



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Italiens Theater.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Staliens Theater.

Italien bietet in seinen Theatern außer dem allgemeinen Interesse das Belehrende, welches überhaupt den Verfall zu begleiten pflegt. Nicht daß man, wie der Anatom, nur an Leichnamen sein Lehrmaterial zu finden brauche, aber ein gewisses Studium der Krankheit führt doch am sichersten auf die Erkenntniß der Geheimschäden, über welche der äußere Gesundheitschein leicht täuscht. Wir geben im Folgenden das Resultat einiger Beobachtungen, aus denen man abnehmen mag, wie weit dieser Verfall geht.

Mit Ausnahme der Scala in Mailand und des Theaters S. Carlo in Neapel, gibt es keine regelmäßig besetzten, ohne Unterbrechung geöffneten Bühnen. Die meisten Theater leben und sterben mit dem Carneval. Geschäftsstädte, wo Messen gehalten werden, sind um die Zeit dieser letztern durch wandernde Thespistruppen heimgesucht. Da fast alle Gesellschaften auf fortwährender Wanderschaft begriffen sind, so verbindet sich in Italien mit dieser ihrer Nomadeneigenschaft nicht schon an sich der Begriff untergeordneter Befähigung. Wol aber ist die natürliche Folge des fortwährend wechselnden Publicums die immer erneuerte Vorführung des einmal Eingebübten und die geringe Auswahl von Stücken, welche die jedesmalige Saison mit sich bringt. Besonders tritt diese Dürftigkeit in der Oper hervor. Man gibt drei, vier Opern, und die unermüdblichen Hörer lassen sich nicht abhalten, zehn bis zwanzigmal den nämlichen Weisen zu lauschen. Ist eine Oper abgethan, so kommt eine andere an die Reihe und wird wieder fast ohne Unterbrechung gegeben, bis die nachrückende sie verdrängt. Wir lasen kürzlich: in diesem Jahre habe man in Italien seit Januar bis Mai 32 neue Opern gegeben, 20 weitere seien angemeldet; 7 bis 8 nur hätten Fiasco gemacht. Von dieser statistischen Reichhaltigkeit des Repertoires merkt man an Ort und Stelle wenig. Verdi beherrscht das Orchester, und die Versuche Petrellas, Paccinis, Cagnanis und anderer ihn zu entthronen, sind bis jetzt erfolglos geblieben. Da aber die italienischen Opern meistens von Kapellmeistern componirt werden, so ist es den Componisten nicht schwer, ihre Werke auf die ihrer Obhut anvertraute Bühne zu bringen, ohne daß deshalb die einmalige oder mehrmalige Aufführung sie schon als fürs Ganze mit in Betracht kommend erscheinen ließe. Die Möglichkeit neuer Motive, neuer Gattungen wird natürlich einem Componisten, der allabendlich verbische Weisen

dirigiren muß, fast benommen. In der That ist der mailänder Maestro sehr ins Volk gedrungen. Daß er den Weltschmerz der Italiener ausspricht und richtig trifft, wie etwa Chopin den der Polen, ist ohne Zweifel das Geheimniß seiner Macht. Man darf, bei aller Abwehr seiner Berechtigung außerhalb Italiens, im Lande selbst ihm in diesem Sinne nicht das Verdienst aberkennen, daß er einem Bedürfnisse genügt. Es ist hierbei von Interesse, daß er sich mit Vorliebe schillerscher Trauerspiele bemächtigt. Kaum hat man sich über die vergiftete Limonade beruhigt, welche Ferdinand der Louise Miller reicht, so kommen die Mesnardi (Räuber) aus den böhmischen Wäldern, und der rothhaarige Franz Moor jagt den Damen des ersten Ranges das Blut aus den Wangen. Die Uebersetzungen der schillerschen Stücke, wie sie Ferrario, Vergani, Leone, Mad. Edviga de Scolari und besonders Maffei lieferten, sind mit großer Freiheit benutzt und der Schluß dem italienischen Pathos angepaßt. Rossini kommt noch hin und wieder zur Aufführung, so namentlich sein Barbieri und die niedliche Oper Aschenbrödel, wo sich, abermals nach italienischem Geschmack, nicht um einen Pantoffel, sondern um ein Armband handelt. Donizetti ist ziemlich verklungen. Bellini nachwandelt noch hin und wieder mit der Sonnambula über die einst von ihm beherrschten Bretter. Neben diesen Verschollenen taucht Sangiorgi mit seiner Oper Edmondo Rean auf, und Antonio Cagnani sucht mit der komischen Oper Don Buafalo die Lacher auf seine Seite zu ziehen. Da Rossini noch immer in der Opera buffa auszuhalten muß, so fände ein musikalischer Humorist den dankbarsten Boden. Es scheint indessen wie aller Orten, so auch in Italien Mangel daran zu sein. Der Einfluß deutscher Musik ist jenseits der Alpen seit langem fast null. Mozart würde kaum noch gesungen, geschweige denn verstanden werden können. Selbst Meyerbeer ist ihnen zu wenig heroisch. Es wäre interessant, wenn Rossini, der seit Jahren den durch ihn vorbereiteten Verfall der italienischen Musik schweigend beobachtet, einmal mit seinem Urtheil ausführlicher hervorträte und in einige Richtungen minder bekannter Art die Streiflichter seines Witzes würfe. Er sagt bei weitem noch nicht alles, wenn er der pariser Revue musicale schreibt: „Von Mozart auf mich war der Verfall schon groß, von mir aber auf Verdi ist er unermesslich!“ Vielleicht spielt er mit seinem Mops im Arm und seiner Schwermuth über die zu hoch erstandene Villa bei Florenz nur den Brutus; ist er dem Viehhandel doch bereits abtrünnig geworden; die Zeit wird lehren, was er noch im Schilde führt.

Mit dem Trauerspiel war es in Italien nie sonderlich bestellt. Alfieri's Saul geht noch zuweilen über die Bühne, nicht minder Francesca da Rimini von Silvio Pellico, hin und wieder auch ein Stück des Florentiners Niccolini, des Pisaners Rosini. Aber außer der Pia Tolomea, die stark an Hebbels Genoveva mahnt, ist kaum etwas Neues erschienen. Die *Histori* spielte nicht

etwa, um den Deutschen und Franzosen eine Höflichkeit zu erweisen, Uebersetzungen aus der dramatischen Literatur beider Nationen. Es ist Mangel an tragischen Originalstücken in Italien.

Die Schau- und Lustspiele der Franzosen bilden ebenfalls einen großen Theil der italienischen Repertoirs. Man spielt Scribe, Lemoine, Giraud, Goylan, wie man ehemals den in der Uebersetzung sehr beliebten Kozebue spielte. Neuerdings macht ein Advocat Ferrari aus Modena mit seinem Schauspiel Carlo Goldoni e le sue 16 comedie nuove viel Glück und zwar mit Recht, da, bei allem Mangel an logischer Nöthigung, die einzeln aneinander gefädelten Scenen sich doch trefflich abspielen und den Zuschauer fortwährend lebhaft unterhalten. Ferrari hat den Kampf Goldonis, des Vaters der populären, italienischen Comödie, gegen seinen Nebenbuhler Zigo vorgeführt. Nachdem er ihn mit allen Quälereien eines Theaterdirectors umgeben, läßt er ihn den hinzukommenden Intriguen seines mächtigen Concurrenten Zigo fast erliegen, um diesen schließlich zu stürzen, Goldoni aber als Sieger und mit der Verheißung 16 neuer Komödien aus dem heißen Kampfe hervorgehen zu lassen. Die Verpflichtung, diese 16 neuen Stücke in kurzer Zeit zu schreiben, erscheint dem Zuschauer um so gigantischer, als derselbe bei der von Goldoni gleich vorgenommenen Aufzählung der verheißenen Stücke lauter in Wirklichkeit zu Stande gekommene und dem Italiener durchweg vertraute Komödien nennen hört, so daß Goldoni als ein Mann von Wort sich aus der Klemme zieht. Natürlich dienen ihm naheliegende Conflict und Persönlichkeiten, wie sie das Stück selbst vorsührt, als Motive zu den neuen Entwürfen, was trotz aller Natürlichkeit um so mehr überrascht. Der 3. Act, eine Schauspielerprobe mit allgemeiner Revolte, wobei der Souffleur mitspielt, anfangs aus dem Kasten heraus, dann aber auf der Bühne selbst, ist über alle Beschreibung ergötzlich. Dieser ganze Act kann nicht soufflirt werden, ging indessen sowol in Rom wie in Venedig wahrhaft meisterhaft und wäre seinem Inhalt nach nicht nur ein trefflicher Spiegel auch für Schauspieler andrer Nationen, sondern ebenso eine Schule, in der sie ihr Gedächtniß prüfen könnten.

Seine Lustspiele sind noch heute die Lieblinge des italienischen Publicums. Man muß eine Schauspielerin, wie z. B. die Sadowski in Neapel als Eugenia in den Innamorati gesehen haben, um zu begreifen, was sich aus Goldoni machen läßt. Was in der Uebertragung possenhast ist und unsern deutschen Geschmack verletzt, kommt bei dem ungebändigten Temperament der italienischen Eugenia zu seinem vollen Recht. Man sagt sich wol: so arg gehts denn doch auch unter Liebenden des italienischen Mittelstandes nicht zu; aber hundert Fälle erinnern uns, daß die Italiener so, noch heute so miteinander verkehren, daß alles der Wirklichkeit abgelauscht ward, und daß kaum noch vom Theaterspiel dabei die Rede ist. Und dieser Verehrer Fulgenzio, welcher ein

Brausekopf bei allen Liebhabereigenschaften! Könnten nur unsere Schauspieler, wie sie nach London pilgern, auch italienische Breter betreten, italienische Genossen kennen lernen, daß sie einmal begriffen, wie namentlich im Lustspiel so vieles erst wieder zu vergessen ist, was sie an Unnatur sich mühsam aneigneten. Hier aber haben wir vor allem das Lustspiel vor Augen. Bei uns wird dasselbe leicht zur Posse oder, wenn die Darsteller den rechten Ton nicht finden, zum Schauspiel. Bei den Italienern verwandelt sich nicht selten durch die Lebhaftigkeit und Natürlichkeit ihres Spiels die Posse ins Lustspiel. Von Interesse ist das Nebeneinander der italienischen und französischen Komödie in Rom. Bei den Franzosen Lebhaftigkeit, Grazie, angeborenes *savoir vivre*, häufig auf Kosten der innern Natürlichkeit; bei den Italienern Temperament, Gehelassen, Vernachlässigung alles Decorums, vollkommenes Verwachsen mit der Rolle, ungezogenste Natürlichkeit. Hätte man in Rom auch englisches und deutsches Theater zum Vergleichen, so würde man das englische an Freiheit vom Etikettenswange dem italienischen nahestellen müssen und ihm eine gewisse rohe Ursprünglichkeit zuerkennen, die des südlichen Zaubers entbehrt, das deutsche aber verriethe seine französische Erziehung durch den fremden, nur angelernten Ton, der uns zur Zeit noch im geselligen Leben nicht natürlich genug ist, daß die Bühne bei uns das Leben im feinen Sinne treu abspiegeln könnte. Der italienische *Primo Amorofo* scheint auf der Bühne nur die Unterhaltung fortzusetzen, die er soeben im Corso, im Toledo oder auf dem Lungarno abbrach; der französische kann aus den „Variétés“, ohne Ton, Kleidung und Haltung zu ändern, zu einer Damengruppe im Palais royal oder im Tuileriengarten treten, und keine der Angeredeten wird mehr als einen Mann mit artigen Sitten in ihm erblicken; der englische verfällt ohne Weiteres als Vertreter des Begriffes „London Swell“ den Witzjägern des Punch; den deutschen aber fängt der erste beste Zeichner eines Modejournals ein und liefert ihn dahin zurück, wo seine Erscheinung sich allein herschreiben läßt. Die Theaterkritik, durch ihr Bemäkeln jeder etwas linkischen Bewegung, sündigt bei uns in diesem Sinne mehr als sie es glauben mag. Wir sind einmal etwas linkisch, schlimm genug freilich; aber vor Besorgniß, diese unsere Anlage zu verrathen, kommen wir nicht zur Verwerthung unserer innern Vorzüge und verfallen ins Marionettenartige, was weder dem Franzosen, noch dem Italiener, noch selbst dem Engländer begegnet.

Ueber die Befähigung der Italiener zur Tragödie hat die *Histori* den etwaigen Zweiflern des Auslandes die Augen geöffnet. Sie ist bedeutender als die *Sadowski* in Neapel, aber die Anlage der Italiener zu allen Arten des Bühnenspiels ist so groß, daß man ihre Erscheinung nicht füglich als eine durchaus vereinzelte bezeichnen darf. Die *Fumagalli* in Rom z. B. läßt noch immer auf ihre ehemalige Vortrefflichkeit zurückschließen, obschon sie bereits

in den Bierzigern steht. Daß selten ganz ausgezeichnete Darsteller Italiens Bühnen zieren, verschuldet zum größten Theil das Publicum. So wenig wie es sich verletz fühlt, wenn während eines Recitativs die erste Bratsche gestimmt wird, ebensovienig legt es Werth darauf, ob ein grade unbeschäftigter Mime die ihm gegönnte Pause passend ausfüllt. Die allgemeine, unerhörte Nonchalance in Orchester und Publicum bleibt auf die Darsteller nicht ohne Rückwirkung, und das Bestreben, ein vollendetes Kunstwerk zu liefern, welches bei uns so häufig die Schwäche der Mittel vergessen macht, ist den Bühnen Italiens im Allgemeinen ebenso fremd, wie dem Publicum das Verlangen nach einem solchen Kunstwerk.

Dies ist auch der Grund, warum wir aller Orten auf Unbegreiflichkeiten stoßen, die den Kunstgenuß nach unsern Begriffen in Gefahr bringen, während sie der Italiener kaum gewahrt. Wir treten z. B. in das Theater Valle. *La sublime tragedia di Vittorio Alfieri: Saul*, ist angezeigt. Sign. Pezzano, belehrt uns der Zettel, wird den mißtrauischen König geben, Signora Zumagalli hat die Rolle der Mical übernommen. Wir versprechen uns einen ernstern Genuß und sind von dem besten Willen beseelt, alle Vorurtheile gegen den Erfinder der „*Tramelogödie*“ schweigen zu lassen. Aber das Unglück will, daß wir ein halbes Stündchen vor angesagtem Beginn kommen und so haben wir erst die Nachttoilette des Kunsttempels mit zu ertragen. Andere, die mit uns zugleich kommen, und bei dem Streiflicht, welches des Portiers Dellelampe in den düstern Raum wirft, nach ihren Plätzen tappen, haben kleine Wachslichter in Bereitschaft. Wie Irrlichter taucht bald hier, bald dort aus der wüsten Finsterniß solch ein Nothmoccolo hervor und wird durch niedergetropfeltes Wachs auf den Balustraden, oder wo sonst Platz ist, festgehalten. Die in Theatern ohnehin genügend große Feuergefähr beunruhigt weder den Zuschauer noch den lichtsparenden Director. Zuweilen bläst auch eine Zugluft diese private Beleuchtung aus. *Buona notte!* ruft unser Nachbar seinem verlöschenden Moccolo nach und fügt sich dem Unvermeidlichen. Eine Viertelstunde ist verstrichen. Endlich bewegt sich etwas Menschenähnliches in dem Mittelgange der Platea. Die Gestalt streicht ein Zündholz über die nächste Bank und schreit dann nach dem Schnurboden hinauf; es muß der Guglipuzli der Gesellschaft Pezzano sein, denn jetzt macht er sich allen Ernstes daran, den Kronleuchter anzuzünden. Wir haben den letztern vergebens auf seiner Niederfahrt zu beobachten gesucht. Was wie eine aufgeknußte Schildkröte schon bei unserm Eintritt ins Theater unten in dem Mittelgange hing, war der Kronleuchter, und es ist nicht seine Schuld, daß wir uns an ihm nicht die Knie scheibe zertrümmerten. Jetzt aber hat man auf dem Schnurboden die Winde in Bewegung gesetzt. Sie könnte etwas weniger kreischen, doch sie genügt, um die erleuchtete Schildkröte emporzuwinden. Kaum ist sie in Bewegung, so

klimmt der Lichtspender über Bass und Jagott auf die Kampe der Bühne und steckt von dort aus die Bühnenlampen an. Daß er dabei seinem Beinkleide den Ueberfluß an Del mittheilt, der an seinen Fingern sitzen bleibt, mag dem Director Verdruß bereiten, — uns kümmert es schon nicht mehr, denn soeben klappt der Souffleur seine Muschel auseinander und verräth dabei — wir sind im Februar — daß er in Hemdsärmeln souffliren wird. Er hat eine braune Mütze auf und macht sich, während das Stück beginnt, durch heftige Armbewegungen bemerkbar, die den Zweck haben, die Stichwortsäumigen aus den Coulissen hervorzulocken. Was niemanden stört, darf uns indessen auch nicht ungeduldig machen. Wir hätten im Verlaufe des Stückes bei dem Wahnsinn des Königs Saul den Sign. Pezzano etwas weniger pathetisch gewünscht, doch stimmen wir gern in die den übrigen Scenen gespendeten Bravi ein. Auch die melodramatische Harsen- und Psalmenscene gelangt zu vollkommener Wirkung, so wie das Zusammenspiel von Anfang bis zu Ende nichts zu wünschen übrig läßt. Dennoch bleibt das Stück selbst langweilig. Und nun — sonderbar genug! dies langweilige Stück weiß von Anfang bis zu Ende ein römischer Kanonier auswendig, der eben vor unserer Balustrade steht, nah genug um uns die Wahl zu lassen, ob wir ihn oder den Souffleur oder gar die Fumagalli hören wollen. Die Theilnahme des übrigen Publicums ist nicht geringer. Wir sind freilich nicht im Theater Apollo, wo man gähnt oder plaudert, während der Trovatore zum zwölften Male mit seiner Mutter Wiedererkennungsgefühle auswechselt. Wir sind in einem Theater, das Abwechslung bietet und für billiges Geld Neues und Gutes bringt, eine Art Volkstheater, das nämlich übrigens, für welches Rossini einst während einer freiwilligen Haft von 18 Tagen die *Generentola* schrieb. Das Publicum nimmt daher Theil, ermuntert durch Beifall, folgt mit Aufmerksamkeit. Aber absonderlich äußert sich seine Theilnahme. Als die Soldaten den hohen Priester bringen, verführt ein winziger Garderobemangel die Zuschauer mitten im Trauerspiel zu lautem Lachen. Das Nämliche begegnet ihnen, wo das Pathos einen zu hohen Ton anschlägt, wo der Verläumder mit Schande fortgeschickt wird, wo es irgend einem Bösewicht schlecht geht. Laut beklatscht wird Saul, als er den David endlich anerkennt, nicht des Spiels, sondern der Handlung wegen. Ausgepiffen wird plötzlich verdische Zwischenmusik, nicht weil sie in der That zu dem Stücke gar nicht paßt, sondern weil sie zu lange dauert. Ausgepiffen wird der Schauspieler, welcher eine Erkrankung meldet.

Und kaum ist das hochtragische Stück zum Schlusse gediehen, so schlüpfen die Wimen in die bunten Gewänder des *Momus* und die einfältigste „*Farsa*“ findet die nämliche Aufmerksamkeit, die nämliche dankbare Aufmunterung. Sie ist dem französischen „*Comment cela finira*“ nachgebildet und wird um nichts besser durch die tolle Ausgelassenheit der Darstellung.

Es befremdet, neben diesem Zusammenwerfen von ernster Kunst und fader Possenreißerei, die gesammelte Stimmung, mit welcher z. B. in dem Tagtheater Malibran in Venedig Schillers Maria Stuart vorgeführt und entgegengenommen wurde. In diesem großen, 3 Ränge zu 37 Logen und 2 Galerien enthaltenden Theater, das sein Licht durch Fenster empfängt und nur die letzten Acte bei Beleuchtung zu geben pflegt, wechseln gute und schlechte Stücke auf die bunteste Weise durcheinander, doch gibt man allabendlich nur ein Stück und läßt jedem daher das Seine. Das Publicum gehört wegen der unmodernern Lage des Theaters und der unpassenden Zeit der Darstellungen den untern Ständen an. Die Preise entsprechen diesem Standesverhältniß. Sie sind unglaublich billig: im Parterre 6 Kreuzer, im Parquet und Orchester 10 Kreuzer! Man sieht daher manchen durchlöchernten Anzug und das Fischer- und Schifferviertel ist stark vertreten. Daß dies Publicum einem Stücke wie Maria Stuart mit Andacht von Anfang bis zu Ende folgt, ist eine gewiß anziehende Erscheinung und ein Beweis für die Trefflichkeit der schillerschen Arbeit, wie für die Empfänglichkeit der Zuschauer. „Goldoni und seine 16 neuen Komödien“ gingen an einem andern Abend über die Breter. Auch „der ewige Jude“, die Dumassche „Kameliendame“, die „Verbannten in Sibirien“ kamen zur Aufführung; einmal gab man sogar ein in sieben Acte zerfallendes Stück, das zwei Abende ausfüllte. Die Gesellschaft hieß Mozzi und spielte ungewöhnlich gut.

Natürlich herrscht auch in diesem Theater die schon erwähnte Zwanglosigkeit, ohne indessen so aufzufallen, wie in den Theatern der „bessern“ Gesellschaft. Im Theater Cocomero in Florenz, einem Haus für feine Lustspiele, zeigt sich der Kapellmeister in grauem Hausrock und gesticktem Käppchen. Im prächtigen Carlo Felice in Genua und nicht minder im Theater Apollo in Rom steht man die Hälfte der Kapellmitglieder mit Mützen. Ihre Instrumente schleppt man ihnen über die Bühne zu. Die Pauke im Apollo steht im Parquet. Der Kapellmeister des römischen Theaters Capranica sitzt bald rechts, bald links, bald sogar auf dem Geländer, das sich zwischen Parquet und Orchester hinzieht, und die dadurch skandalisirte Miß hinter ihm bringt ihn mit allem Nasenrumpfen nicht von seinem Lieblingsitze fort. Es kommt auch wol vor, daß irgend ein guter Freund sich des rechtmäßigen Directorstuhls in der Zwischenzeit bedient, sei es als Pult zu einer schriftlichen Notiz, sei es um seinen Hut aus der Hand zu setzen. Niemand findet die Störung ungeeignet. Dem Director kommt der Vorwand erwünscht, um seine schwarzen Augen etwas in den Logen auf die Weide zu führen, und beim Grüßen die schönsten Zähne der Welt unter dem Schnurrbarte zur Schau zu bringen. Der Souffleur endlich hat viel zu sehr das Gefühl seiner Unentbehrlichkeit, als daß er durch Unsichtbarkeit zu glänzen versucht wäre. Er

klappt z. B. im Carlinothheater Neapels mit Ostentation seine grünt affetne Muschel wie einen Pfauenschwanz auseinander und sorgt, daß der Zipfel seines rothsamtenen Käppchens keinen Augenblick Zweifel über seine Anwesenheit aufkommen lasse.

Und zeigt sich in diesem Allen die Geringschätzung theatralischer Illusion, künstlerischer Gesamtwirkung, bescheidener Unterordnung des bloßen Apparats, so trägt das Maschinie- und Decorationswesen nicht minder den Stempel der Vernachlässigung, die Ausstattung der Räumlichkeiten aber läßt die Nachtheile des Nomadistrens dieser italienischen Schauspielertruppen fast mehr noch erkennen. Niemand wendet etwas von Belang auf Eins oder das Andere, weil niemand Ausgaben machen will, die seinem nachfolgenden Concurrenten zu Statten kommen.

Selbst das große S. Carlotheater, dessen Etat bis 1848, bei etwa 73,000 Thln. königlichen Zuschusses, auf 370,000 Thlr. geschätzt wurde, übertrifft in seiner innern Ausstattung kaum das hamburger Stadttheater. Um einen ungefähren Ueberblick zu geben, wollen wir die innere Einrichtung einiger Theater Italiens kurz andeuten. San Carlo also in Neapel ist groß und frei gebaut, hat 6 Ränge, die untern zu 32 Logen; das Parquet zeichnet sich durch messingbeschlagene Lehnen, Schemel und weiche Kissen aus. Es ist 1817 durch Niccolini erbaut worden, übrigens acustisch nicht gut gerathen und läßt weder den Chor noch die Einzelstimmen zur Geltung kommen. Die Tänzerinnen mit den berühmten grünen Höschen tummeln sich um so freier auf der ungewöhnlich breiten Bühne. Der Vorhang bietet ein ziemlich einfaches Tapetenmuster, zwei Frauen- und zwei Männerköpfe schmücken die untern beiden Ecken.

S. Carlino in Neapel, das vielgenannte Volkstheater, auf nur etwa 400 Personen berechnet, hat zwei Ränge zu 13 Logen, 5 bis 6 Musikanten, spielt täglich zweimal. Es läßt sich für 1 Parterresitz 18 Kreuzer bezahlen, für 1 Kissen noch 2 Kreuzer extra, obchon der Weg dahin über eine Kellertreppe hinabführt. Eine Loge für 6 Personen gilt etwa 2 Gulden. Pulicinella ist sein tägliches Brot. „Tanti curiosi equivoci per una strana somiglianza fra Pulicinella ed un suo fratello disertore“, so heißt es auf den riesigen Placaten. Die Sache ist übrigens längst nicht mehr naiv, das wirkliche Volk geht nicht hinein, und man wird an die Leistungen des Carltheaters in Wien, in etwas rauherer Schale, erinnert.

Florentini in Neapel gibt Trauer-, Schau- und Lustspiele in guter Ab-
rundung. Die Sabowski zeichnet es aus. Es hat 5 Ränge zu 18 Logen, ist wie mit einer zierlichen Stickerei decorirt, freundlich genug, läßt sich im Parterre 40 Kreuzer und Kissen wiederum extra bezahlen und ist, so weit die Logen reichen, gewöhnlich im Voraus ausverkauft.

Rom pflegt um die Carnevalszeit etwa zehn Theater zu öffnen: Apollo für Oper, Argentina für Oper und Schauspiel, Valle für Oper, Lust-, Schau- und Trauerspiel, magnetische Productionen, Zaubereien etc., Alibert und Emiliani: Poffen, Seiltänzerkünste, Feuerwerke, Capranica: Opera buffa und Lustspiel, Nuovo: Volksbelustigungen, Metastasio: Affen. Das letztere Theater wurde 1854 zu französischen Vorstellungen benugt.

Außerdem gibts noch zwei stark besuchte Puppentheater; delle Muse das eine, Marionette das andere benannt, und in dem Amphitheater, dem sogenannten Mausoleo di Augusto, führt man Spectakelstücke auf, hin und wieder auch Stiergefechte.

Das Theater Apollo, obschon allabendlich die römische Noblesse vereinend, entfaltet wenig Glanz. Die Decke ist halb abgebröckelt, halb abgefragt, die Logen sind dürftig, blau und weiß bemalt und nur die Spiegelpfeiler und Logencandelaber zeigen das Bestreben der Direction, die übrigen Theater zu verdunkeln. Auf dem Vorhang sieht man olympische Spiele. Ueber den 6 Rängen zu 34 Logen entdeckt man noch zehn schräge Deckenlöcher, durch welche schwindelfreie Liebhaber der Vogelperspective an dem unten Gebotenen Theil nehmen können. Die im Apollotheater gegebenen, meist verdächtig Opern unterbricht nach dem zweiten oder dritten Act regelmäßig ein komisches Ballet, dem sich das sonst dem Nachtschlummer verfallene Interesse des Logenpublicums mit allen vorhandenen optischen Doppelröhren zuwendet. Amalie Ferrari, eine sehr liebliche Erscheinung, hält eine halbe Stunde lang die Aufmerksamkeit wach; man applaudirt, man ruft Bravi und wirft ihr Blumen zu; dann kommen wieder die tragischen Schicksale der due Foscari oder die Seufzer Violas zu Gehör und sogleich knüpft man, den Rücken gegen die Bühne gewendet, die abgebrochene Logenunterhaltung von neuem an oder fällt in die Nachtschlummer zurück, eingewiegt von den längst auswendig gelernten Melodien.

Alibert hat 6 Ränge zu 38 Logen, 6 Deckenöffnungen im Geschmack der schon erwähnten, 20 Parterrezeilen zu 30 Sizen. Metastasio ist mittelgroß, hat aber auch 5 Ränge zu 20 Logen und 200 Parterresitze. Auch Valle ist mittelgroß und gleich Alibert sehr billig.

Carlo Felice in Genua, neu und prächtig von Außen, ist von Innen fast ohne allen Schmuck und die 6 Ränge bilden kaum eine andere Abwechslung, als die der Toiletten; der Vorhang ist überladen mit Figuren von der unruhigsten Wirkung. Man zahlt, wie in den meisten norditalienischen Theatern, ein Entrée, um ins Haus zu kommen, und dann ein zweites für den Platz. Das Parquet kostet 1 Franken 50 Centimes, das allgemeine Entrée außerdem noch 2 Franken. Wenig billiger ist Cocomero in Florenz.

Venedig öffnet in der Saison etwa 6 Theater, La Fenice, Apollo, Grenzboten IV. 1857.

S. Benedetto, Malibran, S. Gallo, Camproy. Im Apollotheater ist das Entrée 25 Kreuzer, und wer ins Parquet will, zahlt weitere 40 Kreuzer. Ein Parquetstiz in S. Benedetto kommt sammt Entrée auf 23 Kreuzer zu stehen. S. Benedetto ist mittelgroß, hat 5 Ränge zu 30, der ganzen Höhe nach gesonderten Logen, und die vielen blau seidnen Draperien bekunden das glückliche Streben nach Eleganz. Den Plafonds bildet ein riesiger Stern. Von dünnem Glase ist der zierliche Kronleuchter, und der Vorhang führt ein stark bewegtes, ritterliches Turnier vor, dessen unruhige Wirkung wiederum den Zweck zu haben scheint, jede Sammlung zu ernstem Kunstgenusse fern zu halten. Da ein eben erstochener und vom Pferde gestürzter Ritter der Mittelpunkt der Composition ist, so wird man auch selbst auf die hier häufig vorgeführten leichteren Lustspiele nicht vorbereitet. Es ist jedenfalls beachtenswerth, daß dieser Geschmack für unruhige, zerstreunde, oft sogar abstoßende Vorhangmalereien durch ganz Italien geht.

In S. Benedetto gab man meist französische Lustspiele in italienischer Uebertragung, Apollo brachte Opern, darunter Verdis *Rigoletta* und Hubers vergessene „Falschmünzer“; nirgend Opern deutscher Meister.

Die Vorstellungen beginnen allenthalben spät. Um 8, 8 $\frac{1}{2}$, zum Theil sogar und zwar namentlich in der spätwachen Lagunenstadt, um 9 Uhr, so daß sich nach Mitternacht in der Umgebung der Theater Gondel an Gondel drängt. Haben *Madamigella Carlo Cremont* oder *Ester Lollo* durch den Silberklang ihrer Stimmen die Begeisterungsfähigen einmal besonders entzündet, oder gelang es der schwarzäugigen *Rosa d'Or*, von ihrem Claviersessel herab die Echtheit ihrer Tonperlen mit vorzüglichem Glück zur Geltung zu bringen, so folgen, als venezianisches Huldigungszeichen, unzählige geschmückte Gondeln den heimkehrenden Künstlerinnen, und wenn die zugeworfenen Blumen das Fahrzeug der Gefeierten nicht zum Sinken bringen, so ist die feste Bauart der venezianischen Gondeln zum Theil Schuld daran.

Es liegt noch ein Theaterzettel vor uns, der besprochen sein will. Durch hochgestellte Bekannte hat man in Rom Gelegenheit, sich in das Liebhabertheater des Prinzen *Cesarini* Einlaß zu verschaffen. Der erwähnte Zettel führt uns in die Bekanntschaft der aristokratischen Darsteller dieser *accademia filodrammatica* ein. Wir erfahren durch ihn, daß in *Goldonis* fünfactigem Lustspiel *Il cavaliere di Spirito* *Signora Giulia Bianchi* als *Donna Florida* auftritt, *Sign. Vitaliani* als *Conte Roberto*, *Sign. Cassarotti* als *Don Flavio* und *S. E. D. Gio: de' Principi Ghigi* als *Don Claudio*. Wer das reizende *Arricia* besuchte, weiß von dem absonderlichen Park der *Ghigis* zu reden, wo ein mit Ausdauer durchgeführtes System des Nichtstörens die Natur herausfordert, eine moderne Art Urwald zu bilden. Der edle Prinz, ein etwas hagerer Fünfziger, bekundet in seiner Erscheinung nicht den in seinem Park

durchgeführten Geschmack an verwilderte Naturwüchsigkeit. Er ist von bestem Anstand und gewähltester Toilette, was seine Angebetete, Donna Florida, nicht verhindert, ihn für ihre 24 Jahre, ihr edles Profil und ihren großen, stattlichen Wuchs viel zu mager und alt zu finden. Sie neigt dem feinen Conte Roberto d. h. dem Sign. Vitaliani zu, der, nur wenig älter als sie, dennoch besonnen genug empfindet, um seine Freundschaft zu ihrem Verlobten, D. Flavio, nicht durch ein Abtrünnigmachen der Braut des letzteren Preis geben zu wollen. Arme Giuli Bianchi! Zweimal geht die Zunge mit ihrem Herzen durch und beide Male steht der Conte Roberto wie die Garde, die da stirbt, aber sich nicht ergibt. Selbst als die Verzweiflung über seine Kälte sie krank macht und er ihr sagen soll, was ihr fehle, fühlt er ihr umsonst den Puls — alle ihre Geständnisse bringen ihn nicht zu ihren Füßen, er versteht sie nicht. So tobt ihre Leidenschaft an den kühlen Felsen seiner Nüchternheit — denn er selbst besteht keinerlei Kampf; so bricht sich an der nämlichen feuerfesten Mauer die Eifersucht des heimkehrenden Freundes, der ihn erschließen will, weil er unfähig ist an diesen Mangel jedweden Brennstoffs zu glauben, und sich hintergangen wähnt; so söhnt er endlich den Freund und dessen Verlobte aus und läßt sich, da der Vorhang fällt, als echter Cavaliere di Spirito, der weder Augen noch Herz, sondern einzig Spirito hat, beklatschen. So sagen wir, nicht Goldoni. Er zeichnete dies Mal nicht nach der Natur und brachte, statt einem Tugendideal, einen bloßen Schattenriß zu Stande, der nicht lebt, noch liebt, den Italienern aber eben wegen seiner Unvergleichbarkeit inponirt.

Dem viel zu langen Stücke Goldonis folgte eine Farsa aus dem Französischen „In Hemdsärmeln“, worin Signora Elettra Patti als Angelina den blauen Frack des Sign. Ernesto Medi verfehlt, in dessen Besitz eine Zimmerverwechslung sie gebracht hat. Der vormalige Eigenthümer des Fracks, während ihrer Abwesenheit heimkommend, findet statt des blauen Schwalbenschwanzes ein Damenkleid, dasjenige der Angelina, und da er den vermißten Rock wegen eines Rendezvous dringend nöthig braucht, verfehlt er das Kleid, um dafür einen Frack einzutauschen. Infolge dessen: Verwickelungen, Lösungen und schließlicher Beschluß Beider, dem Gotte Hymen zu opfern. Diese Schlußwendung wird etwas anders ausgedrückt und zwar in solcher Natürlichkeit, daß wir sie hier nicht wiedergeben können. Sie schien übrigens kein Ohr zu beleidigen, so wie niemand etwas Anstößiges dabei fand, daß Signora Elettra Patti — keine abgehärtete Schauspielerin von Profession, sondern eine freie Kunstgenossin des Fürsten Chigi — zu zweien Malen ihr Kattunkleid auszog und in weißem Unterrocke dastand. Die Erfindung war freilich französisch, aber die Wahl des Stückes doch im Geschmack römischer Salonbildung. Sie deutet vielleicht darauf hin, daß die in den untern

Mittelclassen herrschende, harmlos gemeinte Ungenirtheit in solchen Dingen auch den höheren Ständen natürlich ist. Ein italienischer Lustspieldichter hätte das Nämliche, aber weit naiver vorgebracht. Aus dieser pariser Schale kredenzt, zieht es den Mund zusammen.

Das Theater selbst war freundlich, obschon für die Zuschauermenge etwas zu klein. Zu den auf 2 Ränge vertheilten 32 Logen gesellten sich noch 8 Proszeniumslogen und das Parterre füllten etwa 12 Reihen Stühle. Während der Zwischenacte sangen Damen und Herren mehrstimmig Opernsätze von Rossini und Donizetti; auch eine junge Pianistin that ihr Möglichstes zur Erbauung des Publicums. Viele Damen aus letzterem sah man in Phantastecostümen, in Trachten aus der Puderzeit, in nationaler Volkskleidung. Rom, in seinen elegantesten Adelsstöckern vertreten, nahm mit italienischer Zwanglosigkeit die Bewunderung entgegen, welche die Fremden nicht minder ihrer Schönheit als der hier von Neuem bekundeten dramatischen Nationalbegabung darbrachten. Man hatte in der Darstellung auch nicht den kleinsten Schimmer dilettantischer Unsicherheit bemerken können.

Wir dürfen mit dieser Liebhaberbühne die Aufzählung der italienischen Theater füglich schließen. Was sie von unsern Bühnen wesentlich unterscheidet, deuteten wir schon an. Es ist das Nomadenleben der einzelnen Gesellschaften, die langen Pausen im Jahre, die unglaubliche Menge der Theater, die an einigen Orten kaum begreifliche Wohlfeilheit, die späte Stunde der Darstellungen, die reiche Auswahl an einigen, die endlose Wiederholung an andern Bühnen, die große Menge von Talenten, die Seltenheit vollendeter Meister, die Freude an Contrasten, an Possen neben Trauerspielen, an Pirouetten und Entrecats als selbstständige Balletfarce mitten in die operia seria eingeschoben, die Selbstständigkeit endlich der italienischen modernen Oper, die Herrschaft des fremden Elements auf dem Gebiete der übrigen dramatischen Leistungen.

An den wenigsten Orten befaßt sich der Staat oder die Stadt mit Bestreitung der Theaterdeficite. Die Directoren der Gesellschaften pachten für die Saison die ihnen dienlichst scheinenden Theater, welche wiederum Privatbesitz sind und wovon z. B. in Rom die größere Anzahl dem Banquier Torlonia gehört. Als ein Hauptspeculant in Theaterunternehmungen galt früher und gilt vielleicht noch der römische Fischhändler Giacobacci.

Als Goldoni in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Rom als Jüngling die Breter betrat, durfte noch kein Weiberfuß dem Podium nahen. Der junge Venetianer spielte deshalb in weiblichen Rollen. Noch Goethe sah Jünglinge als Soubretten und fand sich wunderbarerweise durch diese Unnatur angenehm berührt. Seitdem ist auch dem weiblichen Talente in Italien allenthalben Bahn gebrochen worden, und man kann im Allgemeinen nicht be-

haupten, daß die übertriebene Menge geistlicher Potentaten die freie Entfaltung der vorhandenen dramatischen Kräfte beengt. Die Dichter freilich dürfen nicht, was sie möchten, und mögen nicht, was sie dürfen. Je mehr aber aus diesem Grunde von der Fremde geborgt werden muß, desto mehr verschwindet das eigentlich Nationale. Fast nur noch im Straßencarneval lebt die Erinnerung an den Dottore Graziano aus Bologna fort, an den reichen Venezianer Pantalone, an den naseweisen Bergamasken Arlechino, an den insolenten Brighella aus Ferrara, an die unmas্কirt geduldeten Lieblichkeiten Columбина und Spiletta und an alle jene mit dem Ausdruck Masके belegten stehenden Figuren des ehemaligen italienischen Volkstheaters, welche die Eigenthümlichkeiten aller Nationalitäten der buntspeckigen Halbinsel zu verspotten bestimmt waren. Ihr Untergang wäre nicht zu beklagen, wenn nicht mit ihnen zugleich die improvisirten Stücke (Commedia dell'Arte) in Gefahr kämen. In geselligen Kreisen steht man noch zuweilen den Dottore Graziano mit dem unverschämten Brighella in Streit — das Glück begünstigte uns, als wir in Rom bei einer Sylvesterfeier den Gastgeber mit seinem Diener eine solche Improvisation vorführen sahen — aber auf der Bühne stirbt diese eigenthümlich italienische Kunstpflanze ab.

Der Katholicismus in Oestreich.

Nach den Eindrücken einer Reise im August und September 1857.

Das Kleid macht doch den Mann. Will man irgend einen Unterschied zwischen Katholicismus und Protestantismus aufstellen, so wird man sagen dürfen, daß der Katholicismus die Religion der Aeußerlichkeit, der Protestantismus die Religion der Innerlichkeit ist. Das Wesen des ersteren ruht vorzugsweise in den äußeren Erscheinungen, dasjenige des letzteren in den innern Bewegungen des Gemüthes. Und macht man dem Protestantismus vielleicht nicht mit Unrecht den Vorwurf, daß er zu sehr die äußeren Mittel der Einwirkung auf das Volksgemüth vernachlässige, so ist es ebenso wahr, daß bei dem Katholicismus das Kleid den Mann „macht“, d. h. ganz wesentlich auf das Innere influirt, wenn auch vorwiegend in negativer Weise. Hierin liegen zugleich die pathologischen Erscheinungen der beiden Confessionen: Die Krankheit des Protestantismus ist eine mehr innere, eine Nerven- und Leberkrankheit, die Krankheit des Katholicismus eine mehr äußere, eine Hautkrankheit.

Die nachstehenden Zeilen machen keinen Anspruch darauf, das innere