



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Heil, A.: Zur Inszenierung classischer Opern.

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

Zur Inszenirung classischer Opern.

Von A. Heil.



Es ist eine bekannte und beklagenswerthe Thatsache, daß gerade die Aufführungen classischer Theaterstücke, was die äußerlichen Seiten betrifft, mehr als andre zu wünschen übrig lassen. Um von geringerem zu schweigen, so werden die Bearbeitungen in der Regel aus einem einseitigen Standpunkte unternommen, und die Ausstattung bietet Mittelmäßiges, wenn sie nicht geradezu ärmlich ist. Auf dem Gebiete des Dramas bemühen sich in neuerer Zeit die Meininger, durch möglichst vollkommene Aufführungen oder wenigstens möglichst harmonische Leistungen die Classiker in ihrer wahren und vollen Größe dem Publicum vorzuführen, ein Streben, das, vorausgesetzt, daß es nicht auf unnöthige Entfaltung äußerer Pracht hinausläuft oder durch kleinliche Genauigkeit in der historischen Treue u. dergl. einem antiquarischen Interesse huldigt, vollen Beifall verdient. Für die Oper giebt es kein Beispiel und Vorbild von ähnlichem Erfolg oder con-

in den Jahren 1767—68, auch 1788 und 1794, nebst einigen Oden und Liedern, einer Hymne an Flora und einer von Goethe in Kupfer gestochenen Landschaft. Ich glaube Goethen einen Dienst zu leisten, indem ich Sie bitte, mein verehrtester Freund, ihm davon Nachricht zu geben und bei ihm anzufragen, ob es ihm gefällt, diese ihm gewis interessanten Urkunden seiner Jugend für ein seiner Großmuth überlassenes Gratual vom Besizer einzulösen? Nachdem sein Entschluß ausfällt, erwarte ich durch Ihre Güte, entweder Gold oder doch das goldeswerthe Manuscript zurück. Wenn ich glauben dürfte, daß es Goethen gleichgültig sein könnte, sich hier so in dem Augenblick seiner ersten geistigen Entwicklung zu erblicken, so kann ich mich doch auf keine Weise überreden, daß er zugeben möchte, daß die in seine damaligen Verhältnisse verwickelten Personen, vielleicht durch fremde, indiskrete Publikation dieser Briefe, der Welt namentlich bekannt würden. Ich habe Goethe immer nur aus der Ferne bewundert: darum wende ich mich auch bei dieser Gelegenheit lieber an Sie, theuerster Freund, als an ihn selbst; als beiderseitiger Freund sind Sie der beste Vermittler und werden gewis das kleine Geschäft gern übernehmen.“ Wie ein späterer Brief Rodes an Knebel vom 2. Februar 1818 ersehen läßt, hat Goethe bald darauf die betreffenden Schriftstücke zurückgekauft. Charakteristisch ist es, daß Goethe in dieser sehr persönlichen Sache an Rode ein Kanzleischreiben schiebt und Rode durch „sein Kabinet“ antworten läßt. „Durch ihre gütige Vermittlung bin ich denn so glücklich gewesen, zwei Menschen Freude zu machen; Goethen mit seinen Handschriften, und meinem alten Gärtner mit den vier Pistolen. Nehmen Sie für die Freude, die mir dadurch geworden, meinen herzlichsten Dank an . . . Goethes Kanzleischreiben ist sogleich aus meinem Kabinet beantwortet worden, mit Beifügung des Empfangscheins vom Empfänger des Geldes.“ In Verlauf des Briefes schreibt sodann Rode jene von uns oben citirten Worte, daß er gewünscht hätte, Goethe hätte seinen Briefwechsel mit Behriß zur Zeit der Abfassung des zweiten Theiles von Dichtung und Wahrheit besessen: „Er würde schonender mit ihm verfahren sein.“

sequenter Anwendung. Nichtsdestoweniger kommt es auch in diesem Fache darauf an, die scenische Wirkung der Stücke zu erhöhen, einerseits durch decorative und ähnliche Verschönerungen, vor allen Dingen aber durch Beschaffung sorgfältiger Bearbeitungen, die der ganzen Aufführung eine exacte Grundlage verleihen und den Geschmack der Menge nach allen Richtungen hin regeln. Die Oper muß — dies ist die Forderung, auf die alles hinausläuft — dem Dämmerlichte der bloß musikalischen Betrachtungsweise entzogen und unter die strengen Gesichtspunkte einer allgemeinen, natürlichen Aesthetik gestellt werden. Zur Erläuterung sollen die nächstliegenden Inszenierungsfragen aus dem Gebiete der classischen Oper berührt werden. Im ganzen ist an diesem Punkte wenig gearbeitet worden, und selbst von diesem wenigen nimmt die Praxis bei der großen Rückständigkeit, die dem Theaterwesen vorläufig noch anhaftet, selten und spät Notiz.

Von den Gluckschen Meisterwerken, die das Bedeutendste des ganzen Opern-Genres ausmachen, stehen die beiden italienischen Opern Orfeo und Alceste den spätern französischen nicht nach, und wenn sie weniger aufgeführt werden als Armide oder Iphigénie en Tauride, so liegt dies wohl an reinen Zufälligkeiten, denn gerade „Orpheus“ ist der anziehendste aller Gluckschen Stoffe. Von Wichtigkeit ist hier zunächst die Frage nach dem Werthe der französischen Partituren des Orfeo und der Alceste. Hector Berlioz hat zuerst mit wünschenswerthester Wärme auf die zahlreichen Verbesserungen hingewiesen, die Gluck in den betreffenden Werken bei der Umarbeitung für die Pariser Bühne vorgenommen hat. Aber sie beziehen sich fast nur auf die Musik. Das Drama als solches, der Geist der Stücke hat durch die Rücksicht auf die Franzosen schwer gelitten. In man kann behaupten, daß selten ein Künstler seine eignen Schöpfungen in so eingreifender Weise verstümmelt hat, als es Gluck that, indem er Dinge wie die Bertinische Arie oder die Einschlebung der Heraklespartie zuließ. Im „Orpheus“ scheinen einzelne Umgestaltungen und Zuthaten, so die in der ersten Scene des ersten Actes der lange Jurientanz in D-moll, der Balletsatz in C aus der Elysiumscene, in der äußerlichen, für uns ungiltigen Absicht entstanden zu sein, dem Werke eine größere Länge zu verschaffen und so die Dauer der Vorstellung zu erhöhen. In der „Alceste“ vollends sind, um die Handlung spannender zu machen, die einzelnen Theile durchaus versetzt und umgemodelt worden, sodaß nun die Entwicklung höchst uneben ist und der dritte Act in ein unwürdiges Puppenspiel ausläuft. Dabei ist der eigentliche Zweck schlecht erreicht, wie man sich, auch ohne den schroffen Standpunkt von A. B. Marx einzunehmen, kaum verhehlen kann. Der Vorwurf der Monotonie, den man dem Werke immer gemacht hat, ist nicht sehr gerecht. Er zielt fast darauf hin, daß Leuten, welche für den Geist solcher Schöpfungen unempfänglich sind, Concessionen gemacht werden sollen.

Gerade die Oper muß die Berechtigung haben, Bilder und Stimmungen in voller Breite auszuführen, und an einer dargestellten Lyrik, wie sie in der „Mceste“ gegen Ende hin Platz greift, lassen sich nur rein technische Ausstellungen machen.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß man für wirklich sorgfältige Aufführungen die italienischen Partituren zu Grunde zu legen, die französischen aber natürlich bei Einzelheiten stets zu berücksichtigen hat. An dem Gange der Handlung und den Scenerien der ersten Fassung wird nichts geändert werden dürfen. Andererseits wäre es im höchsten Grade rigoristisch, wenn man Prachtstellen wie das *Parez vos fronts des fleurs nouvelles* im zweiten Acte der „Mceste“ wieder entfernen wollte. Ueberhaupt nehmen sich hier gerade die Scenen des zweiten Actes, die im königlichen Hause spielen, in der Pariser Gestalt am vortheilhaftesten aus. Die Schlußpartien sind verkürzt und die Genesungsfeier aufs ansprechendste geordnet. Es empfiehlt sich dabei, dem ganzen einen intimern Charakter zu geben sowie die eigentliche Feststimmung erst allmählich sich entwickeln zu lassen. Der erste Chor drückt nur einfache Freude aus; dem folgt, mit Weglassung der Balletsätze, sogleich die Scene zwischen Admet und seinem Volke; hierauf äußert der Chor in zusammenfassender Weise seine Zuneigung und seine huldigenden Gefühle dem wiedervereinten Königspaar gegenüber; und nun erst entwickelt sich jene, man möchte sagen, Privatlustbarkeit, bei welcher der ganze Zauber der specifisch hellenischen Schönheit zu Tage tritt. Was „Orpheus“ betrifft, so würde z. B. die Aufnahme der Arie des Amor im ersten Acte schon zu weit gehn. Es ist freilich Schade, eine hübsche Pöcde aufzugeben. Aber es ist hier besser, den dramatischen Gesichtspunkt festzuhalten, nach welchem die Figur des Amor möglichst zurücktreten und die betreffende Scene möglichst kurz ablaufen muß. Der nachcomponirte Balletsatz mit dem Flötensolo, der die Stimmung der Verje

Non ingombra l'alma sicura pura,
 Laura tranquilla gira, spira
 La calma piacere nel son, etc.

so schön vorausnimmt, eignet sich vorzüglich zu einer Zwischenmusik während der Verwandlung im zweiten Acte. Sehr gut ist auch der Gedanke, vor der plötzlichen Verwandlung im letzten Acte das neue Terzett in E-moll einzuschieben, dann erst den Schluß, und zwar in möglichster Knappheit und Abkürzung, zu bringen. Nebenbei bemerkt, dürfte es gut sein, für die Namen im verdeutschten „Orpheus“ die dem Griechischen nachgebildeten Formen Euridike, Erös, Erinyen u. s. w. durchzuführen. Das so oft wiederkehrende „Euridice“ — nach dem Italienischen und Französischen, wo der Accent nicht anders liegen kann — stört doch immer, wenn es auch eine Kleinigkeit ist.

Es liegt auf der Hand, daß Opern wie Orfeo und Alceste der scenischen Pracht nicht entbehren können. Die Ausstattung muß einfachen Stils, aber glänzend sein, damit man die volle Bedeutung des Vorgeführten nicht bloß ahne, sondern lebhaft empfinde. In dieser Hinsicht ist namentlich die Elysiumscenerie eine hervorragende Aufgabe für die moderne Bühne. Niemand wird zwar beanspruchen, daß man von dem Anblick der seligen Gesilde ebenso ergriffen werde, als es Orpheus selbst auf der Scene zum Ausdruck bringt; aber soviel kann man fordern, daß nicht infolge der Gewöhnlichkeit der Scenerie das Verhalten des Helden — *Che puro ciel etc.* — unsympathisch erscheint und seine Wirkung verfehlt. Die Chöre in den fraglichen Werken sind von so unvergleichlicher Schönheit, daß man nur gute und wohlklingende Stimmen zu ihrer Wiedergabe heranziehen sollte. Was die Auffassung der Glücklichen Tempi angeht, worin manches Schwanken herrscht, so lassen ja im allgemeinen gerade die beiden italienischen Werke des Meisters viel Ruhe und Getragenheit zu, wie beispielsweise die Furienchöre oder das berühmte Stück *Che farò* langsamer gehn könnten, als man gewöhnlich will. Dagegen sei als einer von den wenigen Sätzen, die nicht verschleppt werden dürfen, die Arie *Chiamo il mio ben* hervorgehoben. Schon die zweimalige Wiederkehr dieses Satzes, die man nicht umgehen darf, würde eine gewisse Eintönigkeit verursachen, wenn die Klage zu feierlich ausfiel.

Ueber *Armide* ist bereits von anderer Seite mancherlei angedeutet worden. Es hat indeß bisweilen sein Mißliches, bloß die gedankliche Hebung im Auge zu haben und liebgewordne, in mancher Beziehung reizvolle Theile geradezu zu beseitigen. Man könnte demnach den ursprünglichen dritten und vierten Act in der Weise zu einem zusammenziehen, daß die Verlockungs-scenen, die so wie so vereinfacht werden müssen, in den dritten Act als Mittelstück eingeschoben werden. Die beiden Ritter müßten dann als erst auf dem Wege begriffen, nicht schon unmittelbar vor *Armidens* Palast angelangt zu denken sein. Das Ganze würde folgenden Zusammenhang haben: 1. Scene: Unterirdische, nach hinten sich unbestimmt öffnende Halle. a. *Armida* allein, *Ah! si la liberté* zc. b. Die Zofen kommen hinzu und jubeln in ihrer Unwissenheit über die Liebe, in die *Rinaldo* versetzt ist. *Armida* entgegnet: *L'enfer n'a pas encore rempli mon esperance* zc. Sie ahnt ein Unheil, das durch die Abgesandten *Gottfrieds* herbeigeführt werde, und befiehlt, man möge eilen, die gefährlichen Ritter durch alle Arten von Zauber-kunst abzuhalten. c. *Armida* allein, den Beiden bitter nachblickend: „Er liebt mich? Erglüht für mich? O Flamme, die mich schmähst! Hier fleht nicht freie Liebe; sie folgt dem Machtgebot der Zauberin allein. Wie anders ist die Glut, die mich für ihn entbrannt!“ Aber sie vermag nichts zu ändern und kehrt zu den vier Anfangszeilen der alten Klage *Ah! si la liberté* zc. zurück, in denen

gewissermaßen das Herz des Dramas zu suchen ist. 2. Verwandlung: Wilde, einsame Gegend. Die beiden Ritter:

Nous ne trouvons par-tout que de gouffres ouverts:
Armide a dans ces lieux transporté les enfers etc.

Nachdem die Ungeheuer zurückgeschlagen sind und die Umgebung in zaubervollem Reiz erscheint, beginnt sofort Lucinde und der Chor, zunächst mehr im Hintergrunde: *Voici la charmante retraite* u. Das folgende wie im Original, nur daß der Balletsatz in F-dur beschnitten und einzelnes nicht, wie vorgeschrieben, wiederholt wird. Nach den Worten:

Je tourne en vain mes yeux de toutes parts;
Je ne vois plus cette Beauté si chere:
Elle échappe à mes regards
Comme une vapeur légère

ermahnt Ubaldo, nicht länger zu weilen, worauf beide das Duett *Fuyons les douceurs dangereuses* singen. 3. Verwandlung: Scene wie zuerst. Armida erfährt den Sieg der Ritter und rafft sich nochmals, und zwar gewaltiger als früher, auf, um sich der unseligen Liebe zu entäußern. „Zeit ist's, daß endlich ich erwache. Ha! Die Hölle sende mir den grimmen Haß empör!“ Dann folgen die bekannten großen Scenen, die den Hauptinhalt des ursprünglichen dritten Actes ausmachen und den ganzen Theil zum Abschluß führen.

Daß „Armida,“ ein Stück, welches einen der schönsten Kunstvorwürfe behandelt, in der Originalgestalt zu wenig Wirkung ausübt, beruht mit auf dem Reichthum der darin enthaltenen Ballets. Unschön ausgeführt und in der Regel auch die Chorsätze begleitend, bringt der immerwiederkehrende Tanz mehr Störung als Befriedigung hervor. An sich ist er freilich in den meisten Fällen berechtigt. Es sei noch erinnert, daß sich die Furiennassen nicht zu breit machen und zeitiger, als es angemessen ist, in den Vordergrund drängen dürfen. Es erscheint sogar zweckmäßig, ein Stück von der großen Allegorie, nämlich den zweiten Chor und Balletsatz, zu streichen, damit der Effect besser concentrirt bleibt. Wenn übrigens der dritte und vierte Act des Originals ein Ganzes bilden, so wird auch eine äußerliche Verknüpfung des ersten und zweiten Actes zu einem einzigen Acte nicht zu gewagt sein, zumal da von vornherein verschiedene Kürzungen darin zu machen sind. Wir haben alsdann die Dreizahl der Aufzüge und ungefähr dieselben Größenverhältnisse wie in der „Alceste“. Das Diver-tissement im letzten Acte denkt man sich am besten so geordnet: a) die Chaconne, b) Chor: *Les plaisirs ont choisi pour asile*. c) Solo mit Chor: *C'est l'Amour qui retient dans ses chaînes*. d) der im Original vorherstehende Balletsatz in B-dur. Zu den kleinern Partien, wie namentlich den entzückenden Gesängen Grenzboten II. 1881.

On s'étonnerait moins und C'est l'amour, sollten wiederum nur gute Kräfte verwandt werden.

Die *Iphigénie en Tauride* gilt für das bedeutendste Werk von Gluck, insofern hier der Meister, ganz abgesehen von der nur selten erreichbaren Größe des Gegenstandes und der Charaktere, auch formell sein Bestes bietet. In der That ist auf dem Felde der Oper nichts Vollenderes geschaffen worden, und schon die Textdichtung verdient, als treffliches Muster der Gattung aufgestellt zu werden. Solchen Werken gegenüber kann man nur immer und immer wieder die größte Pietät und Sorgfalt der Ausführung als erstes Erforderniß hinstellen, und man möchte beinahe mit Berlioz die Darsteller bedauern, welche die Absichten des Componisten wiedergeben sollen. „Das Talent reicht für diese erdrückende Aufgabe kaum hin, es bedarf fast des Genies.“

Von der um ein halbes Jahrzehnt ältern *Iphigénie en Aulide* gilt allerdings nicht das gleiche. Sie steht unter den übrigen Hauptopern Glucks nach. Unter andern müssen die *Divertissements* hier dem ungetrübten Geschmack zu breit ausgesponnen erscheinen. Democh dürfte die Art, wie Richard Wagner das berühmte Werk bearbeitet hat, zu eingreifend und bei gesunden Theaterverhältnissen unzulässig sein. Die Beseitigung des Patroklos ist lobenswerth; auch die Scenerie ist bei Wagner durchaus musterhaft. Dagegen sind einige Zwischenspiele ziemlich gewagt und manche Kürzungen unnöthig. Der Abschied *Iphigénies* von der ohnmächtigen *Klytaemnestra* muß rasch sein und darf keinen musikalischen Ruhepunkt hervorrufen. Die Liebesepisode ferner zielt gerade durch ihre Ausführlichkeit am besten darauf hin, das Düstere des eigentlichen Stoffes zu mildern, und dies war eine Hauptaufgabe für Dichter und Componisten. Alles andre stimmt dazu. Man beachte z. B. die Vermenschlichung, die der *Agamemnon* der Oper im Gegensatz zum *Macintoshen* aufweist, wozu übrigens die nicht sehr glatte Folge des Ganzen, die einem manche Zwischenhandlung zum Errathen anheim giebt und den während der Hauptereignisse abwesenden *Agamemnon* verstört und zum Handeln unfähig erscheinen läßt, einigermassen beiträgt. Auch die *Divertissements* sind in der „*Iphigénie*“ mehr als ein bloßer Popf, und eine exacte, von den einfachen Gesichtspunkten des geregelten Kunstlebens ausgehende Bearbeitung wird sich bemühen, aus den beiden originalen Partituren eine geeignete Zusammenstellung der betreffenden *Scenen* zu schaffen. Natürlich muß bei der Vorführung Alles aufgewandt werden, um dergleichen Partien nicht aus dem Rahmen des Dramatischen heraustreten zu lassen. Im übrigen ist eine treffliche Hilfsleistung zu würdigen Darstellungen der beiden „*Iphigénien*“ neuerdings durch die Textübertragungen von P. Cornelius gesehen.

Gluck ist wesentlich ein Mann der Zukunft. Wie es manchen großen Schriftsteller giebt, der erst von kommenden Geschlechtern genügend anerkannt und verstanden werden wird, so erwartet auch diesen bewundernswerthen Künstler eine späte, dann aber nachhaltige und allseitige Würdigung. Die Zeit, in welcher dies stattfinden wird, muß von einer bewußtern Cultur durchdrungen sein, als es bisher der Fall war. Sie muß dem Chaos, in welches gegenwärtig die ästhetische Seite im Treiben des Einzelnen wie der Gesellschaft hinausläuft, ein Ende gemacht haben. Dann wird auch die Inszenirung eines Gluck'schen Meisterwerkes keine tappende Speculation, sondern eine wahrhafte, bedeutsame, von der Theilnahme aller Gebildeten getragene Arbeit sein, bei der alles Altüberlieferte nur insofern Leben und Wirksamkeit erhält, als es den berechtigten Principien einer fortgeschrittenen, verständigen Gesamtanschauung entspricht.

Mozarts Opern sind im Vergleich zu den Gluck'schen von geringerer Macht der unmittelbaren Bühnenwirkung; andrerseits stehen sie uns inhaltlich, oder, besser gesagt, hinsichtlich der Umgebung, in der sie spielen, näher und zeigen größern Glanz im Musikalischen. Der Stil des ältern Meisters ist außerdem ein erhabner, Mozarts Musik dagegen von einer ungemeinen Vielseitigkeit im Ausdruck, die sich namentlich in der meisterhaften Mischung des Komischen und Tragischen erweist. Theils hieraus, theils aber auch aus der ganzen Entwicklung unsres Theaterwesens erklärt es sich nun, daß Werke wie „Don Juan“, „Zauberflöte“ und „Figaro“ nachhaltigere Pflege gefunden haben als die „Sphigenien“ oder ein anderes Werk Glucks. Was zunächst den Don Giovanni betrifft, so ist man bereits so fleißig gewesen, alles, was sich von Fragen und Aufgaben an dieses geniale Werk knüpft, theoretisch wenigstens so gut wie zu erledigen. Sogar die Originalfassung des Textbuches ist zu diesem Zwecke dem größern Publicum zugänglich gemacht worden. Wenn noch immer über Dinge, wie über den Chor im ersten Finale, Urtheile gefällt werden, die auf ein Verkennen des sinnstörend wirkenden, willkürlichen Bühnenschlendrians im Gegensatz zu berechtigten Umgestaltungen hinauslaufen, so erhellt daraus nur, wie sehr es noch bei derartigen, ins allgemein Aesthetische fallenden Erwägungen an festen Grundsätzen mangelt. Streitig wäre höchstens der Schluß der Oper. Indes scheint es unangebracht, den nicht sehr hervorstechenden, aber vollkommen natürlichen und correcten Originalschluß mit dem sonst üblichen, scenisch allerdings effectvollern zu vertauschen, zumal wenn zu der letzten Scene die Volksmasse zugezogen werden kann. Auch leidet, was noch wichtiger ist, durch die hergebrachte Kürzung eine der kunstvollsten Seiten der Oper, nämlich die Ausprägung des tugendhaften, die Reize des Maßes erkennenden Principis gegenüber der excentrischen Lebensfreudigkeit. Don Juan bleibt heldenhaft, also tragisch; aber auch Don Octavio

mit seiner Partei ist nichts alltägliches oder philisterhaftes. Sener Hauptcontrast tritt in der That erst durch die musikalische Behandlung der Stellen *Or che tutti* u. und vor allem *Questo è il fin di chi fa mal* u. scharf zu Tage.

In Sachen des „Figaro“ sind die Resultate noch nicht weit gediehen. Die Förderung des Empfindungsgehaltes, welche der im übrigen brauchbare Stoff durch die strenge und kräftige Auffassung des Componisten erfahren hat, muß auf dem Wege des Streichens — in den Recitativen — und der Dictionsverbesserungen weiter fortgeführt werden. Gleichzeitig dürften hierbei einige Undeutlichkeiten in der Entfaltung der Handlung beseitigt werden können. Im übrigen liegt auch noch keine genügende deutsche Uebersetzung des „Figaro“ vor, wie überhaupt auf diesem Gebiete erst spät Leben und Thätigkeit entstanden ist. Da eigentliche Grundsätze für die so eigenthümlich schwierige, selten betriebene Arbeit der Textverdeutschungen scheinen noch gar nicht zu existiren. Soweit zwar das Libretto als Untergrund der lebendigen Aufführung in Frage kommt, stehen schließlich die Sachen ganz gut. Denn daß die Uebertragung möglichst genau den Wendungen der Musik folgen müsse und daß immer von dieser auszugehen sei, ist eine sehr nachdrücklich gewordene Forderung, und oft wird schon das Einzelwort überschätzt, wie man ja überhaupt von der Fähigkeit der Musik, Bestimmtes auszudrücken, gegenwärtig zu hoch denkt. Aber das Textbuch hat zugleich den äußerlichen Zweck, dem Publicum als Einführung und Vorbereitung zum Genuß des Werkes selbst zu dienen. Infolge dessen muß es, bis auf den tiefen poetischen Gehalt allerdings, die Eigenschaften eines richtigen Buchdramas aufweisen; und hier ist ein Punkt, wo fast alles noch im argen liegt. In Sachen der praktischen Aesthetik fehlt es eben überall noch an festen Normen. Um bei der Uebersetzungsthätigkeit zu bleiben, so muß der einfache Grundsatz der guten Lesbarkeit alleinige Geltung erlangen. Man begnüge sich, etwas halbwegs Gefälliges zu bieten. Genauere Beibehaltung des eigentlichen Versmaßes, Widerspiegelung der originalen Empfindungssphäre, wo die Musik bereits höhere Wege eingeschlagen hat, und manches andere sind Mißgriffe oder Anapeleien. Um ein kurzes Beispiel zur Verdeutlichung zu bringen, so lautet die herrliche Arie der Susanna aus dem letzten Acte des „Figaro“ in einer alten Passauer Uebersetzung vom Jahre 1793, die uns zufällig zur Hand ist, folgendermaßen:

„Komm! Bester! Komm! verweile nicht so lange!
 Du weißt, wie sehr — wie fest an dir ich hange!
 Komm! Bester! Komm! die Nacht ist so verschwiegen, —
 Man sieht dich nicht in meine Arme fliegen.
 Das Vächlein rieselt, — horch! das Lüftchen säuselt:
 Geliebter komm! Die Nachtigalle kräuselt;

Und sanft unsähelet Zephyr nun die Blüthen;
 Durchs Ganze der Natur herrscht süßer Frieden.
 Komm, Bester! Komm, des Lebens zu genießen,
 Ich harre dein — mit tausend Liebesküßen!"

Man vergleiche damit den Schluß des jetzt gangbaren deutschen Textes:

„Die Blumen duften auf den bunten Wiesen;
 Alles lockt uns zu Liebe, Freud' und Wonne,
 Komm doch, mein Trauter! laß länger mich nicht harren,
 Komm, Trauter, daß ich mit Rosen kränze Dein Haupt!

Der Unterschied ist klar. Senes paßt nur für das Drama, welches zu Hause im Zusammenhange gelesen werden soll, und verstößt gräßlich gegen die Mozartsche Composition; dieses hingegen ist mit den Noten im Einklang und nimmt sich gut auf der Bühne aus, aber dafür liest es sich schlecht. Beide Forderungen müssen zugleich erfüllt werden. Die betreffende Scene kann außerdem dahin abgeändert werden, daß Susanne, ohne belauscht zu sein, ihre wahren, durch Marcellinens Mittheilung hervorgerufenen Gefühle zum Ausdruck bringt. Dadurch wird die Situation besser und stimmt mehr zu dem Charakter der Musik.

Der komischen Oper *Così fan tutte* ist eingehende Beschäftigung gewidmet worden. Der förmliche Schauder, den viele Leute vor diesem Sujet der Weibereutreu auffpielen, erscheint in der That übertrieben. Besondere Bedeutung darf freilich dem Werke nicht beigemessen werden; aber es ist besser und verwendbarer als viele andre berühmte geworden komische Opern, in denen weit unfeinere, ja absolut schlechte Empfindungen vorkommen und die dessenungeachtet weniger Tadel finden. Wäre der Inhalt wirklich verlezend, so hätte ein so edler Künstler und Mensch wie Mozart die Composition nicht in Angriff genommen. Das Mißliche in *Così fan tutte*, worüber man sich selten Rechenschaft giebt, liegt nicht sowohl in der Verstellung der Liebhaber zu dem Zwecke, die Frauentreu einer Probe zu unterziehen, oder in der leichten Art, mit der hier die Dinge hingenommen werden, als vielmehr in der Vereinigung der Prüfungs-idee mit den komischen Elementen, wodurch die fortgesetzten Trügereien etwas peinliches bekommen. Ein weitrer Anstoß, der sich auf den Umstand bezieht, daß jeder der beiden jungen Männer die Geliebte des andern zur Untreu verleitet, und der mit der ursprünglichen satirischen Tendenz des Ganzen zusammenhängt, kann glücklicher Weise ohne allzu große Gewalt vermieden werden. Der Vorwurf, den man den Verkleidungen macht, als sei die Täuschung der Geliebten unwahrscheinlich, ist gewiß nicht begründet, zumal da die ganze Behandlung leichten Genres ist. Solche Mittel gehören zu den wenigen Vorrechten der Bühne, obgleich sie in Wirklichkeit nicht vorkommen können. Denn in der Oper gilt der Mensch nur nach dem, was man von ihm sieht; sein Kleid ist das einzige, äußerlich

Individuelle an ihm. Der Zuschauer wird also nur, wenn er aus der Stimmung herausgerissen wird, auf den Einfall kommen, daß hier etwas besonderes und im sonstigen Leben undenkbares vorliegt. Wöchten doch immer die Leute, die so schnell die Unwahrscheinlichkeit zu wittern pflegen, dies in Betreff der dargestellten Gefühle und Empfindungen thun, statt Neußerlichkeiten zu betonen!

Wir gedenken schließlich noch der „Zauberflöte.“ Hier muß vor allem beachtet werden, daß das zauberhafte und das komische Element zwar einen wesentlichen Bestandtheil der Oper, aber durchaus nicht die Hauptsache ausmachen. In diesem Sinne ist sowohl der Charakter der Scenerie als auch die Bedeutung der Papagenorolle festzusetzen. Die Bühnen selbst haben längst und mit Recht auf zahlreiche überfinnliche Züge, wie das Flugwerk der Knaben, das Erscheinen der wilden Thiere u. s. w. zu verzichten begonnen, so daß außer Papagenos Schloß, den Wirkungen des Glockenspiels und einem auch nur noch zweimaligen Versinken nichts sonderliches übrig bleiben dürfte. In der That entspricht es nicht bloß dem Wesen des Theaters, sondern vor allem der verständigen Ruhe eines edlern Publicums, wenn dergleichen Momente von weniger tiefer Bedeutung umgangen werden. Es kommt aber darauf an, in verwandter Richtung weiterzugehen und z. B. das Aegyptisirende in den Decorationen möglichst zu vermeiden. Schöne Phantasiescenerien sind in der „Zauberflöte“ entschieden von besserer Wirkung. Die Papagenopartie, die übrigens mehr indirect komisch ist, macht sich im Original etwas breit, wohl infolge der persönlichen Wünsche Schikaneders. Sie verträgt und verlangt eine Verstärkung. Wir kommen damit auf einen wunden Punkt der „Zauberflöte“: die Unbeholfenheit im Sprachlichen. In den Versen fällt dies nicht allzusehr auf, und man könnte gegenüber dem Vorschlage einer vollständigen Umkleidung des Textes darauf aufmerksam machen, daß gerade jene ungeschulte Diction auch ihre rührenden und somit anziehenden Seiten hat. Die zu Grunde liegenden Gedanken sind nämlich nichts weniger als trivial, und der Verständige wird bei dem

„Mann und Weib und Weib und Mann
Reichen an die Gottheit an,“

und andern sentenziösen Stellen zwar keinen Kunstgenuß, aber doch Eindrücke haben, die ihren Werth haben und der Harmonie des ganzen nicht zuwider sind, ganz abgesehen von der Musik, die nirgends musterhafter ist als bei derartigen Einzelheiten. Hiermit ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß einzelne Verse eine Aenderung verlangen, also z. B. statt der Zeilen:

Weil du böse an mir handelst,
Wir kein schönes Kind zubandelst,

etwa:

Weil du meiner Freude wehrtest,
Mir kein schönes Kind bescheertest,

oder statt:

Weil Rosen stets bei Dornen sein

etwa gesetzt werde:

Die stets bei Dornen müssen sein,

Verbesserungen, deren Zahl vielleicht ein Duzend erreichen dürfte. Namentlich sind dabei einige unschöne Ausdrücke Papagenos zu berücksichtigen. Der alte Dialog freilich ist größtentheils unmöglich geworden; hier ist es nöthig, viel zu kürzen und andre Wendungen einzuführen. In diesem Punkte ist man noch nicht weit genug gegangen. So kann z. B. die erste Scene zwischen den Damen, Tamino und Papageno noch mehr zusammengezogen, sowie das Erscheinen der Königin sogleich an die Bildnißarie angeschlossen werden. Zwischen dieser Scene der Königin und dem Quintett empfiehlt es sich dann freilich, den Tamino in einigen Ausrufen zur Bestimmung kommen zu lassen: „Ist's Wirklichkeit, was ich erblickte?“ u. s. w. Das Examen, das Papageno an Pamina vornimmt, und manches salbungsvolle Priesterwort im Anfang des zweiten Actes können ebenfalls wegfallen. Den Zusammenhang trotz alledem zu wahren, ist manchmal nicht ganz leicht. Beispielsweise könnte man die Scene der Königin im Garten, da die ursprünglichen Motive nicht wohl zu halten sind, folgendermaßen gestalten:

Die Königin der Nacht
(erscheint unter Donner).

Zurück!

(Monostatos zieht sich zurück.)

Pamina.

O meine Mutter!

Die Königin.

Wo ist der Jüngling, den ich an dich sandte? Ließ er sich meinem Todfeind in die Arme locken?

Pamina.

Er widmet sich Sarastro's Bunde.

Die Königin.

Ha! Kein Ziel, das dieser Priester nicht bereitelte! Kein Plan, den er mir nicht durchkreuzte! Sarastro ist der Fels, an welchem meine Macht zu scheitern droht. Sein Tod mir zeigt mir einen Ausweg, und du bist das Werkzeug, das mir allein geblieben —

Pamina.

Aber Mutter, meine Mutter!

Die Königin.

Willst du für den Barbaren sprechen, der mich so furchtbar schädigt? — Siehst du diesen Stahl? Er ist geschliffen für Sarastro. Du tödest ihn, verhinderst meinen Sturz — Kein Wort! —

Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen,

u. s. w.

Bezeichnend ist es, nebenbei gesagt, daß auch die paar Stellen, wo die Schikanedersche Prosa noch heute einigermaßen anspricht, nämlich vor den Arien des Mohren und der Pamina, von Strichen nicht verschont worden sind. Was die übergroße Zahl der Verwandlungen im zweiten Acte angeht, so darf es nur als Nothbehelf gelten, wenn man diesen Act halbirt und die Oper auf diese Weise in drei Acte eintheilt. Für den innern Zusammenhang sind die Phasen der Umstimmung und Prüfung eins und deshalb die Zweitheilung des Stoffes das allein natürliche. Bei einer sorgfältigen Darstellung wird man sich also nach Mitteln und Wegen umsehen, die Scenerien möglichst rasch herzurichten. Einige Verwandlungen können bei offener Scene geschehn. Der Zwischenvorhang wird überhaupt erst dann eine innere Berechtigung erlangen, wenn man im Stande ist, die Verwandlungen in kürzerer Zeit zu vollenden. Bis jetzt bietet er noch nicht einmal einen eingreifendern Gegensatz zum Hauptvorhange, etwa dadurch, daß er zugezogen würde, während nach dem Actschluß „der Vorhang fällt.“ In unserm Falle übrigens ist es möglich, die Zahl der Verwandlungen herabzusetzen, sobald man von dem freimaurerischen Sinne der Handlung absieht. Dann würden sich die Scenen zwischen Papageno und der Alte in folgender Weise zu einer zusammenziehen lassen: 1. Das Terzett der Genien „Seid uns zum zweiten mal willkommen.“ 2. Papageno im vollen Essen, während Tamino abwehrt und sich in irgend etwas andres vertieft. Papageno wird „so lustig, daß er zur Sonne fliegen könnte“ und singt und spielt insolgedessen 3. „Ein Mädchen oder Weibchen“. 4. Das alte Weib — „tanzend und sich dabei auf ihren Stock stützend“ — und Papageno. Das Heiratsanfinnen mit den nöthigen Drohungen. 5. In dem Augenblicke, wo die Alte sich verwandelt, erscheint der erste Priester und trennt die Ungehorsamen. Papageno wirft sich verzweifelnd zu Boden, Tamino spricht seine Theilnahme aus und will sich eine Lehre daran nehmen. Endlich 6. die Scene zwischen Tamino und Pamina. Dies vorausgesetzt, könnte auch, insofern das Terzett zwischen Sarastro, Tamino und Pamina direct vor das Finale zu stehn kommt, eine weitre Ersparniß im Scenenwechsel eintreten:

Tamino und Pamina.

O einzig { Theure } sieh mich leiden!
 { Theurer }

Sarastro.

Die Stunde schlägt, ihr müßt nun scheiden.

(Alle ab, zuletzt mit leidenschaftlicher Geberde Pamina. Die Aussicht auf den Garten öffnet sich. Tagesanbruch.)

Die drei Knaben (kommen).

Bald prangt, den Morgen zu verkünden, u. s. w.

Hiermit scheinen die wichtigern Punkte erledigt, die bei der Inszenirung classischer Opern in Frage kommen. Da unser nächster Zweck war, den rechten Geist anzudeuten, in dem die fragliche Thätigkeit vorzunehmen sei, so wird man nichts Abschließendes oder Erschöpfendes erwartet haben. Werke wie z. B. Idomeneo und Clemenza di Tito mögen einem besondern Auffatz vorbehalten bleiben, der dann auch die Frage nach der etwaigen Wiedererweckung einzelner Schöpfungen Salieris und Cherubinis zu erörtern haben würde.



Vom Torpedowesen.

(Fortsetzung.)

3.



enn auch die Engländer im Jahre 1627 gegen La Rochelle schwimmende Petarden anwandten, welche beim Anstoßen von selbst Feuer gaben und explodirten, so ist doch erst Fulton der eigentliche Vater der Torpedos geworden. Die Bezeichnung rührt übrigens von dem Zitterrochen her, Torpedo oder Torpille genannt, einem im mittelländischen Meere und im atlantischen Ocean vorkommenden Fische, welcher bei der Berührung mit animalischen Körpern Schläge ertheilt, wie man sie durch die in eine Leydener Flasche aufgenommene Reibungselektricität erhält. Die Zitterrochen sind deshalb auch elektrische Fische genannt worden. Zu ihnen zählen auch jene Zitteraale, welche Humboldt in Südamerika beobachtete und von denen er berichtet, daß alle andern Fische ihre Nähe fliehen und daß sie im Stande sind, durch ihre furchtbaren elektrischen Schläge Pferde zu tödten. Es war nahelegend, den Namen auf jene Sprengkörper zu übertragen, welche durch Berührung oder Stoß in so verderbenbringende Wirkung treten.

Im Jahre 1805 stellte Fulton in England in Gegenwart der Admiralität einen Sprengversuch gegen eine Brigg von 12 Fuß Tiefgang an. Der Torpedo enthielt 180 Pfund Pulver. Die Ebbe trieb ihn unter das Schiff und hier erfolgte die Explosion; das Schiff wurde ganz emporgehoben, zerbrochen und in Stücke zerrissen, sogar die Masten waren zersplittert. Nicht so glücklich fielen die spätern Experimente Fultons in Amerika aus; bald zündete ein Torpedo fern Grenzboten II. 1881.