

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 10461. Wien, Freitag, den 6. October 1893.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („A Santa Lucia“, Oper von Pierantonio Tasca.).

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Die „Cavalleria rusticana“ zählt, so jung sie ist, bereits eine recht zahlreiche Nachkommenschaft. Der colossale Erfolg dieser Oper, welche in den knappen Rahmen eines Aufzuges eine erschütternde ländliche Tragödie zusammen preßt, hat auf die jungen Componisten wie ein Allarmschuß gewirkt. Opern mit gewaltigen Leidenschaften und blutigem Ausgang mußten ehemals stolze Könige und Helden ins Treffen führen und, den großen Ereignissen entsprechend, einen großen Raum von 4 bis 5 Acten ausfüllen. Nun sehen wir plötzlich die tragische Oper zu Einem Acte ein geschrumpft und vom Hoflager oder der Ritterburg ins Dorf herabgestiegen. „Mala vita“, „La festa marina“, „Pagliacci“ — ich nenne nur die in Wien bekannten — sind in Text und Musik Abkömmlinge der „Cavalleria“. Ja, selbst die deutschen Tondichter, welche kürzlich die Preisausschreibung des Herzogs von Coburg beschickt haben, offerirten zum größten Theil Rache, Eifersucht, Mord, Selbstmord und Doppelmord — Alles in Einem Act. Die einactige Oper war in Deutschland, Frankreich, Italien von jeher ein unbestrittener Besitz des Humors, der heiteren oder ausgelassenen Laune. Die neueste Mode verlangt das Gegentheil. Es scheint fast, daß Niemand mehr den natürlichen Frohsinn, das leichtblütige Temperament besitzt für eine komische Oper. Denn von unseren neuesten Operetten, deren angebliche Komik zumeist in Witzkrämpfen mit schmetternder Orchester- Begleitung besteht, kann doch hier nicht die Rede sein. Auch die jüngste kleine Opern-Novität, die wir soeben kennen gelernt, gehört zu den Dorftrauerspielen in Taschenformat.

Ciccillo, der Sohn des Austernhändlers Totonno, wahr scheinlich eine Art Cavalier unter der barfüßigen Strand bevölkerung von Neapel, hat ein armes braves Mädchen, Rosella, verführt und verlassen. Er verleugnet sie und das Kind, das sie ihm vor vier Jahren geboren. Warum? Weil er — so antwortet uns der Dichter — schon als kleiner Junge mit einer gewissen Maria verlobt worden war; richtiger, weil er ein Lump ist. Denn er liebt Maria nicht, vielmehr behandelt er sie mit der schnödesten Gleichgiltigkeit, wie es diese gar nicht lebenswürdige Person auch vollkommen verdient. Wir möchten auch fragen, weshalb Ciccillo, wie er im ersten Act selbst gesteht, von unaufhörlicher Eifer sucht gequält werde, ohne daß Rosella ihm dazu den leisesten Anlaß gibt? Darauf erhalten wir gar keine Antwort. In der verstoßenen Rosella wittert aber Maria immer noch eine gefährliche Rivalin und trachtet, sie zu verderben. Mit Hilfe eines schuftigen Polizeispions hofft sie das leicht zu bewerkstelligen. Sie reizt und verhöhnt Rosella so lange, bis Beide hart an einander gerathen. Maria stößt mit roher Faust Rosella's kleines Mädchen zu Boden; wie eine Löwin springt die empörte Mutter auf und sticht mit einem Messer nach ihrer Verfolgerin. Der Stoß geht fehl, aber

der mit seinen Häschern lauern der Spion Torre bemächtigt sich Rosella's und führt sie gefesselt auf die Polizei wache. Dort nehmen Totonno und sein Töchterlein Concettina sich kräftig der Angeklagten an und er wirken ihre Freilassung. Totonno, der mit einem absichtlich barschen Benehmen sein warmes Interesse für Rosella maskiert, nimmt sie in sein Haus auf, um sie den Nachstellungen der Polizei zu entziehen. Ciccillo tritt auf. Er überhäuft Rosella mit Vorwürfen über ihre jähzornige That, fühlt aber die alte Leidenschaft immer mächtiger er wachen; er verspricht wieder Lieb' und Treue, und Rosella leistet ihm hochbeglückt den gleichen Schwur. Mit ihrem Liebesduett schließt der erste Act. Der zweite spielt ein Jahr später. Rosella hat sich im Hause des alten Totonno als zärtliche Freundin seiner Tochter und musterhaft fleißige Wirthschafterin bewährt. Der rüstige Witwer liebäugelt mit dem Gedanken, Rosella, deren Verhältniß zu seinem Sohne ihm unbekannt geblieben, zur Frau zu nehmen. Nach ein jähriger Abwesenheit heimkehrend, stößt Ciccillo gleich auf Maria, welche, rachedürstend, ihm unverzüglich die angebliche Verlobung seines Vaters mit Rosella meldet. Von seinem Sohne befragt, gesteht Totonno seine Heiratsabsicht ein und meint auf die Zustimmung seiner Erwählten rechnen zu dürfen. Rosella weiß von alledem nichts. In heftiger Empörung überhäuft Ciccillo das ahnungslose Mädchen mit Vorwürfen ob ihrer Treulosigkeit. Auf ihre immer flehentlich wiederholte Betheuerung „Es ist nicht wahr!“ antwortet er unbeugsam, er werde ihr niemals, niemals glauben. Da eilt Rosella davon und stürzt sich ins Meer. Ciccilloträgt die Verschwindende auf seinen Armen ans Ufer. Mit den Worten „Es ist nicht wahr!“ stirbt sie.

Die Verwandtschaft dieses Librettos mit der „Cavalleria“ ist augenscheinlich. Wie Turiddu, so steht auch Ciccillo zwischen zwei ihn begehrenden Frauen; er ist, wie sein Vorbild, ein Verführer von sehr beschränktem Verstand und weitem Gewissen. In Rosella, der schwergekränkten verlassenen Geliebten, haben wir eine zweite Santuzza. Ro und sella Ciccillo behaupten, ganz wie Santuzza und Tu, den Vordergrund der Handlung und absorbieren allein riddu das ganze Interesse des Zuschauers. Alle Uebrigen sind Nebenpersonen. Maria ist, wie die schöne Lola, der böse Dämon im Stücke, nur mit einem andern Resultat: in der „Cavalleria“ fällt Turiddu zum Opfer, in „Santa Lucia“ die Rosella. Der Chor greift, hier wie dort, nicht activ in die Handlung ein, sondern dient blos zu nationaler Charakteristik, als ethnographische Staffage der Landschaft. Die Handlung, welche, an rein menschliche Gefühle appellirend, die Sympathie des Zuschauers erregt, ist einheitlich aufgebaut, ohne heftige Sprünge und doch wechselvoll ausgeführt. Nur die Vorgeschichte und manche wichtige Voraussetzung erforderten eine deutlichere, minder flüchtige Betonung. Vieles bleibt im Vorüberfluß des Gesanges unverstanden, was im recitirten Schauspiel mit wenigen nachdrücklichen Worten vollständig aufgeklärt wird. Von den sämmtlich recht gut charakterisirten Personen hat eine, nämlich Totonno, sogar einen humoristischen Anflug, der leider in der Musik so gut wie unverwerthet bleibt. In den Händen eines geistreichen Componisten konnte der gutmüthige Polterer und verliebte Alte eine sehr wirksame Figur werden.

Der Composition des Signor läßt sich einiges *Tasca* Gute nachsagen. Der noch sehr junge Maestro arbeitet mit rühmlicher Sorgfalt; er besitzt Kenntnisse und Gewandtheit, insbesondere was Instrumentirung betrifft, diese unverhältnißmäßig starke Seite aller modernen Componisten. Es fehlt ihm nur an Selbstständigkeit der Erfindung — vielleicht werden spätere Jahre sie ihm bringen. Obgleich ich „A Santa Lucia“ dreimal aufmerksam gehört habe, wüßte ich doch nicht eine einzige Nummer zu bezeichnen, die originell oder musikalisch hervorragend wäre. Bald hören wir Verdi, bald Mascagni, am häufigsten ganz allgemein gewordene conventionelle Phrasen, welche dadurch noch nicht zubedeutenden Melodien werden, daß alle Geigen sie unisono mitspielen. Wie alle Jung-Italiener legt *Tasca* das ganze Gewicht seiner Erfindung auf eminent dramatischen Ausdruck, auf die farbige Illustration der Handlung. Wo die-

se vorwärtsdrängt, wird der Gesang fast zum Recitativ mit rasch verschwindenden melodischen Ruhepunkten. Man kann Herrn Tasca nicht den Vorwurf machen, daß er irgendwo die dramatische Wahrheit zu Gunsten einer reizvollen Melodie opfere — wozu freilich gerade er nicht viel Selbstverleugnung nöthig hat. Es ist Tasca hauptsächlich um die dramatische Stimmung zu thun, und diese weiß er, wohlvertraut mit dem orche stralen Farbenkasten Wagner's, meistentheils hervorzubringen. So zum Beispiel am Ende des Liebesduetts zwischen Ro und sella Ciccillo, über welches die in hoher Lage tremolirenden getheilten Violinen ein verklärendes Licht breiten, worauf nach einigen heftigen Schlägen der Act pianissimo ausklingt. Verdi hat den Componisten in dem melodischen Inhalt, Mascagni ihn mehr in Aeüßerlichkeiten beeinflusst. Wie in der „Cavalleria“ die Ouvertüre durch ein hinter dem Vorhang gesungenes Ständchen unterbrochen wird, so muß auch in Tasca's Einleitung das Orchester plötzlich schweigen, um eine hinter der Scene von Mandolinen gezirpte Serenade hören zu lassen. An einem Gebet der Landleute mit Orgel begleitung aus der Kirche fehlt es auch nicht. So geschickt Tasca die musikalischen Ausdrucksmittel zu dramatischem Ausmalen verwendet — auch diese Kunst scheint bereits seit Wagner ein erlernbares Gemeingut geworden — so schwach zeigt er sich als selbstständiger Melodien schöpfer. Gleich das fröhliche Marktreiben in der ersten Scene, mit der gesungenen und getanzten Tarantella: wie ungleich lebensvoller und musikalisch reicher hat das schon vor fünfzig Jahren Auber in der „Stummen von Portici“ geschildert — Auber, der niemals in Italien gewesen! Ciccillo's Lied in Fis-moll (auch eine Anleihe beim Volkslied wie in „Cavalleria“ und „Mala vita“ klingt matt und reizlos; und doch legt der Componist ihm eine besondere Wichtigkeit bei, da er es schon in der Ouvertüre und dann in der Sterbescene der Rosella wieder anbringt. Die beiden Cantilenen Totonno's — die angeblich humoristische „Son vecchio“ und die übertrieben pathetische „E sua madre“ in Des-dur — behelfen sich mit völlig verbrauchtem Material. Das hübscheste Motiv der ganzen Oper erklingt im zweiten Act in der Scene Rosella's mit Maria: „Per vostra regola“.

So bescheiden auch die musikalische Bedeutung von Tasca's Oper sei, wir bleiben ihr doch zu aufrichtigem Danke verpflichtet. Denn sie hat eine der genialsten dramatischen Schöpfungen veranlaßt: die Rosella der. Sie reiht sich nicht bloß ebenbürtig an *Bellincioni* die beiden, uns früher bekannt gewordenen Rollen der *Bellincioni* (Santuzza und Cristina), sie überragt sie noch, insoferne Rosella vom Dichter und Componisten breiter aus geführt und in wechsellvollere Situationen geführt ist, also der Darstellerin einen größeren Spielraum bietet. Es grenzt ans Wunderbare, wie bei der *Bellincioni* Wort und Geberde, Ton und Mienenspiel untrennbar in Eins zusammen fließen, zu überzeugendster Wahrheit, zu ergreifendster Rührung. Nicht die kleinste conventionelle Geberde, Alles so natürlich und bezeichnend, als ob es anders gar nicht sein könnte! Und in dieser realistischen Wahrheit, selbst im leidenschaftlichsten Affect bewahrt die *Bellincioni* Maß und Schönheitsgefühl! Man müßte ihre Rosella Scene für Scene verfolgen, um dem Leser ein schwaches Bild von dieser so einheitlich großen und zugleich in jedem Detail originellen Kunstleistung zu geben. Wie liegt der lange stille Kummer so rührend auf ihrem Gesichte in den ersten Scenen ihres stummen Spieles; wie streichelt sie traurig, zärtlich die Locken ihres schlummernden Kindes, als sie von weitem die Stimme Ciccillo's vernimmt! Dann die elementarische Gewalt, mit der sie flammenden Auges auf Maria losstürzt! Als dann Ciccillo sich ihr nähert, wie weicht sie scheu zurück, nach allen Seiten spähend, um den noch immer Geliebten nicht ins Gerede zu bringen; ungläubig, mit abgewendetem Gesicht, hört sie seine Liebesbetheuerungen, erst allmählig dem immer zärtlicher Zusprechenden näher rückend, bis sie endlich überwältigt an seine Brust sinkt, glückstrahlend und doch zugleich mit jener stillen Trauer, die ja den Momenten höchster Seligkeit anhaftet. Im zweiten Act ist sie eine ganz Andere, als zu Anfang des Stückes. Ruhe, Sicherheit, Hoffnung sind nach langen Leiden wieder in

ihr Gemüth eingekehrt. Ihr Gang ist freier, elastischer, ihre Haltung gehobener; jede Miene scheint zu sagen: es geht jetzt Alles gut, ich werde wieder glücklich sein! Wie anders begegnet sie nun den bösen Reden der Maria; sie schnellte sie mit sicherer Ueberlegenheit von sich und beginnt sogar zutanzen, zu singen, der Nebenbuhlerin zum Trotze, Ganz unvergleichlich spielt und singt Gemma Bellincioni diese Scene. Doch das Unheil meldet sich nur zu schnell. Ciccillo, sich getäuscht wähnend, stößt sie von sich, beschimpft sie. Hier rührt uns die Bellincioni mit den ergreifendsten Lauten, welche einer flehentlich Bittenden, ungerecht Verklagten zu Gebote stehen. Außerordentlich ist ihr Spiel, ihr Blick, ihr Ton in der kurzen Sterbescene. Nur den grellrothen Blut fleck auf ihrer Stirn hätte ich weggewünscht. Leiden und Sterben, alle Trauer und Vernichtung können wir auf der Bühne mitfühlend ansehen, aber das physisch Gräßliche, die blutige Wunde, stößt uns peinlich ab. In der Probe, wo die Bellincioni diese Scene noch ohne den Blutfleck spielte, machte mir ihr Sterben einen reineren, tieferen Eindruck.

Und die Stimme der Sängerin, ist denn davon gar nichts zu berichten? Ich habe, offen gestanden, wenig darauf gehört. In einer so hohen dramatischen Schöpfung wie diese hört der absolut musikalische Wohllaut beinahe auf, etwas Wichtiges zu sein. Schönheit kann man dem Organ der Bellincioni eigentlich nicht zusprechen; es gleicht jenen Gesichtern, in deren markirten Zügen vorzugsweise der Geist anzieht und fesselt. Die hohen Töne der Bellincioni wirken noch mit voller Gewalt; wir hörten sie wiederholt das zweigestrichene A und B kräftig anschlagen und lange aushalten. Im Medium verräth der mattere, auch häufig tremolirende Klang die Nachwirkung großer Anstrengungen. Aber gleichviel — eine Stimme, die so ungemein modulationsfähig und vom Ausdruck durchgeistigt ist, wird noch lange im Stande sein, Großes zu leisten. In Wien hat Gemma Bellincioni jetzt einen ihrer größten Triumphe gefeiert.

Signor gab den *Stagno* Ciccillo kräftig und wirksam; seine gute Methode vermag theilweise die Schäden einer bereits vor 25 Jahren gefeierten Tenorstimme zu verdecken. *Stagno* wurde häufig applaudirt und mußte nach den Act schlüssen mit der und dem *Maestro Bellincioni Tasca* wiederholt erscheinen. Ein großes Verdienst um die gelungene Aufführung haben Frau (*Forster* Concettina), Frau (*Kaulich* Maria), Herr (*Neidl* Totonno) und Herr (*Felix* Torre). Die ganze Vorstellung, von einer sehr malerischen Decoration wesentlich unterstützt, zeichnete sich durch eine effectvolle Misen-scène und überaus lebendiges Zusammenspiel aus.