

I t a l i e n.

Rossini und seine Werke.

(Schluß.)

Kurze Zeit nach der Aufführung der „Semiramis“ in Venedig reiste Rossini nach Frankreich ab. Bei seiner Ankunft in Paris war die schlecht verwaltete Italiänische Oper gerade in einer sehr mißlichen Lage. Man war der Meinung, daß Rossini, durch den Einfluß seines berühmten Namens und weil er die Theater seines Vaterlandes so genau kannte, besser als irgend Jemand dazu geeignet sey, den Uebelständen abzuhelfen; er wurde also von dem Minister des königlichen Hauses zum Direktor des in Verfall gerathenen Theaters ernannt. Rossini verstand sich jedoch gar nicht auf die Einzelheiten, die eine Theater-Administration berücksichtigen muß, und hatte auch weder Lust noch Willen, die in seinem Naturell begründete Liebe zur Ruhe solchen Beschäftigungen aufzuopfern. Er stand dem Amte, welches man ihm thörichter Weise übertragen hatte, schlecht vor und tauschte auch bald seine Stelle als Direktor gegen die angenehme Sinekure eines Gesang-Inspektors und Komponisten des Königs von Frankreich ein. Längere Zeit hindurch fand seine Trägheit immer Mittel auf, um alle Anforderungen, ein Werk für die große königliche Oper zu schreiben, von sich abzulehnen. Zuerst ließ er seinen „Mahomed“ unter dem Titel „die Belagerung von Korinth“ in Scene setzen; einige Stücke desselben, besonders eine schöne Scene im dritten Akt, zeigten den genialen Künstler, dem man so viel Schönes verdankte, indeß es wurde doch der Oper kein populärer Erfolg zu Theil.

Auf die „Belagerung von Korinth“ folgte „Moses“. Es bedurfte wahrlich des Genius eines so großen Künstlers, wie es der Schöpfer dieses Oratoriums ist, um alle Fehler eines Sujets zu besiegen, in welchem der Mangel an lebendiger Handlung noch der geringste ist. Ein größeres und für jeden Anderen als Rossini fast unübersteigliches Hinderniß war die große Anzahl von Gebeten und Anrufungen, deren beständige Wiederkehr der ganzen Partitur etwas Einförmiges verleihen mußte. Was aber für jeden gewöhnlichen Komponisten eine Klippe gewesen wäre, bot unserem Meister nur eine Gelegenheit dar, die unerschöpflichen Hülfquellen seiner Einbildungskraft an den Tag zu legen. Mehr den Gang der Begebenheiten im Allgemeinen als den wörtlichen Sinn des Textes auffassend, wußte er Allem, was noch monoton schien, die größte Verschiedenartigkeit aufzuprägen. Einen Theil der früher komponirten Stücke zum „Moses“ beilegt Rossini bei, schrieb aber noch eine bedeutende Zahl neuer hinzu, die sicher zu dem Ausgezeichnetsten gehören. Noch ein anderes Verdienst als das, entzückende Melodien erfunden zu haben, gebührt unserem Meister; es gelang ihm, die in der Französischen Oper übliche Art der musikalischen Ausführung auf eine glückliche Weise zu verändern. Ein lebhaftes und freudiges Erstaunen ergriff das Pariser Publikum, als es seine Sänger ganz eben so wie die geschicktesten Italiäner singen und alle Schwierigkeiten einer sich dagegen aufhebenden Sprache besiegen hörte. Einige Musikverständige von engherzig patriotischem Geist lämpften freilich gegen die Einführung der Italiänischen Fiorituren auf ihre Nationalbühne, ohne zu bedenken, daß, wengleich der Verstand nicht immer diese Verzierungen, welche oft sogar den von den Sängern auszudrückenden Gefühlen zuwider scheinen, billigen kann, das Ohr sie doch mit dem größten Vergnügen vernimmt. Der Zuschauer willigt gern in eine Unterbrechung der Handlung, wenn man ihm nur, statt des Interesses, Vergnügen darbietet. So hat man immer in Italien über die dramatische Musik gedacht, und Mozart selbst, der strenge Mozart, hat in seine Werke Verzierungen eingelegt, damit der Sänger sich glänzend und vortheilhaft zeigen könne. Die Verehrer der lyrischen Tragödie, die Bewunderer von Gluck's System, alle diejenigen endlich, welche vor allen Dingen auf ein vernünftiges Schauspiel Anspruch machen, behaupten, daß bei solchen Aporaturen die Personen eher Freude auszudrücken schienen, während sie durch ihren Gesang vielleicht gerade eine schwermüthige oder schmerzliche Stimmung der Seele versinnlichen sollen.

Wie soll man aber zwischen so verschiedenen Geschmacksurtheilen zu einem festen Grundsatz gelangen, wenn man eine musikalische Umwälzung auf die andere folgen sieht und dabei gewahrt, daß jedwede Art nach Zeiten und Umständen einmal zur Geltung kommt, und daß die Theorie von einer stets sich gleichbleibenden Schönheit auf eine so durchaus unbestimmbare und schwankende Kunst sich kaum anwenden läßt? Um „Moses“ richtig zu beurtheilen, muß man erst untersuchen, ob der deklamatorische Gesang der einzige ist, der für das Drama zulässig scheint. Die Italiäner hatten schon seit längerer Zeit verneinend über diese Frage entschieden; die Gegner Rossini's behaupteten aber, die Franzosen seyen allein die wahren Richter über das, was für sie passe und ihnen Vergnügen mache, es wäre daher ganz verkehrt, ihnen die Meinung eines fremden Volkes als Autorität aufzuringen zu wollen. Mit solchen Einwürfen richtete man jedoch wenig aus, die Gegner wurden aus dem Felde geschlagen, denn das Publikum der Oper beklatschte mit Entzücken, was es aus Nationalgefühl eigentlich hätte verdammen sollen. Man kam dahin, allgemein einzusehen, daß die leichteren Musikstücke, welche in die ernste Oper eingelegt wurden, nöthige Ruhepunkte für die Aufmerksamkeit seyen, die durch den zu einförmigen Styl der Declamations-Musik allzusehr ermüde. Die Begeisterung, welche das Pariser Publikum für ein Werk zeigte, dessen Verhältnisse es noch vor kurzem abgestoßen hatten, war gewiß in den Annalen der Musik keine Begebenheit von geringer Wichtigkeit. Sie war ein Beweis für die Allgewalt von Rossini's Genius.

Rossini hatte zur Krönung Karl's X. eine Italiänische Oper,

„die Reise nach Rheims“, komponirt. Wie alle ähnliche Gelegenheitsstücke, hatte auch dieses Werk, trotz einer reizenden Musik, doch nur ein kurzes Leben; es wurde dreimal gegeben und verschwand dann für immer vom Repertoire. Man ging damit um, die ausgezeichnetsten Musikstücke dieser Oper in eine neue Arbeit des Meisters einzulegen, welche derselbe für die große Oper versprochen hatte. Als Gegensatz zu dem ernsten Charakter des „Moses“ wollte Rossini seine erste Französische Partitur ganz im leichten Style halten, Scribe, der ihm als Mitarbeiter zur Seite gegeben wurde, arrangirte eines seiner älteren Vaudevilles, „Graf Dry“, und machte sich anbeifig, die Worte denjenigen Musikstücken aus der „Reise nach Rheims“ anzupassen, welche man zu erhalten wünschte. Es waren deren gerade nicht sehr viel, und Rossini komponirte noch eine Menge Neues hinzu, so daß man, streng genommen, die Musik zum „Graf Dry“ für eine neue Schöpfung erklären kann, weil das Meiste dazu erst ganz frisch geschrieben war und die entlehnten Stücke einer Italiänischen Oper angehörten, der nur Wenige beigewohnt hatten. Im „Graf Dry“ kömmt Rossini wieder mehr auf seine frühere Manier zurück, denn die Crescendo's, die Cabaletten und die symmetrischen Wiederholungen der Phrasen kommen darin wieder öfter vor, als in seinen kurz vorher komponirten Partituren, und zwar wahrscheinlich deswegen, weil diese Art ihm für den lustigen Zuschnitt seines Gedichtes am passendsten schien. Es kann nichts Geistreicheres, Leichteres und Feineres geben als die Musik zu „Graf Dry“, sie bezeichnet Rossini's höchste Stufe der Vollendung in der komischen Oper.

Bergebens wird man es versuchen, den Flug des Genius abzumessen, sein Reich ist ohne Gränzen, und wenn es sich auch zuweilen zu beschränken scheint, so kömmt dies daher, weil es sich selbst nicht hinreichend kennt, weil die Stunde noch nicht geschlagen, wo seine ganze Macht sich ihm selbst offenbart. Oft sind ihm auch die Verhältnisse nicht günstig. Raphael war als der erste der Maler geboren, und doch gab sein Pinsel in den Zügen seiner Madonnen nur das Abbild seiner Geliebten wieder, ein Antlitz mit unbeschreiblichem Reiz geschmückt, in welchem aber nicht die ganze Macht des Künstlers zur Anschauung kam. Da that sich ihm plötzlich beim Anblick der Werke Michel-Angelo's eine neue Bahn auf; hier war Ausdruck und Poesie, aber auch Mängel neben den erhabensten Schönheiten; es durchzuckt ihn ein Lichtstrahl; mit einem Blick hat Raphael Alles gesehen, Alles abgewogen. Er wird die Fehler vermeiden, die Schönheiten in edlerem Styl wiedergeben und ohne Nebenbuhler seyn!

Nachdem Rossini seinen „Moses“, diese schöne, ernste Composition hatte aufführen lassen, sprachen seine eifrigsten Verehrer: „Was kann er nun noch seinem Ruhme hinzufügen? Was kann er thun, um seinen Ruf noch höher zu steigern?“ Was er seinem Ruhme noch hinzufügen konnte? Den „Wilhelm Tell“, einen neuen, noch größeren Glanzpunkt; den „Wilhelm Tell“, in welchem er alle seine früheren Gewohnheiten und Neigungen zum Opfer brachte, die dramatischen Schöpfungen noch um eine bereicherte, die Verhältnisse des Französischen Theaters berücksichtigte, ohne seine Phantasie zu hemmen, und tausend neue Effektmittel auffand, die man in seinen anderen Compositionen nicht abnt. Es giebt keine nachahmende Musik, die malerischer und wahrer ist, als die zum ersten Akt des „Wilhelm Tell“; hat man sie gehört, so kennt man die Schweiz, als hätte man sie in einem Zauberspiegel erblickt. Im zweiten Akt steigert sich der Effekt mit jedem Augenblicke; über das berühmte Trio ist aber keine Steigerung mehr möglich. Die Situation war gewaltig; es mußte Arnold's Entsetzen und Schmerz bei der Nachricht von den Dualen seines Vaters, der bestigste Nachdurst und die patriotischsten Gefühle der drei Befreier der Schweiz geschildert werden. Rossini hat sich hier über die Anforderungen des Theaters erhoben; sein Genius schuf einen Ausdruck, der die reine Stimme der Natur ist, ohne in Declamation zu verfallen und ohne die Kunst in den Hintergrund zu drängen, die doch immer den Vorrang dabei behaupten soll. Nie hat der Meister den dramatischen Effekt höher gesteigert, und doch ist seine Kantilene nirgends anmüthiger.

Wir wollen hier keine vollständige Analyse dieser herrlichen Schöpfung geben, die von Jedermann als ein Meisterstück des Jahrhunderts bewundert wird. Wenn ihm nicht gleich der verdiente Erfolg zu Theil wurde, so hat dies seinen Grund darin, daß gerade die erhabensten Werke der Kunst selten sogleich begriffen werden. Als man 1787 den „Don Juan“ in Prag auführte, sagte das Publikum auch nicht gleich den hohen Werth desselben und fühlte nicht, daß es die schönste Lobrede höre, die jemals geschaffen werden konnte. Wir könnten hier noch manches andere Beispiel anführen, aber die Zeit weist jedem Dinge seinen Platz an. Die musikalische Bildung der Massen schreitet natürlich nur langsam vor; es ist gar nicht zu verwundern, daß das Publikum künstlerische Schönheiten nicht gleich begreift, und daß selbst Künstler, trotz ihrer höheren Einsicht in alle Geheimnisse der Kunst, nicht immer gleich nach dem ersten Hören ein Werk richtig würdigen. Leider hat Rossini den Pariser ihre erste Gleichgültigkeit gegen „Wilhelm Tell“ nie vergeben können, denn für sie hatte er denselben mit besonderer Vorliebe geschrieben und sich ipretwegen eine ganz neue Art geschaffen.

Man hat Rossini oft seine Nichtachtung aller Regeln der musikalischen Composition vorgeworfen; man irrt sich aber hierin, denn er kannte jene Regeln gar nicht, deren willkürliche Vernachlässigung man ihm vorwirft; was aber die dramatischen Konventionen und die Geschmacksregeln anbetrifft, so hat er diese allerdings, der Neigung des Publikums zu Gefallen, oft wesentlich verletzt. Man bildet sich gewöhnlich ein, daß das musikalische Wissen demjenigen zu Theil werden müsse, der die Geduld habe, es sich anzueignen; um aber gelehrt zu werden, muß man Anlage zur Wissenschaft besitzen, und diese ist eben so selten wie die anderen Talente. Gewiß würde das