

No. 1363. Wien, Dienstag den 16. Juni 1868

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

16. Juni 1868

1 Eine Biographie Bellini's.

Ed. H. An der „ arbeitete Sonnambula Bellini mit ganzer Seele und froher Zuversicht, war ja die Titelrolle der anvertraut, jener genialen Künstlerin, die schon im Pasta Anfange ihrer Laufbahn den großen Tragöden zu Talma dem Ausrufe hinriß: „Dieses Kind hat gefunden, was ich seit zwanzig Jahren suche.“ Judith Pasta, die zweite Schöpferin der Norma und Amina, hat Bellini, dessen begeistertste Interpretin sie war, um volle dreißig Jahre über lebt. „“, zum erstenmale am La Sonnambula 6. März aufgeführt, versetzte die Mailänder in einen Rausch des 1831 Entzückens und war überhaupt der größte Erfolg Bellini's. Herr Arthur findet, daß keines der anderen Werke Pugin Bellini's auf der Höhe der „Sonnambula“ stehe. Diese Ansicht (übrigens auch von anderen Schriftstellern getheilt) ist unseres Erachtens ein Irrthum und ein Unrecht gegen die unmittelbar darauffolgende Oper Bellini's. Wir meinen die „. Norma Romani hatte den Stoff abermals aus einem französisch en Drama, „Norma“ von, hergeholt. Soumet Die Direction der Scala in Mailand hatte dem Componisten das damals ungewöhnlich hohe Honorar von 3000 Ducaten und die besten Gesangkünstler (Pasta, Julia Grisi, Donzelli, Negrini) zugestanden. Noch im selben Jahre der ersten Auf führung der „Nachtwandlerin“ ging „Norma“, am 26. Decem, in Scene. Wenn man überall liest, die Oper habe ber 1831 nur mäßig angesprochen, so ist dies sehr ungenau; „Norma“ fiel entschieden durch. Ein bisher ungedruckter Brief Bellini's an seinen Freund Francesco Florimo gibt darüber die beste Auskunft. „Ich schreibe dir,“ so beginnt der interessante Brief, „unter dem Eindrucke des Schmerzes, eines tiefen Schmerzes, den ich gar nicht auszudruecken vermag, den aberdu allein versehen kannst. Ich komme aus der Scala, erste Aufführung der „. Wirst du es glauben? Fiasco! Norma Fiasco! vollständiges Fiasco! Ja, das Publicum war strenge! es schien eigens gekommen, mich zu verurtheilen, und mit Ueber stürzung (so glaube ich wenigstens) bereitete es meiner armen „Norma“, das Schicksal der Priersterin selbst. Ich habe sie nicht wiedererkannt, meine lieben Mailänder, welche den „Pi“, die „raten Straniera“ und „Sonnambula“ mit Enthusias mus aufgenommen hatten, und doch glaubte ich, ihnen eine würdige Schwester der letzteren vorzuführen. Zu meinem Un glücke habe ich mich getäuscht, meine Voraussicht war falsch, meine Hoffnungen sind gescheitert. Und trotz alledem — ich sage es zu dir allein und das Herz auf den Lippen — falls nicht die Leidenschaft mich blendet: die Introduction, das Erscheinen Norma's und ihre Cavatine, das Duett der beiden Frauen mit dem darauffolgenden Terzett, das Finale des ersten Actes, das andere Frauenduet und das ganze zweite Finale, von der Kriegeshymne angefangen, sind Musikstücke, die mir so sehr gefallen, daß ich glücklich wäre — ich bekenne es dir — vermöchte ich immer solche in meiner fernerer Laufbahn zu schaffen. Basta!! In Bühnensachen ist

das Publicum oberster Richter. Indessen hoffe ich von seinem gegen mich gefällten Urtheilsspruche noch zu appelliren, und falls das Publicum von seinem Irrthum zurückkommen sollte, dann habe ich den Proceß gewonnen und darf „Norma“ laut für mein bestes Werk erklären. Wenn nicht, so werde ich in mein traurig Los mich ergeben und mir zum Troste sagen: Haben nicht die Römer sogar die „Olympiade“ des göttlichen Pergolese ausgezischt?“ Aus diesen Bekenntnissen des schmerzlich getroffenen Tondichters spricht ein echtes und rechtes Künstlerbewußtsein. Es zeugt von klarer Selbsterkenntniß, wenn Bellini die durchgefallene „Norma“ für seine beste Oper und sich für zufrieden erklärt, falls er auf derselben Höhe sich erhalten würde. Letzterer Wunsch ist leider nicht in Erfüllung gegangen. In der „Norma“ hat Bellini's Talent den höchsten ihm erreichbaren Gipfel erklimmt, was noch folgt („Beatrice di Tenda“ und die „Puri“) ist ein jäher Sturz von dieser Höhe. Wenn es noch taner eines äußeren Beweises bedürfte für die hervorragende und eigenthümliche Bedeutung „Norma's“ unter den Bellini'schen Opern, das Fiasco der ersten Aufführung liefert denselben. Nicht als ob der Durchfall einer Oper deren Vorzüglichkeit und verkannte Genialität darthun würde, das Zischen des Publicums traf zu allen Zeiten ebenso gut neue Meisterwerke als neue Machwerke, und letztere viel häufiger. Aber gerade unter den speciellen Verhältnissen von Zeit und Ort deutete das Stützigenwerden der Mailänder darauf hin, daß in der „Norma“ besondere Eigenthümlichkeiten steckten, Vorzüge höherer und stärkerer Gattung, die das bequeme Niveau der „Straniera“ und „Sonnambula“ überragten und auf die man nicht gefaßt war. Man fand etwas Anderes, als man erwartet hatte; daß dieses Andere ein Mehr sei, wurde einem Publicum, das eben erst in der weichlichen „Nachtwandlerin“ sein höchstes Ideal gefunden, beim ersten Hören nicht klar. Bellini empfand das Mißgeschick seiner Oper so schmerzlich, daß er, wie sein Freund erzählt, bittere Thränen vergoß. Von einer Freundin befragt, welche seiner Partituren er retten würde, wenn man bei einem Schiffbruche alle bis auf Eine über Bord werfen wollte? — rief Bellini lebhaft: Ah, meine geliebte „Norma“! Glücklicherweise litt „Norma“ keinen wirklichen Schiffbruch, sie erhob sich schnell wieder und lief mit vollen Segeln und lorbeerbesäumten Wimpeln in alle lyrischen Häfen Europas ein. In Italien selbst suchte das Publicum durch verdoppelten Beifallsjubiläum die Scharte des ersten Abends auszuwetzen.

Die Freude über den nachträglichen Triumph der „Norma“ schien in Bellini die Sehnsucht nach seinem theuren Meister Zingarelli und seinen jahrelang vermißten Angehörigen in Catania neu anzufachen. Er kam im Januar 1883 in Neapel an, wo er unverzüglich zu Zingarelli eilte. Während sich die Beiden in den Armen lagen, hatte die Nachricht von Bellini's Anwesenheit wie ein Blitz in alle Classen des Conservatoriums geschlagen, und die Zöglinge drängten sich in freudiger Aufregung um den berühmt gewordenen einstigen Schüler der Anstalt. Bellini blieb zwei volle Wochen im Conservatorium bei Zingarelli, dem er die Partitur der „Norma“ widmete. Er widerstand den Lockungen, der nicht Barbaja's weniger als drei neue Opern von ihm begehrte, und eilte nach Catania, wo ihm die Einwohnerschaft einen feierlichen Empfang bereitete. Die Bewohner des Städtchens waren unendlich stolz auf ihren gefeierten Landsmann; das Patriarchalische dieses Verhältnisses fand seinen hübschesten Ausdruck bei einer Aufführung des „Piraten“, wo Bellini, lärmend hervorgerufen, mehrmals seinen vor Freude halb närrischen Vater mit an der Hand herausführte. Inmitten dieser Freuden und Ehren litt Bellini unter der fixen Idee, daß er seine Heimat zum letztenmale sehe. Immer häufiger wurden diese Anfälle melancholischen Trübsinns. In solcher Stimmung mag er in Catania den Plan gefaßt haben, den „Catania Orest“ von, ganz Alfieri so wie ihn der Poet geschrieben, in Musik zu setzen. Der Plan wurde nicht verwirklicht, Bellini selbst mochte gefühlt haben, daß seine elegische Lyra keine Töne für die Verzweiflung des Orest und das furchtbare Rächeramt der Furien besitze. Bellini kehrte nach Mailand zurück, um sich bald darauf nach Venedig zu

begeben, zur ersten Aufführung seiner neuen Oper „“. Er hatte das Werk unter sehr Beatrice di Tenda verstimmenden Einflüssen componirt. Dahin gehörten die böse willig verbreiteten Gerüchte von tadelnden Kritiken Bellini's gegen den „Tancred“ von Rossini, ferner sein Zerwürfniß mit , welcher, mehr mit Liebschaften als mit Versen be Romani schäftigt, den Componisten wiederholt in dringendsten Momenten im Stiche ließ. „Beatrice di Tenda“ wurde in der Fenice am 16. März 1833 aufgeführt und erlebte einen entchiedenen Mißerfolg. Ein für das italienische Theaterleben charakteristischer Zwischenfall verdient erwähnt zu werden. Das gegen Bellini eingenommene Publicum äußerte während der Vorstellung auf alle Art seine Mißstimmung; als einmal das Murren und Zischen besonders auffallend wurde, glaubte die dies unerklärliche Uebelwollen auf sich beziehen zu müssen Pasta sen und gerieth in leidenschaftlichen Zorn. Mit seltener Geistesgegenwart ergreift sie die Gelegenheit, ihm Ausdruck zu leihen; sie wendet sich mit den Worten Beatrice's: „Se amar pon puoi, rispettami!“ statt an den „Wenn du mich nicht lieben kannst, so achte mich!“ Herzog direct an das Publicum und schleudert diese Apostrophe mit höchster Kraft ins Parterre. Eine dröhnende Beifallssalve lohnt ihre seltene Kühnheit, und die Oper geht ohne weitere Störung zu Ende. Doch hat „Beatrice“ niemals Beliebtheit erlangt — ein Schicksal, das in der Mittelmäßigkeit der Partitur eine völlig ausreichende Erklärung findet.

Unaufgehalten durch den Unfall der „Beatrice“ flog der Ruhm Bellini's in alle Lande. Der kaum 32jährige Componist zählte zu den gefeiertsten Namen in Europa. Die lockendsten Anträge kamen ihm aus London und Paris. In London hatte er gegen ein Honorar von 12,000 Francs „Norma“ und „Sonnambula“ (mit der Pasta und Méric-Lalande in den Hauptrollen) einzustudiren und zu dirigiren Donzelliren. Hierauf ging er nach Paris, wo der freundschaftliche Verkehr mit und Cherubini außerdem Zerstreuungen Rossini, und Huldigungen aller Art ihn vollauf beschäftigten. Er hatte eine neue Oper für das Théâtre Italien in Paris zu schreiben. Mit entzweit, mußte Romani Bellini sich wider Willen einem anderen Textdichter anvertrauen. Er wählte den Conte, welcher Pepoli ihm das Libretto zu den „Puritanern“ fabricirte. Es war ein Drama von („Ancelot Cavaliere und Rundhütte“) nach gebildet, welches seinerseits wieder aus einem Walter Scott'schen Roman entstanden war. Nur schwer verstand sich Bel mit seinem neuen Mitarbeiter, dessen Dichtungsweise ihm ungewohnt und unsympathisch war. „Ich fühle jetzt,“ schrieb er an einen Freund, „daß, falls ich noch für Italien componiren sollte, ich es nicht ohne kann. Alle Anderen Romani sind kalt, abgeschmackt und ohne Leidenschaft. Ich muß meine Eigenliebe der Kunst zum Opfer bringen und alle Mittel versuchen, mich ihm wieder zu nähern.“ Die Beiden haben sich wirklich kurze Zeit darauf vollständig wieder versöhnt. Um ruhiger arbeiten zu können, zog Bellini mit einer befreundeten Familie nach Puteaux, einer kleinen Sommerfrische an der Seine nahe bei Paris. Die Arbeit lag ihm sehr am Herzen: ein Erfolg in Paris hatte entscheidende Wichtigkeit, überdies war die Rivalität zu bestehen, welcher gleichzeitig Donizetti's für dieselbe Bühne den „Marino Falieri“ schrieb. Bellini verwendete auf die „Puritaner“ mehr Mühe und Sorgfalt, als auf seine früheren Werke, zeigte auch jede Nummer, so bald sie fertig war, Rossini; doch wurde er, je näher dem Abschlusse, desto ängstlicher. „I Puritani di Scozia“ — so lautete ursprünglich der Titel — wurden am 25. Januar 1835 in Paris zum erstenmale gegeben. Die Aufführung (mit Julia, Grisi, Rubini und Lablache) war wun Tamburini dervoll, der Beifall enthusiastisch, kurz der Total-Eindruck so bestechend, daß ein besserer Kritiker als Herr Pougin (nämlich) am anderen Tage im Castil-Blaze Journal des Debats mit Entschiedenheit behauptete, „que le talent de Mr. Bel a singulièrement grandi“. Das Gegentheil ist wahr: lini nur die Instrumentirung und sonstige Mache ist etwas sorgfältiger als früher (was bei Individualitäten wie Bellini von geringer Wichtigkeit); die Kraft der Erfindung, sowie das dramatische Feuer sind auffallend gesunken im Vergleiche mit „Norma“. Die beiden gefeiertsten und

populär gewordenen Nummern, das Unisono-Trompeten-Duett der beiden Bassisten und die Bravour-Polacca der wahnsinnigen Elvira gehören zu dem Trivialsten, was Bellini je geschrieben. Der Rest ist Langeweile. Natürlich schwört auch Herr Arthur Pougin auf die neue Entwicklungsphase, die „modification profonde“, welche Bellini's Styl in den „Puritanern“ vollzogen habe. Die Zeit hat bereits entschieden: die „Puritaner“ sind von den meisten Bühnen verschwunden oder fristen im Schatten der „Norma“ und „Sonnambula“ nur noch ein kümmerliches Leben. Die „Puritaner“ waren Bellini's letzte Composition. Von einer früheren Oper, „Ernani“, welcher Ernani Bellini ein einzigesmal ganz flüchtig mit dem Bemerken erwähnt, sie sei verboten worden und habe ihm einiges melodisches Material für die „Nachtwandlerin“ geliefert, ist nirgends eine Spur oder nähere Nachricht aufzufinden. Nach dem Erfolg der „Puritaner“ sah sich Bellini mit Ehren und Auszeichnungen überhäuft, er war so glücklich, als ein Sterblicher nur sein kann. Leider war dieses Glück von kurzer Dauer. Bellini hatte sich in Paris zu sehr der Arbeit und zu sehr den Vergnügungen hingegeben; er verfiel in eine krankhafte Abspannung und mußte nach den ersten Wiederholungen der „Puritaner“ auf Geheiß der Aerzte nach dem stillen Puteaux zurück, wo man ihm alle Besuche, bis auf wenige, strenge fernhielt. Eine zeitlang schien sein Zustand Besserung zu verheißen; erst gegen Anfang Sep stellte sich die furchtbare Unterleibs-krankheit wieder ein, tember welche ihn einige Jahre früher in Mailand fast an den Rand des Grabes gebracht. Diesmal war die Kunst der berühmtesten Aerzte, die Pflege der hingebendsten Freunde vergeblich, starb am Bellini 23. September 1835. Wie fast immer, wenn ein berühmter Mann in jungen Jahren stirbt, so verbreitete sich auch gleich nach Bellini's Tod das Gerücht, er sei vergiftet worden. Die ärztliche Section des Leichnams erwies dieses Gerücht als vollständig grundlos. Frankreich bereitet dem theuren Todten eine würdige Leichenfeier. Vier berühmte Componisten (französisch gewordene Landsleute Bellini's), nämlich Cherubini, Caraffa und Paër, trugen Rossini die Enden des Bahrtuches; Lablache, Tamburini und Ivanoff sangen die Grabgesänge in der Kirche. Rubini Trotz des Regengusses folgte eine unabsehbare Menge dem Sarge nach dem Père-Lachaise, wo Ferdinand im Namen Paër des Institut de France, im Namen Orioli Italien's am offenen Grabe sprachen. Eine öffentliche Subscription deckte die Kosten des schönen Monumentes, das sich über dem Grabe erhebt. Bellini ruht in dem „Bosquet des Musiciens“, wie im Volksmunde jener gartenähnliche Theil des Père-Lachaise heißt, der die Gräber von, Méhul, Gossec, Catel, Isouard, Panseron, Boieldieu, Herold und anderer Chopin Tonkünstler dicht neben einander versammelt. Im Jahre 1865, also dreißig Jahre nach Bellini's Tod, reclamirte die Gemeinde Catania seinen Leichnam; nachdem ihr Gesuch bis jetzt unbeantwortet geblieben ist, darf man wohl annehmen, die Leichen gräberei werde unterbleiben.

Herr Arthur Pougin schließt sein Buch mit einem langen Capitel, überschrieben „Le génie de Bellini“. Es ist ein gewöhnliches, dilettantisch-phrasenreiches Geplauder. Auf den Kern der Sache, das eigentliche Musikalische, ist nirgends eingegangen; nicht eine einzige Oper wird aufmerksam kritisirt, nicht ein einziges hervorragendes Musikstück zergliedert. Nirgends bringt der Verfasser eine halbwegs neue Bemerkung, einen scharf charakterisirenden Zug; selbst so naheliegende Beobachtungen, wie z. B. daß Bellini's Melodien fast regelmäßig auf der Terz anheben und mit Beginn des zweiten Theiles nach der Moll-Tonart moduliren, scheint Herr Pougin nie gemacht zu haben. Ja sein Urtheil spaltet sich mitunter seltsam widersprechend. Im Verlaufe des biographischen Theiles hat er nämlich für die erfolgekrönten Opern Bellini's nur Lob, meist das enthusiastische vom Schlage der italienischen Nekrologie. Hingegen glaubt er im Schlußcapitel vom „génie de“ den ernstesten Kritiker hervorkehren zu müssen und nimmt Bellini dem Tondichter häufig mit der linken Hand weg, was er ihm mit der Rechten gegeben. Nachdem er früher die überraschende „neue Stylphase“ in den „Puritanern“ gerühmt, sagt er am Puritanern Schluß: Bellini sei immer

derselbe geblieben, eine Eigenschaft, die, ein Glück für seine kurze Carrière, ihm bei längerem Leben zum Unheil ausgeschlagen wäre, da er „unfähig war, seinen Styl zu erneuern oder auch nur zu kräftigen“. Bellini, heißtes weiter, habe, „keine jener bleibenden Schöpfungen geliefert, welche die Grenzen der Kunst erweitern, wie „Alceste“, Don Juan,“ und — der „Freischütz“ (Zweikampf *pré aux clerics*) von Herold“!! Daß Bellini's begrenztes, aber echtes Talent wirklich neue Elemente in die italienische Oper eingeführt und die Grenzen der Rossini'schen Opera seria nach Seiten der Empfindung, des ausdrucksvollen Gesanges erweitert habe, das vergißt Herr Pougin zu sagen. Oder er will es nicht sagen, da er sein Buch sehr unnöthigerweise gewidmet hat. Da Rossini darf denn der eine Vorzug, welcher Bellini gegenüber dem genialeren Rossini zu statten kommt, nämlich der seelenvolle Ernst der Empfindung, die Rückkehr zum einfachen getragenen Gesang nach Rossini's Bravour-Ueberladung, nicht hervorgehoben werden. Dafür wird eine Anzahl von Aussprüchen Dieses Element in Bellini's Musik fiel gleich anfangs selbst den laienhaftesten und befangensten Rossini-Schwärmern auf, wenn sie es auch oft wunderlich genug auslegten. So schreibt, Stendhal dessen „Correspondance inédite“ Herr Pougin nicht zu kennen scheint, im Jahre 1831 nach einer Aufführung der „Straniera“: „Bellini ist ganz entschieden nur eine Art, seine Melodie ist nichts als Gluck ein obligates Recitativ, kein Gesang.“ Der geistreiche Mann war überhaupt in musikalischen Dingen ein schlechter Prophet. Meyerbeer ist ihm (1820) „ein Mann etwa wie Marmontel oder Lacretelle; ein kleinbischen Talent, aber von Genie nicht mehr, als auf die flache Hand geht“. Von schreibt Donizetti Stendhal im Jahre 1824: „Er ist ein großer und schöner junger Mann, kalt und ohne eine Spur von Talent.“ Bellini's erzählt, die sämmtlich darthun sollen, daß dieser die Rossini'schen Opern als höchsten Gipfelpunkt der Kunst, ins besondere „Semiramis“ als ein „erhabenes Wunderwerk des menschlichen Geistes“ verehrt habe.

„Bellini war mehr Poet als Musiker,“ so lautet die ganz hohle Effectphrase, in welche der Verfasser schließlich sein Urtheil über Bellini zusammenfaßt. Wie viel hübscher und treffender ist das Wort eines italienischen Schriftstellers: Bellini sei der „Petrarca der Musik“.