

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 2913. Wien, Donnerstag, den 3. October 1872.

Eduard Hanslick, Italienische Theater-Abende. Florenz, im September 1872.

1 Italienische Theater-Abende.

Ed. H. Der September ist bekanntlich nicht die Zeit, um in Italien musikalische oder theatralische Erfahrungen zu sammeln. Die großen Opernhäuser ruhen noch im Sommer schlafend, Sänger, Musiker und Componisten sind ausgeflogen, nur einige Theater niederen Ranges sorgen für den nöthigsten Kunstbedarf des zurückgebliebenen Publicums und der Fremden. Dennoch begünstigte mich der Zufall, daß die Scala in Mailand — zu Ehren des eben anwesenden Königs von Italien — sich für einige Abende öffnete. Man hatte zur Aufführung Weber's „Freischütz“ gewählt. Der große Anschlagzettel verkündete den Titel in deutscher Sprache: „Der Freischütz“, und erst darunter in kleinerer Schrift: „Il franco-cacciatore“. Auch diese Uebersetzung ist eine kleine Neuierung und Verbesserung gegen den früher üblichen Namen: „Il franco-arciero“, welcher (gleich dem französischen „franc-archer“) auf eine Armbrust hinweist, also mit sich dem Kugelgießen im Widerspruche steht. Der „Freischütz“ ist im verflossenen Winter in der Scala zum erstenmale aufgeführt worden. Ueberaus spät und spärlich hat deutsche Opernmusik in Italien Eingang gefunden, sie beginnt eigentlich jetzt erst Fuß zu fassen. Selbst mit originäler Mozart'scher italienischen Opern „Don Juan“ und „Figaro's Hochzeit“ wagte man in Mailand erst 1815 und 1816 einen Versuch, um rasch wieder für eine Reihe von Jahren davon abzustehen. Kein Wunder also, daß der eminent deutsche den romanischen Völkern noch länger fremd und Weber unverständlich blieb. Man weiß, welche lächerliche Verballhornung der „Freischütz“ sich in Paris mußte gefallen lassen, um als „Robin des Bois“ dem französischen Geschmacke näher gebracht zu werden. Weniger bekannt ist die That sache, daß Weber's „Preciosa“ im Odéon zu Paris am 19. November 1825 zum ersten- und letztenmale mit fürchterlichem Fiasco gegeben wurde. Selbst in England, wo Weber Beweise von so außerordentlicher Verehrung und Popularität erlebte, wurde der „Freischütz“ durch unglaubliche Aenderungen und Zusätze dem Publicum mundgerecht gemacht. Der berühmte Tenorist Braham legte als Max das alte Lied: „Gute Nacht!“ und eine englische Polacca ein, Miß Stephens sang als Agathe im zweiten Acte statt des weg bleibenden Duettes ein triviales Volkslied; neue Figuren, ein Gastwirth, eine schottische Nixe u. dgl., waren ohne Umstände hineingedichtet worden. Wer etwas Aehnliches im Scala-Theater erwartet haben mochte, fand sich auf das angenehmste getäuscht. Die Aufführung war getreu, vollständig und von sichtlicher Pietät für das Kunstwerk durchdrungen. Nur den gesprochenen Dialog, den der Italiener in keinem Falle acceptirt und welcher in so großem Hause doppelt bedenklich würde, hatte man in Recitative umgewandelt. Man muß zugestehen, daß diese Recitative billigen Anforderungen entsprachen, daß sie mit Verständniß und Beschei-

denheit ge setzt waren; an einzelnen, beziehungsvollen Stellen hörten wir die drei dumpfen Baß-Pizzicatos des Samiel-Motivs als passende Reminiscenz. Signor heißt der junge *Faccio* Mann, welcher die Recitative componirt und den „Freischütz“ in der Scala mit lobenswerther Ruhe und Bestimmtheit dirigirt hat. Der Capellmeister sitzt in den italienischen Theatern nicht wie bei uns unmittelbar hinter dem Souffleur kasten, sondern am unteren Ende des Orchesters, auf hohem Sessel, mit dem Rücken beinahe an die erste Sperrsitzreihe streifend. Die alte italienische Sitte, vorn am Clavier zu dirigiren, scheint im Aussterben; für die Sänger hatte sie große Vortheile; der Capellmeister blieb in unmittelbarem Rapport mit ihnen, während er dafür jetzt das Orchester besser übersehen und zusammenhalten kann. Bei einem so großen Orchesterraum, wie jener der Scala, wo die vier auf der äußersten Rechten postirten Contrabässe von den anderen vier auf der äußersten Linken nichts hören können, ist dies fast unentbehrlich.

Was den Gesang betrifft, so mußten wir ebensosehr die kraftvollen Stimmen bewundern, die ohne Anstrengung den colossalen Raum beherrschten, als die Akustik des Baues, welche diese Wirkung so günstig unterstützte. Das Personal bestand durchwegs aus Italienern. Dadurch erhielt Weber's Musik eine leichte italienische Färbung. Doch kann man nicht sagen, es sei durch den Vortrag die Composition irgendwie verunstaltet oder Lügen gestraft worden. Die Sänger nah men es ernst mit ihren Rollen und erlaubten sich keine Aenderungen. Allerdings hebt der italienische Sänger die ein zelte Phrase scharf und nachdrücklich hervor, und sein Ausdruck ist fast überall ein gesteigerter, pathetischer. So konnte es nicht überraschen, daß Maxens Sehnsucht, Agathens träumerische Innigkeit, die Scherze Aennchens einen pathetischen Charak ter bekamen und in ihren musikalischen Contouren stärker, plastischer hervortraten, als in deutschem Vortrage. Den Max sang Signor, ein Tenor von kräftigem Brust *Tascaton*, im Spiele nicht besser, nicht schlechter als durchschnitt lich unsere deutschen Darsteller der Rolle. Bedeutender war die Leistung des Signor als *Maini* Caspar. Eine Baß stimme von dröhnender Gewalt verband sich hier mit einem äußerst energischen, mitunter freilich grellen Spiele zu un mittelbar packender Wirkung. Leider mußte der Sänger das ihm unerreichbare hohe Fis im Trinkliede jedesmal weglas sen. Dieses geniale Charakterstück hat für den Sänger den kleinen Nachtheil, daß es jedesmal in effectloser Stimmlage, obendrein kurz abbrechend schließt. Signor Maini annec tirt sich gleichsam das kurze Orchesternachspiel als melodramatische Begleitung für seine Mimik, indem er nach einigen andeutenden Tanzbewegungen zu den zwei Schlußnoten des Orchesters (dem Octavensprunge h — b) das Glas hob und kräftig niederstellte, streng im Tacte und so scharff rhythmisch, daß es fast den Eindruck machte, als sänge *er* diese zwei Noten und gewänne einen effectvolleren Abschluß. Aennchen war eine pikante junge Sängerin von kräftigem Mezzo- Sopran, Signora; sie befriedigte mehr, als die *Pasqua* Darstellerin der Agathe, Signora, *Mariani-Masi* deren stark zum Tremoliren neigende Stimme den jugend lichen Schmelz bereits eingebüßt hat. Die hohen Töne schmettert jedoch Signora Mariani mit großer Kraft und Leidenschaft heraus und schien überhaupt, nach dem Beifallzu schließen, der Liebling des Publicums. Die Ausstattung hielt sich größtentheils an deutsche Muster bis auf einige erheiternde geographische Freiheiten, wie im ersten Acte die nach Böhmen verpflanzten Schweizerhäuser und Meraner Bauerncostüme. Die Decoration der Wolfsschlucht war gut gemalt, das Gespensterwesen angemessen, bis auf die zu zahl reichen rothen Teufel, die mit ihren Turnübungen den Kugelguß verherrlichten. Auffallend war, daß Samiel mit seiner gewöhnlichen Stimme sprach, wie jeder andere Acteur, und daß auf Caspar's Ausrufe beim Kugelgießen (Eins! Zwei!) kein Echo antwortete. Aus vielen ähnlichen Details und dem eigenthümlich balletmäßigen Charak ter der ganzen Gespensterwelt konnte man sich neuer dings überzeugen, daß dem Italiener der rechte Sinn für das Märchenhafte fehlt. Das deutsche Märchen färbt sich ihm unwillkürlich zur heitern Antike, zu ei-

ner Art „klassischer Walpurgisnacht“ im Balletstyl. Ausdrückliches Lob gebührt dem Scala-Theater, daß es, unverführt durch neueste Vorbilder in Deutschland, den „Freischütz“ in drei Acten gibt, wie er geschrieben ist, und nicht die Wolfsschlucht zu einem eigenen vierten Act ausrenkt. Hingegen übt man in Italien noch immer die alte Unsitte, ein selbstständiges mehractiges Ballet zwischen die Oper einzukeilen. Der Vorhang, der über die Gräuel der Wolfsschlucht gefallen, erhob sich wieder, nicht um uns in Agathens Gemach zurückzuführen, sondern um den Prunkscenen eines großen Ballets, „*La Fata Morgana*“, Raum zu geben. Dadurch wird *Bianca di Nevers* natürlich der Zusammenhang des „Freischütz“ grausam zerstückelt, die süße Nachwirkung der Musik und die Stimmung für den dritten Act getödtet. Wie groß ist doch die Macht einer alten Theater-Tradition, sei sie noch so albern! Ungern verzichteten wir auf den dritten Act, welcher erst nach Schluß des Ballets, also etwa gegen 1/2 12 Uhr an die Reihe kommen sollte. Soviel ich übrigens von diesem Ballet gesehen, ist der alte Weltruhm der Mailänder Tanzschule noch keineswegs verblichen: es excellirten einige Solotänzerinnen und wurden große Massen-Evolutionen mit blendender Präcision ausgeführt. Decorationen und Costüme erhoben sich nicht über das Gewöhnliche und standen entschieden zurück hinter dem Ausstattungswesen des Wiener Opernhauses. Hingegen bot ein Erntefestzug, welcher den ersten Act der „*Bianca di Nevers*“ beschloß, ein überaus reizendes Bild; lebende Ziegen und Lämmer, von fröhlichen Kindern geführt, bildeten die Avantgarde, der ein riesiger oxsenbespannter Erntewagen folgte. Das Ganze, an L. Robert's römische Schnitter erinnernd, war mit eminent malerischem Sinn angeordnet und ausgeführt.

In sprach man noch mit Stolz von der *Bologna* rühmlichen Aufführung des „Lohengrin“ im letzten Winter und schon mit Stolz von den Vorbereitungen zum „Tann“ in der nächsten Saison. Wenn die Begeisterung Häuser der Italiener für „Lohengrin“ aufrichtig war, so ist an dem noch größeren Erfolg des „Tannhäuser“ nicht zu zweifeln. In den Friseurläden zu Bologna verkauft man „Lohengrin-Seife“ und „Lohengrin-Schönheitswasser“; schon rüstet man sich zur Fabrication von Tannhäuser-Schnaps und Tann-Würsten. Leider kam ich zu spät, um in dem zweit Häusergrößten Theater von Bologna „*Così fan tutte*“ zu hören, diese „berühmteste, für Bologna ganz neue Oper vom Maestro“. Wie die Einführung *Mozart* deutscher Opern (C. M. Weber und R. Wagner) in das italienische Repertoire, so ist auch dieses Zurückgreifen nach älteren Meisterwerken ein beachtenswerthes Zeichen musikalischer Wandlung in Italien. In Florenz cultivirt man jetzt gleichfalls ältere Opern, namentlich die komischen von Cimarosa, auf einer kleinen Bühne, welche sich das „Teatro degli Arrischiati“ (die Wagenden, Riskirenden) nennt. Das ist etwas geradezu Neues, geschieht auch bis heute nur auf Theatern zweiten Ranges. Die großen Opernhäuser Italias, namentlich die Scala, geben fast nur Neues; es ist ihnen charakteristisch für die Italiener, daß sie nicht — wie die Franzosen — das Bedürfnis haben, auch das ältere, klassische Repertoire regelmäßig auf der Bühne gespielt zu sehen. Die Annäherung an deutsche Opernmusik und die Wiederaufnahme älterer Classiker erscheint derzeit allerdings nur erst in einzelnen Symptomen, aber im Zusammenhang mit anderen Anzeichen dürften diese doch eine bevorstehende Geschmackswendung signalisiren. Zu diesen anderen Anzeichen gehört ohne Zweifel auch die zunehmende Fertigkeit im Orchesterspiel. Auf einer Bühne minderen Ranges, dem Teatro delle Loggie zu Florenz, hörte ich kürzlich neueste Oper „*Flo' stow L'ombra*“, welche auch bei uns einige Male über das Wiener Theater ihren bleichen Schatten geworfen. Die Oper selbst, von den beiden Damen und *Derivis* vortrefflich gespielt und geleitet, ist hier in Florenz genau dasselbe langweilige Einschläferungsmittel, wie anderswo. Bemerkenswerth war mir nur die correcte, ja feine Leistung des Orchesters, welches die gar nicht leichte, sondern recht raffinierte und empfindliche Aufgabe dieser Partitur befriedigend löste. Vor fünfzehn bis zwanzig Jahren wäre eine solche Orchesterleistung in einem kleineren italienischen Theater undenkbar gewesen. Noch Eines. Als ich vor fünf-

zehn Jahren einige Opernvorstellungen in Mailand und Venedig hörte, stand die Barbarei des lauten Tactschlagens mit dem Dirigenstabe auf das Pult in voller Blüthe und war noch an den meisten Theatern durch ein eigens vorgerichtetes Mes singplättchen qualificirt. Es erfüllte mich damals mit verdrießlichem Staunen, daß Italien in diesem Punkte noch keinen Fortschritt gemacht haben sollte, seit über *Goethe* eine Musik-Production in Venedig (1786) die denkwürdigen Worte geschrieben: „Es wäre ein trefflicher Genuß gewesen, wenn nicht der vermaledeite Capellmeister den Tact mit einer Rolle Noten wider das Gitter, und zwar so unverschämt geklappt hätte, als habe er mit Schuljungen zu thun, die er eben unterrichtete; sein Klatschen war ganz unnöthig und zerstörte jeden Eindruck, nicht anders, als wenn Einer, um uns eine schöne Statue begreiflich zu machen, ihr Scharlachläppchen auf die Gelenke klebte. Der fremde Schall hebt alle Harmonie auf. Das ist nun ein Musiker, und er hört es nicht, oder er will vielmehr, daß man seine Gegenwart durch eine Unschicklichkeit vernehmen soll, da es besser wäre, er ließe seinen Werth an der Vollkommenheit der Aufführung errathen. Das Publicum scheint daran gewöhnt. Es ist nicht das einzige mal, daß es sich einbilden läßt, das gerade gehöre zum Genusse, was den Genuß verdirbt.“ Nun, diesen Unfug habe ich diesmal nicht mehr vor gefunden, weder in der Scala bei der „Freischütz“-Vorstellung, noch hier in Florenz bei Flotow's „Schatten“, ja nicht ein mal bei „*Verdi's Macbeth*“ im Teatro Pagliano. So heißt bekanntlich das zweitgrößte Theater in Florenz, dessen erstes, die Pergola, gegenwärtig geschlossen ist. Das Teatro Pagliano leistet in der Einfachheit der Decorirung jedenfalls das Aeußerste; der ganze Zuschauerraum ist weiß angestrichen; nicht Eine Goldleiste, nicht Eine bunte Arabeske ist an den Logen oder Galerien zu sehen. Die Sänger auf der Bühne suchen ihrerseits diese nüchterne Einfärbigkeit durch grelles Toncolorit vergessen zu machen. Daß die schöne Kunst des Gesanges in Italien bedenklich herabgekommen und noch fortwährend im Sinken sei, das brauchte ich freilich nicht erst im Teatro Pagliano zu erfahren. Aber dieses Ehepaar Macbeth bestätigte mir von neuem diese Thatsache zunehmender Gesangsrohheit und zugleich die andere, daß Italien trotz alledem noch das bevorzugte Land der schönen Stimmen sei. Signora, *Papini* die Darstellerin der Lady Macbeth, erinnert durch den üppigen Silberklang ihrer so voll und mühelos ausströmenden Sopranstimme an die Medori in deren bester Zeit. Schule und Cultur haben wenig für dies herrliche Material gethan, noch weniger für den Sänger des Macbeth, Signor. Und doch — wie selten wächst auf *Borgioli* deutschem Boden solch eine stattliche Heldenfigur mit so klangvoller Stimme! Alle übrigen Mitwirkenden in „Macbeth“ waren sehr unbedeutend. Ein selbstständiges Ballet war glücklicher Weise nicht eingepfercht, man gab den Macbeth „con danza analoga“, d. h. mit einem zur Handlung „passenden“ Tanz, der sich aus den schrecklichen Geistererscheinungen Macbeth's so unpassend als möglich entwickelt.

Als Curiosum sei noch erwähnt, daß wir in Florenz im Teatro Niccolini von einer französischen Schauspielertruppe die denkbar erbärmlichste Aufführung von Offenbach's „Princesse de Trébisonde“ erlebten. Die Damen häßlich und steif, die Herren ohne jegliche Komik, Alle ohne Stimme und ohne Talent. Die Rolle der Paola wurde von einem Mann gespielt, welcher mit heiserer Baßstimme sprach und seine komischen Effecte darin suchte, zähnefletschend bis an die Fußlampen zu rennen und ins Parterre herab Gesichter zu schneiden, vor welchen man sich noch daheim im Bette fürchtete. Der Scandal dieses französischen Gastspiels ist um so größer, als die italienischen Schauspieler-Gesellschaften zweiten und dritten Ranges Vorzügliches im Lustspiel leisten. Man kann in Florenz und Genua in offenen Tagetheatern („Politeama“ nennt man jetzt diese Arenen) vor einem rauchenden und biertrinkenden Parterre vortrefflich Comödie spielen sehen. Ich habe in meinem Leben sehr selten Gelegenheit gehabt, italienische Schauspieler zu sehen, und vermuthete, sie würden die leidenschaftliche Heftigkeit und das stereotype Pathos ihrer Operndarstellung auch im recitiren den Schauspiel nicht verleugnen. Wie überrascht war ich, so

viel Mäßigung im Affect, so viel Bescheidenheit in der Komik, so viel Ruhe und Haltung bei diesen Schauspielern zu finden! In dem neu erbauten, sehr hübsch an der Promenade Aqua Sola gelegenen „Politeama“ in Genua spielte man ein neues Stück: „Cuor di Donna“ („Frauenherz“), ein modernes Gesellschaftsstück mit endlos langen Dialogen und magerer Handlung. Es war von einem jungen Genuesen Namens Tito Nueser d’Asti verfaßt, dessen persönliche Freunde und Feinde sich in zwei Heerlager theilten und applaudirend, rufend, zischend, pfeifend einen kleinen Vernichtungskrieg gegen einander führten. Daß die Pfeifer allmählig verstummten und den Applaus endlich unbehelligt ließen, war wesentlich das Verdienst der guten Darstellung. Namentlich die Damen entwickelten eine solche Feinheit und Natürlichkeit des Spiels, eine so maßvolle Haltung, vor Allem eine so hinreißende Lebendigkeit der Mimik und der Augensprache, daß man ohneweiters auf Künstlerinnen von bedeutendem Rufe hätte rathen dürfen. Und doch war das Theater nur eine Arena und die Schauspielerinnen kaum besser bezahlt, als bei uns eine Choristin. Ganz ähnliche Wahrnehmungen kann man in der Arena zu Florenz machen, wo gleichfalls feinere Conversationsstücke gegeben werden. Ein Beweis, wie verbreitet das starke dramatische Talent in Italien ist und wie tief es im Volke steckt. Gräulich ist in allen diesen Theatern nur die Zwischenactmusik, welche, lediglich aus Bläsern bestehend, ein rohes Blechhandwerk treibt. Mit Neid be trachten diese Bläser ihren Collegen von der großen Trommel, den Einzigen, welcher mit der Cigarre im Munde spielen kann! Auch die Militär- und Nationalgarde-Musiken, die man Sonntags in öffentlichen Gärten hört — in den Cascine zu Florenz, auf Aqua Sola in Genua, im Giardino di pubblico Mailand — stehen tief unter dem Niveau ähnlicher Productionen in Wien. Es sind Harmonie-Musiken, welche auf schlechten Instrumenten eine Anzahl Polkas und Opern-Cavatinen verarbeiten.

Eine Bemerkung kann ich schließlich nicht unterdrücken, wenn auch der sehr enge Kreis meiner italienischen Wahrnehmungen mir nicht gestattet, ihr eine allgemeine Bedeutung zuzusprechen. Ich habe nämlich in den Theater-Vorstellungen, die mir zugänglich waren, das Publicum wenig enthusiastisch gefunden, auch nicht bemerkt, daß in Kaffeehäusern oder auf der Promenade Musik und Theater so lebhaft wie einst besprochen würden. Wenn ich von dieser relativen Theilnahmslosigkeit auch abziehe, was auf Rechnung der Sommersaison fällt, es verbleibt doch immerhin ein nicht zu übersehender Rest.

Die Erklärung dafür glaube ich in einem alten Buche zu finden, in der „Correspondance inédite“ von *Stendhal*. Dieser feine Kenner und enthusiastische Verehrer Italiens schreibt im September 1825, also vor 47 Jahren, aus Neapel wörtlich nachstehende Prophezeiung: „Le jour, où l’Italie aura les deux Chambres, le jour, où *l’opinion* fera son entrée dans le gouvernement, elle ne sera plus exclusivement occupée de musique, de peinture, d’architecture; et ces trois arts tomberont rapidement.“