damit ins Schwarze zu treffen. *Herr Richter* erwarb sich ähnlichen Ruhm. Auch seine Gestalt (Hoederer) erwies sich als fugenlos aus zwei polaren Positionen zusammengeschmolzen: dem politischen Feldherrn, der an den entscheidenden Stellen heiße Herztöne einzusetzen hat, und dem kaltschnauzigen, bedenkenlosen Handwerker der politischen Tagesarbeit. Eine herrliche Leistung. *Frau Römer* als Jessica machte die Unerwecktheit der jungen Frau sehr glaubhaft, welche nur die Außen-

bezirke der Liebe kennt und dadurch in recht tiefe, nahezu empörende Frivolität geraten ist — nahezu, denn es ist noch viel Anmut derer dabei, die schönen Möglichkeiten einer mittelsten Kraftentfaltung entgegenschlummert. Aber diese Möglichkeit kommt in dem Stück nicht zur Verwirklichung. Die bombenschleudernde Olga wurde von *Frau Horney* wie vereist durch erstarrten Fanatismus gegeben; erst in der letzten Szene kam auch sie zu ihrem Ausbruch ins Unmittelbare, der schön hingelegt wurde. Die kleineren Rollen waren bei den Herren *Beneckendorff* und *Schürenberg* (Karsky und der Prinz), *Freitag* und *Tanner* (die Gunmen des Kommunistenführers) ausgezeichnet aufgehoben. Ihre Gegenspieler Louis und Franz (Herren *Steiner* und *Pinkas Braun*) blieben blasser als es auch bei ihrem schmalen Auftreten nötig gewesen wäre. Schlußfrage: Warum mußte die äußerst seichte und verworrene Abhandlung Sartres «Man schreibt für seine Zeit» ins Programmheft?

Erich Brock

« Hamlet »

Ketzerische Anmerkungen zu einem berühmten Film

Der Kampf zwischen dem Hamlet auf der Bühne und dem im Film tobt nun auch in Zürich. Unterdessen sind sowohl Theater wie Kino ausverkauft, sobald sie dieses Werk spielen; das Geschäft blüht. Theater und Film scheinen sich in die Hände zu arbeiten zum Ruhme Shakespeares. Und in der Tat — es gibt hier nur *einen* Sieger, eben den Dichter. Im Theater triumphiert er über eine im ganzen alles andere als vorbildliche Aufführung, die nur durch Quadflieg als Hamlet an den unzerstörbaren Glanz des Werks wenigstens rührt, und im Kino triumphiert der Dichter über den Mißbrauch, der mit ihm getrieben wird.

Man sieht, wenn man es nicht schon voraussetzte: die Schreiberin dieser Zeilen ist, was man in der «filmbesessenen» Presse heute einen «Literaturzopf» nennt («Nation»). Schauen wir zu, wie weit ein so Bezopfter also kommt. Denn wie bei Chamisso, «der Zopf, der hing ihm hinten» — immerhin, nicht über Augen, Ohr und Hirn.

Geben wir es zu: wir gingen ins Kino in der unerschütterlichen Überzeugung, daß Shakespeare für das *Theater* geschrieben habe und es auch heute getan hätte, für ein Theater zudem, das die kargsten äußeren Mittel mit den Mitteln des Menschen: Gestalt, Gestus, Wort ersetzen mußte. In der Überzeugung auch, daß gerade «Hamlet» den Möglichkeiten des Films zutiefst unangemessen ist. Das Hamletdrama spielt sich in der Seele des Helden ab, so ausschließlich wie bei wenigen anderen Figuren der Literatur. Daß er zum Denken geboren ist und das Schicksal von ihm die Tat verlangt, das ist seine Tragik. «Geh nicht nach Wittenberg», flehen König und Königin und spinnen sich mit diesem Wunsch das Netz, in dem sie umkommen werden. Wittenberg, das wäre wenigstens scheinbare Lösung, Flucht in das philosophisch kanalisierte Denken, in den kontemplativen Traum. Nachdenken über das Leben und über dem Leben. Doch Hamlet *bleibt*, statt der gelehrten und zu erlernenden Philosophie bleibt ihm die Kampfstätte des sich selbst ausgelieferten Geistes; statt des Dialogs bleibt ihm der Monolog. Dieser unablässige Monolog, der in ihm raunt und schreit und immer wieder nutzlos zerrissen wird von einem verzweifelt Hieb, den der ihm Verfallene führt. Hamlets Wahnsinn: List, aber auch Spiel mit der Sehnsucht, zum völlig freien, unverpflichtenden, «absurden»

Denken zu gelangen. Hamlets Liebe zur Mutter: Sehnsucht zurück zur unbewußtesten Kindheit. Hamlets Liebe zu Ophelia: das Unvermögen, so zu lieben, daß die Geliebte ihr Ich behalten darf, der Haß gegen die Auseinandersetzung zweier sich angehörender Wesen; Ophelia soll ins Kloster, um unberührt zu bleiben, Bild, Ferne, auf ewig unvermindertes Objekt der Liebe. Wenn sie tot ist, gewinnt diese Liebe ihre wahre Kraft; sie ist dann höchster Ausbruch des Ich, größenwahnsinniges Ausspielen des einsamsten Gefühls gegen die ganze Welt. Wenn Hamlet ins Grab der Geliebten hinunterspringt und sie dem Bruder entreißt, so ist darin eine Leidenschaft, die sogar über die Gegenwart des Todes triumphiert, sie besiegt, sie verletzt. Es gibt nur eins: das Ich, das sich fassen will, sehen will, spüren will, und doch so ist, daß es dem Unfaßbaren, Unsichtbaren, Unspürbaren zugeboren ist, dem Denken. Nie ist Hamlet natürlicher, als wenn er zu sich selber spricht. In allen seinen anderen Worten — ausgenommen die an Horatio und an den sterbenden Laertes, ausgenommen auch die an die Schauspieler, in denen er Schicksalsgenossen erkennt — ist er doppelzünftig, verstellt. Im Monolog ist er er selbst, ja, da ist er schlechthin. Da entdeckt er seine Welt: nicht die Tat, das Wort.

Der Film ist eine Kunst des Sichtbaren. Was nicht sichtbar wird in ihm, *ist* nicht in ihm. Man frage sich nun einmal, ob irgend ein Filmproduzent, wenn man ihm das Charaktergemälde eines Hamlet entwürfe, diesen aber John oder Jim nannte, sich für diese Figur interessieren würde. Erst wenn man ihm sagte, besagter John oder Jim heiße eigentlich Hamlet und sei von Shakespeare, dann würde dieser Produzent, der dazu aber ja nicht «filmbesessen», «filmbewußt» und wie die Termini alle heißen, sein dürfte, vielleicht Morgenluft wittern. Aber wie gesagt: filmischen Ehrgeiz dürfte er dazu kaum haben. Hätte er solchen, so würde er es sich als Gesetz aufstellen, «de prendre mon bien où je le trouve», d. h. die Literatur mit dem, was die «Zöpfe» Ruchlosigkeit nennen, abrasen, auf alle filmgerechten Stoffe zurückgreifen, seien sie nun endgültige Gestalt geworden oder nicht. Aber eben *zurückgreifen*, d. h. ins bloß Stoffliche. Für «Le Rouge et le Noir» etwa zurückgreifen auf die Skandalgeschichte, die Stendhal inspiriert hat, und daraus nun einen Film machen, der, unbekümmert um das, was der Dichter in *seiner* Form gestaltet hat, seine arteigenen Wege suchte. Das sind übrigens uralte Ideen, alle Filmbewußten haben sie jahrzehntelang verkündet. Anders denkend hätten sie ja auch gar nicht den Film dem Theater gegenüber so ausspielen können. Dazu mußte doch dieser neue, andere, vielleicht überlegene Möglichkeiten erschließen. Heute nun sehen wir einer merkwürdigen Voltface zu: am Biennale in Venedig hat Oliviers Hamlet-Film gleich drei Preise bekommen. Man spricht von einem Triumph europäischer Filmkunst. Der Film nimmt hier nicht nur *sein* Gut, sondern auch das des Theaters; es macht sich eben doch besser, Hamlet zu heißen als John oder Jimmy. In jeder Hinsicht.

Es macht sich besser. Die Frage ist nur, ob *man* es auch besser macht. Um das zu entscheiden, wählen wir als Vergleich nicht eine x-beliebige Theateraufführung (obwohl selbst das noch angängig wäre), sondern eine Aufführung, die wenigstens aus dem Mittelpunkt des Werks heraus entworfen wäre.

Erste Crux des Theaters: Der Ablauf der Handlung wird immer wieder durchbrochen. Vorhänge fallen, der Raum wird verdunkelt, die Drehbühne knarrt. So geht das nicht zu im Leben, wir im Film machen das besser. Wir zeigen die Darsteller, wie sie von einem Raum in den anderen gehen, statt der in szenischen Stufen geteilten Abfolge bringt unser Film den ununterbrochen fließenden Ablauf. Lassen wir einmal die Tatsache aus dem Blick, daß der Dichter den Szenenbau des Dramas benützen kann — und muß — also etwa mit scharf gebrochenen Übergängen ein Staccato markiert, ja die Gebrochenheit des Lebens überhaupt damit ausdrücken kann, so muß beachtet werden, daß auch in diesem Film, der ja Shakespeares Szenen weithin beibehält, die Übergänge nichts als Übergänge sind. Werden sie nun mit den selben Mitteln gestaltet wie die eigentlichen Szenen, so bekommen

sie das selbe Gewicht wie diese, heben sich nicht mehr von ihnen ab, und die Folge ist eine Abplattung des Geschehens, eine Lähmung der Spannung. Kein Zuschauer dürfte sich der Feststellung verschließen, daß in diesem Werk die Darsteller, vor allem Hamlet dauernd, auf dem Weg sind. Was wird in diesem Werk alles marschiert! Hamlet ist qualvoll damit beschäftigt, von einem seiner Schauplätze zum andern zu gehen. Ein Glück für uns, daß er so schön geht. Interessant wäre dieses Gehen, wenn es ein *Motiv* dieses Werkes wäre. Wenn damit etwa Hamlet, der Gefangene von Elsinor, Hamlet, der Fernesüchtige symbolisiert würde. Aber es ist so, daß Shakespeares «Hamlet» ein einziger rasender Sturz hinein in «die Zelle des Todes» ist — so wie es der zu dem Film nicht zugelassene Fortinbras sagt: «O, stolzer Tod, Welch Fest geht vor in deiner ew'gen Zelle, daß du auf einen Schlag so viele Fürsten so blutig trafst?» Man will natürlich sein, und man wird falsch.

Oder aber: das Theater ist auf den engen Raum seiner Bühne angewiesen. Auch das macht der Film anscheinend besser, er hat Himmel und Erde und Meer, so viel er will, Schlösser, so groß er will, von außen, von innen, von oben, von fern und von nahe. Und der Film hat reichlichere und echttere Pappe. Es gibt in diesem Film einmal eine Aussicht auf Berge, unnatürlich spitze Berge im Stil der Renaissance-malerei. Eine Phantasielandschaft, was an sich durchaus zu verantworten wäre. Aber man bleibt nicht darin, man läßt dann doch richtiges Meer branden, man versucht wirkliche Wolken aufzuziehen — wo ist die Einheit? Und vor allem: Hamlet ist kein Drama der Massenszenen, kein Volksstück, sondern ein Drama einiger großer Gestalten, die von recht wenigen Nebenfiguren begleitet sind. Setzt man jene Gestalten dauernd in einen sehr großen Raum, so verschwinden sie. Es ist sehr bezeichnend, daß kaum je ein *enger* Raum gezeigt wird in diesem Schloß, welches sicher solche besaß. Hallen ohne Ende oder freier Raum ohne Ende. In der sehr anfechtbaren Sprachgestaltung unserer Zürcher Aufführung, die an der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung herumkorrigierte, wurden aus der eben angeführten Stelle von der «Zelle des Todes» die «Hallen des Todes» gemacht. Diese Verballhornung könnte Leitmotiv des Hamlet-Films sein. Wie oft hat doch darin der Zuschauer Mühe, gleich die wesentlichen Figuren zu finden. Einzelne Bilder gleichen Vexierbildern. Das wäre richtig, wenn ein Hamlet, ein König Claudius Teile einer gesichtslosen Masse wären, Menschen unter vielen. Aber das sind sie nun einmal nicht. Ein kluger Theaterkenner hat einmal das Theater so definiert: «Man stellt eine einzige Säule auf die Bühne, und wenn sie richtig steht, wird sie zur Säulenhalle». Oder aber, möchte man sagen: die Enge der Bühne ist der *Rahmen* am Bild, er vertieft, verstärkt, er sammelt. Auf den Rahmen verzichten darf, wer abflachen, abschwächen, zerstreuen will. Das mag an bestimmten Themen seine Berechtigung haben, am Hamlet sicher nicht. Statt der ins Enge gesammelten, in die Enge getriebenen Gestalt finden wir hier Fernaufnahmen oder als Gegenstück die Großaufnahme, Kopfbilder, Brustbilder. An sich ein wunderbares Mittel, wenn es dazu dient, die auswählende, fragmentarische Art unseres Sehens wiederzugeben. Aber hier wird diese Technik zu wenig schnell, fast möchte man sagen, zu wenig surrealistisch gehandhabt, die Großaufnahme soll eben die gesammelte, gerahmte Gestalt ersetzen und ist doch genau so wenig gesammelt, gerahmt wie die Fernaufnahme.

Weitere Crux des Theaters, der zwar die Moderne nach Noten abgeholfen hat: der Monolog. Selbstgespräche führen bekanntlich nur Kinder, Greise und Narren. Vernünftige Leute halten den Mund, wenn sie mit sich selber sprechen. So wird uns dieser Hamlet meist schweigend gezeigt in seinen Monologen, während seine Worte aus der Luft ertönen, was selbstverständlich viel natürlicher und, wie die Kenner rühmen, denen es immer langweilig ist bei Theatermonologen, viel abwechslungsreicher. Begeben wir uns abermals auf die sehr trügerische Fiktion hinaus, Natur und Kunst könnten auf lange Zeit gleichgeschaltet werden, so scheint es uns immerhin noch «natürlicher», wenn einem Menschen unter dem Druck über-

mächtigen Schicksals Worte abgepreßt werden, als wenn er sich zur Verständigung auf die Stimme aus dem All verlassen muß. Seltsamerweise mußte man dabei dauernd an die Spruchbänder denken, die mittelalterlichen Figuren aus der Kehle hängen. Es gibt nur *eine* «natürliche» Wiedergabe des Monologs, die Verwandlung in den Dialog, oder dann seine völlige Entfernung aus dem Bereich des Wortes, sein Ersatz durch Mimik und Gestik. Solches wird hier wenigstens als zusätzliches Mittel versucht: Hamlet läßt z. B. seinen Dolch während des Monologs in das Meer fallen, worauf dann jeder merkt, daß er sich wenigstens diesmal noch nicht umbringen wird. Aber das ist nur eine Einzelheit, die allerdings vieles besagt. Auch das Mienenspiel, dem man durch Großaufnahmen nachzuspüren trachtet, ist kein hinlängliches Mittel des Ersatzes. Denn seien wir ehrlich: das menschliche Antlitz, namentlich das ungeschminkte, in Ehren — aber welches wüßte mit der Genauigkeit des dichterischen Wortes dem Fluten reichen Denkens und Fühlens zu folgen? Das Mienenspiel ist vieldeutiger, weniger festgelegt, das ist *seine* Schönheit; die des Wortes ist eine andere. Die eine durch die andere zu ersetzen, ist von höchster Schwierigkeit, *wenn* es sich um die Worte eines Shakespeare handelt.

Nochmals ein Mangel des Theaters: es wird vieles nur erzählt, nicht dargestellt. Da ist der Film nun eindeutig besser dran, sagt man. Der Geist erzählt, wie er ermordet worden sei. Wir hören ihn und sehen zugleich die Mordszene. Ebenso in Hamlets Erzählung, wie er von den Seeräubern entführt worden sei. Es wäre der Hochform, der eigentlichen Form des Films würdig, zu gestalten, wie sich in der Phantasie eines Hörers eine erzählte Geschichte spiegelt. Zu zeigen, welche scheinbar willkürliche Auswahl unsere Vorstellungskraft dabei trifft. Eine gespenstische, geheimnisvolle, dem Innenreich des Menschen angehörige Auswahl. Allerdings erforderte eine solche Übersetzung einen hohen Kunstverstand bei Regisseur und Publikum. Aber wozu haben schließlich unsere modernen Maler beispielsweise gearbeitet, daß solches nicht möglich sein sollte? Wogegen wir uns mit allem Stolz und aus allen Instinkten heraus wehren sollten, das ist die Art, wie dieser Film nun diese Vorstellungsbilder gestaltet: als reinen, gradlinigen Kitsch nämlich. Aus der Unwirklichkeit der bloßen Vorstellung wird die pure unvermischte Unwahrhaftigkeit. Ist das die Phantasie des Menschen? Die Phantasie, wie sie uns der Film als Natur suggerieren will? Um unsere Phantasie auf diese Stufe hinunterzudrücken, brauchte es wohl doch noch ein paar Jahrzehnte *mehr* unseres durchschnittlichen Filmbetriebs. Dann freilich müßte man wieder einmal die Probe aufs Exempel machen. Besser, ja schön geraten ist die Beschwörung von Ophelias Tod. Die Königin erzählt, wir sehen das Mädchen im Wasser treiben. Aber das ist ein reiner Illustrationseffekt: auf der einen Seite der Text, auf der anderen das Bild. Und wenn schon, dann wäre Delacroix' Bild der toten Ophelia vorzuziehen.

Kommen wir endlich zum bisher immer nur gestreiften Grundübel dieses Films: Shakespeares Text. Das was das Schönste an dem Film ist, wird ihm gerade zentral zum Verhängnis. Daß dieser Text hier mannigfach gekürzt und verunstaltet ist, wollen wir nicht einmal so sehr tadeln, obschon Bände darüber zu schreiben wären. Denn unsere Bühnen, die auf solche Verunstaltung nicht angewiesen sind, leisten sich oft Erkleckliches in dieser Hinsicht und können kaum mitreden in der Kritik. Beinahe möchte man sagen, es sei bei diesem Hamlet-Film eine allerdings sehr relative Pietät dem Text gegenüber am Werk gewesen. Nein, worauf es hier ankommt, ist, daß dieser Text zu einer stets gegenwärtigen Fußfessel für die Darsteller wird. Der *Hamletstoff* ist selbstverständlich frei (wenn auch *filmungemäß*), der *Hamlettext* aber erweist sich als Unmöglichkeit für den Film. Es mag sein, daß jene Jury, die diesen Film gleich dreimal preiskrönte, von der Überlegung ausgehend, gemessen an der Schwierigkeit einer Einbeziehung gerade dieses Bühnenwortes, sei das Erreichte preiswürdig. Das ist aber so, wie wenn man einem Architekten, der auf unzuverlässigem Grund ein Haus so baut, daß es zwar nicht einfällt, sondern nur noch schwankt, einen Preis für seine Mühe zuteilt. Da rennen sie

also, diese Darsteller, und neben ihnen läuft Shakespeares Wort. Sie halten an, der Text ruft. Sie wollen in den reinen Gestus hinein, da fängt sie dieser geisterhafte Text schon wieder. Zuletzt hat man die Idee, sie rasten dauernd vor Shakespeare her wie ein gehetztes Wild und kämen doch zur Strecke. Oder man denkt an den Hasen im Märchen vom Swinegel — nur daß eben Shakespeare nicht seine Frau zur listigen Hilfe bemüht, sondern ganz allein immer der ist, der «schon da» ist. Ophelias Wahnsinnsszene: ein Blümchen hier, ein Blümchen dort — zerfetzt wie ihr Strauß. Bei Shakespeare aber bleibt die Szene beisammen, ein reiner, reicher Strauß aus Wahnsinnsblüten, schöner als die Blüten des Lebens, ein Gedicht. Oder die erste Szene mit einem schlagartigen, harten Staccatorhythmus, einsetzend mit jener Plötzlichkeit, die dem Rhythmus des Werks entspricht: hier im Film verwässert mit sogenannter Atmosphäre, zwecklosem Hin und Her, sinnlose Unordnung statt verstörter Ordnung. Oder jene eigentlich lächerliche Szene, wo Polonius seinem Sohn Ratschläge gibt: jeder Rat wird von Ophelia mit der entsprechenden hinweisenden Geste begleitet. Ist das Unterricht für Taubstumme oder Englischunterricht nach der direkten Methode?

Letztere Annahme scheint ja nun nicht einmal so abwegig, gemessen an der Einstellung eines gewissen Publikums. Denn wenn man einen Bewunderer dieses Films befragt, so präsentiert er einem als sein letztes Argument unfehlbar: «Aber das herrliche Englisch!» Ja, dieses herrliche Englisch. Diese großartige Sprache aus Traumweben und Willensfanfaren, dieser neblige Norden des Klangs mit seinen ihn gliedernden Säulen des Aufleuchtens, dieses ganz unverwechselbare Verhältnis von Horizontale und Vertikale. Aber auch — dieses herrliche *Theater*-Englisch. Denn das ist es, die Bühnensprache, unendlich gehegter, unversehrter als unsere deutsche Bühnensprache, die man zum Gebrauch für die moderne Unempfindlichkeit zu einem Spott ihrer selbst immer mehr herabwürdigt. Auch hier also, in der unkränkbarsten Eigenschaft dieses Films: Triumph des Theaters.

Das Spiel: Olivier ist ein sehr schöner Mensch. Immer. Überall. Ob aber sein Hamlet wirklich die Summe aller Möglichkeiten dieser Rolle bloßlegt, das kann füglich bezweifelt werden. Die Geistszene ist da aufschlußreich. (Übrigens, welch jammervoller Teleplasma-Geist, und der Filmgeist hätte es nun doch wirklich in jeder Hinsicht leichter als der Theatergeist!) Hamlet und seine Freunde schwören. Viermal setzen sie an, jedesmal erschallt die Stimme des Geistes aus der Erde. Zuerst redet ihn Hamlet als «Burschen» an, dann als «alten Maulwurf» und endlich heißt es «Ruh, ruh, verstörter Geist». Olivier behält von dieser so unverkennbar Shakespeareischen Stufenfolge nur gerade die letzte bei, die der stillen, männlichen Pietas. Aber wie käme dieses letzte, stillste Wort zu seinem vollen Klang, wenn es nicht durch die Vorstufen der Vertraulichkeit, ja der völligen Auflösung aller Grenzen zwischen den Geschöpfen gegangen wäre? Nur Shakespeare kann das mit frommem Schauer Verehrte dem geringsten Geschöpf gleichsetzen in einer Alleinheit der Welt, die ist, als könnte sie plötzlich wieder auf einen Augenblick das unendlich fruchtbare Chaos vor ihrem Beginn sein. Hinein in die Finsternis, wo Geister und Maulwürfe wühlen, da hinein gräbt sich Shakespeares Wort, bevor es auftaucht in das milde Licht des Mitleids. Läßt man dieses stehen ohne jene Vorstufe, so wird es zur reinen, zwar harmonischen, aber aller Dämonie entbehrenden Melancholie. Solche ist aber der Grundzug von Oliviers Gestaltung. Etwas zu schön, etwas zu harmonisch, undämonisch. Die Gegengewichte zu dieser Melancholie müssen im Bereich der *Tat* gesucht werden. Sie werden denn auch über Gebühr von diesem Darsteller ausgekostet. In der glänzenden, aber unverantwortlich langen Fecht-szene beispielsweise. Oder in der Szene, wo er sich dazu entschließt, den König durch ein Schauspiel zu entlarven: ein plötzliches Aufspringen, ein Rasen über Treppen und Gänge, dann im Hintergrund eine wild ausgreifende Gebärde und der Schrei durch alle Räume des Schlosses: «Das Schauspiel sei die Schlinge, in die den König sein Gewissen bringe». Ein durchschlagender Effekt, aber so theatralisch

als nur möglich. Im übrigen ein routiniertes Spiel von Darstellern, die zwar ihre historischen Gewänder mit Zuverlässigkeit tragen, aber ihr Gesicht ihnen nicht anpassen: bürgerliche Welt, die sich mit Anstand dem Milieu fügt. Auf der Bühne haben Historienstücke leicht etwas Mottenzerfressenes, im Film scheinen sie dagegen meist auf Hochglanz poliert. Funkelnagelneu steigt da Geschichte aus dem Zeitenschoß, so als hätte sie damals im richtigen Moment nicht auftreten können. Die Motten sind vorzuziehen.

Und noch etwas bleibt anzumerken: die merkwürdige innewohnende Prüderie des Films *an sich*. Vielleicht haben die Hollywoodzensoren doch Recht? Die kruden Wildheiten Shakespeares, die auf der Bühne so selbstverständlich, ja so rein wirken, hier detonieren sie. Dabei sollten sie doch eigentlich, gesprochen zwischen Wesen aus Fleisch und Blut, viel eher schockieren als im Munde photographierter Schemen. Aber haben nicht sogar photokopierte Liebesbriefe ihre Peinlichkeit? Auf dem Theater tritt das Dichterwort ein in die Gestalt des Augenblicks, um so drängender im Maße als ihm Ewigkeit innewohnt. Es scheint sich zu verschwenden an die Vergänglichkeit, wie sich eben nur das Ewige verschwenden kann. Im Film scheint es irgendwie dokumentarisch festgehalten, es ist betont beweiskräftig, überdeutlich, hat seine Sicherungen geizig in sich. Der Film mit seiner unbegrenzten Wiederholbarkeit macht vieles zu eindeutig, weil starr. In der Szene zwischen Hamlet und seiner Mutter sagte eine im übrigen begeisterte Zuschauerin, das sei ja eine Liebeszene. So war es auch. Nicht nur weil die Königin jung und schön ist und sein muß nach der Filmforderung, sondern weil all das schwebend Erotische, das dieser Beziehung im Drama anhaftet, nun rein und handfest herausgemodelt und damit peinlich wurde.

Wohl wurde uns bei dem Film, wenn wir bei relativ ungekürzten Textstellen die Augen schlossen, oder dann an rein auf das Auge sich richtenden Stellen, vielleicht einer Treppenstufe, zu der man hätte einen Film erfinden mögen. Sonst aber, wagen wir das Geständnis: es war langweilig. Wir wüßten eine lange Reihe von Filmen herzuzählen, die sich interessanter und fruchtbarer mit der Form des Films auseinandersetzen als gerade dieses Werk.

Wir glaubten, eine Lanze für Shakespeare brechen zu müssen, was peinlich genug gewesen wäre — peinlich für unsere Zeit nämlich. Nun müssen wir sie für den Film *an sich* brechen. Denn so schlecht braucht der Film vor dem Theater wirklich nicht abzuschneiden. Gehen wir hier nicht auf die Kardinalfrage ein, ob der Film Kunst sei — sicher ist jedenfalls, daß er neue Möglichkeiten des Sehens erschlossen hat. Was wir hier in diesem Hamlet-Film erleben (der übrigens, — das sei doch den Begeisterten in unserem Land noch gesagt, — von der maßgebendsten englischen Kritik recht scharf hergenommen wurde), das ist die offensichtliche Kapitulation vor dem Prestige des Theaters. Er lebt nicht von Shakespeare, sondern von Shakespeares Ruhm. Wenn ein Filmmann heute das Bild eines Kulturspießers zeichnen wollte, so würde er etwa ein Klavier mit einem gipsernen Beethoven darauf photographieren. Hier lebt er selber im Schatten eines gipsernen Shakespeare. Seltsam und gerecht ist dabei nur, daß ihm dieser Shakespeare den Film verdirbt. Gut war die Sache, wenn sie *nicht* Shakespeare war, aber dann war sie auch wieder schlecht, *weil* sie nicht Shakespeare war. In welche Falle ist da der Film gegangen! Als hätten sie ihm die Literaturzöpfe gestellt! Denn diese haben von diesem Hamlet-Film nicht allzuviel zu fürchten, wohl aber die filmbewußten Kreise. Sie sollten sich beeilen, endlich einmal mit Entschiedenheit und ohne Bereitschaft zu einem scheinbar ehrenvollen Kompromiß die Grenzen zwischen Film und Theater festzulegen. Sonst schaden sie ihrer Sache mehr, als sie heute vielleicht absehen können. Es gab ja immer Filme, die auf unerlaubte Weise mit dem Theater liebäugelten, aber sie wurden dann nicht an autoritativer Stelle gekrönt. Wenn aber etwa die Jury von Venedig gedacht haben sollte, in einem solchen Film werde Europas Erbe geehrt und damit Hollywood-Amerika aus dem Feld geschlagen, so täuscht sie sich. Europa

ist Eines, war Eines, und nur durch dieses Eine kann es alle seine Sünden tragen: Wille zur sauberen Wahrheit, Wille zu Werkbewußtsein, in unserem engen Kreis hier also: Theaterbewußtsein, Filmbewußtsein. Bekenntnis zu sauberem, selbstsicherem Handwerk. Hier zum Beispiel also zu einem Film, der nicht im Dunkeln eines zugleich geschmähten Theaterschattens munkelte.

Elisabeth Brock-Sulzer

Kunstschatze Berns

Gedanken zu einer Ausstellung

Was Du ererbt von Deinen Vätern hast,
erwirb es, um es zu besitzen.

Goethe, Faust I.

Festgetriebe, Umzüge, schöne tönende Worte sind verklungen. Sie alle dienten auf ihre Art dem Ausdruck der Freude und des Stolzes, sie alle brachten unserer Bundesverfassung zum hundertjährigen Geburtstage ihre Glückwünsche dar. Für Bern jedoch ist diese Feier mit einer besonderen Eintragung im Buche seiner vielhundertjährigen Geschichte verbunden: «28. November 1848, Bern als Bundessitz gewählt».

Bern will heute seiner stolzen Freude über dieses Ereignis damit Ausdruck verleihen, daß es seine künstlerischen Schätze und historischen Dokumente in einer eindrucksvollen Ausstellung zusammenfaßt. Wir dürfen mit Recht stolz sein auf die künstlerischen und kulturellen Werte, die aus Museen, Bibliotheken und Archiven den Weg ins Kunstmuseum gefunden haben. Wir dürfen uns freuen, diese Schätze einmal losgelöst von ihrer üblichen Umgebung zu betrachten und uns bewußt zu werden, daß unser eigener Kunstbesitz zum wertvollsten gehört, was uns unsere Vorfahren anvertraut haben. Wie mancher Berner wird wohl nach dem ersten Besuch im Kunstmuseum beschämt zugehen müssen, vom Vorhandensein so vieler ausgesuchter Kunstwerke keine Ahnung gehabt zu haben?

Der Ausdruck allzu betonten Stolzes muß aber zurücktreten vor einem tiefen Gefühl der Dankbarkeit einem gütigen Geschick gegenüber, das uns diese Schätze vor der Zerstörung bewahrt hat, gegenüber jenen Menschen, die es verstanden haben, unsern Museen diese Meisterwerke zu erhalten und gegenüber den Künstlern der Vergangenheit, die uns ihr Edelstes und Bestes in den ausgestellten Werken geschenkt haben.

Angesichts einer so wertvollen Schau muß sich das Persönliche, das sich sonst so gerne im Glanze solcher Veranstaltungen sonnt, unbedingt bescheiden. Die Ausstellung «Kunstschatze Berns» darf von uns heutigen Menschen nicht als eigene Kulturthat gepriesen werden, sie war im Jubiläumsjahr Verpflichtung; Dank jedoch gebührt allen denen, die den großen Gedanken so eindrücklich verwirklicht haben.

Die Ausstellung im Kunstmuseum hat doppelten Sinn. Einmal ist sie beredte Aufforderung zur Besinnung auf das Große und Wertvolle unserer Vergangenheit, dann ist sie Verpflichtung, Ebenbürtiges zu schaffen, mutig zu den Werken unserer eigenen Zeit zu stehen. —

Überraschend treten sie vor uns, die Werke vergangener Kunstschöpfung, überraschend in ihrem künstlerischen Reichtum, überraschend in der Frische und Unmittelbarkeit ihrer Beziehungen zur Geschichte und in ihrer künstlerischen, unge-

brochenen Wirkungskraft. Chroniken, Siegel, Kultgeräte, Gürtelschnallen, Trinkgefäße: Ihrer Zeit waren sie wertvolle Dokumente und Gebrauchsgegenstände, uns sind sie Kunstwerke größter Bedeutung. Vergessen wir jedoch über der Betrachtung des einzelnen Stückes als Kunstwerk nicht, daß jedes ein Bindeglied darstellt, ein Bindeglied zur historischen Vergangenheit, die den Grund dazu gelegt hat, daß 1848 unsere gefeierte Bundesverfassung ihre Geburtsstunde erleben durfte. Um beinahe jedes der vorzüglich ausgestellten Werke webt sich ein Bild seiner Zeit. Namen und Ereignisse, glückliche und unglückliche, vereinigen sich mit ihnen; Ereignisse, deren Gesamtheit lebendige Kulturgeschichte darstellt. Diese kulturgeschichtliche Bedeutung ist in der Ausstellung glücklich hervorgehoben und ist neben dem rein ästhetischen und kunsthistorischen Wert der ausgestellten Schätze zu betonen.

Urzeitlicher Schmuck, der bedeckenden Erde entrissen, römische Statuetten, Erinnerungen an den ehernen Tritt der Legionen Roms, die Handfeste Berns mit dem Siegel Kaiser Friedrichs des Zweiten, mittelalterliche Bilderhandschriften und illustrierte Chroniken, Altargemälde und einzigartige Antependien, bestickte Kultgewänder und Wandteppiche nach Gemälden des großen Niederländers Rogier van der Weyden, mittelalterliche Holzplastiken, Beutestücke aus den Burgunderkriegen, farbensprühende Wappenscheiben, unter denen wir allerdings die großartigen Vennerscheiben schmerzlich vermissen, Bildnisse und intime Genredarstellungen, sie alle sind Zeugnisse vergangener Zeiten und Ereignisse, Erinnerungen an höfisches, kirchliches und bürgerliches Leben; eine ununterbrochene Folge künstlerischen Schaffens und steter Entwicklung menschlichen Geistes.

Mag sich der Besucher all die Ereignisse der geschichtlichen Zusammenhänge vor Augen halten, mögen ihn alle die ausgestellten Werke dazu auffordern, in sich hineinzuhorchen und den Melodien der Entwicklung unserer Stadt und unseres Landes zu lauschen, die in den Kunstwerken bleibenden Klang bewahrt haben: dann wird die Ausstellung zwiefachen Wert gewinnen. Sie wird einerseits Gefühl und Verständnis für die Größe der Vergangenheit neu erwecken, sie wird allen denen, die glauben, Geschichte und vergangene Kultur übersehen zu müssen, ein neues Maß für bleibende Werte vermitteln. Sie wird aber auch dazu auffordern, Neues zu schaffen und zu fördern, das sich einst würdig an das Alte wird anschließen dürfen. Nicht was wir ererbt haben und heute unser eigen nennen, wird unserer Zeit zur Ehre gereichen, sondern das, was wir dem Ererbten hinzugefügt haben.

Die Art der Ausstellung fordert aber nicht nur zur Besinnung auf, sie ist nicht nur Verpflichtung zu eigener schöpferischer Leistung, sondern sie stellt uns die Aufgabe, Wirkung und Einfluß, den sie ausgestrahlt hat, zu erhalten und weiterzupflegen. Wenn die Ausstellung am 2. Januar 1949 ihre Tore schließt, dürfen die Werke nicht wiederum in verstaubte Vergessenheit geraten. Sie sollen lebendig bleiben in der Erinnerung der Erwachsenen, lebendig in der Erinnerung der Jugend, die unter kundiger und begeisterungsfähiger Führung ihrer Lehrer und Erzieher im Kunstmuseum Stunden kulturgeschichtlicher Förderung erfahren hat, lebendig endlich dadurch, daß wir ihnen in unseren Instituten den Raum schaffen, in dem sie leben und atmen können. Werke, deren Wert heute in so hohem Maße gepriesen wird, dürfen nicht mehr in der Unzulänglichkeit staubiger Schränke oder im Zwielicht ungenügend beleuchteter Ausstellungsräume untertauchen.

Dies sehen wir als eine der vornehmsten Verpflichtungen an, die uns die großartige Berner Kunstschau auferlegt. Der große Schritt, das Wertvollste unserer Museen einmal in einer gemeinsamen Ausstellung vereinigt zu sehen, ist getan. Eine hörbare Mahnung ergeht von ihr, den Sparsinn der heutigen Zeit nicht weiter auf künstlerische und kulturelle Dinge auszudehnen, wir stellten uns damit kaum würdig an die Seite der bewunderten schöpferischen Epochen der Vergangenheit, deren Hauch wir im Kunstmuseum so deutlich gespürt haben.

Alfred Scheidegger