

Werk

Titel: Rossiniana II : Wagners Besuch bei Rossini

Autor: Istel, Edgar

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1912

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_011_02_42 | LOG_0064

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

ROSSINIANA¹⁾

VON EDGAR ISTELE-MÜNCHEN

II: Wagners Besuch bei Rossini

Rossini und Wagner — kann man sich einen größeren Gegensatz innerhalb der Geschichte der dramatischen Musik denken, als den durch den „Schwan von Pesaro“ und den „Meister von Bayreuth“ bezeichneten? Und doch — so seltsam es klingt, stand gerade Wagner den allergrößten Teil seines Lebens in einem ganz merkwürdigen Zusammenhang mit Rossini's Kunst, bis er endlich dem Maëstro jenen berühmt gewordenen Besuch abstattete, über den er allerdings in seiner großen Selbstbiographie (S. 720) mit wenigen freundlichen Worten hinweggeht und von dem er auch in seiner „Erinnerung an Rossini“ (Bd. 8 der gesammelten Schriften und Dichtungen) nicht allzu ausführlich spricht; aber jetzt, nach der Kenntnis des genauen Wortlauts der Unterredung, die hier in deutscher Sprache zum ersten Male vollständig mitgeteilt werden soll, müssen wir diese Aussprache die bedeutsamste uns jemals überlieferte Unterredung zweier großer Musiker nennen.

Weder in der Selbstbiographie noch in den gesammelten Schriften steht ein Wort davon, daß jener Unterredung noch ein Dritter beiwohnte, ein Mann, der — durchaus zuverlässig und ein treuergebener Freund beider Meister — sich für seine Erinnerungen damals ausführliche Notizen niederschrieb, die erst vor wenigen Jahren — in Deutschland kaum beachtet — in Paris erschienen. Edmond Michotte, jetzt hochbetagt als zweiter Direktor des Brüsseler Konservatoriums wirkend, dem er vor kurzem seine große Sammlung von Andenken und Werken Rossini's schenkungsweise überlassen hat, publizierte im Jahre 1906 zu Paris „Souvenirs personnels“, die eine genaue Wiedergabe des Gespräches enthalten, das im März 1860 (den genauen Tag vermag Michotte merkwürdigerweise nicht anzugeben) stattfand. Michotte beteuert, seine Wiedergabe sei „scrupuleusement exact“, zumal ihm Wagner unter der Versicherung, daß nichts davon für die Presse bestimmt sei, erlaubt hatte, Notizen während der Unterredung zu machen. Daß Rossini's Sätze fast wörtlich wiedergegeben sind — Rossini beherrschte die französische Sprache bis in die letzten Feinheiten und kannte sogar alle Ausdrücke des „Argot“ —, versichert Michotte außerdem besonders, während er die Wagnerschen Sätze schon deshalb nicht wörtlich niederschreiben konnte, weil Wagner sich

¹⁾ Der erste Teil der „Rossiniana“ erschien in Heft 19 des 10. Jahrgangs der „Musik“. Red.

mit bedeutend größerer Schwierigkeit und vielen Germanismen ausdrückte, oft auch, um den rechten Ausdruck zu finden, denselben Gedanken mit mehreren Wendungen umschrieb, sodaß Michotte sich genötigt sah, hier manchmal kürzend und bessernd in die Ausdrucksweise einzugreifen, um so ein lesbare Französisch zu erhalten.

Ehe wir hier den Wortlaut der Unterredung und deren unmittelbare Veranlassung mitteilen, müssen wir zurückgreifend uns mit den früheren Beziehungen Wagners zu Rossini befassen, um so zu erkennen, in welcher eigentümlicher Stellung sich der deutsche Meister zu dem italienischen befand. Nur so läßt sich nämlich die große Wandlung, die Wagner in der Beurteilung Rossini's seit jenem Besuch durchmachte, in ihrer ganzen folgeschweren Bedeutung ermessen.¹⁾

Einundzwanzig Jahre älter als Wagner, hatte Rossini gerade im Geburtsjahr des deutschen Meisters (1813) seinen ersten Welterfolg mit „Tancredi“ errungen, und als Wagner erst 16 Jahre alt war, hatte Rossini, des Partiturschreibens müde, nach dem „Tell“ bereits die Feder des Dramatikers für immer weggelegt. So fiel Wagners Jugend gerade in die Zeit des überschwenglichsten Rossini-Taumels.

„Rossini! ruft die Welt — Rossini! nie, nie, nie
Kommt wieder solch Genie: di tanti palpiti
Hat ihn berühmt gemacht, muß ihn unsterblich machen,
Rossini ringt, auch wenn der Erde Pfosten krachen,
Die „Elster“²⁾ in der Hand, kühn mit dem Weltensturz,
Und was den Lärm betrifft, da kommt er nicht zu kurz.“

So erklang es, vom Stiefvater Geyer in einem Puppenspiel gedichtet, in Wagners Kinderstube. Wer ahnte, daß einst der junge Wagner mit seinem Genie den gefeierten Rossini überflügeln, daß er dem erfolgsmüden Meister als Bote einer musikalischen Zukunft gegenübertreten, ja sein „unsterblich“ geachtetes: „Di tanti palpiti“ einzig travestiert der Nachwelt lebendig erhalten werde? Seltsame Schicksalverflechtung; doch noch seltsamere sollten kommen. Dem berausenden Eindruck des Rossini'schen „Tell“ konnte sich auch der junge Wagner zunächst nicht entziehen, obwohl hier dem Schillerschen Werk Gewalt angetan war:

„Jeder Deutsche, vom Professor bis zum untersten Gymnasiasten hinab, selbst die Komödianten, empfanden die Schmach, die ihnen mit der Vorführung dieser widerlichen Entstellung ihres eigenen, besten Grundwesens geschah: aber, — nun — eine Oper, mit der nimmt man es nicht so genau! . . . Man drückte ein Auge zu . . . Rossini hatte sich bemüht, so gediegen wie möglich zu komponieren: man konnte

¹⁾ Eine kleine Broschüre von Carlo Mugnino „Rossini e Wagner o la musica italiana e la musica tedesca“ (Torino 1877, auch deutsch von M. G. Conrad, Wien 1879) kommt über allgemeine phraseologische Ästhetik nicht hinaus.

²⁾ Seine Oper „Die diebische Elster“ (La gazza ladra). Merkwürdig, daß Wagner in Venedig kurz vor seinem Tode sich die Ouvertüre zu dieser Oper vorspielen ließ.

wirklich bei vielen hinreißend wirkungsvollen Musikstücken den ganzen Teil eigentlich vergessen.“

Daß der junge Kapellmeister bald mit Rossini'schen Werken zu tun bekam, versteht sich: bereits in Würzburg hatte er den „Tancred“ einzustudieren, auch in Magdeburg und Königsberg mag er manchmal den Taktstock über den leichtsinnigen Weisen des Maëstro geschwungen haben, und daß Wagner in Königsberg an seinem 25. Geburtstag den „Barbier von Sevilla“ dirigierte (mehrfach auch „Othello“) ist besonders bezeugt. In engere Beziehungen zum Rossinismus sollte Wagner jedoch erst in Paris treten, und hier, wo er sich vom gesamten romanischen Kunsttreiben schließlich angewidert fand, trat er zum erstenmal als Schriftsteller in scharfen Gegensatz zu der öffentlichen Meinung gerade in Hinsicht auf Rossini. Wagner erzählt in seiner Selbstbiographie „Mein Leben“ (S. 248), er habe für Schlesingers Musikzeitung einen Artikel über Halévy's neue Oper geschrieben und dabei Auber in Gegensatz zu Rossini's überladener Melodie gestellt, „welche einem Solfeggio oft nicht unähnlich sähe“. Der Passus über Rossini wurde jedoch ausgelassen, da der Redakteur fand, Wagner könne, ohne absurd zu erscheinen, in einer Musikzeitung so etwas über Rossini nicht sagen. Wie sich Wagner über Rossini damals ausließ, ist erst vor kurzem, da Dr. Julius Kapp Wagners Originalmanuskript zum ersten Male dankenswert veröffentlichte („Der junge Wagner“, Berlin 1910, S. 273ff.) bekannt geworden, da jener in Schlesingers Musikzeitung veröffentlichte Aufsatz nicht identisch ist mit dem von Wagner in die „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ aufgenommenen. Da heißt es denn über Rossini:

„Freilich gibt es Leute, und Leute von Geschmack, Leute von Geist, welche sich nicht beruhigen können und sich stolz darauf tun, zu erklären, — Rossini sei das größte musikalische Genie. Ach! Wohl trifft so manches zusammen, was zu der Meinung bringen muß, Rossini sei ein Genie, besonders wenn man den unsäglichen Einfluß, den er auf unsere ganze Zeit ausübt, in Anschlag bringt: lieber sollten wir aber uns dies verschweigen, zum mindesten nicht mit der Anpreisung dieses Genies uns brüsten! . . . Wie bewunderns- und liebenswürdig war Rossini, solange er ein großes Talent war! Seitdem er und die Leute entdeckten, daß er eigentlich ein großes Genie sei, wurde er arrogant und grob und sprach von Juden, die ihn durch ihren Sabbat von der Großen Oper zu Paris vertrieben hätten.¹⁾ Und doch sollte er diesen Juden nicht so zürnen, sondern bedenken, daß sie ihn durch ihren Sabbat zur Reue und Buße gebracht haben, und religiöse Gefühle und Übungen sind jedenfalls geeignete Wege zur Rückkehr zum ewigen Heil nach einer nicht ganz

¹⁾ Hier nimmt Wagner noch Meyerbeer und Halévy gegen Rossini in Schutz, während er in „Oper und Drama“ am Schluß des zweiten Kapitels die Äußerung Rossini's in der Form zitiert, er werde erst dann wieder etwas für die Pariser Oper komponieren, wenn dort „die Juden mit ihrem Sabbat fertig wären“, und diese Äußerung als Beweis von Rossini's Aufrichtigkeit anführt. Man sieht, wie sich inzwischen Wagners Anschauung gewandelt hatte, bis er schließlich gar noch in eine Rossini geradezu freundliche Stellung kommen sollte.

sündenlosen Jugend, zumal wenn sie nebenbei so artige Stabat Mater¹⁾ abwerfen, deren eines gegenwärtig zur Erbauung der in religiöser Inbrunst schmachtenden Dilettanten der Italienischen Oper vorgetragen wird. Es ist um die Religion ein schönes Ding, — mitunter bringt sie auch etwas ein! —

Ich habe nicht das Recht, über ein Genie wie Rossini etwas zu sagen: zur Ehre der französischen Musik kann ich jedoch nicht umhin, meine größte Verwunderung über die Wahrnehmung allen Mangels an Patriotismus bei denjenigen auszudrücken, die, wenn sie endlich der Kürze wegen mit einem Schläge Rossini in den Olymp erheben wollen, sich auf seinen übermenschlichen Reichtum an Melodien berufen. Ich weiß nicht gleich, wie viel Melodien es in Rossini's Oper gibt, auch ist dies im einzelnen oft schwer anzugeben, da sich mitunter vor lauter herrlichen Verzierungen nicht deutlich ersehen läßt, ob z. B. acht Takte sechzehn Melodien oder gar keine enthalten; — aber in allem Ernste ruf ich euch zu: kennt ihr Auber's ‚Stimme von Portici‘ nicht? Gehet hin und hört heute ‚Il Turco in Italia‘ und morgen die erste beste Oper Auber's, welche ihr wollt, und saget dann, daß euer Landsmann, des großen Vorzugs des Charakters seiner Melodien noch ungedacht, zum mindesten nicht ebenso reich, als euer gepriesener Schwan von Pesaro sei!“

Es war doch wohl gut, daß diese Sätze, die beinahe die Franzosen aufforderten, aus nationalen Gründen Rossini das Gastrecht weiterhin zu verweigern, damals nicht gedruckt wurden. Genau zwanzig Jahre später wäre dann wohl Wagner zu Anfang seines Besuches in die gleiche Lage Rossini gegenüber gekommen wie Weber, der — wie wir noch sehen werden — sich förmlich wegen seiner früheren Angriffe entschuldigte. Aber noch mehr — und dies ist eine Ironie des Schicksals sondergleichen: derselbe Wagner, der in seinem Phantasiestück „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ jenen fatalen Engländer den jungen Musiker fragen läßt, ob er nach dem Besuch bei Beethoven nicht auch Herrn Rossini kennen lernen wolle, der ein sehr berühmter Komponist sei, worauf dieser erwidert: „Glück zu! Ich kenne Beethoven; für mein Leben habe ich somit genug“ — derselbe Wagner, der Beethoven nie besuchen konnte, da Beethoven starb, als Wagner erst 14 Jahre alt war, er sollte von dem verachteten Rossini noch einst — als Pendant zu der phantastischen Novelle im Stil E. T. A. Hoffmanns — erfahren, wie es bei Beethoven wirklich aussah. Ja noch mehr: Wagner hatte es gewagt, noch im Jahre 1850 in „Oper und Drama“ zu schreiben:

„Die Geschichte der Oper war zu Ende — an jenem Tage, als der von Europa vergötterte, im üppigsten Schoße des Luxus dahinlächelnde Rossini es für geziemend hielt, dem weltscheuen, bei sich versteckten, mürrischen, für halb verrückt gehaltenen Beethoven einen — Ehrenbesuch abzustatten, den dieser — — nicht erwiderte. Was mochte wohl das lüstern schweifende Auge des wollüstigen Sohnes Italias gewahren, als es in den unheimlichen Glanz des schmerzlich gebrochenen, sehnsuchtssiechen — und doch todesmutigen Blickes seines unbegreiflichen Gegners unwillkürlich sich

¹⁾ Von Rossini's Stabat Mater handelt ein im ersten Band der Wagnerschen Schriften neugedruckter Aufsatz, der Rossini mit Spott und Hohn übergießt in einer Art, daß man beinahe Heinrich Heine für den Verfasser des Artikels halten könnte. Besonders macht sich Wagner über Rossini's Unkenntnis des Kontrapunkts lustig.

versenkte? Schüttelte sich ihm das furchtbar wilde Kopfhaar des Medusenhauptes, das niemand schaute, ohne zu sterben? — So viel ist gewiß, mit Rossini starb die Oper. —“

Zehn Jahre später sollte Wagner, wie wir sehen werden, die Antwort auf seine rhetorische Frage aus Rossini's eigenem Munde hören, zehn Jahre später einsehen, daß Rossini nicht so oberflächlich war, Beethovens höchsten Wert zu verkennen, sondern alles aufbot, um Beethovens Los zu mildern. Rossini's Besuch bei Beethoven, erzählt bei einem Besuche Wagners im Hause Rossini's — ist dies nicht eine der größten Merkwürdigkeiten der Geschichte? Mit Rossini — so behauptet Wagner — starb die Oper; aus Beethoven schöpfte Wagner die Kraft zur Erschaffung des Tondramas: und gerade Rossini mußte es sein, der, zwischen jenen beiden Großen, die sich nie sahen, dem Jüngeren den ergreifenden Eindruck eines Besuches bei dem Altmeister schilderte. Es gereicht Wagner nicht zur Ehre, daß er jene Sätze in „Oper und Drama“ später ohne ein Wort der Berichtigung wieder abdrucken ließ, und daß er geflissentlich sowohl in seinen „Erinnerungen an Rossini“ wie in seiner Selbstbiographie es verschwie, daß Rossini ihm von seinem Besuch bei Beethoven ausführlich erzählte. Es scheint, daß Wagner manchmal einer dramatischen Wirkung zuliebe in seinen Schriften die Wahrheit opferte, und sicherlich mußte es für ihn beschämend sein, Rossini's menschliche Güte Beethoven und ihm gegenüber mit dem Hasse zu vergleichen, den er in der Befehdung Rossini's so oft an den Tag gelegt hatte. In dem Aufsatz „Über Deutsches Musikwesen“, den Wagner in der ersten Pariser Zeit verfaßte, kommt Rossini noch relativ günstig fort:

„Wir können den Anfang dieser (neueren) Periode nicht anders als von Rossini datieren; denn mit dem genialsten Leichtsinn, der allein dies erreichen konnte, riß dieser alle Überreste der älteren italienischen Schule nieder, welche ja eben schon zum mageren Gerippe der bloßen Form verdorrt war. Sein wollüstig freudiger Gesang flatterte in der Welt herum und seine Vorzüge, — Leichtigkeit, Frische und Üppigkeit der Form, fanden zumal bei den Franzosen Konsistenz. Bei diesen erhielt die Rossinische Richtung Charakter und gewann durch National-Stätigkeit ein würdigeres Ansehen.“

Ein komisches Intermezzo, das wieder die eigentümliche Verflechtung Beethoven—Rossini—Wagner aufweist, berichtet Wagner aus seiner Dresdner Kapellmeisterzeit in „Mein Leben“ (S. 399):

„Als ich an den ersten Entwurf der Musik zu Lohengrin gehen wollte, störte mich zu meiner höchsten Pein unaufhörlich das Nachklingen Rossini'scher Melodien aus ‚Wilhelm Tell‘, der letzten Oper, welche ich zu dirigieren gehabt hatte: in wahrer Verzweiflung verfiel ich endlich auf ein wirksames Gegenmittel gegen diese lästige Zudringlichkeit, indem ich mir auf einem einsamen Spaziergange mit energischster Betonung das erste Thema der Neunten Symphonie aus der ebenfalls ziemlich neu angefrischten Erinnerung vorführte. Dies half.“

Zur großen Abrechnung mit Rossini kam es jedoch erst in Zürich, als Wagner „Oper und Drama“ schrieb. Da heißt es denn:

„. . . der ungemein geschickte Verfertiger künstlicher Blumen, die er aus Samt und Seide formte, mit täuschenden Farben bemalte, und deren trockenen Kelch er mit

jenem Parfümsubstrate netzte, daß es aus ihm zu duften begann, wie fast aus einer wirklichen Blume — dieser große Künstler war Gioacchino Rossini . . .

Was Rossini in der ersten Blüte seiner üppigen Jugend um sich gewahrte, war nur die Ernte des Todes . . . Leben wollte aber Rossini, und um dies zu können, begriff er sehr wohl, daß er mit denen leben müsse, die Ohren hatten, um ihn zu hören. Als das einzig Lebendige in der Oper war ihm die absolute Melodie aufgegangen; somit brauchte er bloß darauf zu achten, welche Art von Melodie er anschlagen mußte, 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 Gehör 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 vorrällern — wir wissen eben nicht warum.

Diese Melodie schlug denn Rossini an, und — siehe da! — das Geheimnis der Oper ward offenbar. Was Reflexion und ästhetische Spekulation aufgebaut hatten, rissen Rossini's Opernmelodien zusammen, daß es wie wesenloses Hirngespinnst verwehte. . . . Alle Welt jubelte Rossini für seine Melodien zu, ihm, der es ganz vortrefflich verstand, aus der Verwendung dieser Melodien eine besondere Kunst zu machen. Alles Organisieren der Form ließ er ganz beiseite; die einfachste, trockenste und übersichtlichste, die er nun vorfand, erfüllte er dagegen mit dem ganzen folgerichtigen Inhalte, dessen sie einzig von je bedurft hatte — narkotisch berauschende Melodie. Übersah Rossini den ungeheuren Erfolg seiner Behandlung der Oper, so ist es ihm nicht im mindesten als Eitelkeit und anmaßender Hochmut zu deuten, wenn er lachend den Leuten in das Gesicht rief, er habe das wahre Geheimnis der Oper gefunden, nach welchem alle seine Vorgänger nur irrend umhergetappt. Wenn er behauptete, es würde ihm ein Leichtes sein, die Opern auch seiner größten Vorgänger, und gelte es selbst Mozarts ‚Don Juan‘ vergessen zu machen, und zwar einfach dadurch, daß er dasselbe Sujet auf seine Weise komponiere, so sprach sich hierin keineswegs Arroganz, sondern der ganz sichere Instinkt davon aus, was das Publikum eigentlich von der Oper verlange¹⁾. . . . Denn dies ist der eigentliche Ausschlag, den Rossini in der Opernfrage gab: er appellierte mit Haut und Haar der Oper an das Publikum; er machte dieses Publikum mit seinen Wünschen und Neigungen zum eigentlichen Faktor der Oper.

Hätte das Opernpublikum irgendwie den Charakter und die Bedeutung des Volkes nach dem richtigen Sinn dieses Wortes gehabt, so müßte uns Rossini als der allergründlichste Revolutionär im Gebiete der Kunst erscheinen . . . Einem solchen Volksabhube gegenüber, der auf einem zu schmutziger Roheit versunkenen Bodensatz sich nur zu lasterhafter Eleganz, nie aber zu wahrer, schöner menschlicher Bildung erheben konnte, also — um den bezeichnendsten Ausdruck zu gebrauchen — unserem Opernpublikum gegenüber, war Rossini jedoch nur Reaktionär, während wir Gluck und seine Nachfolger als methodische, prinzipielle, nach ihrem wesentlichen Erfolge machtlose Revolutionäre anzusehen haben. Im Namen des luxuriösen, in der Tat aber einzig wirklichen Inhalts der Oper und der konsequenten Entwicklung

¹⁾ Rossini hat nie einen solchen Gedanken ausgesprochen; wie er in Wirklichkeit von Mozart dachte, den er über alle Meister in höchster Verehrung stellte, werden wir noch sehen. Vergleiche auch die im ersten Teil dieser Arbeit bereits zitierten Aussprüche. („Die Musik“ X. 19.)

desselben, regierte Rossini ebenso erfolgreich gegen die doktrinären Revolutionsmaximen Glucks, als Fürst Metternich, sein großer Protektor,¹⁾ . . . gegen die doktrinären Maximen der liberalen Revolutionäre regierte . . . 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 nur unter der absoluten Melodie. Beide sagten: „Wollt ihr Staat und Oper, hier habt ihr Staat und Oper, — andere giebt es nicht!“

Es mußte dem in so extremen Anschauungen befangenen Wagner nun freilich sonderbar vorkommen, daß der Schutzheilige seiner Züricher Einsamkeit diesen Rossini so ganz anders bewertete, ja, ihn geradezu als vorbildlich hinstellte. Heißt es doch im dritten Buch von Schopenhauers Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“, die Musik spreche nie die Erscheinung aus, sondern allein das innere Wesen, das An sich aller Erscheinung, den Willen selbst . . .

. . . „Dennoch verstehen wir sie in dieser abgezogenen Quintessenz vollkommen. . . Gerade diese ihr ausschließlich eigene Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit, giebt ihr den hohen Wert, welchen sie als Panakeion 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 tut.“

Ähnlich stellt Schopenhauer in § 218 der „Parerga und Paralipomena“ Mozart und Rossini als Muster auf, weil sie sich nie zu malender Musik verstanden, zu der sich sogar Haydn und Beethoven „verirrt“ hätten. „Denn ein anderes ist Ausdruck der Leidenschaften, ein anderes Malerei der Dinge“. So brauchte sich Wagner auch nicht zu wundern, als sein Freund Dr. Wille einst von Schopenhauer mit der mündlichen Botschaft aus Frankfurt zurückkam:

„Sagen Sie Ihrem Freund Wagner in meinem Namen Dank für die Zusendung seiner Nibelungen, allein er solle die Musik an den Nagel hängen, er hat mehr Genie zum Dichter! Ich, Schopenhauer, bleibe Rossini und Mozart treu!“

Seitdem hatte Wagner sich nicht mehr über Rossini geäußert, bis er im Jahre 1860 nach Paris kam, um die Aufführung des „Tannhäuser“ zu betreiben. Sofort bemächtigten sich die Zeitungen der Angelegenheit und berichteten unter anderem verschiedene Scherze, die Rossini über Wagners Musik gemacht haben sollte. Der eine bestand darin, daß Rossini bei einem Gastmahl einem Freunde²⁾ Sauce ohne Fisch habe servieren lassen, und dabei eine Parallele zu Wagners Musik, die ohne Melodie sei, gezogen habe. Rossini erklärte aber in einem offenen Schreiben an eine Zeitung

¹⁾ Wir werden sehen, daß gerade in einer Metternichschen Gesellschaft Rossini sich mannhaft zugunsten Beethovens verwendet hatte, den er als größtes Genie des Zeitalters richtig erkannte.

²⁾ Nach der Autobiographie war es Carafa, nach den „Gesammelten Schriften“ Mercadante.

dies für eine „mauvaise blague“. Er pflegte übrigens scherzhafterweise zu sagen, er fürchte nur zwei Dinge: die Katharre und die Journalisten, „que les premiers engendraient des humeurs mauvaises dans son corps, et les autres la mauvaise humeur dans son esprit“ (unübersetzbares Wortspiel: „humeurs mauvaises“ sind „schlechte Säfte“, „mauvais humeur“ bedeutet „schlechte Laune“).

Nachdem die Rossinische Erklärung in der Zeitung erschienen war, gelang es dem mit Rossini und Wagner gleich befreundeten Michotte, Wagner zu einem Besuch bei Rossini zu bewegen, bei dem er sicher die beste Aufnahme finden werde. Wagner willigte ein und ersuchte Michotte, ihn zu begleiten, damit er von ihm dem Maëstro vorgestellt werde. Michotte benachrichtigte Rossini, der seine große Freude, Wagner bei sich zu sehen, sofort aussprach. Am verabredeten Tage holte Wagner Michotte ab, und beide begaben sich in Rossini's Villa.

Als man Wagner und Michotte anmeldete, beendete Rossini gerade sein Frühstück, und die Besucher mußten so einige Minuten im großen Salon warten. Da fiel der Blick Wagners auf ein Porträt, das Rossini's Brustbild in natürlicher Größe darstellte, in grünem Mantel, das Haupt bedeckt mit einer roten Mütze.

„Diese geistreiche Physiognomie, dieser ironische Mund, ganz der Komponist des ‚Barbier‘,“ meinte Wagner, der weiterhin fragte: „Dies Bild muß doch wohl zur Zeit der Komposition dieser Oper entstanden sein?“

„Vier Jahre später,“ erwiderte Michotte, „es wurde von Meyer im Jahre 1820 in Neapel gemalt.“

„Er war ein hübscher Junge, und dort am Vesuv, wo die Weiber leicht entflammt sind, hat er wohl manchen Streich verübt?“ fügte Wagner lächelnd hinzu.

„Wer weiß“ — meinte Michotte — „hätte er gleich Don Juan einen so gewissenhaft zählenden Diener wie Leporello besessen, so wäre vielleicht in seinem Verzeichnis die Zahl ‚mille e tre‘ gar überschritten worden.“

„Oh! Was glauben Sie,“ versetzte Wagner, „tausend geb' ich zu, aber auch noch drei, das ist entschieden zu viel!“

In diesem Augenblick meldete der Diener, daß Rossini die beiden Besucher erwarte.

„Ah“ — so begrüßte Rossini den deutschen Meister — „Herr Wagner, als neuer Orpheus fürchten Sie nicht diese schreckliche Schwelle zu überschreiten,“ und ehe Wagner antworten konnte, setzte er hinzu: „Ich weiß, daß man mich bei Ihnen übel angeschwärzt [noirci] hat . . . Man sagt mir manchen boshaften Scherz über Sie nach, den ich wirklich nicht gemacht habe. Und warum sollte ich so handeln? Ich bin kein Mozart oder Beethoven. Ich habe auch nicht den Ehrgeiz, für gelehrt zu gelten, aber ich mache Anspruch darauf, für höflich gehalten zu werden und hüte mich, einen Musiker zu beleidigen, der wie Sie — so hat man mir ver-

sichert — sich bemüht, die Grenzen unserer Kunst zu erweitern. Jene boshaften Menschen, die sich gerne mit mir beschäftigen, sollten mir wenigstens, von anderen Verdiensten abgesehen, zugestehen, daß ich gesunden Menschenverstand habe. Um Ihre Musik zu mißbilligen, müßte ich sie erst kennen; um sie kennen zu lernen, müßte ich sie im Theater hören, denn nur im Theater, nicht aber bei der bloßen Lektüre der Partitur kann man ein gerechtes Urteil über dramatische Musik fällen. Die einzige Komposition, die ich von Ihnen kenne, ist der Marsch aus dem ‚Tannhäuser‘. Ich habe ihn vor drei Jahren in Kissingen, wo ich zur Kur war, einige Male gehört. Er wirkte sehr, und — ich sage es in vollem Ernst — ich persönlich halte ihn für sehr schön.

Und nun, wo hoffentlich jedes Mißverständnis zwischen uns beseitigt ist, sagen Sie mir, wie es Ihnen in Paris geht? Sie stehen, wie ich weiß, in Verhandlungen, um Ihren ‚Tannhäuser‘ aufführen zu lassen?“

Auf Wagner schien dies wohlwollende Präludium großen Eindruck gemacht zu haben, zumal es in einem schlichten Ton und mit dem Ausdruck großer Güte vorgebracht wurde. Voll Ehrerbietung erwiderte er: „Gestatten Sie, berühmter Meister, Ihnen für diese wohlwollenden Worte zu danken, die mich sehr bewegen und mir beweisen, wie sehr sich Ihr Charakter — woran ich nie gezweifelt habe — edel und groß zeigt bei dem freundlichen Empfang, den Sie mir bereitet haben. Vor allem seien Sie bitte überzeugt, daß ich mich nicht im mindesten beleidigt fühlen würde, selbst wenn Sie eine strenge Kritik über mich gehalten hätten. Ich weiß, daß meine Schriften zu irrigen Auslegungen Anlaß geben. Vor der Auseinandersetzung eines ungeheuren Systems von neuen Gedanken können selbst Richter mit den besten Absichten sich über ihre Bedeutung irren. Und deswegen sehne ich mich danach, den logischen und vollständigen Beweis für meine Bestrebungen zu führen durch vollständige und möglichst vollkommene Aufführungen meiner Opern.“

Rossini: „Das ist nicht mehr als billig, denn Taten gelten mehr als Worte.“

Wagner: „Und, um den Anfang zu machen, gelten jetzt alle meine Bemühungen in diesem Augenblick der Aufführung des ‚Tannhäuser‘. Ich habe ihn vor kurzem Herrn Carvalho¹⁾ zu Gehör gebracht, der einen starken Eindruck davon hatte und sich ziemlich geneigt zeigte, das Abenteuer zu wagen; aber es ist noch nichts wirklich entschieden. Leider droht das Übelwollen, das seit langem in der Presse gegen mich wütet, zu einer wirklichen Kabale auszuarten, und ich muß fürchten, daß Carvalho dadurch beeinflußt wird . . .“

Bei dem Wort Kabale unterbrach Rossini den Meister lebhaft: „Welcher

¹⁾ Director des Théâtre lyrique.

Komponist hat sie nicht erdulden müssen, vom großen Gluck selbst angefangen? Was mich betrifft, so glauben Sie mir, auch ich bin nicht von einem gehörigen Teil Kabalen verschont geblieben. Am Abend der Uraufführung des ‚Barbier‘, wo ich — nach dem damals in der Opera buffa herrschenden Brauch — die Rezitative am Cembalo im Orchester begleitete, mußte ich mich vor der Haltung des wirklich wütenden Publikums flüchten. Ich glaubte, man wollte mich umbringen. Hier in Paris, wo ich zum erstenmal im Jahre 1824 weilte, von der Direktion des italienischen Theaters berufen, wurde ich zum Empfang mit dem Spitznamen ‚Monsieur Vacarmini‘¹⁾ begrüßt, der mir geblieben ist. Und man hat mich gehörig mitgenommen im Lager gewisser Musiker und Kritiker, die zu einem Akkord²⁾ verbunden waren, ebenso vollkommen wie der Durdreiklang!

Das war auch in Wien nicht anders, als ich im Jahre 1822 dorthin kam, um meine Oper ‚Zelmira‘ aufzuführen. Ohne Unterlaß verfolgte mich selbst Weber, der übrigens schon seit langem scharfe Artikel gegen mich veröffentlicht hatte, anlässlich der Aufführungen meiner Opern im italienischen Hofoperntheater.“³⁾)

Wagner: „Oh, ich weiß, Weber war sehr intolerant. Besonders un-

¹⁾ „Vacarme“ bedeutet etwa Radau oder Heidenlärm, die italienische Endung ist einfach an das französische Wort angehängt, also etwa: Herr Radaukomponist.

²⁾ Rossini's Wortspiel ist unübersetzbar. „Accord“ bedeutet zugleich „Eintracht“ und „Akkord“: „ligués d'un commun accord, — accord aussi parfait que majeur“.

³⁾ Das ist eine entschiedene Übertreibung, und Rossini gesteht auch wenige Minuten später, daß er selbst diese Artikel nie gelesen hat. In Webers Schriften (vergl. Georg Kaisers kritische Ausgabe, Berlin 1908) kommt Rossini nur einige wenige Male vor. In jener Polemik, auf die Rossini anspielt, hatte Weber allerdings geschrieben: „Wer wird nicht gern Rossini's lebendigem Ideensturme, dem pikanten Kitzel seiner Melodien lauschen? Wer wird aber auch so verblendet sein, ihm dramatische Wahrheit einräumen zu wollen?“ und später zitierte Weber nochmals Rossini's eigenen Ausspruch: „Es ist vergebene Mühe, in Italien höhere Musik zu schreiben, die Zuhörer schlafen dabei ein“. Das war im Jahre 1820. Dagegen hatte Weber in einem ein Jahr zuvor geschriebenen Kapitel von „Tonkünstlers Leben“ Rossini aufs feinste charakterisiert: „Glaubt ihr, weil ich seine zahllosen Schwächen kenne, ich liebe ihn darum weniger? Nein, ich lobe mir meinen lebenswürdigen ungezogenen Jungen, l'enfant chéri de la fortune! Seht, wie reizend er das Gemach durchstürmt, wie witzig glühende Funken aus seinen Augen sprühen, welche liebliche, herrliche, würzige Blümlein er jenen Damen in den Schoß wirft! Was schadet es denn, wenn er in der Eile einen alten Herrn auf den Zehen tritt, eine Tasse zerbricht oder gar den großen Spiegel zerschlägt, der die Natur so herrlich widerstrahlt? Man verzeiht dem losen Jungen, nimmt ihn liebkosend auf den Arm, in welchen er wohl gleich wieder lustig, übermütig, einen Biß versucht, dann entlaufend, an der Schule vorbei und die armen Kameraden auslachend, die darin schwitzen und vom Publikum höchstens mit Kartoffeln gefüttert werden, indes er Marzipan knabbert. Ich fürchte mich vor nichts als vor der Zeit, wo er anfangen wird, klug werden zu wollen, und der Himmel gebe der gaukelnden Libelle einen gnädigen Blumentod, ehe sie bei dem Versuche, zur Biene werden zu wollen, als gehaßte Wespe inkommodiert!“

zugänglich wurde er, sobald es sich darum handelte, die deutsche Kunst zu verteidigen. Das war entschuldbar. Natürlich haben Sie also keine Beziehungen zu ihm während Ihres Wiener Aufenthalts gehabt? . . . Ein großes Genie und so früh gestorben!“

Rossini: „Gewiß ein großes Genie und das wahre Genie, denn seine mächtige Schöpferkraft ahmte niemanden nach. In der Tat lernte ich ihn in Wien nicht kennen, aber infolge gewisser Umstände sah ich ihn später in Paris, wo er sich einige Tage vor seiner Abfahrt nach England aufhielt. Gleich nach seiner Ankunft machte er die üblichen Höflichkeitsbesuche bei den berühmtesten Komponisten: Cherubini, Hérold, Boieldieu. Er stellte sich gleichfalls bei mir ein. Da sein Besuch mir nicht vorher angezeigt war, so empfand ich, als ich den genialen Komponisten plötzlich vor mir sah, eine Rührung, die jener nicht viel nachgab, die ich früher in Beethovens Gegenwart empfunden hatte. Sehr bleich, nach der Anstrengung des Treppensteigens keuchend (denn er war schon sehr krank), glaubte der arme Mann, gleich im ersten Augenblick mir gestehen zu müssen — mit einer Verlegenheit, die durch die Schwierigkeit, die richtigen französischen Ausdrücke zu finden, noch erhöht wurde — daß er sehr hart gegen mich in seinen Musikkritiken gewesen sei, aber . . . Ich ließ ihn nicht ausreden. ‚Ach was‘, sagte ich zu ihm, ‚reden wir nicht davon; vor allem habe ich von den Artikeln keine Zeile gelesen, denn ich verstehe kein Deutsch . . . Die einzigen Worte, die ich von Ihrer verteufelt unmusikalischen Sprache [de votre diabolique de langue pour un musicien] habe merken und nach heroischen Bemühungen habe aussprechen lernen können, lauten: ‚Ich bin zufrieden‘. Ich bin stolz darauf, und in Wien habe ich mich ihrer fortwährend ohne Unterschied bei allen Gelegenheiten bedient, bei Festen und Privatgesprächen, — besonders bei Festlichkeiten. Das verschaffte mir bei dem Wiener Volk, das für das liebenswürdigste aller deutschen Länder gilt, und besonders bei den schönen Wienerinnen, den Ruf vollendeter Artigkeit: ich bin zufrieden.‘¹⁾ Diese Äußerungen brachten Weber zum Lächeln, gaben ihm mehr Sicherheit und brachten ihn alsbald wieder ins Gleichgewicht. ‚Übrigens‘, fuhr ich fort, ‚haben Sie durch eine Besprechung meinen Opern zu viel Ehre angetan, denn ich bedeute ja so wenig neben den großen Genies Ihrer Heimat. Und so möchte ich Sie nur bitten, Sie umarmen zu dürfen. Glauben Sie mir, wenn meine Freundschaft in Ihren Augen für Sie irgendeinen Wert haben kann, so biete ich sie Ihnen von Herzen vollkommen an.‘ Ich umarmte ihn mit Inbrunst, und ich sah eine Träne in seinen Augen glänzen.“

¹⁾ Michotte erzählt noch eine reizende Geschichte, wonach Rossini in Wien beinahe verhaftet worden wäre, weil er, von einem Polizeibeamten als Zeuge einer Straßenrauferei notiert und nach seinem Namen gefragt, nur erwiderte: „Ich bin zufrieden“, worauf der Beamte sich verhöhnt glaubte.

Wagner: „Er hatte, soviel ich weiß, damals schon die Schwindsucht, die ihn bald darauf hinraffen sollte.“

Rossini: „In der Tat. Er erschien mir in einem bemitleidenswerten Zustand: fahl, abgezehrt, mit dem trockenen Husten der Brustkranken behaftet . . . dazu hinkend; es machte mir Kummer, ihn anzusehen. Wenige Tage später kam er noch einmal zu mir, um einige Empfehlungen für London zu erbitten, wohin er abreiste. Ich war erschrocken, ihn eine solche Reise unternehmen zu sehen. Ich riet ihm aufs entschiedenste davon ab und sagte, er beginge ein Verbrechen, einen Selbstmord! Aber er blieb dabei: ‚Ich weiß es‘, antwortete er, ‚ich werde dort mein Leben lassen. Aber es muß sein. Ich muß den ‚Oberon‘ aufführen, mein Kontrakt zwingt mich dazu, es muß sein, es muß sein . . .‘ Unter anderen Briefen nach London, wo ich während meines englischen Aufenthaltes bedeutsame Beziehungen angeknüpft hatte, vertraute ich ihm einen Empfehlungsbrief an König Georg an, der, Künstlern sehr zugänglich, mir gegenüber besonders leutselig gewesen war. — Mit blutendem Herzen umarmte ich zum letzten Male dies große Genie mit der Vorahnung, ich würde ihn nicht wieder sehen. Es war nur allzuwahr. Armer Weber [Povero Weber!] . . .¹⁾

„Aber“ — fuhr Rossini fort — „wir sprachen von Kabalen. Dies ist meine Meinung darüber: man muß ihnen nur Schweigen und Trägheit entgegensetzen; das ist viel wirkungsvoller als Antworten, Entgegnungen und Zorn. Die Zahl der Übelwollenden ist Legion; wer allein sich herumstreiten oder, wenn Sie lieber wollen, kämpfen²⁾ will mit diesem Lumpengesindel [gueuse], wird niemals Sieger bleiben. Ich für meinen Teil pfeife³⁾ auf diese Angriffe, — je mehr man mich anpackte [roulait, das Wortspiel mit ‚Roulade‘ ist unübersetzbar], um so mehr antwortete ich mit Rouladen, den Spitznamen [sobriquets] setzte ich meine Triolen [trioletts] entgegen; den schlechten Witzen [lazzi] meine Pizzicati, und das ganze, von den Gegnern meiner Musik angerichtete Getöse hat, bei meinem Eid, nicht vermocht, ihnen einen Schlag der großen Trommel in meinen Crescendi

¹⁾ Max Maria v. Weber berichtet in der Biographie seines Vaters (Leipzig 1864, Bd. 2, S. 645): „Mit außerordentlicher Höflichkeit erwiderte Rossini, der ihn in seiner Wohnung mit fast huldigender Zuvorkommenheit empfangen und ihn z. B. entblößten Hauptes bis an den Fuß der Treppe geleitet hatte, noch denselben Abend seinen Besuch. Weber schätzte diese Hochachtungsbezeugung, wohl mit Recht, nur als Manifestation von Rossini's feinem Takt und guter Lebensart, während ihn der Besuch des von ihm so hoch verehrten greisen Cherubini . . . mit wahrhaft rührender Freude erfüllte.“

²⁾ Das Rossini'sche Wortspiel mit *débatte* und *battre* ist als solches nicht übersetzbar.

³⁾ Michotte bemerkt, daß Rossini im Eifer des Gesprächs gelegentlich zu derben Ausdrücken der Volkssprache griff, die hier durch zahmere Wendungen ersetzt wurden; in der deutschen Übersetzung glaubte ich ähnlich verfahren zu sollen, ohne eine gewisse Urwüchsigkeit des Ausdrucks zu verleugnen.

weniger zu versetzen, noch mich gehindert, wenn mir's paßte, sie mit einer ‚felicità‘¹⁾ mehr in meinen Finali zu ärgern [horripiler]. Und wenn Sie mich mit einer Perücke sehen, so waren es sicher nicht jene Dummköpfe, denen ich den Verlust auch nur eines einzigen Haares verdanke.“

Wagner war im ersten Augenblick von dieser mehr als anschaulichen Schilderung verblüfft, in der der italienische Meister, bis dahin ernst und nachdenklich, sich plötzlich ganz anders gab (Rossini hatte tatsächlich nun sein wahres Naturell wiedergefunden, da er gewöhnlich scherzhaft, humoristisch und die Dinge beim rechten Namen nennend sprach), dann aber mußte Wagner sich Gewalt antun, um nicht in lautes Lachen auszubrechen: „Oh, was das betrifft (mit einer Geste nach dem Gehirn zeigend), wurde, dank dem, was Sie da haben, diese Trägheit, von der Sie reden, nicht vielmehr eine wirkliche Kraft, eine von der Öffentlichkeit bestätigte Macht so erhabener Art, daß man wirklich die Tore beklagen mußte, die sich daran stießen? . . . Aber, haben Sie mir nicht vorhin erzählt, daß Sie Beethoven kannten?“²⁾

Rossini: „Allerdings, in Wien, zu jener Zeit, von der ich eben sprach, im Jahre 1822, als meine Oper ‚Zelmira‘ dort aufgeführt wurde. Ich hatte schon in Mailand Beethovensche Quartette gehört, und ich brauche Ihnen wohl nicht zu versichern, mit welcher Bewunderung! Außerdem kannte ich von ihm einige Klavierwerke. In Wien wohnte ich zum ersten Male der Aufführung einer seiner Symphonieen, der Eroica, bei. Diese Musik erschütterte mich. Ich hatte nur noch einen Gedanken: jenes große Genie kennen zu lernen, es zu besuchen, wenn auch nur ein einziges Mal. Ich sprach deswegen mit Salieri, von dem ich wußte, daß er mit Beethoven in Beziehungen stand.“

Wagner: „Meinen Sie Salieri, den Komponisten der ‚Danaiden‘?“

Rossini: „Denselben. Er hatte in Wien, wo er schon längere Zeit wohnte, eine sehr angesehene Stellung infolge des Erfolges, den mehrere seiner Opern im italienischen Theater hatten. Er sagte mir, daß er wirklich gelegentlich Beethoven besuche, aber versicherte zugleich, daß infolge seines düsteren und phantastischen Charakters mein Wunsch ziemlich schwer zu erfüllen sei. Dieser selbe Salieri hatte übrigens auch ziemlich folgenreiche Beziehungen zu Mozart. Nach dessen Tode wurde nämlich vermutet und selbst ernstlich behauptet, er habe ihn aus Neid durch schleichendes Gift beseitigt.“

Wagner: „Noch zu meiner Zeit erhielt sich das Gerücht in Wien.“

Rossini: „Eines Tages sagte ich scherzhaft zu Salieri: ‚Es ist gut

¹⁾ Vgl. Wagner, Ges. Schr. u. Dicht. X, Über das Operndichten und -komponieren, wo von den stabilen Rossini'schen „Felicita's“ gesprochen wird.

²⁾ Man beachte, daß Rossini vorher nur von Wien gesprochen, den Namen Beethoven aber nicht genannt hatte.

für Beethoven, daß er aus Selbsterhaltungstrieb Sie nicht zu Tisch lädt, denn Sie könnten ihn ähnlich in ein besseres Jenseits befördern wie früher Mozart.¹⁾ ‚Schau ich denn wie ein Giftmischer aus?‘ fragte Salieri. ‚Oh nein‘, erwiderte ich, ‚Sie sehen eher wie ein Erzschwächling aus‘ — was er tatsächlich war. — Dieser arme Teufel schien sich übrigens wenig daraus zu machen, daß man ihn für den Mörder Mozarts hielt . . . Was er aber nicht ertrug, war, daß ein Wiener Journalist, ein Verteidiger der deutschen Musik, der die italienische Oper und Salieri wenig liebte, geschrieben hatte: Im Gegensatz zu den Danaiden habe Salieri sein Faß ohne Mühe entleert, da niemals was Gescheites darin gewesen sei. Die Verzweiflung Salieri's über diese Beurteilung war schmerzlich. Um meinem Wunsch zu willfahren, wandte er sich übrigens an den italienischen Dichter Carpani, der persona grata bei Beethoven war, und mit dessen Hilfe er sich einen Erfolg bei dem Meister versprach. Tatsächlich verwendete sich Carpani so eindringlich bei Beethoven, daß er von ihm die Erlaubnis zu meinem Besuch erhielt.¹⁾

Soll ich es sagen? Mit Mühe beherrschte ich meine Erregung, als ich die zu der ärmlichen Wohnung des großen Mannes führende Treppe hinaufstieg. — Als die Tür sich öffnete, befand ich mich in einer Art von Verschlag, der ebenso schmutzig war, als er von einer schrecklichen Unordnung zeugte. Ich erinnere mich namentlich, daß die Zimmerdecke unmittelbar unter dem Dach große Sprünge aufwies, durch die der Regen in Strömen dringen mußte.²⁾

Die bekannten Beethovenbilder geben im großen ganzen seine Physiognomie ziemlich gut wieder. Was aber kein Kupferstecher ausdrücken kann, das ist die undefinierbare Traurigkeit in allen seinen Zügen, — während unter den buschigen Augenbrauen, wie aus den Tiefen von Höhlen ein Paar Augen leuchteten, die, obwohl klein, mich zu durchbohren schienen. Die Stimme war sanft und ein wenig verschleiert.

Als wir eintraten, blieb er noch einige Augenblicke über Korrekturbogen gebeugt, die er zu Ende korrigierte, ohne zunächst auf uns zu achten. Dann hob er den Kopf und sagte zu mir unvermittelt in einem ziemlich verständlichen Italienisch: ‚Ah, Sie sind Rossini, der Komponist des ‚Barbier von Sevilla‘? Ich beglückwünsche Sie dazu; das ist eine ausgezeichnete komische Oper; ich habe sie mit Vergnügen gelesen und mich

¹⁾ Rossini hatte Michotte erzählt, daß sein erster Versuch, mit Hilfe des Verlegers Artaria Beethoven zu besuchen, fehlgeschlagen war, da Beethoven ihm sagen ließ, er sei krank und könne niemanden empfangen. Wahrscheinlich kam deshalb Schindler zu der Behauptung in seiner Biographie Beethovens, der deutsche Meister habe den italienischen abgewiesen.

²⁾ Michotte hält dies für eine gelinde Übertreibung und beruft sich auf das Zeugnis Ferdinand Hillers; dieser kannte Beethovens damalige Wohnung in der Pfarrgasse, die allerdings sehr ärmlich war, genau.

darüber gefreut. So lange es italienische Opernhäuser gibt, wird man sie spielen. Aber versuchen Sie nicht andere Dinge als komische Opern zu schreiben; in anderen Kunstgattungen Erfolge haben wollen, hieße Ihrem Schicksal Gewalt antun.'

„Aber,“ unterbrach ihn alsbald Carpani, der mich begleitete (wohlverstanden, mit Bleistift schreibend und in deutscher Sprache, denn man konnte nicht anders mit Beethoven das Gespräch fortsetzen, das mir Carpani Wort für Wort übersetzte), „der Maëstro Rossini hat auch schon eine große Anzahl ernster Opern geschrieben, wie ‚Tancredi‘, ‚Otello‘, ‚Mosè‘; ich habe sie Ihnen einmal vor kurzem zugesandt und Ihnen empfohlen, sie anzusehen.“

„Ich habe sie allerdings durchgeblättert“, sagte Beethoven, „aber, sehen Sie, die ernste Oper liegt nun mal den Italienern nicht. Um das wahre Drama zu behandeln, haben Sie zu wenig musikalische Kenntnisse; aber wie sollten Sie die auch in Italien sich aneignen?“

Wagner: „Dieser Schlag mit der Löwenklaue hätte wohl die Verzweiflung Salieri's nicht gemildert, wenn er dabei gewesen wäre.“

Rossini: „Ganz gewiß nicht! Ich hab' es ihm übrigens doch erzählt. Er biß sich in die Lippen, aber ich glaube, er hat sich dabei nicht weh getan, denn, wie ich Ihnen schon gesagt habe, er war ein solcher Schwächling, daß ihn der Teufel sicher aus Scham, einen solchen Kerl rösten zu müssen, hätte fortschicken müssen mit der Bitte, sich anderswo räuchern zu lassen.“

Doch sprechen wir wieder von Beethoven. „In der komischen Oper“, fuhr Beethoven fort, „kann niemand euch Italienern gleichkommen. Eure Sprache und die Lebhaftigkeit eures Temperaments bestimmen euch hierzu. Sehen Sie sich Cimarosa an: wie sehr überragen doch die komischen Parteen in seinen Opern alles übrige. Mit Pergolese verhält es sich gerade so. Ihr Italiener macht bekanntlich viel Aufhebens von seiner Kirchenmusik. Gewiß hat er in seinem ‚Stabat Mater‘ ein sehr rührendes Gefühl bekundet, aber der Form fehlt die Abwechslung, es wirkt monoton, während seine ‚Serva padrona‘ . . .“

Wagner (Rossini unterbrechend): „Glücklicherweise haben Sie sich doch gehütet, den Rat Beethovens zu befolgen.“

Rossini: „Allerdings habe ich wirklich immer mehr Geschicklichkeit für die komische Oper besessen. Ich behandelte viel lieber komische Stoffe als ernste. Aber ich durfte meine Libretti nicht selbst wählen, sondern bekam sie von den Impresarien zwangsweise. — Wie oft habe ich da nur einen Teil des Szenariums erhalten, immer nur einen Akt, zu dem ich die Musik schreiben mußte, ohne die Fortsetzung oder den Schluß des Stoffes zu kennen! Wenn man bedenkt: ich mußte den Lebensunterhalt für mich, meine Mutter und meine Großmutter verdienen! Von Stadt zu Stadt wandernd wie ein Nomade, schrieb ich drei, vier Opern im Jahr. Und

glauben Sie mir, selbst mit dem Gelde, das ich mir damit verdiente, konnte ich nicht als großer Herr leben. Ich habe für den ‚Barbier‘ 1200 Franken ein für allemal bekommen und außerdem noch ein braunes Kleid mit Goldknöpfen, das mir mein Impresario schenkte, damit ich anständig im Orchester auftreten konnte. Dieses Kleid hatte wirklich vielleicht einen Wert von 100 Franken. Im ganzen erhielt ich also 1300 Franken. Ich habe nur dreizehn Tage für die Niederschrift der Partitur dieses Werkes gebraucht, und so rechnete ich mir aus, daß ich 100 Franken für den Tag erhalten hätte. Sie sehen,“ fügte Rossini lächelnd hinzu, „daß ich trotzdem eine ziemlich hohe Gage bezog. Ich war auch darauf stolz, denn mein Vater verdiente nur 2 Fr. 50 im Tag, als er Posaunenbläser in Pesaro war.“

Wagner: „Dreizehn Tage! Das ist wirklich einzig! Aber ich bewundere Sie, Maestro, wie Sie in solcher Lage, zu einem solchen Zigeunerleben gezwungen, solche Sachen schreiben konnten, wie den ‚Otello‘ oder ‚Moses‘, in denen sich hervorragende Stellen finden, die nicht nach Improvisation aussehen, sondern den Stempel überlegter Arbeit tragen, wie sie nur aus der Konzentration aller Geisteskräfte hervorgehen kann . . .“

Rossini (ihn unterbrechend): „Oh, ich besaß eine leichte Hand [j'avais de la facilité]¹⁾ und viel Instinkt. Da ich keine tiefe musikalische Bildung besaß — wo hätte ich die übrigens in Italien zu meiner Zeit erwerben können? —, so habe ich das wenige, das ich wußte, aus deutschen Partituren gelernt.²⁾ Ein Musikliebhaber in Bologna besaß einige davon: ‚Die Schöpfung‘, ‚Die Hochzeit des Figaro‘, ‚Die Zauberflöte‘ . . . Er lieh sie mir, und da ich mit 15 Jahren nicht die Möglichkeit hatte, mir die Werke aus Deutschland gedruckt kommen zu lassen, so kopierte ich sie selbst mit Heißhunger. Meist habe ich erst die Singstimme ganz allein abgeschrieben, ohne mir die Orchesterbegleitung anzusehen. Dann komponierte ich auf einem losen Blatt selbst nach meinem Geschmack eine Begleitung, die ich darauf mit der von Haydn oder Mozart verglich; schließlich vervollständigte ich meine Kopie, indem ich die Originalbegleitung abschrieb. Mit Hilfe dieses Arbeitssystems habe ich mehr gelernt als in allen Unterrichtsstunden des Bologneser Konservatoriums. Oh, wenn ich meine Studien hätte in Deutschland machen können, ich fühle, ich hätte bessere Werke als die jetzt von mir bekannten hervorbringen können.“

Wagner: „Sicherlich keine besseren, wenn ich an Ihre Finsternis-

¹⁾ Michotte betont, daß aus dem Zusammenhang hervorgeht, in welchem Sinne Rossini diese Äußerung tat, und daß es ihm ganz fern gelegen habe, eine Bosheit gegen Wagners schwerere Art zu produzieren sagen zu wollen. Übrigens sei das eine stehende Redensart Rossini's gewesen, die er öfter anwendete, und nur Böswilligkeit konnte diese von Wagner selbst wiedererzählte Wendung anders auslegen.

²⁾ Seiner Vorliebe für deutsche Musik verdankte Rossini bereits in Bologna den Spitznamen „il tedesco“ (der kleine Deutsche).

szene im ‚Moses‘, die Verschwörung im ‚Wilhelm Tell‘ und in anderer Art an ‚Quando corpus morietur‘ denke.“

Rossini: „Sie erwähnen da allerdings glückliche Viertelstunden meines Schaffens. Aber, was ist alles das gegen das Werk eines Mozart, eines Haydn? Ich kann Ihnen nicht sagen, wie sehr ich bei diesen Meistern jene geschmeidige Technik, jene natürliche, sichere Schreibart bewundere. Ich habe sie immer darum beneidet, aber all dies muß man auf den Schulbänken lernen, und außerdem muß man noch ein Mozart sein, um daraus Nutzen ziehen zu können. — Was Bach betrifft, um noch weiter von deutschen Meistern zu reden, so ist er ein geradezu erdrückendes Genie. Wenn Beethoven ein Wunder der Menschheit ist, so ist Bach ein Gotteswunder! Ich bin auf die große Gesamtausgabe seiner Werke subskribiert. Hier, Sie sehen gerade auf meinem Tisch den letzten erschienenen Band. Soll ich Ihnen bekennen, daß der Tag, an dem ein neuer Band ankommt, selbst für mich noch ein Tag unvergleichlicher Freude ist? Wie sehr wünschte ich, bevor ich sterbe, noch eine vollständige Aufführung seiner großen Passion zu hören! Aber hier, bei den Franzosen, darf man an so etwas nicht denken . . .“

Wagner: „Es war Mendelssohn, der in Deutschland zuerst die Passion in einer meisterhaften Aufführung wiederbelebte, die er selbst in Berlin dirigierte.“¹⁾

Rossini: „Mendelssohn! Oh, welche sympathische Natur! Ich erinnere mich mit Vergnügen schöner Stunden, die ich in seiner Gesellschaft in Frankfurt im Jahre 1836 verlebte. Ich befand mich dort gelegentlich einer Hochzeit im Hause Rothschild, zu der ich (ich wohnte damals in Paris) geladen war. Durch Ferdinand Hiller²⁾ machte ich die Bekanntschaft von Mendelssohn. Wie war ich entzückt, ihn auf dem Klavier unter anderem einige seiner köstlichen Lieder ohne Worte spielen zu hören. Dann spielte er mir Weber. Ich bat ihn darauf um Bach, viel Bach. Hiller hatte mir vorher gesagt, daß niemand besser Bach spiele als Mendelssohn. Im ersten Augenblick war Mendelssohn sehr erstaunt über meine Bitte. ‚Wie,‘ sagte er, ‚Sie als Italiener lieben derart die deutsche Musik?‘ ‚Ich liebe nur diese,‘ erwiderte ich und fügte, etwas sehr keck, hinzu: ‚Auf die italienische Musik pfeife ich!‘ Er betrachtete mich verdutzt, spielte aber dann doch wundervoll und mit seltener Bereitwilligkeit mehrere Fugen und andere Stücke des großen Bach. Ich erfuhr nachher von Hiller, daß Men-

¹⁾ Am 11. März 1829, hundert Jahre nach der am 15. April 1729 stattgehabten Uraufführung, nach der das Werk bald verschollen war.

²⁾ Vgl. Wagners „Bemerkung über eine angebliche Äußerung Rossini's“ (vom Jahre 1855) in „Entwürfe, Gedanken, Fragmente“, Leipzig 1885, S. 79f., neuerdings auch Gesammelte Schriften XII, S. 311, wo Wagner gegen einen von Hiller überlieferten Ausspruch Rossini's polemisiert.

delssohn ihm meine Grille erzählte und ihn fragte: „Ist dieser Rossini wirklich ernst zu nehmen? Jedenfalls ist er ein sehr merkwürdiger Kauz [un très drôle de corps].“

Wagner (herzlich lachend): „Ich begreife das Erstaunen Mendelssohns. Aber darf ich Sie fragen, wie Ihr Besuch bei Beethoven endigte?“

Rossini: „Oh, er war selbstverständlich kurz, da die ganze Hälfte der Unterhaltung schriftlich geführt werden mußte. Ich drückte ihm meine hohe Bewunderung seines Genies aus, meine volle Dankbarkeit dafür, daß er mir erlaubt hatte, sie ihm persönlich auszusprechen. Er antwortete mir mit einem tiefen Seufzer und einzig mit den Worten: ‚Oh, un infelice!‘ (Ach, ich bin nur ein Unglücklicher!)

Nach einer kleinen Weile fragte er mich einige Einzelheiten über die italienischen Theater, über die bekanntesten Sänger, ob man oft die Opern Mozarts dort gebe, ob ich von der italienischen Operntruppe in Wien befriedigt sei?

Dann, indem er mir eine gute Aufführung und Erfolg für ‚Zelmira‘ wünschte, begleitete er uns bis an die Türe und sagte mir nochmals: ‚Vor allem, machen Sie viel Musik in der Art des Barbier!‘

Als ich diese elende Treppe hinunterstieg, empfand ich von dem Besuch bei dem großen Mann einen so unendlich peinlichen Eindruck — wenn ich an diese Verlassenheit und Hilflosigkeit dachte —, daß ich meine Tränen nicht zurückhalten konnte. ‚Ach was,‘ sagte Carpani, ‚er will’s ja nicht besser. Er ist ein griesgrämiger Menschenfeind und kann keine Freundschaft festhalten.‘

Am selben Abend wohnte ich gerade einem Galadiner beim Fürsten Metternich bei. Noch ganz erschüttert von jenem Besuch, von diesem traurigen ‚un infelice‘, das mir im Ohr nachklang, konnte ich mich nicht, ich gestehe es, innerlich freimachen von einem Gefühl der Verwirrung, mich vergleichsweise mit so viel Rücksicht in dieser glänzenden Gesellschaft behandelt zu sehen; und so kam ich dazu, offen und ohne Zurückhaltung alles herauszusagen, was ich über die Haltung des Hofes und der Aristokratie gegenüber dem größten Genie des Zeitalters dachte, um das man sich so wenig kümmerte, und das man einem solchen Elend überließ. Man gab mir die gleiche Antwort, die ich schon von Carpani empfangen hatte. Ich fragte, ob aber doch nicht der Zustand von Taubheit bei Beethoven des größten Mitleids würdig, und ob es nicht wahrhaft edler sei, über die ihm vorgeworfenen Schwächen hinwegzusehen, als daß man darin Gründe suche, ihm die Hilfe zu verweigern? Ich fügte hinzu, es sei mittels einer mäßigen Subskription, der alle reichen Familien beiträten, doch so leicht, ihm eine genügende Rente zu sichern, um ihn zeit seines Lebens vor jeder Not zu schützen. Aber dieser Vorschlag fand bei keinem der Anwesenden Beifall.

Nach dem Essen begann ein Empfang, der die bedeutendsten Namen

der Wiener Gesellschaft in den Metternichschen Salons vereinigte. Es gab auch ein Konzert. Auf dem Programm stand ein neues, gerade erschienenenes Werk von Beethoven. . . . immer Er, überall Er, wie man von Napoleon sagt. — Das neue Meisterwerk wurde mit Andacht angehört und hatte einen glänzenden Erfolg. Während ich es mitten unter diesen hervorragenden Weltleuten hörte, sagte ich mir traurig, daß in diesem Augenblick der große Mann vielleicht in seinem einsamen Kämmerchen ein Werk von hoher Inspiration vollende, das bestimmt sei, gleich den vorangehenden, in Schönheiten von höchstem Rang gerade jene glänzende Aristokratie einzuführen, die sich nicht im mindesten um das Elend des Mannes kümmerte, der ihr diese Schönheit schuf.

Obwohl es mir nicht geglückt war, eine jährliche Rente für Beethoven durchzusetzen, verlor ich doch den Mut nicht. Ich wollte versuchen, ein Kapital aufzubringen, um ihm ein Wohnhaus zu kaufen. Es gelang mir, einige Subskriptionsversprechungen zu erhalten; aber die Gesamtsumme, der ich meinen Anteil zufügte, war doch immer noch sehr mäßig. Ich mußte also auch diesen zweiten Plan fallen lassen. Man antwortete mir allgemein: ‚Sie kennen ihn zu wenig. Kaum würde Beethoven ein Haus besitzen, so würde er es schon am nächsten Tag wieder verkaufen. Er wird sich niemals zu einer festen Wohnung bequemen, denn er hat das Bedürfnis, alle sechs Monate seine Wohnung und alle sechs Wochen seine Bedienung zu wechseln.‘ War das ein Abweisungsantrag?¹⁾

¹⁾ „Était-ce une fin de non-recevoir?“ Schwer zu übersetzender Ausdruck aus dem Gerichtswesen. Rossini meint, durch diese Argumentation habe man ihn mit seinen Plänen abweisen wollen.

Schluß folgt