

*Neue Freie Presse*. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 259. Wien, Samstag den 20. Mai 1865.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Tutti in maschera“, komische Oper in drei Acten, von Carlo Pedrotti.).

## 1 Hofoperntheater.

Ed. H. „E un asino il maestro! Il poeta è un asino!“ Diese kraftvollen Ausrufe, welche, fast nach Art eines Mottos, die neue Oper eröffnen und dem Hörer wie der beim Herausgehen unwillkürlich nachklingen, gelten nicht etwa dem Werke des Herrn, sondern einer Car *Pedrottinevals*-Oper des „Don Gregorio“, deren Todesurtheil in der ersten Scene von den Gästen eines venetianischen Kaffeehauses proclamirt wird. Gregorio (Herr) ist ein *Fioravanti* lächerlicher alter Componist und Theateragent, der, über den Undank des venetianischen Publicums entrüstet, nach Damas auszuwandern beschließt, wohin gerade ein reicher Türke, cus Abdallah (Herr), eine *Boccolini* italienische Operngesellschaft anwirbt. Auch Gregorio's flatterhafte Frau Dorothea (Fräulein) meldet sich für *Fabbrini* Damascus, desgleichen seine Primadonna Vittoria, welche, irregeführt durch vorschnelle Eifersucht, sich mit ihrem Geliebten, dem Cavaliere Emilio (Herr), überworfen hat. Bei dem allgemeinen Zu *Guidottis* ammentreffen in Salon findet sich ein Zettel *Abdallah's* dieses verliebten Muselmannes an eine ungenannte Dame, welche ihm ein Rendezvous auf dem Maskenball gewähren soll. Sowol Gregorio als Emilio begeben sich, beide von Eifer sucht getrieben, in einer Abdallah's Costüm getreu copirenden Maske auf den Ball. Gregorio muß von seiner ihn nicht erkennenden Frau sich die unartigsten und fatalsten Wahrheiten sagen lassen, Emilio hingegen gewinnt in seiner Verkleidung die frohe Ueberzeugung von Vittoria's unveränderter Liebe. Eben will der zuletzt eintretende wirkliche Abdallah mit seinen beiden Doppelgängern Händel beginnen, als die Masken fallen und Alles in Versöhnung und Heiterkeit schließt.

Man sieht, daß dies dürftige Gerüst kaum den Namen einer Handlung verdient. Ein paar komische Scenen lose aneinandergereiht, dazwischen etwas Liebe und Eifersucht, eine bunte Maskerade zum Schluß: das ist der Stoff dieser drei Acte. „Tutti in maschera“ (nach einem'schen *Goldoni* Sujet) sind eine Faschingsposse nach Art des „Türken in“ oder der „Italien Italienerin in Algier“, woran sie auch mitunter erinnern. Nur der Italiener ist so genügsam — „naiv“ im lobenden wie im beschränkenden Sinne des Wortes — sich an einem solchen Libretto zu ergötzen, an einer Handlung, die weder Deutsche, noch weniger Franzosen sich gefallen ließen. Selbst an den besten Buffo-Opern der Italiener läßt sich die Bemerkung machen, daß eine überaus einfache Handlung, allenfalls mit ganz bekannten, typischen Figuren und einigen starken Situationen ihnen wesentlich und vollständig genügend ist. Vor Allem muß die Exposition klar sein. Die feingesponnenen, geistreichen Operntexte von *Scribe* hätten in Italien keinen Erfolg, ja die wenigsten davon würden verstanden, da die Intrigue sich sehr rasch und complicirt verwickelt. Hat der Italiener aber die ersten Scenen ein-

mal verstanden und in einer klaren, ausführlichen Exposition festen Fuß gefaßt, so folgt er auch jedem einzelnen Detail aufmerksam und hingebend. Wie das Textbuch, so verlangt auch die Musik zu „Tutti in maschera“ ein specifisch nationales Publicum. An sich, vom allgemein musikalischen Standpunkt betrachtet, ist diese Composition das Leerste, Unbedeutendste, dabei Trivialste, was uns seit Jahren vorgekommen ist. Ein noch tieferes Sinken der Opera buffa können wir nun uns kaum vorstellen. Die ganze Partitur besteht aus derben Gassenhauern und abgenützten, conventionalen Phrasen, ohne Geist und Anmuth behandelt, von keinem Hauch idealen Empfindens angeweht.

Der Componist lebt darin abwechselnd von fremdem Eigenthum und seiner eigenen Gemeinheit. Die Partie des Gregorio, die eigentlich burlesken Stellen sind aus Abfällen Rossini's und Donizetti's bestritten, für alles Uebrige sorgt Verdi. „Tutti in maschera“ sind recht eigentlich eine *sou* Musik, wie man von „soutenirten Frauenzimmern“ *tenirte* spricht. Der immense Einfluß auch auf die komische Verdi's Oper der Italiener ist eine auffallende und beklagenswerthe Thatsache. Wir haben sie in ihrer ganzen Entschiedenheit zuerst in „Ricci's Paniere d'amore“ (Wien 1853) wahrgenommen, wo alle Effecte und Instrumentalmassen der'schen Tragödien (einschließlich Posaunen und Orgel) Verdi aufgebieten, um die Gefühle eines alten Gecken und seines einfältigen Töchterleins auszudrücken.

Und doch konnten die beiden Ricci (Luigi und Federigo) in ihren früheren Opern noch für den letzten Ausklang des Rossini'schen Styls gelten. In Opern hören Pedrotti's wir keinen so starken Lärm, aber noch gemeinere Motive. Die beiden Bravour-Arien der Vittoria im ersten und dritten Acte könnten nicht blos von Verdi sein, sie *sind* es, mit wenigen Abänderungen und noch derberer Zurichtung. Oben drein sehen sie einander zum Verwechseln ähnlich.

Als liebenswürdiger „Donizetti's Don Pasquale“ erschien, bemerkte man darin die wiederholte und nachdrückliche Einführung des *Walzers* in die Gesangspartie als eine Neuerung, und um dieselbe Zeit machte der von der in einige Opern eingelegte „Gioja-Walzer“ als eine *Tadolini* noch ungewohnte Arienform Aufsehen und Effect. In diesem Punkte haben wir schreckliche Fortschritte gemacht. In's Oper ist Pedrotti Alles Walzer, mit Ausnahme einiger Nummern, welche Polkas und Galopps sind. Das beliebteste und frischeste Musikstück der Oper, Addallah's „Viva l'Italia!“, hat einen alten'schen Walzer zum Thema und die *Strauß* übrigen Tanzmelodien — wären es nur auch Strauß'sche! Ein näheres Eingehen erläßt uns wol der Leser; wen könnte das Detail einer Oper interessiren, die in allen Theilen so gleichmäßig ordinär und unbedeutend ist? Dabei sind wir nicht etwa so unbillig den Maßstab von „Barbiere“ und „Cenerentola“, „Elisir“ oder „Don Pasquale“ an die Novität zu legen. Wir brauchen sie blos mit einer beliebigen Posse von zu vergleichen, um in letzter *Offenbacher* zehnmal mehr musikalische Kunst und komische Kraft, hundertmal mehr Geist und Grazie zu finden. Thatsache bleibt es, daß „Tutti in maschera“ (1854 für Verona geschrieben) noch zu den besten komischen Opern gehört, die Italien in neuerer Zeit hervorgebracht, und daß sie sich seit zehn Jahren auf den italienischen Bühnen, den kleineren zu mal, erhalten hat. Ein trauriger Beweis für die Verarmung der italienischen Opera buffa!

Umgekehrt erklärt auch diese Armuth wieder den relativen Erfolg von Pedrotti's Oper in Italien. Ein Opern-Publicum kann nicht vom Tragischen allein leben, so sehr auch dieser Zweig jetzt die Oberherrschaft gewonnen hat. Gesättigt von Gift, Dolchen, Wahnsinn und Brandstiftung, sehnt es sich zeitweilig immer wieder nach einer komischen Handlung, nach anspruchslosen, lustigen Melodien. In Ermangelung des Guten nimmt es dann mit dem Erträglichen vorlieb. „Tutti in“ ist eine Faschingsoper, ohne jede höhere Prätenmascheration, burlesk im Texte, grobsinnlich und populär in der Musik, dabei leicht aufführbar und recht dankbar für die Sänger. Routine, praktischer Blick und eine gewisse derbe Geschicklichkeit wird Niemand dem

Componisten absprechen. *Pedrotti* ist kein Neuling, etwa ein Dutzend Opern (worunter auch tragische allerkomischster Art) hat er seinem Vaterlande geschenkt, seine „*Fiorina*“ kam sogar in Wien (1859) mit geringem Erfolg zur Darstellung. Wir können begreifen, daß ein nicht sehr wählerisches Publicum, angeregt und angeitalienisiert von der allgemeinen Faschingsstimmung, nach und neben allem Anderen Abends auch noch eine musikalische Posse wie „*Tutti in maschera*“ mit einigem Ergötzen hinabschlürft. Das gehört zum italienischen Carneval, wie der Trompeter-Leierkasten zum Ringelspiel. Außerhalb Italiens hat derlei Musik keinen Sinn und keine Lebenskraft.

Fast scheint es, als läge die komische Oper im Sterben. In Deutschland ist sie bereits factisch todt, in Italien spukt sie nur mehr als klägliches Gespenst, in Frankreich tänzelt sie auf den letzten Füßen. Nahezu zwanzig Jahre sind verflossen seit den „*Lustigen Weibern*“ von und *Nicolai* „*Flo'stow* Martha“, den einzigen namhaften Nachfolgern des ungleich bedeutendern „*Czar und Zimmermann*“ von; mehr *Lortzing* als zwanzig Jahre, seit seine letzte komische Oper *Donizetti* „*Don Pasquale*“ schrieb und im selben Jahre (*Auber* 1843) mit „*Des Teufels Antheil*“ seinen letzten wahrhaften Erfolg hatte. Seit dieser Zeit schafft Deutschland im Fach der komischen Oper so gut wie gar nichts; in Frankreich sorgt zwar das Institut einer eigenen Opéra comique, in Italien die Sitte der Stagione dafür, daß die Production wenigstens lebendig erhalten wird; allein im Grunde ist diese nur mehr ein äußerliches Fortsetzen ohne schöpferische Originalität, ohne künstlerische Meisterschaft, ohne bleibende Erfolge. In Frankreich macht mitunter noch ein pikantes Textbuch eine schwache reich Musik lebensfähig, in Italien ist seit Rossini und Donizetti in der Opera buffa nichts hervorgebracht worden, was über die gewöhnlichste Routine hinausreichte. Zwar tauchten nach diesen beiden Matadoren noch Dutzende von Namen auf, doch sind ihrer kaum einer oder zwei über Italien hinausgedrungen, haben sich kaum fünf bis sechs ihrer Opern in Italien selbst zur Noth erhalten.

Wenn wir „*Cagnoni's* Don Bucefalo“, *Ferrari's* „*Pipelet*“, F. „*Ricci's* Il marito e l'amante“, L. „*Ric'sci* Avventura di Scaramuccia“, „*Rossi's* Domino“, endlich noch „*Pedrotti's* Tutti in maschera“ nennen, so dürften wir wol alle namhafteren Erfolge der komischen Oper in Italien seit zwanzig Jahren aufgezählt haben. Daß Opern schon in der mit *Ricci's* welschen Elementen so reichlich gesättigten Atmosphäre die Lebensluft aus *Wiens* geht, haben wir wiederholt erfahren; und die *Pedrotti* übrigen kleinen Maestri vermögen noch weit weniger hier fort zukommen.

Das Schicksal von „*Tutti in maschera*“ am 18. d. M. war kein ganz gerechtes. Die Oper ist nämlich nur halb durchgefallen. Das Urtheil des Publicums wird sich freilich erst in den nächsten Vorstellungen (groß wird deren Zahl keinesfalls sein) zweifellos herausstellen. Am ersten Abend schien es uns, als würde die öffentliche Meinung gefälscht, von den Galerien wurde nämlich auffallend leidenschaftlich und sehr ungeschickt Alles applaudirt, schon die Ouverture und der erste (haarsträubend gesungene) Männerchor. Parterre und Logen verhielten sich unbeweglich still und spendeten nur den Hauptdarstellern nach einer oder der andern Nummer Applaus. Er galt hauptsächlich Signora, welche sehr nett aussah, sang und spielte. In derlei *Volpini* leichten, halb-soubrettenhaften Rollen des musikalischen Conversationsstückes wird der anmuthige und unaffectede Gesang dieser Dame stets des freundlichsten Eindruckes sicher sein. Herrn bescheidene Stimmittel waren in *Fioravanti's* Folge anhaltender Unpäßlichkeit noch mehr herabgedämpft; dem überaus fleißigen und sorgfältigen Künstler gelang es jedoch, durch sein wirksames komisches Spiel das Publicum zu erheitern. Signor trug Einzelnes recht *Boccolini* hübsch, wenngleich mit wenig Stimme vor; dramatisch wußte er der Rolle des Türken keine komische, überhaupt keine Seite abzugewinnen. Signor war unter der *Guidotti* Mittelmäßigkeit, Fräulein nicht eben merklich *Fabbrini* über derselben. Das Haus war beinahe leer — ein Ereigniß, dessen man sich bei einer ersten Vorstellung kaum erinnert.