

ALBERT GIER

Glanz und Elend der absoluten Melodie

Gioachino Rossini im Urteil der (vornehmlich deutschen) zeitgenössischen Literatur

Vortrag beim Symposium „Rossini und die Deutschen“, Bad Wildbad, 24./25.7.1999

Il tedesco, „der kleine Deutsche“ – so nannten die italienischen Opernbesucher Gioachino Rossini in der Zeit der *Semiramide*. Bis eine andere prominente Figur des öffentlichen Lebens in Italien einen ähnlichen Beinamen erhielt, sollten gut 150 Jahre vergehen: Zur Zeit seiner großen Erfolge mit Juventus Turin hieß der Fußballtrainer Giovanni Trapattoni *il tedesco* (diesmal ohne Diminutiv)– nicht wegen seiner kreativen Art, mit der deutschen Sprache umzugehen (davon wußte man damals noch nichts), sondern weil er sich durch angeblich typisch deutsche Tugenden wie Disziplin, Effektivität, Ordnungssinn und ähnliches auszeichnete – also durch eben jene Eigenschaften, die deutsche Fußball-Nationalmannschaften zwar an guten Tagen recht erfolgreich machen, zugleich aber bewirken, daß es selten ein reines Vergnügen ist, ihnen zuzuschauen.

Aus italienischer Sicht, so scheint es ist „deutsch“ ein eher stachliges Kompliment (und wenn man Saltimbocca alla romana mit Königsberger Klopsen vergleicht, kann man das gut verstehen). Der Beiname Rossinis verweist, was uns Heutige eher seltsam anmutet, auf die gelehrte Kompliziertheit seiner Musik: Nach einer im frühen 19. Jahrhundert allgemein akzeptierten Typologie liegt der Reiz der italienischen (Vokal-)Musik in der Melodie, deutsche (Instrumental-)Musik dagegen zeichne sich nicht erst seit Beethoven durch die genau berechnete Harmonik aus; im Norden sei Komponieren eine Sache des Intellekts, im Süden sponta-

ner Ausdruck von Gefühlen¹. Nach der Auffassung seiner Landsleute orientierte sich Rossini zu sehr an nördlichen Vorbildern, zu denen unter anderem ein so schwieriger Komponist wie Wolfgang Amadeus Mozart zu rechnen wäre: Im Vergleich mit älteren italienischen Meistern wie Domenico Cimarosa schien die Orchesterbegleitung der Singstimme bei Rossini zu wenig durchsichtig, zu 'schwer' – zu 'deutsch' eben.

Das an Haydn und Beethoven geschulte deutsche Publikum mußte prädestiniert sein, die neue Verbindung von Melodie und Harmonie zu goutieren, und seit 1816 eroberten Rossini Opern die deutschen Bühnen; die zeitgenössische Musikkritik freilich bemühte sich erfolgreich, die Rolle des Spielverderbers zu übernehmen. Eduard Hanslick resumiert rückblickend in seinem Nachruf auf den Komponisten:

Die deutsche Kritik glaubte sich verpflichtet, achselzuckend und naserümpfend auf das „seichte und ungeschulte Talent“ Rossini's herabsehen zu müssen; in Wien geschah dies übrigens in viel milderer Weise, als in Berlin und dem übrigen Norddeutschland. Wenn Fétis behauptet, die norddeutsche Kritik habe sich „complètement inintelligent“ in Betreff der genialen Natur Rossini's gezeigt, so muß man ihm vollkommen Recht geben. Die deutschen Journale, zumal die Musikzeitungen der Zwanziger-Jahre, bieten eine traurige Musterkarte von dünkelfhaft absprechenden Urtheilen über die Unwissenheit Rossini's, die Trivialität der Italienerin in Algier, das lärmende Orchester im Barbier u. dgl.²

Wenige Jahre nach der Völkerschacht bei Leipzig und nach der Geburt eines deutschen Nationalbewußtseins aus dem Geiste der Erhebung gegen die Fremdherrschaft gibt es für die Abwehrreaktion gegen die italienische Oper vor allem außermusikalische Gründe: Bekanntlich hat Stendhal im ersten Satz des Vorworts seiner *Vie de Rossini* den Komponisten mit Napoleon verglichen³; wozu, so mochten sich aufrechte deutsche Patrioten fragen, hatte man den Korsen vertrieben, wenn auf dem Theater doch wieder „welscher Dunst mit welschem Tand“⁴

¹Vgl. J.-M. Bailbé, *Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*, Paris 1969, 91f.

²E. Hanslick, *Rossini (Nekrolog.)*, in: ders., *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin 1875, 101-122, speziell 113.

³*Vie de Rossini*, éd. par P. Brunel, Paris 1992, 35.

⁴So Richard Wagner in Sachsens Schlußmonolog aus den *Meistersingern von Nürnberg*.

triumphierte? Heinrich Heine⁵ erinnerte sich später an die Zeit um 1825 als an „eine gewisse musikalische Regence (...) die, während der Minderjährigkeit eines gewissen jungen Genies, das man als legitimen Thronfolger Mozarts betrachtete [gemeint ist natürlich Felix Mendelssohn], beständig dem Sebastian Bach huldigte. Der Enthusiasmus für Sebastian Bach sollte aber nicht bloß jenes Interregnum ausfüllen, sondern auch die Reputation von Rossini vernichten, den die Regence am meisten fürchtete und also auch am meisten haßte“. Carl Maria von Weber⁶, als Komponist der deutschesten aller Opern⁷ nicht eben unvoreingenommen, verfällt in seinem Romanfragment *Tonkünstlers Leben* gar in Knittelverse – mit Anleihen aus Schillers Kapuzinerpredigt –, als es gilt, den Einfluß des – *ich zitiere in Auszügen* – „aus dem Süden herüberwehenden Rossinischen Sirokkowinds“ zu bekämpfen, „dessen Glut aber bald ausbrennen wird; denn wenn auch der Tarantelstich die Leute zum Tanzen bringt, so sinken sie doch bald erschöpft und dann geheilt nieder.“

In diesem Augenblick fiel der am Pianoforte sitzende und zuhörende Klaviermeister mit der Tarantella im rasenden Tempo ein, welcher er, geschickt und höchst witzig parodierend, *di tanti palpiti* zur Ergötzlichkeit der ganzen Gesellschaft zu verweben wußte. [Karl LAUX, der Herausgeber einer 1975 im Leipziger Reclam-Verlag erschienenen Auswahl der Schriften Webers, merkt hier übrigens an, daß *di tanti palpiti* „Aus Rossinis *‘Barbier von Sevilla’*“ stammt!] Mit taschenspielerischer Fertigkeit hatte Diehl seinen braunen Mantel umgeworfen, den Kragen zur Kapuze gestaltet und unterbrach nun den Jubel, von einem Stuhle auf die Versammelten herabdonnernd:

‘Heisa, Juchheisa! Dudeldumdei!

Das geht ja toll her, bin nicht dabei.

(...)

Das Bollwerk des reinen Sangs ist gefallen,

⁵Über die französische Bühne (1837), in: H.Heine, Werke und Briefe in zehn Bden, hrsg. von H. Kaufmann, Bd. 6, Berlin 1962, 65.

⁶Das folgende nach C.M. v.W., *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*. [Hrsg. von K. Laux], Leipzig 1975, 53ff.; die Anmerkung 288.

Italien ist in des Feindes Krallen,
weil der Komponist liegt im Bequemen,
höhnt die Natur, läßt sich wenig grämen,
kümmert sich mehr um den *Knall* als den *Schall*,
pfllegt lieber die *Narrheit* als die *Wahrheit*,
hetzt die Hörer lieber toll im Gehirn,
hat das *Honorar* lieber als das *Honoriern*. [Man beachte den Reim!]

Die Kunstfreunde trauern in Sack und Asche,
der Direktor füllt sich nur die Tasche.
Der *Kontrapunkt* ist worden zu einem *Kunterbunt*,
die *Lernenden* sind ausgelassene *Lärmende*,
die *Melodien* sind verwandelt in *Maladien*,
und allen gesegneten klass'schen Genuß
verkehrt man uns in Knall-Fidibus.

(...)

Es ist ein Gebot: du sollst den alten
und reinen Satz nicht unnütz halten,
und wo hört man ihn mehr blasphemieren,
als jetzt in den allerneusten Tonquartieren?

Wenn man für jede Oktav und Quint,
die man in euren Partituren find't,
die Glocken müßt' läuten im Lande umher,
es wär' bald kein Glöckner zu finden mehr,
und wenn auch für jeden falschen Akzent,
der aus eurer ungewaschenen Feder rennt,
ein Härlein ausging aus eurem Schopf,

⁷Angesichts textlich-musikalischer Einflüsse des Opéra comique auf den *Freischütz* erweist sich der spezifisch 'deutsche' Charakter, der die Rezeption dieser Oper bis heute bestimmt, freilich als höchst fragwürdig, vgl. A.

über Nacht wär' er geschoren glatt,

und wär er so dick als Absalons Zopf. [*und so weiter*]

Der Verweis auf den Kontrapunkt und den „alten und reinen Satz“ – im folgenden werden noch Händel, Gluck und Mozart ins Feld geführt – impliziert den Vorwurf mangelnder musikalischer ‘Gelehrtheit’; außerdem – „der Komponist liegt im Bequemen“ – klingt die angebliche Monotonie des auf Stimmakrobatik ausgerichteten Belcanto an, die auch in Balzacs Musiker-Novelle *Gambara* (1837) zur Sprache kommt: „Diese monotonen Wendungen, diese banalen Kadenzen, diese Zufälligkeit der hingeworfenen Koloraturen, dieses eiförmige Crescendo, das seit Rossini so beliebt ist und das heute zu allen Kompositionen gehört; diese Koloraturen sind eine Art musikalischer Schwatzhaftigkeit, die nur Wert hat durch eine gewisse Leichtigkeit des Sängers und durch Leichtigkeit der Vokalisation“⁸. Ähnlich äußerte sich schon der Rossini-Enthusiast Stendhal, als er die Neigung des Komponisten tadelte, im Duett die Kantilene des einen Sängers mit ‘Klarinettenläufen’ des zweiten zu gründen⁹. Solche Vorurteile mögen sich nicht zuletzt deshalb verfestigt haben, weil Rossini für französische Ohren einen sprechenden Namen trägt: Was der deutsche Übersetzer unspezifisch mit ‘Koloraturen’ wiedergibt, sind eigentlich ‘Nachtigallentriller’, und die heißen im Original *rossignolades*. Freilich läßt Balzac (dessen Bewunderung für Rossini an der detaillierten Analyse von *Mosè in Egitto* in der Novelle *Massimilla Doni* [1839] ablesbar ist¹⁰) keinen Zweifel daran, daß es sich bei den vorgebrachten Einwänden um Gemeinplätze aus dem Fundus der ‘deutschen’ Partei handelt: Graf Andrea Marcosini hat (durchaus aufrichtig) die Werke Beethovens gelobt, um die Aufmerksamkeit des exzentrischen Komponisten Gambara zu wecken; aus dem gleichen Grund schlüpft er für sein Plaidoyer gegen die italienische Mu-

Gier, Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung, Darmstadt 1998, 141f.

⁸H. de Balzac, *Gambara*, deutsch von H.E. Jacob, in: *Das ungekannte Meisterwerk. Erzählungen*, Zürich 1977, 30; Originaltext: *Le chef-d'œuvre inconnu. Gambara. Massimilla Doni*, éd. par. M. Eigeldinger et M. Milner, Paris 1981, 93.

⁹(wie Anm. 3), 109.

¹⁰Vgl. dazu M. Brzoska, *Mosè und Massimilla. Rossinis *Mosè in Egitto* und Balzacs politische Deutung*, in: *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hrsg. von A. Gier, Heidelberg 1986, 125-145.

sik in die Rolle eines deutschen Fundamentalisten: „Damit er die Prüfung wieder ausdehne, vergaß Andrea einen Augenblick alle seine Sympathien, er fing ab, den europäischen Ruf Rossinis in die Bresche zu schlagen. Er machte der italienischen Schule den Prozeß, den sie doch seit dreißig Jahren Abend für Abend auf mehr als hundert Bühnen in Europa gewinnt“¹¹.

Während Carl Maria von Weber am Roman *Tonkünstlers Leben* arbeitete¹² (mit Unterbrechungen natürlich), schrieb Rossini den größeren Teil seiner italienischen Opern, von *La cambiale di matrimonio* bis zu *Maometto II*; für den Deutschen ist der Komponist des *Tancredi* vor allem ein Konkurrent, den es von den heimischen Bühnen zu verdrängen gilt. Dagegen dürfte 1837 für die ersten Leser der Novelle *Gambara* bereits absehbar gewesen sein, daß die Karriere des Opernkomponisten Rossini beendet war, man konnte also, zumindest vorläufig, Bilanz ziehen. Eben dies tut im gleichen Jahr 1837 auch Heinrich Heine in den Briefen *Über die französische Bühne* für August Lewalds Allgemeine Theaterrevue¹³. Ein Vergleich zwischen Rossini und Giacomo Meyerbeer, der ein Jahr zuvor mit *Les Huguenots* seinen zweiten großen Erfolg an der Pariser Oper hatte, gibt Gelegenheit, die bekannte Antithese von Melodie und Harmonie neu zu akzentuieren:

„(...) auf den Wogen Rossinischer Musik schaukeln sich am behaglichsten die individuellen Freuden und Leiden des Menschen; Liebe und Haß, Zärtlichkeit und Sehnsucht, Eifersucht und Schmollen, alles ist hier das isolierte Gefühl eines einzelnen. Charakteristisch ist daher in der Musik Rossinis das Vorwalten der Melodie, welche immer der unmittelbare Ausdruck eines isolierten Empfindens ist. Bei Meyerbeer hingegen finden wir die Oberherrschaft der Harmonie; in dem Strome der harmonischen Massen verklingen, ja ersäufen die Melodien, wie die besonderen Empfindungen des einzelnen Menschen untergehen in dem Gesamtgefühl eines ganzen Volkes, und in diese harmonischen Ströme stürzt sich gern unsere Seele, wenn sie von den Leiden und Freuden des ganzen Menschengeschlechts erfaßt wird und Partei ergreift für die großen Fragen der Gesellschaft. Meyerbeers Musik ist mehr

¹¹(wie Anm. 8); Übersetzung verändert.

¹²1809-1820, vgl. J. K[iermeier]-D[ebre] in: Kindlers Neues Literaturlexikon Bd. 17, München 1992, 447.

¹³(wie Anm. 5), 5ff.; die im folgenden zitierte Stelle 62f.

sozial als individuell (...) Rossinis Musik war angemessener für die Zeit der Restauration, wo, nach großen Kämpfen und Enttäuschungen, bei den blasierten Menschen der Sinn für ihre großen Gesamtinteressen in den Hintergrund zurückweichen mußte und die Gefühle der Ichheit wieder in ihre legitimen Rechte eintreten konnten. Nimmermehr würde Rossini während der Revolution und dem Empire seine große Popularität erlangt haben. Robespierre hätte ihn vielleicht antipatriotischer, modernatistischer Melodien angeklagt, und Napoleon hätte ihn gewiß nicht als Kapellmeister angestellt bei der Großen Armee, wo er einer Gesamtbegeisterung bedurfte... Armer Schwan von Pesaro! der gallische Hahn und der kaiserliche Adler hätten dich vielleicht zerrissen, und geeigneter als die Schlachtfelder der Bürgertugend und des Ruhmes war für dich ein stiller See, an dessen Ufer die zahmen Lilien dir friedlich nickten und wo du ruhig auf und ab rudern konntest, Schönheit und Lieblichkeit in jeder Bewegung! Die Restauration war Rossinis Triumphzeit, und sogar die Sterne des Himmels, die damals Feierabend hatten und sich nicht mehr um das Schicksal der Völker bekümmerten, lauschten ihm mit Entzücken.“

Das alles ist natürlich nicht ohne Ironie gesagt; indem der Briefschreiber, den man nicht ohne weiteres mit dem empirischen Autor Heinrich Heine wird gleichsetzen dürfen, einen scheinbar wehmütigen Blick auf den bereits vergangenen Ruhm Rossinis wirft, relativiert er die Bewunderung für Meyerbeer, den „Mann seiner Zeit“¹⁴, in dessen Musik die Konflikte und Widersprüche der Juli-Monarchie emblematisch zum Ausdruck kommen. Da das Rossini-Portrait vor allem als Folie dient, wird man an einer gewissen Einseitigkeit nicht Anstoß nehmen dürfen: Natürlich hat *Guillaume Tell* dem Bild des Komponisten neue Facetten hinzugefügt, die Heine nicht berücksichtigt. Im übrigen ist es angesichts der Pariser Verhältnisse nicht unproblematisch, italienische und französische Opern zu vergleichen: Meyerbeers Werke wurden mit gewaltigem szenischem Aufwand in der großen Oper einstudiert; *Tancredi* oder den *Barbiere* gab man im Théâtre-Italien, wo sie mit neueren Stücken von Bellini oder Donizetti um die Gunst des Publikums wetteiferten. Daß Rossini als Repräsentant einer letztlich

¹⁴Ebd., 63.

überholten Kunst bezeichnet wird, scheint angesichts seiner Präsenz in den Spielplänen und im musikästhetischen Diskurs der Juli-Monarchie¹⁵ wirklich nur durch den Bezug auf Meyerbeer erklärlich; in der Folgezeit dürfte von Heines Bemerkungen allerdings eine gewisse Wirkung ausgegangen sein.

Auf andere Weise trug wohl auch der bereits erwähnte Nachruf Eduard Hanslicks¹⁶, obwohl unzweifelhaft von Sympathie für Rossini geprägt, zur Verfestigung eines Vorurteils bei: Der Kritiker sieht sich genötigt, einen „Mangel an Innerlichkeit und Empfindung“ (S. 106) zu konstatieren, und führt aus:

„Rossini war jeder tiefere Herzenston versagt. Seine Musik ist immer glänzend, geistreich, tändelnd, auch da, wo wir sie innig, rührend oder leidenschaftlich wünschen. In der Sprache des Herzens sind ihm Donizetti, Bellini, Verdi unzweifelhaft überlegen, sie haben Accente der Sehnsucht und Leidenschaft angeschlagen, für welche der Leier des Pesaresers vielleicht nicht die Saiten fehlten, aber jedenfalls die Stimmung. (S. 111)“

Daraus resultiert Hanslicks Ansicht, daß „Talent und Naturell diesen Componisten vorzugsweise an das Heitere wiesen“ (S. 104). Wirklich gelten lassen will er nur zwei Werke, *Wilhelm Tell* und den *Barbier* (S. 119). Der französischen Oper komme zugute, daß sich mancher „Strahl deutscher Kunst und deutschen Gemüthes“ „aus Schiller’s Drama“ im „verfehlten Gebäude“ des Librettos gefangen habe; am *Barbier* rühmt der Kritiker, er sei „ganz aus Einem Gusse; wer es nicht weiß, daß Rossini diese Musik in einem Zug schrieb – sie war im selben Monat begonnen und vollendet – der müßte es ihr anhören“ (S. 110): *La cieca prevenzione / Delude la ragione*, möchte man mit Mozarts Susanna¹⁷ sagen, wenn man an die Entlehnungen aus *Aureliano in Palmira* und anderen Werken denkt. Die restlichen 37 Opern möchte Hanslick geradewegs in den Orcus des Vergessens stoßen:

¹⁵Vgl. z.B. Bailbé (wie Anm. 1), 46-49.

¹⁶(wie Anm. 2).

¹⁷*Le Nozze di Figaro*, IV. Akt 11. Szene, vgl. Lorenzo Da Ponte, *Memorie. Libretti mozartiani*, Milano 1976, 500.

„Ernste Opern, wie Rossini’s Tancred, Donna del Lago, Armida, selbst Semiramis kann man heutzutage nicht hören, ohne vor Langeweile zu sterben. Aber auch die meisten von Rossini’s komischen Opern, so entschieden wir sie den ersteren vorziehen, sind unwiderruflich veraltet und verloren. [Und was folgt, entbehrt hier in Wildbad, vor einem Publikum, in dem sich sicher viele Besucher auch des letztjährigen Festivals befinden, nicht einer gewissen Pikanterie.] Man hat in Wien noch vor 20 Jahren versucht, einige solche Mumien abzuwickeln, z.B. das dreiaktige *Dramma giocoso* ‘Matilda di Schabran’. Dieses ärmliche Product einer uns zeitlich noch nahestehenden aber geistig ganz entfremdeten Kunstepoche erfüllte uns fast mit demselben wunderlichen Erstaunen, wie etwa eine Oper von Jomelli [sic] oder Traëtta aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Schon die Libretti so vieler Opern à la Matilda di Schabran sind von antediluvianischer Abgeschmacktheit. Die Musik dazu ein Concert im Costüm, aber kein Concert spirituel. (S. 120)“

Wenn man es nicht besser wüßte, würde man schwören, daß hier ein in der Wolle gefärbter Wagnerianer spricht. Vermutlich ist aber weniger Wagner als der Romancier und Dramentheoretiker Gustav Freytag¹⁸ daran schuld, daß Hanslick von einer Oper „Charakterzeichnung“ und „dramatische Handlung“ fordert (ebd.): Im Anschluß an eine teilweise mißverständene Antike verabsolutiert das 19. Jahrhundert die klassische Tragödie zum Drama schlechthin¹⁹; vom dramatischen ‘Helden’ wird erwartet, daß er entschlossen handelt, für seine Sache kämpft (wie Schillers Tell) und eher untergeht, als sich einem übermächtigen Schicksal zu unterwerfen. Natürlich ist das Menschen- und Männerbild des autonomen Individuums, das sich durch nichts und niemanden an seiner Selbstverwirklichung hindern läßt, extrem zeitgebunden und wirkt heute entsprechend antiquiert. Die Auflösung des Subjekt-Begriffs hat die Voraussetzungen für eine Neubewertung der *Opera seria* geschaffen; es scheint bezeichnend, daß in der letzten Zeit neben der Rossini-Renaissance auch (eher zaghafte) Wiederbelebungsversuche an Werken von Komponisten wie Jommelli unternommen wurden. Dagegen spiegelte die Aufführungspraxis des späteren 19. Jahrhunderts Hanslicks Verdikt: Nur die wenig-

¹⁸Vgl. Die Technik des Dramas, Nachdruck Darmstadt 1992 [1863].

sten Musikliebhaber der Zeit hätten es mit Friedrich Nietzsche aufnehmen können, der seinem Freund Köselitz Ende 1888 aus Turin schrieb, er sei jetzt „sehr gebildet in Rossini“ und kenne bereits acht seiner Opern²⁰. [19:15 Min.]

Meine Damen und Herren, der eine oder andere mag sich angesichts meiner Ausführungen in der letzten Viertelstunde gefragt haben, ob er sich hier wirklich in einer Veranstaltung der Deutschen Rossini Gesellschaft befindet. „Wo bleibt das Positive?“, dieser Appell, oder diese Forderung, hat durchaus ihre Berechtigung, und ich beeile mich darauf zu antworten, daß es selbstverständlich entsprechende Zeugnisse gibt, sogar in beträchtlicher Zahl; das Dumme ist nur: Sie sind nicht so furchtbar interessant. Man kann davon ausgehen, daß während des 19. Jahrhunderts empfindsame Seelen zwischen Aachen und Coburg anlässlich von Rossini-Aufführungen zur Feder griffen und Preisgedichte auf den Komponisten verfaßten, deren etliche auch den Weg in die Spalten der örtlichen Intelligenzblätter fanden. Vor einigen Jahren habe ich mich für eine Arbeit zur literarischen Mozart-Rezeption ein bißchen mit diesem Genre beschäftigt, seitdem lösen lyrische Texte, die mit „O Mozart“ anfangen, bei mir Fluchtreflexe aus; die Gedichte, die mit „O Rossini“ anfangen, sind nicht, oder nur unwesentlich, besser.

Mit Erzählungen steht es ähnlich: Natürlich ist Rossini eine anekdotenbildende Gestalt. Schon 1823 kursierten so viele Geschichten über sein Phlegma und die Leichtigkeit, mit der er angeblich seine Musik schrieb, daß es für Stendhals Rossini-Buch – eine Mischung aus Lebenslauf in Anekdoten und Opernanalyse – reichte. Vor allem nach 1830 vermitteln viele Berichte das Bild eines heiteren Lebenskünstlers und Gourmets, der die musikalische Entwicklung aus amüsiertem Distanz und nicht ohne Bosheit verfolgt. Als Hanslick 1892 an Rossinis hundertsten Geburtstag erinnerte, begann er seinen Artikel mit einem Scherzwort des Zweiundsiebzigjährigen: „Sie gratulieren mir zu meiner Rüstigkeit? Ich habe ja erst kürzlich

¹⁹Vgl. dazu M. Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München⁸1994, 18f.

meinen achtzehnten Geburtstag gefeiert!“²¹. Der deutsche Kritiker war nicht der einzige, der im Komponisten des *Barbier* nur den „stets heiteren alten Herrn“ sehen wollte:

„Er bot das schöne Bild eines weltberühmten Mannes, der freiwillig den Strom der Vergessenheit überschiffte und alle schlimmen Leidenschaften weit hinter sich am Ufer zurückgelassen hat. Seine ruhige Heiterkeit und Liebenswürdigkeit wird jedem, der ihn gekannt, eine teure, unverwischbare Erinnerung bleiben. Als ein Weiser, ‘der sich ohne Haß vor der Welt verschließt’, hatte er seit zwanzig Jahren [Hanslicks Erinnerungen beziehen sich auf die Zeit zwischen 1860 und 1864] keine Einladung angenommen, kein Theater besucht und, kleine Spazierfahrten ausgenommen, sein Haus nicht verlassen.“

Wer wollte, hätte fast fünfundzwanzig Jahre nach Rossinis Tod mit Sicherheit von dessen Krankheiten und Depressionen wissen können; und daß der Komponist, der 1855 nach Frankreich zurückgekehrt war, 1860 oder 1864 nicht zwanzig Jahre in einem Haus verbracht haben konnte, das er erst seit 1859 besaß, war erst recht leicht in Erfahrung zu bringen. (Im übrigen: Wäre Rossini seit den vierziger Jahren nicht mehr auf Reisen gegangen, wie hätte er dann 1856 zur Kur nach Wildbad kommen können?) Gegen die lebensgeschichtliche Evidenz besteht Hanslick (und nicht nur er) auf seinem Vorurteil des unbeschwerten, vom Glück begünstigten Rossini.

Wie es scheint, sind die Philosophen eher als die Literaten in der Lage, das musikalische Genie des Komponisten angemessen zu würdigen. Diese Beobachtung möchte ich nicht, oder zumindest nicht in erster Linie, auf die Vorträge und Aufsätze des verehrten Kollegen CLAUS-ARTUR SCHEIER bezogen wissen; bemerkenswert scheint vielmehr, daß sich die Antipoden Hegel und Schopenhauer zumindest in ihrer Wertschätzung Rossinis einig waren (und von Nietzsche war ja schon die Rede). Als sich Hegel im September 1824 in Wien aufhielt, berichtete er seiner Frau in zahlreichen Briefen begeistert von Rossini-Aufführungen mit ita-

²⁰Vgl. Fr. Nietzsche, Briefe. Januar 1887–Januar 1889 (=Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe III/5), Berlin – New York 1984, Brief Nr. 1192 vom 16.12.1888, 526f.

lienischen Sängern²²; lediglich *Zelmira* habe ihn „im ersten Teile besonders sehr ennuyiert“²³. Drei Jahre später ist er in Paris und hört *Semiramide* im Théâtre Italien, lobt die „herrliche Musik“ und fügt hinzu: „Es ist traurig, daß man in Berlin vorzüglich nur solches Zeug, wie ‘Italiener in Algier’ als Rossini’sches kennt oder dafür ausgibt (...)“²⁴.

Bekanntlich kommt in Schopenhauers Philosophie der Musik eine Sonderstellung zu, weil sie als einzige unter den Künsten den Willen unmittelbar, nicht auf dem Umweg über die (Platonischen) Ideen objektiviert²⁵: „der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht“²⁶, weil es nicht die Sprache der Begriffe ist; oder, um es mit den Worten eines Musiktheoretikers unserer Zeit zu sagen: „das (...) widersprüchliche und schwierige Wesen der Musik liegt eben darin, daß sie mit Sicherheit nie etwas bezeichnet und dennoch immer etwas bedeutet“²⁷.

Wenn die Musik „nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das Ansich aller Erscheinung, den Willen selbst, ausspricht“²⁸, kann es nicht ihre Aufgabe sein, die Natur oder die Wirklichkeit nachzuahmen. In Schopenhauers Perspektive beruht die vor allem im 18. Jahrhundert weitverbreitete Tonmalerei auf einem Mißverständnis; mit den deutschen Romantikern teilt er die Wertschätzung der ‘absoluten’ Musik²⁹. Während aber für die romantische Musikästhetik ‘absolute Musik’ gleichbedeutend mit Instrumentalmusik ist und die Vokalmusik, die bis zum 18. Jahrhundert höchste Wertschätzung genoß, als hybride Form abgewertet wird, ist für Schopenhauer das Verhältnis von Wort und Ton entscheidend:

²¹Rossini (Zu seinem hundertsten Geburtstag), in: E.H., Fünf Jahre Musik [1891-1895] (Der „Modernen Oper“ VII. Teil). Kritiken, Berlin 1896, 332-341, die folgenden Zitate 332f.

²²Vgl. Briefe von und an Hegel, hrsg. von J. Hoffmeister, Bd. III: 11823-1831, Hamburg 1954, 55ff.

²³Brief vom 23.9.1824, ebd., 55f.

²⁴Brief vom 24.9.1827, ebd., 195.

²⁵Vgl. Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Bd (Sämtliche Werke, hrsg. von A. Hübscher), Nachdruck Wiesbaden 1961, 304.

²⁶Ebd., 307.

²⁷So P. Faltin, vgl. A. Gier, Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien, in: Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film, hrsg. von P.V. Zima, Darmstadt 1995, 61-92, hier 63.

²⁸Die Welt als Wille und Vorstellung (wie Anm. 25), 308.

²⁹Vgl. C. Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik, Kassel – München 1978, 9 und passim.

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 aller unserer Leiden hat. Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach den Begehren 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 tut.³⁰

Und später in den *Paralipomena*³¹:

(...) [man findet] in den schalen, nichtssagenden, melodiösen Kompositionen des heutigen Tages denselben Zeitgeschmack wieder, welcher die undeutliche, schwankende, nebelhafte, rätselhafte, ja sinnentleerte Schreibart sich gefallen läßt, deren Ursprung hauptsächlich in der miserabeln Hegelei und ihrem Scharlatanismus zu suchen ist.

Gebt mir Rossinische Musik, die da spricht ohne Worte! – In den Kompositionen jetziger Zeit ist es mehr auf die Harmonie als die Melodie abgesehen; ich bin jedoch entgegengesetzter Ansicht und halte die Melodie für den Kern der Musik, zu welchem die Harmonie sich verhält wie zum Braten die Sauce.

Wenn man die Oper nicht einseitig als musikalische, sondern als theatrale Kunstform auffaßt, wird man dem Text möglicherweise mehr Bedeutung beimessen wollen, als Schopenhauer es tut. Sein Ansatz vermag jedoch eine Eigenart Rossinis zu erfassen, die nicht erst den heutigen Opernregisseuren Schwierigkeiten bereitet: Oft scheint die Musik nicht zum Text zu passen. Wenn etwa Königin Semiramis zu Beginn des Duetts im zweiten Akt³² Assur mit dem Tode bedroht, setzt das Orchester ein Motiv dagegen, das so wenig bedrohlich wie nur möglich ist. Die hüpfenden Sechzehntel bilden nun aber einen markanten Kontrast zum großen melodischen Bogen der Singstimme, d.h. die musikalische Mikrostruktur spiegelt den Ant-

³⁰(wie Anm. 25), 309.

³¹(§ 219).

agonismus der beiden Protagonisten. Auch bei der Zwei- (bzw. Vier-)Teilung von Arien und Ensembles in einen langsamen und einen schnellen Satz (mit Überleitung)³³ geht es weniger darum, im Text angelegte Affekte verdoppelnd auszumalen, als ein genuin musikalisches Äquivalent zu den die Figurenkonstellation prägenden Gegensätzen zu schaffen. Die Musik „spricht (...) ihre *eigene* Sprache“ und drückt mit der „ihr ausschließlich eigenen Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit“ nicht den Konflikt zweier Opernfiguren, sondern das Grundmuster jedes Konflikts aus.

Schopenhauers lebenslange Rossini-Verehrung wirft nun freilich ein eigentümliches Licht auf Richard Wagners Bewunderung für die Schopenhauersche Philosophie. In seiner Cosima diktierten Autobiographie³⁴ berichtet der Komponist, wie Herwegh ihn im Herbst 1854 erstmals auf *Die Welt als Wille und Vorstellung* hinwies. Daß die „Einsicht in die Nichtigkeit der Erscheinungswelt“ zur „vollständigsten Entsagung“ (S. 604) führen muß, will ihm zunächst nicht einleuchten, aber bei näherer Betrachtung erkennt er, daß Schopenhauers Lehre letztlich nur ausspricht, was in seiner eigenen *Nibelungen*-Dichtung implizit angelegt ist (den Text der Tetralogie hat Wagner im Dezember 1852 vollendet, 1854 arbeitet er an der Komposition der *Walküre*). In *Mein Leben* erwähnt Wagner nur am Rande, daß ihn „die bedeutende Auffassung der Musik“ in Schopenhauers System „überraschte“ (S. 604); warum er über diesen, für einen Komponisten doch zweifellos zentralen, Aspekt so rasch hinweggeht, ist unmittelbar einsichtig: Schopenhauers Ideal einer Musik, die vom Primat der Melodie geprägt ist und dem Text nur untergeordnete Bedeutung beimißt, steht in diametralem Gegensatz zu den Vorstellungen des Dichter-Komponisten.

Drei Jahre vor seiner Schopenhauer-Lektüre hatte Wagner die umfangreichste seiner Kunstschriften, *Oper und Drama*, zum Druck gegeben; seine Bemerkungen zur italienischen

³²„Se la vita ancor t'è cara“, vgl. den Klavierauszug: G. Rossini, *Semiramide*. Melodramma tragico in due atti, Milano etc.: Ricordi o.J. (Pl.-Nr. 44107), 211ff.

³³Vgl. Gier (wie Anm. 7), 127 und die dort genannte Literatur.

³⁴R. Wagner, *Mein Leben*, Zweiter Bd, München 1911, 603-605.

Oper berühren sich an vielen Stellen mit denen des Philosophen, aber unter entgegengesetzten Vorzeichen. Daß Rossinis Musik „auch mit bloßen Instrumenten ausgeführt ihre volle Wirkung tut“, gilt Schopenhauer als Indiz für künstlerische Qualität; Wagner stellt dem Volkslied, in dem sich Wort und Ton verbinden, die Opernarie gegenüber, die bloß die „Tonweise“ bewahre: „Der ganze luftige Körper der Arie verflog in die Melodie; und diese ward gesungen, endlich gezeitigt und gepfiffen, ohne nur irgend noch sich anmerken zu lassen, daß ihr ein Wortvers oder gar Wortsinn unterzuliegen habe.“³⁵ Ganz zu sich selbst finde die so verstandene Melodie erst in den Opern Rossinis:

„Als das einzige Lebendige in der Oper war ihm die 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 schwermütig klingt, wenn wir lustig sind, die lustig klingt, wenn wir verstimmt sind, und die wir uns doch vorträllern – wir wissen eben nicht, warum?“³⁶

Die „absolute Melodie“ erinnert nun sehr deutlich an die „absolute Musik“, auf die wir in Zusammenhang mit Schopenhauer verwiesen haben – und das mit gutem Grund, denn obwohl die neue Wertschätzung für die Instrumentalmusik etwa seit 1800 zu beobachten ist, wird der Terminus ‘absolute Musik’ erst 1846 in die musikästhetische Diskussion eingeführt, und zwar von keinem anderen als von Richard Wagner³⁷. „‘Absolut’ nennt Wagner – mit polemischem Akzent – sämtliche vom ‘Gesamtkunstwerk’ losgerissenen ‘Teilkünste’. (...) ‘Absolute Musik’ ist nach Wagner eine ‘abgelöste’, von ihren Wurzeln in Sprache und Tanz los-

³⁵R. Wagner, *Oper und Drama*. Hrsg. von kommentiert von K. Kropfinger, Stuttgart ²1994, 42.

³⁶Ebd., 43f.

³⁷Vgl. Dahlhaus (wie Anm. 29), 24.

gerissene und darum schlechte abstrakte Musik“, so *Carl Dahlhaus*³⁸. Daß die „absolute Melodie“ das Gegenteil von dem ist, was der Musikdramatiker Wagner erstrebt, spricht er in *Oper und Drama* selbst deutlich aus: Rossini habe den Gordischen Knoten zerhauen, „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 Dramas kundzutun“³⁹.

Für den steckbrieflich gesuchten Revolutionär Wagner ist diese Form der Oper aber nicht nur ein ästhetisches, sondern auch ein politisches Skandalon: Da sich das Publikum dieser Kunstform aus Angehörigen der privilegierten Schichten, in Wagners Sicht also aus Parasiten, zusammensetzt, wird ihm Rossini zum Reaktionär, nicht mehr der Napoleon, sondern der Metternich der Musik:

„Im Namen des luxuriösen, in der Tat aber einzig wirklichen Inhaltes der Oper und der konsequenten Entwicklung derselben, reagierte *Joachimo Rossini* ebenso erfolgreich gegen die doktrinären Revolutionsmaximen Glucks, als Fürst *Metternich*, sein großer Protektor, im Namen des unmenschlichen, in Wahrheit aber einzigen Inhaltes des europäischen Staatswesens und der folgerichtigen Geltendmachung desselben, gegen die doktrinären Maximen der liberalen Revolutionäre reagierte, welche *innerhalb* dieses Staatswesens, und ohne gänzliche Aufhebung seines unnatürlichen Inhalts, in denselben Formen, die diesen Inhalt aussprachen, das Menschliche und Vernünftige herstellen wollten. Wie Metternich den *Staat* mit vollem Rechte nicht anders als unter der *absoluten Monarchie* begreifen konnte, so begriff Rossini mit nicht minderer Konsequenz die *Oper* unter der *absoluten Melodie*. Beide sagten: ‘Wollt ihr Staat und Oper, hier habt ihr Staat und Oper – andere gibt es nicht!’“⁴⁰

Nicht alles in Wagners Argumentation ist nachvollziehbar; die Gleichsetzung von absoluter Melodie und absoluter Monarchie ist eher als Wortspiel über zwei durchaus verschiedene Bedeutungen des Adjektivs „absolut“ denn als objektive Beschreibung eines Sachverhalts zu verstehen. Im übrigen kann sich ein Komponist seine Bewunderer nicht aussuchen –

³⁸Ebd., 25.

³⁹*Oper und Drama* (wie Anm. 35), 44.

das beste Beispiel für diese Binsenweisheit sollte Wagner selbst abgeben (was er 1851 natürlich nicht wissen konnte).

Im Falle Rossinis vermochte der Komponist des *Rings der Nibelungen* zwischen Person und Werk zu trennen (das gelang ihm bekanntlich längst nicht immer): 1860 stattete er dem Älteren in Paris einen Besuch ab. Über Anlaß und Verlauf dieser Begegnung hat Wagner später berichtet⁴¹: Die Pariser Presse habe Stimmung gegen ihn gemacht, und „bald durchlief dieselbe auch ein angebliches Witzwort *Rossini's*. Dessen Freund *Mercadante* sollte für meine Musik Partei ergriffen haben; hierüber habe diesen *Rossini* beim Dîner dadurch zurecht gewiesen, daß er ihm von einem Fische nur die Sauce servierte, mit dem Bemerkten: die bloße Zuthat gezieme Dem, der sich aus dem eigentlichen Gerichte, wie aus der Melodie in der Musik, nichts mache.“

Die Anekdote entbehrt nicht einer gewissen Grausamkeit gegenüber Wagner; sie setzt nämlich eine Bemerkung Schopenhauers aus den *Paralipomea* – *Sie erinnern sich*: „ich (...) halte die Melodie für den Kern der Musik, zu welchem die Harmonie sich verhält wie zum Braten die Sauce“⁴² – in Aktion um. Allein daraus kann man schließen, daß die Geschichte erfunden ist: Rossini hat die (1851 erschienenen) *Parerga und Paralipomena* sicher nicht gelesen, und auch von Wagners Schopenhauer-Verehrung dürfte er nichts gewußt haben. Das Wahrscheinlichste dürfte sein, daß irgendein Mitglied der deutschen Kolonie in Paris Wagner daran erinnern wollte, daß dessen Lieblingsphilosoph über Musik wesentlich anders dachte als er.

Rossini nun dementierte die Anekdote und erklärte in einem offenen Brief, es liege ihm fern, sich über Wagners Musik lustig zu machen, woraufhin dieser ihn aufsuchte. Er erinnerte sich später, Rossini habe die Verhältnisse in Italien, die eingefahrene Routine des Opernbetriebes, dafür verantwortlich gemacht, daß kein wirklich großer Künstler aus ihm

⁴⁰Ebd., 47.

geworden sei (S. 222); es steht zu fürchten, daß der egozentrischste aller Komponisten die subtile Ironie Rossinis gründlich mißverstanden hat. Seine echte oder gespielte Bescheidenheit machte ihn für Wagner immerhin zum „ersten wahrhaft großen und verehrungswürdigen Menschen (...) der mir bisher noch in der Kunstwelt begegnet war“ (S. 222).

Zumindest in Deutschland hatte Wagner entscheidenden Anteil daran, daß die meisten Opern Rossinis von den Spielplänen verschwanden. Ein Vierteljahrhundert nach dem Tod des Komponisten schien Eduard Hanslick, der in seinen Urteilen über Rossini wiederholt kräftig danebengegriffen hatte, vielleicht doch zu ahnen, was damit verlorengegangen war; *ihm sei das Schlußwort überlassen:*

„Wer kann es berechnen, wie viele Millionen Herzen er seit einem halben Jahrhundert an tausend verschiedenen Punkten der liederreichen Erde erfreut hat? Es würde ein großes Volk heiterer, lächelnder, lachender Menschen ausmachen. Wenn man Eroberern und sogenannten Schlachtenhelden Monumente setzt und sie in Epopöen besingt, die Millionen elend machen, was verdient ein solcher Herzerfreuer, Gramverscheucher, Tröster und Schöpfer zahlloser glücklicher, melodiendurchwebter Stgunden! Könnte man diese Stunden sichtbar oder chronologisch berechenbar aneinanderfügen, es gäbe ein goldenes Zeitalter, eine saturninisch schöne Epoche des Menschengeschlechtes, wie sie die liebevollsten Dichter träumten und über jenem Volke, diesem Reiche des Glückes würde ein Himmel lachen, wie aus dem ‘Ecco ridente il cielo!’“⁴³

FINIS.

⁴¹Eine Erinnerung an Rossini, in: R.W., Gesammelte Schriften und Dichtungen. Achter Bd, Leipzig 1888, 220-225.

⁴²S. oben S. ##.

⁴³(wie Anm. 21), 341.