



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Schl.: Ein neuer Text zu Mozart's Don Juan.

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

Ein neuer Text zu Mozarts Don Juan.

C. S. Bitter: Ein Versuch neuer Uebersetzungen von Mozarts Don Juan und Glucks Iphigenie in Tauris. Berlin, F. Schneider. 1866.

Keine andere Oper, überhaupt kein anderes musikalisches Werk hat bis zu der Zeit, da Richard Wagner die neue Heilslehre vom Drama der Zukunft verkündete — in Folge deren sich alle vorher entstandenen Opern gleichsam in die Kumpelkammer verwiesen sahen —, so ungetheilte Bewunderung gefunden, wie Mozarts Don Juan. Dieses Werk war das Entzücken und die Freude aller Musikliebhaber und die Wonne der Kenner, die darin den Triumph der musikalischen Kunst überhaupt und den Scheitelpunkt aller dramatisch-musikalischen Leistungen insbesondere erblickten. Wir sagten, die Oper Don Juan war dies alles, wir dürfen weiter gehen und behaupten, sie ist es noch, denn außer einer verschwindend kleinen Anzahl von Anhängern des Propheten der Zukunftsmusik, meist solchen Leuten, deren Nerven durch ganz besondere Reizmittel erst gekitzelt werden müssen, sollen sie einer Erregung fähig werden, und jenen literarischen Satelliten, die als Apostel der neuen Kunstlehre mit beredten Worten die Unfehlbarkeit ihres Propheten preisen und seine Thaten mit hellem, weithin schallenden Posaumenton verkünden, ist doch die große Mehrheit der Künstler und des Publikums den alten Ueberlieferungen und Anschauungen bis heute getreu geblieben und eben jetzt hat die vor achtzig Jahren componirte Oper zu neuen Triumphzügen weit über Deutschlands Grenzen hinaus sich wiederum aufgemacht und überall gründet sie sich eine Stätte, bezaubert und beseligt sie die Hörer, befestigt sie ihren alten wohlverdienten Ruhm.

Der Don Juan wurde bekanntlich im Jahre 1787 componirt und am 29. October dieses Jahres zum ersten Male in Prag aufgeführt. Drei Stücke der Oper sind erst im April 1788 entstanden, um bei der in Wien am 7. Mai stattfindenden Darstellung verwendet zu werden. Die Oper wurde in Prag mit dem lautesten Enthusiasmus, in Wien nur kalt aufgenommen. Dort war die ganze Stadt dem Componisten in Freundschaft und Bewunderung zugethan, hier wimmelte es von Gegnern, Neidern und Feinden seines Talents. Nur allmählig siegte das neue, wundersame Werk auch hier und von nun blieb es als Oper aller Opern bis auf den von uns oben bezeichneten Moment in Wien wie überall in unbestrittenem Vorrang.

Um keine andere Schöpfung des herrlichen Meisters, das Requiem vielleicht ausgenommen, ranken sich so viele Sagen, Erzählungen und Anekdoten, keine andere hat die Poesie reicher ausgeschmückt. Bei keiner seiner übrigen Opern

wurde ihm aber auch vom Dichter in glücklicherer Weise vorgearbeitet. Mit dem Texte des Don Juan hat es eine eigene Bewandniß. Die Sage von einem Helden dieses Namens reicht in das vierzehnte Jahrhundert zurück. Don Juan Tenorio von Sevilla, ein Genosse des Königs Pedro des Grausamen (regierte von 1350—1369), soll in seinem Uebermuthe die Statue eines von ihm im Zweikampfe erschlagenen Comthurs Ulloa zur Tafel geladen haben. Vergeblich von dem sich pünktlich einstellenden Gespenste zur Buße ermahnt, verfiel er endlich zur Strafe für seine Thorheiten und Sünden der Hölle. Schon frühe war diese Sage von einem sonst wenig bekannten Dichter Juan de la Cueva dramatisch bearbeitet und lange Zeit in den Klöstern unter dem Titel: *El Ateista fulminado* beifällig vorgestellt worden, bis endlich Gabriel Tellez, ein Zeitgenosse des Lope de Vega, Prior eines Klosters der barmherzigen Brüder in Madrid, unter dem Namen Tirso de Molina als einer der ausgezeichnetsten und fruchtbarsten dramatischen Dichter Spaniens bekannt, sich des Stoffes bemächtigte und daraus seinen „*Burlador de Sevilla y convidado de piedra*“ schuf. Dieses nach Anlage und Ausführung etwas flüchtige Werk, das aber trotzdem zahlreiche Partien bietet, wie sie nur ein Dichter hohen Ranges zu geben im Stande ist, enthält bereits die Grundzüge der ganzen Handlung der späteren Oper. Das Stück kann als ein vortreffliches Sittengemälde gelten, das vielfach mit jener Freiheit, Feinheit und Eleganz ausgeführt erscheint, welche als charakteristische Merkmale nur den Bühnenwerken der spanischen Dichter eigen sind. Der Don Juan des Molina rief selbst in Spanien bemerkenswerthe Nachahmungen hervor. 1725 bearbeitete Antonio de Zamora, Kammerherr Philipp des Fünften, unter dem Titel: „*Non hay deuda que non se pague y convidado di piedra*“ den gleichen Stoff und ein anderes höchst bedeutendes Werk, der „*Don Juan Tenorio*“, religiös-phantaſtiſches Drama in zwei Abtheilungen des Don José Zorrilla, entstand noch in unserem Jahrhundert.

Von Spanien aus kam Molinas Drama bald (schon 1620) nach Italien. Umgearbeitet von Dnofrio Giliberti ward es 1652 in Neapel wiederum aufgeführt. Unter dem gleichen Titel ließen Giacinto Andrea Cicognini 1670 und Andrea Perucci 1678 ihre Uebearbeitungen folgen. Der Gegenstand erhielt sich so ungeschwächt in der Gunst des Publikums, daß die italienischen Schauspieler scherzweise sagten: der Urheber des Stückes müsse selbst sich dem Teufel ergeben haben, sonst würde es nicht so unausgesetzt die Menge anziehen können. Eine würdige Gestalt erhielt in Italien der Don Juan jedoch erst durch Goldoni, der, wie er selbst sagte, nur mit Entsetzen die *mauvaise pièce espagnole* ansehen konnte. Sein Don Giovanni Tenorio ossia il Dissoluto wurde 1736 zuerst in Venedig dargestellt.

Seit den Zeiten der Königin Maria von Medici gehörten die Vorstellungen italienischer Schauspielertruppen, zu denen sich bald auch die spanischen Komödien-

ten gesellten, zu den Lieblingsunterhaltungen des französischen Hofes und des pariser Publikums. Einer Bühne, die so sehr unter fremdem Einfluß stand, daß lange Jahre hindurch die nationale Entwicklung des Schauspiels wie der Poesie überhaupt gradezu unmöglich gemacht war, konnte ein so origineller und anziehender Stoff nicht lange vorenthalten bleiben. Fast gleichzeitig führten Spanier und Italiener den Don Juan in Paris auf. Im Jahre 1659 ward Molinas Burlador gegeben. Die Italiener waren dem aber zuvorgekommen, denn schon 1657 agirten sie im Hotel du Bourgogne eine Farce Don Juan, unter außerordentlichem Zulauf, der sich noch steigerte, als dieselbe 1673 und 1717 mit neuer und prächtigerer Ausstattung wiederholt wurde.

Die französischen Schauspieler, eifersüchtig auf den unerhörten Beifall, den die Pièce bei ihren italienischen Nebenbuhlern fand, beeiften sich, den Stoff nun auch für ihre Bühne zu gewinnen. Als Ludwig der Vierzehnte 1658 mit der Prinzessin von Savoyen in Lyon zusammentraf, führte Dorimont eine Umarbeitung des gilbertischen Stückes unter dem Titel: „Le festin de Pierre*) ou Le fils criminel“ auf. Als er damit 1661 nach Paris kam, fand er, daß ihm de Villers bereits zuvorgekommen war, der den Don Juan in französischer Sprache schon seit 1659 gab. Bald gesellte sich zu diesen beiden Bearbeitungen Molières selbständige Dichtung: „Don Juan ou le festin de pierre“, die 1665 zuerst im Theater des Palais Royal dargestellt wurde. Dieses Werk, das von dem heitern, phantastischen Charakter des Originals nur kaum erkennbare Spuren übrig gelassen hatte, kam zu Lebzeiten des Dichters nur funfzehnmal zur Ausführung. Erst als es Thom. Corneille in Verse umgedichtet hatte, erhielt es sich (seit 1677) dauernd auf der Bühne, bis erst 1847 Molières Komödie wieder in ihre Rechte eintrat.

Zu Anfang der siebziger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts wurden im Theater du Marais zu Paris die glänzendsten Decorations- und Spectakelstücke und zwar gegen hohe Eintrittspreise gegeben. Wie konnte hier der Don Juan übersehen werden, der so schöne Gelegenheit bot zu prächtigen Scenen und brillantem Feuerwerk? 1669 führte man daher auch hier eine Tragi-comédie: „Le festin de Pierre ou l'athéiste foudroyé par Rosimond“ auf. Der Bearbeiter hatte die Vorächt gebraucht, die Handlung in die Zeiten des Heidenthums zurückzuverlegen, um ungestraft seinen Atheisten recht prahlen und poltern lassen zu können.

Der Don Juan war nun auf dem besten Wege, seine Reise durch Europa zu vollenden. 1676 wurde in London mit großem Erfolg das Stück: „Libertine destroyed“ von Th. Shadwell (1640—1692), poeta laureatus unter

*) Dieser Titel, der auf einem Uebersetzungsfehler beruhte (convitato-convie) gab in Deutschland zu dem unsinnigen und absurden Titel: „Das steinerne Gastmahl“, die Veranlassung, der in früherer Zeit üblich war.

Wilhelm dem Dritten, gegeben und vermuthlich verschleppten endlich englische Komödianten das Stück nach Deutschland. Man hat noch den Text einiger alten in Augsburg, Ulm und Straßburg gegebenen Puppenspiele*). Don Juan und Faust wurden und blieben die beiden Lieblingshelden der deutschen Bühne des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Der berühmte Hanswurst des wiener Theaters Prehauser machte 1716 seinen ersten dramatischen Versuch als Don Philippo im Don Juan, welches Stück regelmäßig bis 1772 in der Allerseelenoctav die Wiener entzückte, und der bekannte Schröder, der 1766 in Hamburg den Spanarell spielte, übertraf in dieser Rolle selbst hochgespannte Erwartungen. Schon seit 1742 befand sich übrigens ein Nachspiel Don Juan auf dem Repertoire der ackermännischen Gesellschaft, der er angehörte.

Alle diese Stücke, mit Ausnahme der Originaldichtungen von Tirso de Molina, Molière und Goldoni und einigen anderen, waren sogenannte Farcen, denen bloß eine scenische Anordnung zu Grunde lag, deren Dialog aber meist nur improvisirt wurde. Daß bei solcher traditionellen Fortpflanzung der Pièce allmählig das Burleske die Oberhand gewinnen mußte; ist begreiflich. Zuletzt traten die Liebesabenteuer Don Juans vor seinen Mordthaten zurück und endlich war nicht mehr er, sondern sein lustiger Diener Hanswurst die Hauptperson.

Die bisher gegebenen und hier der Reihe nach genannten Don Juans waren Trauer-, Schau- und Lustspiele, wohl auch Possen der gewöhnlichsten Art. Nun bemächtigte sich auch das Ballet dieses Stoffes. Es ist bekannt daß Gluck zu einem 1761 in Wien aufgeführten Ballet dieses Namens die Musik schrieb. Auch die ackermännische Truppe gab seit 1769 ein pantomimisches Ballet unter dem gleichen Titel, das jedoch wohl kaum das gluck'sche gewesen sein dürfte.

Nicht genug damit, die Oper begann an diesem Gegenstande ebenfalls Geschmach zu finden. 1713 au jeu l'Octave brachte Le Tellier eine komische Oper: *Le festin de Pierre* in drei Acten und en vaudevilles sans prose auf das Theater de la foire S. Germain, die lebhaften Beifall fand und in den ersten Aufführungen nur dadurch Anstoß erregte, weil zum Schlusse die Hölle vorgestellt wurde. Die Polizei verbot daher die Fortsetzung der Aufführungen, gestattete sie aber wenige Tage nach Erlass ihres Verbotes dennoch. Interessant ist es, zu erfahren, daß bereits 1777 der beliebte Componist Vinc. Nighini,

*) Don Juan und Don Pietro oder das steinerne Todten-Gastmahl. Trauerspiel in 3 Theilen und 9 Aufzügen. (Augsburg.)

Don Juan oder der steinerne Gast. Schauspiel in 6 Aufzügen. (Straßburg.)

Don Juan. Ein Trauerspiel in 4 Aufzügen. (Ulm.)

Diese drei Stücke nebst Kahlert's lesenswerther Abhandlung über die Sage des Don Juan und Pr. Mérimée's: Die Seelen des Fegfeuers oder die beiden Don Juans, nebst andern auf den Gegenstand bezüglichen Anmerkungen, sind mitgetheilt in Scheible's Kloster Bd. III. p. 663—840.

damals Sänger und Tonseher bei der bucellischen Truppe, ein *dramma tragicomico* Don Juan unter dem Titel: „*Il convitato di pietra* ossia *il dissoluto*“ in Prag auf derselben Bühne, auf der zehn Jahre später Mozarts Don Juan zuerst erschien, zur Aufführung gebracht hatte. Diese Oper wurde auch in Wien, Braunschweig und anderen Städten mit Beifall gegeben.

Noch erübrigt uns von einer Oper: „*Convitato di pietra*“ von Gazzaniga, 1788 in Bergamo gegeben, zu sprechen. Dieses Werk, ob auf den Text da Pontes componirt, vermögen wir nicht zu entscheiden, wurde 1789 in Mailand, 1791 in Paris, 1792 in Lucca und in London aufgeführt. Goethe sah es 1788 in Rom und erzählt, daß es vier Wochen hindurch ununterbrochen wiederholt worden sei und daß niemand leben konnte, der nicht den Don Juan in der Hölle hatte braten und den Gouverneur als seligen Geist gen Himmel fahren sehen.

Aus diesem allbekanntem und allbeliebtem Stoffe nun schuf Lorenzo da Ponte, der Scribe seiner Zeit, geschickt und talentvoll wie dieser, wenn auch nicht ebenso fleißig und minder praktisch im Erwerben eines großen Vermögens, einen neuen Operntext. Der Dichter erzählt selbst mit ergozlichem Renommiren, daß er gleichzeitig für Salieri den *Tarar* nach Beaumarchais, für Martini den *Baum der Diana* nach eigener Erfindung und für Mozart den *Don Giovanni* geschrieben habe. Ehe er für Salieri arbeitete (des Morgens), begeisterte er sich durch die Lectüre des Tasso, für Martini (des Abends) durch die des Petrarca, um aber für Mozart sich in die rechte Stimmung zu bringen, wählte er die Nacht und las vorher einige Seiten in Dantes Hölle. Hören wir seinen eigenen Bericht über die Entstehung des Werkes, das im Verein mit *Le nozze di Figaro* und *Così fan tutte* und in der Verbindung, die er durch diese Poesien mit Mozart gewann, seinen Namen allein auf die Nachwelt bringen sollte, denn seine übrigen Dichtungen sind vergessen. „Gegen Mitternacht,“ so erzählt er selbst, „setzte ich mich an meinen Arbeitstisch; eine Flasche vortrefflicher Tokayerwein stand rechts vor mir, mein Schreibzeug links, eine Tabakdose voll Tabak aus Sevilla vor mir. Um jene Zeit wohnte ein junges und schönes Mädchen von sechzehn Jahren, die ich nur hätte wie ein Vater lieben mögen, mit ihrer Mutter in meinem Hause; sie kam stets in mein Zimmer zur Berichtigung kleiner innerer Dienste, sobald ich mit der Klingel schellte, um etwas zu verlangen; ich mißbrauchte etwas diese Klingel, zumal wenn ich meine Wärme schwinden und ein Erkalten fühlte. Dies reizende Mädchen brachte mir dann bald etwas Biequit, bald eine Tasse Chocolate, bald nur ihr stets heiteres, stets lächelndes Antlitz, das eigens geschaffen war, um den ermüdeten Geist wieder zu erheitern und die poetische Begeisterung neu zu erwecken. Ich unterzog mich also zwölf Stunden täglich hinter einander mit nur kurzen Unterbrechungen meinen Arbeiten und dies zwei Monate hindurch. Während

dieser ganzen Zeit blieb mein schönes junges Mädchen mit ihrer Mutter in dem benachbarten Zimmer, entweder mit Lectüre oder Stickerei oder mit andrer Nadelarbeit beschäftigt, um stets bereit zu sein, beim ersten Glockenklang vor mir zu erscheinen. Da sie fürchtete, mich in meiner Arbeit zu stören, saß sie zuweilen unbeweglich, ohne den Mund zu öffnen, ohne mit den Augenlidern zu blinzeln, den Blick starr auf meine Schreiberei geheftet, sanft athmend, anmuthig lächelnd und zu Zeiten selbst zu Thränen geneigt scheinend über den Ausgang der Arbeit, in welche ich vertieft war. Ich klingelte schließlich weniger häufig, um ihrer Dienste zu entbehren und mich nicht zu zerstreuen oder meine Zeit bei ihrem Anschauen zu verlieren. So zwischen dem Wein von Tokay, dem Schnupftabak von Sevilla, der Klingel auf meinem Tische und der schönen Deutschen, die der jüngsten der Musen glich, schrieb ich die erste Nacht für Mozart die beiden ersten Scenen des Don Juan, zwei Acte vom Baum der Diana und mehr als die Hälfte des ersten Actes von Tarare, welchen Titel ich jedoch in den von Azur umänderte. Am nächsten Morgen trug ich die Arbeit zu meinen drei Componisten, die ihren Augen nicht recht trauen wollten. In zwei Monaten waren Don Juan und der Baum der Diana beendigt, auch bereits mehr als das Drittel des Azur fertig.“

Man sollte meinen, daß nach so zahlreichen Vorarbeiten, die da Ponte vorlag, ihm die Ausarbeitung des Librettos nur geringe Mühe machen konnte. Aber abgesehen davon, daß schon die Wahl des Stoffes eine äußerst glückliche genannt werden muß, so geben auch die Aenderungen, die er in den Gang der Fabel brachte, Zeugniß von ungewöhnlicher Einsicht für das dramatisch Wirksame und für ein ganz respectables poetisches Talent und ebenso ist der Fleiß und die Sorgfalt, die er auf seine Verse verwandte, höchst anerkennenswerth. Es gelang ihm, die im Laufe der Zeit zur gemeinen Burleske herabgesunkene Fabel wiederum emporzuheben und aus der Hand eines talentvollen und geistreichen Dichters ist so ein neues veredeltes Werk hervorgegangen, das fortan der Theilnahme der gebildeten Welt sich würdig erwies und — allerdings fällt dabei auf Mozart die größte Summe des Antheils — für alle kommenden Zeiten Bewunderer finden wird. Wir wollen hier nicht weiter untersuchen, welchen beachtenswerthen Förderer seiner Dichtung da Ponte in dem vortrefflichen Tokayer und in seiner lieblichen Freundin fand, so viel ist unbestreitbar, daß es wenig bessere Operntexte giebt als seinen Don Juan.*)

*) Mit dem Erscheinen von da Pontes Don Juan verschwanden alle Stücke dieses Titels von der Bühne und fortan war weder im Schauspiel, noch im Ballet oder der Posse mehr von einem Stücke dieses Namens die Rede. Anders in der Literatur. Byrons großem Gedichte liegt Fabel und Charakter unseres Don Juan zu Grunde. Der geniale, aber in seiner Ueberschwenglichkeit fast ungenießbare Christian Dietrich Grabbe schrieb bekanntlich eine Tragödie: „Don Juan und Faust“, in welcher er den einen als Sensualisten, den andern als Spiritualisten, oder wie man vielleicht besser sagt, den einen als Materialisten, den andern

Es konnte, nachdem die neue Oper — von der man bald erkannt hatte, daß sie in gleicher Weise den Gipfelpunkt der italienischen wie der deutschen Musik bildete — verdienten Beifall einmal gefunden und ihren Weg durch die Welt angetreten hatte, nicht ausbleiben, daß ihr Text auch ins Deutsche übersetzt wurde. Wenn Spanier, Franzosen und Engländer sich damit zufrieden geben, eine Oper in einer Sprache vorgeführt zu sehen, die sie nicht verstehen, so ist dies doch in Deutschland wesentlich anders. Unstrem Verlangen, nur deutsch singen zu hören, haben wir eine unzählige Menge der abscheulichsten Uebersetzungen und nur sehr wenige gute Originaltexte zu verdanken. Kein anderer Operntext aber hat so zahlreiche Dolmetscher gefunden, als der des Don Juan und es ist in der That interessant, die Bemühungen zu verfolgen, die seinetwegen gemacht worden sind. Die Zahl der Uebersetzungen wurde in jüngster Zeit durch eine ebenso fleißige, als von größter Liebe und Einsicht Zeugniß gebende Arbeit vermehrt; dennoch werden die Bestrebungen nach vollendetern Uebersetzungen auch dadurch noch nicht als abgeschlossen zu betrachten sein. Im vorliegenden Falle bestätigen eben die zahlreich versuchten Uebersetzungen zunächst das Interesse für das musikalische Kunstwerk und geben einen unumstößlichen Beweis für dessen seltene Vorzüglichkeit und für die Anerkennung derselben.

Die erste Uebersetzung wurde wohl von Mozart selbst begonnen, aber leider nur bis zum Schlusse der Introduction vollendet; außerdem ist der größte Theil des zweiten Finales von ihm übertragen. Mozart war bekanntlich ein Meister in launigen Knittelversen. Viel höhere Anforderungen wurden aber zu seiner Zeit in Wien an den Operntext nicht gemacht; wir finden in deutschen Textbüchern aus jenen Tagen die abschreckendsten Reimereien. Mozarts Uebersetzung ist kein poetisches Meisterwerk, aber es ist mindestens ebenso gut als dasjenige, was Librettoschreiber von Ruf, z. B. Steffani d. J., Bregner, Sensler, Perinet, Schikaneder und andere in diesem Fache gegeben haben. Als Beispiel und zum Vergleich lassen wir eine allgemein bekannte Arie in Mozarts Uebersetzung hier folgen:

Introduzione.

Leporello (trabet auf und ab).
 Nacht und Tag im ganzen Jahr,
 Keine Ruhe, meist Gefahr!
 Schlechten Lohn und Prügel gar!

als Idealisten charakterisirt. Diese vielleicht beste dramatische Arbeit Grabbes ist reich an großen und unvergänglichen Schönheiten und überragt die Dichtung Lenaus, der in seinem Faust ähnliches erstrebte, weitaus. Schon der Gedanke, die beiden Helden der Sage in eine dramatische Handlung zu verweben, ist kühn und bedeutend. Aber obwohl eigentlich im Faustcharakter der des Don Juans enthalten ist, erscheint dieser in Grabbes Drama lebendiger, heller, in anschaulicheren Kreisen des Lebensgenusses sich bewegend und so den ernstern Magier, der sich schwerer aus seinen geheimnißvollen Gedankenkreisen hinaus verliert, verbunkelnd.

Wohl bekomm' es dir, Hans Narr;
 Nein so kann es nicht mehr gehen!
 Ja, ich laufe gleich davon!
 Gute Nacht, mein Herr Patron!
 O daß ihm der Spaß bekomme!
 Drinnen koset mein Geselle
 Und ich friere auf der Schwelle.
 Aber he! — beim Elemente!
 Lärmen giebt es wieder hier
 Leporello sieh' dich für. (Er salbiret sich.) u. s. f.

Der Don Juan wurde bereits 1789 in Mannheim, Bonn und Hamburg und 1790 auch in Berlin mit deutschem Texte aufgeführt. Wer diese Uebersetzungen gemacht hat, vermögen wir nicht anzugeben; wahrscheinlich waren sie, wie dies gewöhnlich so geht, in der Eile gefertigt und als ganz werthlos später wieder vergessen worden. Aber eine Uebersetzung aus dem Jahre 1789 und zwar eine höchst interessante, hat sich glücklicherweise erhalten. Sie wurde von dem bonner Kapellmeister C. G. Neefe, einem literarisch gebildeten und schriftstellerisch geübten Manne gemacht und hat zunächst nur die Eigenthümlichkeit, daß der Titel und das Personal durchweg und höchst auffallend verändert ist. Die Oper heißt:

Der bestrafte Wollüstling oder der Krug geht so lange zu Wasser,
 bis er bricht.

Ein komisches Singspiel in zwei Aufzügen, nach der Musik des Herrn Kapellmeisters Mozart.*)

Personen:

Hans von Schwänkeich, ein reicher Edelmann.

Fräulein Mariane, Geliebte des

Herrn v. Frischblut.

Der Stadtgouverneur, Vater der Fräulein Mariane.

Fräulein Elvire aus Burgoß, ein von Herrn v. Schwänkeich verlassenes
 Frauenzimmer.

Fickfack, Bedienter des Herrn v. Schwänkeich.

Gürge, ein Bauer, Liebhaber von

Nösschen, einer Bäuerin.

Abgesehen von dieser geschmacklosen Umschreibung ist die Arbeit Neefes gar nicht so übel und man darf unbedenklich behaupten, daß sie allen folgenden Uebersetzungen zur Grundlage diene. Jedenfalls benutzte sie Schröder in Hamburg und Rochlig in Leipzig, dessen Uebersetzung ja heute noch (leider!) in fast

*) In Leipzig, wo Don Juan 1796 zum ersten Male aufgeführt wurde, lautet der Theaterzettel: „Der gestrafte Ausschweifende“.

allgemeinem Gebrauche ist. Neefes Uebersetzung ist nämlich, was einzelne Worte und Verse anbetrifft, oft von Rochlitz herübergenommen worden. So gleicht z. B. das Duett zwischen Don Juan und Zerline in der Fassung von Neefe der heute bekannten sehr:

H. v. Schwänkereich:

Laß uns von hinnen weichen,
Komm in mein Haus mit mir;
Die Hand dir dort zu reichen;
Es ist nicht weit von hier. u. f. w.

Rösschen:

Wie? darf ich es wohl wagen?
Soll oder soll ich nicht?
Ich fühl mein Herze schlagen —
Ob er wohl ernstlich spricht!

H. v. Schwänkereich:

Komm doch, du mein Vergnügen!

Rösschen:

Ihn, Gürgen, zu betrügen?

H. v. Schwänkereich:

Dich in dein Glück zu fügen.

Rösschen:

Ja, ja! — ich muß erliegen u. f. w.

Allerdings finden sich bei Neefe zahlreiche Geschmacklosigkeiten. So z. B. ruft Ottavio, als er seine Braut ohnmächtig neben den Leichnam ihres Vaters hingefunken sieht:

H. v. Frischblut:

O eilt zu Hilfe, Freunde,
Meiner Geliebten!
Holt Essig! Bringt Lebensbalsam her! u. f. w.

Und unendlich komisch klingt es, den Geist beim Eintritt zu Don Juan singen zu hören:

Herr von Schwänkereich! Mit dir zu speisen
Bin ich geladen. Siehe! ich komme!

und Don Juan darauf antwortend:

Das hätt' ich nicht mehr geglaubet,
Doch ich thu, was ich vermag.
Zickfack! laß ein andres Essen
Eilends auf die Tafel tragen. u. f. w.

Auffallend bleibt, daß man trotz des Gefühls für die Ungenauigkeiten und den Ungeschmack der rochlitzschen Leistung doch zu keiner vollständig neuen Schritt,

sondern immer nur an den vorhandenen wiederum herumschickte. War doch dies schon der Hauptfehler Rochlitzens selbst gewesen, der — er war Redacteur der damals fast allmächtigen Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung — gar wohl das Zeug gehabt hätte, auf Grund des Originaltextes und der Originalpartitur ein frisches Libretto herzustellen. Aus der bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Partitur ging die rochlitzsche Uebersetzung, die ihr beigegeben war, in den ebenda gedruckten Klavierauszug und von dort in alle die zahllosen Nachdrucke über. Nach dieser Ausgabe haben alle Sänger, die im Don Juan zu thun haben, ihre Partien studirt und hat das Publikum den Text längst auswendig gelernt, man vermag daraus zu folgern, wie schwer es nun halten muß, hier durchzugreifen und einer andern bessern Uebersetzung allgemeinen Eingang zu verschaffen. An Versuchen hat es nicht gefehlt. Zuerst nach Reefe und Rochlitz versuchte sich der bekannte Kunstschriststeller Kugler, dann Biol (Breslau, 1858) und fast gleichzeitig mit ihm Professor Bischof in Köln. 1860 veröffentlichte v. Wolzogen seine Uebersetzung, der bald eine andre von Dr. Wendling, Schloßverwalter in Nymphenburg bei München, einem einsichtsvollen und begeisterten Musiker, sich gesellte. Außerdem existiren in den Textbüchern der verschiedenen größeren Bühnen zahllose Varianten, die entweder durch das Herkommen eine gewisse Berechtigung sich erworben haben oder durch welche gewissen Widersprüchen, veranlaßt durch die Ungenauigkeit der Uebersetzungen, abgeholfen werden soll. Noch bleibt hier eine Verdeutschung (von C. v. Holtei?) zu erwähnen, die für das königstädtische Theater in Berlin, als dieselbe noch eine italienische Oper hatte, gemacht wurde, auf die wir aber hier nicht näher eingehen, da sie nicht selbst zum Gesange bestimmt war, sondern nur eine Uebersetzung des gegenübergedruckten italienischen Textes, wenn auch in Versen, war. Die jüngste Bearbeitung endlich ist die Eingang erwähnte Uebersetzung von Bitter.

Um eine Uebersicht der verschiedenen Uebersetzungen zu gewinnen, stellen wir hier z. B. die Kampfszene zwischen Don Juan und dem Comthur in einigen Uebersetzungen sich gegenüber:

Wörtliche Uebersetzung:

Mozart:

Comthur:	Laß sie, Unwürdiger, schlage dich mit mir!	Halt! gib mir Antwort mit dem Degen.
Don Juan:	Fort mit dir! Nicht werth bist du, Daß ich mit dir kämpfe!	Laß nur in Frieden meinen Degen.
Comthur:	Also willst du vor mir fliehen?	Trägst du den Degen und brauchst ihn nicht?
Don Juan:	Fort, mit dir kämpf ich nicht!	Väterchen weiß nicht was es spricht!

- Comthur:
Stehe mir!
- Don Juan:
Glender! Bittre! du willst sterben!
- Meefe:
Comthur:
Laß sie, Verwegner!
Und schlag dich mit mir!
- Don Juan:
Ich müßte mich schämen
Schlug ich mich mit dir.
- Comthur:
So meinst du, Feiger,
Mir zu entgehn?
- Don Juan:
Warte, bald soll dir
Dein Trogen vergehn!
- Wolzogen:
Comthur:
Laß sie Verführer! Zieh deinen Degen!
- Don Juan:
Nein! überlegen bin ich dir, Alter!
- Comthur:
So glaubst du, Feiger, mir zu entfliehn?
- Don Juan:
Sei nicht verwegen, geh!
- Comthur:
So glaubst du, Feiger, mir zu entfliehn?
- Don Juan:
Armer Greis?
- Comthur:
Schlage dich!
- Don Juan:
Glender hab Acht denn! Bald sinkst du hin!
- Bube! zieh!
- Narr! entflieh!
- Comthur (schlägt den D. J. mit dem Degen):
Schurke! zieh!
- Don Juan:
Glender! Nun wehr dich!
Es ist vorbei mit dir.
- Noch lig:
Laß sie Verführer! Zieh deinen Degen!
- Wie, grauer Alter, noch so verwegen?
- Glender Bube, das sollst du sehn!
- Das Feuer steht euch schön.
Feiger ich? (!!)
- Comthur:
Feiger du!
- Don Juan:
Feiger ich? Bittre!
Bald soll dir dein Trog vergehn!
- Bitter:
Laß sie Unwürd'ger! Steh mir zum Kampfe!
Fort, ich verachte es, mit dir zu fechten!
- Also vermagst du vor mir zu fliehn?
Ich mit dir fechten! Nein!
- Feige vermagst du vor mir zu fliehn?
- Glender!
Stehe mir!
- Glender! Bittre! Der Tod harret dein!

Man vermag daraus ohngefähr zu ersehen, wie das Original von den Uebersetzern behandelt wurde.

Zu den gelungensten Arien der Oper zählen unstreitig die unvergleichliche Registerarie und das reizende Ständchen, aber wie übel sind beide in den bisherigen Uebertragungen weggekommen! Jede Originalität der musikalischen Auffassung ist dadurch verwischt, jede Feinheit, jede Grazie des Originals vernichtet worden. Vergleiche man nur die unübertrefflich vom Componisten ausgedrückten Worte: *E la grande maestosa, la piccina è agnor vezzosa!*

Nochlig:

Um dann jede Preis zu geben,
Das ist sein verdammtes Leben!

Wolzogen:

Hestig schwärmt er für die Großen,
Liebt mit Kleinen (winzig Kleinen) auch
zu kosen.

Bitter:

Große liebt er stolz und prächtig,
Doch die Kleine reizvoll und schwächtig.

Nochlig läßt jenes reizende Parlando auf *la piccina* auf das Wort: jede, was gar nicht herpaßt, Wolzogen, auf das Wort winzig, was einen ganz falschen Sinn giebt, wiederholen und erst Bitter giebt den entsprechenden Ausdruck.

Wir berühren noch eine Stelle in derselben Arie, den ebenso wirkungsvoll gesteigerten als burlesken Schluß. Man kann die Unverschämtheit eines vorlauten Bedienten und brauchbaren Werkzeuges der Ausschweifungen eines leichtfertigen Herrn, der die weinende verlassene Geliebte desselben, eine Dame von Bildung und Stand verhöhnt, nicht stärker und treffender zeichnen, als es hier vom Componisten geschehen ist. Die Worte da Pontes heißen: *Purchè porti la gonnella, voi sapete, quel che fá.*

Wörtliche Uebersetzung:

Wenn sie nur den Unterrock trägt,
Ihr wißt ja, wie er's macht.

Keeffe:

Jeder Weibsröck ist ihm recht
Und nun punktum,
Ich bin ihr ergebener Knecht.

Bekannte Uebersetzung:

Und nun punktum, Streusand drüber,
Sehen sie, das ist ihr Mann.

Nochlig:

Drum, o Schöne, laß ihn laufen,
Er ist deines Zorns nicht werth.

Kugler:

Wenn allein ihr Mündchen weich ist,
Nun das Weitre giebt sich bald.

Wolzogen:

Alles nimmt er, was er kann
Nun — da kennt ihr euren Mann!

Bitter:

Welche Schürze ihn auch anlacht —
Nun, ihr wißt ja wie er's macht.

Solche augenfällige Willkür und ein solches Verkennen des Verhältnisses der Worte zur musikalischen Charakteristik bedarf keiner ferneren Bemerkungen. Wir gehen nun weiter zu dem Ständchen. Man kann sich zu einer wonnevollen Musik einen holperigeren, öderen Text nicht denken, als der es ist, den man in der Regel dazu zu hören bekommt.

Nochlich:

Erklinge, liebe Zither: das Liebchen lauschet!

Erklinge bis sie Seel' um Seele tauschet!

Erzähl im sanften Ton der Schönsten meine Pein,

Dann schmilzt ihr weiches Herz und läßt mich glücklich sein.

O du, in deren Busen Liebe thronet;

Blaues, schmachtendes Aug', in dem Sanftmuth wohnet:

Du kennst von Liebe nur — ach, ihre Schmerzen,

Lern auch der Liebe Glück: hier, Herz am Herzen.

Wolzogen:

Horch auf den Klang der Laute und öffne mir, o Traute!

Ach, lind're meine Pein und laß mich glücklich sein!

Läßt du mich trostlos stehen, so macht ein rascher Tod,

Hartherz'ge, sollst es sehen, das Ende meiner Noth!

Dein Auge gleicht der Sonne, dem Honigseim dein Mund,

O mach', du meine Wonne, mir bald mein Glück kund.

Erhöre doch mein Flehen, du weißt ich hab dich lieb!

Laß dich doch endlich sehen, komm, loser Herzensdieb!

Bitter:

O öffne doch das Fenster, du Holde, Süße!

Hör' meine Klagen an, sieh' meine Thränen!

Giebst du mir keinen Trost, dann, Theure, wisse,

Vor deinen Augen hier sterb ich vor Sehnen.

Dein Mund, so zart und rosig, hauchet Wonne,

Heiße Blut füllt die Brust mit sanftem Triebe!

O sei nicht grausam mir, du meine Sonne!

Laß mich dein Antlitz seh'n im Strahl der Liebe!

Es würde zu weit führen, wollten wir die Auswahl solcher Partien und die Gegenüberstellung anderer Lesarten fortsetzen. Schon aus wenigen Proben wird man erkennen, wie hoch Bitters Uebersetzung über den früheren steht. Unrichtigkeiten, Geschmacklosigkeiten, Willkürliches und Unpassendes ist fast in allen früheren Uebertragungen nachzuweisen und es ließe sich ein Buch darüber schreiben, wollte man eingehend auf die einzelnen Fälle zurückkommen. Dennoch war es den verschiedenen späteren Bearbeitern wirklich Ernst darum, eine des Gegenstandes würdige Verdeutschung zu geben und wir haben es hier keines-

wegs mit solchen Uebertragungen zu thun, wie sie fabrikmäßig duzendweise zu andern italienischen und französischen Opern geliefert wurden. Jetzt erst hat man erkannt, wie schwer dergleichen ist.

Zum ersten Male liegt nun in der bitterischen Uebertragung ein Textbuch des Don Juan vor, dessen man sich durchgehends erfreuen kann. Möglich, daß einstens noch eine Verdeutschung gelingt, die mehr poetischen Reiz, noch größeren innerlichen dichterischen Zauber hat, die den Gedanken an eine Uebersetzung ganz vergessen läßt, aber begnügen wir uns vorerst mit dem Vorhandenen. Der Don Juan in dieser neuen Uebertragung ist zugleich eine anmuthende Lectüre, der Musik und der Darstellung wird ihre Aufnahme wesentlich zu Statten kommen.

Daß es der gründliche und musikalisch hochgebildete Biograph J. S. Bachs, der jenem trefflichen ersten Werke in dem vorliegenden Buche so rasch ein neues schätzbares Zeugniß seiner Studien und seines Kunstsinns folgen ließ, nicht bloß auf Herausgabe seiner Uebersetzung allein abgesehen haben konnte, versteht sich. Sein Buch giebt nicht nur die vollständige Verdeutschung des italienischen Originals, wie es da Ponte schrieb, sondern auch dieses selbst. Weiter enthält es eine eingehende Würdigung aller bereits vorliegenden Uebersetzungen, eine ebenso wirksame als fesselnde Darstellung der Charaktere der Oper, Bemerkungen über die scenische Darstellung und die ruhige, einsichtige Abwägung einiger immer wiederkehrender Controversen in Bezug auf dieselbe, ferner Anhänge und Nachträge, die in engster Beziehung zu dem Gegenstande stehen. Seinen ästhetischen Entscheidungen pflichten wir vollständig bei. Wer noch eingehendere Darstellung alles desjenigen, was auf den Don Juan Bezug hat, wünscht und sucht, der findet dieselbe in Jahns großer Mozartbiographie (Band IV). Aber auch neben diesem Meisterwerke darf Bitters Monographie als eine wesentliche Bereicherung der Mozartliteratur angesehen werden.

Wir verzichten darauf, auch noch den zweiten Theil des in Rede stehenden Werkes, die Uebersetzung von „Glücks Iphigenie in Tauris“ und die sie begleitenden kritischen Bemerkungen näher ins Auge zu fassen. Es läßt sich darüber in Bausch und Bogen nur ebenso Günstiges sagen, wie über den Don Juan und somit sei auch diese werthvolle Arbeit der freundlichen Beachtung und Theilnahme der Musik- und Literaturfreunde bestens empfohlen. Schl.