

1868 ROS

URBON



BAYERISCHE STAATSOPER

GIOACCHINO ROSSINI

IL BARBIERE DI SIVIGLIA



BAYERISCHE STAATSOPER

Staatsintendant Peter Jonas

Gioacchino Rossini

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Musikalische Leitung: Giuseppe Patané

Inszenierung: Ferruccio Soleri

Bühnenbild: Carlo Tommasi

Kostüme: Ute Frühling

Chöre: Eduard Asimont

Premiere am 22. Mai 1989 im Nationaltheater München

Gioacchino Rossini

Il Barbiere di Siviglia

Melodramma buffo in zwei Akten
Libretto von Cesare Sterbini

Uraufführung am 20. Februar 1816
im Teatro Argentina in Rom

Münchener Erstaufführung am 1. Januar 1819
am Königlichen Hoftheater

Die Handlung

1. Akt

Graf Almaviva hat sich in Rosina, das streng bewachte Mündel des Doktor Bartolo, verliebt. Heimlich bringt er ihr ein Ständchen. Almaviva trifft Figaro, den Barbier von Sevilla, der im Hause Bartolos verkehrt. Von Figaro erfährt der Graf, daß der alte, geizige Bartolo Rosina heiraten will, um an ihre Erbschaft zu gelangen.

Rosina zeigt sich auf dem Balkon. Absichtlich läßt sie ein Billett fallen, dem Almaviva entnimmt, daß sie Näheres über ihren Verlehrer erfahren möchte.

Als Bartolo ausgegangen ist, stellt sich der Graf Rosina als Lindoro vor und macht ihr einen Heiratsantrag. Mit einem Bestechungsgeld sichert sich der Graf Figaros Hilfe, um Rosina für sich zu gewinnen. Figaro rät Almaviva, sich in der Verkleidung eines Soldaten Zugang zu Bartolos Haus zu verschaffen.

Rosina sehnt sich nach Lindoro und schreibt ihm. Bartolo kehrt zurück und bekommt Besuch von Don Basilio, dem Musiklehrer. Er warnt Bartolo vor dem Grafen Almaviva, der es auf Rosina abgesehen habe. Basilio weiß auch ein Mittel, um den Grafen aus der Stadt zu vertreiben: die Verleumdung.

Figaro hat die beiden belauscht und teilt ihre Absprache Rosina mit. Sie gibt ihm einen Liebesbrief für Lindoro.

Bartolo entdeckt an Rosinas Händen Tinte, stellt fest, daß ein Bogen Briefpapier fehlt, und wird mißtrauisch.

Almaviva erscheint in Bartolos Haus als betrunkenener Soldat. Rosina gegenüber gibt er sich als Lindoro zu erkennen. Bartolo will sich mit Hilfe der Wache gegen die Einquartierung Almavivas wehren. Als der eingetroffene Offizier Lindoro jedoch nicht festnimmt, weil er über die Situation inzwischen aufgeklärt worden ist, herrscht allgemeine Verblüffung.

2. Akt

Als Musiklehrer Alonso, der den angeblich erkrankten Basilio vertritt, erscheint Almaviva erneut in Bartolos Haus.

Rosina erkennt den verkleideten Lindoro sofort. Der mißtrauische Bartolo läßt die beiden nicht aus den Augen. Lindoro gewinnt sein Vertrauen, als er ihm einen Brief Rosinas an Almaviva zusteckt, aus dem die geheime Verbindung der beiden hervorgeht. Es wird eine Musikstunde improvisiert; daraufhin ist Bartolo vollends beruhigt. Von dem modernen Stil der Musik Alonsos und Rosinas hält er allerdings nicht viel; er gibt ein Musikstück aus seiner Jugendzeit zum besten.

Figaro tritt ein, um Bartolo zu rasieren. Unter einem Vorwand entwendet er dem Alten den Balkonschlüssel.

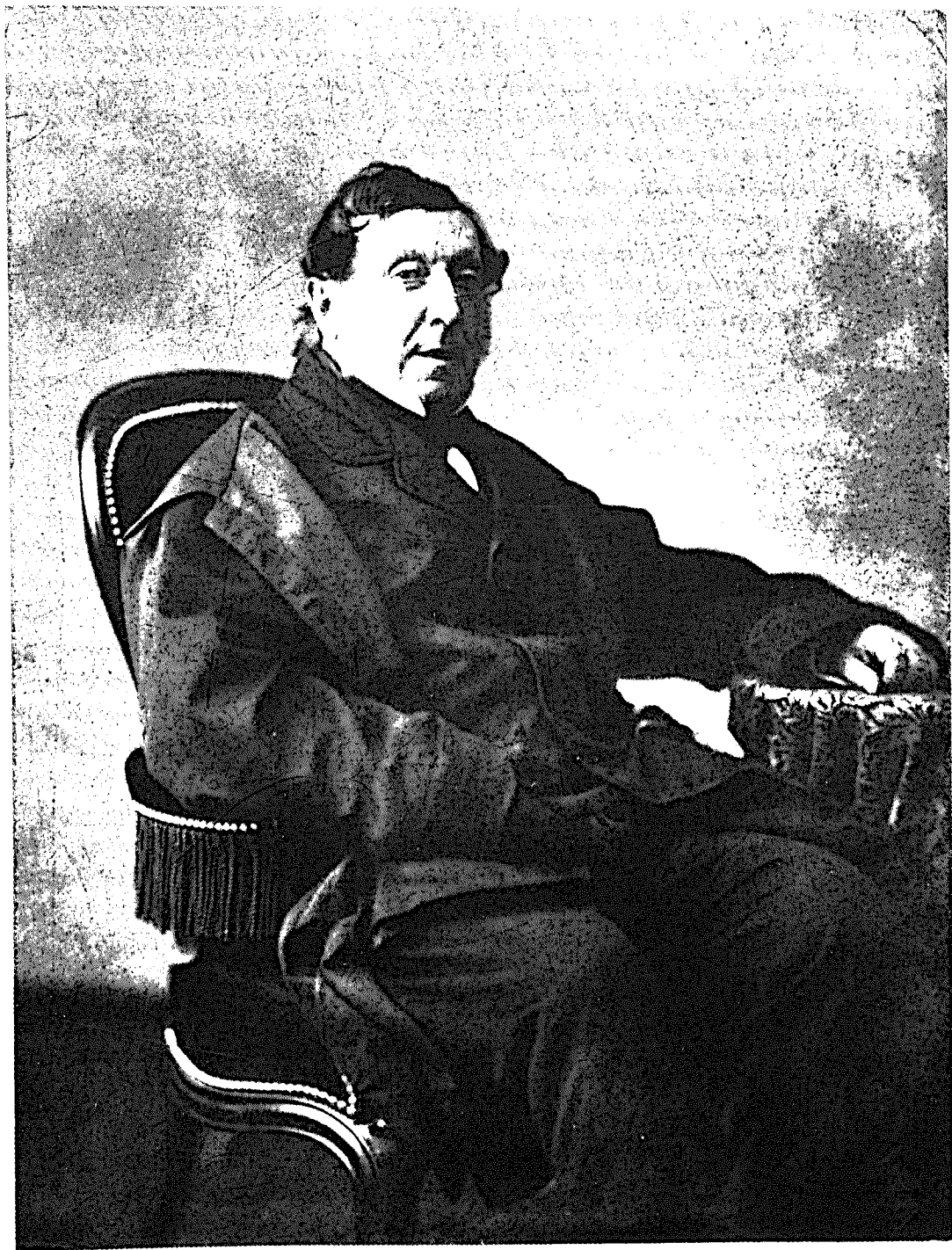
Unerwartet erscheint der angeblich kranke Basilio; doch mit Hilfe einer gut gefüllten Geldbörse des Grafen verschwindet er bereitwillig.

Figaro und Almaviva wollen Rosina um Mitternacht entführen. Begeistert stimmt Rosina dem Plan zu, denn sie möchte ihrem geliebten Lindoro folgen. Bartolo vermutet ein Komplott und jagt alle davon. Er schickt Basilio zum Notar, damit die Vorbereitungen für seine Hochzeit mit Rosina getroffen werden. Seinem Mündel gegenüber verleumdet Bartolo Lindoro. Er behauptet, auf Grund des ihm von Alonso/Lindoro zugesteckten Briefes, Lindoro wolle Rosina dem Grafen Almaviva zuspielen.

Die empörte Rosina erklärt sich daraufhin bereit, Bartolo zu heiraten, und verrät dem Alten den Entführungsplan. Bartolo eilt davon, um die Wache zu alarmieren.

Während eines Gewitters steigen der Graf und Figaro über den Balkon ins Haus ein. Die sich sträubende Rosina klärt der Graf über seine Doppelrolle als Lindoro/Almaviva auf.

Der mit dem Notar zurückkehrende Basilio vereitelt die Flucht der drei Verschwörer. Durch Bestechung kann Figaro Basilio als Trauzeugen gewinnen, dann wird der Ehevertrag zwischen Rosina und dem Grafen unterzeichnet. Dem betrogenen Bartolo überläßt der Graf als Entschädigung Rosinas Mitgift.



G. Rossini

Als den Initiator der romantischen Musik pflegt man Rossini zu bezeichnen, obgleich er eigentlich mit seiner ersten Schaffensperiode noch zum Rokoko gehört und mit seiner zweiten zur französischen Romantik. Die Uraufführung seines »Barbiere di Siviglia« wurde 1816 in Rom ausgepfiffen. Nach der Vorstellung eilten Freunde in seine Wohnung: er schlief aber bereits, entweder weil er in seiner geistigen Souveränität sich aus dem Fiasko nichts machte oder weil er von dem schließlichen Erfolg seines Werkes zu sehr überzeugt war. In der Tat wurde er schon am nächsten Abend durch einen schrecklichen Lärm geweckt: es waren Hunderte von Menschen, die ihm eine rauschende Ovation darbrachten. Nicht zufällig war Rossini einer der größten Köche, die je gelebt haben: auch in seiner Musik ist er der feinschmeckerischste, gaumenschmeichelndste, gastlichste Mischkünstler, der sich denken läßt. In sie, die in ihrer Zartheit und Fülle, Grazie und Beschwingtheit in die Nähe Mozarts gelangt, trug er auch die liebenswürdige Gauloiserie und Selbstironie, die ihn im Leben auszeichnete. Der vortreffliche Kulturhistoriker Riehl sagt allerdings nicht mit Unrecht, sie habe bloß aus »Schlummerliedern zum Schlafen und Träumen« bestanden; aber im »Tell« bewies er, daß er noch etwas anderes zu schaffen wisse als »anmutigsten, wollüstigsten Schlafgesang«.

Egon Friedell

Rossini
(Photographie von Nadar)

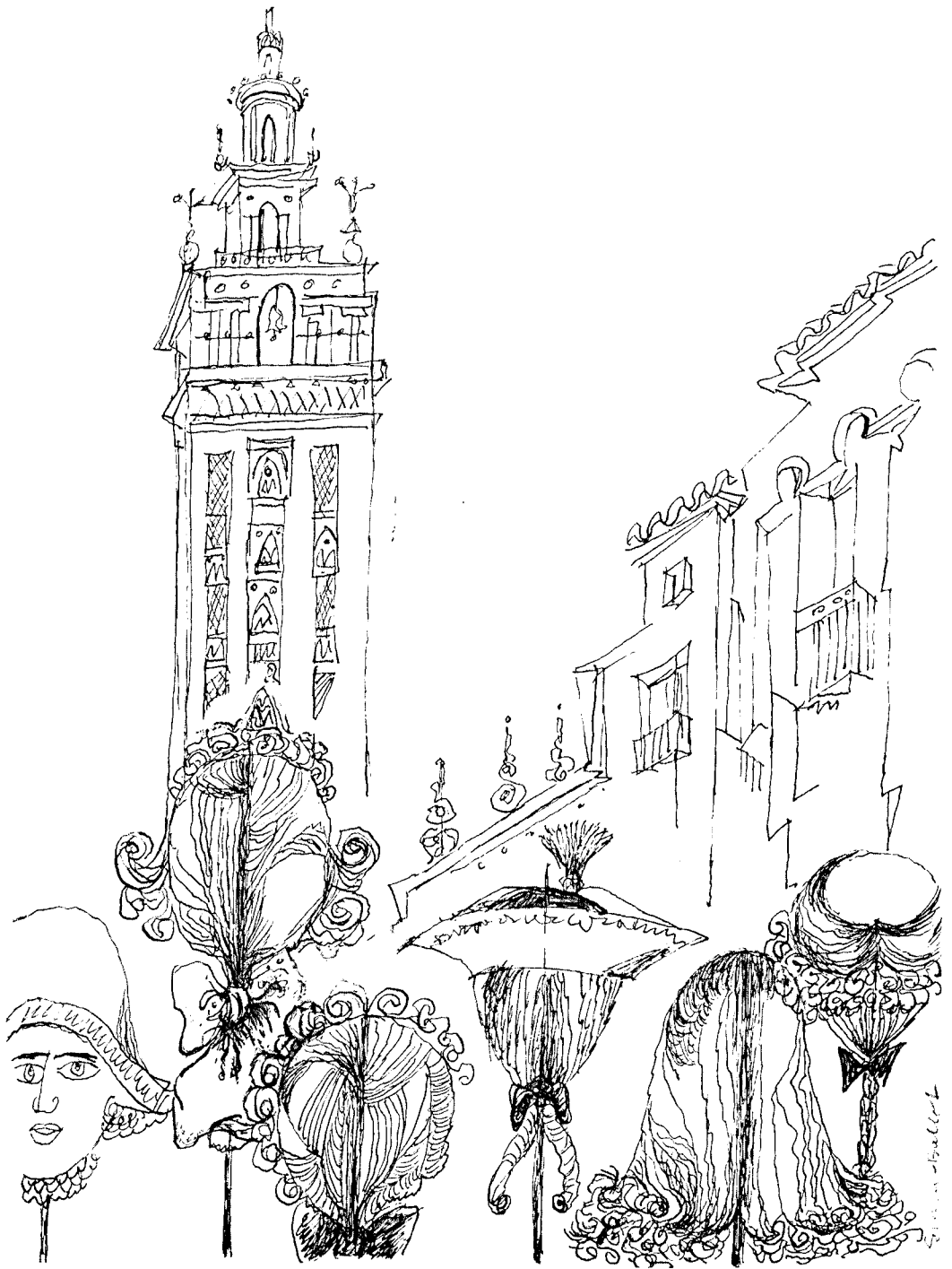
Zeittafel zu Rossini

- 1792 Gioacchino Rossini am 29. Februar in Pesaro geboren
- 1796 Rossinis Vater wird als Sympathisant der Römischen Republik aus dem Dienst entlassen und zieht nach Bologna
- 1799 Einkerkung des Vaters aus politischen Gründen, Entlassung
- 1801 Hornunterricht beim Vater
- 1802 Die Familie zieht nach Lugo; erste kleine Kompositionen
- 1803 Gesangsunterricht bei Giuseppe Malerbi, dessen Partiturenammlung ihm auch das Studium von Haydn und Mozart ermöglicht
- 1804 Kompositionen von sechs *Sonate a quattro*; Konzertauftritt mit seiner Mutter in Imola mit einer eigenen Kavatine im Buffo-Stil
- 1805 Umzug nach Bologna; Privatunterricht bei Padre Angelo Tesei; Auftritt als Adolfo in Paërs *Camilla*
- 1806 Eintritt in das Liceo Musicale in Bologna; vierjähriges Studium von Gesang, Cello und Klavier; Unterricht in Kontrapunkt bei Padre Mattei; Tätigkeit als Kontinuospieleler in mehreren Opernhäusern
- 1810 Debüt als Opernkomponist mit *La cambiale di matrimonio* am 3. November in Venedig
- 1813 erste große Erfolge mit *Tancredi* am 6. Februar und *L'italiana in Algeri* am 22. Mai in Venedig
- 1814 Komposition von *Il Turco in Italia* für die Mailänder Scala; Rossini schließt mit dem berühmten Violinvirtuosen Niccolò Paganini Freundschaft
- 1815 Vertrag mit dem neapolitanischen Impresario Domenico Barbaja; Rossini verpflichtet sich zur Komposition von zwei Opern pro Jahr und gleichzeitig zur Übernahme der Leitung der neapolitanischen Theater; Erfolg mit *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* am 4. Oktober in Neapel
Abschluß des Vertrags für *Il Barbiere di Siviglia* am 15. Dezember
- 1816 Uraufführung des *Barbiere di Siviglia* am 20. Februar im Teatro Argentino in Rom; nach dem Premiereniasko wird der *Barbier* bald eine gefeierte Oper; *Otello* am 4. Dezember in Neapel uraufgeführt
- 1817 *La Cenerentola* am 25. Januar in Rom
- 1818 *Mosè in Egitto* am 5. März im Teatro San Carlo in Neapel; Rossini beginnt Verhandlungen mit der Opéra in Paris
- 1819 *La donna del lago* am 24. Oktober in Neapel;
- 1820 *Messa di Gloria* am 24. März und *Maometto-II* am 3. Dezember in Neapel
- 1821 Rossini und Paganini verkleiden sich im römischen Karneval als Bettelmusikanten; Rossini dirigiert Haydns *Schöpfung* in Neapel
- 1822 Heirat mit der Sängerin Isabella Colbran; Reise nach Wien, wo Rossini stürmisch gefeiert wird; Begegnung

- mit Ludwig van Beethoven; Reise zum Kongreß von Verona
- 1823 Rossinis letzte italienische Oper, *Semiramide*, am 3. Februar in Venedig uraufgeführt; Reise nach Paris, London und Brighton, wo er von König Georg IV. empfangen wird
- 1824 Rossinis Opern im King's Theatre in London; Besuch in Cambridge; Übernahme der Leitung des Théâtre Italien in Paris
- 1825 *Il viaggio a Reims* am 19. Juni in Paris anlässlich der Krönung von Charles X.; *Der Barbier von Sevilla* wird in New York und Buenos Aires aufgeführt
- 1826 Carl Maria von Weber besucht Rossini trotz anfänglicher Kontroversen in Paris; Rossini bemüht sich erfolglos um eine Rückkehr nach London
- 1827 Neufassung von *Mosè in Egitto* am 26. März in Paris; Tod der Mutter
- 1828 *Le Comte Ory* am 20. August in Paris
- 1829 Premiere von *Guillaume Tell*, Rossinis letzter Bühnenkomposition, am 3. August in Paris; Charles X. verleiht Rossini die Légion d'honneur; Reise nach Bologna, Zusammentreffen mit Vincenzo Bellini in Mailand
- 1830 Kündigung des Vertrags mit der Pariser Opéra nach der Julirevolution; Rossini sitzt bei einem Aufenthalt in Florenz dem Bildhauer Lorenzo Bartolini Modell
- 1831 Rossini besucht mit seinem Bankier und Finanzberater Aguado Madrid; Auftrag für *Stabat Mater* von Manuel Fernández Varela; in Mailand dirigiert Rossini den *Barbier von Sevilla* in Gegenwart König Ferdinands VII.
- 1832 Bekanntschaft mit Olympia Pélissier, Begegnung mit Balzac; Reise mit Aguado nach Südfrankreich; Rossini gibt Paganini zu Ehren in Paris einen Empfang
- 1833 Uraufführung des *Stabat Mater* in Madrid; erste Anzeichen von Krankheit
- 1834 Rossini fordert den geschmeichelten Gaetano Donizetti auf, eine Oper für das Théâtre Italien zu verfassen
- 1836 Reise durch Belgien und das Rheinland mit Lionel de Rothschild; Treffen mit Felix Mendelssohn Bartholdy; während einer Reise nach Brüssel und Antwerpen fährt Rossini ein Stück mit der Bahn – ein Erlebnis, das ihm mehrere Tage nervöse Erschöpfungen bereitete und ihn nie wieder eine Eisenbahn besteigen ließ
- 1837 Scheidung von Isabella Colbran; Reise nach Mailand mit Olympia Pélissier; Rossini trifft Franz Liszt
- 1839 Rossini unterstützt Ferdinand von Hiller bei den Vorbereitungen der Aufführung von Meyerbeers *Romilda* an der Mailänder Scala; Tod seines Vaters
- 1840 Rossini wird Direktor des Liceo Musicale in Bologna
- 1842 Rossini wird in Bologna von Giuseppe Verdi besucht; Friedrich Wilhelm IV. von Preußen ernennt Rossini zum Ritter des Ordens Pour le mérite für Wissenschaften und Künste
- 1845 Tod von Isabella Colbran

- 1846 Heirat mit Olympia Pélissier am 16. August
- 1848 Fluchtartige Abreise aus Bologna aufgrund politischen Aufruhrs; Rossini nimmt Wohnsitz in Florenz
- 1852 zunehmend Depressionen
- 1854 Reise zu den Bädern von Lucca
- 1855 Rossini übersiedelt endgültig nach Paris; Treffen mit Hiller; Besserung des Gesundheitszustandes
- 1856 Empfang bei König Max II. Joseph von Bayern in Bad Kissingen
- 1858 erstes Treffen mit Eduard Hanslick, dem sich weitere anschließen; Rossini übernimmt den Vorsitz einer Kommission, die von der französischen Regierung eingesetzt wurde, um die Normaltonhöhe festzustellen; im folgenden Jahr wird der Kammerton a auf 435 Hertz festgesetzt
- 1860 Richard Wagner besucht Rossini in Paris
- 1862 Rossini sitzt dem Maler Guglielmo de Sanctis für ein Porträt Modell; Zusammentreffen mit Franco Faccio und Arrigo Boito
- 1863 Beginn der Arbeit an der *Petite Messe Solennelle*
- 1864 Uraufführung der *Petite Messe Solennelle*; Rossini schreibt im Zusammenhang mit Meyerbeers Tod *Quelques mesures de chant funèbre*; Wahl zum Grand officier der Légion d'honneur
- 1865 Max Maria von Weber, der Sohn des Komponisten, besucht Rossini in Paris
- 1868 500. Aufführung von *Guillaume Tell* am 7. November in der Pariser Opéra; Tod Rossinis am Freitag, 13. Februar
- 1887 Die sterblichen Überreste Rossinis werden nach Santa Croce in Florenz überführt.

Charlotte Strech-Ballot:
Perücken vor der Giralda



Maestro Rossini verpflichtet sich, die Partitur bis Mitte Januar abzuliefern und sie den Stimmen der Sänger anzupassen; er verpflichtet sich ferner, alle Änderungen, die sowohl für den Erfolg der Musik und zum Vorteil und für die Wünsche der Sänger notwendig erscheinen, vorzunehmen.

Maestro Rossini verspricht und verpflichtet sich ferner, in Rom nicht später als am Ende des laufenden Monats Dezember anwesend zu sein, um diesen Vertrag zu erfüllen und dem Kopisten den ersten Akt der Oper in vollkommen fertiger Form bis zum 20. Januar 1816 zu übergeben. (Der 20. Januar ist aus dem Grunde bestimmt, damit die Proben tadellos durchgeführt werden können und man an einem dem Impresario zusagenden Tage für die Bühne bereit ist, da die Aufführung ungefähr auf den 5. Februar festgelegt ist.) Auch muß Maestro Rossini den zweiten Akt dem Kopisten zur gewünschten Zeit abliefern, damit Zeit genug ist, ihn vorzubereiten und die Proben früh genug durchzuführen, um an dem obengenannten Abend bühlenbereit zu sein. Anderenfalls würde Maestro Rossini sich einer Schadenersatzklage aussetzen, wie es so und nicht anders zu sein hat.

Ferner hat Maestro Rossini die Verpflichtung, seine Oper, wie üblich, zu dirigieren und bei allen Gesangs- und Orchesterproben, so oft es sich als notwendig erweist, persönlich im Theater oder anderen Ortes auf Verlangen des Impresarios anwesend zu sein. Auch verpflichtet er sich, bei den ersten aufeinanderfolgenden Aufführungen anwesend zu sein und diese vom Cembalo, usw. aus zu dirigieren, wie es so und nicht anders zu sein hat.

Als Bezahlung für seine Arbeit verpflichtet der Direktor sich, im ganzen die Summe und Menge von 400 römischen scudi zu zahlen, sobald die ersten drei Aufführungen, die [Rossini] am Cembalo dirigiert, stattgefunden haben.

Beide Seiten stimmen darin überein, daß während Monaten, wenn das Theater verboten oder geschlossen ist, ob durch Beschluß der Behörden oder aus irgend einem anderen unvorhergesehenen Grunde, die Bräuche der römischen Theater und derjenigen aller anderen Länder in ähnlichen Fällen befolgt werden, usw. Als Garantie, daß dieser Vertrag genau ausgeführt wird, wird er von dem oben genannten Impresario und dem Maestro Gioacchino Rossini unterschrieben; ferner gewährt der Impresario dem Maestro Rossini Unterkunft für die gesamte Dauer des Vertrages im gleichen Hause, das dem Signor Luigi Zamboni zugewiesen wird.

Ulrich Schreiber. Schmeichelnde Karessen, drohender Ingrim. Zu Gioacchino Rossinis Buffa »Il Barbiere di Siviglia«

Im Sommer 1828 unternahm Heinrich Heine eine Reise, die ihn von München über Innsbruck, Trient, Mailand, Genua und Lucca bis nach Florenz führte. Schon vor der Ende November über Venedig angetretenen Rückreise schickte er seinem Verleger das erste Manuskript. Im dritten Teil dieser *Reisebilder*, im Dezember 1829 mit der Jahreszahl 1830 unter dem Titel *Reise von München nach Genua* ausgeliefert, bezieht Heine im 19. Kapitel Stellung zu Gioacchino Rossini. Zwar hatte das Rossini-Fieber den deutschen Kulturraum schon 1816 ergriffen, als im Wiener Kärntnertor-Theater *L'inganno felice* und *Tancredi* Premiere hatten: Tankreds Arie »Di tanti palpiti« war alsbald buchstäblich in aller Munde; aber ihre dauerhafte Popularität diente auch als Transportmittel einer deutlichen Ablehnung Rossinis, die nördlich der Alpen besonders auf seiten der Musikkritik und bei Künstlern zu spüren war. So ließ Johann Nestroy 1833 in seiner Posse *Der böse Geist Lumpazivagabundus* eine Sängerin namens Palpiti auftreten, und diese parodistische Bezugnahme wirkt noch in Wagners 1868 in München uraufgeführten *Meistersingern* nach, wenn die Schneiderzunft im Festwiesensbild mit der Melodie der Tankred-Arie auftritt.

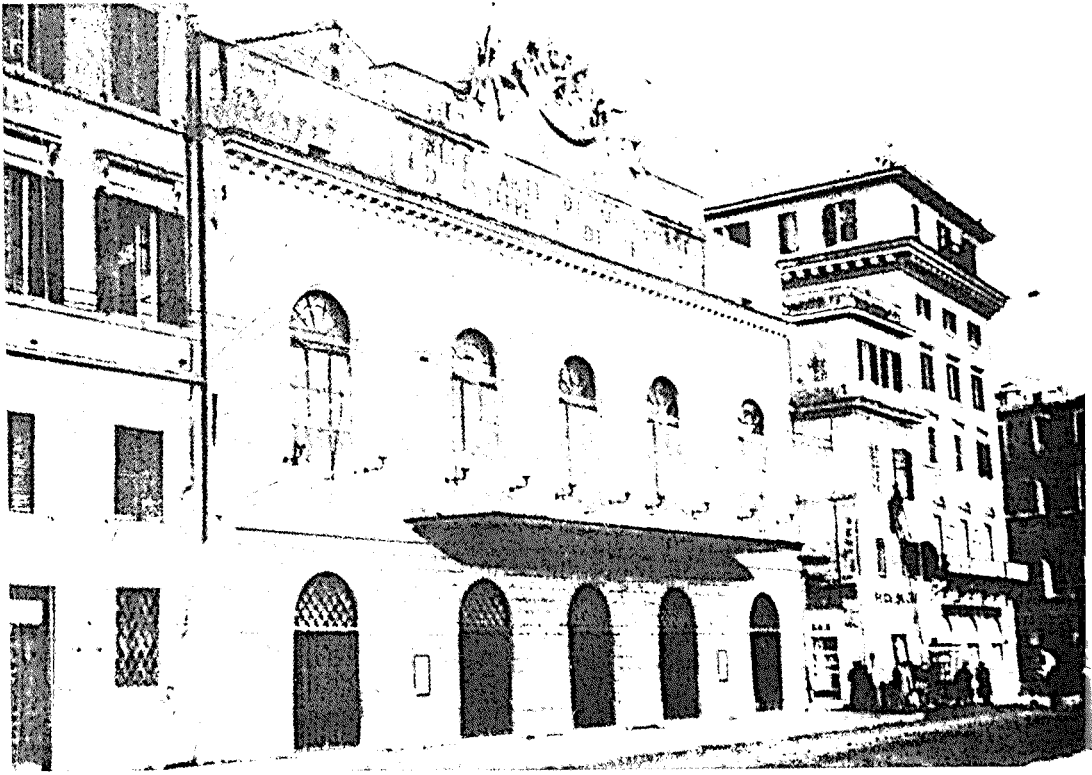
Allerdings nahm Heine, kurz nachdem Rossini 1829 mit dem französischen *Guillaume Tell* sein letztes, machtvoll über den ganzen Kontinent klingendes Opernwort gesprochen hatte, weniger Stellung im rein ästhetischen Meinungsstreit über Rossini. Zwar wünschte er der saueröpfischen Kritik in Deutschland, namentlich Ludwig Rellstab, sie solle dereinst »in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe nicht entgehen«, worunter er sich die Qualen vorstellte, »die lange Ewigkeit hindurch nichts anderes zu hören als Fugen von Johann Sebastian Bach«. Aber so entschieden er Rossinis Buffo-Opern zu verteidigen bereit war, diese »funkelnden Schmetterlingsträume, die mich so lieblich umgaukeln und mir das Herz küssen wie mit Lippen die Grazien«, so zielbewußt hob er jenseits des individual-psychologischen Genußwillens ab auf eine objektive Funktion der Musik Rossinis. Sie war ihm die ideale Erscheinungsform einer Widerspiegelungsästhetik: »Dem armen geknechteten Italien ist ja das Sprechen verboten. All sein Groll gegen fremde Herrschaft, seine Begeisterung für die Freiheit, sein Wahnsinn über das Gefühl der Ohnmacht, seine Wehmut bei der Erinnerung an vergangene Herrlichkeit, dabei sein leises Hoffen, sein Lauschen, sein Lechzen nach Hülfe, alles dies verkappt sich in jene Melodien, die von grotesker Lebenstrunkenheit zu elegischer Weichheit herabgleiten, und in jene Pantomimen, die von schmeichelnden Karessen zu drohendem Ingrim überschlagen.«

Das war nichts weniger als die politische Lesart einer Kunst, die noch heute den meisten Musikfreunden so harmlos vorkommt

wie einst den Zeitgenossen des Komponisten. Aber Heine behauptete sogar, Balzacs politische Deutung des *Mosè in Egitto* in der Novelle *Massimila Doni* von 1839 komplementär für das komische Genre des Musiktheaters vorwegnehmend, der »esoterische Sinn der Opera buffa« im Italien seiner Zeit liege darin, vor der Zensur der Habsburgerherrschaft die »tödlichen Befreiungsgedanken« hinter scheinbar »heiteren Liebesgeschichten, Liebesnöten und Liebesneckereien« zu verbergen. Und in einem logischen Umkehrschluß ernannte Heine genau das, was gestrengen Fachkritikern als Kunstleerlauf bei Rossini erschien, zur Hauptsache. In seiner Perspektive wurden aus dem Rossinischen Rankenwerk »staatsgefährdende Triller und revolutionärrische Koloraturen«.

Heines Ironie war ein angemessenes Mittel, sich der Besonderheit von Rossinis komischen Opern zu nähern: ihrer Ästhetik einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Was sind etwa die ratternden Triolenfiguren in seinen Ouvertüren anderes als der Idealfall einer Eisenbahnmusik? Doch Rossini hatte sie längst vor der Einführung des neuen Verkehrsmittels komponiert, und als er später einmal eine kleine Eisenbahnfahrt antrat, schwor er, nie wieder in einen Zug zu steigen. Den Eid hat er gehalten. Sind in seiner Musik Klänge des industriellen Zeitalters an festum zu hören, so ging der Komponist durch eine fortschrittliche Tat als Reaktionär in die Musikgeschichte ein. Spätestens seit seiner *Elisabetta regina d'Inghilterra* von 1815 schrieb er alle Triller und Koloraturen penibel aus, um dem üppigen Wildwuchs improvisierender Stimmakrobaten zu begegnen. Späteren Musikgeschichtsschreibern diente das als Beweis für ihre Behauptung, Rossini habe seine Partituren mit Ausschmückungen überfrachtet und damit alle Ausschreitungen seiner Vorgänger im 18. Jahrhundert überboten. Solcher Ironie der Geschichte und Rossinis Verhältnis zu dieser ist die ironische Komponente in seinen Buffo-Opern selbst als komplementär zuzuordnen.

Eine der im klassischen Sinn reinsten melodischen Eingebungen Rossinis ist die Kavatine der Isabella in der *L'Italiana in Algeri* von 1813: »Per lui che adoro«. Aber dieses unverstellt melodische Strömen, dem keinerlei Koloratur die leicht elegisch getönte Klassizität nimmt, ist ein musikalischer Inbegriff von Verstellung. Denn Isabella singt die Arie vor einem Publikum auf der Bühne, das mit beiseite gesprochenen Kommentaren nicht spart, und sie täuscht dabei dem Mustafà eine Gefühlsbeziehung vor, der sogar ihre beiden anderen Liebhaber Lindoro und Taddeo verfallen. Erst wenn Isabella in den koloraturdurchsetzten Ziergesang umschaltet, dämmert den beiden Europäern allmählich, was da vor sich ging. Und gegen Ende setzt Isabella aller Verwirrung den Schlußpunkt, wenn sie mit reinem Koloraturgesang ihrem Geliebten Lindoro im Lob des Patriotismus den Kopf wäscht. Für Stendhal war dieses Rondo »Pensa alla patria« 1824 in seiner Biographie *Vie de Rossini* das Signal einer in Italien gegen die Fremdherrschaft aufflackernden Nationalbewegung.



Teatro Argentina in Rom

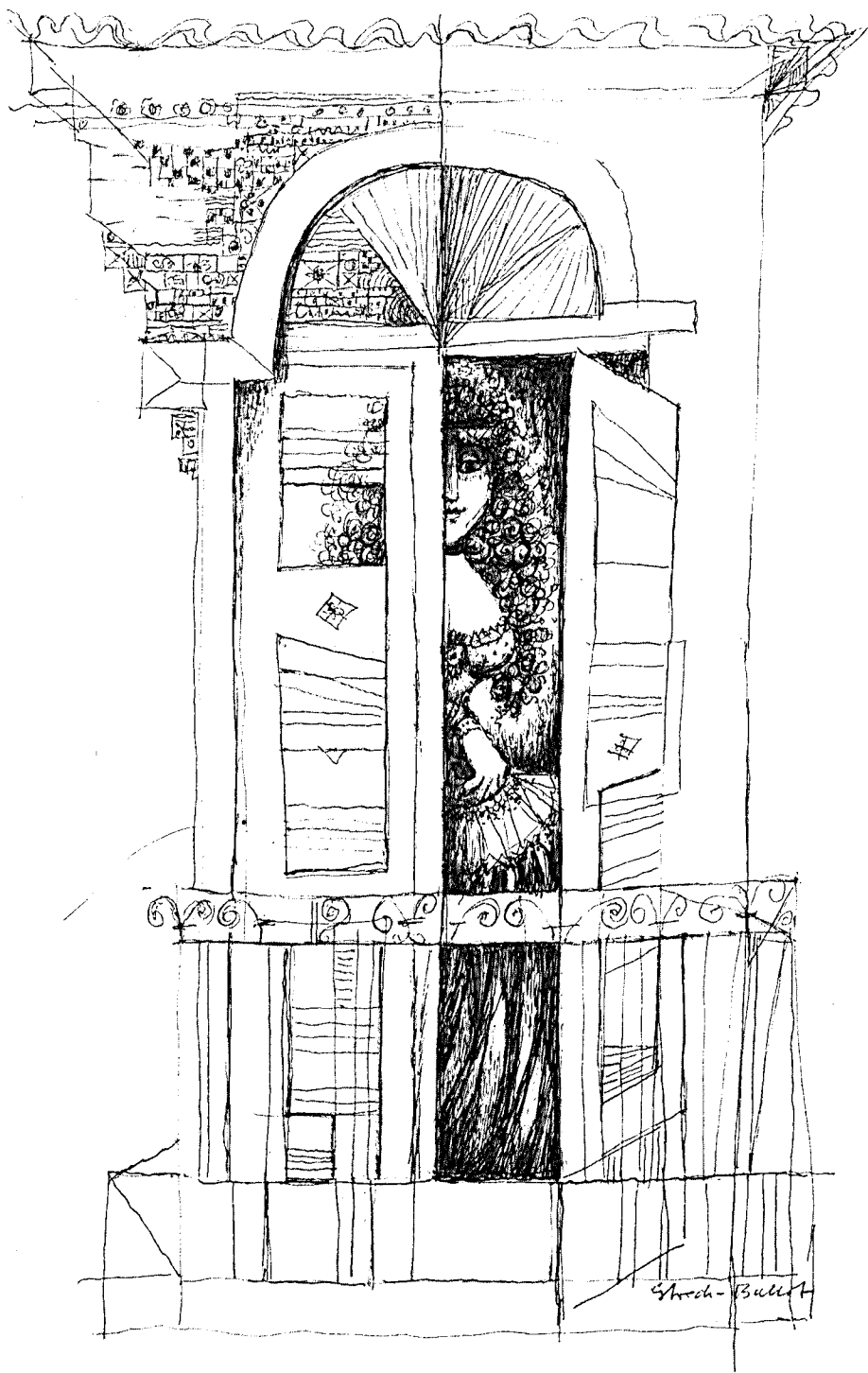
In diesem Rondo ist die eigentliche Zutat, die Koloratur als Umfärbung eines geradlinigen Melodieverlaufs, zur Hauptsache geworden, hinter der die feste Erscheinungsform eines melodischen Einfalls bis zur Unkenntlichkeit verblaßt. Und die Melodie selbst, ohne Zierat dargeboten, gerät in den Zustand des Zweideutigen, des Uneigentlichen. Monteverdi hatte in der venezianischen Frühphase der Oper, als die neue Kunstform soeben bürgerlich und gegen Zahlung eines Entgelts jedem in öffentlichen Theatern zugänglich geworden war, den Iros in seinem *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640) zum Prototyp eines Kunstmittel-Vorführers gemacht. Das war konzipiert als ein Einvernehmen zwischen dem Sänger und seinem kennerischen Publikum, das die Vielfalt der in seiner Klage über den Tod der ihn aushaltenden Freier Penelopes eingesetzten Artikulationsweisen begriff. Seine Triller und Koloraturen waren nicht »revolutionär«, aber doch immerhin die Absage an eine strikte Zuordnung von Stilhöhe und Gesellschaftsschicht. Rossini nun baut in diesen Kommunikationsstrang eine Umleitung ein: das Echo der Bühnenfiguren auf den Vortrag der Protagonistin Isabella. Dieser erreicht also den Zuhörer mitsamt dem Kommentar der beiseite Singenden. Daraus entsteht Ironie: Der Schöpfer tritt quasi neben seine Geschöpfe und begutachtet sie.

Zu eben dem Zweck führte Rossini 1814 in seinem *Il Turco in Italia* die Figur des Dichters Geronio ein, der die Komödie als einen

Vorgriff auf Pirandello erscheinen läßt: Er arrangiert und kommentiert den Ablauf der Handlung unter den Kriterien der vorgegebenen Opernform, unterteilt in Terzette, Quartette und Finali. Diese entspringen also nicht mehr der inneren Notwendigkeit einer psychischen Entwicklung in den Handelnden selbst, sondern gewinnen eine Eigendynamik. So schreibt Rossini Komödien über die Möglichkeiten der Komödie. Mit dieser Ästhetik bezieht er, dessen rhythmischer Elan das Eisenbahnzeitalter vorwegnimmt, eine Gegenposition zur aufblühenden romantischen Opernbewegung. Dieser, die in seinem Werk nur wenig Spuren hinterlassen hat, begegnet er als der letzte Klassizist. Klarheit ist für ihn das oberste Gebot: Einfachheit in den melodischen Verläufen, selbst im Koloraturenüberschwang, durch die Simplität des harmonischen Gerüsts und ein oft obstinat rhythmisches Drängen. Den überragenden Ausdruck hat diese Ästhetik Rossinis in der 1816 im römischen Teatro Argentino uraufgeführten Komödie *Almaviva ossia l'inutile precauzione* gefunden, obgleich der Premiere kein Erfolg beschieden war. Der stellte sich ein halbes Jahr später bei der Zweitaufführung in Bologna ein, wo das Werk unter dem noch heute üblichen Titel gespielt wurde: *Il Barbiere di Siviglia*. Unter ihm wurde die Oper zum ältesten Bestseller des Musiktheaters, zum kanonischen Repertoirewerk des musikalischen Lachtheaters in aller Welt.

Daß Rossini Komödien über die Möglichkeiten der Komödie schrieb, macht die doppelte Einbindung des *Barbier von Sevilla* in die Tradition der Gattung deutlich. Cesare Sterbini schrieb sein Libretto nach derselben Komödie des Beaumarchais, die schon Giovanni Paisiello 1782 vertont hatte, und Rossini setzte sich einem weiteren Vergleichsmaßstab aus: Mozarts Vertonung des zweiten Teils von Beaumarchais' Trilogie in *Le nozze di Figaro* (1784). Das Libretto weicht teilweise dem direkten Vergleich mit Paisiellos Oper aus, die enger an der Vorlage bleibt und weite Teile der Handlung in Rezitative legt. So verzichtete Rossini auf das Terzett des Doktor Bartolo mit seinen niesenden und gähnenden Dienern leichten Herzens, weil er im Niesquintett seiner *L'italiana in Algeri* diese Kunst der Situationskomik bereits unter Beweis gestellt hatte. Andererseits ist schon vom Libretto her die Vergleichbarkeit mit Paisiello geradezu programmiert und im Quintett des zweiten Akts oder in Basilius Verleumdungsarie so grandios zu Rossinis Gunsten durchgeführt, daß die entsprechenden Passagen bei Paisiello heute wie ein schwacher Rossini-Abglanz klingen.

Ein Hauptunterschied zwischen beiden Opern liegt darin, daß Rossini einen Chor vorsah: in eher schwacher dramaturgischer Funktion in der ersten und letzten Szene, mit überwältigender Wirkung im Finale I beim Auftritt der Wache. Paisiello hatte den ersten Akt mit einer leisen Kavatine Rosinas beendet (und erst für eine Wiederaufnahme 1787 in Neapel ein Quintett nachkomponiert). Der Unterschied zwischen seiner Originalfassung und Rossinis Finale I ist nicht nur ein musikdramaturgischer, sondern auch ein musikpsychologischer. Die Figur der Rosina, die



bei Paisiello trotz aller Gewitztheit auch Züge der Verlegenheit, der zarten Emotionalität aufweist, also ein gemischter Charakter im Sinne Mozarts ist, bekommt solche Chancen bei Rossini nicht. Dafür wird sie in ihrer Notlügen produzierenden Uner-schütterlichkeit so pointiert gezeichnet, daß hinter dem Typus der vor-goldonischen Komödien-Marionette sich jenes mali-ziöse Charakterpotential auftut, dem man später bei Donizettis Adina in *L'elisir d'amore* und seiner Norina in *Don Pasquale* auch Lügenhaftigkeit ohne Not zutraut.

Daß Rossini sich in seinem *Barbiere* sowohl vom Stil Paisiellos wie auch vom Geist der Musikkomödie Mozarts entfernt hatte, war ihm durchaus bewußt. So protokollierte der Wiener Kritiker Eduard Hanslick aus einem 1860 mit dem Komponisten geführten Gespräch dessen Urteil: »Mozarts komische Opern... seien wahre ›drammi giocosi‹, während alles, was er selbst nach dem Vorgang der Neapolitaner komponiert habe, im engsten Sinne ›opere buffe‹ sei.« Die Selbstdeutung Rossinis bedarf indes der Differenzierung. Sein *Barbier von Sevilla* ist keineswegs eine naive Fortsetzung der italienischen Buffa-Tradition, sondern deren Perfektion mittels Ironie. Ein Vergleich der Verleumdungs-arie des Basilio in Paisiellos und Rossinis Vertonung macht das deutlich. Der Grundeinfall ist beidemale gleich: die Verleumdung als naturhaftes Ereignis, das sich zum Welttumult aufbläht. So eignet beiden Vertonungen das einkomponierte Crescendo. Erstaunlicherweise stimmen beide Arien auch im Tempo (Allegro) und in der Tonart (D-Dur) überein, und ebenso sind sie gleicherweise von einem klassizistischen Gerüstsatz geprägt: Gleichgebaute Gruppen von wenigen Takten reißen sich aneinander, so daß sich musiksprachliche Gesten zu metrischen Modellen ausformen. Bei Paisiello wird dieser Gerüstsatz strikt eingehalten, auch die harmonischen Rückungen von der Domi-nante nach E-Dur und zurück liefern die musikdramatische Illu-sion des programmatischen Vorgangs.

Bei Rossini beruht der Gerüstsatz auf meist etwas längeren Perioden (bis zu acht Takten), was zu einem mechanistischen Klangbild führt. Das transportiert Rossinis Ironie, denn sobald er von diesem Pfad der Konventionalität abweicht, wirkt das wie ein Kanonenschlag: an der entsprechenden Stelle in Basilio's Arie (›un colpo di canone‹), wenn nach dem uns durch das berühmte Crescendo als unveränderbar eingehämmerten D-Dur plötzlich Es-Dur (und danach erst, wie bei Paisiello) E-Dur erklingt. Gegen diesen Kanonenschlag wirkt Paisiellos schul-mäßige Steigerung ausgesprochen harmlos. Die Unheimlich-keit des Vorgangs hat bei Rossini auch eine klangfarbliche Komponente. Die das Crescendo tragende Orchesterphrase erklingt zuerst allein in den Streichern, ganz leise am Steg gespielt. Das eigentliche Crescendo entsteht nicht aus einem simplen Anwachsen der Lautstärke, sondern in dessen Koppe-lung mit dem Einsatz von immer mehr Instrumenten. Der dadurch entstehende Effekt wird durch Registrierung verstärkt: Die Tonhöhe zieht nach oben, die Streicher spielen nun normal und artikulieren ein striktes Staccato. Daß die zuvor »sul ponti-

cello« gespielten Phrasen Basilio als verleumderischen Typ charakterisieren, wird spätestens bei seinem Auftritt im Quintett des zweiten Akts deutlich, wo die Streicher wieder am Steg spielen. Insgesamt aber kommt es nicht zu einer dramaturgischen Umsetzung dieser musikalischen Verleumdungstheorie. Die Arie bleibt für den Fortgang der Handlung folgenlos – wir haben es nicht mit einer Charakterkomödie zu tun, sondern mit einer Protagonistenposse.

So treten alle Figuren wie Weltmeister ihres Fachs auf. Neben Basilius Verleumdungsarie und Rosinas Auftrittsarie »Una voce poco fa«, dieser Hohen Schule der Agilität für einen koloraturgewandten Mezzosopran, sind Figaros Auftrittskavatine und die Selbstdarstellung des Doktor Bartolo »A un dottor della mia sorte« Erfolgsstücke von keineswegs geringerem Kaliber. Bartolo muß sich im Mittelteil als wahrer Jongleur im schnellen Parlando erweisen, und als Abschluß gibt Rossini ihm einen kleinen Sonatensatz mit auf den Weg in die Ewigkeit – der Pedant höchstpersönlich wird mit jener Form bedacht, die bei Mozart nicht nur den entwickeltsten Stand der Musik der Wiener Klassik repräsentierte, sondern als Durchführungsmusik auch Ausdruck der Veränderbarkeit von Charakteren, also ihrer Humanität, war. Bei Rossini sind die Figuren auf Typen der Commedia dell'arte reduziert und gleichzeitig durch die Ausstellung der dafür eingesetzten Kunstmittel ironisiert. Das ergibt den doppelten Boden unter der scheinbaren Eindeutigkeit – selbst in Figaros Bravourauftritt »Largo al factotum della città«. Das Imponiergehabe, mit dem er – ganz im Gegensatz zu der bei Paisiello subtil gezeichneten Figur – auftritt, ist hohl. Man kann beispielsweise verschiedene Textstellen zur gleichen Orchesterbegleitung hören (etwa die Takte 17/40, 163/186, 209/322), also untereinander austauschen, ohne daß sich substantiell etwas ändert. Hier handelt es sich nicht um Wiederholungsteile in einer Durchführungsmusik, sondern um schablonisierte Versatzstücke in einem mechanistischen Gerüstsatz. Dieser Figaro würde ohne jede Gefühlsregung auch die eigene Großmutter dem Teufel verkaufen.

Diese Zweifelhaftigkeit verdankt die Figur ihrer musiksprachlichen Eindeutigkeit. Die Anlage der Kavatine ist formal wie harmonisch gleichermaßen einfach. Wir haben es zu tun mit einer Kettenform, in der einige Glieder rondoartig wiederholt werden, ehe eine Stretta zur Schlußsteigerung führt. Dieser Anlage entspricht die Harmonisierung mit C-Dur als Haupttonart, einer simplen Rückung nach G- und Es-Dur, erneutem C-Dur mit kurzem Ausweichen nach As-Dur. Es gibt keinerlei Entwicklung, sondern eine mechanische Aneinanderreihung von Formabschnitten mit dem von Rossini bevorzugten Übergang in Dominante und Mediante. Aber eben das sorgt bei weitgehend gleichbleibendem metrischen Bewegungsgestus innerhalb der einzelnen Formteile für eine umwerfende Motorik. Nie zuvor in der Geschichte der Oper und wohl auch niemals später hat eine im Prinzip statische Formanlage so dynamisch, geradezu elektrisierend gewirkt wie bei Rossini.

Die vom Komponisten seit dem *Tancredi* aus dem Jahre 1813 erprobte Austeriarung von kinetischen Formteilen, in denen die Handlung vorangetrieben wird, und statischen, in denen sich der Fortgang in der Stimmung der daran Beteiligten spiegelt, bis es am Schluß zu einem explosiven Beschleunigungsschub kommt – dieses Muster bewährt sich auch im Finale I des *Barbieri* (das zweite ist ungleich schwächer). Das Eindringen des Grafen Almaviva in das Haus des Doktor Bartolo erfolgt in doppelter Maskierung: Er tritt als Soldat und in scheinbar alkoholisiertem Zustand auf. Das Chaos, das dann folgt, wird mit ungeheurer Planmäßigkeit aufgebaut. Auf dem Höhepunkt, nachdem wegen des Lärms die Wache aufgezogen ist, arbeitet Rossini mit seiner paradoxen Dramaturgie. Die Beteiligten brüllen dem Offizier der Wache ihre jeweils divergierende Version der Ereignisse ins Ohr, und zwar in jener Form, die wie kaum eine andere in der Musik für kunstvolle Ordnung steht: der des Kanons. Der Witz ist für uns nicht nur werkimmanenter Art, da Rossini im Anschluß an die Vorbilder in *Così fan tutte* und *Fidelio* – italienische Zeitgenossen warfen ihm manchmal sogar Deutschhörigkeit in der Musik vor – gern den Kanon als statisches Musikstück von manchmal schon erdenthobener Schönheit einsetzte: etwa im Quartett II von *Bianca e Fallero*, im Terzett von *Maometto secondo*, im Quartett II von *Mosè in Egitto*, im

Cavatina des Figaro
im Manuskript Rossinis

The image shows a manuscript page for a Cavatina. The left page features several staves of musical notation, with the word "Improvviso" written above some of the staves. The right page is mostly blank, with a large diagonal line drawn across it, suggesting a revision or deletion of the original content. At the bottom of the right page, there is a section of musical notation with the tempo marking "Allegro molto" and the dynamic marking "crescendo" written above it.

Quintett II von *Zelmira* und dem Quartett I von *Semiramide* (die meisten dieser Kanons stehen wie der des *Barbiere* in As-Dur).

Mag die komische Wirkung des kanonisch geführten Rondos im Finale I des *Barbiere di Siviglia* für den Nachgeborenen durch den Kontrast verstärkt werden, den es gerade aufgrund derselben Tonart zu gleichen Formen in ernstern Opern des Komponisten bildet, so hat Rossini dazu im *Barbier* selbst rein werkimmanent ein komplementäres Beispiel geliefert: durch Differenzierung derselben dramatischen Situation. Die letzte Szene des ersten Akts und die erste des zweiten spielen das in auffällig symmetrischer Versuchsanordnung durch. Beidemal geht es um den Versuch des Grafen, verkleidet in Bartolos Haus zu Rosina vorzudringen. Beim zweitenmal erscheint er servil als Vertreter des Musiklehrers Basilio. Analog zu seiner umständlichen Namensbefragung im Finale I trägt er Bartolo nun nicht endenwollende Glück- und Segenswünsche vor. Wie zuvor reagiert jeder auf die Haltung des Dialogpartners in beiseite gesprochenen Kommentaren. Im ersten Fall bleiben sie streng »a tempo«, zu Beginn des zweiten Akts (Duett Nr. 10) ändert Rossini das Verfahren. Nun läßt er, in dieser Beziehung über das offenkundige Modell in Paisiellos Vertonung hinausgehend, die »a part« gesprochenen Kommentare zwar im selben Tempo wie den Hauptverlauf vortragen, aber mit mehrfach verkürzten Notenwerten, so daß sie hektisch erregt wirken.

Durch diesen Kunstgriff wird musikalische Zeit hörbar, und zwar als Differenz zwischen der Verhandlungssprache der beiden Figuren und dem jeweiligen Kommentar. Die Nähe zum Finale I mit seiner identischen Ausgangssituation und deren Einheit von Bewegungsmaß und Zählbarkeit läßt den Hörer ahnen, was seit dem Aktschluß mit beiden Figuren geschehen ist. Offenbar hat ihre psychische Belastbarkeit abgenommen; Bartolo in seiner Abwehrstrategie und Almaviva in seinem Eroberungselan sind gleichermaßen nervös geworden: Attitüde und innere Verhaltensweise können musikalisch nicht mehr zur Deckungseinheit gebracht werden. Auf diese Weise gelingt es Rossini, nach dem als klassischer Höhepunkt seiner Enembletechnik geltenden Finale I zu Beginn des zweiten Akts eine neue Spannung mittels ästhetischer Differenzierung aufzubauen. Den Grund für diese Veränderung indes erfahren wir nicht: Er muß in der Pause zwischen beiden Akten gesucht werden; zu tun haben wir es also mit frühen Exemplaren von Menschen, an denen der Verlust der Mitte zu konstatieren ist.

Den sichtbarsten Ausdruck erfährt dieses Moment der Außensteuerung der Figuren im Terzett des zweiten Akts (»Ah! qual colpo inaspettato«), nachdem Rosina sich zu Unrecht von Almaviva verraten glaubte. Beide sind nun zur Flucht entschlossen, Figaro treibt zusätzlich zur Eile an, weil die draußen postierte Fluchtleiter fortgeschleppt zu werden droht. Musikalisch dreht sich das Stück auf der Stelle, weil der formale Ablauf der Kabaletta mit ihren Kadenzwiederholungen zum »tempo rubato«, zur gestohlenen Zeit wird. Rosina und der Graf sind an

Wenn man den vollen Ton souveräner Heiterkeit, Schlag auf Schlag losbrechende Komik, geflügelten Rhythmus als einen Hauptvorzug der Opera buffa, ja als den eigentlichen Pulsschlag derselben anerkennt, dann gesteht man auch zu, daß dieser Puls im ersten Finale des Rossinischen »Barbiere« rascher und lustiger hüpfet als in dem Ensembles der »Nozze« [i. e. Mozarts Figaro, d. Red.].

Dies Finale des Rossinischen »Figaro« ist das Ideal einer »Musik des Durchsinander«.

Eduard Hanslick

die obligatorischen Formabläufe gebunden, einschließlich der Reprise der Kabaletta («Zitti, zitti, piano, piano»), während draußen die Leiter verschwindet. Diese Liebenden sind weniger im psychologischen Sinn als seelenmechanisch Verbundene: Gefangene einer Musikform, deren Gesetzmäßigkeiten sie erfüllen müssen, bis sie sich am Ende ihres Fluchtmittels beraubt sehen. Stendhal hat in seiner Biographie *Vie de Rossini* diese objektive Ironie verkannt, als er einen anderen Gesangstext vorschlug, um den Widerspruch zwischen der Statik des Musikablaufs und der Erwartung eines kinetischen Fortgangs beim Zuschauer aufzuheben. Gerade in solchen Momenten nämlich stößt Rossini in die Zukunft vor. Musik ist bei ihm nicht mehr wie in Mozarts Komödien ein Mittel zur Individuation des Menschen, Spiegel ihres Wachsens zu einer entwickelten Humanität. Rossini zeigt uns die Menschen als fremdgesteuerte Wesen. Und diese Determination von außen ist nicht nur der geheime Ausdruck eines revolutionärrischen Widerstands gegen politische Fremdherrschaft. Wir haben es auch zu tun mit der Darstellung einer Selbstentfremdung in Vorwegnahme der gesellschaftlichen Auswirkungen der industriellen Revolution. Und diese Selbstentfremdung kann sogar durch Musik selbst erfolgen – da läßt schon Mauricio Kagel mit seinem *Staatstheater* von 1971 grüßen. Rossini Anno 1816: ein unheimlicher Zeitgenosse der Zukunft.

Der Barbier (zeitgenössische französische Darstellung)

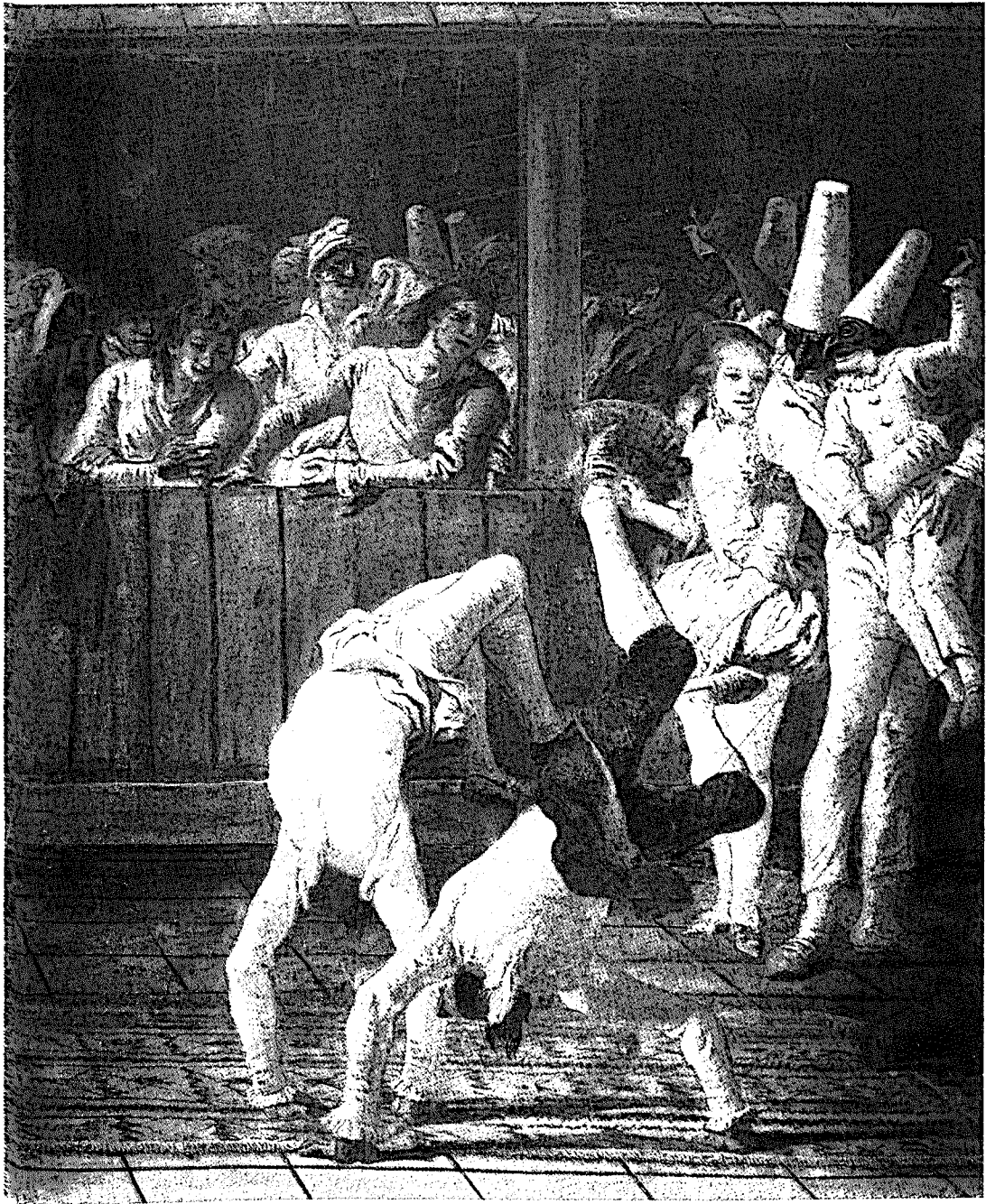


Da am nächsten Tage der Karneval begann, so mietete ich für die ganzen acht Tage einen prachtvollen Landauer. Die Landauer sind in Rom viersitzige Wagen, deren Verdeck nach Belieben heruntergelassen werden kann. Man fährt in ihnen, maskiert oder unmaskiert, während der acht Tage des Karnevals von einundzwanzig bis vierundzwanzig Uhr immerzu den Corso auf und ab.

Seit Jahrhunderten ist während dieser Narrenwoche der römische Corso das eigentümlichste, seltsamste und ergötzlichste Ding von der Welt. Die *barberi* sprengen in sausendem Galopp von der Piazza del Popolo den Corso entlang bis zur Trajanssäule, zwischen zwei Reihen von Wagen, die gegen die viel zu engen, mit Masken und Neugierigen aller Stände überfüllten Bürgersteige gedrängt sind. Alle Fenster sind besetzt. Sobald die *barberi* vorüber sind, fahren die Wagen im Schritt; die Mitte der Straße wimmelt von Masken zu Fuß und zu Pferde. Man bewirft sich mit Konfetti aus Zucker oder aus Gips, mit Pamphleten und Paskinaden; man schleudert sich tausend schlechte Witze zu. Die größte Freiheit herrscht in dieser Menge, die aus den feinsten und den niedrigsten Kreisen Roms zusammengesetzt ist. Sobald um vierundzwanzig Uhr der dritte Kanonenschuß von der Engelsburg den Tagesschluß angekündigt hat, würde man nach fünf Minuten auf dem Corso vergeblich einen einzigen Wagen oder eine Maske suchen. Die ganze Menge hat sich in die anliegenden Straßen ergossen und erfüllt nun die Theater, die ernste und komische Oper, die Komödie, die Seiltänzer- und Puppentheaterbuden, nicht zu vergessen Speisewirtschaften und Schenken. Alles ist überfüllt; denn während dieser acht Tage tun die Römer nichts anderes als essen, trinken und ihr Leben auf alle Art genießen.

Giacomo Casanova

Giovanni Domenico Tiepolo
Die Gaukler



Johann Peter Eckermann. Ein italienisches Orchester ist diskret...

Mailand, den 28. Mai 1830

Ich bin nun bald drei Wochen hier, und es ist wohl Zeit, daß ich einiges aufschreibe.

Das große Theater della Scala ist zu unserm Bedauern geschlossen; wir waren darin und sahen es angefüllt mit Gerüsten. Man nimmt verschiedene Reparaturen vor und bauet, wie man sagt, noch eine Reihe Logen. Die ersten Sänger und Sängerinnen haben diesen Zeitpunkt wahrgenommen und sind auf Reisen gegangen. Einige, sagt man, sind in Wien, andere in Paris.

Das Marionettentheater habe ich gleich nach meiner Ankunft besucht und habe mich gefreut an der außerordentlichen Deutlichkeit der redenden Personen. Dies Marionettentheater ist vielleicht das beste in der Welt; es ist berühmt, und man hört davon reden, sowie man Mailand nahe kommt.

Das Theater della Canobiana, mit fünf Reihen Logen übereinander, ist nach der Scala das größte. Es faßt dreitausend Menschen. Es ist mir sehr angenehm; ich habe es oft besucht und immer dieselbige Oper und dasselbige Ballett gesehen. Man gibt seit drei Wochen *Il Conte Ory*, Oper von Rossini, und das Ballett *L'Orfana di Ginevra*. Die Dekorationen, von San Quirico oder unter dessen Anleitung gemacht, wirken durchaus angenehm und sind bescheiden genug, um sich von den Anzügen der spielenden Figuren überbieten zu lassen. San Quirico, sagt man, hat viele geschickte Leute in seinem Dienst; alle Bestellungen gehen an ihn; er überträgt sie ferner und gibt die Anleitungen, so daß alles unter seinem Namen geht und er selbst sehr wenig macht. Er soll vielen geschickten Künstlern jährlich ein schönes Fixum geben und dieses auch bezahlen, wenn sie krank sind und das ganze Jahr nichts zu tun haben.

Bei der Oper selbst war es mir zunächst lieb, keinen Souffleurkasten zu sehen, der sonst, so unangenehm, immer die Füße der handelnden Personen verdeckt.

Sodann gefiel mir der Platz des Kapellmeisters. Er stand so, daß er sein ganzes Orchester übersieht und rechts und links winken und leiten kann und von allen gesehen wird, ein wenig erhöht in der Mitte, zunächst am Parkett, so daß er über das Orchester hinaus frei auf die Bühne sieht. In Weimar dagegen steht der Kapellmeister so, daß er zwar frei auf die Bühne sieht, aber das Orchester im Rücken hat, so daß er sich immer umwenden muß, wenn er jemanden etwas bedeuten will.

Das Orchester selbst ist sehr stark besetzt, ich zählte sechzehn Bässe, und zwar an jedem äußersten Ende acht. Das gegen hundert Personen sich belaufende Personal ist von beiden Sei-

ten zu nach innen auf den Kapellmeister gewendet, und zwar so, daß sie den Rücken gegen die ins Proszenium hineingehenden Parterrelogen haben und mit dem einen Auge auf die Bühne und mit dem andern ins Parterre sehen; geradeaus aber auf den Kapellmeister.

Die Stimmen der Sänger und Sängerinnen betreffend, so entzückte mich dieser reine Klang und die Stärke der Töne, dieses leichte Ansprechen und freie Herausgehen ohne die geringste Anstrengung. Ich dachte an Zelter und wünschte ihm an meiner Seite zu sein. Vor allen beglückte mich die Stimme der Signora Corradi-Pantanelli, welche den Pagen sang. Ich sprach über diese treffliche Sängerin gegen andere und hörte, sie sei auf nächsten Winter für die Scala engagiert. Die Primadonna, als Contessa Adele, war eine junge Anfängerin, Signora Albertini; in ihrer Stimme liegt etwas sehr Zartes, Hellreines, wie das Licht der Sonne. Jeden aus Deutschland Kommenden muß sie in hohem Grade erfreuen. Sodann ein junger Bassist ragte hervor. Seine Stimme hat den gewaltigsten Ton, ist jedoch noch ein wenig unbeholfen, so wie auch sein Spiel, obgleich frei, auf die Jugend seiner Kunst schließen ließ.

Die Chöre gingen vortrefflich und mit dem Orchester auf das präziseste [...]

Bei der starken Besetzung des Orchesters war es mir merkwürdig, daß es nie die Stimmen der Sänger übertönte, sondern daß diese immer die herrschenden blieben. Ich sprach darüber an Table d'hôte und hörte einen verständigen jungen Mann folgendes erwidern.

Die deutschen Orchester, sagte er, sind egoistisch und wollen als Orchester sich hervortun und etwas sein. Ein italienisches Orchester dagegen ist diskret. Es weiß recht gut, daß in der Oper der Gesang der menschlichen Stimmen die Hauptsache ist und daß die Begleitung des Orchesters diesen nur tragen soll. Zudem hält der Italiener dafür, daß der Ton eines Instruments nur schön sei, wenn man ihn nicht forciert. Mögen daher in einem italienischen Orchester noch so viele Geigen, Klarinetten, Trompeten und Bässe gespielt und geblasen werden, der Totaleindruck des Ganzen wird immer sanft und angenehm bleiben, während ein deutsches Orchester, bei dreifach schwächerer Besetzung, sehr leicht laut und rauschend wird.

Ich konnte so überzeugenden Worten nicht widersprechen und freute mich, mein Problem so klar gelöst zu sehen.

Aber sollten nicht auch, versetzte ich, die neuesten Komponisten schuld sein, indem sie die Orchesterbegleitung der Oper zu stark instrumentieren?

Allerdings, erwiderte der Fremde, sind neuere Komponisten in diesen Fehler gefallen; allein niemals wirklich große Meister wie Mozart und Rossini. Ja es findet sich sogar bei diesen, daß sie

in der Begleitung eigene, von der Melodie des Gesanges unabhängige Motive ausgeführt haben; allein demungeachtet haben sie sich immer so mäßig gehalten, daß die Stimme des Gesanges immer das Herrschende und Vorwaltende geblieben ist. Neueste Meister dagegen übertönen, bei wirklicher Armut an Motiven in der Begleitung, durch eine gewaltsame Instrumentierung sehr oft den Gesang.

Ich gab dem verständigen jungen Fremden meinen Beifall. Mein Tischnachbar sagte mir, es sei ein junger livländischer Baron, der sich lange in Paris und London aufgehalten und nun seit fünf Jahren hier sei und viel studiere [...]

Was man mir in Deutschland von dem lauten italienischen Publikum voraussagte, habe ich bestätigt gefunden, und zwar nimmt die Unruhe des Publikums zu, je länger eine Oper gegeben wird. Vor vierzehn Tagen sah ich eine der ersten Vorstellungen von dem Conte Ory. Die besten Sänger und Sängerinnen empfing man bei ihrem Auftreten mit Applaus; man sprach wohl in gleichgültigen Szenen, allein bei dem Eintritt guter Arien wurde alles stille, und ein allgemeiner Beifall lohnte den Sänger. Die Chöre gingen vortrefflich, und ich bewunderte die Präzision, wie Orchester und Stimmen stets zusammentrafen. Jetzt aber, nachdem man die Oper seit der Zeit jeden Abend gegeben hat, ist beim Publikum jede Aufmerksamkeit hin, so daß alles redet und das Haus von einem lauten Getöse summet. Es regt sich kaum eine Hand mehr, und man begreift kaum, wie man auf der Bühne noch die Lippe öffnen und im Orchester noch einen Strich tun mag. Man bemerkt auch keinen Eifer und keine Präzision mehr, und der Fremde, der gerne etwas hören möchte, wäre in Verzweiflung, wenn man in so heiterer Umgebung überall verzweifeln könnte.



Richard Wagner. Eine Erinnerung an Rossini

Im Beginne des Jahres 1860 führte ich in Paris, mit zweimaliger Wiederholung, einige Fragmente meiner Opern, zumeist Instrumentalsätze, in der Form eines Concerts auf. Die Tagespresse erhob dagegen ein größtentheils feindseliges Aufsehen; bald durchlief dieselbe auch ein angebliches Witzwort Rossini's. Dessen Freund Mercadante sollte für meine Musik Partei ergreifen haben; hierüber habe diesen Rossini beim Diner dadurch zurecht gewiesen, daß er ihm von einem Fische nur die Sauce servirte, mit dem Bemerken: die bloße Zuthat gezieme dem, der sich aus dem eigentlichen Gerichte, wie aus der Melodie in der Musik, nichts mache.

Mir war über Rossinis bedenkliche Nachsicht gegen die sehr ungewählte Gesellschaft seines allabendlich stark besuchten Salons mancherlei Uneinladendes berichtet worden; ich glaubte die Anekdote, welche namentlich auch in deutschen Blättern große Freude bereitete, durchaus nicht für unwahr halten zu müssen. Keinerseits ward sie anders als mit Lobsprüchen auf den feinen Geist des Meisters erwähnt. Dennoch hielt es Rossini für würdig, als er davon hörte, in einem Schreiben an einen Zeitungsredacteur sich gegen diese »mauvaise blague«, wie er es nannte, sehr ausdrücklich zu verwahren und zu versichern, daß er sich kein Urtheil über mich anmaße, da er nur zufällig von einem deutschen Bade-Orchester einen Marsch von meiner Composition gehört, der ihm übrigens sehr wohlgefallen habe, und daß er zu viel Achtung für einen Künstler hege, welcher das Gebiet seiner Kunst zu erweitern suche, um sich über ihn Scherze zu erlauben. Dieses Schreiben ward auf Rossini's Wunsch in dem bestimmten Blatte veröffentlicht, in den übrigen Zeitungen jedoch sorgsam verschwiegen.

Ich fand mich durch dieses Benehmen Rossini's veranlaßt, bei diesem mich zu einem Besuch zu melden; freundlich wurde ich empfangen, und mündlich von Neuem über das Bedauern belehrt, welches jene kränkende Erfindung dem Meister verursacht habe. In der hieran sich knüpfenden längern Unterhaltung versuchte ich dagegen Rossini darüber aufzuklären, daß jenes Witzwort, selbst solange ich es als für wirklich von ihm ausgegangen hielt, mich nicht peinlich berührt habe, da ich nun einmal in der Lage sei, durch theils unverständige, theils absichtlich entstellende Beachtung und Besprechung einzelner Ausdrücke in meinen Kunstschriften, zu einer Verwirrung selbst Wohlmeinender über mich Anlaß geworden zu sein, welche ich am Geeignetesten nur durch sehr gute Aufführungen meiner dramatisch-musikalischen Arbeiten selbst berichtigen zu können hoffen dürfe; bevor mir diese irgendwo gelungen, ergebe ich mich geduldig in mein sonderbares Schicksal und zürne Niemandem, der unschuldig in dasselbe verwickelt werde. Meinen Andeutungen schien Rossini mit Bedauern zu entnehmen, daß ich Grund habe, auch der deutschen Musikzustände nicht mit Befriedigung zu gedenken, wogegen er eine kurze Charakteristik seiner eigenen künstlerischen Laufbahn dadurch einleitete,

Ich will Dir noch mehr sagen: Melodien lassen sich nicht mit Scalen, mit Trillern, Verzierungen machen. Gib jetzt acht: Melodien sind zum Beispiel der Bardenchor, das Gebet des »Moses« – aber die Cavatinen aus dem »Barbier«, aus der »Diebischen Elster«, der »Semiramis«, das sind keine Melodien. Was sonst – wirst Du fragen. Alles, was Du nur willst, nur nicht Melodien, nicht einmal ordentliche Musik. Ärgere Dich nicht, wenn ich Rossini ein bißchen zause, aber Rossini kann das vertragen und die Kunst wird einen großen Gewinn haben, wenn erst die Kritiker das Verständnis und den Mut aufbringen, auch über ihn die volle Wahrheit zu sagen.

Giuseppe Verdi
an Opprandino Arrivabene, 1879

daß er mir seine bisher gehegte Meinung mittheilte: es hätte aus ihm das Rechte werden können, wenn er in meinem Lande geboren und gebildet worden wäre! »J'avais de la facilité«, äusserte er, »et peut-être j'aurais pu arriver à quelque chose.« Aber Italien, so fuhr er fort, sei zu seiner Zeit nicht mehr das Land gewesen, wo ein ernsteres Streben, namentlich gerade auf dem Gebiete der Opernmusik, hätte angeregt und unterhalten werden können; alles Höhere sei dort gewaltsam unterdrückt, und das Volk eben nur auf eine Schlaraffenexistenz angewiesen gewesen. So sei auch er in seiner Jugend im Dienste dieser Tendenz unbewußt aufgewachsen, habe nach links und rechts greifen müssen, um eben nur zu leben zu haben; als er mit der Zeit in bessere Lage gerathen, sei es für ihn zu spät gewesen; er würde eine Mühe haben aufwenden müssen, welche im reiferen Alter ihm beschwerlich gefallen wäre. Somit möchten ernstere Geister mild über ihn urtheilen; er selbst beanspruche nicht, unter die Heroen gezählt zu werden; nur sei es ihm aber auch nicht gleichgültig, wenn er so niedrig geachtet werden sollte, daß er unter die schalen Verspötter ernster Bestrebungen gehören könnte. Deshalb denn auch sein Protest. Hiermit, und durch die heitere, doch ernstlich wohlwollende Art, in welcher Rossini sich ausgesprochen hatte, machte er den Eindruck des ersten wahrhaft großen und verehrungswürdigen Menschen auf mich, der mir bisher noch in der Kunst begegnet war. [...]

Rossini, welcher seit langer Zeit nur noch dem Privatleben angehörte, und hierin mit der sorglosen Nachsichtigkeit des heitern Skeptikers nach allen Seiten hin sich benommen zu haben scheint, kann der Geschichte wohl in keiner falschern Gestalt überliefert werden, als wenn er einerseits zum Heros der Kunst gestempelt andererseits zum leichtfertigen Witzmacher herabgewürdigt wird. Sehr fehlerhaft würde es sein, wenn, nach Art unserer heutigen, so sich nennenden »unparteiischen« Kritik, für Rossini eine mittlere Stellung zwischen diesen beiden Extremitäten gesucht würde. Richtig dagegen würde Rossini nur beurtheilt werden, wenn eine geistvolle Culturgeschichte unseres bisher verlaufenen Jahrhunderts versucht würde, in welcher, statt der üblichen Tendenz, der Cultur desselben den ausschließlichen Charakter eines allgemein blühenden Fortschritts beizulegen, endlich nur der wirkliche Verfall einer ältern zartsinnigen Cultur in das Auge gefaßt werden sollte; würde dieser Charakter unserer Zeit richtig gezeichnet werden, so wäre nicht minder richtig auch Rossini die ihm gebührende wahre Stellung in ihr anzuweisen. Und diese Stellung würde nicht gering zu schätzen sein; denn mit dem gleichen Werth, mit welchem Palestrina, Bach, Mozart ihrer Zeit angehörten, gehört Rossini der seinigen an; war die Zeit jener Meister eine hoffnungsvoll strebende und aus ihrer vollen Eigenthümlichkeit neugestaltende, so müßte die Zeit Rossini's etwa nach den eigenen Aussprüchen des Meisters beurtheilt werden, welche er gegen diejenigen that, denen er Ernst und Wahrheit zutraute, sehr vermuthlich aber dann zurückhielt, wenn er sich von den schlechten Witzreißern seiner Parasitenumgebung belauscht wußte. Dann,

Wie viel gaebe ich darum ueber die Musik des Barbiers mit Ihnen gleich zu denken: Zuletzt ist auch Dies eine Sache der Gesundheit. Die Musik muss sehr passionirt oder sehr sinnlich sein, um mir zu gefallen. Beides ist diese Musik nicht: die ungeheure Gelenkigkeit ist mir sogar peinlich wie der Anblick eines Clowns.

Friedrich Nietzsche
an Heinrich Köselitz am 4. 3. 1882

aber auch nur dann, würde Rossini in seinem wahren und ganz eigenthümlichen Werth zu erkennen und zu beurtheilen sein; was diesem Werth an voller Würde abginge, würde nämlich weder seiner Begabung, noch seinem künstlerischen Gewissen, sondern lediglich seinem Publicum und seiner Umgebung in Rechnung zu bringen sein, welche gerade ihm es erschwerten, über seine Zeit sich zu erheben, und dadurch an der Größe der wahrhaften Kunstheroen theilzunehmen.

[...] Warten Sie bis zum Vorabend des für die Erstaufführung bestimmten Tages. Nichts regt die Phantasie so an wie die Notwendigkeit, die Anwesenheit eines Kopisten, der auf Ihre Arbeit wartet, und das Drängen eines Impresarios in Nöten, der sich büschelweise die Haare ausrauft. Zu meiner Zeit waren in Italien alle Impresarios mit dreißig Jahren kahlköpfig. Ich schrieb die Ouvertüre zu »Othello« in einem Kämmerchen des Palazzo Barbaja, wo der kahlköpfigste und grimmigste aller Direktoren mich mit Gewalt eingesperrt hatte, mit nichts als einem Teller Maccaroni und der Drohung, mich zeitlebens nicht aus der Kammer zu lassen, ehe ich die letzte Note geschrieben hätte. Ich schrieb die Ouvertüre zur »Diebischen Elster« am Tag der Erstaufführung auf dem Dachboden der »Scala«, wo ich vom Direktor gefangen gesetzt war, überwacht von vier Bühnenarbeitern, die Befehl hatten, meine Komposition Blatt für Blatt aus dem Fenster zu werfen, zu den Kopisten, die unten warteten, um die Stimmen auszuschreiben. Mangels Notenblättern war ihnen befohlen, mich selbst aus dem Fenster zu werfen. Beim »Barbier« machte ich's besser: ich schrieb keine Ouvertüre, sondern nahm eine, die ich für eine opera semiseria namens »Elisabetta« geschrieben hatte. Das Publikum war hochzufrieden. Ich komponierte die Ouvertüre zu »Le Comte Ory« beim Fischen, mit den Füßen im Wasser, in Begleitung des Herrn Aguado, der mir dazu von den spanischen Finanzen erzählte. Die zu »Wilhelm Tell« wurde unter ähnlichen Umständen geschrieben. Für »Moisé« schrieb ich überhaupt keine [...]

Rossini

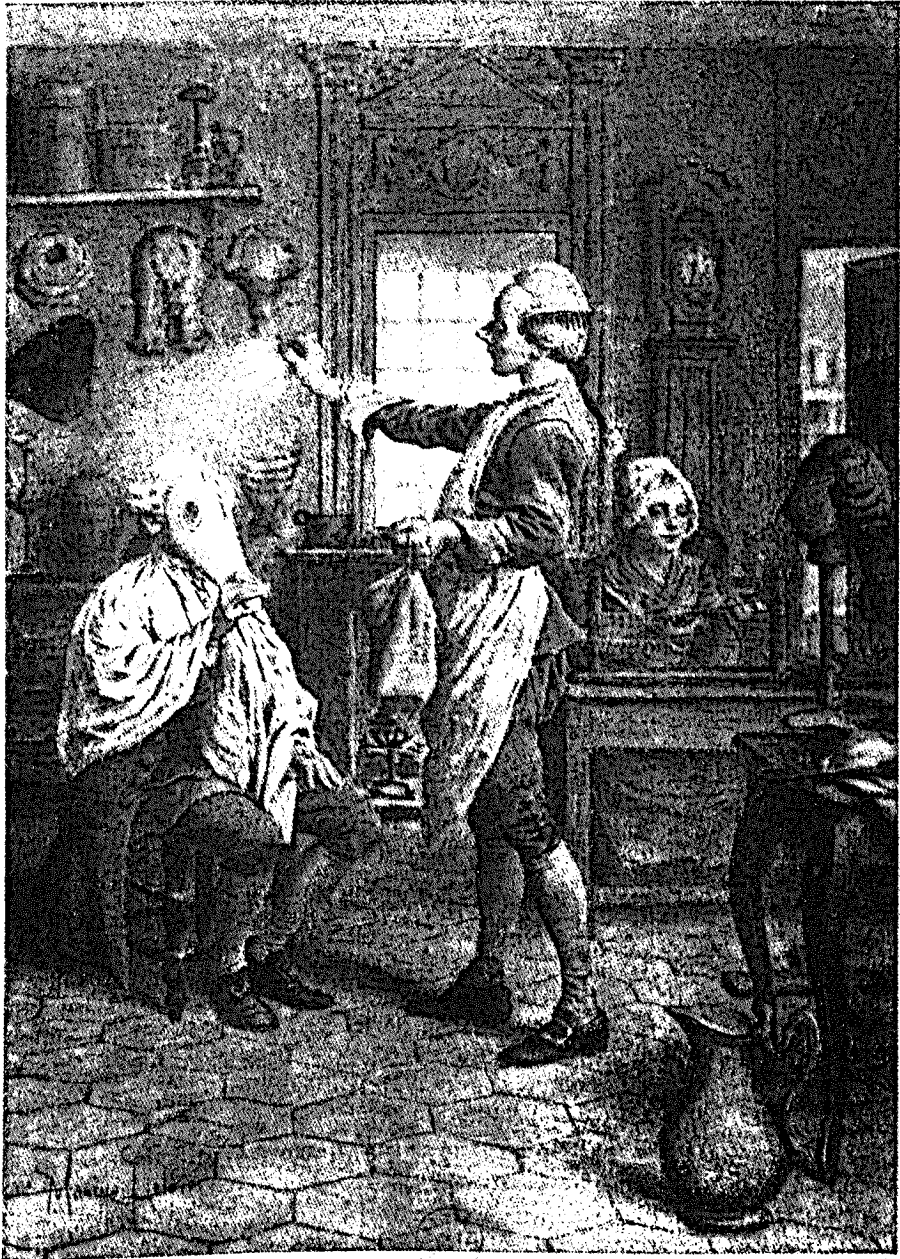
an einen unbekanntem Adressaten, der offenbar angefragt hatte, wann man am besten die Ouvertüre zu einer Oper schreibe

[...] Die von Ihnen geplante Ausgabe wird Veranlassung zu berechtigter Kritik geben, weil sich in verschiedenen Opern die gleichen Musikstücke finden werden: die Zeit und die Bezahlung, die man mir für die Komposition zubilligte, war so homöopathisch bemessen, daß ich kaum dazu kam, auch nur die sogenannte Dichtung zu lesen, die ich in Musik zu setzen hatte; die Erhaltung meiner geliebten Eltern und armen Verwandten lag mir am Herzen... [...]

Rossini

an seinen Verleger Giovanni Ricordi, Mailand, anlässlich einer geplanten Rossini-Gesamtausgabe

Au Bon-Marché



Le Coiffeur

Ferdinand Hiller. Begegnung mit Rossini

Das interessanteste Ereignis jener Frühlingswochen (1836) war die Anwesenheit Rossinis in Frankfurt und sein fast tägliches Zusammentreffen mit Mendelssohn in unserem Hause... Rossini, seit seinem »Wilhelm Tell« auf der höchsten Stufe seines Ruhmes, war zu jener Zeit auch auf der Höhe seiner Persönlichkeit, wenn ich mich so ausdrücken darf. – Der enorme Embonpoint der früheren Jahre hatte sich verloren, seine Gestalt war voll, aber nicht disproportioniert, und sein prachtvolles Antlitz, in welchem sich die Kraft des Denkers vereinigt fand mit dem Witz des Humoristen, strahlte in Gesundheit und Glück. – Mit dem melodischsten Organ sprach er das Französische ebenso rein wie das Italienische – der lange Aufenthalt in Paris und der Umgang mit den ersten dort lebenden Persönlichkeiten hatte aus dem übermütigen jungen italienischen Maestro einen Mann gemacht, der, ebenso vornehm wie anmutig und gemütlich, jeden bezaubern mußte durch seine unwiderstehliche Liebenswürdigkeit.

Zu unserer größten Freude war er eines Morgens bei uns eingetreten und erzählte von seiner Reise durch Belgien, als ich die Klingel hörte und in der sicheren Voraussetzung, Mendelssohn sei da, hinaussprang, um die Türe des Korridors zu öffnen. – Es war Felix. Ich kündigte die Gegenwart Rossinis an, was er mit fröhlichen Ausrufungen beantwortete. Er trat ein, und Rossini empfing ihn in so ausgesucht achtungsvoller und zugleich freundlicher Weise, daß sich nach wenigen Minuten das Gespräch lebendig und natürlich im Gange fand.

Rossini wollte, daß Mendelssohn ihm spiele, und obwohl dies letzterem nicht so ganz recht war, wurde doch schon für den nächsten Morgen ein Zusammentreffen bei uns verabredet, welches sich im Laufe der folgenden Tage öfters wiederholte. – Es war nun ganz reizend, wie Felix eigentlich mit innerem Widerstreben, doch jedes Mal von neuem sich der imponierenden Liebenswürdigkeit des Maestro fügen mußte, welcher, am Klavier stehend, mit aufrichtigem Interesse zuhörte und seine mehr oder weniger große Befriedigung in ernstern und heiteren Worten kundgab.

Ich kann nicht leugnen (es war ja auch ganz natürlich), daß Felix in seinem jugendlichen Wesen einem Tonsetzer seine Kompositionen vortragend, dessen Melodien die ganze Welt beherrschten, in gewisser Art äußerlich eine inferiore Rolle spielte, wie sie ja immer statthat, wenn man sich einem bedeutenden Manne künstlerisch vorstellt, der keine Revanche gibt. – Auch fing es zuweilen an, in Mendelssohn ein wenig zu revolutionieren. – »Wenn Dein Rossini«, sagte er mir eines Morgens, als wir uns in den Fluten des Mains zusammenfanden, »wieder solche Dinge murmelt, wie gestern, dann spiele ich ihm doch nichts mehr vor!« – »Was hat er denn gemurmelt?«, fragte ich, »ich habe nichts gehört.« – »Aber ich wohl: ›Ça sent la Sonate de Scarlatti!‹ hat er zwischen den Zähnen gelispelt, als ich das fis-moll-Stück spielte.« – Aber am folgenden Tage setzte er sich doch wieder ans Klavier.

Felix Mendelssohn Bartholdy
am 6. 4. 1825 aus Paris
an seine Mutter

Ich wurde dem berühmten Rossini vorgestellt. Der hat ein verzwicktes Gesicht. Eine Mischung von Schelmerey, Fadaise und Überdruß, mit einem großen Backenbart, dick, wie ein Klos, fein angezogen, von allen Damen umgeben, ihre Bemühungen ihn zu unterhalten selten mit kleinem Lächeln belohnend, da habt ihr den großen Maestro Windbeutel! Der setzte sich an's Clavier und accompagnirte das Ave verum von Mozart, welches zufälligerweise noch Mode ist. Da wollte er, als gelehrter Componist, alle Dissonanzen vorhalten, und so präparirte er denn die Terz, die Quinte, die Octave zu Nutz und Frommen aller Zuhörenden, oder vielmehr nicht zuhörenden, denn während Musik gemacht wird, erzählen die Damen einander Märchen, oder sie laufen von einem Stuhle zum andern, als ob sie »verwechselt das Bäumchen« spielten. Mitten drin fällt's einem alten Herrn in einer Ecke ein, charmant zu sagen, zwei Töchter, die er hat und die etwa hübsch sind, sagen nach: charmant, alle jungen Herrn im Salon rufen: délicieux! und so wird das Glück eines Musikstücks gemacht. Wenn's aus ist, so klatschen sie vor Freude, daß sie wieder auf einige Minuten Ruhe haben, und so gehts bis um 1 Uhr, oder noch später! Doch weiter in der Soirée! Eine Mde. Orfila und eine Mde. Merlin sangen die Möglichkeit von Rossiniaden, und sangen sie wirklich recht gut, mit Feuer und so vielem Ausdruck, als solche Musik zuläßt. Dazu ist Mde. Merlin eine a devant schöne Frau, macht ein großes Haus, wenn sie also singt, so sind wir alle im dritten Himmel. Nun mußte ich dran glauben, und improvisiren. Das gefiel ihnen recht gut. [...] Nachdem Rossini mir viele Complimente gemacht hatte, fingen die Damen wieder an von seiner Musik zu singen, und sowohl diese als die große Hitze wurden Vater und mir so unerträglich, daß wir uns drückten, und den Thee, der precis um Mitternacht kommt, im Stiche ließen. – Habe ich nun Unrecht die Soiréen schlecht zu finden? und so gehts alle Tage!

Felix Mendelssohn Bartholdy
am 30. 6. 1836 aus Frankfurt
am Main an Heinrich Konrad
Schleinitz

Dem Rossini ist hier ein diner gegeben worden, wovon ich Ihnen allein einen ganzen Abend im Hotel erzählen muß. Sie werden lachen, wie über die Düsseldorfer Schicksale. Einstweilen denken Sie sich Rossini, der für Sebastian Bach schwärmt, und für die Deutsche Musik, und sich meine Melusine, Hebriden, &c.&c. vorspielen läßt; ein Schauspiel für Götter. Er blieb aber ganz geduldig dabei und wir schlossen ewige Freundschaft (à la Parisienne). Er schwor mir, ich müsse ihn in Italien besuchen, ich solle dann so viel Musik bekommen wie ich wollte, und ebensoviel hübsche Mädchen (sic.). Denn die Deutschen hätten alle viel zu große Füße. Ich sagte, ich fände das nicht. – Sie brachten ihm ein Ständchen, was schlecht ging, und sie hätten beinahe umgeschmissen. Als sie sich nachher bei ihm entschuldigten, sagte der Schelm: es gäbe zwei Arten Musik; bei der einen käme es auf die Ausführung an, die sei ihm Zeit lebens zuwider gewesen – die andre aber sei die Sprache des Herzens, das sei *seine* Lieblingsmusik, und die hätten sie ihm zu hören gegeben. Darauf waren sie alle von seiner Liebenswürdigkeit entzückt. Hätte er ihnen gesagt, wie sie es besser machen sollten, so hätten sie gesagt, es sei ein arroganter Kerl. Was meinen Sie dazu? Soll man ein ehrlicher Mensch bleiben?

Ernst Bloch. Weitergeben

Als der und jener scheint zwar jeder schon da. Aber keiner ist, was er meint, erst recht nicht, was er darstellt. Und zwar sind alle nicht zu wenig, sondern zuviel von Haus aus für das, was sie wurden. Später gewöhnen sie sich an die Haut, in der sie nicht nur stecken, sondern in die man sie auch noch gesteckt hat, beruflich oder wie sonst. Aber da fand einmal ein Bursche, weit von hier, einen Spiegel, kannte so etwas noch gar nicht. Er hob das Glas auf, sah es an und gab es seinem Freund: »ich wußte nicht, daß das dir gehört.« Dem andern gehörte das Gesicht auch nicht, obwohl es ganz hübsch war.



James Ensor: Die Intrige, 1890

Georg Wilhelm Friedrich Hegel. »...geistreich und eindringend für Gemüt und Herz«

Die wahrhaft musikalische Schönheit liegt [...] darin, daß zwar vom bloß Melodischen zum Charaktervollen fortgegangen wird, innerhalb dieser Besonderung aber das Melodische als die tragende, einende Seele bewahrt bleibt, wie z. B. im Charakteristischen der Raffaelischen Malerei sich der Ton der Schönheit immer noch erhält. Dann ist das Melodische bedeutungsvoll, aber in aller Bestimmtheit die hindurchdringende, zusammenhaltende Beseelung, und das charakteristisch Besondere erscheint nur als ein Heraussein bestimmter Seiten, die von innen her immer auf diese Einheit und Beseelung zurückgeführt werden. Hierin jedoch das rechte Maß zu treffen ist besonders in der Musik von größerer Schwierigkeit als in anderen Künsten, weil die Musik sich leichter zu diesen entgegengesetzten Ausdrucksweisen auseinanderwirft. So ist denn auch das Urteil über musikalische Werke fast zu jeder Zeit geteilt. Die einen geben dem überwiegend nur Melodischen, die anderen dem mehr Charakteristischen den Vorzug. Händel z. B., der auch in seinen Opern für einzelne lyrische Momente oft eine Strenge des Ausdrucks forderte, hatte schon zu seiner Zeit Kämpfe genug mit seinen italienischen Sängern zu bestehen und wendete sich zuletzt, als auch das Publikum auf die Seite der Italiener getreten war, ganz zur Komposition von Oratorien herüber, in welchen seine Produktionsgabe ihr reichstes Gebiet fand. Auch zu Glucks Zeit ist der lange und lebhaft geführte Streit der Gluckisten und Piccinisten berühmt geworden; Rousseau hat seinerseits wieder, der Melodielosigkeit der älteren Franzosen gegenüber, die melodiereiche Musik der Italiener vorgezogen; jetzt endlich streitet man in der ähnlichen Weise für oder wider Rossini und die neuere italienische Schule. Die Gegner verschreien namentlich Rossinis Musik als einen leeren Ohrenkitzel; lebt man sich aber näher in ihre Melodien hinein, so ist diese Musik im Gegenteil höchst gefühlvoll, geistreich und eindringend für Gemüt und Herz, wenn sie sich auch nicht auf die Art der Charakteristik einläßt, wie sie besonders dem strengen deutschen musikalischen Verstande beliebt. Denn nur allzuhäufig freilich wird Rossini dem Text ungetreu und geht mit seinen freien Melodien über alle Berge, so daß man dann nur die Wahl hat, ob man bei dem Gegenstande bleiben und über die nicht mehr damit zusammenstimmende Musik unzufrieden sein oder den Inhalt aufgeben und sich ungehindert an den freien Eingebungen des Komponisten ergötzen und die Seele, die sie enthalten, seelenvoll genießen will.

Arthur Schopenhauer. Musik, i. e. Melodie: Sprache des Gefühls und der Leidenschaft

Die Musik ist eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den andern Künsten, das Abbild der Ideen, sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen. [...]

Endlich in der Melodie, in der hohen singenden, das Ganze leitenden und mit ungebundener Willkür in ununterbrochenem, bedeutungsvollem Zusammenhange eines Gedankens vom Anfang bis zum Ende fortschreitenden, ein Ganzes darstellenden Hauptstimme, erkenne ich die höchste Stufe der Objektivation des Willens wieder, das besonnene Leben und Streben des Menschen. Wie er allein, weil er vernunftbegabt ist, stets vor- und rückwärts sieht, auf den Weg seiner Wirklichkeit und der unzähligen Möglichkeiten, und so einen besonnenen und dadurch als Ganzes zusammenhängenden Lebenslauf vollbringt: – Dem also entsprechend, hat die Melodie allein einen bedeutungsvollen, absichtsvollen Zusammenhang vom Anfang bis zum Ende. Sie erzählt folglich die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Willens, dessen Abdruck in der Wirklichkeit die Reihe seiner Thaten ist; aber sie sagt mehr, sie erzählt seine geheimste Geschichte, malt jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung des Willens, alles Das, was die Vernunft unter den weiten und negativen Begriff Gefühl zusammenfaßt und nicht weiter in ihre Abstraktionen aufnehmen kann. Daher auch hat es immer geheißen, die Musik sei die Sprache des Gefühls und der Leidenschaft, so wie Worte die Sprache der Vernunft... [...]

Kunst kommt offenbar von Können: es scheint daß man ursprünglich oder wenigstens sehr früh, damit bezeichnet hat die Fähigkeit ein Werk hervorzubringen dem man nicht gleich ansieht auf welche Art und Weise es hervorgebracht werden konnte: oder vielmehr zu dessen Hervorbringung eine erlernte Fertigkeit nöthig ist. Dies ist der Fall bei einem Bild, einer Statue, einer Musik, einem Gedicht: aber auch bei einem Uhrwerk, einer Wasserleitung, einem Feuerwerk, Taschenspielerereien, zusammengesetzten wohlschmeckenden Speisen, und ähnlichen Dingen, die Fertigkeit zu welchen vom Volk ebenfalls Kunst genannt wird. Indem wir die Kunst sowohl vom Handwerk als von der Wissenschaft unterscheiden wollen, werden wir nicht bei jenem vom Volk gefundenen Merkmal stehen bleiben können.

Die Unerschöpflichkeit möglicher Melodien entspricht der Unerschöpflichkeit der Natur an Verschiedenheit der Individuen, Physiognomien und Lebensläufen. Der Uebergang aus einer Tonart in eine ganz andere, da er den Zusammenhang mit dem Vorhergegangenen ganz aufhebt, gleicht dem Tode, sofern in ihm das Individuum endet; aber der Wille, der in diesem erschienen, nach wie vor lebt, in andern Individuen erscheinend, deren Bewußtseyn jedoch mit dem des erstern keinen Zusammenhang hat.

Man darf jedoch bei der Nachweisung aller dieser vorgeführten Analogien nie vergessen, daß die Musik zu ihnen kein direktes, sondern nur ein mittelbares Verhältniß hat: da sie nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das An sich aller Erscheinung, den Willen selbst, ausspricht. Sie drückt daher nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemüthsruhe aus; sondern die

Freude, die Betrübniß, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemüthsruhe selbst, gewissermaßen *in abstracto*, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu. Dennoch verstehen wir sie, in dieser abgezogenen Quintessenz vollkommen. Hieraus entspringt es, daß unsere Phantasie so leicht durch sie erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern. Dies ist der Ursprung des Gesanges mit Worten und endlich der Oper, – deren Text eben deshalb diese untergeordnete Stellung nie verlassen sollte, um sich zur Hauptsache und die Musik zum bloßen Mittel seines Ausdrucks zu machen, als welches ein großer Mißgriff und eine arge Verkehrtheit ist. Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfließen. Gerade diese ihr ausschließlich eigene Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit, giebt ihr den hohen Werth, welchen sie als Panakeion [Allheilmittel] aller unserer Leiden hat. Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, welche nicht die ihrige ist. Von diesem Fehler hat Keiner sich so rein gehalten, wie Rossini: daher spricht seine Musik so deutlich und rein ihre eigene Sprache, daß sie der Worte gar nicht bedarf und daher auch mit bloßen Instrumenten ausgeführt ihre volle Wirkung thut.

Die Musik ist so sehr was alle Kunst seyn strebt, nämlich Wiederholung der Welt in einem einartigen Stoff, daß die Musik völlig erklärt d. h. ihr Wesen in Begriffen wiederholt hätte, eben damit auch die Welt erklärt und in Begriffen wiederholt hätte, daher eine wahre Erklärung der Musik zugleich die wahre Philosophie wäre.

Arthur Schopenhauer

Populär redend könnte man sagen: Die Musik im Ganzen ist die Melodie zu der die Welt der Text ist.

Arthur Schopenhauer

Was sich immer mit Grund an den Werken des Schwans von Pesaro aussetzen laßt, so viel steht fest: es sind Erzeugnisse eines wahren Genies, und als solche werden sie ihren Rang in der Kunstgeschichte behaupten, wenn längst das Heer seiner Nachahmer der Vergessenheit verfallen ist.

Rossini's Hauptfehler ist – seine italienische Faulheit, seine Gewissenlosigkeit gegen sein göttliches Talent. Er verließ sich von jeher einzig und allein auf seine Leichtigkeit, wenn es einmal gearbeitet sein mußte! aber lernen wollte er nichts, als was er in früherer Zeit gelernt hatte, um eine Partitur zusammen schreiben zu können. Rossini ist kein Künstler, denn der wahre Künstler schafft mit Bewußtsein und hört nie auf zu forschen und zu lernen. Rossini ist einzig Genie. Daher neben dem wahrhaft Erhabenen, Großartigen, Geistvollen in seinen Werken, das Lächerliche, Matthe, Trivialste! – Außer dem »Barbier« hat uns nicht ein Werk Rossini's einen durchaus reinen Kunstgenuß gewährt, aber wir wüßten nicht ein Werk von ihm zu nennen, aus welchem sein bewunderungswürdiges Genie nicht unverkennbar hervorblickte.

aus: Capellmeister Wahrlieb's Dresdner Opernskizzen, 9. 10. 1843

Perückenhändler im 18. Jahrhundert
(Kupferstich von Bidault)



*petits Maîtres qui par plaisir
 Courez de la blonde à la brune,
 Mon art va vous faire Jouir
 Vous aurez deux femmes dans une.*

DU SECRET

*une blonde flatte Vos Vœux
 Mais Votre Constance Est Caduque
 J'en fais une brune à Vos yeux
 ah Rendez, grace à la perruque*

H. B. F. d. l. l.

George Bernard Shaw. Rossini-Hundertjahrfeier (1892)

Noch vor fünfzig Jahren hätte man Rossini als einen der größten modernen Komponisten eingestuft, Beethoven ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen. Heute scheint uns allen eine solche Bewertung seiner genauso lächerlich, wie sie damals Berlioz und Wagner schien. Die Gefahr besteht nun, daß alle Berichte anlässlich seines 100. Geburtstages, sofern sie nicht nur eine pure Anhäufung aus Musikenzyklopädien sind, sich an seinem Andenken für die Auswüchse des Rossinischen Zeitalters rächen, als ihn sogar gelehrte Musiker als italienischen Händel betrachteten. Mendelssohn war von seiner Kunst hingerissen, obwohl es nicht übertrieben ist zu sagen, Rossini hätte niemals eine einzige geistliche Komposition von beliebiger Länge geschrieben, ohne sie nicht mit derbem musikalischen Firlefangespickt und gewürzt zu haben. Für Mendelssohn wäre das ein Grund gewesen, sich eher aufzuhängen, als dem Publikum ein solches Werk als sein eigenes vorzustellen.

In der Tat war Rossini einer der größten Meister der Effekthascherei, die jemals gelebt haben. Seine moralischen Schwächen als Künstler waren ganz außergewöhnlich. Als er die natürliche Überlegenheit seines Genius mit der Unwissenheit und der Oberflächlichkeit des Publikums in Widerstreit geraten spürte – wobei man die musikalische Ignoranz und Frivolität der Venezianer und Neapolitaner schwerlich überschätzen kann –, unterwarf er sich kampflos. Obleich es für einen Künstler wie ihn leichter und angenehmer gewesen wäre, seine Arbeit mit Klugheit zu verrichten, als sie den Konventionen anzupassen und sie getreu dem Volksgeschmack niederzuschreiben, beharrte er niemals auf einer neuen Erfindung, die nicht mit Wohlwollen aufgenommen wurde. Es besteht kaum ein Zweifel, daß die Überlegenheit des *Wilhelm Tell* gegenüber seinen anderen Opern ausschließlich darauf beruht, daß das Werk für die Grand Opéra in Paris komponiert wurde, wo das Publikum von Gluck so weit vorgebildet worden war, daß es zumindest Anzeichen von Ernst in einer opera seria erwartete. Für ihn war dieser Anlaß eine geschäftliche Angelegenheit, zu der er sich aufwertete, so wie er sich abgewertet hätte, wäre dieser Auftrag aus Venedig gekommen.

Es war charakteristisch für ihn, daß er aber keinen Zentimeter dabei über sich hinauswuchs. In der Tat paßte er den ganzen alten Firlefang den neuen Gegebenheiten an, statt ihn über Bord zu werfen. Deutlich genug kann man das bei der Ouvertüre sehen, die jeder Leser dieser Zeilen vermutlich auswendig kennt. Rossinis vorangegangene Ouvertüren waren alle nach seinen eigenen Gesetzen komponiert. Zuerst kam eine majestätische und oft wunderschöne Einleitung, die sich manchmal, wie in *Semiramide*, in die Ausmaße eines langsamen Satzes erstreckte. Dann stürzte er sich in die Arbeit mit einem unwiderstehlich prickelnden »ersten Thema«, gewöhnlich einem mehr oder weniger spärlich verschleierte Galopp, sich vorarbeitend

Eines Tages begleitete der junge Edmond Michotte Rossini bei einem Ausflug in die Gegend des Marais mit einem pasta-Laden als Ziel, den der Italiener Canaveri führte. Als sie die Treppe zum 3. Stock hinaufgestiegen waren, wandte sich Rossini an den Besucher: »Sind Sie Canaveri? Ich habe gehört, daß sie neapolitanische Makkaroni haben. Zeigen Sie sie mir.« Dann sagte er, während er auf das, was der Mann vor ihm hinlegte, mit kaltem Blick starrte: »Das? Aber das sind Makkaroni aus Genua!«
»Signore, ich versichere Ihnen«...», findet der Mann an zu protestieren.
»So, das sollen sie sein?«, antwortete Rossini. »Wenn Sie keine Makkaroni aus Neapel haben, will ich nichts weiter!

zu dem üblichen Tutti, während die Streicher die Tonleitern rauf- und runterjagten und das Blech kraftvoll schmetterte. Dann ein überraschender Halbschluß, der neuen Genuß in Form eines »zweiten Themas« ankündigte. Dieses Mal kein Galopp, sondern eine geistreiche kleine Marschmelodie, die in das berühmte Rossinische Crescendo überleitete. Darin wiederholte sich immer und immer wieder eine Arabeske des Marschmotivs, während sich das Tempo in der Begleitung verdoppelte und nochmals verdoppelte, die Orchestrierung sich verdichtete und erhitze, bis endlich die große Trommel und die Posaunen aus voller Kraft spielten, und jeder echte Italiener in stürmischer Begeisterung »Viva il gran' maestro!« rufen wollte. Und dann, weil jeder alles noch einmal von vorne hören wollte, wurde die ganze Sache – mit Ausnahme der Einleitung natürlich – Note für Note wiederholt und mit einem Pelion von einer Coda, getürmt auf dem Ossa des Crescendos, beendet. Der letzte Aufschwung bestand immer aus dem Hinaufjagen der Tonleiter von den Geigen und dem Tosen und dem Schmetterschlag des ganzen Orchesters. Da Rossinis Ideenfluß bei Galoppen und Märschen niemals versiegte, konnte er Ouvertüren wie diese ohne zweite Überlegung hervorbringen. Bald überfluteten sie Europa, und diejenigen zu *Tancredi*, *L'italiana in Algeri*, *La gazza ladra* und besonders *Semiramide* sind den Militärmusikern immer noch so vertraut wie *God Save the Queen*.

Als man *Wilhelm Tell* in Auftrag gab, wußte Rossini, daß Paris etwas mehr von ihm erwarten würde als das bloße Durchschüttern seiner alten Trickkiste. Doch er war schlau genug, seine Beliebtheit nicht dadurch aufs Spiel zu setzen, daß er dem Publikum ein völlig neuartiges oder tiefgründiges Werk vorgelegt hätte. Er verzichtete nur auf die vollständige Wiederholung und das Crescendo. Indem er dem ganzen lärmenden Pomp in der Einleitung abschwor, machte er daraus ein bezauberndes Konzertstück für die Violoncelli. Die Galoppe und Tuttis präsentierte er in höchst raffinierter Verarbeitung als das Herannahen und den endgültigen Ausbruch eines gewaltigen Sturms. Das zweite Thema war eine entzückende Pastorale mit Variationen in der Flöte, die kein Schulmädchen mißverstehen konnte. Plötzlich ein Trompetenstoß und dann ein solcher Geschwindmarsch, wie ihn die Welt zuvor noch nie gehört hatte. Nicht eine seiner früheren Galoppaden oder Crescendi konnte dabei auch nur für einen Moment schritthalten: Es war all seine Effekthascherei als letzte Quintessenz. So abgedroschen wie diese Ouvertüre ist, bereitet es bis heute Schwierigkeiten, das Publikum nach einer guten Aufführung von da capo-Rufen abzuhalten.

Die ganze Oper steht im selben Verhältnis zu seinen anderen Opern wie die Ouvertüre zu seinen anderen Ouvertüren. Sie war für ein Publikum bestimmt, das zu einem gewissen Anteil seriöse und kultivierte Musiker einschloß. Rossini übertraf sich gerade so weit, um diesen wenigen Bewunderung, wenn nicht sogar Achtung, abzuringen, ohne dabei seine Macht über die anderen zu verlieren. Wäre der Anteil größer gewesen, hätte er

wissen. Guten Tag!« Und damit stieg er die Treppe wieder hinunter.

Michotte blieb noch oben und sagte zu Canaveri: »Wissen Sie, wer der Herr war? Rossini, der große Komponist.«

»Rossini?«, antwortete der Händler. »Ich kenne ihn nicht. Aber wenn er so viel von Musik versteht wie von Makkaroni, dann muß er sehr gute Sachen schreiben.«

Unten berichtete Michotte dem wartenden Rossini seine Unterhaltung, worauf Rossini bemerkte: »Das ist ja gut! Nicht ein einziger meiner Lobredner hat es je zu einer solchen Lobeshymne gebracht!«

aus: Herbert Weinstock, Rossini

sich noch ein bißchen mehr Mühe gegeben, wäre er geringer gewesen, hätte er sich weniger angestrengt. Der Erfolg des *Wilhelm Tell* zusammen mit den Auswirkungen einer wohlüberlegten Heirat und der Freundschaft mit den Rothschilds, die sein Vermögen verwalteten, sicherten ihm seine pekuniäre Zukunft. Von da an schrieb er keine Opern mehr, obwohl er noch keine 39 Jahre alt war. In den vierzig Lebensjahren, die ihm noch verblieben, konnte er es sich leisten, müßig zu werden. Und er wurde müßig, außer daß er eine Messe und ein Stabat Mater komponierte, in denen er sich wiederum mit meisterlicher Leichtigkeit gerade so weit übertraf, um den Ansprüchen seiner Kirche zu genügen, ohne dabei ein Quentchen seiner Beliebtheit zu opfern.

Das Stabat Mater mit dem auf einer stimulierenden Marschmelodie komponierten *Cuius Animam*, dem theatralisch prachtvollen *Inflammatum* und der überragenden Pseudo-Fuge am Schluß zeigt, daß er im Theater wie in der Kirche derselbe war. Wann immer er großartig gewesen ist, war er es ungeachtet seiner selbst. Als jungen Kontrapunktschüler bespöttelte ihn eines Tages sein Lehrmeister als jemand, der gerade soviel könnte, um Opern zu schreiben. Sofort erwiderte er, daß er nichts anderes wollte, als Opern zu schreiben, und er weigerte sich, seine Studien auch nur einen Schritt weiter fortzusetzen. Unter Musikern ist daher sein Name zwar berühmt, aber nicht geheiligt. Er war einnehmend und erheiternd. Er war in seinen glanzvollen Momenten imponierend in höchstem Maße. Er war klug und voller Spaß. Sein praktisches Wesen gründete sich hauptsächlich auf seinen gesunden Verstand. Er ließ sich nicht eher dazu herab, sein Publikum mit einem flüchtigen Werk zu bedienen, bevor es ihn nicht dafür getadelt hatte, daß er sich selbst ernster genommen hatte. Man kann ihm seine Ehrlichkeit zugute halten, mit der er zugab, ein nicht so großer Komponist wie Mozart zu sein, und zweifellos hatte er außergewöhnliches Pech mit der geistigen Unbeweglichkeit, der bohémienhaften Lebensweise, Bildungsmangel, der Engstirnigkeit und der Armut seines Kindheitsmilieus. Aus all diesen Gründen gibt es zugunsten Rossinis eine Sache zu verteidigen, die hier nur unzureichend dargelegt werden kann. Doch wenn das Höchste erreicht worden ist, wird es ihm noch nicht einmal den Vorrang unter den modernen italienischen Komponisten einräumen, dagegen einen unanfechtbaren Platz in der Hierarchie der größten modernen Meister von Bach bis Wagner.

Deutsche Übertragung: Barbara Wagner-Galdea

... und ein Nachtrag

Die Jahrhundertfeier von Rossinis Geburtstag verstrich in London (soweit mir bekannt ist) ohne alle Festlichkeit, außer einem Nachmittagskonzert, zu dem ich hinging; teils um alter Erinnerungen willen, teilweise auch, weil das Konzert mir die heutzutage sehr seltene Gelegenheit bot, Rossinis Ouvertüren nicht von einer Militärkapelle zu hören oder von einem gleichgültigen Promenadenorchester mit riesigem Übergewicht der Streichquartettgruppe, sondern von einem erstklassigen Bläserkörper, der ungefähr mit so viel Streichern ausgeglichen war, wie der Komponist sie vorgesehen hat. Das Programm bestand aus nicht weniger als vier Ouvertüren – zur »Belagerung von Korinth«, zur »Diebischen Elster«, zu »Semiramis« und zu »Wilhelm Tell« –, dazu ein ausgezeichnetes Arrangement des Gebets aus »Moses« für Orchester und Orgel von Mr. Manns und zwei Gesangssoli, »Die Piacer« und »Una voce«, eine merkwürdige Wahl, da das eine fast eine Umkehrung der Intervalle des anderen darstellt.

Dies überstieg denn doch die Ausdauer des Orchesters, das gegen Schluß ein wenig außer Rand und Band geriet. Rossinis Orchesterstimmen bestehen größtenteils aus uninteressanten Rumtata-Strecken, die hier und da von einer abscheulich unbequemen melodischen Figur unterbrochen werden. Er war nämlich der »absoluteste« Musiker; seine Melodien kamen ihm frei von jeder besonderen Klangfarbe in den Kopf und wurden dem Instrument übertragen, auf dem sie sich am hübschesten ausnehmen würden – ohne die geringste Rücksicht auf die technische Bequemlichkeit des Ausführenden, natürlich immer noch im Rahmen des physikalisch Möglichen, nicht etwa Pikkolostimmen bis hinunter zum Contra-C oder Posaunenstimmen hinauf bis zum höchsten C. Obgleich Berlioz' und Wagners Partituren in bestimmter Hinsicht weit schwieriger sind als Rossinis, erlebt man daher bei Aufführungen ihrer Werke nicht diese momentanen Stockungen oder dieses haarbreite Sichauffangen, wie es vorkommen muß, wenn ein Instrumentalist einen noch so geringfügigen Trick zu vollführen hat, der dem Wesen seines Instruments widerspricht.

George Bernard Shaw, 9. 3. 1892

»Ich schlief friedlich, als ich plötzlich durch einen ohrenbetäubenden Lärm auf der Straße aufgeweckt wurde, der von hellem Leuchten vieler Fackeln begleitet war. Sobald ich aufgestanden war, sah ich, daß sie auf mein Hotel zukamen. Noch ganz verschlafen, und an die Vorgänge des letzten Abends denkend, glaubte ich, daß sie das Haus anzünden wollten, und ich nahm im Stall hinter dem Hof Zuflucht. Aber nein, ein paar Minuten später hörte ich Garcia ganz laut nach mir rufen. Er fand mich schließlich. »Halten Sie sich heran, kommen Sie schnell, hören Sie doch dieses Rufen *Bravo, bravissimo Figaro*. Ein unvergleichlicher Erfolg. Die Straße ist voll Leuten. Sie wollen Sie sehen.« Es schmerzte mich noch immer, daß meine neue Jacke vor die Hunde gegangen war, und so antwortete ich: »Sagen Sie ihnen, daß sie mit ihren Bravos und dem Rest zum Teufel gehen können. Ich komme nicht.« Ich weiß nicht, wie Garcia meine Weigerung dieser aufgeregten Menge beibrachte – jemand hat ihn tatsächlich mit einer Apfelsine ins Auge getroffen, und er hatte mehrere Tage ein blaues Auge. Inzwischen nahm der Lärm auf der Straße immer mehr zu. Dann erschien der Hotelwirt außer Atem. »Wenn Sie nicht kommen, werden sie noch das Haus anzünden. Sie zerbrechen schon die Fenster...«. »Das ist Ihre Sache«, sagte ich ihm. »Stellen Sie sich nur nicht in die Nähe der Fenster... Ich bleibe, wo ich bin.« Schließlich hörte ich Glasscheiben zerbrechen, worauf die Menge, von der Schlacht erschöpft, sich zerstreute. Ich verließ meine Zufluchtsstätte und ging schlafen. Leider hatten die Kerle zwei Fenster gerade neben meinem Bett herausgebrochen. Es war Januar [Rossini oder Michotte irren; die Uraufführung des *Barbiers* war am 20. Februar; Anm. d. Red.]. Ich müßte lügen, wenn ich Ihnen sagen würde, daß die eisige Luft, die in mein Zimmer blies, mir eine angenehme Nacht verschaffte.«

Gioacchino Rossini
nach Edmond Michotte (1858)



Charlotte Strech-Ballot:
Dottore Bartolo



Wolfgang M. Wagner. Überlegungen zur Musiksprache Rossinis: ihr Verzicht auf thematisch-motivische Arbeit

Bis ins 20. Jahrhundert hinein genoß Rossini in der gebildeten Musikwelt Deutschlands kein besonders hohes Ansehen. Wenn man die Urteile über den Repräsentanten der italienischen Oper des ersten Jahrhundertdrittels liest, gewinnt man leicht den Eindruck, das breite Publikum sei – aus Unbildung oder aus Mangel an gutem Geschmack – einem Scharlatan aufgesessen, der nicht einmal die einfachsten Regeln der Kunst beherrsche. Aber selbst wenn man Rossini handwerkliche Fertigkeiten, Geschick oder gar Talent zugestand, so war man der Meinung, daß er dies alles vergeude, um lediglich der Menge mit einschmeichelnden, aber nichtssagenden und deshalb charakterlosen oder – wie Wagner es nannte – mit »absoluten« Melodien zu gefallen. Daß Opernmusik charakteristisch zu sein habe, war die Kardinalforderung der deutschen Musikästhetik des 19. Jahrhunderts. Was hieß das?

Zunächst bedeutete es, daß alle Musik in einer Oper auf den Text bezogen sein, eigentlich sogar aus ihm hervorgehen müsse. Deshalb waren insbesondere alle Elemente des Koloraturgesangs verpönt: Koloraturen seien lediglich äußerlicher Zierat, der dem wahren Ausdruck im Wege stehe. Gesangstechnische Glanznummern und schöne Melodien als Selbstzweck galten als Frevel an der Kunst. Was Charakteristik meinte, zeigt exemplarisch das bekannte Duett zwischen Agathe und Ännchen aus dem zweiten Akt von Webers *Freischütz*. Ein zeitgenössischer Kritiker befand, daß man hier, auch ohne auf die Bühne zu sehen, immer wüßte, welche von beiden gerade singe. Genau dieses Ziel verfolgte Weber bei der Gestaltung dieser Szene. Agathes getragene, weit ausschwingende Kantilenen kontrastieren wirksam gegenüber Ännchens parlantartigen Aufmunterungsversuchen (wie für die deutsche Oper üblich, befand sich die Protagonistin in einer schwermütigen Stimmung).

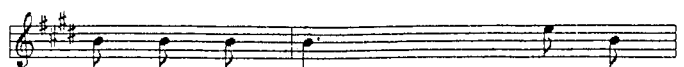
Diese genaue Charakterisierung, die Weber auf allen Ebenen des Komponierens – Melodie, Harmonik, Rhythmik, Orchestrierung – anstrebte, war den Italienern fremd: Ihrer Ansicht nach äußerte sich hierin der Hang der Deutschen zu übertriebener Gelehrsamkeit und Pedanterie. Webers Musik, so meinte ein zeitgenössischer italienischer Kritiker, komme ihm vor wie das hoffnungslose Unterfangen eines Redners, der versuche, jedes einzelne Wort mit einer spezifischen Gebärde zu untermalen: Die Musik habe jedoch, wie die Gestik eines Redners, ihren eigenen Fluß; sie erreiche ihre höchste Ausdruckskraft, wenn sie den Text im großen Bogen begleite und dabei zunächst ihren eigenen Gesetzen folge. Die Gesetze der Musik waren in Italien die Gesetze der Melodie, deren eindrucklicher Präsentation alles andere zu dienen hatte.

Tatsächlich bildete in der italienischen Oper der melodische Einfall das absolute Zentrum kompositorischer Tätigkeit, wäh-

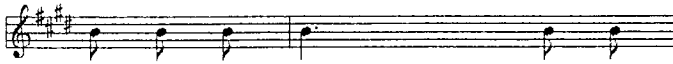
rend seine Verarbeitung im wesentlichen gemäß festen Konventionen und Normen geschah: Sie wurde einfach nicht als ein Problem, als eine gestalterische Aufgabe empfunden. Das können wir heute – und wir Deutsche zumal – kaum mehr begreifen, weil wir gerade die thematisch-motivische Arbeit als die Hauptsache ansehen. »Das, was man eigentlich Erfindung nennt, also ein wirklicher Gedanke, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, d.h. dafür kann man nichts. Von dem Moment an kann ich dies ›Geschenk‹ gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohl erworbenen Eigenthum machen.« Was Brahms hier äußert, wäre im Italien der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf schlichtes Unverständnis gestoßen. Nicht zuletzt, weil Rossini sich dieser vom bürgerlichen Arbeitsethos abgeleiteten Kompositionsweise verweigerte, gilt er als musikalischer Repräsentant des Ancien régime, und als er sich ihr nicht mehr verweigern konnte, hörte er auf zu komponieren.

Der Verzicht auf thematisch-motivische Arbeit hatte zur Folge, daß Rossinis Musik den Text nicht ausdeutet, indem sie – etwa durch Leitmotive oder durch eine sinnreiche Tonartendisposition – Bezüge im Drama aufweist, wie das die deutschen Opernkomponisten seit Weber – unter Berufung auf Gluck und Mozart – wollten. Tatsächlich kann Rossinis Musik in dieser Hinsicht eine Aussage im emphatischen Sinne überhaupt nicht haben, denn eine solche setzt ein Problem voraus, als dessen Lösung sie sich präsentiert. Ganz im Gegenteil: Indem Rossini – wahrscheinlich bewußt – darauf verzichtete, den Augenblick mit den Mitteln der Musik in einen Sinnzusammenhang zu stellen, d.h. indem er sich weigerte, jeglichem Handeln und Geschehen einen Sinn zuzuschreiben, mußte das Absurde zum konstitutiven Element seiner Opere buffe und das Spiel zum Prinzip seines Komponierens werden. Insofern konnte auch die Melodie selbst für Rossini nicht in einer charakteristischen Folge von Tönen bestehen, die er sich in stunden- oder gar tagelanger Arbeit hätte abringen müssen (dazu ließ ihm der Opernbetrieb in Italien auch überhaupt nicht die Zeit). Für die Italiener bildete vielmehr die melodische Inspiration den Ausgangspunkt des Komponierens, ganz so wie Strauss und Hofmannsthal das im Vorspiel zur *Ariadne auf Naxos* beschrieben haben, wo der Komponist die Melodie erfindet und dann einen Text dazu improvisiert. Donizetti hatte einen Zettelkasten mit Melodien, in den er seine Einfälle aufnahm, um sich ihrer bei entsprechender Gelegenheit zu bedienen. Rossini brauchte so etwas offensichtlich nicht; aber wie war es ihm möglich gewesen, seine Opern in beinahe derselben Geschwindigkeit zu komponieren, in der die Kopisten sie abschrieben?

Eine wichtige Quelle seiner Inspiration war sicher der Text, genauer: die gleichsam natürliche Melodie der Sätze und Verse, die er vorfand. Die Worte »e cento trappole« werden natürlicherweise etwa in folgendem Rhythmus gesprochen:



Das ist natürlich noch keine Melodie. Man könnte jedoch durch Modifikation der Tonhöhe die Betonung weiter unterstützen; aber Rossini tut nun nicht das Nächstliegende, sondern er hebt gerade den Ton etwas hervor, der in diesem rhythmischen Motivkeim am wenigsten Gewicht hat:



Dadurch ist ein reizvolles Spannungsverhältnis entstanden, das dieser Melodie einen etwas kapriziösen Charakter gibt. Den unterstreicht Rossini dann noch wirkungsvoll, indem er der langen Note ihr Gewicht nimmt und sie in einen Triller auflöst:



Dieses Motiv ist im Sinne der Deutschen nicht bedeutungsvoll und damit auch nicht charakteristisch; es ist eigentlich kaum mehr als eine kleine Spielerei. Aber in ihm stecken genügend Möglichkeiten zu weiteren Spielereien, die im Rondo der Rosina-Arie vorgeführt werden. Das Rondo ist mit seiner Ausrichtung auf Wiederholung und Variation (und nicht auf Entwicklung und Durchführung) überhaupt die für Rossini typische Arienform, weil es sich zur Präsentation eines melodischen Gedankens besonders eignet und überdies zum Spiel mit diesem herausfordert. Wie sehr Rossini das Spielerische gegenüber dem Charakteristischen bevorzugte, zeigt die Tatsache, daß er das Rondo ursprünglich für die Titelfigur von *Elisabetta regina d'Inghilterra* komponiert hatte und es für den *Barbiere* nur etwas abwandelte. Dort, in der Opera seria, wirkt es deplaziert, aber hier zur Komödie paßt es, ja es scheint den Charakter Rosinas vollkommen zum Ausdruck zu bringen.

Wie sehr der Sprachduktus Rossinis melodische Erfindungsgabe inspirierte, zeigt z. B. die Arie des Bartolo. Rossini macht eigentlich hier nichts anderes, als den natürlichen Tonfall, in dem man sich den Text dieser Arie gesprochen vorstellen könnte, in Noten aufzuschreiben. Zunächst beginnt Bartolo übertrieben gravitatisch, indem er versucht, die ganze Autorität und Würde seines Titels und seines Alters zur Geltung zu bringen: »A un dottor della mia sorte queste scuse, Signorina...« (Einen Doktor wie mich mit solchen Ausreden...); zu ergänzen wäre etwa: »Darüber kann ich nur lachen, wenn es nicht unter meiner Würde wäre.« Aber plötzlich verliert er seine Haltung, er herrscht Rosina an: »A un Dottor della mia sorte queste scuse, Signorina!« Was diesen Umschwung bewirkt hat, sagt uns Rossini nicht, aber es lassen sich verschiedene plausible Gründe denken. Nachdem Bartolo sich erst einmal Luft gemacht hat, fährt er mit ironischer Fürsorglichkeit fort: »Vi consiglio, mia carina, un po' meglio imposturar, meglio, meglio, meglio!« (Ich rate Ihnen, meine Liebe, denken Sie sich bessere Lügen aus, bessere, bessere, bessere!) usw. Die Diktion und die Haltung des Bartolo hat Rossini in unübertrefflicher Weise geradezu plastisch in Musik gegossen, aber mehr auch nicht: Er läßt Bartolo

gleichsam für sich selbst sprechen, ohne den Charakter dabei zu interpretieren.

Warum nuancierte Rossini nicht genauer? Warum machte er aus den Typen keine Charaktere? Vor allem fehlte ihm dazu die Zeit. Wer innerhalb eines Monats beinahe aus dem Nichts eine komplette Opernpartitur zu schaffen hat, der kann nicht an Details herumfeilen, sondern er folgt bei deren Ausführung bewährten Konventionen. Allein das verhindert eine stärkere Individualisierung der Personen; denn das Individuelle äußert sich eben gerade in der Abweichung vom Normalen, Konventionellen, Alltäglichen. Aus den Typen einen individuellen Charakter zu machen, überließ Rossini den Darstellern und deren Phantasie. Es gibt Opern, die man kaum szenisch aufzuführen braucht, weil in ihnen durch Text und Musik schon beinahe alles gesagt wird; im Gegensatz dazu werden Rossinis Opere buffe eigentlich erst durch die Inszenierung lebendig, weil in ihnen vieles lediglich angedeutet, mit groben Strichen skizziert ist, was einer Präzisierung auf der Bühne bedarf.

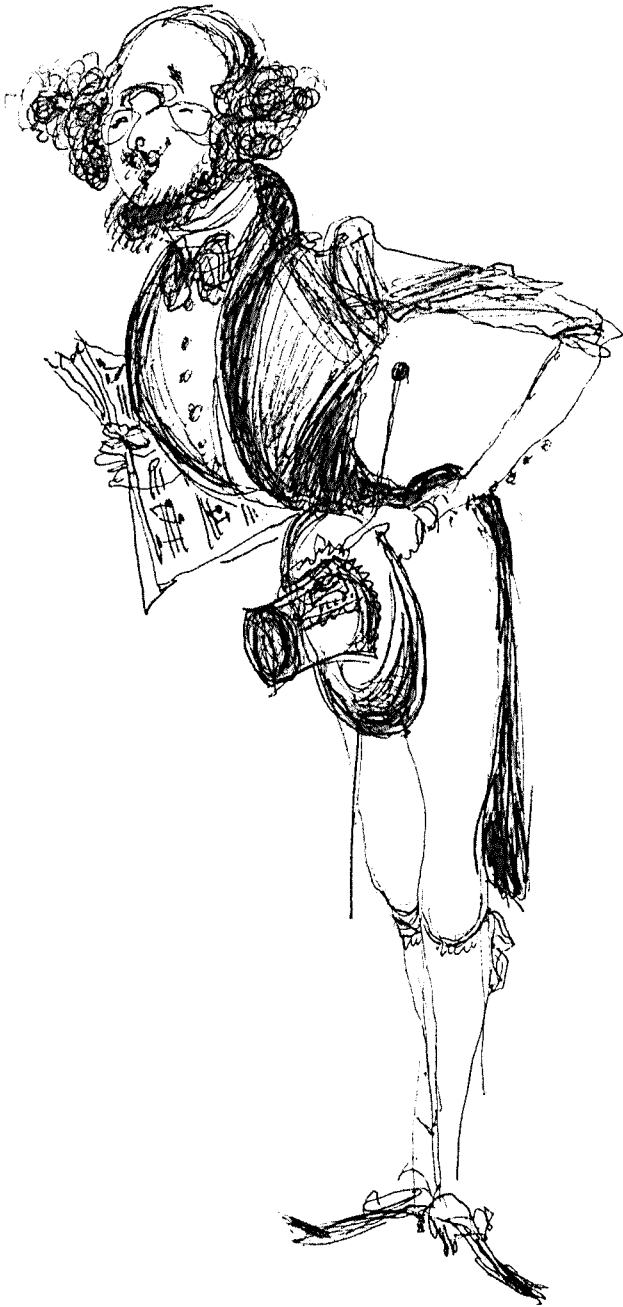
Indem uns Rossini nur die Außenseite seiner Charaktere zeigt, interpretiert er ihr Handeln in keiner Weise. Er verharrt seinen Figuren gegenüber in der Position eines neutralen Beobachters. Weber versucht dagegen – um ein Beispiel anzuführen – im *Freischütz* ständig, den bösen Caspar zu diskreditieren. Ein Detail mag das deutlich machen: Im Lied des ersten Aktes läßt der Komponist ihn bei dem Satz »darum bis zum letzten Hauch setz' ich auf Gott Bacchus' Bauch meinen festen Glauben« auf den letzten Worten eine Koloratur singen, um die Blasphemie deutlich zu machen; denn beinahe jeder in Deutschland empfand damals Koloraturen als – nicht nur ästhetisch, sondern auch ethisch – fragwürdiges Kompositionsmittel. Rossini lagen solche moralischen Stellungnahmen durch Musik fern – schon deshalb, weil es ihm absolut widersinnig erschienen wäre, schlechte Menschen durch schlechte Musik zu charakterisieren. Darüber hinaus hätte dagegen im Fall des *Barbiere di Siviglia* schon die Textvorlage gesprochen: Figaro, der Graf und Rosina kommen am Ende nicht deshalb ans Ziel ihrer Wünsche, weil sie die Moral auf ihrer Seite haben, sondern weil sie ihre Intrigen und Schläge geschickter durchzuführen wissen. Dadurch, daß sie gewinnen und ihren Sieg mit Grazie und Esprit erringen, gehören ihnen die Sympathien des Publikums. Bartolo hingegen ist trotz oder gerade wegen seiner ständig wachsenden Bauernschläue am Ende der Dumme.

Natürlich tun die deutschen Kritiker Rossini Unrecht, wenn sie ihm vorwerfen, überhaupt nicht zu charakterisieren; er macht das, wenn auch in anderer Weise als seine deutschen Antipoden. Im Duett zwischen Figaro und dem Grafen im ersten Akt verleihen die beiden Personen ihren unterschiedlichen Empfindungen auch in unterschiedlicher Weise Ausdruck: Figaros prosaische Gedanken an das Geld sind durch sein Parlando-Geplapper ebenso adäquat gezeichnet wie des Grafen Empfindungen für Rosina in dessen reich-verzierten Kantilenen, die in

Rossinis Musiksprache die Lebhaftigkeit der Gefühle Almavivas beschreiben. In Deutschland hat man jedoch besonders solche Passagen als charakterlos abgelehnt, weil sie nicht der Art entsprachen, mit der etwa Weber einen liebenden jungen Mann zeichnen würde: nämlich mit getragenen, weit ausschwingenden Kantilenen.

Das spielerische Element, das wir oben in der Musik Rossinis ausgemacht haben, kommt auch im Libretto des *Barbiere* immer wieder zum Vorschein, z. B. in den Einlage-Arien des Grafen im ersten und der Rosina im zweiten Akt: Zur Darstellung gelangt hier das Singen, das Produzieren von Musik selbst. Das ist ein Spiel im Spiel, aber durchaus nicht um seiner selbst willen; denn der Graf will durch sein Lied Rosina für sich gewinnen, und sie benützt die Arie, um Almaviva ihre traurige Lage zu schildern, aus der er sie befreien soll. Wahrscheinlich hat der Librettist Cesare Sterbini bewußt diese Brechung vorgenommen. Sie wird im Fall der Rosina-Arie noch dadurch betont, daß behauptet wird, diese stamme aus der neuen Oper *L'inutil precauzione*: so heißt im Untertitel ja auch die gerade gespielte Oper Rossinis. Es gehörte ebenso zu den Topoi der italienischen Oper, daß der Tenor in seiner großen Arie seine Liebe thematisiert, wie die Tatsache, daß die Protagonistin in ihrer Arie ihr Liebesleid zum Ausdruck bringt, um durch Rührung die Sympathien auf ihre Seite zu ziehen. Indem Sterbini diese Szenen als Spiel im Spiel arrangierte, gab er ihnen einen neuen Reiz: Die Spannung lag nun nicht mehr im Inhalt, der kaum Überraschungen bergen konnte, sondern in der Wirkung, die sie bei ihren Adressaten erzielten. Indem der Librettist den Zuschauer zum außenstehenden Betrachter dieser Szenen machte, entzog er außerdem jeder Sentimentalität den Boden, für die Rossinis Musiksprache ohnehin nicht taugte. Zweifellos lag es ihm beispielsweise mehr, in dem übertriebenen pathetischen Einleitungsrezitativ der Rosina-Arie die Opera seria zu parodieren.

Auch die Einwürfe Figaros in das Liebesduett zwischen Almaviva und Rosina zielen darauf ab, die Idylle der beiden zu stören, um sie (und den Zuschauer) auf den Boden der Wirklichkeit zurückzuholen, denn die Verhältnisse waren schon damals nicht so, daß man sie ungestraft hätte ignorieren dürfen. Und es wird kaum ein Zufall sein, daß Figaro gerade die Liebesbeteuerungen des Grafen karikierend ins Lächerliche zieht: Er kannte ihn zu gut, um zu wissen, daß sie ganz so treuherzig, wie sie in diesem Moment vorgebracht werden, nicht sein dürften. Rossinis Musik macht jedoch keinen Unterschied zwischen denen des Grafen und Rosinas: In ihr fallen Schein und Sein zusammen. Dadurch beschreibt sie lediglich den Augenblick, wie er sich dem naiven Betrachter präsentiert, – allerdings auch, ohne ihn sentimental zu verklären.



Neapel, zum 19. März 1787

Man darf nur auf der Straße wandeln und Augen haben, man sieht die unnachahmlichsten Bilder.

Am Molo, einer Hauptlärmcke der Stadt, sah ich gestern einen Pulcinell, der sich auf einem Brettergerüste mit einem kleinen Affen stritt, drüber einen Balkon, auf dem ein recht artiges Mädchen ihre Reize feilbot. Neben dem Affengerüste ein Wunderdoktor, der seine Arkana gegen alle Übel den bedrängten Gläubigen darbot; von Gerhard Dow gemalt, hätte solch ein Bild verdienst, Zeitgenossen und Nachwelt zu ergötzen.

Johann Wolfgang Goethe

Ernst Bloch. Italien und die Porosität

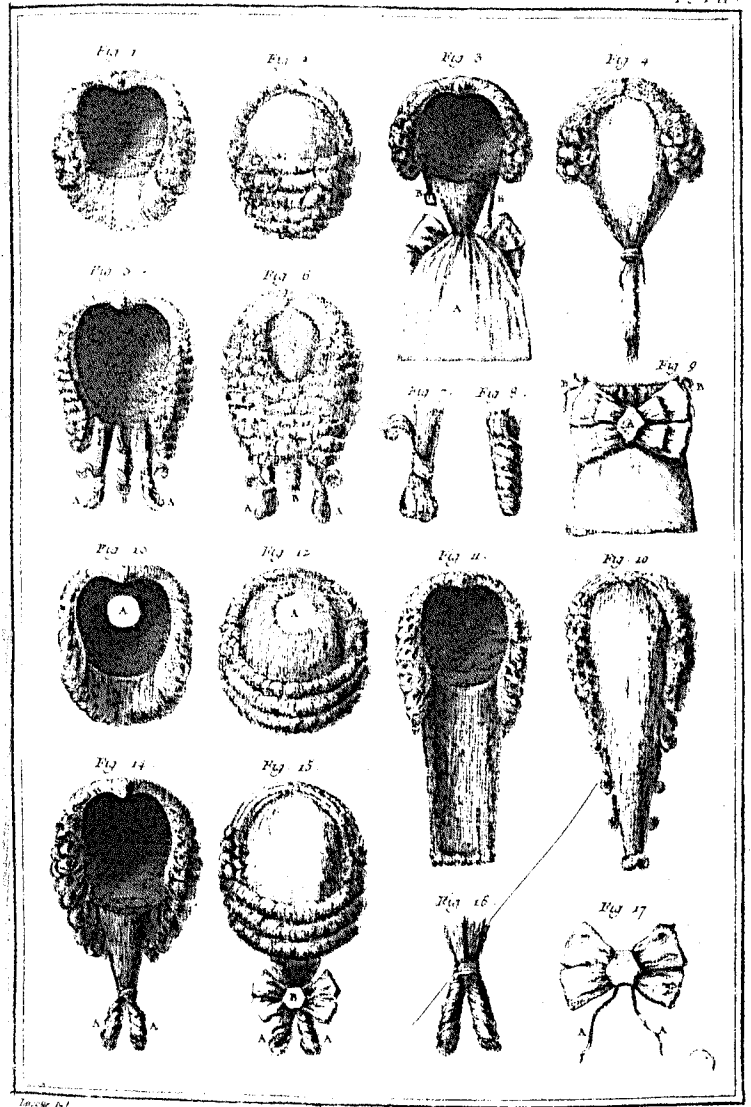
Blochs Aufsatz von 1925 handelt nicht von Musik, sondern vom Italienischen, also der Lebensweise, den Feier- und Festritualen des Volkes. Nichts scheint leichter, als seine Beobachtungen auf die Musik Italiens, speziell die Rossinis, zu übertragen. Blochs gewonnene Bilderfülle stimmte – mutatis mutandis – in bezug auf den Komponisten über fünfzig Jahre nach dessen Tod so gut, wie sie noch heute zutreffen dürfte.

Man reist aber in dies Land meist falsch ein. Nimmt schiefe Wünsche und Bilder mit oder wenigstens einseitige. Folglich geht den Augen vieles an italienischem Leben gar nicht auf. Der Blick von Schule und üblicher Bildung macht unsichtbar, was ihm nicht gemäß ist. Aber im Süden lebt noch anderes als das klare Maß, ja er schätzt es nicht ganz. Nicht nur das Tier Mensch, das dort so bunt blüht, steht edler Einfalt, stiller Größe im Wege, sondern auch schon, was Goethe sah und was bis heute sich erhalten hat, ist mit Pinie und Würfel nicht abgetan. Da ruht durchaus nicht jede Sache fest im Licht, als antike Gestalt rund herum und schön entschlossen. Walter Benjamin hat Italien gleichfalls »porös« genannt; wirklich, damit ist ein gerade nicht antikes, sondern barockes Ineinander gesehen, ein rand- und doch nicht bandloses, um das man sich nicht weiter betrügen mag.

Schon die Weine gleiten hier zwischen Fruchtsaft und Blume dahin. Selbst in guten Häusern werden Kartoffeln, Gemüse, Braten oft auf gleicher Schüssel serviert, eine namenlose Sauce läuft quer dazwischen. Die Menschen schlafen oder wachen nicht an einem Stück, das eine nachts, das andere des Tags, sondern die Tage sind von Schlaf durchzogen wie die Nächte vom Wachen. Ferner, auch der kleine Mann nimmt am großen Stil teil, zieht sich abends schwarz an, aber auch der feine Mann kann mit dem Messer speisen, mischt derart den Abenddreiß mit dem Volksbrauch oder umgekehrt. »Eigentlich« kindlich oder »eigentlich« erwachsen ist fast niemand; die Kin-

der sind bereits sehr zweckhaft in ihrem Tun, auch geldgierig und berechnend, die Erwachsenen wiederum offen und hemmungslos, Suggestionen und Situationen unterworfen, singen sich ein Stück oder treiben, auf der Piazza des Dorfs, fast Kinderspiele. Überhaupt zeigen gar viele Italiener cuore im schönen Sinn; jedoch auch dieser Grund wankt, kann anders, gleitet über: auf vierzig Menschen kommt fast schon ein Advokat, und die Verschmitztheit, der Betrugswille sind keine Legende. Die Gestalt ehren heißt weiterhin: Distanz wahren; jedoch nicht nur das neapolitanische Volk wünscht sich einander mit besonderer Gegenwart und Nähe zu wärmen. Eine Gesellschaft Neapolitaner ein Lokal betreten, sich über die Tische, auch schon die halbbesetzten, verbreiten zu sehen, die Anknüpfung und Mischung der Gespräche zu beobachten, ist eine wahre Lehrstunde in Porosität, da ist nichts etwa aggressiv, wie das deutsche Mitbeschlagbelegen, sondern alles eben freundlich-offen, ein diffuses, ein kollektives Gleiten. Privatheit, Abgrenzung einer eigenen Sphäre bleibt überall fast unverständlich; so ist heute noch das Verlangen nach getrennten Schlafzimmern unvereinbar mit dem italienischen Begriff der Ehe als einem ebenso sehr verschmelzenden wie öffentlichen Institut. Die Sprache, die Vokalbildung namentlich, ist gleichfalls nach allen Seiten offen, weithin schallend, ausströmend, aufs Freie und Bemerkterwerden gestimmt, kein Mann steht da mit der rauhen Haut einer Säule, mit der Einsamkeit einer antiken Statue, viel eher bilden sich ausladende, übergewöhnliche Barockgruppen, rasche Gesten laden das Wort noch weiter aus, reichen es herum, und so wird aus Dialogen bald ein Chor. Die Sprache strömt wie die Fontäne aus dem Mund einer Brunnenfigur, und die Vokale haben ein verwandtes Metall wie die Farben auf dem Stanniol der Pralinés, wie das grüne, goldene, blaue Erz eines italienischen Feuerwerks, dieses geliebtesten aller Spektakel, dieser Grunderseinerung von fließendem Glanz. Die üblichen Häuser werden nicht so sehr nach einem festen, nur für dieses Haus bestimmten Plan gebaut, sondern entstehen fast sorglos, Zimmer neben Zimmer und derart, daß immer neue Zimmer nach Bedarf darüber oder lieber noch daran, daneben gebaut werden können. Daraus und nicht etwa aus dem antiken Sinn für die Horizontale – als welche in Pompeji gänzlich andere, nicht in die Breite, sondern in die private Eigenheit und Tiefe gerichtete Hausanlage sehen läßt – ist auch das sich breit Erstreckende der meisten italienischen Häuser zu erklären. Ja selbst die Renaissance-Paläste haben kein solch eigenes Format, keine solch unangreifbare Symmetrie, wie sie das isolierende Lichtbild vortäuscht. Das bürgerliche Hausinnere zeigt am wenigsten Sinn für schöne, feste Wohnlichkeit, sondern die Stücke im Zimmer sind beliebig, umstellbar und variabel wie das Straßenbild; die Wohnung nimmt teil am Freien, ist gleichfalls eine Mischung aus Interieur und Öffentlichkeit. So bildet die Tür, auf die Straße oder einen, wenn auch noch so kleinen Balkon führend, oft das einzige Fenster; die Lichtöffnung ist also kein Teil der Wand, selber raumschließend, sondern eine pure Einmischung der Straße, mit Gewalt des Lichts darauf hinzwingend. Umgekehrt hat aber das Freie nun wiederum viel vom Zimmer, beson-

ders an den fast durchweg, selbst in neuen Anlagen schön geschlossenen Plätzen. Von der Piazza in Capri bis zum venezianischen Markus-Platz ist Italien übersät mit solch ungedeckten Fest-, ja Tanzsälen; in sie eingemischt aber ist die den Innenräumen meist fehlende Geschlossenheit des Interieurs. Glaubt man freilich mit solch einfacher Umkehrung von Drinnen und Draußen hier wenigstens die Porosität zu umgehen, so belehrt wiederum das Straßenleben Neapels, wie leicht eine italienische Stadt auch ohne Piazza auskommt, wie kräftig gerade doch auch das Durcheinander des italienischen Zimmers im Straßenbild Platz schlägt. Da werden abends noch Ziegenherden durch die Hauptstraße getrieben, durch die von weltstädtischem Lärm berstende, oder auch Kühe an den Ecken gemolken. Hart nebendran rast und schaukelt der modernste Autobus, wie er freilich wieder Mühe hat, an einem erlauchten Pompe funèbre vorüberzukommen, mit gläsernen Galakutschen, unmäßigem Leichenwagen aus Blumen, Schnitzwerk, Sensenmännern und Krone des ewigen Lebens, mit hundert Priestern, Musik in hyazinthfarbenen Röcken, Klageweibern, Raum für jeden mitziehenden Passanten und allen Attributen des Barockjahrhunderts. Bilder sieht man, von Künstlern mit farbiger Kreide aufs Straßenpflaster gemalt, die Virtuosen werden beklatscht, sammeln ein, und nach wenigen Minuten schon ist der Indianer im Federschmuck oder das himmlische Jerusalem wieder zertreten, eine Malerei, dahingleitend, ohne Rahmen, wie Straßenmusik. Auch die ernste Kunstwelt, das Theater etwa, ist ja nirgends in sich geschlossen; es wird geraucht, Kommen und Gehen sind ungestört, Gespräch, Gesellschaftsleben spielt in den Logen auch während der Vorstellung, Mißfallen oder Dacapo unterbrechen beliebig, machen das Publikum zum Mitspieler im Stück, den Akteur wiederum sehr oft zum porösen Rampenheld. Dies Übergleitende von Nähe und Ferne, von bedenkenloser Verführung und inselhafter Paradoxie, von Kirchen-Theater, doch aber auch Theater-Kirche ist zugleich ja ein Kennzeichen des italienischen Katholizismus, von ihm her des Katholizismus der ganzen Welt. Im Glockenläuten ist bimmelndes Ausschellen und Ruf zur Andacht zugleich, an den wächsernen Madonnenpuppen in ihren Glasgehäusen, nachts erleuchtet, hat der Jahrmarkt mit dem Mysterium sein Stelldichein, seine unbedenklichste Vertauschbarkeit. Die Prozession der heiligen Rosalie in Palermo leistet das Höchste an solcher Mischung von Gewalten, aber auch schon neapolitanische Abendumzüge zur Adventzeit geben davon ein genügend quirlendes Bild: Polizisten tragen die Madonna, bräutlich geschmückt steht sie in einer Art Himmelbett, an der Decke ein rotes Samtherz, auf dem Herzen mit Goldbuchstaben gestickt: Amore, und alles junge Volk treibt Liebesspiel unterm Schutz der göttlichen Puppe, das Glück des ehelichen Schlafzimmers zusammen mit der Heiligen Nacht verbreitend. Das Durcheinander oder Ineinander der Lebensalter und Zeiten, Klassen und Mythen ist in Neapel besonders verblüffend: blumige junge Weiber und alte in ihrer Gesellschaft, mit langer Nase, Brille, häßlich wie Phorkyaden, Hexen auf dem Scheiterhaufen, aber von großem und frommem Ansehen; dann wieder die Kirche auf der



Piazza del Mercato, von Bettlern, Krankheiten und einem Beschwörungsgeschrei überfüllt, das an ganz unbekannte Götter gleichzeitig mit Maria geht – alles unter der schweren spanischen Goldpracht der Kirche, die für ganz hohe Glaubensgesellschaft geschaffen war und sie immer wieder gegenwärtig macht. Oder der Dom von Amalfi, wo der Apostel Andreas begraben liegt, in der Andreas-Nacht selber: ein rascher Zug durch die Kirche, mit der Bronzestatue des Apostels hoch über Köpfen, phantastisch von Fackeln und Kerzen beschienen, getragen bis vors Tor und allem Volk auf der Piazza wundertätig, von dort unten her wieder mit Trommelwirbel begrüßt, zu alledem aber ein heiter-triviales Rokokolied, einstimmig von der

Menge gejubelt inmitten der wenig geheuren, tibetanischen Nachtprozession. Bänkelrhythmus und hohe Melodie, Leierkasten und großartigste Gefühle, das ist ja schließlich auch eine häufige Form der italienischen Musik, kulminierend im neunzehnten Jahrhundert, in Verdis Opern bis vor »Aida«. Die stokende Todesmusik im »Troubadour« mit dem geschmetterten O-Leonore-Lied Manricos mittendarin enthält genauso viel poröses Nebeneinander, bazarhafte Allheit wie die Prozession des Apostels, wie die gesamte ungeteilte, auch unentschiedene Tuttilità. Pirandellos dramatische Technik gehört unter anderem dazu: auch hier haben Dinge und Menschen keine Ränder, tauchen verschiedenste Sphären ineinander ein, diesmal bewußt porös. Von hier aus ist es nicht zufällig, daß der in Rom arbeitende Chirico (Kamine im Urwald malend, an die eine Meeresschwelle heranschlägt) sich wohl am besten auf Montage versteht.

Das alles wollte man nicht sehen, kam man von Norden her. Suchte ein völlig klares, an jedem Punkt geschlossenes Leben, anders als im dämmernden Zuhause. Viel zu wenige reisen nach Italien *von Süden* ein, sich von Palermo, besser noch von Tunis und seinen Soukhs das Land aufrollend; da fiel der billige und ganz subjektive Kontrast zur nordischen Uniform weg. Gerade Goethe, von dem doch der ausschließliche Wille zum klassischen Italien, dieser fast nur medizinisch richtige Kontrastwille übernommen worden, gibt den unverständenen Rat: »Italien ohne Sizilien macht gar kein Bild in der Seele; hier ist der Schlüssel zu allem.« In Süditalien ist am stärksten jene späte, nicht-antike, orientgesättigte Mittelmeerkultur verspürbar, wie sie Volk und Kunst ganz Italiens überströmte. Von Arabien, vom Normannenhof her versteht man besser die gebogenen Gassen, die Musik der Ausrufer, die Wachttürme, das Minarett als Campanile, die polychromen Teppich-Dome, das echt-italienische Verona noch hoch im Norden; und Florenz, die bisherige Regel, wird zur Ausnahme. Noch heute aber ist das neapolitanische Volksleben dem Baedeker genauso ärgerlich wie die Brunnenschale vor der Spanischen Treppe in Rom, wie das »geschmacklose« Tabernakel Berninis in der Peterskirche. Heute aber auch hat doch neue Malweise den Sinn für Ineinander, ja für Omnia ubique erschlossen, für eine nicht nur antike Haltung und den Adel anderer Kulturen, in Italien prächtig versammelt. Wie aber nun wieder die Renaissance: – hat sie wirklich die Antike, wenigstens als Kunstwille, Kulturwille dazu, wiedergeboren? Im italienischen Süden ist ihr Einfluß kaum zu spüren, man wurde dort fast unmittelbar spanisch-barock, und der arabische Hintergrund blieb. Im italienischen Norden: gar vieles, was man hier fortwirkende antike Tradition nennt, und was in der Tat das gotische Wesen hindert, ist in Wahrheit arabisch-byzantinische Tradition, nur mit antiken Elementen. Die Renaissance spielte freilich mit allerlei antiken Bauordnungen in Säule, Pilaster, Giebel, Frontbild, und insofern dämpfte sie die so bald in ihr ausbrechende barocke Verschlingung der Linien.

Aber stärker als die Antike blieb darin der arabische Traumglanz, der byzantinische Rundbogen, die byzantinische Kuppel (gespitzt), und vor allem eben arbeitete darin das durchbre-

chende Barock, das gerade den Klassizisten ein Greuel ist, und das so mühelos Orientformen, von Stambul bis von Siam her, rezipieren konnte.

Und von hier aus lassen sich vielleicht auch die porösen Züge besser verstehen. Sie sind in Italien stärker als irgendwo, gerade dort also stärker, wo man am meisten noch statuarische Gestalten erwartet. Sucht man den Erzeuger dieses Strömenden, Mischenden, so denkt man vielleicht gern an die Sonne, ans »Freie«; dieses soll erklären, was der klassischen Gestalt so sehr im Wege steht. Aber die Griechen und Römer hatten dieselbe Sonne; sie müßte viel eher die Konturen schärfen, ja weit besser stimmte gerade das nordeuropäische, das atmosphärische Licht zur Porosität. Statt dessen ist umgekehrt im Norden das Abgeteilte, die bürgerlich klare Fassade und maßvolle Ratio zu Hause; ja welches ist denn überhaupt der genauere Gegensatz zur Porosität? Es ist die Stückarbeit statt der noch einheitlich ganzen, also die kapitalistische Arbeitsteilung und der ihr entsprechende mathematisch gliedernde Verstand statt des Sinns für geprägte Form, die lebend sich entwickelt; kurz: das Bürgertum und seine Kultur ist der Gegensatz zur Porosität, als solcher in der nordeuropäischen Renaissance vor allem zu Hause. Die italienische Renaissance, deren bürgerlicher Auftrag so rasch durch Hispanisierung und Gegenreformation unterbrochen wurde, ist, so sehen wir, viel mehr die Umleitung des arabisch-byzantinischen Mittelalters ins Barock als die Wiedergeburt der Antike; *maurische Art, nie ganz überwunden, und Barock sind auch heute noch die stärksten Bestimmtheiten des italienischen Kulturkörpers.* Beides aber konstituiert auch die Porosität, beides auch stammt aus einem Willen zur Fülle und Ganzheit, nur fälschlich in der Antike gesucht. Der Orient kennt noch heute das Ineinander, die Verkettung aller Lebensäußerungen, Schriftzüge, Lebenslinien, die Arabeske, wie sie vom Haus zur Werkstatt, zum Markt, zur Moschee, vom Einen zu allem und von allem wieder zu jedem beliebigen Punkt unterwegs führt. Wieder anders und doch mit gleich unstatuariischem Wesen ist das Barock auf das Übergehende, das Espressivo, die Transparenz jeder Erscheinung gerichtet, auf die Spiegelkraft jeder Monade, damit sie auf ihre Weise das ganze Weltall vorstelle und enthalte. Dies Barock ist auch nicht unbedingt »Formlosigkeit«, sondern nur eine andere, vielleicht eine tiefere Form, eine solche wenigstens, in der nichts Chaotisches ausgeschieden bleibt, wie in der klassischen Kunst, sondern eben – *Tuttività* gesucht war, mit dem Absonderlichen gerade als ihre Würze und mit einer Fülle querlaufender Allegorien. Nicht grundlos ist von hier aus Jean Paul sowohl der letzte Barockdichter wie der farbigste Darsteller eines nicht klassizistisch gesehenen Italien, eines Italien vom Hundertsten bis ins Tausendste und wieder zurück.

Auch im Süden zwar sind davon heute nur noch Reste zu finden. Das Poröse ist die schließlich doch nur arg verkommene Erscheinung einer hier nachwirkenden Glut. Auch die Barockglut selber, an Ort und Stelle, hat das Chaos oft nicht besiegt,

sondern einfach nur eingelassen, und es erscheint: diffus, zu »organisch« und bombastisch. Aber die antike Form eben stellte sich dem Leben noch nicht einmal zur vollen Schlacht, geschweige denn, daß ihr Tempel die Barbarei besiegt hätte. Und so erscheint denn das Chaos antik gleichfalls unüberwunden, nämlich als bloße Auslassung statt des bloßen Bombastes; es erscheint so als bloß Abgewehrtes, in ängstlich edler Fassade, die auf ihrer Hut ist, was kaum der Haltung des Siegers entspricht. Das italienische Wesen jedenfalls ist noch vom Reis der Statuen Berninis, der bewegten und tauschenden Tütilità des Jesuitenstils. Fühlt man in diesem so Übergehenden wie Sammelnden noch eine gültige Aufgabe, so ist in Italien manch Abschreckendes, manch Eingedenkendes, zum *Problem* der Porosität hinzuzulernen, wenn sie Allheit im Detail angeben mag – austauschend, andata e ritorno zwischen Merceria durch den Glockenturm zum Markusplatz in sich durchdringenden Sphären.



Le Jour de barbe d'un Charbonnier

Der Tag des Kohlenhändlerbarts
(Kupferstich von Debucourt)

E. T. A. Hoffmann

Der wenigstens leichtsinnige, deshalb aber schon der wahren Kunst unwürdige, Rossini hat eigentlich das herrliche Prinzip auf die Spitze gestellt, nach welchem es in der Oper, die ein Drama sein soll, durchaus weder auf Charakter, noch auf Situation, noch auf eine sonstige Bedingung des Dramas ankommen kann, und nach dem auch die Worte, ohne Rücksicht auf Rhythmus und Deklamation, nur als zufälliges Vehikel dienen, Noten zu schreiben, die aneinander gereihte Floskeln bilden, welche das Ohr kitzeln, oder die gerade durch den Modegeschmack oder durch die besondere Eigentümlichkeit irgendeiner hochgefeierten Sängerin eingebürgert sind. Merkwürdig ist es auch, daß Rossini und mit ihm die neuesten Italiener überhaupt den guten fließenden Gesang, der sonst in Italien als unerläßliches Hauptbedingnis jeder Komposition galt, in arger Betörung mit Füßen treten. Man denke nur an Rossinis und anderer seines Gelichters fratzenhafte Sprünge und Rouladen, an die holperichten Violinpassagen, an das widerwärtige Getriller, welches oft statt der Melodie dasteht und dann von Sängerinnen zum Überdruß abgegurgelt wird. Hat Rossini wirklich eine im bessern Sinne süße Melodie aufgefaßt, so steht sie gewöhnlich ganz am unrechten Orte, oder sie bricht schnell ab, ohne weitere Durchführung, die eben die Himmelsgesänge der älteren Italiener bedeutsam machte, so daß sie innig Herz und Gemüt ansprachen, statt daß jene einzelnen Floskeln, schnell vorübergehend, dem Ohr nur augenblicklich schmeicheln. Man sagt, Rossini habe Sinn fürs Dramatische, und schreibe nur, dem Modegeschmack frönend, um Geld, und jenen Sinn scheint wirklich der dritte Akt des *Othello* darzutun. Desto schlimmer aber, wenn Rossini den Genius im Innern fühlt, und ihm absichtlich die Flügel beschneidet, damit er, trotz der Last des Metalls, die ihn zur Erde zieht, sich nicht dennoch emporschwingt.

Heinrich Heine

Es war ein echt italienisches Musikstück, aus irgendeiner beliebten Opera buffa, jener wundersamen Gattung, die dem Humor den freiesten Spielraum gewährt, und worin er sich all seiner springenden Lust, seiner töllen Empfinderei, seiner lachenden Wehmut, und seiner lebenssüchtigen Todesbegeisterung überlassen kann. Es war ganz Rossinische Weise, wie sie sich im *Barbier von Sevilla* am lieblichsten offenbart. Die Verächter italienischer Musik, die auch dieser Gattung den Stab brechen, werden einst in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe nicht entgehen, und sind vielleicht verdammt, die lange Ewigkeit hindurch nichts anderes zu hören, als Fugen von Sebastian Bach. Leid ist es mir um so manchen meiner Kollegen, z. B. um Rellstab, der ebenfalls dieser Verdammnis nicht entgehen wird, wenn er sich nicht vor seinem Tode zu Rossini bekehrt. Rossini, divino Maestro, Helios von Italien, der du deine klingenden Strahlen über die Welt verbreitest! verzeih meinen armen Landsleuten, die dich lästern auf Schreibpapier und auf Löschpapier! Ich aber erfreue mich deiner goldenen Töne, deiner melodischen Lichte, deiner funkelnden Schmetterlingsträume, die mich so lieblich umgaukeln, und mir das Herz küssen, wie mit

Lippen der Grazien! Divino Maestro, verzeih meinen armen Landsleuten, die deine Tiefe nicht sehen, weil du sie mit Rosen bedeckst, und denen du nicht gedankenschwer und gründlich genug bist, weil du so leicht flatterst, so gottbeflügelt! – Freilich, um die heutige italienische Musik zu lieben und durch die Liebe zu verstehen, muß man das Volk selbst vor Augen haben, seinen Himmel, seinen Charakter, seine Mienen, seine Leiden, seine Freuden, kurz seine ganze Geschichte, von Romulus, der das Heilige Römische Reich gestiftet, bis auf die neueste Zeit, wo es zugrunde ging, unter Romulus Augustulus II. Dem armen geknechteten Italien ist ja das Sprechen verboten, und es darf nur durch Musik die Gefühle seines Herzens kundgeben. All sein Groll gegen fremde Herrschaft, seine Begeisterung für die Freiheit, sein Wahnsinn über das Gefühl der Ohnmacht, seine Wehmut bei der Erinnerung an vergangene Herrlichkeit, dabei sein leises Hoffen, sein Lauschen, sein Lechzen nach Hülfe, alles dieses verkappt sich in jene Melodien, die von grotesker Lebenstrunkenheit zu elegischer Weichheit herabgleiten, und in jene Pantomimen, die von schmeichelnden Karessen zu drohendem Ingrimms überschnappen.

Das ist der esoterische Sinn der Opera buffa. Die exoterische Schildwache, in deren Gegenwart sie gesungen und dargestellt wird, ahnt nimmermehr die Bedeutung dieser heiteren Liebesgeschichten, Liebesnöten und Liebesneckereien, worunter der Italiener seine tödlichsten Befreiungsgedanken verbirgt, wie Harmodius und Aristogiton ihren Dolch verbargen in einem Kranze von Myrten. Das ist halt närrisches Zeug, sagt die exoterische Schildwache, und es ist gut, daß sie nichts merkt. Denn sonst würde der Impresario, mitsamt der Primadonna und dem Primo uomo, bald jene Bretter betreten, die eine Festung bedeuten; es würde eine Untersuchungskommission niedergesetzt werden, alle staatsgefährliche Triller und revolutionärrische Koloraturen kämen zu Protokoll, man würde eine Menge Arlekiner, die in weiteren Verzweigungen verbrecherischer Umtriebe verwickelt sind, auch den Tartaglia, den Brighella, sogar den alten bedächtigen Pantalon arretieren, dem Dottore von Bologna würde man die Papiere versiegeln, er selbst würde sich in noch größeren Verdacht hineinschnattern, und Columbine müßte sich, über dieses Familienunglück, die Augen rot weinen. Ich denke aber, daß solches Unglück noch nicht über diese guten Leute hereinbrechen wird, indem die italienischen Demagogen pfiffiger sind als die armen Deutschen, die, Ähnliches beabsichtigend, sich als schwarze Narren mit schwarzen Narrenkappen vermummt hatten, aber so auffallend trübselig aussahen und bei ihren gründlichen Narrensprüngen, die sie Turnen nannten, sich so gefährlich anstellten und so ernsthafte Gesichter schnitten, daß die Regierungen endlich aufmerksam werden und sie einstecken mußten.

*Lächerlicher Geschmack oder die
Geschmacklosigkeit der Dame*



Rossini aber und der Fanatismus, welcher seit kurzer Zeit in der vornehmen Pariser Welt für ihn herrschte, erzürnten mich um so heftiger, als diese neue Schule den völligen Gegensatz zu derjenigen Glucks und Spontinis darstellte. Da ich nichts kannte, was sich an großartiger Schönheit und Wahrheit mit den Werken jener großen Meister messen konnte, brachten mich Rossinis melodischer Zynismus, seine Verachtung des dramatischen Ausdrucks und der dramatischen Forderungen, seine beständig wiederkehrende Kadenzform, sein ständiges kindisches Crescendo und seine brutale große Trommel in eine solche Wut, daß ich sogar in seinem überdies so fein instrumentierten Meisterwerk »Barbier von Sevilla« die glänzenden Eigenschaften seiner Begabung nicht zu erkennen vermochte. Ich habe mich oft gefragt, wie ich es anstellen müßte, um das Théâtre Italien zu unterminieren und es mit seiner gesamten Rossinianer-Bevölkerung in die Luft zu sprengen. Und wenn ich einem dieser *dilettanti* begegnete, sah ich ihn mit einem Shylockblick an und murmelte: »Lump! Dich möcht ich mit einem glühenden Eisen aufspießen.« Ich muß offen gestehen, daß ich, bis auf die Mordanschläge, heute noch dieselben schlimmen Gefühle, dieselbe sonderbare Ansicht hege. Ich würde gewiß keinen Menschen mit einem glühenden Eisen aufspießen, auch würde ich das Théâtre Italien nicht in die Luft sprengen, selbst wenn die Mine bereit läge und ich sie nur anzuzünden brauchte; aber ich stimme mit Herz und Seele unserem großen Maler Ingres bei, wenn ich ihn von gewissen Werken Rossinis sagen höre: »Das ist die Musik eines unredlichen Menschen!«

Was Rossini in der ersten Blüthe seiner üppigen Jugend um sich gewahrte, war nur die Ernte des Todes. Blickte er auf die ernste französische, sogenannte dramatische Oper, so erkannte er mit dem Scharfblicke jugendlicher Lebenslust eine prunkende Leiche, die selbst der in prachtvoller Einsamkeit dahinschreitende Spontini nicht mehr zu beleben vermochte, da er – wie zur feierlichen Selbstverherrlichung – sich bereits selbst lebendig einbalsamirte. Von keckem Instinkte für das Leben getrieben, riß Rossini auch dieser Leiche die pomphafte Larve vom Gesicht, wie um den Grund ihres einstigen Lebens zu erspähen: durch alle Pracht der stolz verhüllenden Gewänder hindurch entdeckte er da dieses – den wahren Lebensgrund auch dieser gewaltig sich Gebahrenden –: die Melodie. – Blickte er auf die heimische italienische Oper und das Werk der Erben Mozart's, nichts Anderes gewahrte er, als wiederum den Tod, – den Tod in inhaltslosen Formen, als deren Leben ihm die Melodie aufging, – die Melodie schlechtweg, ohne alle das Vorgeben von Charakter, das ihn durchaus heuchlerisch dünken mußte, wenn er auf Das sah, was ihm Unfertiges, Gewaltiges und Halbes entsprungen war.

Leben wollte aber Rossini, und um dieß zu können, begriff er sehr wohl, daß er mit Denen leben müsse, die Ohren hatten, um ihn zu hören. Als das einzige Lebendige in der Oper war ihm die

Abends bringt [Richter] das Gespräch auf Gounod, welches [uns] denn eine fürchterliche Musikliteratur durchwandern läßt, »Faust«, »Prophet«, »Hugenotten«, Bellini, Donizetti, Rossini, Verdi, alles hintereinander, mir wird physisch übel, ich nehme einen Band Goethe (Paralipomena zu »Faust«) und suche Rettung. Doch nichts hilft, ich leide und leide. R. [i. e. Richard Wagner] wird es auch zu arg und bittet Richter aufzuhören, nachdem dieser ihm zu beweisen gesucht, daß Verdi nicht schlechter als Donizetti war. Endlich kommen wir, Gott weiß wie, auf die Orgelfugen von Bach! Richter mußte zwei davon spielen, und da waren wir denn im weitesten Feld der Betrachtungen und Verwunderungen.

Cosima Wagner,
Tagebuch 12. 2. 1871

absolute Melodie aufgegangen; so brauchte er bloß darauf zu achten, welche Art von Melodie er anschlagen müßte, um gehört zu werden. Über den pedantischen Partiturenkram sah er hinweg, horchte dahin, wo die Leute ohne Noten sangen, und was er da hörte, war Das, was am unwillkürlichsten aus dem ganzen Opernapparate im Gehöre haften geblieben war, die nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie, d. h. die Melodie, die eben nur Melodie war und nichts Anderes, die in die Ohren gleitet – man weiß nicht warum, die man nachsingt – man weiß nicht warum, die man heute mit der von gestern vertauscht und morgen wieder vergißt – man weiß auch nicht warum, die schwermüthig klingt, wenn wir lustig sind, die lustig klingt, wenn wir verstimmt sind, und die wir uns doch vorträllern – wir wissen eben nicht warum.

Diese Melodie schlug denn Rossini an, und – siehe da! – das Geheimniß der Oper ward offenbar. Was Reflexion und ästhetische Spekulation aufgebaut hatten, rissen Rossini's Opernmelodien zusammen, daß es wie wesenloses Hirngespinnst verwehte. Nicht anders erging es der »dramatischen« Oper, wie der Wissenschaft mit den Problemen, deren Grund in Wahrheit eine irrige Anschauung war, und die bei tiefstem Forschen immer nur irriger und unlösbarer werden müssen, bis endlich das Alexandersschwert sein Werk verrichtet, und den Lederknoten mitten durchhaut, daß die tausend Riemenenden nach allen Seiten hin auseinanderfallen. Dieß Alexandersschwert ist eben die nackte That, und eine solche That vollbrachte Rossini, als er alles Opernpublikum der Welt zum Zeugen der ganz bestimmten Wahrheit machte, daß dort die Leute nur »hübsche Melodien« hören wollten, wo es irrenden Künstlern zuvor eingefallen war, durch den musikalischen Ausdruck den Inhalt und die Absicht eines Drama's kundzuthun.

Ernst Bloch. Die gutmachende Muse

Man fand, der alte Geiger lebte und spielte mehr schlecht als recht. Freunde hatte der Sonderling keine, übel verheiratet hielt er sich auch zuhause für sich. An sein Pult im Opernhaus kam er zwar noch halbwegs pünktlich, doch gänzlich verdrossen. Öfter geriet er während der Proben weitab, zerstreut und wie auf ganz andres hinhörend. Seinen Part strich er desto unwilliger herunter, je geringer ihm mancherlei Schablonen erschienen, die damals – man schrieb etwa 1750 und ist an der Hofoper einer deutschen Residenz – italienisierten. So wurde der alte Musiker, der sich zu bessern versprach, doch ständig neue Unlust zeigte, gemäßregelt und herabgesetzt, sein Gehalt reichte kaum noch, seine Frau und eine junge Tochter vorm Hunger zu schützen. Nur die Bittgänge der Frau zum Maestro des Orchesters verhinderten vorläufig die Entlassung. Daß die ohnehin unpassende Gattin dadurch immer zänkischer wurde, verwundert nicht, eher noch, daß sie selbst die Tochter, die der Vater geliebt, auch in einfachen Liedern früher unterrichtet hatte, gegen ihn aufhetzte; sie verbot ihr sogar, mit dem lumpigen Ernährer zu sprechen. Nach den Proben, nach der abendlichen Vorstellung schloß sich der Musiker jetzt gänzlich in seine Kammer ein, unbeachtet, wie er glaubte. Trieb dort sein einsames Wesen, auf der Geige phantasierend, auch singend, heulend, schreiend, stampfend bis tief in die Nacht. Die Tochter, die allmählich herangeblühte, aber scheu gebliebene, entdeckte er bisweilen auf der Treppe und fuhr sie an. Deutlich steckte sie mit dem Schleppsack von Weib unter einer Decke, spionierte in ihrem Auftrag, um in der Kammer nach Geld zu suchen. So traf er sie auch wirklich eines Abends, als er verfrüht zurückkam, oben an, zitternd sprang sie von seinem Arbeitstisch auf, mit den offenen Schublade. Grade hatte die Nacht vorher eine bizarre Frucht getragen, von der nur er wußte, und die er geheimer hielt als sein fehlendes Bargeld. Der zweite Akt einer gänzlich uneingänglichen, unverkäuflichen, hoffnungslosen Oper war beendet, genannt »Sirene«. Das Mädchen wurde nun noch vorsichtiger, hielt sich nur in ganz sicheren Theaterstunden droben in der Kammer auf, lange Wochen auf der Hut vor dem unglücklichen Mann. Bis der Musiker eines Tages endgültig entlassen wurde; er hatte sich geweigert, bei der Einstudierung der neuen Oper eines der verhaßten Modekomponisten mitzuspielen. Ja er war so mit der Welt zerfallen, daß er nicht des mindesten heiterer wurde, als er hörte, seine Tochter, genau diese, sei als neues Stimmwunder entdeckt worden und werde auf Verwenden des Kardinals zur künftigen Primadonna ausgebildet. Konträr, der geschaffte Geiger haderte nun auch noch mit sich, je näher das Debut der neuen Sängerin heranrückte; sollte doch sein eigen Fleisch und Blut die Oper des Tageskompositors in die Taufe heben. Völlig in seine Kammer verschlossen, vernahm er allerlei Gerüchte nicht mehr, die draußen umliefen, über Launen des jungen Sterns, über verzögerte Einstudierung der neuen Oper, über offenen Skandal und Eingriffe des Fürsten selber. Der Abend der Premiere war gekommen, der Sonderling hatte auch noch die Fenster seiner Zuflucht verhängt, da tritt

ein Fremder in die Tür, gibt sich als Abgeschickten des Intendanten zu erkennen, der Wagen Sr. Exzellenz warte vor dem Haus auf der Fahrt zur Oper. Auch jetzt noch sträubt sich der Mann, verspätet langen sie im Theater an, die Oper hat begonnen. Eine wilde, zerklüftete, hochvertraute Musik dringt aus dem Raum, der alte Musiker stürzt vor, – seine Tochter beschwört als Sirene das Meer.

So etwas ist selten, doch kommt es vor und ergreift noch nachträglich. Wenn ich dich liebe, was geht es dich an, dieser Satz ist nicht nur frech, er kann auch töchterlich sein. Allerdings hat das alte Ekel der Jungfrau nichts übergelassen, als nach seiner Liebe nicht zu fragen. Zum andren aber geht der Vater sie außerordentlich viel an, uneigennütziger kann gar nicht geliebt werden. Das Mädchen, als es die Partitur an sich nahm, abschrieb, stets vor der Entdeckung zitternd, hielt sich heimlich und unvorhanden bis zum letzten Augenblick. Kaum eine Geliebte kann so magdlich sein, im schönsten Sinn, keine so inkognito und doch stark. Als Geliebte wurde das Weib stets glühend besungen, als gute Gattin stolz und dankbar, als Mutter verehrend: nur ums Töchterliche gibt es wenig bessere Lieder als familiäre, abgestempelte. Doch das Mädchen obiger Geschichte ist dem Mann als besondere Muse da, nicht als befeuernde vom Parnass, wohl aber als sorgsame, bahnbrechende, dabei versteckte. Schon geht es wie treue Nachwelt, nicht mehr wie Mitwelt, in diesem Mädchen her, und als eine, die das Recht hat, Nachwelt zu heißen. Ein italienisches Sprichwort sagt: *Tempo è gentiluomo*: gemeint ist, die Zeit mache Unrecht wieder gut, auch Verkanntsein. Die edle Tochter hat ihr Amt so graziös verwaltet, daß man den *gentiluomo* gar nicht braucht.



Charlotte Strech-Ballot: Graf Almaviva

Die Autoren dieses Programmbuches

Charlotte Strech-Ballot, geboren in Berlin, studierte an der Hochschule für Bildende Künste in ihrer Heimatstadt, sie ist Schülerin von Eise Marcks. Seit 1947 lebt sie in Düsseldorf als freie Grafikerin. Mitglied der Neuen Rheinischen Sezession. Einzelausstellungen sowie Teilnahme an Gruppenausstellungen, besonders im Rheinland mit Schwerpunkt Düsseldorf. Sie macht Buchillustrationen, Plakatentwürfe sowie freie Illustrationen, auch zu eigenen Texten.

*Ulrich Schreiber, geboren 1936 in Düsseldorf, studierte Philosophie und Literaturwissenschaft. Lebt als freier Musik- und Theaterkritiker in Düsseldorf. Er ist Verfasser des Schallplattenführers *Klassik/Auslese*, 1979, 3. Aufl., sowie einer *Geschichte des Musiktheaters, Die Kunst der Oper (von den Anfängen bis zur Französischen Revolution, Bd. I)*, 1988. Er schrieb Aufsätze über Mauricio Kagel, Peter Weiss und *Minimal Music* in der Zeitschrift *Merkur*, über Mahler in *Critique* und anderes mehr.*

Wolfgang M. Wagner, geboren 1959 in Frankfurt am Main. Studium der Mathematik, Geschichte und der Theaterwissenschaft in Mainz und München; promoviert z.Zt. über Carl Maria von Weber.

Bilderverzeichnis

	Seite
Gioacchino Rossini	6
Charlotte Strech-Ballot: Perücken vor der Giralda	11
Rossinis Vertrag für den <i>Barbier von Sevilla</i> (Faksimile)	12
Teatro Argentina in Rom	16
Charlotte Strech-Ballot: Rosina	18
Cavatina des Figaro im Manuskript Rossinis	21
Der Barbier (zeitgenössische französische Darstellung)	23
Giovanni Domenico Tiepolo: Die Gaukler	25
Charlotte Strech-Ballot: Figaro	29
Das Perückenpudern (zeitgenössische französische Darstellung)	33
James Ensor: Die Intrige	37
Perückenhändler im 18. Jahrhundert (Kupferstich von Bidault)	41
Charlotte Strech-Ballot: Dottore Bartolo	46/47
Charlotte Strech-Ballot: Don Basilio	53
Perückenmodelle	57
Der Tag des Kohlenhändlerbartes (Kupferstich von Debucourt)	60
Lächerlicher Geschmack oder die Geschmacklosigkeit der Dame (zeitgenössische französische Darstellung)	63
Charlotte Strech-Ballot: Graf Almaviva	68

Inhalt

	Seite
Die Handlung	4
<i>Egon Friedell</i>	7
Zeittafel zu Rossini	8
Rossinis Vertrag für den <i>Barbier von Sevilla</i>	12
<i>Ulrich Schreiber</i>	
Schmeichelnde Kassen, drohender Ingrim.	
Zu Gioacchino Rossinis Buffa »Il Barbiere di Siviglia«	14
<i>Giacomo Casanova</i>	24
<i>Johann Peter Eckermann</i>	
Ein italienisches Orchester ist diskret . . .	26
<i>Richard Wagner</i>	
Eine Erinnerung an Rossini	30
<i>Rossini</i> an einen unbekanntem Adressaten	
<i>Rossini</i> an seinen Verleger Giovanni Ricordi	32
<i>Ferdinand Hiller</i>	
Begegnung mit Rossini	34
<i>Felix Mendelssohn Bartholdy</i> an seine Mutter	
<i>Felix Mendelssohn Bartholdy</i> an Heinrich Konrad Schleinitz	35
<i>Ernst Bloch</i>	
Weitergeben	36
<i>Georg Wilhelm Friedrich Hegel</i>	
» . . . geistreich und eindringend für Gemüt und Herz«	38
<i>Arthur Schopenhauer</i>	
Musik, i. e. Melodie:	
Sprache des Gefühls und der Leidenschaft	39
Capellmeister Wahrlieb's Dresdner Opernskizzen	40
<i>George Bernard Shaw</i>	
Rossini-Hundertjahrfeier (1892)	42
<i>George Bernard Shaw</i>	
. . . und ein Nachtrag	45
<i>Gioacchino Rossini</i>	
nach Edmond Michotte (1858)	46
<i>Wolfgang M. Wagner</i>	
Überlegungen zur Musiksprache Rossinis:	
ihr Verzicht auf thematisch-motivische Arbeit	48
<i>Johann Wolfgang Goethe</i>	54
<i>Ernst Bloch</i>	
Italien und die Porosität	54
<i>E. T. A. Hoffmann</i>	61
<i>Heinrich Heine</i>	61
<i>Hector Berlioz</i>	64
<i>Richard Wagner</i>	64
<i>Ernst Bloch</i>	
Die gutmachende Muse	66
Autorenverzeichnis	69
Bilderverzeichnis	70
Nachweise	72

Bayerische Staatsoper, Spielzeit 1988/89

Programmheft zur Neuinszenierung IL BARBIERE DI SIVIGLIA von Gioacchino Rossini

Premiere am 22. Mai 1989 im Nationaltheater München

Zusammenstellung, Redaktion und Gestaltung: Dr. Hanspeter Krellmann

Assistenz und Schlußredaktion: Krista Thiele

Mitarbeit: Kerstin Seydel, Christina Siemel

Druck: J. Gotteswinter GmbH, München

Nachweise:

Die Artikel von Ulrich Schreiber »Schmeichelnde Kassen, drohender Ingrim. Zu Gioacchino Rossinis Buffa »Il Barbiere di Siviglia« und Wolfgang M. Wagner »Überlegungen zur Musiksprache Rossinis: ihr Verzicht auf thematisch-motivische Arbeit« sind Originalbeiträge. – Egon Friedell, Kulturgeschichte und Neuzeit, Band 2, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1928. – Zeit-
tafel zu Rossini (Seydel, Siemel). – Herbert Weinstock, Rossini. Eine Biographie. Edition Kunzel-
mann, Adliswil 1968. – Eduard Hanslick, Musikkritiken, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1972. –
Casanova, Memoiren, Albert Langen Verlag, München 1963. – Johann Peter Eckermann, Gespräche
mit Goethe, herausgegeben von Ernst Beutler, Artemis Verlag, Zürich/München 1948. – Neue Zeit-
schrift für Musik, Band 65, Leipzig 1869. – Giuseppe Verdi, Briefe, herausgegeben und eingeleitet
von Franz Werfel, Paul Zsolnay Verlag, Berlin 1926. – Friedrich Nietzsche, Sämtliche Briefe, Kri-
tische Studienausgabe in 8 Bänden, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band
6, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1986. – In Dur und Moll, Briefe großer Komponisten von
Orlando di Lasso bis Arnold Schönberg, herausgegeben von Hans Gal, G. B. Fischer KG, Frankfurt
1966. – Felix Mendelssohn, Im Spiegel eigener Aussagen und zeitgenössischer Dokumente, zusam-
mengestellt und herausgegeben von Willi Reich, Manesse Verlag, Zürich 1970. – Felix Mendelssohn
Bartholdy, Briefe, herausgegeben von Rudolf Elvers, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1984. –
Ernst Bloch, Spuren, Gesamtausgabe, Band 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1969. – Georg Wilhelm
Friedrich Hegel, Werke 15, Vorlesungen über die Ästhetik III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1970. –
Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Band 1, Diogenes Verlag AG, Zürich 1977. –
Arthur Schopenhauer, Der handschriftliche Nachlaß in fünf Bänden, herausgegeben von Arthur
Hübscher, Band 1, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1985. – Situationsgeschichte der
Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland, dargestellt vom Ausgange des
18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts von Helmut Kirchmeyer, Zweiter Band,
Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1967. – The Great Composers, reviews and bombardments by
Bernard Shaw, University of California Press, Berkeley, Los Angeles/London 1978. – George
Bernard Shaw, Musikfeuilletons des Corno di Bassetto, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1972. –
Goethes Werke, Band IX, textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, Verlag C. H. Beck, München
1974. – Ernst Bloch, Literarische Aufsätze, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1965. – E. T. A. Hoffmann,
Schriften zur Musik, Aufsätze und Rezensionen, Winkler Verlag, München 1977. – Heinrich Heine,
Werke, Band I, herausgegeben und kommentiert von Stuart Atkins, Verlag C. H. Beck, München
1973. – Hector Berlioz, Memoiren, herausgegeben von Wolf Rosenberg, Rogner & Bernhard Verlag,
München 1979. – Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner, Dritter Band, Verlag
E. W. Fritsch, Leipzig 1872. – Cosima Wagner, Die Tagebücher I, 1869–1977, Piper Verlag, München
1976.

Nachdruck der Originalbeiträge nur mit Genehmigung der Redaktion.

Abbildungen:

Die Originalzeichnungen von Charlotte Strech-Ballot entstanden für dieses Heft. – Musik in
Geschichte und Gegenwart, Band 11, Bärenreiter Verlag, Kassel 1963. – Nicholas Till, Rossini his life
and times, Midas books, New York 1983. – Musikerhandschriften von Schubert bis Strawinsky,
Atlantis Verlag, Zürich 1961. – Cathérine Lebas, La Coiffure en France du Moyen Age à nos Jour^s,
Delmas International, S.A. Frankreich 1979. – Venedig. Malerie des 18. Jahrhunderts, Ausstellungs-
katalog, herausgegeben von Erich Steingräber, Kunsthalle der Hypokulturstiftung, München 1987. –
Paul Haesarts, James Ensor, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1959.

Umschlagentwurf: Peter J. Kahrl; Titelbild: Charlotte Strech-Ballot.



BAYERISCHE STAATSOOPER
