

MARIO HAMLET-METZ

Der junge Rossini in Paris: Vorreiter der französischen Romantik¹

Kurz nach Napoleons Sturz publizierte Sydney, Lady Morgan, eine freimütige und aufgeschlossene irische Schriftstellerin und Kunsthistorikerin, die zu der Intelligenza in Kontinentaleuropa gute Beziehungen hatte, 1817 nach der Rückkehr von einer ihrer häufigen Reisen ein zweibändiges Buch mit dem Titel *France*. Darin legte sie einen äußerst vernichtenden Zustandsbericht zur Armut des französischen Kulturlebens vor, insbesondere im Theaterbereich. Sarkastisch beschrieb sie das Festhalten der Franzosen – Bühnenaufsteller und Publikum gleichermaßen – an den anachronistischen Regeln des Klassizismus. Nach ihrer Aussage würde ein französischer Othello in Ruhe dem niederträchtigen Jago zuhören, wie er ausführlich in einer eleganten, wohlgedachten Rede von ungefähr 150 Versen die Untreue der Ehefrau des Mohren darstellte, und dann würde er seinerseits seine Wut vortragen, gemäß den gängigen Regeln, die die klassischen Autoritäten der 1660er-Jahre aufgestellt hatten.

Lady Morgans Beurteilung der Opéra, die damals im Théâtre Montansier in der rue Richelieu aktiv war, war kaum positiver, wie sie in ihrem Bericht von ihrer italienischen Reise bekundet. Darin beschreibt sie das Teatro di San Carlo in Neapel und bezog sich auf dieses Theater als „einen unverfälschten, hellen, frischen Tempel von Harmonie und Geschmack“, der die große Oper in Paris wie eine „schmuddelige Bude“ aussehen lässt. Der Nationalstolz der Franzosen, seit der jüngsten Niederlage bei Waterloo auf einem Tiefstand, wurde noch einmal verletzt, dieses Mal durch die rigorosen Betrachtungen einer Ausländerin, die die Situation des Theaters, jener sakrosankten französischen Institution, mit solcher Geringschätzung betrachtete.

Die Reaktion auf Lady Morgans Werk in Paris erfolgte prompt. Der Kritiker Defauconpret, der *France* übersetzte, fügte dem Text eine Reihe kritischer Anmerkungen hinzu, in denen er auf – wie er es sah – Ungenauigkeiten und Missverständnisse hinwies. Die Wahrheit ist jedoch, dass Lady Morgan mit der Beurteilung der Qualität der auf den Pariser Bühnen gesehenen Stücke durchaus recht hatte; was die Oper anlangt, mag sie sich auf die marode Salle Montansier bezogen haben, die bald von der Salle Le Peletier ersetzt werden sollte, aber auch dort entdeckte sie anscheinend die gravierenden künstlerischen Schwachstellen, insbesondere den Mangel an Originalität und Kreativität, unter dem die Opernproduktionen litten.

Thematisch und strukturell benötigten französische Theaterstücke und Opern in der Tat ganz dringend eine Modernisierung. Beide Genres zeigten insofern ähnliche

1 Vortrag ursprünglich gehalten bei den Amici del Loggione del Teatro alla Scala (2004) und an den Universitäten von Navarra und Salamanca (2005); der Text wurde zum Teil benutzt in: MARIO HAMLET-METZ, *Vivendo l'Opera: Itinerari verso la magia del suono* (Mailand, 2019) und in «L'Opera».

Schwächen, als sie anscheinend nicht imstande waren, sich vom klassischen Schema zu lösen, und wenn sie die geringste Neuerung anboten, begegnete ihnen die scharfe Ablehnung von extrem konservativen Publikum und Presse. Man hätte denken können, dass das neue, aufstrebende *mélodrame* das Problem hätte lösen können, wenigstens teilweise, doch dem war nicht so. Die Absurditäten der Handlungsabläufe, der fehlende echte literarische Wert, die wenig kultivierte Sprache und die unumgängliche moralische Lehre am Ende dieser Stücke schlossen sie trotz ihrer enormen Popularität von wichtigen Bühnen und interessanten Aufführungen aus. Mit anderen Worten: In den Augen ernsthafter Theaterbesucher schaffte es das *mélodrame* nie über die Kategorie eines unbedeutenden, zweitrangigen literarischen Genres hinaus.

Setzte es sich denn im Opernhaus durch? Sicherlich, doch noch nicht jetzt und auch nicht so mühelos. Zugegeben, Spontini hatte in seinem erfolgreichen, grandiosen *Fernand Cortez* (1809) einen modernen Schauplatz und eine melodramatische Story verwendet, aber auf längere Sicht zog das Pariser Publikum zu diesem Zeitpunkt eigentlich dessen zumindest vom Äußeren her klassizistische Oper *La Vestale* vor, ein Werk, das auf dem Höhepunkt der napoleonischen Ära komponiert wurde. (Übrigens war es Rossini, der *Fernand Cortez* den Italienern vorstellte, als er eine Neubearbeitung der Oper in Neapel leitete, und dieses Werk beeinflusste seinen eigenen *Maometto II* und sogar *Guillaume Tell*, beide Opern größeren Ausmaßes.)

Wenn nicht das *mélodrame*, was dann? Die Rückkehr der Bourbonen an die Macht betrachteten viele aus der jungen Künstlergeneration als die „Rückkehr der Freiheit“; als erst einmal die strenge Zensur des Empire verschwunden war, fühlten sie, dass sie damit beginnen konnten, mit neuen Formen und Themen zu experimentieren, und in diesem Zusammenhang befolgten sie den Rat der Madame de Staël, die in *De l'Allemagne* (1815) mehrfach dafür plädierte, es sei höchste Zeit für die Franzosen, Homer und Horaz zu ersetzen und Ossian und Schiller zu folgen. Ihr Einfluss wurde fast unverzüglich spürbar: 1816 tauchten allmählich Übersetzungen von Schiller, Byron und Scott auf. Interessanterweise war das erste ins Französische übersetzte Werk von Scott *Old Mortality* (*Les Puritains d'Écosse*), das wiederum ein französisches Schauspiel von Ancelot und Xavier wurde (*Têtes Rondes et Cavaliers*), das Carlo Graf Pepoli für Bellinis *I Puritani* bearbeitete. Aus dem Jahre 1819 müssen zumindest zwei neuartige Schauspiele erwähnt werden, insbesondere weil sie später für Opernlibretti adaptiert wurden: Delavignes *Les vêpres siciliennes*, und Lebruns Umarbeitung von Schillers *Maria Stuart*.

Die faszinierende Dekade der 1820er-Jahre erlebte das Ausufern von pro- und antiromantischen Schriften, Manifesten, Literaturzeitschriften, Schauspielen und deren umgehend folgenden Parodien, und sogar formellen und informellen Reden, die in einer Vielzahl von Institutionen gehalten wurden, einschließlich der Sorbonne und des Königlichen Instituts. Kurzum, was die Franzosen wollten in ihrer Bemühung, das Theater für zeitgenössische Zielgruppen bedeutungsvoller zu machen, war die Entwicklung einer neuen Art von Schauspiel, das modernere Zeiten und Orte darstellte als diejenigen in den klassischen Dramen und das sich an Autoren wie Scott, Schiller und vor allem Shakespeare inspirierte. Die als „bataille romantique“ bezeichnete

Auseinandersetzung sollte erst 1830 mit der „bataille d’Hernani“ beigelegt werden, jener turbulenten jedoch letztendlich erfolgreichen Premiere dieses Dramas von Victor Hugo. Die Romantik hatte triumphiert, und dies bringt uns zu Rossini.

Während sich dieser ganze intellektuelle und künstlerische Trubel in Paris abspielte, war das kreative Genie des „Schwans von Pesaro“ in bester Form. Der 30-Jährige hatte sich als der populärste und talentierteste unter den lebenden italienischen Opernkomponisten etabliert, und er war es leid, mit zahlreichen außerkünstlerischen Schwierigkeiten innerhalb und rund um die Theater kämpfen zu müssen, für die er arbeitete. Dazu gehörten hauptsächlich die Launenhaftigkeit von König Ferdinand und die ständigen Intrigen seines neapolitanischen Hofes, die unzumutbaren Forderungen der Impresari, die Engstirnigkeit der Zensoren in Rom und im von Österreich beherrschten Norditalien. Inzwischen hatte Rossini bereits mit neuen musikalischen und dramatischen Formen experimentiert. Interessanterweise wurden seine Handlungen häufig aus der Gruppe der Stücke und Autoren genommen, die die Franzosen als Inspirationsquelle empfahlen (als ob er beweisen wollte, dass das möglich wäre). Sein *Otello* wurde 1816 uraufgeführt. Dann machte 1819 *La donna del lago* mit einer Story bekannt, die auf Scott zurückging. Dies war eine glücklich gewählte Adaptation; denn sie hatte all die dramatischen Bestandteile, die den jungen französischen Romantikern teuer waren – starke Charaktere, Gewalt, Rittertum, Lokalkolorit und eine gute Dosis patriotischer Tapferkeit. In diesem Zusammenhang wird Rossinis Entscheidung für *La donna del lago* zur Einführung in sein Amt als Direktor des Théâtre-Italien (1824) noch bedeutsamer.

In der ebenfalls 1819 uraufgeführten *Ermione* schafften Rossini und sein Librettist Tottola das Unvorstellbare, nämlich die Umwandlung einer Tragödie von Racine in ein romantisches Drama, und zwar indem sie das Zentrum der Aufmerksamkeit von der würdevollen Andromaque – Titelfigur und Protagonistin bei Racine – auf die leidenschaftliche und unberechenbare Ermione verlagerten. In dieser Oper zeigte Rossini klare Zeichen von künstlerischer Reife, besonders in der detaillierten musikalischen Charakterisierung. Auch Voltaire, der ein Jahrhundert früher einige interessante Neuerungen in der Inszenierung exotischer Schauplätze eingeführt hatte, dabei aber innerhalb der Parameter des Klassizismus in puncto Handlungsverlauf, Versbau und Ausgang blieb, wurde von Rossini romantisiert: *Semiramide* (1823), im historischen Babylon spielend, präsentierte eine ehebrecherische Königin, Geistererscheinungen, Grabstätten und hochdramatische Szenen voll von Schrecken und Gewissensbissen. Es war das großartigste lyrische Spektakel, das man bis dato auf einer italienischen Bühne gesehen hatte, und seine visuelle, theatralische und musikalische Wirkung war riesig. Es gab darin viele Bestandteile einer echten „Grand Opéra“ und deshalb war das Werk leicht für die Opéra anzupassen. (Die revidierte Fassung von 1860, die an der Pariser Oper aufgeführt wurde und jetzt 2026 in Bad Wildbad auf dem Programm steht, beweist dies zur Genüge.)

Mittlerweile war sich Rossini jedoch schlüssig geworden, dass es für ihn Zeit war weiterzuziehen. Noch bevor er an *Semiramide* arbeitete, war er nach Wien gereist, wo er während einer zwei Monate dauernden Saison seine Opern dirigierte. Wien nahm

den erfolgreichen Rossini freundlich auf, aber er zog nicht einmal die Möglichkeit in Betracht, dort ansässig zu werden. Er blieb auch nicht in London, wo er mehrere hektische, äußerst lukrative Monate (1823-1824) verbrachte und wo er vom britischen Hochadel geehrt und vom Herzog von Wellington und von König Georg IV. persönlich in Brighton empfangen wurde. Doch Rossini wusste ganz genau, dass die wirtschaftliche und organisatorische Situation in London kaum vergleichbar mit der in Paris war. Sein Ziel war zweifellos die Eroberung von Paris.

Auf seinem Weg nach London konnte Rossini einen ersten flüchtigen Blick auf die Licherstadt werfen. Anlässlich eines Banketts zu seinen Ehren in dem berühmten „Veau-qui-tette“ am 16. November 1823 wurde er zum Stadtgespräch: Unter den 160 Gästen waren Talma, Mlle Mars und Mlle Georges, die berühmtesten französischen Schauspieler jener Zeit, und aus der Welt der Musik die Komponisten Boieldieu, Auber und Hérold sowie Mme Pasta, Mlle Cinti, Lesueur und Garcia. Dieses Bankett löste eine derartige Aufregung aus, dass es unmittelbare Inspiration für ein Vaudeville von Scribe und Mazères mit dem Titel *Rossini à Paris ou le Grand Dîner* war. Rossini, der seine Premiere am 29. November im Théâtre du Gymnase besuchte, meinte, er könne niemals Erfolg haben, falls dies französische Musik sei. Natürlich kam Rossini nicht nach Paris, um mit Vaudevilles Erfolg zu haben, sondern tatsächlich in der Opéra. Erwartungsgemäß ging für ihn nicht alles glatt, da seine Anwesenheit in Paris in der Musikwelt einige Kontroversen hervorrief, insbesondere unter konservativen Verwaltungsbeamten, Komponisten, Journalisten und Kritikern, die so weit gingen, ihn mit den Spitznamen „Monsieur Vacarmini“ oder „Monsieur Crescendo“ zu belegen und seine Musik als eine Menge „Papperlapapp“ zu beschreiben. Er hatte jedoch auch Befürworter, nicht am wenigsten wichtig unter diesen Boieldieu und Auber, die kategorisch erklärten, es sei besser, überhaupt nicht zu komponieren, wenn man nicht Musik wie die von Rossini komponieren könnte.

Wenn der erste Aufenthalt des Komponisten in Paris einen starken, aber letzten Endes harmlosen Trubel auslöste, so eroberte die Nachricht von seiner Ernennung zum Direktor des Théâtre-Italien ein paar Monate später die musikalische Welt der Stadt wirklich im Sturm. Das Publikum war entzückt, weil es endlich die Rossini-Opern *comme il faut* hören konnte und der Komponist persönlich die Aufführungen überwachen würde. „Endlich“ ist zutreffend; denn bis zu seiner Ankunft in Paris hatten seine Werke unter ständigen Verstümmelungen gelitten: Ganze Szenen wurden oft umgestaltet oder einfach gestrichen. Musik aus einer seiner Opern wurde in einer seiner anderen eingesetzt, wie zum Beispiel bei *Il turco in Italia*, in die das Quintett aus *La Cenerentola* eingeschoben wurde. Als letztere zum ersten Mal aufgeführt wurde, dachten deshalb einige Zuschauer, Rossini habe bei sich selbst abgeschrieben, und warfen ihm mangelnde Erfindungsgabe vor. Schuld an diesen Verunstaltungen war in den meisten Fällen der gut vernetzte Komponist Ferdinando Paër, der in seiner Eifersucht nicht nur die Struktur der Opern verstümmelte, sondern auch eine bösartige Kampagne gegen Rossini in Gang setzte. *Il barbiere di Siviglia* erlebte seine Pariser Premiere 1819 und wurde hauptsächlich wegen des Tenors Garcia und Mme Fodor-Mainvielle in der Besetzungsliste bejubelt. Diese Aufführungen von *Il barbiere* markierten aber auch den Anfang des sogenannten „Rossinismus“ in Frankreich, trotz

Paër und der Kritik von Henri Montan Berton, der schrieb, dass Rossini, was auch immer er sagte oder tat, immer nur ein Scharlatan sein würde, dessen Musik niemals tiefgründig oder bedeutsam sei: In ihr, so führte er boshaft aus, dürfe das Orchester singen, während die Sänger rezitieren.

Ende 1824 beschloss Rossini, sich in Paris niederzulassen. Diese Entscheidung war nicht nur klug, sondern auch zweckmäßig. Es war in der Tat die einzig sinnvolle für einen Mann, der der Welt bereits beachtliche Beiträge geliefert hatte, der aber auch ganz genau und nachdrücklich überzeugt war, dass die Kunst kurz davor stand, einen fundamentalen Wandel durchzumachen, bei dem er eine wichtige Rolle spielen konnte und musste. Die Eroberung der Stadt, die gerade rasant im Kunstbereich die Hauptstadt der Welt wurde, ebenso wie die dortige Vielfalt des intellektuellen Lebens, müssen sicherlich seine Entscheidung beeinflusst haben, auch wenn sie eine enorme Herausforderung darstellte. Sein eigenes kreatives Schaffen musste mit administrativen Aufgaben verknüpft werden; er musste sich und seinen Stil anpassen, um dem Geschmack der Franzosen zu entsprechen, die er aber auch überzeugen musste, dass in der Oper Melodie und Gesang von höchster Bedeutung sind. Außerdem musste er sich an die Feinheiten der französischen Prosodie anpassen, was ihm meisterhaft in *Le comte Ory* (1828) gelang, einer komischen Oper im überaus authentischen französischen Stil. Und er sorgte dafür, dass er auf die Anwesenheit der berühmtesten Sänger dieser Zeit zählen konnte: Mlles Mombelli, Malibran, Sontag, die Grisi-Schwester, Galli, Garcia, Tamburini, Lablache u. a.

Als Rossini 1824 in der rue Montmartre einzog, war Ludwig XVIII. gestorben und sein Nachfolger war sein jüngerer ultra-konservativer Bruder Karl X. Glücklicherweise schadete dies Rossini nicht, im Gegenteil. Er hatte lange genug in Neapel gelebt, um zu wissen, wie man in Königshäusern gut ankommt. Hier in Paris schaffte er das, indem er *Il viaggio a Reims* komponierte, jenes brillante Spektakel für die Feierlichkeiten anlässlich der Krönung des neuen Königs. Über den unmittelbaren Erfolg der Oper hinaus, deren Handlung übrigens von Madame de Staëls *Corinne* inspiriert wurde, lag die eigentliche Bedeutung von *Il viaggio* bei seiner Premiere darin, dass sich Rossini bei dieser Komposition seines ersten Stücks für Paris besondere Mühe gab, um dem Pariser Publikum eine Lektion in puncto Wertschätzung der Schönheit und Freude des Gesangs zu erteilen; denn genau darum geht es hierin.

Rossinis Nähe zu den französischen Romantikern war offensichtlich, da ihre inneren wie äußeren Kämpfe mit seinen identisch waren. Obwohl die Entwicklung der Oper wegen der Vielschichtigkeiten des Genres anders war als die der anderen Künste, müssen die Beiträge des Komponisten zur Förderung des Anliegens der Romantik zwischen seiner Ankunft 1824 und der Premiere seines *Guillaume Tell* 1829 noch vollständig gewürdigt werden. Tatsache ist, dass er in seinem eigenen Bereich – parallel zu seinen Künstlerkollegen – bewusst oder unbewusst dieselben Ziele erreichte wie sie, und er schien das immer eher als sie zu tun, beispielsweise bei der Behandlung der wesentlichen Themen von Patriotismus und Freiheit: Seiner enthusiastischen Bereitschaft, ein Konzert zugunsten der griechischen Aufständischen zu organisieren (28. April 1826, Grande Salle de Vauxhall), folgte die Überarbeitung von *Maometto II*

und *Mosè in Egitto*, die bei ihren Aufführungen in der Pariser Oper zu *Le siège de Corinthe* (1826) und *Moïse et Pharaon* (1827) wurden, und natürlich *Guillaume Tell*.

Außerdem kann man nicht die Tatsache übersehen, dass Rossinis *Otello*, auch wenn sein Libretto mangelhaft sein mag, 1821 in Paris positiv aufgenommen wurde, zwei Jahre vor dem Debakel, als die erste British Touring Company den Kanal überquerte, um dem französischen Publikum Shakespeare in der Originalsprache vorzustellen. Rossinis *Otello* war auch viel erfolgreicher als die französische Übersetzung und Bearbeitung des Dramas (Vigny 1829). Der im Wesentlichen an Schiller angelehnte *Guillaume Tell* enthielt alle musikalischen und theatralischen Bestandteile eines romantischen Stücks, daher sein Erfolg bei der jungen Generation der Romantiker. Ein Jahr später folgten die Premiere von Victor Hugos *Hernani*, ebenso Delacroix mit seinem Gemälde *La Liberté guidant le peuple*, Berlioz mit seiner *Symphonie fantastique* und Stendhals meisterhafter Roman *Le rouge et le noir*: Sie alle wurden in demselben Jahr der Julirevolution geschaffen.

Stendhals *Vie de Rossini* von 1824 (erhältlich bereits im November 1823) ist das Werk eines selbstgefälligen Dilettanten, der darin genau so viel von sich selbst spricht wie von Rossini. Es war jedoch kein Zufall, dass es der entschiedenste Anwalt der Romantik in Frankreich war, der die erste biografische Studie zum 30-jährigen Pesaresen, der gerade in Paris angekommen war, veröffentlichte. Diese frühe Biografie stellte in der Tat nicht nur eine überaus dankbare Würdigung des italienischen Komponisten seitens eines enthusiastischen Musikliebhabers dar, sondern auch die erhebliche Anstrengung eines Gleichgesinnten, der erreichen wollte, dass seine Zeitgenossen in Rossini ein Vorbild sahen, dessen Opern bei ihrer apostolischen Mission die Künste zu modernisieren als nützliche Quelle der Inspiration benutzt werden sollten.

Übersetzung aus dem Amerikanischen
von Walter K. Wiertz

QUELLEN

LADY MORGAN, *La France*, 2 Bände (Paris, 1817)

STENDHAL, *Vie de Rossini*, (Paris, 1824)

«L’Abeille» (1822)

«La Quotidienne» (22. Oktober 1822)

«Le Constitutionnel» (25. Oktober 1822)

HERBERT WEINSTOCK, *Rossini. A biography* (New York, 1968)

MARCO BEGHELLI und NICOLA GALLINO, *Tutti I Libretti di Rossini* (Mailand, 1991)

MARIO HAMLET-METZ, *Vivendo l’Opera: Itinerari verso la magia del suono* (Mailand, 2019)