

Nr. 9882. Wien, Sonntag, den 28. Februar 1892

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

28. Februar 1892

1 Rossini .

Ed. H. „Sie gratuliren mir zu meiner Rüstigkeit? Ich habe ja erst kürzlich meinen achtzehnten Geburtstag ge feiert!“ So scherzte der zweiundsiebzigjährige Rossini, als ich mich über sein gutes Aussehen freute. Er war am 29. Februar des Schaltjahres 1792 geboren, hatte also that sächlich nur alle vier Jahre einen Geburtstag. Der stets heitere alte Herr hätschelte dieses Datum als einen will kommenen Anlaß zu allerhand Spässen. Ich war so glück lich, ihn in den Jahren 1860 und 1864 wiederholt in seiner Villa zu Passy besuchen zu dürfen und auch in seiner Stadt wohnung einer seiner berühmten Musik-Soiréen beizuwohnen. Er bot das schöne Bild eines weltberühmten Mannes, der freiwillig den Strom der Vergessenheit überschifft und alle schlimmen Leidenschaften weit hinter sich am Ufer zurück gelassen hat. Seine ruhige Heiterkeit und Liebenswürdigkeit wird Jedem, der ihn gekannt, eine theure, unverwischbare Erinnerung bleiben. Als ein Weiser, „der sich ohne Haß vor der Welt verschließt“, hatte er seit zwanzig Jahren keine Einladung angenommen, kein Theater besucht und, kleine Spazierfahrten ausgenommen, sein Haus nicht ver lassen. Freilich kam die Welt zu ihm, und oft mehr, als ihm bequem war. Er mußte sich viel anbeten und anwundern lassen, aber auch das ertrug er mit einem reizenden, halb gutmüthigen, halb satirischen Humor. Sein ausdrucksvolles Gesicht leuchtete fast immer in dem Abendroth einer fröh lichen Behaglichkeit. Ernste, gerührte Stimmung überkam ihn nur, wenn er von seiner Kindheit und seinen Eltern sprach. Als Kind armer Leute hatte er eine Jugend voll Arbeit und Entbehrung erlebt — eine trübselige Jugend könnte man sagen, hätte sein übermüthig glückliches Temperament Trübsal aufkommen lassen. Seinen Geburtsort Pesaro verließ er schon als Kind und zog mit seinen musici renden Eltern auf kleinen Bühnen herum. Der Vater blies das zweite Horn im Orchester, die Mutter, die eine hübsche Stimme besaß, aber keine Note kannte, war Sängerin. Der kleine Gioacchino leistete von seinem zehnten Jahr an den Eltern Beistand. Er sang in den Kirchen, accompagnirte im Theater auf dem Clavier, repetirte mit den Künstlern, gab eine kleine Rolle in Paër's „Camilla“, dirigirte Orchesterconcerte und brachte vergnügt den Eltern seinen kärglichen Verdienst. Sobald er im Stande war, zu componiren, schuf er gegen sechs Opern in einem Jahre, weil eine jede ihm 200 Lire eintrug. Die kindliche Liebe, die sein ganzes Leben erfüllte, zwang ihn, viel und schnell zu produ ciren. Es ist ein sehr verbreiteter Irrthum, daß Rossini in seiner Jugend nichts gelernt habe. Nur schneller lernte er, als Andere, und mehr aus lebendiger Praxis, als aus Büchern. Selbst ein guter Sänger, wußte er stimm gemäß zu schreiben; tägliche Uebung machte ihn zum tüch tigen Clavierspieler und Begleiter; als Concert-Dirigent wurde er mit dem Orchester und jedem einzelnen Instrument vertraut. Die trockene Lehrmethode des alten Padre Mattei an der Musik-

schule (Liceo) von Bologna konnte dem lebhaften, von Melodien übersprudelnden Jungen freilich keine Leidenschaft für Fugen und contrapunktische Kunststücke einflößen; trotzdem wurde er in 18 Monaten der beste Schüler am Lyceum. Die Quartette von Haydn und Mozart spielte er leidenschaftlich gern und dirigierte als 19jähriger Jüngling die „Schöpfung“ von Haydn, die er vollständig bis in die kleinsten Recitative auswendig wußte. Die Vorliebe für unsere deutschen Classiker hat sein ganzes Leben treulich begleitet. Aber Naturell, Talent, Jugendeindrücke — Alles trieb den jungen Rossini zum Theater. Vor mir liegt seine Opera buffa „L'inganno felice“, die sein erster nachhaltiger Erfolg in Italien und auch in Deutschland unter dem Titel „Die Getäuschten“ beliebt war. Der ganze Rossini steckt schon in diesem Jugendwerk, das einer genialen Improvisation gleicht. Mit 18 Jahren hatte er die theatralische Laufbahn begonnen, mit 21 war er der erklärte Liebling der Nation.

Die musikalischen Zeitverhältnisse standen günstig für das Auftreten Rossini's. Nach dem Erlöschen des glänzenden neapolitanischen Dreigestirns der Opera buffa — Piccini, Paisiello und Cimarosa — war eine Art genialeres Interregnum eingetreten, in welchem zwei Componisten von schwächerer Begabung, Simon und Ferdinand Mayr, Paër herrschten. Ihre Musik hatte technische und formale Vorzüge, aber kein Feuer, keine Originalität. Die Italiener lechzten nach einem genialen neuen Componisten, der frisches Leben in die verkümmerte Opernmusik brächte. Da erschien der junge Rossini wie ein Held und Erretter. „Tancredi“ und „Cenerentola“, beide aus demselben Jahre 1812, haben seinen Ruhm in Italien fest begründet und auch nach Deutschland verbreitet, wo Rossini von 1816 an Mode wurde. Daß „Tancredi“ mit der Gewalt einer überraschenden Offenbarung einschlug, wird man heute freilich nur mit Mühe verstehen, so veraltet und durch tausendfältige Nachahmung abgenutzt klingen uns diese tändelnden Melodien und endlosen Coloraturen. Allein die originelle, erneuernde Kraft eines Componisten will an seinen Vorgängern, nicht an seinen Nachfolgern gemessen sein. Man sehe sich die gefeiertesten Werke der vor-Rossini'schen Opera seria an, zum Beispiel Cimarosa's „Hörazier“, Paër's „Achilles“, Simon Mayr's „Lodoiska“, dann wird man erkennen, wie berauschend neu Alles im „Tancredi“ gewesen gegen die steife conventionelle Musik seiner Vorgänger. Diesen natürlicheren, volksthümlicheren Ton, diese Frische und Lebendigkeit hat Rossini aus der Opera buffa, der wahren Heimat seines Talentes, in die Adern ihrer vornehmeren Schwester, der Opera seria, zuerst hinübergeleitet. Bald schwärmte auch Deutschland für den „Tancredi“, die „Italia“ und den „Cenerentola“ von Barbier von Sevilla“, so heftig die schulmeisterliche Kritik gegen die „Seichtigkeit und Unwissenheit“ Rossini's predigen mochte. Die deutsche Kritik hat von jeher zu viel Respect gehabt vor der musikalischen Tugend und Gelehrsamkeit und zu wenig vor der Gottesgabe des Talents. Wenn das deutsche Publicum wirklich einige Vorliebe für Fremdes hegt, so wird dieser Fehler wettgemacht durch die Geringschätzung ausländischer Opern seitens der deutschen Kritik. Es war die erste Stadt in München Deutschland, wo (1816) Rossini'sche Opern von einer italienischen Truppe gegeben wurden. Von dort kommt auch (in die Leipziger Musikzeitung) die erste Stimme, die muthig und wohlwollend den Chor der Rossini -Verächter durchdringt. Ich will sie, dem heutigen Tag zu Ehren, aus der Vergessenheit ziehen. „Gewiß“, schreibt der Münchener Musiker, „gewiß eine vortreffliche Musik, im neuesten Geschmack, aber — wie Manche hier sagen — „ohne Charakter“. Ob wirklich echter Gesang in diesem Sinn Charakter haben kann? da er ja, ohne Worte schon, wie die Licht- oder elektrische Materie oder der Magnetstrom, an und für sich schon den Menschen hinreißt und ihn auf eine sinnliche Weise genießen macht. Tancredi's Musik hat keinen Charakter, ist nicht tragisch, nicht komisch; sie ist etwas Eigenes in ihrer Art, das Jedem gefällt. Sie gefällt wie ein schönes Gesicht, dem selbst der Feind nicht absprechen kann, daß es schön ist.“

Nach Rossini's ersten Erfolgen streiten sich alle italienischen Hauptstädte um ihn.

Er selbst ist bald in Venedig, in Mailand, in Neapel und streut überall mit vollen Händen aus. Auf den folgt Barbier, Otello, la Cenerentola, la Gazza ladra, Armida, Moïse, la Donna del lago. Diese zweite (Maometto nea e) Periode seines Schaffens grenzt ans Wunder politisch bare. Der Impresario engagiert Barbaja Rossini mit einem Jahresgehalt von 8000 Francs und verpflichtet ihn, jährlich zwei Opern zu schreiben. Er schreibt deren vier. Wenn man Rossini's Flüchtigkeit tadelt, so erwäge man doch auch die schwierigen Verhältnisse, unter denen er schuf — Zwangslagen, die sich heute kein Componist würde gefallen lassen. Er mußte mit den elendesten Textbüchern vorlieb nehmen und erhielt niemals ein fertiges Libretto, sondern componirte die Introduction, ehe noch die folgende Nummer gedichtet war. Seine Poeten hatten oft keine Idee von den musikalischen Erfordernissen; er mußte mit ihnen und für sie arbeiten. Er war verpflichtet, die Rollen bestimmten Sängern anzupassen und nach deren Wünschen abzuändern, sämtliche Proben zu überwachen, und das Alles gegen ein elendes Honorar. Für den „Tancred“ erhielt er 500 Francs! „Ausgenommen während meines Aufenthaltes in England,“ erzählte Rossini, „habe ich nie durch meine Kunst genug eingenommen, um mir etwas zurücklegen zu können. Und in London habe ich nicht als Componist, sondern als Accompagnateur in vornehmen Soiréen Geld gemacht.“ Trotz dieser Fesseln sehen wir Rossini als Künstler fortschreiten; zwar kommt er vor dem „Tell“ nicht auf durchgreifende Wandlungen seines Styls, aber schon „Otello“ zeigt einen bedeutenden Aufschwung über das dramatische Niveau des „Tancred“. Wendete sich, durch die Barbaja Revolution von Neapel vertrieben, nach, wo er das kaiserliche Operntheater nächst dem Kärntnerthor pachtete. Dort gab er mit Rossini — welcher seine Primadonna Isabella geheiratet hatte — und einer vortrefflichen Truppe im Frühjahr 1822 die Opern „Zelmira“, „Corradino“ und „Elisabetta“. Der Erfolg überstieg alle viel früher als im Kärntnerthor-Theater erschienenen Rossini'schen Opern im *Theater an der Wien*. Hier wurde schon 1817 „Tancred“ von einer italienischen Sänger-Gesellschaft gegeben; in den drei folgenden Jahren in Sprache: „deutsch“, „*Elisabeth*, Königin von England Othello“, „Die diebische Elster“, „Der Barbier“, „von Sevilla Cenerentola“, „Die Italienerin in Algier“, „Der Türke in Italien“ u.s.w. Von den Türcen in Italien deutschen Sängern waren insbesondere der Tenor und die Primadonna Henriette Jäger Vio (verehelichte Spitzeder) ausgezeichnet. In der „Diebischen Elster“ betrat (1821) der Tenorist Anton zum erstenmale die Bühne. Haizinger's Erwartungen. Es war ein allgemeines Schwärmen; schrieb doch sogar der Philosoph nach Hegel Berlin: „So lang' ich noch Geld habe für die italienische Oper, gehe ich von Wien nicht fort!“ Rossini sprach stets mit liebenswürdiger Wärme von diesen wien'schen Tagen, die er zu seinen glücklichsten zählte. In Wien habe er zum erstenmal in seinem Leben ein musikalisch theilnehmendes Publicum vorgefunden, ein Publicum, das nicht blos einzelne Arien, sondern die ganze Oper aufmerksam anhört, ohne zu plaudern. Er lernt in Wien Beethoven kennen (daß ihn dieser nicht empfangen habe, ist eine Fabel), desgleichen, Franz Weber, Schubert Weigl und, mit dem er am meisten verkehrt. Nach drei Salieri Monaten verläßt Rossini Wien und wird nach einem Aufenthalt in London in Paris sesshaft. Hier schreibt er (1829) für die Große Oper sein letztes und größtes Werk, den „Wilhelm Tell“.

Es ist von mehr als symbolischer Bedeutung, daß die wien'sche Hofoper ihre heutige Festvorstellung aus dem „Barbier“ und dem zweiten Act des „Tell“ zusammen stellt. Der Barbier und Tell — das ist leider für uns der gesammte Rossini. Diese zwei lebendigsten und genialsten Opern des Pesarers sind die einzigen Goldmünzen aus seiner reichen Schatzkammer, welche heute noch circuliren und ihren vollen Werth behalten haben. Die eine bedeutet sein Bestes im komischen, die andere sein Höchstes im ernsten Styl. Der „Barbier“ ist in seiner Art noch origineller, einheitlicher, vollendeter; man sucht vergebens nach einem lebendigeren Ausdruck von Rossini's Genie. Im „Tell“ sehen wir seine dramatische Kraft in ihrer höchsten Entfal-

tung und im Dienste der bedeutendsten Aufgabe. Eine so imposante Wandlung, wie sie Rossini, nachdem er 40 Opern geschrieben, schließlich im *Tell* aufweist, kommt in der Geschichte der Musik kein zweitesmal vor. Die beiden ersten Acte gehören zu dem Schönsten, was die moderne Große Oper aufzuweisen hat. In Deutschland leben der „Barbier“ und „Wil“ in unverkümmerter Jugend fort. *Wilm Tell* wird größtentheils gut gegeben, für den Barbier fehlen auf dem Boden die Gesangs-Virtuosität und, was diese theilweise ersetzen könnte: das hinreißende südliche Temperament. In Paris wird die Rossini-Feier sich auf *Tell* beschränken müssen; der Barbier liegt nicht im Bereich der heutigen französischen Sänger. Italien wiederum dürfte sich bloß an den Barbier halten; *Wilhelm Tell* ist im Vaterland Rossini's niemals heimisch geworden und hatte stets gegen den italienischen Geschmack und die mangelhafte Schulung der Chöre nicht zu kämpfen. Und die besten seiner übrigen Opern? Die heutige Jugend hat keine Vorstellung von der Wirkung, welche ein ausgezeichnetes italienisches Künstler-Ensemble mit der „*Cenerentola*“ oder der „*Italienerin in Algier*“ hervorbringt. Mir selbst war wenigstens ein letzter schöner Nachglanz davon beschieden; zuerst die italienischen Vorstellungen mit der in den Vierziger-Jahren, sodann jene Tadolini mit Adelina und mit Désirée Patti. Vollendete Artôt-Gesangskünstlerinnen wie diese drei, virtuose Tenoristen wie Carrion, Baritons wie Calzolari, Debassini, Everardi, Baßbuffos wie Graziani Zucchini oder gibt es auch in Bottero Italien nicht mehr. Seit dem Alles auf den Ruin der Gesangkunst hinarbeitet, ist jede Hoffnung auf ein Wiederaufleben so genußreicher Rossini-Abende geschwunden.

Rossini's Einfluß war groß und weitverbreitet. Nicht nur das Publicum, auch die Componisten riß sein Zauber unwiderstehlich mit fort, am meisten natürlich die kleineren Maëstri Italiens, welche die unglückliche Idee hatten, ihn zu copiren — ihn, dessen Genie sich nicht copiren ließ und dessen Manieren von ihm selbst bis zum Ueberdruß wiederholt worden sind. Aber auch glänzende, selbstständige Talente, wie Meyerbeer, Auber, Herold, Bellini, Donizetti und der frühere Verdi, haben ihm anfangs vergnügte Heerfolge geleistet, bis sie später zum Ausdruck ihrer eigensten Individualität gelangten. Sogar deutsche Zeitgenossen Rossini's haben, tadelnd und zähneknirschend, ihm seine Effecte abzugucken versucht; finden sich doch selbst in Schubert und Weber hin und wieder Rossini'sche Anklänge. In Deutschland — wo er übrigens am schwächsten geherrscht — ist Rossini's Einfluß seit Wagner's Auftreten völlig verschwunden, in Italien desgleichen seit Verdi's *Aida*, seit Boito und Mascagni. In Frankreich hat die Einwirkung seines „*Tell*“ noch nicht ganz aufgehört, wie die großen Opern von Meyerbeer und Halévy, von Gounod und Massenet zeigen.

Nach seinem epochemachenden *Wilhelm Tell* war Rossini nicht wieder zur Composition einer Oper zu bewegen. Mit 37 Jahren schloß er freiwillig seine Carrière ab, nach einer schon in frühester Jugend begonnenen rastlosen und ruhmvollen Thätigkeit. Was ihn zu dieser frühen Resignation veranlaßt habe? Es ist nie völlig aufgeklärt worden; Rossini hat sich, selbst auf Hiller's directe Anfrage, niemals bestimmt darüber ausgesprochen. Keinesfalls war seine musikalische Schöpferkraft versiegt; die blühende Melodien-schönheit seines *Stabat mater* (1841) beweist das Gegen-theil. Dennoch fehlte ihm wohl die Hoffnung, seinen *Tell* noch zu überbieten, und er verschmähte es, mit schwächeren Werken sich dem Almosen bloßer Pietät auszusetzen. Den Glanz seiner Popularität überlebt zu haben, machte ihm wenig Kummer; Niemand konnte von Rossini'scher Musik bescheidener denken und sprechen, als er selbst. „Das sind kleine Sachen,“ meinte er lächelnd, „die einst in der Mode waren und es jetzt nicht mehr sind.“ Als Rossini im Jahre 1869 zur ewigen Ruhe einging, war er für die Kunst bereits seit 40 Jahren todt. Aber an ihm selbst, an seinem Leben, seinem sprühenden Geist, seinem herzlichen Wohlwollen erquickte sich Jeder, dem es vergönnt war, mit dem Alten zu verkehren. Als eine weithin strahlende Erscheinung, als einer der genialsten und lebenswürdigsten Tondichter, steht Rossini in

der Musikgeschichte unverrückbar fest. Seit 76 Jahren ist sein „Bar“, seit 63 Jahren sein „bier Tell“ die Freude und Bewunderung Europas, und beide werden es hoffentlich noch sehr lange bleiben. Sein Vaterland Italien und die geliebte Heimstätte seiner letzten 40 Jahre, Paris, erfüllen nur eine schöne Pflicht, indem sie den hundertsten Geburtstag Rossini's feiern. Auch Deutschland wird in herzlicher Dankbarkeit nicht zurückstehen. Einige goldene Worte von *Moriz*, die mir aus dem Herzen gesprochen sind, mögen den Hartmann Schluß dieses Gedenkblattes bilden. Solche Sing- und Wundervögel, wie Rossini, sagte Hartmann, kehren nicht mit jedem neuen Frühling, sondern erst mit neuen Jahrhunderten wieder. Wer kann es berechnen, wie viele Millionen Herzen er seit einem halben Jahrhundert an tausend verschiedenen Punkten der liederreichen Erde erfreut hat? Es würde ein großes Volk heiterer, lächelnder, lachender Menschen aus machen. Wenn man Eroberern und sogenannten Schlachten helden Monumente setzt und sie in Epopöen besingt, die Millionen elend machen, was verdient ein solcher Herz erfreuer, Gramverscheucher, Tröster und Schöpfer zahlloser glücklicher, melodiendurchwebter Stunden! Könnte man diese Stunden sichtbar oder chronologisch berechenbar aneinander fügen, es gäbe ein goldenes Zeitalter, eine saturninisch schöne Epoche des Menschengeschlechtes, wie sie die liebevollsten Dichter träumten, und über jenem Volke, diesem Reiche des Glückes, würde ein Himmel lachen, wie aus dem „Ecco ridente il cielo!“