Musikalische Plaudereien.

Erinnerungen, Eindrücke und kritische Betrachtungen.

Von **M. Halperson.**

I. Große Oper in Süd-Amerika.

Bei uns ist „Große Oper" gegenwärtig noch immer ein Luxus, eine, je nach den Umständen, künstlerische oder soziale Gepflogenheit der oberen Kasten. Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß wir hier in den letzten zwanzig Jahren auch in der Popularisierung der Oper gewaltige Fortschritte gemacht haben. Der Opernhunger erfaßt mit jedem Jahr weitere Kreise, was ja auch mit den anderen Gebieten von Frau Musika's weitem Felde hierzulande der Fall ist. Ganz anders in Süd-Amerika. Daselbst ist die Oper schon längst auf eine Stufe der Beliebtheit, ja Unentbehrlichkeit gelangt, die kaum übertroffen werden kann. Das Publikum von Buenos Ayres und den sonstigen Hauptstädten der süd-amerikanischen Republiken bringt der Oper eine an Schwärmerei grenzende Liebe entgegen. Man kann sich dort die Existenz ohne Oper gar nicht vorstellen. Das süd-amerikanische Publikum zeigt darin ganz die charakteristischen Merkmale der Zuhörerschaften in den Städten Italiens, nur mit dem Unterschiede, daß das Publikum in seinen Mißfallsäußerungen in Südamerika viel gemäßigter ist, während daselbst im Geschmack ein Konservatismus herrscht, der den der italienischen Zuhörerschaften weit übertrifft. Die italienische Melodienoper älteren Schlages regiert in Buenos Ayres noch ganz unumschränkt, und betreffs der neueren Produkte der Opernliteratur geht das Publikum noch allenfalls bis zur „Carmen" und den Massenet'schen Opern willig mit.

Es ist kein Wunder, wenn die süd-amerikanischen Opernhäuser für die italienischen Künstler (die deutschen kommen dabei gar nicht und die französischen nur recht bedingt in Betracht) einen noch größeren Anziehungspunkt als unser Metropolitan Opera House bilden. Wir brauchen hier in Nord-Amerika, da bei uns neben unserem gebietenden Metropolitan nur noch ganz wenige Operngesellschaften in Betracht kommen, verhältnismäßig wenige Künstler, während man in Süd-Amerika deren viel mehr heranziehen muß. Dazu bezahlt Buenos Ayres auch noch erheblich größere Honorare, als es bei uns der Fall ist. Allerdings: unser Metropolitan kann man uns dort nicht nachmachen, denn wir besitzen das einzige Opernhaus der Welt, in dem die Meisterwerke der drei großen nationalen Schulen, der italienischen, deutschen und französischen, in den Originalsprachen und von Künstlern interpretiert werden, welche der betreffenden Nationalität angehören oder deren Opernstil sie zum mindesten voll meistern. Wir haben hier den Typus des „internationalen" Sängers geschaffen und ausgebildet, der — ganz abgesehen von seinen nationalen Eigenschaften — Vorzüge besitzen muß, die ihn zu einer umfassenden Künstlerschaft stempeln.

Theatro Colon in Buenos Ayres.

Oper in Buenos Ayres.

Wenn wir nun auf den Opern-Zentralpunkt von Süd-Amerika übergehen, auf Buenos Ayres und seine imponierende Opernbetätigung, so fällt es zunächst auf, daß daselbst vier Opernhäuser existieren, vornehme und populäre, die allerdings kaum je gleichzeitig Vorstellungen geben. Neben dem neuen und gewaltigen „Teatro Colon", welches das „Metropolitan" Süd-Amerikas genannt werden muß, gibt es die alte, ruhmbekränzte „Opera", welche in der Geschichte von Buenos Ayres die Rolle spielt, die der „Academy of Music" im New Yorker Opernleben beschieden war. Auch ihr Stern ist erblichen, nachdem das neuere, glänzendere, von kapitalskräftigen Elementen zielbewußt patronisierte Haus erstanden ist. Ein vor fünf Jahren unternommener Versuch, das alte Opernhaus zu neuem künstlerischen Leben zu galvanisieren, schlug fehl, da es den Unternehmern nicht gelang, Arturo Toscanini zur musikalischen Leitung zu gewinnen. So ist das noch immer prächtige Haus seit der Eröffnung des Colon, 1908, zu erzwungener Untätigkeit verurteilt. Aber alle berühmten Sänger früherer Generationen, deren Namen heute noch berühmt sind, wie die Patti, Masini, Tamagno, Maurel e tutti quanti haben da gewirkt.

Das dritte der Opernhäuser der Hauptstadt der Argentinischen Republik, das „Politeama Argentino", wird gegenwärtig nicht selten zu Opernvorstellungen populärer Art, aber mit guten und teuren Sängern verwendet. Es faßt über 5500 Sitzplätze, wie denn überhaupt die argentinischen Theater von gewaltigen Dimensionen sind, denn das Colon und die Opera können über 5000 Menschen fassen, ja in dem ganz populären Heim der Opernmuse von Buenos Ayres kann man sogar 6000 Zuhörer unterbringen. Dieses Theater, das „Coliseo" genannt, war früher ein Zirkus und bietet fast alljährlich Opernvorstellungen für das Volk in populärer, aber durchaus effektvoller Aufmachung. Gewöhnlich sind in einem der argentinischen Winter, der gerade in unseren Hochsommer fällt, zwei der erwähnten Opernhäuser offen, und sie erfreuen sich des trefflichsten Besuchs und größten künstlerischen Erfolges.

„Teatro Colon".

Das Teatro Colon muß unbedingt eines der prächtigsten Opernhäuser der Welt genannt werden. Es macht bei der fernhaften Betrachtung, einem Umstand, den ich bei unserem halb dunklen Metropolitan immer wieder schmerzlich vermeide, gefüllt mit dem tadellos fashionablen Publikum einen wundervollen Eindruck. Einfach verschwenderisch reich sind die Draperien, die Logen-Dekorationen und Verzierungen. Die Grundfarbe ist ein goldiges Orange mit künstlerischen Goldstickereien und prachtvollen Arbeiten in Stuck. Dabei baut es sich unsagbar imposant auf in seinen vier ununterbrochenen Logenreihen und den darüber ausgeschwungenen Gallerien, ungeheuer hoch, fast zweimal so hoch als unser Metropolitan. Die Sitzplätze sind ein Muster der Eleganz und des Komforts, groß, breit, bequem, die Lodbies und sonstigen Luxusräume direkt königlich prunkvoll. Leider muß man den Luxus der Draperien mit einer einfach infamen Akustik bezahlen. Das herrliche Haus ist unberechenbar, es gibt da eine Menge „toter" Punkte, Plätze, auf denen man entweder nichts hört oder direkt Echowirkungen studieren kann.

Nicht so gut ist es mit den Arbeitslokalitäten des Theaters bestellt, namentlich mit den Künstler-Garderoben, die viele Wünsche unerfüllt lassen. Die Bühne ist dagegen vollkommen in jeder Beziehung, in jedem Detail dernier cri. Die Drehbühne ermöglicht überraschende Effekte, die Beleuchtungswirkungen sind ganz einzigartig.

Die große Opernsaison im Colon dauert 12 Wochen, von Mitte Mai bis zum 10. August, woran sich dann eine große Tournee durch andere große Städte Süd-Amerikas schließt, wovon später die Rede sein soll. Das Personal des Colon umfaßt zwei erste und drei Ersatz-Kapellmeister, einen Chormeister, je 100 Personen an Orchester und Chor, ein Corps de ballet von 48 Tänzerinnen, die aber nur in „Divertissements" in den Opern und nicht zu selbständigen Balletten verwendet werden. An Sängern gibt es einen dramatischen, zwei lyrische und einen leichten Tenor, zwei erste und zwei zweite Baritons, zwei Bässe, einen dramatischen, zwei lyrische und einen leichten Sopran, eine sogenannte „Diva", (in dieser Saison Frau Barrientos), zwei Mezzosoprane und Alt, im Ganzen etwa drei Dutzend Sänger.

Die Preise sind sehr hohe, ein Moment, das im Verein mit der großen Kapazität des Opernhauses der Impresa, die ganz ohne Subvention arbeitet, die Bezahlung der einfach enormen Sängergagen ermöglicht. Ein Orchestersitz kommt im Abonnement auf etwa neun Dollars pro Vorstellung, die Logen werden mit 170 Dollars pro Vorstellung bezahlt. Die geschäftliche Unternehmung des Colon ruht auf absolut gesunder finanzieller Basis; die Impresa genießt das vollste Vertrauen, und ein Fallment ist im Colon noch nicht vorgekommen.

Publikum und Claque.

Die Oper ist in Süd-Amerika ebenso sehr ein soziales Ereignis als hier. Das Publikum präsentiert sich in dem lichtdurchfluteten Teatro Colon in vollem Glanze. Die Damen in Balltoiletten mit tiefstem Dekolletté und glänzendstem Schmuck; die Herren durchweg in Frack und mit den landesüblichen großen Blumendekorationen im Knopfloch. Es spielt sich in dem Opernhause das bunteste soziale Leben ab, und die Besuche der Herren in den Logen der vornehmen Damen während der Vorstellungen sind ebenso an der Tagesordnung, wie etwa in Italien.

Jeder nur irgendwie wünschenswerte Sitz ist in den Händen der Abonnenten; es ist daher nur natürlich, daß diese Abonnenten die unumschränkten Herren sind und über die Schicksale des Theaters sozusagen entscheiden. Der Beginn der Vorstellungen ist sehr spät, gewöhnlich auf ein Viertel nach 9 Uhr angesetzt; dafür dauern die Vorstellungen natürlich auch entsprechend lange. Die vornehmen Damen in den Logen sitzen in voller, altspanischer Grandezza da und lassen sich nie zum Applaus hinreißen. Die Herren geben ihrem Beifall oder ihrer Unzufriedenheit offen Ausdruck. Oft kommt es zu förmlichen Schlachten mit der unerträglich aufdringlichen Claque, welcher leider die meisten Künstler tributpflichtig sind. Natürlich sind diese Verhältnisse die Schuld der Künstler selbst. Häufig läßt sich das Publikum durch die Claque in's Schlepptau nehmen, zudem man anerkennen muß, daß die Claque in Süd-Amerika trefflich organisiert und geradezu „künstlerisch" geübt ist. Haben Sie in unserem Metropolitan schon den rohen, ja brutalen, plötzlich einsetzenden Beifall der Lohnklatscher unangenehm verspürt? Der Klatscher, die immer, als ob es absichtlich geschähe, im ungeeigneten Moment einsetzen, ja den Sänger womöglich nicht zu Ende singen lassen? Derlei kommt in Süd-Amerika nicht vor. Es sind musikalisch trefflich durchgebildete Persönlichkeiten, diese Herren Claqueure, deren Chef sich direkt rühmt, der feinste Kunstkenner im Hause zu sein. Ihr Beifall ist in seiner ansteigenden Wärme ein kleines Meisterstück impressionistischer Claqueurkunst. Kein rohes Dazwischenfahren, kein Beifall nach einer weniger dankbaren Nummer. Dabei kennt die Claque gewisse Schwächen ihrer Sänger; ein Claqueur hat mir in Buenos Ayres vor Jahren erzählt, daß er es immer merke, wenn einer seiner schutzbefohlenen Sänger Atemnot habe; dann lasse er den Beifall plötzlich einfallen, um dem Sänger Zeit zu lassen, seine Kräfte wieder zu sammeln.

Da wir gerade von der Claque sprechen, so sollen auch über die Kritik, welche man in Süd-Amerika als so eine Art schreibender Claque bezeichnen muß, einige Worte gesagt werden. Es heißt, daß es auch in Buenos Ayres nicht nur sachverständige, sondern sogar ehrliche, unbestechliche Kritiker geben soll, und ich will das nicht bezweifeln, weil ich keine Beweise für das Gegenteil zu erbringen vermag. Soviel ist aber sicher, daß die Zahl dieser uneigennützigen Herren eine sehr, sehr kleine sein muß, wenn man den übereinstimmenden Versicherungen der Künstler Glauben schenken darf. Viele dieser Berufskritiker haben direkt ihren eigenen Tarif, und man berichtet mir, daß einige von ihnen diese Nebeneinnahmen mit der Leitung der betreffenden Blätter teilen müssen. Soviel ist sicher, daß man in argentinischen Blättern nur recht selten eine wirklich fachmännische musikalische Kritik zu lesen bekommt. Die Sänger und Sängerinnen, die in Süd-Amerika singen, sind sich darüber vollständig einig. Arturo Toscanini hatte einmal eine heftige Szene provoziert, in dem er 1903, als er an der „Opera" dirigierte, einen Kritiker im Foyer des Theaters „asino" (Esel) nannte. Auf den Protest des Zeitungsmannes erwiederte er, er möge froh sein, daß er ihn nicht einen „ganzen Stall von Eseln" genannt habe.

Die „Cazueleras".

Ich habe früher konstatiert, daß die vornehme Damenwelt in den Logen nicht applaudiert. Das gilt aber nicht von der Damen-Galerie, „Cazuela" genannt, welche wohl die originellste und interessanteste Einrichtung des süd-amerikanischen Opernlebens bildet. Sie kennen hier in den meisten populären Restaurants die „tables reserved for ladies". Nun denn: man hat in den süd-amerikanischen Theatern für die Damen eine eigene Galerie oder einen Teil davon reserviert, in der sie ungezwungen verkehren und ihrer Meinung Ausdruck geben können. Das sind die „Cazueleras". Man darf sich darunter aber ja nicht etwa eine Art musikalischer Suffragetten vorstellen, emanzipierte Geschöpfe, die sich tüchtig ausleben wollen. Diese Cazueleras rekrutieren sich im Gegenteil hauptsächlich aus Damen der besten Familien, der vornehmsten Gesellschaft. Im Teatro Colon ist ein großer Teil der ersten Galerie für sie reserviert, der etwa 800 Sitze enthält. Zum großen Teil sind es die vornehmen Logeninhaberinnen, welche gelegentlich die Cazuela aufsuchen, d. i. wenn sie keine Lust haben, große Toilette zu machen, oder wenn sie ihre Loge oder einen kommt ihnen aber auch nicht darauf an, auch Künstlerinnen zu verehren. So sind z. B. neben Caruso, dem Tenor Anselmi, dem Bariton Titta Ruffo u. A. m. Lucrezia Bori und Rosina Storchio besondere Favorits der Cazueleras. Die Damen schreiben Briefe, drücken ihre Bewunderung in den glühendsten Ausdrücken aus, schicken Blumen, Früchte und Konfekt und ersuchen ihrerseits ganz ungeniert um autographische Photographien, gelegentlich auch um solidere Andenken. Das hat einmal Herr De Segurola erfahren, als er vor Jahren in einer Oper des bekannten Dirigenten Panizza "Il medio evo latino" („Das lateinische Mittelalter") mit den drei Unterabteilungen „Liebeshöfe", „Die Kreuzzüge" und „Inquisition" im ersten Akt einen Chevalier d'amour darzustellen hatte. Er erschien in Trikots, das linke Bein mit einem prächtigen, goldbestickten „Garter" geschmückt. Eine Gruppe von jungen Damen erbat sich dieses Strumpfband in einem wohlgesetzten Briefe nach der letzten Vorstellung der Oper als Andenken, und der galante Chevalier d'amour schickte den ersehnten Gegenstand mit einem prachtvollen Blumenstrauß. "Honni soit qui mal y pense".

Zu einer wahren Qual hat sich die Sucht nach Autogrammen entwickelt, und jeder berühmte Künstler in Buenos Ayres kann ein Lied davon singen. Jede Post bringt ungezählte Briefe mit Bitten um autographierte Bilder, — diese Bitten gehen in die Hunderte, in die Tausende! Caruso hat mir erzählt, daß er während seiner letzten dreimonatigen Wirksamkeit im Colon im verflossenen Sommer nicht weniger als 5000 seiner Bilder mit s.'ner Unterschrift versehen habe, womit er, da er für jede Unterschrift einen Peso berechnete, wohltätigen Zwecken 5000 Pesos zuführen konnte. Mitunter warten die begeisterten Cazueleras auf ihre Idols — männliche oder weibliche Künstler — vor der Türe des Theaters, und dann entfaltet sich unter zwei oder drei Opern), Franchetti, Catalani, mehrere Opern von Giordano und vor Allem Puccini, der auch in Süd-Amerika fabelhaft populär ist. Dazu kommen einige ältere französische Opern, vor allem „Faust", „Carmen", „Romeo und Julia", gelegentlich „Hamlet" und „Mignon", Massenet mit dem „König von Lahore", „Thaïs", „Manon", „Cendrillon" und einigen anderen. Eine Vorstellung von „Ariane und Barbe Bleu" von Dukas, die Toscanini durchgesetzt hatte, fand das Publikum einfach hilflos. Man tat, als ob man an dieser hypermodernen Musik Interesse fände, allein die gelangweilten Mienen sprachen beredt vom Gegenteil.

Theatro Municipal in Rio de Janeiro.

Von deutschen Opern begegnet man einigen Wagner-Vorstellungen ziemlich regelmäßig. Vor Allem gefallen die älteren Opern, namentlich der „Lohengrin" und „Tannhäuser"; gelegentlich gibt man eine der „Ring"-Opern, am liebsten „Siegfried" und sodann die „Walküre". Einige gute Vorstellungen von „Tristan und Isolde" sind Toscanini zu verdanken, und der „Parsifal" hat in einer szenisch eindrucksvollen Vorstellung das davongetragen, was man einen succès d'estime nennen kann. Alle diese Vorstellungen finden jedoch in italienischer Sprache statt. Auch die französischen Opern werden mit ganz wenigen Ausnahmen auf italienisch gesungen. Massenet's „Manon" mit Caruso als Des Grieux hat zwar in der verflossenen Saison in französischer Sprache einen starken Erfolg davongetragen, das bedeutet jedoch eine Ausnahme. Im Allgemeinen kann man sich die Oper in Südamerika nur in italienischer Sprache denken. Das große Gastspiel der Pariser Opéra Comique hat vor fünf Saisons unter Leitung von Direktor Carré in einer ausschließlich französischen Nachsaison mit einem Defizit von 1½ Millionen Francs geendet.

Es wird hier namentlich den energischen Verfechtern einer Oper in englischer Sprache zu denken geben, daß alle Versuche, die in Buenos Ayres unternommen wurden, der Oper auf spanisch, also in der Nationalsprache, zu einem Erfolge zu verhelfen, bisher gescheitert sind. Namentlich in einer sehr ambitiös ausgelegten Opernsaison im prächtigen Teatro Colon selbst, hatte man den Versuch gemacht, die populärsten Repertoireopern auf spanisch mit sehr guten Künstlern aufzuführen. Die Sänger waren wirklich bemerkenswert, und in Maëstro Goula erwuchs den Vorstellungen ein Dirigent von bedeutenden Gaben. Das Publikum blieb jedoch dem spanischen „Lohengrin", der „Bohème", „Tosca", „Aida", „Rigoletto" und den sonstigen Lieblingsopern in der spanischen Ausgabe respektvoll ferne.

Ein italienischer „Parsifal".

Die süd-amerikanische Ausgabe des „Parsifal" wird mir von Herrn Tyroler, dem verdienten Hilfs-Dirigenten des Metropolitan, welcher vor drei Saisons als Dirigent und Pianist der süd-amerikanischen Tournee Carl Jörns in Argentinien, Brasilien, Uruguay etc. geweilt hat, als szenisch sehr anspruchsvoll und gelungen geschildert. Die ganze Vorstellung unter Maëstro Marinuzzis temperamentvoller Leitung scheint aber sehr, sehr lateinisch gefärbt gewesen zu sein. Zwar, der Maëstro brachte manche Partie zu bedeutender Wirkung, dagegen nahm er nur allzu häufig ganz merkwürdige Tempi, fast immer nach der Richtung des Accelerierten hin. Der Walzer der Blumenmädchen hätte eine wirklich flotte Walzertour ermöglicht, und das Glaubensmotiv nahm er so schnell, als ob seine Aehnlichkeit mit dem Beginn des bekannten Walzers aus Oscar Strauß' „Walzertraum" ausdrücklich zu demonstrieren gewesen wäre. Von den Sängern wird nur der hier wohlbekannte Bariton Herr De Luca als Amfortas als vorzüglich bezeichnet. Vom Sänger des Parsifal, dem Tenor Galletti, wird mir eine eigenartige Nuance berichtet, welche ich unbedingt als originell bezeichnen möchte. Wie Herr Tyroler mir nämlich erzählt, hüpfte der betreffende Sänger, als er den Gralstempel in Gesellschaft des alten Gurnemanz betritt, neckisch zu den für die Gralsritter bestimmten Tischen und überzeugte sich, durch Aufheben und Umwenden, daß die Becher wirklich noch leer seien. Und zum Schlusse, kurz bevor Gurnemanz ihn unsanft aus dem Gralstempel hinaus befördert, da lief er wieder hin und überzeugte sich durch dieselbe Prozedur, daß die Becher wieder leer seien. Offenbar hatte der geistvolle Sänger einmal vom berühmten Worte des Geschichtsschreibers Tacitus gehört, daß die alten Deutschen immer noch eins tranken und immer austranken.

Enorme Künstler-Honorare.

Daß in Buenos Ayres, wie in Süd-Amerika überhaupt bedeutend höhere Saläre an die Künstler bezahlt werden als selbst an unserem Metropolitan, ist eine Tatsache, der man hier, wie ich weiß, vielfach ungläubig gegenüber steht. Und doch ist es die reine Wahrheit, wie man bei jedem unserer großen Künstler erfahren kann, welche in Süd-Amerika mitgewirkt haben und noch daselbst auftreten.

Man hat in Buenos Ayres seit mehreren Jahrzehnten schon Sängergagen zahlen können, die ans fabelhafte grenzten. Die sensationellen Riesensaläre begannen jedoch eigentlich erst im Jahre 1890, als der Impresario Ferrari den berühmten spanischen Tenor Gayarre, der namentlich als Alfonso in der Donizettischen Oper „La Favorita" in der Operngeschichte fortleben wird, durchaus zu einem Gastspiel an der „Opera" gewinnen wollte. Er hatte die nicht leichte Aufgabe seinem gewandten Sekretär Bernabei übergeben, der später selbst als Impresario gewirkt hat. Bernabei bemühte sich aufs äußerste, den berühmten Sänger, der weiten Reisen jedoch sehr abhold war, zur Fahrt nach dem fernen Goldland zu bewegen, und eines Abends übergab er ihm ein Kontraktformular, mit dem Ersuchen, der Tenor möge das Honorar nach seinem eigenen Ermessen ausfüllen. Tags darauf übergab Gayarre dem Sekretär den ausgefüllten Kontrakt. Dieser fiel fast in Ohnmacht, als er sah, daß der Sänger für die Saison die Gesamtsumme von einer Million Francs eingesetzt hatte. Natürlich hatte Gayarre nie an die Annahme dieser Bedingungen gedacht, sondern er wollte den Verhandlungen ein und für allemal ein Ende bereiten. Ferrari aber dachte anders: er setzte dem Kontrakt seine Unterschrift bei, und so hätten die Opernbesucher von Buenos Ayres den großen Sänger fast zu hören bekommen. Fast — denn Gayarre starb, bevor der Kontrakt zur Ausführung gelangen konnte!

Seit damals wurden die sensationellen Kontrakte Ereignis, die das Erstaunen aller Welt erregten, jene ungeheuren Preise, welche eben nur das Opernhaus der opernliebenden und namentlich durch den Weizenexport so rasch und fabelhaft reich gewordenen argentinischen Republik zu gewähren in der Lage ist. Und man vergesse nicht, daß es dort kein Direktorium von Milliardären gibt, welche für ein eventuelles Defizit aufkommen. Die Impresa arbeitet in Süd-Amerika auf eigene Rechnung ohne jede Subvention.

Als einer der riesigsten Kontrakte, der allerdings nicht zur Annahme gelangte, muß das Anerbieten an Arturo Toscanini gelten, dem man für die Spielzeit in Buenos Ayres und die übliche Tournee ein Honorar von 75,000 Francs per Monat anbot, was für die offerierte Kontraktsdauer von drei Saisons zusammen eine Million Francs ausgemacht hätte. Hier müßte Toscanini auf Grund seines hiesigen, gewiß nicht geringen Saison-Honorars von 35,000 Dollars fast sechs Spielzeiten wirken, bevor er eine Million Francs seinem Habenkonto überweisen könnte. Der berühmte Maëstro kann wirklich von ganz sensationeller Erhöhung seiner Bezüge in einem Jahrzent sprechen; denn es ist interessant, festzustellen, daß er an der Skala in der Aera Gatti-Casazza mit einem Jahresgehalt von 12,000 Francs angefangen hatte, um es in dem Jahre, bevor er mit Gatti hierher kam (1908), auf 30,000 Francs per Saison zu bringen.

Wenn man aber dem berühmten Maëstro eine Million für drei Spielzeiten vergebens angeboten hat, so wurde ein anderer, noch sensationelleres Vertrag in der letzten Saison im verflossenen Sommer wirklich ausgeführt und voll eingehalten. Caruso hat nämlich für 28 Vorstellungen zu 35,000 Francs pro Abend in drei Monaten die Riesensumme von fast einer Million erhalten. Dafür hat er vier Partien gesungen, und zwar die Tenorpartien in „Aida", „Pagliacci", „Manon" von Massenet und „Manon Lescaut" von Puccini. Caruso hatte früher bereits vier Saisons in Buenos Ayres an der „Opera" gesungen, und zwar von 1900 bis 1904. 1903 sang er daselbst zum ersten- und letztenmal in seiner Carriere den „Lohengrin", natürlich in italienischer Sprache, eine Partie, die er ungemein zu lieben zugab. Schade, daß wir ihn hier nicht als Schwanenritter werden hören können; denn gesanglich müßte das ein „Treat" seltener Art sein. Doch hindert das am Metropolitan streng durchgeführte Drei-Sprachen-System ein solches Experiment.

Alessandro Bonci hat in Buenos Ayres zuletzt 9000 Francs pro Vorstellung erhalten, Maria Barrientos in der letztjährigen Saison des Colon 11,000 Francs für jedes Auftreten, also nicht viel weniger als Caruso am Metropolitan erhält. Titta Ruffo, ein ganz besonderer Favorit des südamerikanischen Publikums, wurde in der letzten Spielzeit mit 15,000 Francs pro Auftreten honoriert, welche Summe allerdings ihre kleine Geschichte hat. Der berühmte Bariton hatte nämlich einen etwas komplizierten Kontrakt abgeschlossen, der ihm 7000 Francs pro Vorstellung sicherte, falls die Gesamteinnahmen des Abonnements mindestens eine halbe Million betragen sollten, welches Salär auf 10,000 Francs steigen sollte, falls die Subskription die Million-Marke erreichen und auf 15,000 Francs emporschnellen sollte, für den Fall, daß das Abonnement die Summe von einer Million übersteigen würde. Die Aussichten schienen für Titta Ruffo nicht eben glänzende zu sein; denn das Abonnement hielt sich knapp an der Halbmillion-Grenze. Als aber das Engagement Carusos bekannt wurde, da schnellte die Subskription innerhalb von zwei Wochen auf 1,200,000 Francs, worauf der Bariton nach dem Wortlaut des Kontraktes seine 15,000 Francs pro Abend einstreichen konnte. So hat Titta Ruffo von Carusos unvergleichlicher Anziehungskraft profitiert.

Andre südamerikanische Opernhäuser.

Die Impresa des Teatro Colon veranstaltet, nachdem sie schon während der zwölfwöchigen Spielzeit in Colon alle zehn Tage eine Vorstellung in La Plata, der alten Hauptstadt der argentinischen Republik, gibt, zum Schlusse der Saison eine ausgedehnte Tournee, welche gewöhnlich acht Wochen währt und nebst den Opernhäusern von Rosario und Santa Fé in Argentinien noch die großen Opern von Montevideo in Uruguay, Rio de Janeiro und San Paulo in Brasilien einschließt. Die Impresarii dürfen da aber beileibe keine minderen Vorstellungen geben, denn das Publikum in allen diesen Städten ist ungemein streng und besteht auf seinem Scheine, nur das Beste und Teuerste zu bekommen. Als besonders gefährlich gilt das Publikum in Rio und San Paulo, woselbst nicht selten förmliche Theater-Skandale stattfinden, wie etwa in den italienischen Mittelstädten, deren Publikum wegen seiner besonderen Strenge bekannt ist.

In all diesen (und noch anderen) Städten gibt es die prächtigsten Opernhäuser, und die Preise der Plätze sind dieselben überaus hohen von Buenos Ayres. Ja, in Santiago, Chile, werden die Logen und Sitze öffentlich versteigert, und ein Orchestersitz kommt sogar auf zirka $11 per Vorstellung zu stehen.

Santiago (Chile) ist übrigens, was die Oper anbelangt, keineswegs von Buenos Ayres abhängig, sondern leistet sich den Luxus einer eigenen dreimonatigen Opernsaison mit Künstlern und Dirigenten, sowie szenischer Ausstattung, welche den Vergleich mit dem Teatro Colon in den hauptsächlichsten Punkten aufrecht erhalten können. Ich habe vor mehreren Jahrzehnten mehreren Opernvorstellungen in Santiago sowie Valparaiso beigewohnt und kann konstatieren, daß sie ganz vorzüglich waren. Dasselbe war in den Hafenstädten Antofagasta und Iquique der Fall. Die erstgenannte Stadt leistet sich sogar den enormen Luxus, neben dem Opernhause einen „Park" zu haben. Mit mitleidigem Lächeln sah ich auf die kleine Rasenanlage, mit einigen wenigen Bäumen, welche kaum die Höhe größerer Sträucher erreichten. Mein Respekt vor dem „Park" stieg aber, als man mir erklärte, daß man infolge des natronhaltigen Bodens jede Scholle Erde unter großen Kosten von weit, weit her zu bringen habe und alles aufwenden müsse, um die paar kargen Bäume und Sträucher am Leben zu erhalten. Es unterlag aber damals keinem Zweifel, daß die guten Einwohner von Antofagasta auf ihren Park noch stolzer waren als auf ihre trefflichen Opern-Vorstellungen.

Einst und jetzt in der Technik. Die deutschen Waffen, ihre Wirtschafteinigung unterstützen nicht zum geringsten die Fortschritte der Technik. Wie das Februarheft des Kosmos mitteilt, läßt den ungeheuren Fortschritt der Technik auch ein 140 Zentner schweres Schmiedestück eines Zentnerschweren Vergleichsgegenstand im Deutschen Museum zu München seine Aufstellung gefunden hat. Auf der rechten Seite dieses Eisenkolosses befindet sich eine Vertiefung, die der im Jahre 1861 in der Kruppschen Schmiedehalle aufgestellte Dampfhammer „Fritz" geschlagen hat und der jahrzehntelang wegen seiner genauen Arbeitsweise als ein derartiges Wunderwerk der Technik galt, daß ihn auch Kaiser Wilhelm I. zu sehen begehrte; der Kaiser vertraute damals dem Koloß seine goldene Uhr an, als man ihm bei Erklärung der genauen Hammerführung sagte, er könne ruhig seine Hand auf den Amboß legen. Wie Dr. M. im Kosmos berichtet, blieb dann der aus 3 Meter Höhe herabsausende 1000 Zentner schwere Fallblock haarscharf über der Uhr stehen, die der Monarch dann zur Erinnerung dem Werkmeister schenkte. Und doch, wie gering ist die Leistung dieses Dampfhammers, der mit seinem, einer großen Schnellzugslokomotive gleichkommenden Gewicht von 5000 Kilogramm nur einen 3½ Zentimeter tiefen Eindruck in das Schmiedestück schlagen konnte, während eine der neuen großen Schmiedepressen mit ihrem ungeheuren Druck von 5 Millionen Kilogramm eine Vertiefung von einem halben Meter prägt.