

RETO MÜLLER

Rossini – 200 Jahre im Rampenlicht

Festvortrag zum XXII. Festival **ROSSINI IN WILDBAD**

Meine sehr verehrten Damen und Herren
Liebe Rossini-Freunde

Vor ziemlich genau 18 Jahren, am 29. Februar 1992, befand ich mich in Pesaro, um den 200. Geburtstag von Gioachino Rossini zu feiern. Heute können wir – aus praktischen Gründen mit einigen Monaten Vorsprung – Rossinis 200jähriges Bühnendebüt vom 3. November 1810 begehen. Und wiederum in ziemlich genau 18 Jahren, zu meiner mutmaßlichen Pensionierung im Jahr 2029, werde ich am 3. August des Endes von Rossinis Bühnenkarriere gedenken können. Die Symmetrie des Schicksals wollte, dass Rossini mit 18 Jahren und 8 Monaten debütierte und nach 18 Jahren und 9 Monaten die Bühne wieder verließ. Als sich abzeichnete, dass er nicht mehr für die Bühne komponieren würde, war er gerade mal 38 Jahre alt – und genau so viele Jahre sollte er nochmals als *ex-compositore* leben. Präzise in der Mitte seines Operschaffens entstand übrigens *La Cenerentola*, die heute Nachmittag nochmals auf dem Spielplan steht.

Aber wenden wir uns erst einmal von der Zahlenspielerei ab und dieser höchst erstaunlichen Bühnenkarriere zu. Leider können wir das Theater, das seinem Debüt Pate stand, heute nicht mehr besichtigen. Aber dort, wo es sich einst befand, erinnert noch eine Tafel an das Ereignis, das dem kleinen Theater Unsterblichkeit verliehen hat: **„Vom Teatro in San Moisè | das hier stand | nahm am Abend des 3. Novembers 1810 | das Genie von Gioachino Rossini, | damals 18jährig, | mit *La cambiale di matrimonio* | den glücklichen Abflug | zu unsterblichem Ruhm“**. Der junge Komponist erzielte einen Achtungserfolg, nicht mehr und nicht weniger. Der erste eigentliche Durchbruch folgte ein gutes Jahr später, am 8. Januar 1812 mit *L'inganno felice* an demselben Ort. Schon am Tag darauf schrieb der Impresario Antonio Cera an Rossinis Mutter: **„Mit dem größten Vergnügen teile ich Ihnen sogleich mit, dass gestern Abend Ihr allerliebster Sohn mit der Farsa *L'inganno felice* in Szene ging. Es war kein Erfolg, sondern wahrhaftige Furore, denn das Publikum begeisterte sich von der Ouvertüre bis zum Finale und rief fortwährend ‚oh che bella musica!‘ [...] Sie können stolz sein, einen solchen Jungen aufgezogen zu haben, der in wenigen Jahren die Zierde Italiens sein wird, und man wird hören, dass Cimarosa nicht gestorben, sondern sein Genie auf Rossini übergegangen ist. Ich teile Ihnen außerdem mit, dass ich ihn für drei weitere Farse verpflichtet habe“**¹. Die Prophezeiungen des Impresario sollten sich nicht wegen seiner Geschäftstüchtigkeit erfüllen, sondern weil der Shooting Star nach Erfolgen in Bologna und Ferrara auch an die Mailänder Scala gerufen wird, wo er mit *La pietra del paragone* den nächsten Coup landet. Die Kenner und Kollegen bescheinigen ihm, **„gelehrte und doch sehr wirkungsvolle Musik“** geschrieben zu haben², und der nachhaltige Erfolg der

1 Übersetzt nach GIOACHINO ROSSINI, *Lettere e documenti*, I (29 febbraio 1792 – 17 marzo 1822), hrsg. von BRUNO CAGLI und SERGIO RAGNI, Pesaro, Fondazione Rossini 1992, S. 31-32.

2 Brief vom 30. September 1812 an die Mutter, übersetzt nach GIOACHINO ROSSINI, *Lettere e documenti*, IIIa (*Lettere ai genitori, 18 febbraio 1812 – 22 giugno 1830*), hrsg. von BRUNO CAGLI und SERGIO RAGNI, Pesaro, Fondazione Rossini 2004, S. 29.

Oper lässt ihn im Jahr darauf noch nach Hause berichten: „**Ich bin das Idol von Mailand**“³. Ein wahrer Taumel erfasst nun den jungen Mann, der in besessener Arbeit und unter mitreißenden Erfolgen sich seines Genies bewusst wird: „**Ich komponiere wie ein Verrückter**“⁴, „**Ich schreibe göttliche Musik**“⁵, „**Meine Musik ist so schön wie immer**“⁶, „**Ich bin das Idol der Venezianer**“⁷, „**Furore in Grande!**“⁸, „**Alle haben Spaß an meiner Musik**“⁹, „**Meine Italienerin in Algier hat Furore gemacht**“¹⁰, das sind Sätze, die er innerhalb von wenigen Monaten nach Hause senden kann. Und selbst wenn es mal – wie bei *Aureliano in Palmira* – nicht so gut lief, kann er vermelden: „**Es war ein Fiasko, aber halb so schlimm, denn alle sagen ‚göttliche Musik – miserable Sänger‘, und folglich verliere ich nicht an Ansehen**“¹¹.

Sozusagen über Nacht fegt er eine ganze Generation von Komponisten weg, die mit ihrem altväterischen Stil das Publikum zu langweilen beginnen. Eine gewisse Betroffenheit schwingt heute noch mit, wie ich z.B. in einer Mail von einem italienischen Orlandi-Forscher lese: „**Ferdinando Orland[i] ist mit einer großen Anzahl Opern in den wichtigsten italienischen Theatern zwischen 1800 und 1820 präsent, doch dann versiegte seine Produktion, als Rossini auf den italienischen Bühnen einfiel und praktisch alle Aufführungen vereinnahmte. Orland[i] ging dann nach Deutschland**“¹².

Derweil erhielt Rossini Einladungen von Barcelona bis St. Petersburg, und der junge Mann ist sich seines Marktwertes voll bewusst: „**Man drängt mich, den Vertrag für das nächste Jahr mit demselben Unternehmer abzuschließen, aber ich will sehr viel Geld, weil ich sagen kann, dass es nur einen Rossini gibt**“¹³. Und nach den Verhandlungen mit der französischen Regierung konnte er berichten: „**Sie haben mir alles zugestanden, was ich verlangt habe**“¹⁴.

Da er nicht überall sein kann, um neue Werke zu komponieren, das Publikum aber fortdauernd seine Musik hören will, werden seine bisherigen Opern überall nachgespielt und wiederholt auf den Spielplan gesetzt, so dass sich dank Rossinis Werken der bisher eher ungewohnte Repertoirebetrieb an den Theatern verstärkt etabliert.

Die Zeitgenossen zögerten nicht, die Qualitäten Rossinis zu erkennen. In Paris kommentierte «Le Miroir»: „**Er hat es im höchsten Grade verstanden, die Kraft mit der**

3 Während den Vorbereitungen zu *Aureliano in Palmira*, Brief vom 19. Oktober 1813 an die Mutter, *Lettere e documenti*, IIIa (Anm. 2), S. 45.

4 Brief vom 19. Oktober 1813 (Anm. 3).

5 Brief vom 12. November 1813 an die Mutter, *Lettere e documenti* IIIa (Anm. 2), S. 50.

6 Brief vom 27. April 1812 an die Mutter (über *La scala di seta*), *Lettere e documenti* IIIa (Anm. 2), S. 11.

7 Brief vom 10. Mai 1812 an die Mutter (über *La scala di seta*), *Lettere e documenti* IIIa (Anm. 2), S. 12.

8 Brief vom 10. Mai 1812 (Anm. 7).

9 Brief vom 4. Januar 1814 an die Mutter (über *Tancredi* am Teatro Re in Mailand), *Lettere e documenti* IIIa (Anm. 2), S. 57.

10 Brief ohne Datum, aber vor dem 9. April 1814, an die Mutter (über *L'italiana in Algeri* am Teatro Re in Mailand), *Lettere e documenti* IIIa (Anm. 2), S. 65.

11 Brief vom 4. Januar 1814 (Anm. 9), S. 55.

12 Übersetzt nach einer E-Mail von Gaspare Vetro, erhalten am 14. Februar 2010.

13 Brief vom 3. Juni 1817 an die Mutter (nach dem Erfolg von *La gazza ladra* in Mailand), *Lettere e documenti* IIIa (Anm. 2), S. 175-176.

14 Brief vom 26. Februar 1824 an den Vater, *Lettere e documenti* IIIa (Anm. 2), S. 369.

Wahrheit zu vereinigen, die Präzision mit dem Aufsehen, die Pracht mit dem guten Geschmack. Er schreibt für den profanen Zuschauer ebenso wie für den empfindsamsten Kenner; er ist gleichzeitig klassisch und volksverbunden: ein doppeltes Verdienst, das in der Kunst die wahrhaftige Vollendung bedeutet“¹⁵. Und «La Pandore»: „Eine große Revolution hat sich vollzogen. [...] Unnötig zu sagen, dass ich von der musikalischen Revolution spreche, deren Hauptmotor Rossini war und zu deren größten Wundern es gehört, ein perfektes Einvernehmen unter den Zuschauern jeglichen Alters herzustellen. Wenn man nämlich während der Aufführung einer Oper des berühmten Komponisten einen Blick in den Saal wirft, sieht man überall die Jungen und die Alten, wie sie im Takt mitgehen und mit dem Wippen ihrer Körperteile anzeigen, dass sie der unwiderstehlichen Macht der Musik nachgeben, die sie überrascht und bezaubert. Oh Rossini! Wie groß muss die Kraft deiner Harmonie sein, wenn sie sogar die perückenbedeckten Häupter in Bewegung versetzt!“¹⁶. Stendhal fasste diese Beobachtung unter dem Begriff der „joie physique“ – der „physischen Freude“ – zusammen.

In Stendhals faszinierendem und manchmal ärgerlichem Rossini-Buch findet sich ein Kapitel mit dem frappierenden Titel „**Talent suranné en 1840**“ – „**Ein antiquiertes Talent im Jahr 1840**“. Das ganze Kapitel hat, wie so manches in diesem Buch, keinen direkten Bezug zu Rossini, aber man kann den Titel mit einem Satz aus der Einleitung in Verbindung bringen: „**Traurig ist, und vielleicht stimmt es, dass sich *das ideale Schöne in der Musik alle dreißig Jahre ändert***“¹⁷. Rechnet man diesen Modezyklus von dreißig Jahren ab Rossinis Debüt von 1810, kommt man genau auf das Jahr 1840, und es trifft zu, dass gerade in dieser Zeit die meisten Rossini-Opern praktisch von der Bühne verschwinden. Im Repertoire bleiben nur einige wenige Titel. Darunter natürlich der immergrüne *Barbiere di Siviglia*. Rossini selbst trug zu dieser Entwicklung bei. Beethoven, den er wahrscheinlich nie getroffen hat, ließ er sagen: „**Ah! Rossini, Sie sind der Komponist des *Barbiere di Siviglia*? Ich gratuliere Ihnen dazu – das ist eine ausgezeichnete komische Oper. Solange es italienische Oper gibt, wird man ihn spielen. Versuchen Sie nie, etwas anderes als komische Oper zu machen. Es würde bedeuten, das Schicksal herauszufordern, auf einem anderen Gebiet Erfolg haben zu wollen**“¹⁸. Und in die Partitur seiner *Petite Messe solennelle* schrieb Rossini: „**Lieber Gott, du weißt nur allzu gut, dass ich für die komische Oper geboren bin**“¹⁹.

15 «Le Miroir» vom 7. Juni 1821, übersetzt nach PAOLO FABBRI, *Rossini in Paris vor Rossinis Ankunft: Einige Bemerkungen zur Debatte über Rossinis Musik von 1821-1823*, in *Rossini in Paris. Tagungsband*, hrsg. von Bernd-Rüdiger Kern und Reto Müller, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag 2002 (= Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft, 4), S. 201-251: 206.

16 «La Pandore», 1824, übersetzt nach FABBRI (Anm. 15), S. 216.

17 Übersetzt nach STENDHAL [HENRY BEYLE], *Vie de Rossini*, Paris, Boulland et Cie 1824, S. 12 (*Introduction*, § II).

18 Übersetzt nach EDMOND MICHOTTE, *La visite de R. Wagner à Rossini (Paris 1860)*, Paris, Fischbacher 1906, S. 27. Ob der Besuch Rossinis bei Beethoven wirklich stattgefunden hat, ist in der Beethoven- und in der Rossini-Forschung umstritten.

19 Auf der letzten Partiturseite seiner *Petite Messe solennelle* schrieb Rossini: „Bon Dieu. La voilà Terminée cette pauvre petite Messe. Est-ce bien de la musique Sacrée que je viens de faire ou bien de la Sacrée musique? J'étais né pour L'Opera Buffa, tu le sais bien! Peu de Science un peu de coeur Tout est la. Sois donc Beni, et accorde moi Le Paradis. G. Rossini, Passy. 1863“.

Bereits 1838 hatte er davon abgeraten, seine *Elisabetta* auf den Spielplan zu setzen: **„Das sind Opern, die man in Ruhe lassen soll. Gebt dem Publikum moderne Musik, es liebt die Neuigkeiten“**²⁰.

Längst waren die Sänger, die Rossinis Stil adäquat ausführen konnten, verschwunden. Als sich in den 1860er-Jahren die Marchisio-Schwester fanden, die mit ihrem **„Cantarche nell'anima si sente“**, dem **„Gesang, der zum Herzen dringt“**, der *Semiramide* die Ideale des Belcanto noch einmal einhauchen konnten, rief Rossini aus: **„Ihr habt einen Toten wieder zum Leben erweckt“**²¹. Diese künstlerische Wiedergeburt eines Komponisten, der bald eines realen Todes sterben sollte, erwies sich aber noch nicht als dauerhaft. Rund drei Modenerationen später, in den Zwischenkriegsjahren des 20. Jahrhunderts, war Rossini immer noch weit davon entfernt, die Bühnen wieder zu erobern. Aber Giuseppe Radiciotti hatte in einer monumentalen dreibändigen Monographie wenigstens das Leben und Werk seines Landsmannes aufgearbeitet. Ein deutscher Musikwissenschaftler veröffentlichte 1934 in der «Zeitschrift für Musikwissenschaft» einen bemerkenswerten Aufsatz unter dem Titel *Das alte und das neue Bild Rossinis*. Darin schreibt er u.a.: **„Radiciotti hat das Rossini-Material denkbar gewissenhaft gesichtet, aber es ist ihm bei der Betrachtung des Schaffens nicht gelungen, über die zeitgenössischen Urteile hinaus zu einem stichhaltigen eigenen Standpunkt vorzustoßen [...]. Von dem Ziele kritischer Ausgaben [...] ist man noch weit entfernt. Ihre Notwendigkeit sollte gar keiner Diskussion bedürfen. [...] Anscheinend ist jedoch der Italiener merkwürdig uninteressiert an den Schätzen seiner musikalischen Vergangenheit, so dass heute bereits wichtige Kompositionen Rossinis und seiner Zeit nicht mehr oder nur sehr schwer zugänglich sind. Der *Barbier von Sevilla* nimmt für die italienische Kunst eine ähnliche Stellung ein wie für uns etwa *Figaro* oder *Don Giovanni*. Aber von diesem Werk gibt es noch keine kritische Ausgabe. Namentlich in den deutschen Ausgaben begegnet man den unwahrscheinlichsten Entstellungen, die ein Jahrhundert hindurch überliefert und vergrößert worden sind. Keine der deutschen Ausgaben enthält das Werk vollständig. Abgesehen von der Verdeutschung [...] ist hier bereits durch die Umschrift der Partie der Rosina für hohen Sopran (im Original ein Mezzo) ein Anlaß zu großer Willkür gegeben gewesen“**²². Aber erst 35 Jahre später sollte diesem engagierten Plädoyer aus deutschem Munde eine kritische Edition des *Barbiere* folgen, die historische Ausgabe von Alberto Zedda von 1969. Durch sie wurde die kritische Gesamtausgabe der Werke Rossinis ausgelöst, deren kontinuierliche Erarbeitung durch die Fondazione Rossini in Pesaro und die zeitgleiche Umsetzung durch das Rossini Opera Festival ab den 1980er-Jahren die moderne Rossini-Renaissance beflügelten, die bereits in den 50er- und 60er-Jahren zögerliche Anfänge gezeigt hatte. Und ohne die Fesseln der aufwändigen, kritischen Sichtung sämtlicher Primär- und Sekundärquellen eines Werkes, aber ganz im Geiste einer möglichst authentischen Werkedition, etablierte sich im unscheinbaren Wildbad im Schwarzwald ein Festival, das dieser Renaissance erst eine „Echtheit“ verlieh, die sonst vielleicht eine rührige,

20 Brief vom 18. August 1838 an den Pergola-Impresario Bandini in Florenz, übersetzt nach *ROSSINI. Lettere*, prefazione di Massimo Mila, Florenz, Passigli o. J. (Nachdruck der von MAZZATINTI/MANIS hrsg. Briefausgabe Florenz, Barbera 1902), S. 85-86.

21 Vgl. BRUNO CAGLI, *Il paradiso perduto*, in *Semiramide*, Programmheft, Rossini Opera Festival, Pesaro 2003, S. 66.

22 HERBERT GERIGK, *Das alte und das neue Bild Rossini*, in «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 16. Jg. (Januar – Dezember 1934), S. 26-32: 29-30.

aber isolierte Bemühung einer Komponistengeburtsstadt geblieben wäre. Rossini beweist mit gleich zwei ihm gewidmeten Festivals seit nunmehr über zwanzig Jahren, dass er eine Ausnahmeerscheinung ist. Gleichzeitig erleben wir ein neues Phänomen: Anders als das meteorenhafte Auftauchen Rossinis vor zweihundert Jahren, das die Marginalisierung einer ganzen Komponistengeneration zur Folge hatte, sorgt die Rossini-Renaissance heute dafür, dass diese Vorgänger und Zeitgenossen Rossinis wieder eine Plattform erhalten. Vielleicht ist es symptomatisch, dass wir Rossinis Debüt gar nicht mit einer Oper von Rossini gefeiert haben, sondern mit der eines seiner Zeitgenossen²³. Die Renaissance von Rossini gibt seinen Kollegen zurück, was er ihnen damals genommen hat.

Gleichzeitig mag diese Erkenntnis aber auch einen Hinweis auf das Damoklesschwert des „Talent suranné“ sein. Daniela Barcellona machte vor ein paar Monaten in einem Interview die vernichtende Feststellung: **„Eigentlich ist die vor zwanzig Jahren so vielversprechend angefangene Rossini-Renaissance schon vorbei“**²⁴. Ich habe dazu keine konkreten statistischen Zahlen, und vielleicht ist das nur der persönliche Eindruck einer Sängerin, für die der Rückgang von Rossini-Engagements einer Existenzfrage nahe kommt. Tatsache ist, dass die Renaissance vor gut dreißig Jahren begann und dass wir damit schon wieder am Ende einer von Stendhal beschriebenen Modeperiode wären. Zum Begriff Renaissance muss man allerdings auch sagen, dass die Geburt (und damit auch die Wiedergeburt) ein Akt ist und nicht ein Zustand. Eine Renaissance kann also genau genommen stattfinden, aber nicht andauern. Wir sollten eher von einer Revalorisierung sprechen. Oder besser gesagt: von einer Neubewertung Rossinis. Wir kommen nicht umhin, darüber zu sprechen, wie Rossini in dieser sogenannten Renaissance bewertet wurde und wie er heute im Rampenlicht steht. Zuvor gönne ich aber Ihnen (und mir) eine kleine Verschnaufpause, die unser *Adelina*-Korrepetitor Eliseo Castrignanò am Flügel freundlicherweise überbrücken wird.

[*Marche et Réminiscences pour mon dernier voyage*]

Mit diesem Stück lässt Rossini auf dem Weg ins Jenseits einige seiner größten Erfolge Revue passieren. Aber erst indem er sein wahres Antlitz zeigt („Mon portrait“), wird ihm der Zugang zum Paradies gewährt. Doch wer ist der wahre Rossini? Mehr als ein Jahrhundert lang galt Rossini praktisch ausschließlich als Buffo-Komponist, nach einem Bild, das er im Alter selber gefördert hat. Wahrscheinlich war ihm bewusst, dass seine Werke und seine Ästhetik nicht mehr verstanden würden – in einer Zeit, deren **„Ideale nur auf Dampf, auf Raub und auf Barrikaden ausgerichtet sind“**²⁵, wie er 1866 selbst beklagte. Dafür spricht auch, dass er sein Alterswerk unter Verschluss hielt. Wohl in der Überzeugung, dass ein Kunstwerk sich selbst erklären muss, um verstanden zu werden, lag ihm eine Verteidigung oder Erläuterung seiner Werke fern, und er zog es vor, das Bild zu fördern, das die Leute eh schon von ihm hatten. Beethoven soll zu ihm gesagt haben: **„Schreiben Sie weiterhin viele *Barbieri*“**²⁶ – aber der Satz stammt wahrscheinlich von Rossini selbst, ebenso wie sein Understatement zur *Petite Messe solennelle*

23 *Adelina* von Pietro Generali, „Rossini in Wildbad“ 2010.

24 Interview von Wolfgang Kutzschbach, «Das Opernglas», 04/2010.

25 Brief vom 27. Januar 1866 an Giovanni Pacini, übersetzt nach *ROSSINI. Lettere* (Anm. 20) S. 295.

26 MICHOTTE (Anm. 18), S. 32.

gegenüber dem Wiener Kritiker Eduard Hanslick: „**Meine heiligste Musik ist doch nur immer *semi-seria***“²⁷.

Zu Beginn der sogenannten Rossini-Renaissance ist man dieser einseitigen Betrachtungsweise entgegengetreten und hat den ernstesten Rossini hervorgehoben und den komischen dabei fast verleugnet. Es wurde das Bild von einem Künstler gezeichnet, der im Grunde genommen durch seine Mehrdeutigkeit alles in Frage stellt, der Musik über Musik schreibt und Theater im Theater macht. Es ist in der Rossini-Forschung der letzten 30 Jahre geradezu modisch geworden, Rossini als Meister der Travestie, der Parodie zu sehen, als einen, der Komödien über Komödien bzw. „Musik über Musik“ schreibt. Stefan Kunze sprach von einem „**stark parodistischen Einschlag, der oft die Travestie streift**“ und von einer „**Qualität ironischer Distanzierung**“. Carl Dahlhaus meinte, Rossini schreibe „**Musik über Musik: Musik zweiten Grades**“. Erst vor kurzem hat Friedrich Lippmann im Libretto-Band der Deutschen Rossini Gesellschaft diesen Sichtweisen widersprochen²⁸. Emanuele Senici ging sogar soweit, in Rosinas Auftrittsarie Theater im Theater zu sehen: „**Mein simpler Gedanke ist, dass *Il barbiere* ein meta-theatralisches Werk ist, eine Oper, die sich selbst und die Kunstform der Oper auf die Bühne bringt**“²⁹. Eine solche Oper wäre meines Erachtens reiner Selbstzweck, sie wäre nur da, um sich selber aufs Korn zu nehmen.

Rossini selbst hat nicht wenig zu dem Bild der Janusköpfigkeit beigetragen. „**Habe ich heilige Musik geschrieben – oder verfluchte Musik?**“³⁰. Hüpfende Rhythmen, reich verzierte Melodien in tragischen Opern, das trägt ebenfalls dazu bei, seine Musik als widersprüchlich aufzufassen – vor allem, wenn man sie durch den Filter des Verismo oder Wagners hört.

Nach Norbert Miller ist „**das innere Gesetz von Rossinis Auffassung der Opera buffa [...] die Mehrdeutigkeit jeder dramaturgischen und musikalischen Geste**“. Nach Miller hätte dieses Gesetz „**später Rossinis eigene Musikauffassung insgesamt bedroht**“³¹. Kein Zweifel, die Mehrdeutigkeit ist bei Rossini – und zwar in der ernstesten wie in der komischen Oper – sicher ein prägendes Element, und das macht ihn auch so spannend. Aber sie ist nicht das Ziel seines Wirkens und damit auch nicht „das innere Gesetz seiner Musikauffassung“; sie ist schlicht und einfach sein Ausdrucksmittel, seine Dialektik, seine Art und Weise sich mitzuteilen, was ja auch aus seinen vielen mehrdeutigen Bonmots hervorgeht. Wenn diese Mehrdeutigkeit ihn später selbst bedroht hat, dann

27 EDUARD HANSLICK, *Rossini*, in *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen*, Wien, Braunmüller 1879, S. 525-530: 529.

28 FRIEDRICH LIPPMANN, *Rossinis Stil in seinen Opere buffe und deren Szenentypen*, in *Rossini und das Libretto. Tagungsband*, hrsg. von Reto Müller und Albert Gier, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag 2010 (=Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft, 6), S. 1-8, woraus auch die Zitate von Kunze und Dahlhaus stammen.

29 Übersetzt nach EMANUELE SENICI, *Il Barbiere di Siviglia*, „*The best Comic Opera ever composed*“, in *Il barbiere di Siviglia*, Programmheft, Garsington, Garsington Opera 2003, S. 51-54: 52. Noch expliziter ist Senici in seiner *Introduction: Rossini's operatic operas*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, hrsg. von Emanuele Senici, Cambridge, Cambridge University Press 2004, S. 1-8: 4: „The subject of Rossini's comic operas is comic opera itself“.

30 Im Autograph der *Petite Messe solennelle* (Anm. 19).

31 NORBERT MILLER, *L'italiana in Algeri*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 5, München, Piper 1994, S. 375-380: 378.

deshalb, weil er gemerkt hat, dass er nicht verstanden bzw. dass er falsch interpretiert wird, weshalb er es vorzog, zu schweigen oder nur noch für sich zu komponieren. Die Mehrdeutigkeit in jeder dramaturgischen und musikalischen Geste wird auch heute noch komplett missverstanden und ist längst zur Bedrohung seines Musiktheaters geworden, dadurch, dass sich seine Opern vermeintlich jeder beliebigen Lesart unterordnen lassen. Die vermeintliche Distanziertheit oder Ironie lädt zum Beispiel dazu ein, aus Cenerentolas Schlussrondo nicht ihren Jubel, sondern den Schock ihres sozialen Wandels herauszuhören, oder sie führt sogar zu der perversen und zynischen Zerstörung des ‚Triumphs der Güte‘, indem sie ihre Familienangehörigen erschießen lässt, statt ihnen zu verzeihen³².

Mit dieser Ausdeutung von Rossinis Mehrdeutigkeit unterstellt man ihm letztendlich Unredlichkeit, weil er angeblich gar nicht an das glaubt, was er vertont. Und auch wer nur Theater über Theater macht, der führt die Kunst ad absurdum, nimmt sie nicht mehr ernst. Man unterstellt Rossini gerne eine Distanziertheit zu seiner Musik und impliziert damit eine mangelnde künstlerische Ernsthaftigkeit.

Rossini nahm seine Kunst ernst. Er hat sich immer als Künstler gesehen und wollte nichts anderes sein. Er ist es auch geblieben, als er aufhörte, für die Bühne zu komponieren, und sein wundersames Alterswerk spricht Bände; zum Sohn von Carl Maria von Weber sagte er: **„Ich componire unablässig. – Sehen Sie diese Schränke voller Musik; sie haben sich alle erst nach dem *Tell* gefüllt. Ich publicire Nichts mehr und schreibe nur, weil ich es nicht lassen kann“**³³. Rossini suchte als junger Mann den Erfolg, und er fand ihn. Heinrich Heine glaubte, weil er der Komponist der Restauration gewesen sei: **„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“**³⁴. Das scheint mir zu kurz gegriffen, denn Rossini feierte seine ersten Erfolge ja schon, als Napoleon noch herrschte. Vielmehr ist sein Erfolg dem Umstand zuzuschreiben, dass er in seiner Berufung eine Art Dienstleistung an der Menschheit sah. Er verstand es, für sein Publikum zu komponieren, er war, wie man heute sagen würde, „kundenorientiert“, wie aus dem folgenden Bekenntnis hervorgeht: **„[...] Ich war immer im höchsten Grade abhängig von äußeren Einflüssen. Die verschiedenen Städte, in denen ich schrieb, regten mich verschiedenartig an; auch fügte ich mich dem verschiedenen Geschmacke der in einem oder dem anderen Publikum vorwaltete. So konnten sie in Venedig mein Crescendo nie genug bekommen, ich gab ihnen denn auch in Hülle und Fülle davon, obschon ich es selbst schon satt hatte. In Neapel durfte ich es bei Seite**

32 Inszenierung von Nigel Lowery, Theater Basel, 25. März 1999. Zu meiner eigenen Werksicht vgl. jetzt RETO MÜLLER, *La Cenerentola. Der Triumph der Güte*, in *La Cenerentola*, Programmheft, Bad Wildbad, Rossini in Wildbad 2010, S. 7-19.

33 MAX MARIA VON WEBER, *Ein Name, besser als eine Hausnummer. Erinnerungen an K.M. von Weber und Rossini*, in «Deutsche Rundschau», Band V, 1875, S. 257-265: 262.

34 HEINRICH HEINE, *Über die französische Bühne und andere Schriften zum Theater*, hrsg. und eingeleitet von Christoph Trilse, Berlin, Henschelverlag 1971, S. 104 (*Über die französische Bühne, Vertraute Briefe an August Lewald*, geschrieben im Mai 1837).

lassen, man mochte es dort nicht einmal“³⁵. Aber er war kein Opportunist, und der künstlerische Ehrgeiz saß ebenso tief. Über sein Oratorium *Mosè in Egitto* für Neapel schrieb er: „**Es handelt sich um eine sehr hochstehende Gattung. Ich weiß nicht, ob diese Makkaronifresser damit etwas anfangen können. Ich schreibe für meinen Ruhm, der Rest ist mir egal**“³⁶. Von *Ermione* glaubte er schon von Anfang an: „**Ich fürchte, dass der Stoff zu tragisch ist**“³⁷, und, wie um zu sagen, dass er die Oper für spätere Generationen geschrieben hätte: „**Sie wird erst nach meinem Tod wieder aufgeführt**“³⁸. Die Dokumente belegen, wie schwer er sich zunächst mit seinem *Otello* tat, der ihm eine wahre Schöpfungskrise bescherte und den er aber schließlich als seine mustergültigste Oper ansah (die Shakespearianer mögen ihm das nachsehen). Über den Ausgang von *La gazzetta* schrieb er: „**Endlich fällt mir ein großer Stein vom Herzen. Die Oper am Teatro dei Fiorentini mit dem Titel *La gazzetta* hat Furore gemacht, und alle sind überrascht, mit wie viel Leichtigkeit und Effekt ich den neapolitanischen Dialekt in Musik setzen konnte. Ich versichere Euch, dass ich mein Herz nie stärker habe klopfen hören als bei der Premiere dieser Aufführung**“³⁹. Das sind alles Indizien für eine tiefe Identifizierung mit seinem Schaffen – von Distanziertheit, Gleichgültigkeit, mangelnder künstlerischer Ernsthaftigkeit keine Spur.

Dass seine Mehrdeutigkeit, die Asemantik der Musik, die sich vermeintlicherweise beliebig von einer komischen zu einer tragischen Situation oder umgekehrt verschieben lässt, sein inneres Gesetz sei, ist ein großes Missverständnis und nährt den Vorwurf, dass ihm der zu vertonende Text egal sei; er würde mit derselben Gleichgültigkeit auch eine Wäscheliste vertont haben, lautet der Vorwurf. Vielmehr bedarf der Pragmatiker Rossini einer äußeren Stimulierung, einer konkreten Veranlassung und Situation, um seiner schöpferischen Ader freien Lauf zu lassen: „**Auch Rossini bedarf der Stimulierung durch die ‚situazione‘**“ sagt Friedrich Lippmann⁴⁰, oder Rossini selbst, auf die Frage Ferdinand Hillers, wie er es aushalte, ohne zu komponieren: „**Ohne Veranlassung, ohne Anregung, ohne die bestimmte Absicht, ein bestimmtes Werk zu schaffen?! Ich brauchte nicht viel, um zum Componiren gereizt zu werden, meine Opernbücher bezeugen es – aber doch etwas**“⁴¹.

Rossini hatte kein Problem damit, die Musik als „Genussmittel“ anzusehen. „**Vergessen wir nicht, dass die musikalische Kunst vollkommen ideell und ausdrucksvoll ist [...] und dass der Genuss die Basis und das Ziel dieser Kunst ist: Einfache Melodik, klarer Rhythmus**“⁴². Auf die Erklärung der Wiener, man müsse seine *Cenerentola* so langsam spielen, um die Worte zu verstehen, antwortete Rossini: „**Che parole? Effetto!**“

35 FERDINAND HILLER, *Plaudereien mit Rossini*, in *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Band II, Leipzig, Mendelssohn 1868, S. 1-84: 75; Neudruck Stuttgart, Deutsche Rossini Gesellschaft 1993 (=Schriftenreihe, 1), S. 69.

36 Brief vom 13. Februar 1818 an seine Mutter, *Lettere e documenti*, IIIa (Anm. 2), S. 199.

37 Brief vom 19. Januar 1819 an seine Mutter, *Lettere e documenti*, IIIa (Anm. 2), S. 230.

38 LES FRERES ESCUDIER, *Rossini. Sa Vie et ses Œuvres*, Paris, Dentu 1854, S. 123.

39 Brief vom 8. Oktober 1816 an seine Mutter, *Lettere e documenti*, IIIa (Anm. 2), S. 146.

40 LIPPMANN (Anm. 28), S. 5.

41 HILLER (Anm. 35), S. 56 bzw. 54.

42 Brief vom 28. Juni 1868 an Lauro Rossi, *ROSSINI. Lettere* (Anm. 20), S. 327.

Effetto!⁴³. Er plädierte also durchaus für einen gewissen Unterhaltungswert seiner Opern. Dem entspricht ja auch der von ihm gern zitierte Satz von Voltaire: **„Alle Kunst-arten sind gut, außer die langweiligen“**⁴⁴. Und wiederum zu Hiller: **„Wenn aber die Musik nicht packt, was soll sie dann?“**⁴⁵.

Aber er sah das nicht als Selbstzweck an, sondern als Mittel zur vollen Entfaltung der Musik, die für ihn eine tiefere Bedeutung hatte: **„Die Musik ist dazu gemacht, die Sitten zu verfeinern und den Menschen von mittlerer und einfacher Herkunft jene gewisse Wildheit zu nehmen, die ihnen die Natur und die Entwicklung mitgibt“**⁴⁶. Musik hat also einen erzieherischen Wert und damit eine moralische Aufgabe, die sie im Musiktheater natürlich nur in der Symbiose mit einem „moralischen“ Stoff übernehmen kann. Rossinis Musik ist also sicher nicht dazu da, um die „Moral der Geschicht“ in Frage zu stellen.

Rossini gelingt es, ohne den Zeigefinger zu erheben, Unterhaltungswert und moralische Ansprüche unter einen Hut zu bringen. Sein Mittel dazu ist das „bello ideale“, das „ideale Schöne“. Svend Bach, von dem wir demnächst einen erhellenden Aufsatz zu Rossinis Ästhetik publizieren werden, fasst es so zusammen: **„Rossini vermeidet selbst dort, wo er sich am stärksten einem individuellen Ausdruck nähert, jede Übertreibung. So schreibt er z.B. niemals gegen die Stimme, um auf realistischere Weise extreme Leidenschaften auszudrücken, sondern immer für die Stimme. Auch wenn es ihm gelingt, das ‚Charakteristische‘ auszudrücken, akzeptiert er nie das Hässliche als integrierten Teil davon; er würde nicht der Logik von Hugos geliebtem Prinzip folgen, wonach ‚selbst das Vulgäre und das Triviale ihren Ausdruck haben müssen‘. Die Wahrheit des Ausdrucks führt [bei Rossini] nicht zum Verzicht auf das ideale Schöne“**⁴⁷.

Effekt, dramatische Wahrheit, Schönheit, „der Gesang, der zur Seele dringt“, all das findet sich in dem, was Giovanni Carli Ballola als **„biologische Symbiose“** bezeichnet, die bei Rossini Früchte trägt⁴⁸. Und Hiller formulierte es treffend: **„Er ist eben eine jener glücklichen Naturen, denen Alles angeboren, und bei welchen alle Modificationen sich ebenfalls auf organische Weise von selbst gemacht. Nichts Gewaltames ist in seiner Musik und in seiner Persönlichkeit – das hat Beiden so viele Herzen zugewendet“**⁴⁹.

Das „ideale Schöne“: Das selbst ist schon eine ethische Dimension und damit ein moralischer Appell, die Kunst in der Schönheit aufgehoben zu belassen.

43 Vgl. RETO MÜLLER, *Rossini und das Libretto – Hinweise in Briefen und Dokumenten*, in *Rossini und das Libretto. Tagungsband*, hrsg. von Reto Müller und Albert Gier, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag 2010 (=Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft, 6), S. 111-137: 118.

44 Z.B. im Brief vom 26. August 1868 an Filippo Filippi, *ROSSINI. Lettere* (Anm. 20), S. 331.

45 HILLER (Anm. 35), S. 45 bzw. 46.

46 Brief vom 22. August 1864 an Soriano Fuertes, Madrid, Biblioteca Nacional, Papeles Barbieri 14042 (freundlicher Hinweis von Hugo Barreiro).

47 Übersetzt nach SVEND BACH, *Rossini: de l'opéra italien à la réception en France*, in *L'Italie dans l'imaginaire romantique. Actes du colloque de Copenhague 14-15 septembre 2007*, hrsg. von Peter Lund, Kopenhagen, Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab 2008 (=Historisk-filosofiske meddelelser, 105), S. 277-310: 290. Eine deutsche Fassung ist für «La Gazzetta» (Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft) in Vorbereitung.

48 Vgl. GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Rossini, l'uomo, la musica*, Mailand, RCS Libri 2009 (=Tascabili Bompiani, 399), S. 185.

49 HILLER (Anm. 35), S. 7-8 bzw. 17.

Ich hoffe damit aufgezeigt zu haben, dass Rossini mehr bietet als nur „effetto, effetto“ und mehr als nur vermeintliche Widersprüche. Erlauben Sie mir eine kleine Abschweifung. Der Schweizer Rapper Stress schreibt den Erfolg seiner Stücke dem Umstand zu, dass sie eine Botschaft vermitteln. Eine seiner Botschaften ist der rücksichtsvolle Umgang mit der Umwelt⁵⁰.

Umweltzerstörung findet heute nicht nur draußen statt, sondern immer mehr auch auf der Bühne. Die Oper ist wie ein Biotop, wo alles aufeinander abgestimmt ist, gerade auch bei Rossini, der – wie wir gesehen haben –, so viele vermeintliche Widersprüche zu einer Symbiose bringt. Wenn man einzelne Teile weglässt oder verändert oder invasive Neophyten einbringt, kollabiert das System und kann oft nur noch durch absurde Manöver zu Ende gebracht werden. Im Musiktheater heißen die Umweltsünden: **Zerstörung von Illusionen. | Negierung von Moral. | Pervertierung von reinen Gefühlen. | Veralltäglicung künstlerischer Losgelöstheit.**

Zu den invasiven Neophyten, jenen exotischen Pflanzen, die sich einer fremden Flora bemächtigen, zähle ich namentlich die Darstellung von Gewalt, die zwar im Biotop des idealen Schönen im Untergrund auch vorhanden ist, aber ihre Fratze nie zeigt.

Nötig ist mehr denn je ein „Retour à la nature“ oder zumindest ein respektvoller und nachhaltiger Umgang mit dem natürlichen Wesen einer jeden Oper. Im Moment zeichnet sich leider eine ganz andere Entwicklung ab. Nachdem zunächst Handlungsort und -zeit verändert wurden, haben die Regisseure nun auch damit angefangen, direkt in den Text einzugreifen und andere Worte singen und in den Übertiteln einblenden zu lassen, um das Libretto ihren Intentionen gefügig zu machen. Die neuste Tendenz ist, wie es kürzlich die Genfer *Donna del lago* gezeigt hat⁵¹, auch die Musik zu verändern, Stücke, die nicht ins Konzept passen, einfach wegzulassen: der Abschied vom Geist der *Edizione critica*. Die ursprünglichen Werke werden immer stärker und vor allem immer öfter des-interpretiert. Es handelt sich auch nicht mehr um einzelne Experimente, die das Repertoiretheater ja durchaus verkraften würde, sondern um die weitgehende Gleichschaltung durch eine einzige Art von Theater, die einer pluralistischen Gesellschaft nicht gerecht wird⁵². Heute wird alles ins Lächerliche gezogen, ins Gegenteil gekehrt. Der Triumph der Güte wird als Chimäre verleugnet, die Freiheit bestenfalls als guter Werbegag dargestellt, die Tugend des Altruismus in einer „Geiz-ist-geil“-Kultur als moralinsaurer Anachronismus abgetan. Die Oper wird heute, um es mit Bernd-Rüdiger Kern etwas drastisch zu sagen, „für ein paar rückständige Alt-68er gemacht“, sicher nicht für die Jugend, die mehr denn je nach Orientierung und Vorbildern sucht. Die elementarsten positiven Gefühle der Menschen sind heute in jeder TV-Serie, im Musical, in den Songs der Hip-Hopper enthalten, aber nicht mehr in der Oper, die nach wie vor modern sein und eine klare Botschaft vermitteln könnte, wenn die sogenannte moderne Betrachtungsweise bei der Mehrheit der Kunstschaffenden nicht längst zu einem Dogma geworden wäre.

50 Vgl. *Hört den Herzschlag der Natur*, «Coopzeitung», Nr. 18 (4. Mai 2010), S. 142-143.

51 Inszenierung von Christof Loy, Grand Théâtre de Genève, 5. Mai 2010.

52 Der vormalige Intendant des Basler Theaters formulierte es ebenso arrogant wie dogmatisch, als er an eine Podiumsdiskussion äußerte, dass er nicht „A- und B-Theater“ machen würde.

Ich plädiere dafür, dass man Rossini ernst nimmt, indem man ihn wieder vermehrt so interpretiert, wie es die verbale Textaussage seiner Libretti verlangt, auf die er mit der ihm innewohnenden Kohärenz seine Musik geschrieben hat. Dann haben wir Einblick in ein naturbelassenes Biotop und erkennen erst die wahre Vielschichtigkeit seiner Komponenten; nur so wird die „Ichheit“ jedes Zuschauers respektiert, der mit seinem eigenen Blick in den Tiefen gründelt und Dinge sieht und hört, die ihn berühren.

„**Wenig Gelehrsamkeit, ein bisschen Herz, das ist alles**“⁵³, auf diesen Nenner brachte Rossini sein Schaffen. Wir müssen aufhören, die Oper partout intellektualistisch vertiefen zu wollen und sie wieder mehr ihrer Natürlichkeit überlassen.

Dreißig Jahre nach dem Beginn der sog. Rossini-Renaissance könnte die Zeit gekommen sein für eine Rossini-Revalorisierung. Es wäre ein reizendes Experiment, nach den Kriterien des „Bello ideale“ in den kommenden 18 Jahren alle Opern Rossinis jeweils 200 Jahre nach ihrer Entstehung wieder auf die Bühnen zu bringen. Das ist vielleicht eine Illusion wie ein rossinisches Happy-End, aber man darf nie aufhören, an das Wahre, Schöne, Gute zu glauben. Wie auch immer, ich stehe zur Verfügung, im Jahre 2029 eine neue Standortbestimmung vorzunehmen. Bis dann!

Vortrag gehalten am 25. Juli 2010 im Königlichen Kurtheater Bad Wildbad

53 Im Autograph der *Petite Messe solennelle* (Anm. 19).