

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 25 (1945-1946)
Heft: 12

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

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

★ Kulturelle Umschau ★

Stadttheater Zürich

Glucks Orpheus

Die großen Erwartungen, mit der die Zürcher Musikfreunde der Neuinszenierung von Glucks «Orpheus» entgegensahen, wurden in der Premiere vom 16. Februar in der eindrucksvollsten Weise erfüllt. Man glaubt dieses Werk zu kennen, Bescheid zu wissen über den Willen des Meisters und seine Reform der Oper. Wer es lange nicht gehört hat, ist doch wieder betroffen von der einzigartigen Kraft, die hier schaltet, der unbeirrbareren Sicherheit, die die Teile zum Ganzen fügt, von der weiträumigen musikalischen und szenischen Phantasie und nicht zuletzt von dem Adel, der aus jedem Bild und aus jedem Ton spricht. Vergleiche sind völlig ausgeschlossen. Glucks Oper ist eine Welt für sich.

Umso größer sind die stilistischen Probleme, die eine Aufführung zu lösen hat. Was musikalisch und szenisch geschieht, darf schlechterdings an nichts erinnern. Ist das möglich? Läßt sich Gewohnheit, Technik, Routine so überwinden, daß Gluck sein volles Recht widerfährt? Es ist vielleicht unbillig, dies zu fordern. Das Mögliche, so will uns scheinen, wurde in Zürich annähernd geleistet. Die Bühnenbilder hätte man sich wohl strenger stilisiert wünschen mögen. Wie ein Gluck'sches Ballett sich darstellen soll, wüßte ich nicht anzugeben. Die Lösung *Hans Mackes* hat jedenfalls mehr überzeugt als jene, die wir vor einigen Jahren in Zürich gesehen haben. Doch es stimmt da stilistisch noch immer nicht — was der Kritiker freilich nur mit aller Bescheidenheit bemerken darf, da er nicht zu sagen vermöchte, worin der Fehler besteht, geschweige denn imstande wäre, dem Künstler, der realisieren muß, einen besseren Vorschlag zu unterbreiten. Vielleicht war das Abirren des Ballets in modernes Gebaren umso empfindlicher, als *Robert F. Denzler* in der musikalischen Leitung den grandiosen Stil Glucks mit der größten Sorgfalt, Entschlossenheit und Konsequenz herausarbeitete, das Gemessene sowohl wie das Leidenschaftliche, was beides in einem erst jene Art von «edler Einfalt und stiller Größe» ergibt, die die klassische Haltung vor jedem Verdacht der Kühle und Blässe bewahrt. Zumal das Zwischenspiel, das vom Tartarus zum Elysium überleitet, hat sich in seiner ganzen unerbittlichen Größe eingepreßt, nicht nur als irgendein prächtiges Stück, sondern als ein Gipfel der deutschen Musik. Dennoch wäre auch diese Leistung verlorene Liebesmüh gewesen, hätte den Orpheus nicht eine Künstlerin vom Rang *Elsa Caveltis* betreut. Ihr Alt dringt zwar nicht so siegreich durch wie einst die Stimme *Sigrid Onegins*. Aber alles in allem genommen, hat sie doch einen stärkeren Eindruck vermittelt. Eine Gestalt, wie geschaffen, den mythischen Sänger vorzustellen, ein Spiel, das in jeder Gebärde eine selten hohe Kultur verrät, klarste musikalische Einsicht und eine bei solcher Beanspruchung ganz erstaunliche, keinen Augenblick erlahmende Geistesgegenwart: das war es, was die Begegnung mit Gluck aufs neue zu einem Ereignis machte, das in das geheime Leben, das die Musik in unsrer Seele führt, als unverlierbarer Besitz eingeht.

Emil Staiger.

Schauspiel in Zürich

Die Kriminalgroteske «*Spitzenhäubchen und Arsenik*» von *Joseph Kesselring* rollt beispielhaft den Gegensatz von Film und Theater auf. Kurz bevor das Werk auf unserer Pfauenbühne erschien, verschwand es von der Leinwand des Bellevue-Kinos. Film wie Komödie mußten ihr Publikum zuerst warnen: nur nicht ernst nehmen! Der Film tat es in seiner Reklame, das Theater mit einem witzigen Vor-

hang, zu dem die Filmreklamen einer einzigen Nummer des Zürcher «Tagblattes» die Beschriftung abgegeben hatte. Aber selbst solche Vorsichtsmaßregeln verfangen nicht bei jedermann. «Gefühlsroh», «rein intellektualistisch» hieß es bei den Ablehnern, sofern sie nicht schon während der Aufführung mangels Nervenkraft hatten kapitulieren müssen. Es ist ja auch schlimm: Handlungsträger ist eine Familie von gemeingefährlichen Irren. Zwei fromme, wohltätige Tanten, die alten, einsamen Herren durch ein schmackhaft zubereitetes Gift den Weg ins Jenseits bahnen, ein Neffe, der sich für Theodore Roosevelt hält und für die toten Herren das Grab im Keller schaufelt, wobei er wähnt, am Panamakanal zu graben, und endlich, unerwartet heimkehrend, ein zweiter Neffe, der, gerade wie seine Tanten, zwölf Morde stolz zur Schau trägt, aber weniger christlich motivierte. In diesem trauten Heim bewegt sich ahnungslos ein unübertrefflich normaler dritter Neffe, der, als er die Sache erfährt und beinahe der Mordlust des Heimgekehrten zum Opfer fällt, begreiflicherweise auch fast verrückt wird und seine Seelenruhe erst wieder gewinnt, wie er sich als in der Familie bloß adoptiert entpuppt. Und diese grauenvolle Geschichte wird nun von Film und Theater so gestaltet, daß man sich vor Lachen oft kaum mehr zu helfen weiß. «Sage mir, worüber du lachst...». Ja eben, da liegt es. Verspottet wird nicht ein entsetzlicher Fall von Irrsinn, sondern das Genre des Kriminalreißers. Und daß das unerlaubt, seelenlos sei, dürfte kaum behauptet werden. Das Publikum, das hier über irre Mörder Tränen lacht, ist sicher weltweit von jenem anderen Publikum entfernt, das vor nicht sehr viel mehr als hundert Jahren am Sonntag die in Käfigen ausgestellten Irren mit behördlicher Erlaubnis necken ging. Die Parallelen dazu wären heute leicht, aber anderswo zu finden. Ich fürchte, Amerika hat uns wenige so saubere Dinge zu geben wie solche Grotesken. Abwesenheit des Gefühls ist im Vergleich zu unsauberem Gefühl eine schöne Sache.

Wichtig wird diese Zürcher Aufführung auch dadurch, daß sowohl Film wie Theaterstück auf großer darstellerischer Höhe stehen. Frank Capra hat ein bezaubernd schlagfertiges Tempo gefunden, er hat die Atmosphäre aus Gemütlichkeit und Grauen mit rein filmischen Mitteln vollendet getroffen und dabei ein sehr sicheres Gefühl für Diskretion gezeigt (weder Film noch Komödie lassen uns die Leichen *sehen*), die Darsteller sind als einzelne gar nicht zu erfassen, so sehr bilden sie ein Ganzes. Da konnte man sich denn mit einiger Angst fragen, ob unsere Bühne konkurrieren könne. Die Angst war falsch. Die schauspielerische Leistung hat auf der Bühne ein anderes Gewicht, eine andere Durchschlagskraft. Will man in einem Film eine darstellerische Leistung als einzelne genießen, so muß man sie eigentlich im Empfinden immer erst ins Theatermäßige übersetzen. Ist ein Film wirklich gut, so wirkt der Darsteller nie als ein An-Sich, sondern als Partikel des einen umfassenden Elementes: bewegtes Bild. Bald ist er groß, bald klein, bald als ganzer sichtbar, bald nur im Fragment. Er hat nicht mehr Eigenbedeutung als eine Welle im Wasser. Im Theater kann eine durchschlagende Leistung eben durchschlagen, ohne daß dadurch dem Wesen des Theaters Einbuße geschähe. Selbst eine vollkommene Ensembleleistung — das Vollkommenste, was das Theater zu bieten hat, wenn auch nicht das Augenfälligste, wir werden es in Zürich vielleicht einsehen lernen, wenn wir es nicht mehr bekommen — ergibt sich nicht durch Auflösung der Persönlichkeit des Schauspielers, sondern durch seinen persönlichen Willensentscheid, durch seine die Person nicht zerstörende, sondern im schönsten Falle sie gerade erfüllende Unterordnung unter ein Ganzes. Der lebendige, scheinbar oder wirklich spontan schaffende Künstler ist vor uns, er vermag überzustrahlen auf blässere Komparsen nicht zuletzt dadurch, daß er, wie diese, seine konstante Leiblichkeit, behält. Schon weil eine jede Aufführung wenigstens schwebungsweise ein verschiedenes Gesicht hat, vermag eine allfällige Unausgeglichenheit nicht wirklich zu beängstigen. Es ist alles noch im Fluß, es ist Leben. Der Film aber ist fertig. Sicher war die Schauspielhaus-Aufführung weniger vollkommen als Capras Film. Parker

kommt nicht von ferne an den Dr. Einstein des Films heran, Troesch nicht an jenen Jonathan. Aber wir haben eine Carlsen, eine Giehse, einen Horwitz für die Rollen der beiden giftmischenden Tanten und die des tollen Teddy. Und das war unvergeßlich. Großartig in der Kunst, diskret, fast menschlich zu bleiben, und doch nicht ganz wirklich, auch nicht pathologisch wirklich zu sein. Denn im Augenblick, wo wir wirklich ins Menschliche eintauchten, hörte der Spaß auf. Man hätte diese Gefahr bannen können durch einen auffällig grotesken Stil, Ginsberg als Regisseur wählte die raffiniertere, hohe Kunst erfordernde Möglichkeit, sich immer an der Grenze scharf und gefährlich zu bewegen. Er durfte das sowohl sich als seinen Darstellern zutrauen. Ein Problem ist und bleibt freilich die Gestaltung des normalen Liebespaars. Auch hier war die Regie bemüht, den persiflierenden Ton durchzuhalten, das stereotype Liebespaar der Kriminalromane zu zeigen. Aber es bleibt eben unvergleichlich schwerer, innerhalb des normal Problemlosen den grotesken Ton zu finden; allzu leicht wirkt hier dann dieser Neffe in seiner tollen Umgebung nicht mehr als verulkte, pseudoliterarische Figur, sondern als Verrückter unter seinesgleichen. Namentlich wenn ihn ein für das Groteske so begabter Schauspieler wie Ammann spielt. Vielleicht ist diese Rolle überhaupt die schwerste des ganzen Stückes. Auch Cary Grant im Film wußte nicht durchaus zu überzeugen.

Schade, daß der Film nicht mehr läuft. Jeder, der an der Auseinandersetzung von Film und Theater interessiert ist, müßte sich die *beiden* Versionen des Werks ansehen. Es soll noch eine dritte geben: böse Zungen behaupten, der Autor habe sein Stück ursprünglich tiefernt gemeint und sei dann von einem Regisseur ganz gegen seinen Willen auf die « falsche Bahn » geschoben worden. Dies sei angemerkt, weil es doch tröstlich wäre, wenn die Gerechtigkeit sich auf dieser Welt wenigstens in kleinen Witzen betätigte.

Mit *Tirso de Molinas « Don Gil von den grünen Hosen »* hat *Steckel* Zürich wieder einmal eine seiner unverwechselbaren Inszenierungen geboten, und es mögen sich nur wenige Zuschauer *nicht* darüber klar geworden sein, wie sehr uns dieser Künstler schon gefehlt hat in dieser Saison. Wir haben keinen begabteren Regisseur, wir haben vor allem keinen, dessen Arbeit in diesem Maße auch für den Laien sichtbar wird. Das hat zur Folge, daß *Steckel* ebenso leicht Erfolg wie Überdruß erntet. Das erste ist gerecht, das zweite höchstens verständlich. Es gehört ein gewisses artistisches Interesse dazu, sich klar machen zu wollen, wie etwas gemacht, gelenkt wird auf dem Theater. Der naivere Theaterbesucher wird viel lieber der Meinung anhängen (vielleicht sogar gegen sein Wissen), ein jeder Darsteller spiele nur aus der Vergnügtheit oder dem Schmerz seines Herzens heraus. Daß die Über- oder Unter-menschen da oben auf den Brettern eben auch gehorchen müssen, dies zu wissen will diesem Zuschauer nicht in sein Theatervergnügen passen. Letzte Regiekunst wäre es also sicher, die Schauspieler so zu ihrem Ich hinzuführen, daß sie nur noch sich und dem Werk zu gehorchen scheinen. Das aber erforderte eine viel größere zur Auswahl stehende Zahl von Darstellern, erforderte ganz andere Probezeiten, als wir sie hier in Zürich haben — erforderte vielleicht auch eine Gelassenheit, die *Steckel* bisher nicht hat. Wir meinen dies letztere nicht als Vorwurf, der uns *Steckels* Leistung gegenüber reichlich deplaziert vorkäme. Aber eine solche Feststellung möchte erlauben, dem durchaus einzigartigen Phänomen von *Steckels* Regie beizukommen. Ein Vergleich etwa mit Direktor *Wälterlin*s Regie könnte der selben Absicht dienen. *Steckel* kann sich absolut verrennen, weil er unerbittlich konsequent ist. Er fängt Werk und Darsteller im unzerreißbaren Netz seiner Auffassung. Ist diese richtig, zwingend, so zwingt auch alles Andere. Ist sie es nicht, so ist das Fiasko absolut, und Diskrepanzen zwischen dem Naturell des Regisseurs und dem des Darstellers müssen plötzlich unüberwindlich erscheinen (dabei ist dieses Fiasko nie ein solches der Spannungslosigkeit, der Langeweile). In *diesem* Sinn wird sich ein *Wälterlin* nie verhalten. Denn er scheint Genießer zu bleiben innerhalb seiner Regiearbeit, Zuschauer — fast möchte man sagen, die schönsten Momente seiner Aufführungen seien die,

wo er selbstvergessen die Sache laufen lasse im Vertrauen, daß eben aus dem Zusammenklang einer dichterischen Figur und einem lebendigen, sensiblen Darsteller immer *etwas* sich ergeben *müsse* — und auf dieses Etwas, dieses köstliche Rätsel Zufall, Augenblick sei der Regisseur ebenso gespannt (nur wissender, künstlerisch reizbarer) wie der Zuschauer. Wälterlin scheint alles mit den Fingerspitzen zu machen, selbst das, was vielleicht beinahe Hebel und Kran erforderte. Aber ganz schief kann es dabei nicht gehen, wenn nur ein Werk da ist, das atmosphärisch vieldeutig lebt. Ganz schief kann es nur gehen, wo strenge Architektur Anfang und Ende eines Werks ist, wo der Dichter als Bauherr sich nie verstecken will. Es sind das Grundtypen spielleiterischer Einstellung, andere nicht weniger wesenhafte könnten genannt werden. Ein Fehler aber wäre es, wenn ein Theater, das sich mehrere Regisseure leisten kann, sich dieses Widerspiels nicht versicherte.

So verfolgte man denn Tirsos bezauberndes Spiel aus spanischer Grandezza, gefährlicher Vieldeutigkeit, komödiantischer Irreführung und profunder Menschenkenntnis mit jener nie auslassenden Spannung, die auch auf der Bühne herrschte. Konnte es auch nicht überall spanisch zugehen und aussehen, konnte auch nicht überall die fast akrobatische Gelöstheit gelingen, die Steckel nach seiner eigenen Begabung von den Darstellern zu fordern gewohnt ist, so war doch überall jenes Vibrieren zu spüren, das sich ergibt, wo einem Darsteller das Letzte abgefordert wird, jener Mut, sich der eigenen Gebärde anzuvertrauen wie ein Schwimmer dem Wasser, jenes pralle Erfüllen des eigenen Konturs. Nichts schlappte und schleppte, mochten auch manchmal die Akzente zu absichtsvoll heraustreten. Eine geistreiche, höchstens dann und wann etwas zu moderne Musik Rolf Langneses, trug das Spiel auf tanzendem Grund, die Drehbühne schuf schnellen Wechsel (und drangvolle Enge) zwischen farbig reizvollen Bildern. Es war Theater, lauterer, beschwingtes Theater.

Elisabeth Brock-Sulzer.

Oper in Genf

Il matrimonio segreto

« Vor ganz kurzer Zeit erst sind Cimarosa, Haydn und Mozart von der Bühne des Lebens abgegangen. Noch führt man ihre unsterblichen Werke auf, aber rasch wird man sie beiseite schieben; andere Musiker werden in Mode kommen und wir werden völlig in das Dunkel der Mittelmäßigkeit versinken ».

Dies schreibt, in den « Briefen über den berühmten Komponisten Joseph Haydn », Stendhal oder eigentlich Giuseppe Carpani, von dessen Wissen der Autor der « Karthause zu Parma » so skrupellos profitiert hat, daß man getrost von einem Plagiat sprechen kann. Echt ist aber dennoch die Begeisterung des Plagiators für die drei Musiker und sie kennt für zwei von ihnen keine Grenzen. Cimarosa wird von Stendhal gewiß zu hoch, vom heutigen Opernbesucher aber zu gering eingeschätzt. Er ist mehr als ein wichtiges Bindeglied zwischen Mozart und Rossini, an dem sich bequem ablesen läßt, was sich zwischen der Zeit, da Figaro Hochzeit machte und derjenigen, da er Barbier von Sevilla war, in der Opera buffa zugetragen hat. Die simplen Schönheiten gerade der « Heimlichen Ehe » erkennt ein Auditorium, das durch allzu grobes Geschütz nicht harthörig geworden ist, sofort und wird, mit einigen Abstrichen, Stendhals überschwengliches Urteil, zumal seine in unseren Augen respekt- und maßlosen Vergleiche, freundlich überprüfen.

« Ich gestehe », sagt dieser Dichter-Kritiker, « daß ich allein die Gesänge der beiden Komponisten Cimarosa und Mozart für vollkommen schön halte und, wenn man mich aufhängen wollte, ich vermöchte wahrhaftig nicht zu sagen, wem von beiden ich den Vorzug geben sollte ».

Aus einer anderen Variante, sie nennt wenigstens den Salzburger vor dem Neapolitaner, spricht dieselbe Gleichbewertung:

« Ich weiß nicht, wie weit ich zu Fuß gehen oder wieviel Tagen Gefangenschaft ich mich unterziehen würde, um den Don Giovanni oder das *Matrimonio segreto* hören zu können, und weiß nicht, für welche andere Sache ich dergleichen auf mich nehmen würde ».

So viel ist sicher, daß die Liebesarie des Paolino im dritten Akt, ein Stück von seltenstem Zauber, unter Mozarts Händen nicht hätte schöner werden können und daß Rossini bei derartigen Anlässen häufig hart an die Grenze noch tragbarer Sentimentalität geht. So erkennt denn auch Stendhal ganz richtig die Überlegenheit der beiden über den von ihm immerhin auch sehr verehrten Rossini, der

« bei weitem überflügelt wird von Mozart in der Gattung des Zarten und Schwer-mütigen, von Cimarosa im Leidenschaftlichen und Komischen ».

Die « Heimliche Ehe » entstand im Jahre 1792 in Wien, dem Geburtsjahr Rossinis, ein Jahr nach Mozarts Tod. Giovanni Bertalis Libretto erreicht weder da Ponte noch Schikaneder, ist aber lebendig, humor- und wirkungsvoll. Das Personenverzeichnis ist übersichtlich: drei Frauen und drei Männer. Der Baßbuffo ist in stimmlichem wie in familiärem Sinne der Vater der kleinen Gruppe. Von seinen Töchtern (Soprane) hat sich eine soeben mit dem zum Hause gehörenden Tenor heimlich verheiratet, die andere soll der einzigen, von außen hereintretenden Person, dem Bariton verbunden werden. Der Konflikt besteht darin, daß dieser fremde Freier nach Ankunft und Augenschein die Meinung wechselt, und die schon Versorgte gewinnen möchte, während eine jüngere Tante der beiden Mädchen sich den frischgebackenen Ehemann ausersehen hat. Textlich wie musikalisch muß die Rolle dieser Vaterschwester als besonders gelungen gelten; im Weiblichen entspricht sie durchaus dem Baßbuffo und stellt einen Idealfall der komischen Altpartie (Spiel-Alt) dar. Aufschlußreich ist es, das sukzessive Auftreten dieser sechs Figuren zu verfolgen. Die Bedeutung des Paares, auf welches der Werktitel anspielt, wird von diesem durch zwei aufeinanderfolgende Duette unterstrichen. Für jemand, dem die Fähigkeit reicherer Harmonie und Modulation abgesprochen wird, scheint dies eine gefährlich lange Exposition zu sein. Doch läßt die Gegensätzlichkeit der Nummern, die zwar beide mit Allegro überschrieben sind, sich aber durch die Bezeichnungen « maestoso » und « vivace » deutlich unterscheiden, keine Monotonie aufkommen; sie verkünden vielmehr anschaulich das Glück, verheiratet zu sein und die Angst, daß diese Tatsache geheim ist, entdeckt zu werden. Nun, da die beiden über der Oper stehenden Worte musikalisch illustriert sind, gilt es ihre Gattung festzulegen. Dies tut der Baß in der Tonart der Ouvertüre und während er, nach gravitäischem Eintritt, auf seinen Allegro-Einsatz wartet, ertönt erstmals im Orchester ein ganz echtes Rossini-Thema. Wenn der Baß in dem nun folgenden Terzett der drei Frauen schweigt, so zeigt das eben, wie der Alt von vornherein bewußt als sein stimmungs-mäßiger Vertreter aufzufassen ist. Bestätigt wird solche Auffassung durch das Einsatzmotiv, eine bassale Linie in höherer Lage, die mit der für die beiden Soprane gleichen Melodie scharf kontrastiert (Auch diese G-Dur-Melodie mag Stendhal bei Abfassung seiner Lobeshymnen in den Ohren geklungen haben.). Nachdem nun der altjüngferliche Charakter noch in einer eigenen Arie dargestellt worden ist, erscheint der einzig noch Fehlende, der baritonale Bräutigam, singt seine Arie mit den Allüren eines Almaviva und nichts steht mehr im Wege, dieses klangvolle Musikstück an Ende zu einem ersten Sextett auszuweiten. Das leichte Überwiegen der Ensembles über die Arien bleibt sich dann die Oper hindurch etwa gleich. Orchester-Rezitativen wird ganz selten begegnet; das flotte Secco-Rezitativ der Neapolitaner führt, die Nummern trennend, die sich verstrickende Handlung humorvoll fördernd. Hierbei darf freilich nicht an Mozarts ausdrucksvolles Parlando gedacht werden, das wahrscheinlich nur mit Monteverdis tiefem Sprechgesang zu vergleichen ist.

Grade in den Rezitativen jedoch wirkte sich die gar nicht genug zu unterstützende *Genfer Tradition* aus, dem italienischen Text treu zu bleiben. Es ist ein Unterschied, ob man die Oper mit den melodischen Worten « Cara, non dubitar » oder

mit der nicht zum Klingen zu bringenden Ansammlung von Konsonanten « Teure, zweifle nicht » beginnt. Die Möglichkeit in vollem Tempo zu musizieren, war also gegeben. Wenn dies nicht geschah, so lag es ausschließlich an *Maestro Alceo Galliera*, der, trotzdem er im Programmheft als erster Kapellmeister der Mailänder Scala bezeichnet wird, Cimarosas Meisterwerk entweder nicht kannte oder verkannte. Unter diesen Umständen muß die Beurteilung der Sänger fast unmöglich werden. Die Frage stellt sich, wie sie gesungen hätten, wenn die Tempi nicht so unnatürlich gedehnt gewesen wären. *Fritz Ollendorff* vom Basler Stadttheater, gegenwärtig vermutlich unser bester Baßbuffo, war umgeben von *Mitgliedern der Scala*, die recht ungleiche Leistungen hören ließen. Die Altistin *Giulietta Simionato* überragte stimmlich ihre Partnerinnen; für ihre künstlerische Auffassung spricht, daß sie sich, jung wie sie ist, zur Rolle der bebrillten komischen Alten ganz selbstverständlich hergibt. *Marisa Morel* ist eine verlässliche Sängerin und lebhaft Darstellerin, wirkt aber als listige Kammerzofe *Despina* ungleich überzeugender, denn als zärtlich ängstliche Braut. Auch war sie wohl abgelenkt, da sie, nicht gerade immer glücklich, selbst Regie führte. *Afro Poli* gewinnt den Hörer durch die Kultur seines Auftretens und seinen sehr gepflegten, wenn auch nicht voluminösen Bariton. Ausgesprochen zu wenig Volumen bringt der an sich sympathische Tenor *Emilio Renzi* mit und fast muß vom zweiten Sopran, *Ornella Rovero*, dasselbe gelten. Italienische Schule und Sprache allerdings, das darf nicht vergessen werden, decken viele Mängel, vermögen ein geringes Versagen durch weichen Klang und liebenswürdige Geste nahezu aufzuheben. Restlos zu loben sind die Kostüme; aber vor welch' traurig zusammengewürfeltem Mobiliar defilierten all diese Prachtroben aus Samt und Seide. Das Bühnenbild mußte vor allem gepflegt werden; Stilreinheit ist bei derartiger Musik von größter Wichtigkeit. Ausgedehnter Proben wird es bedürfen, um auf der Bühne ein wirkliches Ensemble zu formen, aber diese sollten auch von einem Kapellmeister geleitet werden, der eine echte Beziehung zum Werk hat. Dann allerdings ließen sich mit einem so vortrefflichen Orchester, in einem so festlichen Raum, einzigartige italienische Aufführungen zustande bringen. Daß es am Publikum nicht fehlen wird, bewies, als nach Cimarosas genialen Spielereien der Vorhang fiel, lang anhaltender Beifall eines ausverkauften Hauses.

Joachim Ernst.

Mario Agliati

Sicheren Spürsinn bewiesen jene, die, vor fünfzehn Jahren, da *Piero Bianconis opus 1*, eine in aller Schlichtheit beachtliche Vergilstudie, erschien, auf den damals noch völlig unbekannten Tessiner hohe Erwartungen setzten. Nicht weniger spürsicher ist wohl, wer heute dem jungen *Mario Agliati*, *Bianconis Diszipel* und Adepten, dasselbe Vertrauen entgegenbringt. So ihm nicht jede Selbstgefälligkeit fern läge, könnte dieser 1922 geborene Luganese, ursprünglich Italiener, Comasker, jetzt schon auf eine recht ausgiebige Tätigkeit zurückblicken. Seit seiner Patentierung an der Lehrerbildungsanstalt in Locarno — dort war ihm das Glück zugefallen, *Bianconis* Schüler zu sein, was er dankerfüllt als « Wendepunkt » in seinem Leben empfindet —, bewährte er sich, auf historischem und auf literarischem Gebiet, in der Presse, am Mikrophon und, an der Universität Freiburg, als Verfasser gründlicher, zum Teil druckfähiger Seminararbeiten. Die Buchbesprechungen schon des Neunzehnjährigen zeichneten sich aus durch Verlässlichkeit, durch gerechtes Abwägen. Gegenwärtig beschäftigen den an *Croce* herangeschulten Geschichtsbessenen, ideengeschichtlich, die Epoche seit 1870, besonders in bezug auf Italien und Frankreich, und das *Risorgimento*, besonders in seinen Tessiner Äußerungen. Wenn nicht alles trügt, wird *Agliati* der tessinischen Historiographie bald neue, weitausschauende Wege weisen. Unlängst polemisierte er, ebenso schlagfertig wie besonnen, gegen *Indro Montanelli*, den aalhaft sich windenden italienischen Korrespondenten des *Cor-*

riere del Ticino, und suchte ihn über das wahre Wesen, den tieferen Sinn des Risorgimento zu erleuchten¹⁾).

In den letzten Jahren hatte Agliati vielfach Gelegenheit zu naher Berührung mit Piero Bianconi, den er hilfreich und lernbegierig auf kultur- und kunsthistorischen Streifzügen zu begleiten pflegt. Um so lebendiger gelang ihm eine für deutschschweizerische Mittelschulen gedachte Bianconi-Anthologie. Durch Kompetenz und Eigenart stechen diese *Pagine scelte* unter den vielen Bändchen der Franckeschen Sammlung italienischer Texte erfreulich hervor und über die Schule hinaus werden sie in weiten Kreisen Anerkennung finden. Der einleitende «Profilo di Piero Bianconi» stellt den scharf ins Auge Gefaßten als den typischen und kämpferischen Sopracenerino oder Nordtessiner vor, charakterisiert ihn in seinem Wirken als Literatur- und Kunstkennner, als Auskundschafter, Ausdeuter der Tessiner Alpentäler, als eleganten Stilisten, als geistvollen Gesprächspartner. Aufschlußreich auch die darauffolgende biobibliographische Übersicht; weise aufs Nötigste beschränkt, die Anmerkungen (einzelne wünschte man etwas weniger lakonisch, da und dort ist der deutsche Wortlaut nicht geglückt). Wesentlich die Einführungen in die verschiedenen Schriften, aus denen Einzelstücke als Beispiele für Bianconis Leidenschaften und geistige Etappen ausgewählt wurden. Gewiß war es nicht leicht, in der Begrenzung eines Schultextheftes für Anderssprachige, einen Begriff der Bianconischen Fülle und Universalität zu geben. Mit der Meisterschaft des Eingeweihten, doch zugleich Selbständigen, hat Agliati die delikate Aufgabe gelöst. Seine Auswahl bietet kostbare Einblicke in Bianconis Persönlichkeit und Poetentum und weckt die Lust nach ergänzendem Mehr. Bedeutsam klingt sie aus in die Schilderung einer markant nordischen, alemannischen Gestalt, «Urs Graf als Künstler und Landsknecht», und in das Lob ganz südlicher Wesen, der vielen «Engel», welche die tessinischen Kirchen und Kapellen schmücken und beleben.

Mit diesem Bemühen um den genialsten Tessiner Schriftsteller nach Chiesa prägt sich uns der Anthologist sympathisch ein. Die Entwicklung seiner starken Geistigkeit wird künftighin unsere Anteilnahme fordern.

Elsa Nerina Baragiola.

★ Bücher-Rundschau ★

Auslieferung deutschen Privateigentums ?

Im Wesentlichen gestützt auf das im Oktober 1945 von den Besetzungsmächten erlassene «Kontrollratsgesetz Nr. 5» verlangen die Alliierten, insbesondere die Vereinigten Staaten, von der Schweiz die Auslieferung des bei uns befindlichen Privatvermögens deutscher Staatsangehöriger. In einer klar und überzeugend geschriebenen Abhandlung, deren Schlußfolgerungen der amerikanische Völkerrechtslehrer Borchard in einem Vorwort zustimmt, beweist der Luzerner Rechtsanwalt F. X. Peter die Unhaltbarkeit dieses Begehrens^{*)}. Seinen Ausführungen, auf die im Nachstehenden nur kurz zusammenfassend verwiesen werden kann, ist ohne jeden Vorbehalt beizupflichten. Er zeigt zunächst in einer gedrängten geschichtlichen Betrachtung, daß nach der übereinstimmenden Auffassung aller Völkerrechtslehrer, mit Einschluß der schweizerischen (und des Bundesrats und des Bundesgerichts), das im neutralen Lande befindliche Privatvermögen von Angehörigen kriegsführender Staaten vor dem Zugriff des Siegerstaates geschützt ist und daß die Haager Landkriegsordnungen diesen Schutz

¹⁾ Nazionalismo e Risorgimento. Corriere del Ticino, 1. September 1945, abgedruckt in La Scuola, Bellinzona, Dezember 1945.

^{*)} F. X. Peter: Auslieferung deutschen Privateigentums? Leemann, Zürich 1946.