

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 2866. Wien, Samstag, den 17. August 1872.

Eduard Hanslick, Deutsche und italienische Oper.

1 Deutsche und italienische Oper.

Ed. H. Wie gewöhnlich begann der Monat August mit Gastspielen. Zwei davon, auf eine längere Ausdehnung berechnet, sind auch schon wieder abgebrochen worden, ganz plötzlich und unerwartet. Wir meinen das Gastspiel der Frau aus *Pauli-Markovits* Pest im neuen Opernhaus und die Vorstellungen der italienischen Operngesellschaft im Carltheater. Frau Markovits kennen wir als eine graziöse Coloratur-Sängerin von bedeutender Technik und geschmackvollem Vortrage. Als diese Künstlerin vor mehreren Jahren hier gastirte, haben wir ihr Engagement am Hofoperntheater (für die Rollen der Liebhardt und Wildauer) warm befürwortet. Ihr Erfolg war so zweifellos wie ihr Talent. Aber ein Grund, der mit beiden nichts zu schaffen hatte, bestimmte damals die Direction, sich die Pester Nachtigall entschlüpfen zu lassen. „Jedes Licht hat seinen Schatten, jede Frau hat ihren Gatten,“ heißt ein boshafte Epigramm von Bauernfeld. Nun tritt im Theaterleben manchmal der erschwerende Umstand ein, daß das Licht ohne den Schatten gar nicht engagiert werden will, besäße Letzterer auch nur einen Schatten von Tenorstimme. Director Salvi fand diese Bedingung zu kostspielig und meinte, ein Engagement sei keine Hochzeitsreise. Wir haben allen Grund, diese Sparsamkeit zu beklagen; hätten wir heute eine Prinzessin im „Robert der Teufel“ wie Frau Markovits, so dürfte sie immerhin über den Raimbeaud ihren Schatten werfen. Gegenwärtig ist das Ehepaar an die ungarische National-Oper in Pest gebunden. Frau Markovits hat ihr Gastspiel im Hofoperntheater vor wenigen Tagen als Margarethe von Valois in den „Hugenotten“ eröffnet und — beschlossen. Eine hartnäckige Heiserkeit zwingt sie zu längerer Schonung. Hoffentlich sehen wir sie im Winter neu gestaltet zurück kehren.

Das zweite „unterbrochene Opferfest“ (für uns mehr Opfer als Fest) fand an einem der heißesten Abende im Carltheater statt. Eine italienische Operngesellschaft unter der Direction der Herren und *Meynadier* eröffnete ein Gastspiel mit der komischen Oper: „Le Educande“ (di Sorrento die Schülerinnen von Sorrent). Trotz des freundlichsten Beifalls gestaltete sich das Resultat des Abends doch recht entmuthigend. Der Besuch war schwach am ersten, noch schwächer am zweiten Abend, so daß wir ganz wohl begreifen können, warum am dritten Tage das gesamte Pensionat von Sorrent verschwunden war. Wir wissen nicht, welche Art von Vereinbarung zwischen Director Jauner und den Italienern bestand; ob nun Letztere auf eigene Rechnung oder auf Theilung spielten, gewiß ist, daß es im ersten Falle nichts zu gewinnen, im zweiten nichts zu theilen gab. So blieb denn nichts Besseres übrig, als den Kampf mit der Sommerhitze und der Theilnahmslosigkeit des Publicums aufzugeben. Mit aufrichtigem Bedauern sahen wir die itaen Gäste sich vor leeren Bänken anstrengen; sie leisteten zwar nichts Hervorragendes, aber doch jedenfalls Anständiges und Annehmbares. Zweierlei hatte uns von vornherein zu ihren Güns-

ten eingenommen: einmal, daß ihr Repertoire der Opera buffa angehörte, sodann, daß sie gleich mit einem für Wien neuen Werke auftraten. Die komische Oper ist nun einmal ohne Frage dasjenige Feld, welches italienische Sänger und Componisten am glücklichsten cultiviren. Hier entfalten sich die liebenswürdigen Seiten ihres National- Charakters am freiesten und eigenthümlichsten, während ihre musikalische Tragik doch nur einzelne schöne Momente erhascht, selten ein Ganzes hinstellt, das von falschem Pathos und trivialem Ausdrucke frei bliebe. Mit Ausnahme und *Bel'slini*, welche — nicht zu ihrem Vortheile — *Verdi's* jeder Spur von Humor entbehren, haben alle namhaften Componisten Italiens auch die komische Oper gepflegt und darin in der Regel ihr Bestes geleistet. Von *Pergolese* an, dessen unverwelkliche „*Serva Padrona*“ alle seine tragi schen Opern bereits um ein Jahrhundert überlebt hat, bis auf und *Cimarosa*, deren komische Musik *Paësiello* wir ernstlich hochschätzen, während ihre ernsten Opern uns geradezu komisch erscheinen, und so weiter bis auf *Rossini* und — überall finden wir das Talent der *Donizetti* italienischen Meister am kräftigsten und wahrsten im heiteren Styl. *Rossini's* „*Barbier*“ ist vom Anfang bis zum Ende unvergleichliche Buffo-Musik, aber man geht nicht zu weit, wenn man auch den größten Theil in seinen tragischen Partituren Buffo-Musik nennt. Sogar in „*Semiramis*“ und „*Mosè*“ (von „*Tancred*“ und dergleichen nicht zu reden) finden sich zahlreiche Nummern, welche ganz im Styl der „*Cene*“ oder des „*rentola Barbieri*“ geschrieben sind und mit ver ändertem Texte in jeder *Rossini'schen* Opera buffa stehen könnten. In neuester Zeit haben die Tondichter Italiens, *Verdi* nacheifernd, sich immer mehr von dem komischen Genre ab gewendet und das ernste bevorzugt. Gegen frühere Perioden ist die Quantität der neuen komischen Opern in Italien auffallend klein, und nicht weniger schlimm steht es um deren Qualität. Sind doch Mittelmäßigkeiten wie *Ricci's* „*Crispino*“ und „*Pedrotti's Tutti in maschera*“ das Erfolgreichste, was die komische Oper Italiens seit dem liebenswürdigen „*Don Pasquale*“, also seit fast dreißig Jahren hervorgebracht hat!

Trotzdem athmet jeder Theaterbesucher auf, wenn er einmal etwas Neues zu hören bekommt. Das gewöhnliche Repertoire der italienischen Operngesellschaften ist so gründ lich abgenützt, daß nur außergewöhnlich glänzende Talente, wie die *Patti* oder *Artôt*, uns über dessen Monotonie hin weghelfen können. In Wien, wo man dieses Repertoire so oft hat von den besten Sängern durchsingen hören, wird eine Truppe zweiten, dritten oder noch tieferen Ranges damit nur leere Häuser machen. Das Strampfer-Theater, das doch bald gefüllt ist, weiß davon zu erzählen. Wo die Anziehungskraft großer Gesangkünstler fehlt, da sind neue Opern der einzige Magnet, der noch vorgeschoben werden kann. Und dies beherzigt zu haben, ist der zweite Vorzug, welchen wir der Operngesellschaft von *Meynadier* und So zuerkennen. Der hier total unbekannte Componist, *Ugilio* Triestiner. Die Oper selbst: „*Le Educande di Sor*“, hat an mehreren rento italienischen Bühnen Erfolg ge habt, ja förmliche Beliebtheit errungen. Mit Sängern von eminentem Darstellungstalente und anziehender Persönlichkeit mag diese Oper immerhin Effect machen, ihr eigner musikalischer Werth ist gering. In keiner Weise hervorragend, bietet die Partitur weder Züge von genialer Eigenthümlichkeit, noch von technischer Meisterschaft. Unverholen folgt der Componist den Fußstapfen *Rossini's* und *Donizetti's*, dessen „*Specificum*“ für die komischen *Dulcamara* Effecte liefert.

Daß auch *Verdi* seinen Kugelsegen darüber gesprochen, versteht sich von selbst und verräth sich schon durch die häufige Verwendung des Flügelhorns und der kleinen Trommel. Dennoch hat die Composition auch ihre guten Seiten. Zu nächst freilich negative; aber auch das ist schon etwas. Haben uns doch die neuesten *Maëstri* an so viel Rohheit und Trivialität gewöhnt, daß wir schon erkenntlich sind und halb befriedigt, wenn in einer wälschen Novität das Allerschlimmste vermieden und ein mäßiger Ideengehalt wenigstens in an ständiger, natürlicher Haltung präsentirt wird.

Dies ist der Fall des Signor. Seine Oper hält sich gleich *Usigliomäßig* auf einem mittleren Niveau der Heiterkeit und fließt, ohne widerliche Absprünge in den Styl der großen Oper, recht glatt und anspruchslos dahin. Zu einem kräftig strömenden Humor bringt sie es nirgends, verfällt aber auch andererseits nicht in unpassende Sentimentalität oder ge spreiztes Pathos. Die Formen sind knapp und sehr über sichtlich, die Instrumentirung größtentheils discret, die Füh rung der Singstimme desgleichen. Die leichte Ausführbarkeit dieser Oper, welche weder Riesenlungen noch Virtuosenkünste beansprucht, erklärt ohne Zweifel einen Theil ihrer Erfolge. An munteren, gefällig im Ohr haftenden Einzelheiten fehlt es nicht, wenn sie auch keineswegs dicht gesäet sind; wir erinnern an das langsame B-dur-Quintett im zweiten Act und an das Trinklied der Luigia: „Non sia mai“.

Die Aufführung der Oper war nicht schlecht, ihre Sig natur: reizlose Anständigkeit. Reizlos bis an die Grenzen des theatralisch Erlaubten war zuerst die Primadonna, Signora; ein spitzes, ausgesungenes Stimm *Marinonichen*, das jedoch mit einer von guter Schule zeugenden Ge läufigkeit verwendet ist. Stattlicher an Stimme und Person präsentirte sich die Altistin, Signora Magi, in ihrer kleinen Rolle als Instituts-Vorsteherin. Den Baßbuffo *Fiorakennen* wir vom Hofoperntheater her als sehr ge *vantiwandten* Routinier; für einen guten Komiker haben wir ihn auch in seiner besten Zeit nicht halten können. Sein angeb licher Humor ist nur eine wohllassortirte Hausapotheke von allen gebräuchlichen Surrogaten der Komik. Sämmtliche Lazzi der italienischen Buffos stehen ihm zu Gebote, aber es fehlt die komische Ader, die sie von Innen heraus durchströmt und zusammenhält. Da Fioravanti mit seinen bescheidenen Stimm-Mitteln heute so ziemlich auf der Neige ist, zieht er es vor, gesichterschneidend im Tacte zu sprechen, anstatt zu singen. Nicht ohne behagliche Komik gab Signor den *Guarducci* Pförtner des Pensionates. Unbe deutend in seinen natürlichen und künstlerischen Qualitäten ist der Tenorist; einen günstigen Eindruck machte die *Brogi* weiche, angenehme Stimme des Baritons. *Bronzino* Auf welcher Stufe dramatischer Auffassung diese Herren stehen, möge man aus einem einzigen Zug entnehmen. Sie haben zwei junge verliebte Freunde zu spielen, welche in ein strengbewachtes Mädchen-Pensionat gelangen wollen und zu diesem Zwecke sich unter der Maske von Prälaten dort einführen. Die Maske ist getreu von dem Tonsurkäppchen bis auf die violetten Handschuhe herab, dazu aber tragen die Herren Brogi und Bronzino stattlich gewichste Schnurr bärte! Natürlich wird dadurch die ohnehin unwahrscheinliche Handlung zur baren Unmöglichkeit, zum Unsinn, denn zwei junge Fante mit Schnurrbärten wird man in keinem Pen sionat der Welt als Prälaten becomplimentiren, sondern man wirft sie ohneweiters hinaus, und das Stück hat ein Ende. Aber ein italienischer Tenorist opfert eher den Sinn seiner Rolle und der ganzen Oper, als seinen Schnurrbart. Ein italienischer nur? Ach nein, die meisten deutschen sind darin nicht besser, obwol wir glauben wollen, daß sie im ähnlichen Fall die theure Lippenzierde wenigstens „weg schminken“ oder zu einem ehrwürdigen Vollbart verlängern würden. Nichts unterscheidet schlagender den Opernsänger vom Schauspieler in Bezug auf künstlerischen Ernst und dramatisches Verständniß, als sein Verhalten zum Schnurr bart. Während dieser es sich gar nicht beifallen läßt, sein Gesicht durch einen Schnurrbart ein für allemal zu stereotypiren, wehrt sich Jener darum mit Löwenmuth gegen den gescheitesten und couragirtesten Director. Dem Schauspieler liegt zumeist an seinem richtigen und charakteristischen Aus sehen auf der Bühne, dem Opernsänger viel mehr an seiner schmucken Erscheinung auf der Straße. Keinem ernsthaften Schauspieler braucht man erst zu sagen, daß das Publicum auch ein Recht auf sein Gesicht hat — einem Opernsänger wird man das schwerlich einreden. Wir bekennen, daß die Schnurrbärte der beiden Prälaten uns die ganze Handlung der neuen Oper verleidet und deren Komik vernichtet haben. Auch sonst herrschte in der Regie eine wahrhaft naive Libe ralität. Obwol der Theaterzettel ausdrücklich die „Mitte des achtzehnten Jahrhunderts“ festgesetzt hatte, trugen die Dar

stelter Kleider und Coiffüren vom heutigen Tage; gepudert erschienen nur — die Soldaten.

Kehren wir zu unserem Ausgangspunkte, dem Hof operntheater, zurück. Abermals wechseln da zwei Gäste mit einander ab: Fräulein vom *Telini* Stuttgarter Hof theater und der Baritonist aus *Betz* Berlin. Fräulein Telini hat zuerst die Valentine in den „Hugenotten“ und hierauf die ihrer Individualität weit besser zusagende Agathe im „Freischütz“ gesungen. Sie besitzt eine klangvolle, namentlich in der Höhe kräftige Sopranstimme, die man wol schön nennen darf, trotz der eigenthümlichen, etwas krankhaften Verschleierung des Tones. Reinheit der Intonation und Correctheit des Vortrages sind dieser Sängerin nicht abzu sprechen, Wärme und Schwung desto mehr. Dieser Mangel an Temperament, an dramatischem Feuer läßt Fräulein Telini's Leistungen zu keiner rechten Wirkung kommen; man bleibt ungerührt, unüberzeugt. In dieser klagenden, monotönen Färbung der Rollen erinnert Fräulein Telini an die Organi, mit welcher sie auch die Neigung zu schleppenden Zeitmaßen und möglichst lang ausgehaltenen Noten theilt. Im „Freischütz“ fiel auch ihre gesprochene Prosa sehr un günstig auf, so wenig wir in diesem Punkte verwöhnt sind. Fräulein wurde übrigens lebhaft applaudirt und *Telini* nach dem zweiten Acte gerufen. — Ungleich bedeutender und interessanter ist unser zweiter Gast, Herr, welcher *Betz* vorgestern seinen Rollen-Cyklus als Hanns Sachs in Wagner's „Meistersinger“ eröffnete. Wir können nur wieder holen, was wir im vorigen Sommer dieser Leistung nach gerühmt: daß sie uns musterhaft und vollkommen erscheint von der ersten Note bis zur letzten. Die Eigenschaften, welche gerade diese Rolle vom Sänger und Schauspieler verlangt, besitzt Herr Betz so vollständig und hat sie zu solcher Feinheit ausgebildet, daß kein zweiter Hanns Sachs ihm gleichkommen, geschweige denn ihn überflügeln dürfte. Die von dirigirte Vorstellung war sehr *Herbeck* animirt und ging bei überfülltem Hause unter lebhaftestem Beifall vor sich.