

Nr. 3538. Wien, Freitag, den 3. Juli 1874
Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

3. Juli 1874

1 Musikalisches aus Italien. II.

Ed. H. „Ich brauche keine lustigen Bücher, bin selber lustig!“ sagte ein liebenswürdiger Wildfang, als ihm ein Freund humoristische Lectüre anbot. Könnten die Italiener von heute das Gleiche von sich rühmen! Sie, die vordem so viele lachende Melodien, so viel musikalischen Frohsinn producirt, daß halb Europadamit versorgt ward, sind jetzt durch Politik und Geschäfte verdrießlich geworden und „brauchen lustige Bücher“, das heißt sie müssen für ihre musikalische Erheiterung ununterbrochen Offenbach und Leimptiren. In jeder größeren Stadt wird von *cocq* franen oder zösisch italienischen Operettensängern allabendlich die „Schöne Helena“, „Blaubart“, die „Prinzessin von Trape“, vornehmlich aber „zunt Madame Angot“ aufgeführt — Gesellschaften dritten Ranges, haben sie doch ein regelmäßig starkes Publikum von Italienern, welche der Buffomusik nicht entbehren können und doch musikalisch nicht mehr selber lustig sind. In diesen Operetten muß wirklich ein unverwüstlicher Fonds von Komik und Melodienreiz stecken, wenn sie bei so mittelmäßiger, mitunter elender Darstellung noch Liebhaber finden. „Angot“ namentlich wurde — in Rom französisch, in Neapel italienisch — fast die ganze Saison hindurch gegeben. Wer die vortreffliche Wiener Aufführung im Carl-Theater kennt, begreift kaum, wie das Publikum der genannten Hauptstädte auch nur eine richtige Vorstellung davon gewinnen, geschweige denn dafür schwärmen kann. Die italienische Aufführung, von lauter untergeordneten Gesangskräften getragen, war immerhin musikalisch anständiger als die französische; man fühlte doch heraus, daß die Italiener das richtiger hörende, singende und empfindende Volk seien. Von dem schauspielerischen Talent der Italiener war hier freilich wenig zu merken, es fehlte durchaus an Nüancirung und witzigem Nachdruck, den Frauen überdies an jeglicher Anmuth und Noblesse. Die Darstellerin der Demoiselle Lange — eine jener tiefen, rauhen Sprechstimmen, die man bei Italienerinnen häufig antrifft — spielte diese Salonkönigin im Styl eines wüthen den Fischweibes; dennoch war sie die Gefeierte des Abends. Zahlreiche Nummern wurden wiederholt, das ganze zweite Finale mußte unter fanatischem Jubel sogar dreimal nach einander abgesungen werden. Und die französische Truppe des Teatro Valle in Rom — quelle horreur! Weniger Stimme haben, falscher singen, häßlicher sein als diese Französinen, die wir in Offenbach's „Péri“ gesehen, ist schwer möglich. Ein Schimmer von *chale Esprit* und *Grazie* bleibt ihnen trotzdem treu, ein Phosphoresciren des Geistes, das über dem festen Grund ihrer sicheren Technik seine Wirkung macht. Die Franzosen sind die geschulteren, feineren, aber auch der Ziererei geneigteren Schauspieler; hingegen imponirt das Spiel des Italieners durch eine wohlthuende Natürlichkeit, ein ehrliches Sichgehenlassen, dem jede Affectation oder grimassirende Koketterie fernliegt. Im Teatro delle Loggie in Florenz sahen wir ein Lustspiel von Goldoni mit solcher Frische und Naturwahrheit spielen, daß man

darüber die unerlaubte Dürftigkeit der Handlung vergaß. Goldoni, für den ich ob seines Librettos zur „Buona figliuola“ von Picciniauch eine specielle musikalische Pietät empfinde, bringt in jener Comödie („Sior Todardo Brontolon“) lauter unbedeutende Alltagsmenschen; durch die Aufführung gewannen sie aber das Interesse sprechend ähnlicher Porträts, so treu aus dem Leben heraus gespielt war jede Rolle. Mein Respect vor dem angeborenen Schauspielertalent der Italiener wuchs jedesmal im umgekehrten Verhältniß zu dem Rang und den Ansprüchen der Bühne. Am dürftigsten fand ich es in der Großen Oper; am üppigsten in den kleinen Pulcinell-Theatern von Neapel. Pulcinello, wol der letzte Sprößling, der sich aus der großen Familie stereotyper komischer Masken noch erhalten hat, erscheint in jedem Stücke und immer in weißleinenem, bauschigem Gewand, spitzer Filzmütze und einer schwarzen Halblarve. Obgleich letztere ihn fast aller mimischen Hilfsmittel beraubt, wirkt er doch überall unfehlbar komisch. Seine vornehmste Stätte, das San Carlino-Theater in Neapel, ist eine niedrige, übelbeleuchtete und übelriechende Spelunke, zu welcher man auf einer engen Treppe hinabsteigt. Das Orchester besteht aus sechs gegen alle Dissonanzen vollständig abgehärteten Musikern; Vorhang, Decorationen, Wände und Sitze sind so schäbig und defect als möglich. Aber die Schauspieler verrathen bei größter Anspruchslosigkeit ein Talent für Plastik und Naturwahrheit des Komischen, das die Bewunderung selbst der Fremden erringt, welche den neapolitanischen Volksdialekt mehr errathen als verstehen.

Gleichfalls unterirdisch und nicht viel eleganter ist das kleine „Teatro Filarmonico“ in Neapel, in welchem wir eine Opera buffa von : „Guglielmi La Donna di“, hörten. Also doch Eine Erinnerung an più carattere die glänzende Vergangenheit Neapels! Guglielmi, zu Ende des vorigen Jahrhunderts in Neapelgleichzeitig mit und Paisiello wirkend, stand an Ta Cimarosalent für die komische Oper hinter diesen beiden berühmteren Meistern nicht weit zurück. Die genannte Oper, mit ihrem heiteren Temperament, ihrer einfachen soliden Technik, ihren schöngebauten Terzetten, Quintetten, Sextetten, konnte leicht für eine Arbeit Cimarosa's gelten. Den Stoff bildet eine kindische Verkleidungs-Intrigue, ungefähr im Styl von „Cosi fan tutte“. Das Haus hat nur Eine Galerie, keine Logen; das Orchester ist schwach besetzt (zwei Contrabässe), die Secco-Recitative werden auf dem Clavier begleitet. Die Sänger verfügten nur mehr über anständige Stimmreste, die sie aber mit reiner Intonation nach gut italienischer Methode gefällig verwendeten. So gewann denn die ganze Vorstellung in ihrer bescheidenen, ehrlichen Weise etwas gemüthlich Anheimelndes und war in ihrer Art befriedigender, als die „Norma“ in San Carlo. Allerdings gehört zu dieser Wirkung die ganze Einfachheit des Hauses und ein anspruchsloses, naives Publicum. Interessant war uns die Einlage von zwei'schen Arien in die Tenorpartie; sie stachen von dem Mozart Styl des Ganzen nicht allzusehr ab, nur wie das Non plus ultra eines edlen Weines von einer minderen Sorte derselben Gattung. Der Boden, dem beide entstammten, ist unverkennbar derselbe: die neapolitanische Musik des vorigen Jahrhunderts. Daß die zwei Stücke von Mozartwaren, bemerkte offenbar Niemand im Publicum; als aber zum Schluß die graziöse die „Paoletti Schöne blaue Donau“ sang (auf italienischen Text, den Anfang mit einigen discreten Tanzbewegungen markirend), da flüsterten sich Alle zu: Strauss! Giovanni Straussdi Vienna! Das war uns keine geringe Freude, die „Schöne blaue Donau“ in Neapel vor einem jubelnden Publicum singen zu hören, und wir sendeten im Geiste dem Componisten Gruß und Glückwunsch zu so beneidenswerther Popularität.

Die Opera buffa, diese reizendste Eigenthümlichkeit der italienischen Musik überhaupt, war von jeher das ganz specielle Meister- und Lieblingsfach der Neapolitaner. Im Leben wie in der Kunst ist angeborene Heiterkeit ein besonderes Geschenk des Himmels. Wie belebender Sonnenschein überströmt sie nach allen Seiten, und so wird der rechte Frohsinn des Einen zur Wohlthat für Viele. In dem üppigen Talent neapolitanischer Meister gedieh diese fröhliche Anlage des Volkes zu künstlerischer

Blüthe und trug eine Unmasse von Früchten. hatte zuerst in dem kleinen Pergolese Intermezzo: „La serva padrona“ (Neapel 1730) den Ton angeschlagen, der noch in Rossini und Donizetti nachklingt; selbst die Figuren des alten Hagestolz und der schlaunen, hübschen Serpentina sind prototypisch geblieben für Dulca und Mara Adine, Bartolo und Rosine, Don Pasquale und Norina. Was Pergolesen hier in der engsten Form des Intermezzos für zwei Personen geleistet, erweiterte und Piccini schuf in seiner „Buona figliuola“ oder „Cecchina“ (1761) das epochemachende Vorbild für die Opera buffa der Italiener., dieser zu Gunsten Piccini Gluck's gewöhnlich sehr unterschätzte glänzende Erfinder; wirkte noch rüstig in Neapel, als bereits zwei jüngere Meister (gleichfalls Neapolitaner) ebendasselbst ihr reiches Talent für die Opera buffa entfalteten; und Paisiello . Und neben ihnen, Cimarosa vor und nach ihnen welcher erstaunlicher Reichthum an neapolitanischen Componisten, die mit ihren Opern durch mehr als ein Jahrhundert Europa erfreuten und beherrschten! Das Conservatorium von Neapel genoß das Ansehen eines musikalischen Vaticans. Jetzt ist ihm freilich von dem alten Ruhm nichts geblieben, als die Porträts und die Partituren seiner berühmtesten Lehrer und Zöglinge. Das gegenwärtige „Liceo di musica“ in der Straße S. Pietro in Majello, unweit des National-Museums, beherbergt erst seit etwa siebenzig Jahren das Conservatorium. Alessandro, der Ahnherr der Scarlatti'schen Schule und eigentliche Begründer unserer metropolitanischen Oper, sowie seine großen Schüler und Nachfolger und Leo lehrten noch in den Klöstern Sant' Durante Onofrio, Loretto etc., wie ja auch Venedigs altberühmte Conservatorien mit Klöstern verbunden waren. Erst (Zingarelli Bellini's Lehrer) und bewohn Mercadante etc. als Directoren des Conservatoriums das jetzige Haus. Der gegenwärtige Director Lauro, Componist Rossi einiger in Italien beliebter Opern, und der Bibliothekar , bekannt durch seine intime Freundschaft mit Florimo Bellini, empfingen mich mit freundlicher Zuvorkommenheit. Wohnung, ein wahrer Raritätenladen von Florimo's Nippsachen, Andenken, Porträts und Statuetten, umschließt auch das kleine Zimmer, das Bellini's Zögling bewohnt hatte und das er sich später bei jedem Besuch in Neapel als Gastzimmer ausbat. In dem nicht großen Bibliotheksaal befinden sich die werthvollen Manuscripte berühmter italienischer Componisten, vornehmlich die Opern-Partituren von Leo, Piccini, Paisiello, Cimarosa, Guglielmi, Zingarelli, Mercadante etc. Außer einer Anzahl von Bildnissen fesseln noch zwei alte Claviere unsere Aufmerksamkeit. Das erste, ein sehr langes Doppelklavier, auf dem zwei Spieler einander gegenüber sitzend spielen können (mit zwei Manualen auf dem Einen Clavier), ist eine Arbeit des berühmten Andreas in Stein Augsburg mit der Jahreszahl 1723 und wurde von der Königin Maria Carolina (1783) dem Conservatorium von Neapel geschenkt. Das zweite Clavier gehörte , dem es die Cimarosa Kaiserin von Rußland verehrt hatte; englisches Fabricat, kurze viereckige Tafelform, mit drei kleinen Messinghebeln links neben den Saiten statt der Pedale. Obwol das Conservatorium von Neapel noch eine ziemliche Anzahl von Zöglingen vollständig beherbergt — in einem langen Corridore stehen ihre Betten, jedes mit einem kleinen Kästchen für die Habseligkeiten des Zöglings — so hat doch sein großer Einfluß aufgehört, sowie Neapel selbst längst aufgehört hat, die musikalische Hauptstadt von Italien zu sein. Ihre letzte Glanzepoche waren die Jahre 1815 bis 1822, als Rossini im Solde des Impresario Barbaja jährlich zwei Opern für das San Carlo-Theater schrieb. Seither ist Neapel von Mailand längst überflügelt, wie denn überhaupt die Lombardeian moderner Cultur dem übrigen Italiens schon vor Decennien um Decennien voraus war.

Im Leben aller Völker gibt es auf- und absteigende Epochen, in jeder Kunst Perioden der Fruchtbarkeit und des Mißwachses. Daß Italien, verarmt in seiner ganzen musikalischen Production, gegenwärtig nur ein einziges bedeutendes Talent besitzt (Verdi), kann ihm nicht zum Vorwurfe gereichen. Aber anklagenswerth, ja unverzeihlich erscheint der Mangel an Pietät gegen die eigene große Vergangenheit. Wie? Ist es möglich, daß Neapel, die Heimat so vieler großer und berühmter Componisten, nicht

Einem von ihnen ein Denkmal gesetzt hat? Daß nicht Ein Platz, nicht Eine Straße in Neapelden Namen eines dieser Meister trägt? Daß ihre Werke dort todt und vergessen sind, ja selbst ihre wissenschaftliche Erforschung und Darstellung sich im Lande nicht regt, sondern Deutschen und Franzosen überlassen bleibt? In Frankreich vergißt man über der lebendigen Production nicht die Leistungen der Vergangenheit; die ersten Bühnen von Parisspielen regelmäßig die älteren classischen Stücke, die schönsten Straßen tragen die Namen französischer Tondichter. Und Deutschland—welche rühmliche Thätigkeit entfaltet es seit dreißig Jahren, um durch Vorträge und Aufführungen, durch kritische Ausgaben, biographische und ästhetische Werke die von unseren Vorfahren überkommenen Schätze zu sichten und fruchtbringend zu machen! Das Land jedoch, welches in manchem Sinn das Vaterland unserer Musik, im strengsten die Geburtsstätte des Kunstgesanges und der Oper heißen darf, Italien, „das Conservatorium des lieben Gottes“, weiß nichts von diesem historischen Geist. Wo findet man dort eine systematische Sammlung alter Musik-Instrumente, wie sie bei uns sogar Provinzialstädte wie Salzburg und Linz besitzen? Ich traute meinen Augen nicht, als ich das schöne National-Museum in Florenz „Il Bargello“ durchwanderte, welches ein Gesamtbild der italienischen Cultur- und Kunstgeschichte geben soll, und dort nicht ein einziges Musik-Instrument, nicht Einen auf die Tonkunst bezüglichen Gegenstand vorfand. Und in ganz Florenz nichts, keine Tafel, keine öffentliche Aufschrift, welche an die große musikgeschichtliche Bedeutung dieser Stadt erinnern würden, wo zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts in dem kunstsinnigen Haus des Grafen die ersten Keime der dramatischen Musik entstanden, die Monodie, der recitativische Styl, kurz nichts Geringeres als: die Oper. . . Wo dergestalt die nationale Pietät und der musikalische Ahnenstolz erloschen sind, da darf man ein allgemeines Interesse für musikwissenschaftliche Forschungen vollends nicht erwarten. Was ist denn von hervorragenden deutschen und französischen Büchern über Musik ins Italienische übersetzt? Wie viele Männer gibt es in Italien, welche mehr als oberflächlichsten Bescheid wissen in deutscher Musik und Musikliteratur? Es contrastirt dieses Stehenbleiben oder vielmehr Zurückschreiten seltsam gegen die zunehmende geistige Rührigkeit der Italiener auf anderen Gebieten des Wissens. Die Leistungen Deutschlands im Fache der Geschichtsforschung, der Jurisprudenz, der philosophischen und der Naturwissenschaften werden in neuerer Zeit von Italien mit rühmlichem Eifer und Antheil verfolgt. Da ich in Gesellschaft eines berühmten Arztes reiste, den in Rom, Neapel und Venedig die Elite der jungen Aerzte aufsuchte, hatte ich Gelegenheit, den wissenschaftlichen Eifer und die fachmännische Belesenheit der ehemals übel angeschriebenen italienischen Mediciner kennen zu lernen. Da war nicht Einer, der nicht gleich nach jenem Patienten gefragt hätte, dem kürzlich Billroth in Wien einen künstlichen Kehlkopf eingesetzt. Sie waren über diese chirurgische Novität, wie über die wichtigsten klinischen Ereignisse und epochemachenden Werke in Wien und Berlin vollkommen informirt oder doch so weit informirt, um darüber fragen zu können. Unter den italienischen Musikern findet sich nichts Analoges, so eifrig auch hienieden einzelne Journalisten, wie der geschätzte in Filippi Mai, für die deutsche Musik zu wirken bemüht sind. Es schadet vielleicht nicht, daß einmal auch auf diese Schattenseiten hingewiesen wird; kein Zweifel, daß allmählig die segensreichen Folgen geordneter und liberaler politischer Verhältnisse auch die kunstwissenschaftlichen Bestrebungen in Italien werden aufblühen machen. Man darf nicht vergessen, daß namentlich in Rom und Neapel jahrhundertlang geistliche und weltliche Tyrannei allen wissenschaftlichen Aufschwung systematisch für lange Zeit hinaus lähmten. Wie viel die früheren Regierungen an dem materiellen, sittlichen und geistigen Wohlstand des Volkes ruinirt haben, ist unabsehbar, und noch heute kränkt Kunst und Wissenschaft in Italien an dem Unsegen dieser politischen Vergangenheit. Welch ergreifende Wahrheit in dem Spruch, den Karl ins Stammbuch des Mathy Frankfurter Parlaments geschrieben: „Der Vorzug eines freien Volkes vor einem gegängelten be-

steht darin, daß dieses die Fehler seiner Lenker, jenes seine eigenen büßt.“