

Nr. 3532. Wien, Freitag, den 26. Juni 1874

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

26. Juni 1874

## 1 Musikalisches aus Italien. I.

Ed. H. Wenn man in Rom von den lieblichen Gartenanlagen des Monte Pincio nach der Richtung der spanischen Treppe zur Stadt zurückkehrt, muß man an einem freundlichen, gartenbekränzten Hause vorüber, das die Villa Medici heißt. Eigenthum Frankreichs, beherbergt die Villa jene wechselnde Colonie französischer junger Künstler, welche auf Kosten ihrer Regierung hier die letzte Ausbildung erhalten — nicht durch Lehrer der Akademie, sondern durch all die herrlichen Kunstschatze, welche Rom dem empfänglichen Auge entgegenbringt. Dem Auge jedenfalls, ob auch dem musikalischen Ohr? Denn es sind nicht bloß Maler und Bildhauer, sondern auch Tondichter, welche als die Hoffnungsvollsten des Pariser Conservatoriums den „Grand prix de Rome“ erhalten, der sie zu zweijährigem Aufenthalt in Rom und zur Residenz in der Villa Medici verpflichtet. Nicht wenige gefeierte Componisten haben in diesem gastlichen Asyl gelebt: Herold, Halévy, Gounod, Ambroise Thomas, Berlioz. Die Erinnerung an den Letztgenannten erwachte zuerst und mit aller Stärke in mir. Es ist zwar sehr unschicklich für den correcten Musiker, in Rom nicht zuerst an Palestrina zu denken, sondern an ein verrufenes modernes Weltkind wie Hector Berlioz — indessen, es war nicht die einzige Ketzerei, die ich gegen den Codex vorgeschriebener Empfindungen in Italien beging. Leibhaftig glaubte ich den leidenschaftlichen Mann an einem Fenster der Villa Medici zu sehen, wie er das Löwenhaupt schüttelt und, ein zweiter Georg Herwegh, „noch einen Fluch“ herbeischleppt gegen Rom. Und ist nicht der musikalische Ruhm der Ewigen Stadtin Wahrheit „ein längst versiegter Quell, der keines Kindes Mund mehr leckt?“ Berlioz hatte überdies keine Sympathie für die Italiener, ein sehr geringes Interesse für Gemälde, Kirchen, Statuen und förmlichen Abscheu vor wälscher Musik. So jubelte er denn vor Freude, als der ihm väterlich geneigte Director der Akademie, Horace, gestattete, seine „zwei Vernetjährige italienische Verbannung“ um sechs Monate abzukürzen und (im Sommer 1832) nach Frankreich zurückzukehren. Ein junger Tondichter, dessen Religion sich in dem Namen Beethoven zusammenfaßte und dessen Seele nach den tiefsten Eindrücken der Instrumental-Musik lechzte, konnte allerdings für seine musikalische Vollendung keinen ungeeigneteren Aufenthalt finden als Rom. Zur Zeit Händel's und Hasse's, bis in Mozart's Jugendjahre, war Italiendie gelobte Land der Musik, und dem fremden Musiker fast so unentbehrlich, wie noch heute dem Maler und Bildhauer. Zu Berlioz' Zeiten hatte jedoch der vorschriftsmäßige römische Aufenthalt gar keinen Sinn mehr, und heutzutage müßte Jemand, der etwas Einsicht und sehr viel Courage besitzt, der französischen Regierung eigentlich den Vorschlag machen, ihre musischkalischen Stipendisten nach Deutschland zu schicken.

Wir sehr die römische Kirchenmusik und ihre vollkommenste Incarnation, die päpstliche Sängercapelle, herabgesunken, das haben uns schon Spohr, Mendelssohn, Beru. A. in ihren Briefen geschildert, seither ist der Sturzlioz noch tiefer gegangen.

Die berühmten Aufführungen in der Sixtinischen Capelle während der Charwoche haben aufgehört, seitdem der Papst mit Italienschmolzt. Die Fremden, welche auch diesmal zur Osterzeit massenhaft zuströmten, fanden für ihre getäuschte Erwartung einen sehr kargen Trost in den Ankündigungen: es werde das ehemals in der Sixtinischen Capelle gesungene Miserere von in der Baj Salla Dante concertmäßig, gegen 10 Lire Entrée, aufgeführt werden. Die berühmten Compositionen Allegri's und Pale's würden verlockender gewirkt haben, obgleich allestrina nur zu ihrem Nachtheil beweisen würden, daß sie, losgetrennt von der Kirche und deren bedeutungsvollen Ceremonien, nimmermehr jene hinreißende Gewalt ausüben, welche man ihnen seit dreihundert Jahren nachrühmt. In der Peterskirche hörte ich die sogenannten Lamentationen am Gründonnerstag. Die lange, psalmodische Recitation aus dem Propheten Jeremias wurde abwechselnd von einem Altisten und einem Sopranisten gesungen, zwei recht klangvollen und wohlgeschulten Castratenstimmen, mit etwas theatralisch gefärbtem, aber wirksam schattirtem Vortrag. Sobald aber diese Soli aufhörten und der Chor a capella frei einfiel, war das Chaos fertig, so unsicher stolperten die Intonation und das Tactmaß der päpstlichen Sänger. Von einer andächtigen Stimmung in der Kirche war keine Spur.

Auch von der Oper in Rom lebten wir wenig Freude. Im Teatro Apollo, dem größten Opernhause Roms (es hat über den Parterrelogen fünf Stockwerke), gab man die neue lyrische Tragödie „I Goti“, von Stefano, deren blutrünstige Handlung im Jahre 534 unter Gobatti der Herrschaft der Gothen in Ober-Italienspielt. Das Werk erregte, zunächst von Bologna aus, in Italien eine gewisse Sensation und ist noch immer Gegenstand heftiger Parteinahme für und wider. Interessant sind diese „Goti“ dadurch, daß sie sich sehr revolutionär gegen die übliche Schablone italienischer Musik verhalten und häufige Tann-Anfälle haben. Vor zwanzig Jahren hätte man Häuser allerdings solche Emancipation eines Italieners nicht für möglich gehalten. Darin liegt jedenfalls das Anziehendste dieser Oper, deren musikalische Erfindung mir größtentheils gering und gequält erschien, auch in der beliebtesten, stets repetirten Nummer, dem Männerterzett im dritten Act, einer Nachahmung des nicht nachahmenswerthen Männerterzetts aus Verdi's „Ballo in maschera“. Ueber die Zukunft des jungen Maestro Gobatti wage ich keine Prophezeiung; er ist mit seinem Styl offenbar noch nicht im Reinen und kann durch seinen großen ersten Erfolg ebenso leicht zu solider, fruchtbarer Thätigkeit gehoben, als vielleicht geblendet und ruinirt werden. Das unvermeidliche Ballet (eine indische Historie, „Djellah“) wurde nicht zwischen den einzelnen Acten der Oper, sondern erst nach deren Beendigung gegeben; desgleichen sah ich im San Carlo-Theater die „Norma“ ununterbrochen ausspielen und hierauf erst das Ballet beginnen. Diese vernünftige, aber gegen altes italienisches Herkommen verstoßende Reform ist jedoch keineswegs allgemein; in demselben Apollo-Theater in Rom wird Mozart's „Don“ durch ein großes Ballet entzweigeschnitten, des Giovannigleichen in der Scala zu Mailand der „Freischütz“. Man sieht, daß nicht bloß in den Styl der italienischen Oper fremde Elemente mit fast destructiver Kraft eintreten, sondern selbst in deren Aeußerlichkeiten die heilig gehaltene Tradition zu wanken und zu stürzen beginnt.

Die Aufführung des „Don Juan“ im Apollo-Theater wurde selbst von römischen Journalen (z. B. L'Italie) als ein Scandal bezeichnet, als „Profanation eines classischen Meisterwerkes“, für welche der Capellmeister verantwortlich zu machen sei. Nicht Besseres verlautete von der Vorstellung des „Propheten“, die nur eine oder zwei Wiederholungen erlebte, indem der erste Tenorist durchfiel, ein zweiter durchging, ein dritter nicht ankam, kurz die ganze Misère dieser Opernverwaltung culminirte. In Italien beziehen die Opern-Institute keine Staats- oder Hofsubvention, sie sind Privat-Unternehmen, bestenfalls unterstützt durch einen Zuschuß von der Stadt. Gibt es ein paar recht elende Vorstellungen mit ausgezischten Sängern, so pflegt man dem Impresario diesen Zuschuß zu entziehen, die Oper geräth dann noch schlechter, die

Subvention wird wieder bewilligt; ein Beirath, gewählt aus den Vätern der Stadt oder deren theaterlustigen Söhnen, Neffen, Vetter, mischt sich in die Direction der Oper; diese wird dann natürlich am allerschlechtesten, und so geht die Sache fort. Das Merkwürdigste bleibt aber sicherlich das Factum, daß die Vorstellung von Meyerbeer's „Prophet“ am 29. Mai 1874 überhaupt indieser seit Romdie erste Aufführung zwanzig Jahren in beiden Welttheilen bekannten und beliebten Oper war. Von einer übertriebenen Ungeduld der Römer nach den renommirtesten Erscheinungen fremder Musik-Literatur kann man in diesem Falle gewiß nicht sprechen.

Unter den Sängern, die ich diesmal in Rom, Neapel, Florenzhörte, war manche frische Stimme, aber keine erste Kraft von vollendeter Technik oder glänzendem dramatischen Talent. Klangvolle, jugendkräftige Stimmen bringt Italien noch immer in respectabler Anzahl hervor, das gehört zu seinen Naturproducten und könnte nur in Folge nachhaltiger Degeneration der Race abnehmen. Aber die Schulung dieser Stimmen, die künstlerische Bildung der Sänger überhaupt scheint in dem heutigen Italienarg vernachlässigt. Wenn schon Felix Mendelssohnin seinen Reisebriefen ( 1831) sagt, man müsse, um gute italienische Sänger zu hören, nach Paris oder Londonreisen, so gilt diese Wahrheit heute in noch viel höherem Grade. Möglich daß nicht blos der jüngste Frühling in Italienausnahmsweise so kalt und abscheulich gerieth, sondern daß auch ein besonderer Unstern die Opernbühnen mit seinem Schein beglückte: was ich im März und April zu hören bekam, machte dem ruhmbedeckten Vaterlande der dramatischen Musik wenig Ehre. Mit welcher ungeduldiger Erwartung eilte ich in Neapelins San Carlo- Theater! Es gehört bekanntlich zu den allergrößten Opernhäusern, also zu jenen, die für den Ruin der Gesangkunst am frühesten gesorgt haben. Bei herabgelassenem Vorhang gewährt es einen glänzenden Anblick; sobald der Vorhang emporgeht, wird man entzaubert durch die Mittelmäßigkeit der Decorationen und Costüme, der Sänger und des Ensembles. Ueber die Eröffnung des San Carlo-Theaters (1817) schrieb seinerzeit: „Im ersten Moment glaubte Stendhal ich mich in den Palast eines orientalischen Kaisers versetzt. Nichts kann frischer und zugleich majestätischer sein. Dieses Theater, in dreihundert Tagen wiederhergestellt, ist ein Staatsstreich; es fesselt das Volk an seinen Fürsten mehr, als die Constitution, die er Siciliengab und die Neapelsich wünschte. Ganz Neapelist trunken vor Freude. Wegen des San Carlo- Theaters vergöttert man den König Ferdinand.“ Victorwurde beiweitem weniger vergöttert in der Fest Emanuelvorstellung, die ich in San Carlo sah. Sie fand zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Regierungs-Jubiläums des Königs statt, bei splendor Beleuchtung des Zuschauerraumes, erhöhten Preisen, sehr mäßig versammeltem und sehr kühl gestimmtem Publicum. Nach dem ersten Act — man gab „Norma“ — verlangten einige Stimmen die Volkshymne, welche nach längerer Berathung vom Orchester gespielt, von den Zuschauern sitzend angehört und von Niemandem mitgesungen wurde. Die äußerst armselige Stadtbeleuchtung am selben Abend befremdete uns Oesterreicher noch viel mehr, die wir ja kurz vorher in Wienden gleichen Anlaß (das fünfundzwanzigjährige Jubiläum Franz Joseph's) so glänzend und herzlich hatten feiern sehen. Fragt man nach der Ursache dieser Unbeliebtheit der jetzigen Regierung in Neapel, so erhält man in der Regel die stereotype Antwort, es sei früher Alles viel wohlfeiler gewesen. Als Stern des gegenwärtigen Opernpersonales von San Carlo gilt Fräulein Gabriele aus Krauß Wien, welche gewaltig an Fülle des Körpers, nicht aber der Stimme zugenommen hat und die Normain Einem consequenten Tremolo vortrug. An künstlerischer Routine überragte sie trotzdem die drei anderen unbedeutenden Mitspieler. Das sehr stark besetzte Orchester (zwölf Contrabasse) genügte in der „Norma“ vollständig, soll aber für „Aïda“ und „Faust“ (welche neben „Lucia“ und „Norma“ das ganze Winter-Repertoire von San Carlo bildeten) ganz unzureichend und von dem laut tactirenden Capellmeister kaum in Ordnung zu erhalten sein. Der Chor ist für schwierigere Aufgaben gewiß unbrauchbar. Die Priesterinnen der Normasangen ihren leichten Part so unbegreiflich

falsch, daß man annehmen muß, sie seien durch ein geheimes Gelübde in diesem Sinne gebunden. In der ganzen Vorstellung vermißten wir eine künstlerisch leitende Hand, einen musikalischen obersten Willen.

Sollte man es glauben, daß die erste Scene Adalgisa's und ihr Duett mit Severim San Carlo-Theater regelmäßig wegbleibt, so daß Adalgisaerst im zweiten Act auftritt? Die Hauptrolle spielte eigentlich die Militärmusik auf der Bühne, welche vorne postirt und mit doppelten Schlag-Instrumenten, zum Beispiele zwei Paar Becken, ausgerüstet war und so mörderisch loslegte, daß die Singstimmen machtlos daneben verhallten. Diese Impietät gegen Bellini's „Norma“, in welcher doch die Italiener eine der edelsten Aeußerungen ihres nationalen Genius zu ehren haben, schien Niemandem nahezugehen. Um so strenger benahm sich das Publicum gegen das nachfolgende Ballet. „Ilda“ hieß diese tödtlich langweilige und schäbig ausgestattete Dorfgeschichte — getanztes Morphin aus dem Laboratorium des „Coreografo Fusco“. Das Ballet wurde von Anfang an fortwährend ausgezischt, vielmehr ausgeheult und ausgebellt, denn dies sind die eigentlichen Verdammungslaute, durch welche die Galerien das verbotene Pfeifen effectvoll ersetzen. Außer „Norma“ gab es in San Carlo nichts weiter zu hören. Schon acht Tage vor dem Gründonnerstag war das Opernhaus geschlossen, und auf meine Anfragen an der Theaterkasse wußte man Früh sehr selten zu sagen, ob Abends gespielt werden würde. Dafür prahlten die Anschlagzettel unermüdlich mit der „bevorstehenden“ Aufführung einer Novität von Maestro, „Petrella Bianca“. Für das Versäumnis dieser Schöpfung suchte Orsini und fand ich Trost in den düsteren Erinnerungen an zwei frühere Petrella-Opern, „Marco Visconti“ und „Ione“, die ich in Wien und Florenzerduldet. Daß Neapel, welches früher in jeder Straße wenigstens Einen berühmten Componisten besaß, jetzt auf den einzigen Petrellaherabgekommen ist, darf ein hartes Los genannt werden. Aber selbst dieser Petrellaverdient nicht die Schmach, daß man seine ernstesten Opern vor einem Publicum spielt, das sich mit dem Hut auf dem Kopfe in den Bänken reckt, Cigarren raucht und Bier trinkt. In dieser Form erlebte ich die lyrische Tragödie „Ione“ im Theater Principe Umberto in Florenz. Was wird Eduard Devrient, dessen neuestes Buch so unbarmherzig gegen die „Sommerbettelei der Schauspielkunst“ loszieht, dazu sagen, daß diese sonst nur bei offenen Tagetheatern vorkommende „verpöbelte Unterhaltungslust“ sich jetzt in Italien auch der Opernhäuser bemächtigt! Principe Umberto in Florenz ist ein sehr großes Theater, das über ein stark besetztes Orchester und sehr anständige Sänger verfügt. Und dennoch darf man sich darin wie in der Kneipe betragen. Nach dem zweiten Acte schon bedeckt das Parquet eine dichte Rauchwolke, aus welcher unaufhörlich mit leichtem Knall die Wachskerzchen der Raucher aufblitzen, während rechts und links kleine Cascaden von Cigarren-Asche auf den Schoß der Nachbarn herabrieseln. Wollte man etwa gerade in der „Ione“, welche nach Bulwer's Roman mit der Einäscherung von Pompeji schließt, diese (auf der Bühne wegbleibende) Katastrophe wenigstens im Parquet andeuten? Wo das Publicum sich so ungenirt benimmt, kann man es wirklich dem dicken Souffleur nicht verübeln, wenn er nach jedem Acte seinen Muschelkasten ausklappt und, gegen die Zuschauer gewendet, sich schnaufend die Märtyrerstirne abtrocknet. Das war für uns eigentlich der willkommenste Lichtblick in diesen kläglichen „letzten Tagen von Pompeji“, und wir freuten uns redlich auf jeden Zwischenact. Mein der Opern-Seekrankheit mehr unterworfenen Reisegefährten B. jedoch ging, noch ganz erfüllt von pompejanischen Reminiscenzen, so getreu auf den Localton des Opernsujets ein, daß er den Logenschließer statt nach dem Foyer nach dem Vomitorium fragte. (Ein zweiter und letzter Artikel folgt.)