

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 1117. Wien, Donnerstag den 10. October 1867.

Eduard Hanslick, Pariser Opern während der Weltausstellung. IV. (Die Italienische Oper.).

1 Pariser Opern während der Weltausstellung. IV.

Ed. H. Wenn irgend eine Bühne in der Welt den Namen eines Luxusartikels verdient, so ist es die Italienische Oper in Paris. Ihre Stellung ist hier noch weit künstlicher und haltloser als in London oder Wien. besitzt wäh *London*rend der ganzen Saison keine andere Oper als die italienische in Coventgarden und Her Majesty's; wer überhaupt eine Oper hören will, ist somit auf die wälsche angewiesen. In Wien herrscht in kleinerem Maßstabe das analoge Verhältniß, daß während der zwei- bis dreimonatlichen italienischen Saison im Hofoperntheater die deutsche Oper ruht. In hingegen spielt die *Paris* Italienische Oper vom 1. September bis 1. Mai jeden Jahres neben den drei französischen Opern Bühnen: der Großen Oper, der Komischen und dem Théâtre Lyrique, der kleineren 'schen Tempel gar nicht zu *Offenbach* gedenken. Von den „lyrischen Bühnen“ ist es ohne Frage die Opéra Comique, welche in Composition, Dichtung und Darstellung den Geist der Nation am treuesten und liebenswürdigsten wiedergibt. Sie besitzt von allen den ununterbrochensten Zusammenhang mit der Vergangenheit und die aufrichtigste Sympathie der Gegenwart. Sie beweist, daß der Franzose keineswegs wie der Italiener um jeden Preis *hingeris* sein will, sondern in einer leichteren, anmuthig-geistreichen *sen* Anregung sich befriedigt fühlt. Ihre Sänger imponiren weder durch große Stimmen noch durch virtuose Gesangkunst, die Ausstattung beschränkt sich auf das Zweckmäßige, künstlerisch Schickliche. So bildet die Komische Oper einen harmonischen Mikrokosmos, welcher Sinne, Geist und Gemüth auf einem gewissen mittleren Niveau gleichmäßig befriedigt. Ihr zu bei den Seiten nehmen rechts die *Große*, links die Oper bereits den Charakter des Extremen an; jene, in *Italienisch*dem sie den Luxus des *Sehens*, diese, indem sie den Luxus des *Hörens* einseitig steigert. Die Sänger der Großen Oper, in Spiel und Gesang größtentheils al fresco malend, bilden mitunter mehr die Staffage als den Mittelpunkt zu der sich ausbreitenden Pracht der Ballette, Aufzüge, Decorationen und Maschinerien. Durch Werke wie „Der Prophet“, „Die Afrikanerin“, „Don Carlos“ ist diese Tendenz nach scenischer Augenweide aufs höchste gesteigert, so daß die witzige Aeußerung eines Theaterfreundes, er möchte die neue Oper gerne noch einmal sehen, aber ohne sie zu hören, auf mehr als Eine Novität dieser Bühne Anwendung findet. Wie in der Großen Oper das Auge, so ist es in der Italienischen das Ohr, auf dessen einseitige Schwelgerei hingearbeitet wird. Daß wir damit nicht einen echt musikalischen Genuß meinen, etwa wie bei vollendeten Concert-Aufführungen, sagt wol schon der

Ausdruck „Luxus“; denn gerade das einseitig, das geistlos Luxurirende des Ohrenschmauses charakterisirt dieses Theater.

Das Publicum „aux Italiens“ verlangt nichts als Eine, höchstens zwei schöne Stimmen, die in Trillern und Cadenzen excelliren. Auf ein ausdrucksvolles Spiel wird ebensowenig geachtet, als auf tadelloses Ensemble und gute Ausstattung. Letztere entbehrt nicht bloß jeglichen Glanzes (unter Anderem auch der Ballettes), sie ist in den Decorationen, Costümen und Requisiten von einer Einfachheit, die häufig aufhört, anständig zu sein. Nie hätte ich vermuthet, in dem vornehmsten und theuersten Theater von Paris so schäbige Costüme und Decorationen, eine so schlottrige, nachlässige Regie zu finden — Niemand schien es zu bemerken. Das Orchester ist schwach besetzt und mittelmäßig — Niemand nahm daran Anstoß. Das Repertoire endlich (das, im Gegensatze zu dem ganz kosmopolitischen in London, auf streng Italienisches beschränkt ist) dreht sich monoton in dem Kreise der abgespieltesten Opern, wie: „Il Barbiere“, „Lucia“, „Sonnambula“, „Linda“, „Rigo“ etc. Die letzte Novität dieser Saison, „letto Columella“, von Vincenz (Sohn), fiel total durch; eine *Fioravanti* frühere, „Crispino e la Comare“, hielt sich lediglich durch die Leistung der *Adelina*. Mit diesem Namen haben wir *Patti* die ganze Summe der Anziehungskräfte ausgesprochen, über welche die Italienische Oper verfügt. Selbst die Gegner der *Patti* müssen ihre immensen und aufrichtigen Erfolge in Paris anerkennen und sehen sich in ihrer ehemaligen Prophezeiung, es werde der *Patti*-Enthusiasmus schnell erlöschen, bitter getäuscht. Seit dem Jahre 1862 bis zum gegenwärtigen Augenblicke haben die Erfolge dieser Sängerin in Paris und London nicht nur gleiche Höhe eingehalten, sondern immer größere Dimensionen angenommen. Wenn *Adelina Patti* singt, so ist die „Salle Ventadour“ überfüllt, es mag die Oper noch so abgespielt, die übrige Besetzung noch so mittelmäßig sein; an allen übrigen Abenden bleibt trotz der herabgesetzten Preise das Haus leer. Die wunderbar klare Silberstimme *Ade's* hat seit ihrem ersten Wiener Gastspiele an Kraft und namentlich in der Tiefe an Fülle gewonnen. Auch ihr Körper ist etwas stärker geworden, der Kopf plastischer, bedeutender. Als Gesangskünstlerin dürfte die *Patti* gegenwärtig kaum ihresgleichen haben. Von ihrer erstaunlichen und stets mühelosen *Braut* ganz abgesehen, ist diese Sängerin durch ihre Art, den Ton zu bilden und zu schwellen, durch ihre unvergleichlich reine Intonation, durch ihre Behandlung des Athems und der Register-Verbindung mustergiltig. Wodurch sie vor Allem als ein später, köstlicher Nachhall der großen italienischen Gesangkunst erscheint, das ist ihre Kunst, den Ton weit und kraftvoll auszusenden, ohne ihn zu forciren. So siegreich ihre Stimme in dem „*Lucia*“-Sextett und dem Schlußquartett in „*Rigoletto*“ den Tonschwall des Orchesters und Ensembles beherrscht, sie überschreitet die reine Schönheitslinie um keines Haars Breite. *Adelina Patti* hat in den letzten Jahren ihr Repertoire bedeutend erweitert, und gewichtige Stimmen aus London preisen ihre Katharina (im „*Nordstern*“), ihre Margarethe und Julia (in Gounod's Opern) als glänzende, auch dramatisch vorzügliche Leistungen. Ohne sie in einer hochdramatischen Partie selbst gesehen zu haben, bin ich doch überzeugt, daß das heitere Genre stets ihre eigentliche Domäne bleiben wird. In den wenigen Vorstellungen, in denen ich die *Patti* diesmal gehört, konnte ich nicht bemerken, daß ihre Individualität sich nach der Seite des dramatischen Ausdruckes merklich vertieft, daß sie an leidenschaftlicher Gluth, an rührender Beredsamkeit gewonnen hätte. In den höchsten dramatischen Momenten kann nicht ihr Gesang, noch weniger ihr Spiel den Eindruck des Gemachten (wenn auch sehr gut Gemachten) gänzlich überwinden. In Rollen, welche mit ihrer Persönlichkeit und ihrem munteren, neckischen Temperament harmoniren, ist sie hingegen trefflicher als je, und man darf behaupten, daß keine Sängerin existirt, die als Rosine, Norina, Adine, Zerline u. s. w. mit der wetteifern könnte. Angesichts der ungemeinen *Patti*-Beliebtheit dieser Sängerin wird der Fremde ihr Publicum beinahe kühl, Beifall und Hervorruf äußerst mäßig finden. Dies beruht auf einem Vorzug, den die Italienische

Oper vor allen übrigen Theatern in Paris voraus hat: die Ausschließung der *Claque*. Dieses theatralische Unkraut, das leider schon zu dem Ansehen einer anerkannten, berechtigten Existenz aufgewuchert ist, hat in allen Pariser Theatern tiefe, vielleicht unausrottbare Wurzeln geschlagen. Nur in der Itäen Oper war es niemals geduldet. Nicht deshalb, weil italienisch der Director dieser Bühne zu tugendhaft, sondern weil dort Grund und Boden zu kostspielig ist. Man mag nicht eine erkleckliche Zahl von Zwanzig-Francis-Sitzen dem Abonnement entziehen, um sie lärmenden Industrierittern zu schenken, deren Gegenwart und Gebahren der exklusiven Gesellschaft dieses Theaters obendrein unangenehm wäre.

Die Freude an den Leistungen der wurde dem *Patti* Zuhörer leider sehr getrübt durch ihre mittelmäßige Umgebung. Director, ein ältlicher Elegant von sehr geringem *Bagier* Kunstverständniß, scheint für die Kostspieligkeit der *Patti* sich durch möglichste Wohlfeilheit der übrigen Engagements entschädigen zu wollen. Er erhält 100,000 Francs Subvention von der Regierung und 20,000 Francs für die kaiserliche Loge — zu viel für das, was er leistet. Denn was mußten wir nicht Alles hören in der berühmten Italienischen Oper von Paris? Einen alten dicken Figaro, Namens, *Cresci* der auf der Börse vermuthlich glücklicher spielt, als auf dem Theater, und an dem nichts „gelobt“ sein darf, als das Land seiner Herkunft. Signor (auch kein Jüngling) sang *Gardoni* den Almaviva mit netter Coloratur, ohne Stimme und ohne jeden Anflug von Temperament. Der berühmte *Fraschini* (gar kein Jüngling, sondern 54 Jahre alt) producirte als Edgardo eine für sein Alter erstaunliche Kraft der Stimme, die aber, aller Jugendfrische bar, uns ebenso ungeschmolzen ließ, wie seine langweilige Manier, die Cantilene vorzutragen oder eigentlich vorzuschleppen. Als Schauspieler schon in seiner Jugend sehr passiv, hat derzeit das „Spielen“ gänzlich *Fraschinlich* aufgegeben und ersetzt es lediglich durch stummes Schwitzen — ein kluges Mittel gegen den kränkenden Verdacht mancher Zuschauer, er sei ganz von Holz. Den ergötzlichen Buffo, der gegen *Zucchini* Ende März nach Wien abging, ersetzte, ein älterer Studiengenosse obiger Jünglinge, wel *Scalese* als Don Bartolo sich anstrengt, seine abgehaute Buffo stimme durch die trivialsten Lazzi zu unterstützen. Das äußerst sorglose Orchester wird von einem bohemischen Capellmeister dirigirt, über dessen Namen fast jeden Abend *Skoczdo* polle mehrere Franzosen lebensgefährlich stürzen. Und *Emmy*, die geistvolle, echt dramatische Sängerin, deren *La Grua* Wiener Gastspiel wir zu den angenehmsten Theater-Erinnerungen zählen? Sie war allerdings bei Herrn *eng* *Bagier* girt, aber während der ganzen Saison kein halbdutzendmal beschäftigt. Von Mitte März bis Ende Juni (so lange spielte diesmal die Italienische Oper) kam sie nicht ein einzigesmal zum Auftreten, so daß ich aus eigener Anschauung weder bestätigen noch widerlegen kann, was mir Trauriges von dem Zustande ihrer Stimme gesagt wurde. Nach dem Aussehen dieser Künstlerin müßte ihre Stimme sich eher verdoppelt als verloren haben.

Wie erklärt sich nur das Gedeihen, ja die bloße Fortexistenz der Italienischen Oper bei den Franzosen, deren theatralischer Geschmack sich von jeher in ganz entgegengesetzter Richtung bewegt? Der Franzose hängt auch in der Oper an seiner Muttersprache und deren geistreicher Behandlung. Er verlangt ein interessantes Sujet, effectvolles Heraustreten des Dramatischen, ausdrucksvolles Spiel, endlich die möglichste Vollkommenheit des Ensembles und der Ausstattung. Für die rein musikalischen Delicatessen des Gesanges und der Virtuosität fehlt ihm die Vorliebe des Italieners, wie dessen feines Gehör. Und dennoch zahlt das französische Publicum diese Italienische Oper doppelt und dreifach so theuer, als seine weit besseren nationalen Bühnen? Das Publicum der Itäen Oper — so erklären wir uns den Widerspruch — italienisch ist eben kein specifisch französisches, es ist das *europäische* Publicum par excellence. Was aus allen Ländern der Welt an Vornehmen und Reichen nach Paris strömt und in der „Gesellschaft“ eine Rolle spielen will, besucht die Italienische Oper, weil sie der theuerste musikalische Leckerbissen und das Rendezvous der eleganten Welt

ist. Herren und Damen er scheinen in Balltoilette, die kostbarsten Kleider, Blumen, Juwelen und Orden wetteifern an Pracht und Glanz; ein Con greß von Schönheiten der ganzen Welt — und vollends der halben! — prangt in den Logen und magnetisirt das Parterre.

Das ist das rechte Publicum für eine Luxus-Oper; so neugierig, so zerstreut und so glänzend, daß die Zwischenacte häufig interessanter werden, als das Schauspiel selbst. Zu schauer, die der Mode und einigen Trillern zuliebe 20 Francs für einen Sitz und 100 für eine Loge zahlen, dürfen sich natürlich auch aus der Quantität des Gebotenen nicht viel machen. Der Franzose will im Theater viel und lange genießen, die Opernvorstellungen müssen von 7, längstens halb 8 Uhr bis Mitternacht dauern. Nur die Italienische Oper beginnt gewöhnlich erst um halb 9 Uhr und speist ihr Publicum mit zwei oder drei Acten ab. Wenn eine französische Bühne den Parisern an Einem Abend nichts als den „Barbier von Sevilla“, oder den „Liebestrank“ bieten wollte, man würde dem Director die Fenster einwerfen.

Die *Mode* ist es, welche in Paris die Italienische Oper noch aufrechthält und vielleicht noch einige Zeit stützen wird. Dem schärferen Blicke kann es trotzdem nicht entgehen, daß die Sitte der italienischen Stagiones in fremden Landen unauhaltsam ihrem Ende zueilt. Sie hatte nur Sinn erstens zur Zeit, als „Gesang“ und „Oper“ überhaupt identisch waren mit ihren italienischen Repräsentanten, also bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts, sodann in jener an Sängern und Melodien fruchtbaren Nachblüthe Italiens, die mit der *Rossini*-Wache und mit zu Grabe ging. Seitdem die *Donizetti* Opern-Composition Italiens qualitativ und quantitativ an den Bettelstab gekommen und das Monopol des Gesanges von dem Lande der Citronen gewichen ist, vegetirt das Institut der wälschen Stagiones nur mehr als geistesschwacher Luxus. So reich und genußsüchtig die Pariser Gesellschaft auch sei, sie hat doch schon zahllose Unternehmer dieser Art dem Bankerott überlassen. Kein Pariser Theater hat einen so schnellen Wechsel von Pächtern aufzuweisen, als die Italienische Oper. Ihre letzte glänzende Zeit fiel in die Jahre zwischen 1830—1837, wo, *Lablache*, *Rubini*, *Tamburini* die, *Ungher*, *Persiani* u. s. w. das erst Größtückendste Ensemble bildeten. Es sollte bald auf eine entsetzliche Art zerrissen werden. In der Nacht vom 13. auf den 14., nach einer Vorstellung von Januar 1838 Mozart's „Don“, brach im Théâtre Favart (dem damaligen Hause der Italienischen Oper) Feuer aus. In Folge der strengen Kälte war das Wasser in allen Brunnen gefroren und man mußte fast thatlos zusehen, wie das Theater bis auf den Grund niederbrannte. Der Director der Oper, sprang in *Severini* kopfloser Angst aus dem Fenster herab und blieb todt liegen. Hoffentlich wird ein so tragischer Ausgang sich nicht mehr wiederholen. Allein über kurz oder lang dürfte sich der Fall umkehren: die kopflos gewordene Italienische Oper wird sich zu Tode stürzen (das Fenster scheint schon offen zu stehen) und ihre Unternehmer werden — finanziell und moralisch — abbrennen. Mögen sie dann ganz Paris noch so flehentlich zu Hilfe rufen, die Brunnenröhren der allgemeinen Theilnahme werden eingefroren sein.