



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Gasparo Spontini.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

die umfassendste Kenntniß aller Style, und neben geschmackvoller Auswahl nur eine zum Theil überladene Anwendung und eine zu sehr vermischende Zusammenstellung. Aber aus allen reizenden und zierlichen Einzelheiten entsteht hier — nach meiner Auffassung wenigstens — kein organisches, kein einheitliches Ganzes. Wenn ich die Einfachheit der inneren Einrichtung im älteren Museum betrachte, die langen schlichten Säle, welche wirklich für die Kunstwerke, ihren Genuß und ihr Studium hergerichtet worden, und blicke dann in das neue Gebäude, in welchem die alten Werke zu Decorirung der Architektur benutzt wurden, so kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, als seien hier die alten Denkmäler der Kunst nicht Zweck, sondern Mittel gewesen zur Ausführung des großen Baues der Neuzeit, in welchen die ganze encyclopädisch-kunsthistorische Erfahrung der Gegenwart niedergelegt werden sollte. Der Geist des Baumeisters sprudelt über in Genrebildungen, welche aus dem Schätze seines reichen Wissens in ihm auftauchen, die er dann episodisch gestaltet, in den äußeren Rahmen des Bauwerks hineinträgt und aneinanderfügt. Er dichtet in Rhapsodien; aber noch scheint es mir nicht, als sollte daraus ein Homerisches Epos entstehen. Jedenfalls findet der Charakter unsrer theoretischen Zeit, wenn wir in deren Unbestimmtheit noch die Eigenschaft eines Charakters suchen dürfen, in diesem Prachtbau seinen Ausdruck und wird durch diese Steinschrift der Nachwelt überliefert werden.

Gasparo Spontini.

Der Tod des berühmten Componisten veranlaßt uns zu einigen vorläufigen Bemerkungen; wir behalten uns vor, noch einmal ausführlicher auf ihn zurückzukommen.

Spontini war 1778 im Kirchenstaat geboren, in Neapel seit 1791 musikalisch ausgebildet; hatte daselbst 1795 seine erste Oper zur Aufführung gebracht, und später, theils in Rom, theils in Venedig in der gewöhnlichen Schablonenmanier der italienischen Maestros seine Künste versucht, ohne erheblichen Erfolg, bis er 1803, unzufrieden mit seiner bisherigen Thätigkeit, ohne officielle Aufforderung nach Paris ging. Er hat später von dieser ersten Periode seiner Thätigkeit, wie uns Hector Berlioz berichtet, mit großer Geringschätzung gesprochen, und sie hat auch auf diejenigen Leistungen, wodurch er in der Kunstgeschichte seine Stellung einnimmt, gar keinen Einfluß gehabt; es ist daher ziemlich überflüssig, sich nach dem Meister zu erkundigen, der ihn gebildet hat, zumal da sie sich alle einander gleichen, wie ein Wassertropfen den andern.

Unbedingt ist diese spätere Reaction gegen seine ursprüngliche musikalische Richtung keineswegs ein Zeichen höherer Begabung. Wie viel sich aus der italienischen Schule machen läßt, hat Rossini gezeigt, der zwar allen seinen Nebenbuhlern unendlich überlegen ist, sich aber in der Art und Weise von ihnen nicht wesentlich unterscheidet. Um in jener leichtsinnigen Form zu wirken, muß eine Liebenswürdigkeit und Fülle der Melodien vorhanden sein, die uns den leeren Mechanismus der Harmonie vergessen läßt. Eine Reaction gegen diesen Mechanismus kann ebensowohl aus dem Gefühl eines innern Mangels, als aus einer höhern Einsicht in das Wesen der Kunst hervorgehen. Spontini gehörte nicht zu jenen Talenten, denen die Melodien ungesucht von den Lippen strömen; es war natürlich, daß er zur Reflexion griff, aber es ist sein Verdienst, daß diese Reflexion der Kunst eine neue Bahn gebrochen hat. Mit Gluck war es übrigens ungefähr der nämliche Fall.

Gluck's Werke waren es, die unserm Künstler die Augen öffneten. Er lernte sie erst in Paris kennen. Es waren ungefähr dreißig Jahre verflossen, daß sie in Paris jenen gewaltigen Sturm erregt hatten, der sich nun in einer andern Form erneuern sollte. (Gluck's Iphigenie war 1774, seine Armide 1777 aufgeführt worden; sein Hauptgegner Piccini war 1776 nach Paris gekommen. Gluck's Tod fällt ins Jahr 1787 — dasselbe Jahr, in welchem Mozart seinen Don Juan aufführte). Neben Gluck waren es vorzugsweise Cherubini und Méhul, die, damals in ihrer Blüthezeit, auf seine Richtung einen wesentlichen Einfluß ausübten. Dagegen ist ihm die deutsche Musik vollkommen fremd geblieben; noch war nicht die Zeit gekommen, wo Beethoven in der höher gebildeten musikalischen Gesellschaft in Paris alle seine Nebenbuhler verdrängte.

Das Princip, welches Gluck in die Musik eingeführt hat, welches aber noch heute weit entfernt ist, zur Herrschaft durchgedrungen zu sein, beruht vor Allem auf zwei Neuerungen. Beide hat Spontini adoptirt.

Einmal soll der dramatische Theil der Oper nicht bloß das Geländer bilden, an welches man die lyrischen Blumen der Tonkunst nach Belieben, wie sinnige Arabesken, einflechten darf, sondern die Musik soll der adäquate Ausdruck der dramatischen Stimmung sein; Beides soll sich vollständig einander entsprechen. Wir Deutsche sind an das musikalische Charakterisiren so gewöhnt, daß uns diese Idee trivial erscheinen wird. Mozart hat nicht allein die jedesmalige dramatische Stimmung, sondern auch die einzelnen Figuren so im Detail charakterisirt — eine Aufgabe, die sich Gluck nie gestellt hat — daß seine Opern in diesem Punkt dem recitirenden Schauspiel vollkommen ebenbürtig sind. Das läßt sich ins Unendliche treiben. Schon Weber hat seine Malerei bis auf einzelne Bilder, die in dem Gespräch vorkommen, erstreckt; neuerdings zeichnet man das Schütteln des Würfelbechers und das Anzünden des Feuers. Wo die Charakterisirung so ins Detail eingeht, hört ihr eigentlicher Zweck auf. Was uns Deutsche aber

nicht befremdet, mußte die Italiener und Franzosen des vorigen Jahrhunderts, die in der Oper nichts Anders zu sehen gewohnt waren, als eine Gelegenheit für glänzende Stimmen, ihre Bravour und Technik zu zeigen, außer Fassung setzen. Indessen durfte Gluck mit seiner Charakteristik viel weniger aus der lyrischen Natur der Musik heraustreten, als seine Nachahmer, weil seine Gegenstände sehr einfach waren, und in seinen Mitteln die strengste Dekonomie beobachtet wurde.

Der zweite Grundsatz war die Nothwendigkeit einer künstlerischen Einheit in der Oper, in der Art, wie sie im Oratorium und in der Symphonie wirklich vorhanden ist. Die Oper sollte nicht eine Mosaikarbeit aus einzelnen Arien sein, welche durch den gesprochenen Dialog oder das unrythmische Recitativ lose aneinandergeheftet wären, sondern ein mit Nothwendigkeit zusammenhängendes Ganze, in einem gleichmäßigen Styl geschrieben und nach dem Gesetz der künstlerischen Steigerung geordnet. Ob das Princip an sich richtig ist, lassen wir hier dahingestellt, weil noch heute darum gekämpft wird. Jedenfalls setzt die Ausführung desselben einen Text voraus, der bereits nach diesem Princip gearbeitet ist. Eine novellistische Detaillirung der einzelnen Begebenheiten, wie sie das moderne Libretto fast überall gibt, macht das rhythmische Recitativ unerträglich, und die Breite der Handlung würde schon wegen der Zeit, die sie in Anspruch nimmt, eine einheitliche Haltung verbieten. Der Gluck'sche Operntext ist kurz und bewegt sich in klaren, übersichtlichen Gängen, wie das classische Drama.

Wenn also Spontini das Princip seines Meisters in jenen beiden Grundsätzen wieder zur Geltung brachte, so trug er doch ein neues Moment hinein, wodurch dasselbe fast in sein Gegentheil verkehrt wurde, nämlich die Massenwirkung und die Poesie des Contrastes.

Die Instrumentation ist bei Gluck von einer wunderbaren Schönheit, aber zugleich so bescheiden, daß unser verwöhntes Ohr Fülle darin vermißt, daß man in neueren Aufführungen versucht hat, sie voller zu machen. — Spontini war der Erste, der jenen Sturm der Instrumentirung einführte, der schon durch seine physische Macht ergreift. Dazu gehört die ausgedehntere Anwendung der Blasinstrumente, der Pauke, namentlich aber das Zusammenraffen aller Instrumente in ihrer vollen Kraft zu plötzlichen, überwältigenden Wirkungen. Die Anekdote von jenem Berliner ist bekannt, der, um sich vor dem Lärm der Spontini'schen Oper zu retten, den Zapfenstreich anhörte, und sich über diese ruhige, sanfte Musik freute. Die Sache ist nicht unrichtig. Zwar wird im Zapfenstreich der Lärm größer sein, wenn man ihn als Ganzes gegen die Oper abwägt; aber es ist ein solider, gleichmäßiger Lärm, den man nicht mehr merkt, wenn man daran gewöhnt ist: in der Oper wird er durch die Gewalt des Contrastes erhöht.

Von Seiten der strengen, ich möchte sagen jüngerlichen Kunst hat man gegen diese Verwendung der physischen Naturgewalt zu künstlerischen Zwecken sehr lebhaft geeifert, aber mit nicht ganz stichhaltigen Gründen. Die Kammermusik

ist doch keine Widerlegung der Symphonie, und Haydn's Kindersymphonien, so hübsch sie sind, keine Widerlegung der Eroica. Das Eine kann immer neben dem Andern bestehen. Die Symphonie wird die Feinheit der Quartette entbehren, die Kammermusik nicht so unmittelbar hinreißen, wie ein volles Orchester. Wenn dann die Technik sich steigert, so ist kein Grund vorhanden, nicht auch die Extension der Instrumente zu steigern. Wenn Hector Berlioz die Instrumente auf eine so massenhafte Weise anwendet, daß sie uns fabelhaft vorkommt, so hat das freilich den Uebelstand, daß man dergleichen nur in den größten Hauptstädten hören kann; da aber dadurch unstreitig eine größere Wirkung erzielt wird, und da an sich die Masse der Mittel gegen die künstlerische Behandlung nicht streitet, so ist so lange nichts dagegen zu sagen, als der gute Geschmack darüber wacht, daß der Contrast nicht ins Fragenhafte getrieben wird. Denn das Verhältniß der Musik zu dem Raum, für den sie bestimmt ist, und der Instrumente zur Stimme beruht auf festen Gesetzen.

Spontini kam nicht gleich zu seinem Erfolg. Er debütierte in Paris mit einigen noch halb italienischen Opern, die vorübergingen. In einer Operette: *La petite maison* (1805) wurde, mehr durch den Text, als durch die Musik, die Wuth des Publicums so erregt, daß es die Bühne stürmte, und alle Instrumente, Decorationen u. s. w. zerschlug. Spontini lebte in sehr dürftigen Umständen, bis die Gunst der Kaiserin Josephine und die Freundschaft des Dichters Jouy, zur Kaiserzeit der Matador unter den Theaterpoeten, ihm das Textbuch zur „*Bestalin*“ verschaffte, welches Cherubini und Mehul ausgeschlagen hatten. Er lebte nun in strengster Zurückgezogenheit, nur mit seinen Studien und seiner Arbeit beschäftigt. Alle Sänger und Sängerinnen, sowie das ganze Orchester protestirten gegen diese unerhörte Musik, Cabalen ohne Ende kreuzten sein Werk, aber das Machtwort Napoleon's schlug durch. Im J. 1807 wurde die „*Bestalin*“ aufgeführt. Der Erfolg war ungeheuer. Das Kaiserreich hatte endlich eine Musik gefunden, die seinem kriegerischen Ruhm und seinem romantischen Glanz entsprach. Spontini gewann den Preis über seine Mitbewerber, namentlich Lesueur, damit ein ansehnliches Gehalt und eine gesicherte Stellung. 1809 machte sein Ferdinand Cortez gleichen Success; den Stoff hatte er auf Napoleon's Befehl, gegen seine Vorliebe, gewählt. Er wollte eigentlich eine Elektra schreiben; es ist aber anzunehmen, daß der Kaiser die Natur seiner Musik richtiger gewürdigt hat, als er selbst. 1810 erhielt er die Direction der italienischen Oper. Sein drittes großes Werk, *Olympia* (1819), fand bereits ein anderes Publicum; Rossini hatte Alles unterjocht (sein *Tancredi* erschien 1813, der *Barbier und Stello* 1816, *Gazza Ladra*, *Armida* etc. 1817); das Stück ging ohne Eindruck vorüber. Es scheint, mit Ausnahme der Ouverture, auch auf den deutschen Bühnen völlig bei Seite gelegt zu sein. — Der Verdruß trieb Spontini 1820 nach Berlin, wo er zwanzig Jahre hindurch die Capelle leitete. Man hat später

vielfältig darüber geklagt, daß er seinen Werken, die er übrigens wesentlich verbesserte, daselbst einen zu großen Raum gab. Was er Neues schrieb — *Marmahul* 1822, *Meidor* 1825, ein Zauberballet, in dem jenes bekannte Musikstück der gestimmten Ambose vorkommt, und *Agnes von Hohenstaufen* enthielt nicht nur keinen Fortschritt, sondern war schon Manier. Nach seinem Majestätsproceß und seiner Entfernung aus Berlin 1842 verschwanden seine Stücke vom dortigen Theater, bis *Jenny Lind* wieder als *Bestalin* auftrat. Obgleich die Individualität dieser Sängerin so wenig als irgend möglich geeignet war, die Leidenschaft und das Dämonische, das in jener Rolle liegt, wiederzugeben, so machte das Stück doch wieder einen gewaltigen Eindruck. — *Spontini* hat seine letzten Jahre in seinem Vaterlande zugebracht; 1844 hatte ihn der Papst zum Grafen von *St. Andrea* ernannt.

Eine eingehende Kritik seiner Werke, so wie die Darstellung des Verhältnisses zwischen ihm und den neueren Componisten, die eine verwandte Richtung verfolgen — *Meyerbeer*, *Richard Wagner*, *Berlioz* — behalten wir uns vor.

Die Hochzeit des Antirulis.

Ein Aristophanisches Lustspiel von *Alexandros Rhisos Rhangawis*, aus dem Neugriechischen übersetzt von *Sanders*. 2. Ausg. Berlin, Dümmler. 1850.

Dieses neugriechische Lustspiel hat für uns ein doppeltes Interesse, seiner Form wie seines Inhalts wegen.

In seiner Form schließt es sich ganz der altgriechischen Komödie an. Wir haben die alten Versmaße — ganz gegen die Natur der neugriechischen Sprache, die zu Gunsten des Accents die Quantität gänzlich aufgegeben hat —, wir haben Chöre, Parabasen und was sonst zum Aristophanischen Costüm gehört. Der Dichter selbst rechtfertigt sich darüber folgendermaßen:

„Wenn er Trimeter hat aneinandergereiht, Anapäste zusammengefügt hat,
Nicht zwang ihn Mangel an Worten dazu, noch die Furcht vor den doppelten Reimen.
Er verstehet, zu schirren der Silben Gespann gleich anderen Röchlein der Musen,
Und zu häufen, da wo an Gedanken es fehlt, Wortreihen auf *ia* und *áxi*.
Doch zwischen der Lorbeern ewigem Grün, an dem reinen kastalischen Quelle,
Dort, sagt er, zerbrochen und stimmlos fand er der Dichtkunst Flöte, der alten,
Sie geschleudert in Wuth fort, seit sie entweicht von den neueren Marsyasdichtern.“

Doch scheint diese Neuerung noch nicht den rechten Anklang gefunden zu haben; wenigstens beklagt er sich sehr lebhaft über die Aufmerksamkeit, welche das Publicum den gewöhnlichen Jotenpoeten zuwendet: