



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Ein Dresdner Don Juan. 1

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

Obriheiten oder Mönch und Pfaffen schelten, und ihren Widerparten oder Abgünstigen einen Schmiß geben." In der Kirche beschäftige man sich nur mit den Anwesenden; in den Schulen sei es freilich Sitte, auch der Abwesenden zu gedenken, indem man das Verzeichniß der Fehlenden verlese.



Ein Dresdner Don Juan

1



Als ich vor einigen Wochen das Dresdner Opernhaus nach einer Aufführung des Mozartschen Don Juan verließ, war es mir wieder recht klar, wie teuer wir den Genuß, den uns das moderne Musikdrama gewährt, auf andern Gebieten bezahlen. Den besondern Anforderungen zu genügen, die eine Oper wie der *Dissoluto punito* an die Leistungen der Solisten im Gesang und in der Schauspielerei stellt, liegt heutzutage für die meisten Bühnen außer dem Bereiche der Möglichkeit. Das gespreizte heldenmäßige, reflektierende und bramarbasierende Deklamieren hat jede andre Vortragsweise so an die Wand gedrängt, daß der sich dem Gesprächston und einem raschen, leichten Wechsel der Stimmungen und Gefühle anpassende Gesang, der jedoch noch immer eine überaus sorgfältige, sich nur hinter einer scheinbaren Ungezwungenheit verbergende Phrasierung voraussetzt, in unsern Tagen mehr und mehr zu den Seltenheiten gehört. Beinahe noch schlimmer steht es mit dem für den bel canto unentbehrlichen Schmelz der Stimmen und mit der gesangskünstlerischen Bewältigung der zwar sämtlich in bequemer Stimmlage liegenden, aber infolge der besondern Feinheit der Stimmenbehandlung außerordentliche Schwierigkeiten bietenden einzelnen Partien, von denen in der Regel aus naheliegenden Gründen die des Commendatore deutschen Sängern am besten gelingt.

Nach einer vor einigen Jahren von europäischen Gesangkoryphäen für die ersten Kreise der Pariser Gesellschaft veranstalteten Privataufführung des Don Giovanni machte ein als Musikkenner hohes Ansehen genießender, sehr liebenswürdiger Mann die nicht als abfällige Kritik gemeinte Bemerkung, der Don Juan sei ein furchtbarer Prüfstein, une pierre de touche terrible. Und das ist er auch in der That, und zwar ein doppelt furchtbarer Prüfstein für die große Mehrzahl der deutschen Sänger, die für die Wiedergabe der zum Teil anscheinend so harmlosen Rollen weniger glücklich begabt sind als zum Beispiel die Italiener, und denen es nur in seltenen Fällen gelingt, die vornehme anmutige Hoheit und Ruhe Don Ottavios und Donna Annas, die leidenschaftliche und doch mit beleidigtem weiblichem Stolz und feinstem sittlichem Gefühl in stetem Kampfe liegende Verliebtheit Donna Elviras, die reizende Naivität des Bauernpärchens Masetto-Berlina, die zwischen Furcht und Übermut, Botmäßigkeit und Abfall, Wahrheit und Lüge hin und her schwankende Schalkheit des, wie sich die Spanier ausdrücken, *lacayo gracioso*

Leporello und die uns durch ihren Applomb verblüffende, jedem Hindernis standhaltende, dabei aber doch eines gewissen äußern Schliffes und einer Art Ritterlichkeit nicht entbehrende Rücksichtslosigkeit des schönen Tenorio so zu verkörpern, daß einem neben dem musikalischen Genuß auch noch der eines feinen Charakterlustspiels zuteil wird, wie ja Mozart selbst sein Stück als *dramma giocoso* bezeichnet hat.

Die Dresdner Kapelle ist bekanntlich, wenn sie ihren guten Tag und den rechten Dirigenten hat, über jedes Lob erhaben. Den Dirigenten, den ich am Pulte zu sehen gewünscht hätte, hatte an jenem Abend eine berühmte Trauntänzerin nach dem Neustädter Schauspielhause entführt, und sei es, daß mir die etwas tiefere Stimmung der Instrumente im Vergleich zur Pariser Oper unwillkürlich auffiel, sei es, daß der Dirigent eine besonders diskrete Wiedergabe der Oper einer farbenfreudigern vorzog, sei es, daß mein Parkettstiz ungünstig lag, sei es endlich, daß mir, ohne daß ich etwas davon wußte, die rechte Aufnahmefähigkeit fehlte, auch die an sich schöne Leistung der Kapelle machte mir den Eindruck, als wenn sie mehr Leben, mehr brio hätte haben können. Nur die Mandolinbegleitung der Canzonetta: *Deh vieni!*, der Serenade, wie sie gewöhnlich genannt wird, glaube ich noch nie so vollendet und von so reizender Klangwirkung gehört zu haben. Wenn ich nicht irre, waren wir obendrein diesen Genuß nicht einem Saiteninstrumentenspezialisten, sondern einem der in den Reihen der Holzinstrumentvirtuosen sitzenden Herrn schuldig, der sich mit der letzten Note der zum doppelt gestrichnen *d* aufsteigenden *D-Dur*-Skala, als wäre nichts geschehen, und als hätte er keine Kunstleistung ersten Ranges so ganz nebenbei absolviert, wiederum der Klarinette zuwandte.

Aber so wenig ich die Enttäuschung des Abends der Leistung der Kapelle zuschreiben konnte, ebenso wenig war daran die Inszenierung schuld, die, namentlich was die Dekorationen anlangt, außerordentlich schön und geschmackvoll war. Ich ziehe sie dem, was man in München mit Hilfe der leidigen Drehbühne zu sehen bekommt, in jeder Beziehung, namentlich aber darum vor, weil der durch die Drehbühne veranlaßte keilförmige und viel zu enge Schauplatz — man mag sagen, was man will — einen puppentheaterartigen Eindruck macht. Wenn man der früher in Dresden üblichen Sitte, den in Stein gehauenen Commendatore beritten darzustellen, inzwischen untreu geworden ist, um dem Beispiel Münchens zu folgen, das sich mit einem aufrecht stehenden Grabstein begnügt, obgleich uns das Textbuch verschiedene Reiterstatuen in einer geschlossenen Kirchhofshalle verspricht, so ist das nur zu beklagen. Denn abgesehen davon, daß die Einladung Leporellos an die statua gentilissima beim Wegfall der Reiterstatue nicht mehr mit den uns allen von frühester Jugend auf bekannten Worten: „Herr Kommandeur zu Pferde, ich neige mich zur Erde“ beginnen kann, so läßt man sich dadurch, daß man den würdigen alten Herrn seines Rosses beraubt, den wirkungsvollsten Effekt entgehn, den das Theater überhaupt kennt. Wenn sich Leporello des unwillkommenen Auftrags, den steinernen Gast zu laden, mit tausend Ängsten entledigt hat und diesen, als Zeichen, daß er die Einladung annimmt, sein Haupt neigen sieht,

colla marmorea testa ei fa così, così, so kommt dem im schauerlichen, die weißen Reiterstandbilder grell beleuchtenden Mondlicht an drastischer Wirkung nichts gleich, während der aus der aufrecht stehenden Grabplatte in vollem Relief hervortretende, das Haupt neigende Ritter nicht halb soviel Eindruck macht.

Der Chor spielt bekanntlich im Don Juan keine hervorragende Rolle. In der vorletzten Szene tutto a tue colpe è poco ist er unsichtbar, und das war, glaube ich, an jenem Abend gut. Wo er sichtbar war, in der siebenten Szene Ah! Che piacer, erfüllte er mit Wehmut, falls man ihn nicht als statistisch interessante Illustration des Sages ansah, daß pensionsberechtigten Choristen und Choristinnen das Alter ebenso wenig etwas anhaben kann wie den Pyramiden. Den Zuschauer machen freilich die an ihm vorübergleitenden Jahre auch weder jünger noch schöner: das sollte man nicht vergessen, wenn man Ansprüche auf Jugend und Liebreiz im Chore erhebt; auch war vielleicht die hoffnungsvolle Choristenjugend dem Kapellmeister zur Trautentänzerin gefolgt, und nur die alte Garde war geblieben, von der man weiß: sie stirbt, aber sie ergibt sich nicht. Wenn sie das wirklich gesagt hat, heißt das, und nicht etwas viel Schrecklicheres. Seitdem ich selbst alt bin und mit Hilfe der Schminke sämtlicher Hofbühnen keinen jungen, wenn auch noch so häßlichen Bauernburschen mehr vorstellen könnte, ist der Zug, der mir an den Athenern und den Spartanern am besten gefällt, der, daß sie das Alter ehrten. Und doch möchte ich mir die Frage erlauben, ob man nicht unter Umständen, um der Phantasie des Zuschauers nicht zuviel zuzumuten, das Alter etwas beiseite schieben sollte. Etwas mehr sollte man, meine ich doch, der Phantasie mit der Wirklichkeit entgegenkommen, wo von vezzose ragazze und bei giovinotti die Rede ist. In Berlinens lebenslustigem Rat: Giovinette che fatte all' amore, non lasciate che passi l'età liegt doch für alle Beteiligten etwas Peinliches, wenn man sich sagen muß, daß er, wie guter Rat so oft, leider viel, viel zu spät kommt.

Der Leser wird sich schon gesagt haben, daß der Anblick der Vergänglichkeit alles Irdischen, wie ihn die contadini d'amboi sessi vor Augen führten, in der Hauptsache kaum von Belang sein konnte, wenn ihre musikalische Leistung befriedigte, und das tat sie durchaus. Die Solisten! Mit Ausnahme Donna Elviras und des Commendatore die Solisten! Und doch möchte ich nicht gern dem einzelnen aufbürden, was meiner Ansicht nach der natürliche Erfolg des irrigen Glaubens ist, daß man es mit einer Aufführung des Don Juan nicht gar zu genau zu nehmen brauche, und daß alles in bester Ordnung sei, wenn dem Wagnerzyklus, etwaigen Novitäten und einigen neu wieder einstudierten Opern genügende Sorgfalt zuteil werde. Am liebsten hätte ich gesagt, man solle den Don Juan, wenn man ihn nicht vorzüglich besetzen könne, lieber überhaupt nicht geben, aber die Aufführung, von der hier die Rede ist, schien — nach dem Applaus zu urteilen — dem ziemlich zahlreich versammelten Publikum große Freude zu machen. Es wird also bei dieser Auseinandersetzung mehr darauf ankommen, daß wieder einmal der besondere Maßstab, der an eine solche Vorstellung zu legen und der den Bühnenleitern

hinlänglich bekannt ist, wieder in Erinnerung gebracht werde, damit eine Auf-
führung, die mit Recht als ein furchtbarer Prüfstein gilt, unter keiner Be-
dingung als etwas Nebensächliches angesehen wird.

Die Ehre, Mozarts Vaterland zu sein, wird gern von Deutschland in
Anspruch genommen, aber wenn man auch das Erzherzogtum Österreich mit
dem Salzachkreise in gewissem Sinne, und namentlich weil die Landessprache
deutsch ist, als zu Deutschland (im nicht reichsdeutschen Sinne) gehörend an-
sehen kann, so macht sich doch in der salzburgischen Bevölkerung, der Mozart
entsprossen ist, zuviel italienisches Blut und zuviel italienischer Geschmack be-
merkbar, als daß man den Komponisten des Don Giovanni ohne mancherlei
Einschränkung als Deutschen bezeichnen könnte. Macht doch seine Vaterstadt
nicht einmal in ihrem Außern einen deutschen Eindruck: es gemahnen vielmehr
Salzburgs flache Dächer, der reichlich verwandte Marmor, die zahlreichen
dekorativen Brunnen an transalpinische Städtebilder. Als ein Ausfluß aus-
schließlich deutscher Begabung können die Mozartschen Meisterwerke aber auch
schon deshalb nicht angesehen werden, weil der Sohn des zweiten erzbischöf-
lichen Kapellmeisters seine frühesten musikalischen Eindrücke römisch-katholischen
Kirchenaufführungen und italienischen Opern verdankte. In Rom, Bologna
und Neapel feierte er schon als vierzehnjähriger Knabe Triumphe, seine beiden
ersten Opern *Mitridate* und *Lucio Silla* komponierte er für Mailand, und
er war erst siebenzehn Jahre alt, als ihn die philharmonischen Akademien von
Bologna und Verona zum Mitglied ernannten. Man möchte darum viel eher
annehmen, daß Mozart eine überaus glückliche Mischung deutscher und italie-
nischer Begabung war, und wenn es dem Kaiser von Österreich Freude machte,
Rom als Pendant zur Goethestatue ein Standbild Mozarts zu verehren, so
wäre damit, vielleicht mit noch größerem Rechte als bei Goethe, die Erkennt-
lichkeit für das ausgesprochen, was die österreichische Monarchie, wenn sie sich
rühmt, die Wiege des großen Dondichters zu sein, für die ihrem Sprößling
zuteil gewordenen ersten musikalischen Eindrücke dem schönen, von der Vorsehung
für jede Kunst so verschwenderisch begabten Italien verdankt.

Obgleich Mozart auf dem für die erste Aufführung des Don Giovanni
(Prag, 29. Oktober 1787) gedruckten Theaterzettel als *Maestro di Capella*
tedesco bezeichnet wird, und wir uns den Ehrentitel, ihn in gewissem Sinne
zu den unsrigen zählen zu dürfen, nicht entgehn lassen wollen, so ist doch
Il dissoluto punito sowohl was den Text als was die Musik anlangt in der
Hauptsache eine italienische Oper, und ist es trotz deutschem Text und trotz
der begeisterten Aufnahme in dem inzwischen Reichshauptstadt gewordenen
Berlin auch bis auf den heutigen Tag geblieben. Der Gegenstand ist freilich
spanischen Ursprungs, und als Ort der Handlung wird Spanien genannt
— *la scena si finge in una città della Spagna* —, aber der Dichter des
Librettos, Lorenzo da Ponte, hat sich nicht bloß bei Aufstellung des Textes
seiner schönen, so klangvollen Muttersprache bedient, sondern er hat auch alles,
was in dem von ihm benutzten Tirso de Molinaschen Originale spezifisch
spanisch ist, dergestalt in Wegfall gebracht, daß man sich in Ermanglung ge-
schichtlicher oder lokaler Anhaltspunkte — nur Donna Elvira ist als dama

di Burgos bezeichnet — und durch die italienischen Namen der Personen bestimmt, unwillkürlich nach Italien verlegt fühlt.

Da Pontes Text hat große Vorzüge. Karl Engel sagt in seiner 1887 erschienenen Subiläumschrift „Die Don Juan-Sage auf der Bühne,“ die eine Menge interessanter Einzelheiten enthält, sehr richtig, da Ponte habe es verstanden, den schon ziemlich ins Gewöhnliche herabgezognen Stoff mit Gewandtheit zu einer gewissen Feinheit und Anmut zu erheben. Er habe die Hauptmomente wiederum in wirklicher Handlung auf die Bühne gebracht und ihnen die musikalisch wirksamsten Situationen abzugewinnen gewußt. Dabei sei es ihm gelungen, diese Situationen so auszuführen, daß sich das grausen-erregende Element mit dem heitern begegne und durchdringe. — Man darf wohl annehmen, daß er sich in Wien, wo auch der Komponist weilte, mit diesem über die Wahl der in die Oper aufzunehmenden Episoden beraten haben wird, und wenn es Mozart darum zu tun war, als Kanevas für seine Musik einen Text zu bekommen, worin sich Scherz und Ernst so ziemlich die Wage hielten, so hat sich da Ponte diesem Wunsche trefflich anzupassen gewußt. Freilich muß man auch dem Tirso'schen Stücke daselbe Lob, daß es Scherz und Ernst geschickt vereine, erteilen, aber für eine musikalische Behandlung war dessen Vorgang zu verzweigt, zu zerrissen und zu weitläufig. Da Ponte hat dem Burlador de Sevilla in der Hauptsache nur drei Episoden: Don Juans Verhältnis zur Herzogin Isabela, aus der er eine Donna Elvira machte, den betrügerischen Anschlag auf Doñas Anas Ehre und als eigentlichen Mittelpunkt der Handlung die Vorgänge bei Patricios (Masettos) und Amintas (Berlinens) Hochzeit entnommen. Es sind dabei weggefallen: zwei Könige, der von Neapel und der von Kastilien, zwei Tenorios und mit der schönen Fischerin Tisbea und ihren Anbetern die ganze Episode am Meeresstrande von Tarragona, die in dem Molièreschen Lustspiel durch die meisterlich behandelten Figuren Pierrots und Charlottens so sehr in den Vordergrund tritt. Aus dem Marques de Mota des Burlador ist der Mozart'sche Don Ottavio entstanden, und da Isabelens Bräutigam, Tirso's Herzog Octavio, nicht in das Libretto da Pontes aufgenommen ist, so hat dieser nichts besseres zu tun gewußt, als die ohne Verehrer bleibende Donna Elvira ins Kloster zu schicken.

Don Giovanni, den frechen Lebemann, von dem man vermutet, daß sich in ihm charakteristische Züge eines schönen, vornehmen Taugenichtses widerspiegeln, der zur Zeit Peters des Ersten von Kastilien (Mitte des vierzehnten Jahrhunderts) in Sevilla gelebt haben und den Frauen ebenso zugetan wie gefährlich gewesen sein soll, hat da Ponte mit sicherer Hand so gezeichnet, daß wir ihm, wenn auch nicht gerade die ewigen Qualen des höllischen Feuers, so doch eine empfindliche Strafe von Herzen gönnen. Wenn er in der ersten Szene den Commendatore, den Vater der seinen Nachstellungen nur mit knapper Not entgangnen Donna Anna, ersticht, so ist er hierbei freilich im Stande der Notwehr, denn der alte Herr, der über den seinem Hause zugebachten Schimpf höchlich entrüstet ist, besteht auf einen Zweikampf und würde den Eindringling, wenn er sich nicht wehrte, ohne langes Besinnen kalt machen; aber im weitem Verlaufe der Oper stellt sich uns Don Giovanni (als giovine cavaliere

cioso wird er auf dem für die erste Vorstellung, 1787, gedruckten Zettel geschildert) mehr und mehr als ein gewissenloser Mädchenjäger dar, der, wenn es gilt seiner Leidenschaft zu frönen, keine Rücksicht, keine Schonung kennt. Er verschmäht es nicht, die junge Bauernbraut Zerlina unter betrügerischem Vorgeben aus den Armen ihres Bräutigams und in Schimpf und Schande zu locken, er trägt kein Bedenken, Donna Elvira, die auf den Theaterzetteln bald als seine Braut, *promessa sposa*, bald als seine Gattin, *consorte*, bald als eine von ihm verlassene Dame, *Dama abbandonata da D. Giov.*, bezeichnet wird, dem äußerst brenzligen und gefährvollen Abenteuer eines nächtlichen Spaziergangs am Arme seines — Dieners preiszugeben, er entblödet sich nicht, unter dem Fenster der Kammerzofe seiner Braut oder Gattin ein schmachtendes Liedchen zu singen — daß die Canzonetta zu dem entzückendsten gehört, was auf dem Gebiete der Ständchenmusik je geschrieben worden ist, kommt nicht ihm, sondern dem göttlichen Mozart zugute —, und schließlich — das schlägt bei einem großen Teil des Publikums dem Faß den Boden aus — trägt er am Grabdenkmal des von ihm erstochenen Commendatore die Vermessenheit eines ungläubigen, nicht einmal für das Gedächtnis der Toten Ehrfurcht empfindenden Gemüts zur Schau: wie wir uns als Studenten ausdrückten, er verulkt und behohniepelt die Statue.

Wenn da Ponte auf solche Weise aus dem Helden des Tirso'schen Stücks einen sinnlichen, einzig durch Unerfrohenheit und ein bestechendes Äußere ausgezeichneten Lebemann zugeschnitten hat, so darf bei Feststellung dieser durch Mozarts Kunst ohnehin wettgemachten Tatsache nicht unerwähnt bleiben, daß er damit so ziemlich alles, was den spanischen Tenorio einem weniger leicht befriedigten Geschmack annehmbar machen kann, geistlich beiseite geschoben hat. Tirso's Tenorio ist freilich auch kein Musterknabe, sondern ein marinierter Bösewicht, zu dessen unverzüglicher Abholung sich die höllischen Flammen nicht ohne eine gewisse Berechtigung auf die Erdoberfläche bemühen, aber er ist nicht so flach, in seinem Sinnentaumel nicht so echt italienisch naiv wie der da Pontesche. Man muß das Tirso'sche Original recht in Ruhe ein paarmal lesen, wenn man begreifen will, wie Don Juan Tenorio ein spanischer Nationalheld geworden ist, der auch von Gelehrten um die Wette in den überschwenglichsten Ausdrücken gepriesen wird. So spricht sich zum Beispiel Professor Menendez Pelayo dahin aus, Tenorio sei durch dreierlei ausgezeichnet gewesen: durch seine körperliche Schönheit, die er als eine *verdadera idealizacion de la belleza fisica* bezeichnet, durch seinen Mut, eine *personificacion de la audacia humana*, und durch sein Zartgefühl (*discrecion*) und seine Ritterlichkeit. Diese Bewunderung für einen ritterlichen und mutigen Wüstling hängt mit dem spanischen Nationalcharakter und dem spanischen Menschenideal zusammen. Beide sind in ihrer überaus langsamen Wandlung seit Jahrhunderten nicht denen der übrigen Kulturvölker gefolgt, sondern abseits geblieben, und so sehr man irren würde, wenn man die Spanier als ein nicht zivilisiertes Volk bezeichnen wollte, so darf man doch auf der andern Seite nicht vergessen, daß ihre Zivilisation mit der unsern nur ganz ab und zu einige Berührungspunkte hat. An unbeugsamem, wenn auch nicht gerade angriffsweise

vorgehendem Fanatismus kommt ihnen kein andres Volk gleich; an seiner Lebensart, Höflichkeitsfloskeln, Starrheit der Formen und Begriffe übertreffen sie uns alle.

Von dem Molièreschen Don Juan meinen sie, es sei eine Entstellung (*de las manos del gran cómico francés salió Don Juan desfigurado*), und deren Grund suchen sie in dem Umstande, daß Tirso ein Frommgläubiger (*religioso*), Molière ein Freidenker (*despreocupado*) gewesen sei. Pi y Margall findet, von allen Don Juans komme der Lord Byrons dem Tirso'schen Urbild am nächsten: die fast übermenschliche Auflehnung gegen jeden Zwang und gegen jede Autorität, die den Byron'schen Don Juan charakterisiert und sich — man möchte fast sagen als Karikatur — in unserm Nießsche wiederfindet, ist in der That auch dem Tirso'schen Tenorio eigen. Freilich ist das Wort, das er bei jeder Gelegenheit im Munde führt: *pah*, es ist noch lange Zeit (*tan largo me lo fiais?*) mehr ein Beweis seines Leichtsinns als eines satanischen Stolzes.

Man wird wohl kaum fehlgehn, wenn man annimmt, Mozart, falls er den Text für seine Oper dem Tirso'schen Stücke selbst entnommen hätte, statt dafür einen Andern sorgen zu lassen, würde dem nicht wegzuleugnenden großartigen Zuge des spanischen Originals mit der seinem Genie angeborenen Treffsicherheit weit mehr gerecht geworden sein als der vor allem im Theaterwesen und dessen Anforderungen erfahrene Abbate da Ponte; was auch in musikalischer Beziehung die Folge einer solchen eingehendern Bekanntschaft Mozarts mit dem spanischen Original hätte sein können, ist schwer zu sagen. Vielleicht wäre aus dem *dramma giocoso* eine Oper von ganz tragischer Bedeutung in der Art des Vampyr's oder des Fliegenden Holländers geworden. Man hat deshalb alle Ursache, dem Abbate dankbar zu sein, daß er das harmlos heitere Element so in den Vordergrund zu stellen gewußt hat, denn der von ihm gelieferte Text hat Mozart als Basis für ein Meisterwerk gedient, dessen Reiz zum Teil — unbeschadet der einigen hochtragischen Szenen gebührenden Bewunderung — in der heitern Naivität Leporellos, Zerlina's und Masettos liegt, und dem auch in allen Szenen, mit Ausnahme der letzten, die etwas unverschämte Sozialität des Helden nicht fremd gegenübersteht.

Die Frage, ob der Sänger aus dem Helden der Oper einen Italiener machen dürfe, wie es viele — unter ihnen auch Tamburini — unwillkürlich oder mit Absicht getan haben, oder ob er nicht vielmehr, um die rechte Wirkung zu erzielen, den spanischen Charakter möglichst betonen solle, ist eine Frage, die vor fünf bis sechs Jahrzehnten, als das Interesse an den Mozartschen Meisterwerken noch nicht durch die inzwischen erwachte Vorliebe für andre Kunstideale geschwächt war, vielfach erörtert wurde. Eine der Großfürstinnen — die Petersburger italienische Oper konnte sich bekanntlich um so unbedenklicher mit London und Paris messen, als die horrenden Preise der Plätze dem Impresario die Gewinnung der ersten Kräfte erlaubten — hatte gemeint, es komme auf die Art, wie man diese Frage beantworte, nicht viel an, denn die erste Gesellschaft sei in der ganzen Welt dieselbe, *les vrais grands-seigneurs sont les mêmes partout*, aber so hübsch die Bemerkung an sich ist, den Nagel trifft

sie doch nicht auf den Kopf, denn den Tenorio versteht man nur, wenn man sich mit Hilfe der vorhandenen so reichhaltigen Quellen in das mittelalterliche Spanien, nicht gar zu lange nach der Vertreibung der Mauren, zurückversetzt, und ein, wie Tenorio, durch Mut, ritterliches Wesen, hohe Geburt und blendende Außenseite ausgezeichneten Caballero war denn doch etwas ganz anderes als die kosmopolitisch abgeschliffnen großen Herren, die die Großfürstin im Auge hatte. Aber das ist freilich richtig, wenn der Darsteller nur überhaupt durch seine Persönlichkeit und seine Erscheinung das Bild eines vornehmen, ritterlichen, wenn auch gewissenlosen Mannes vorzaubern versteht, so ist schon viel gewonnen. Mit dem spezifisch spanischen Lokalon nimmt man es gern nicht allzu genau: ein vornehmer Italiener, wie ihn Zezi, Bassini und andre darzustellen verstanden, genügt vollkommen, Mozarts Musik und ein feiner, für alle Schattierungen der Partitur gerüsteter Bariton tun das übrige. Wenn aber der Darsteller im Gegensatz hierzu den Eindruck eines zwar gebildeten, aber jeden Humors und jeglichen Schwungs entbehrenden Mitbürgers, etwa eines mit öffentlichem Auftreten vertrauten Advokaten macht, dessen ritterliche Verführungskünste Zerlinien und dem Publikum gegenüber in einer kühlen Bühnensicherheit gipfeln, die sich damit begnügt, von uns zu erwarten, daß wir die durch Don Juans Persönlichkeit vor unsern Augen davongetragen, an Wunder grenzenden Erfolge als etwas Alltägliches, Selbstverständliches hinnehmen, so erfährt der, der das Bessere kennt, und der es gewohnt ist, daß seiner Einbildungskraft durch den Sänger auf halbem Wege entgegengekommen werde, eine schmerzliche Enttäuschung. Damit soll keineswegs behauptet werden, daß nur italienische Sänger dem Mozartschen Don Juan gewachsen wären: es braucht, von allen andern Beweisen des Gegenteils abgesehen, nur an einen Künstler erinnert zu werden, der dem Dresdner Hoftheater lange Zeit angehört hat, und dessen Wiedergabe des Mozartschen Helden erst in spätern Jahren, als ihm Alter und Wohlleben die feinere Grazie geraubt hatten, an der so wünschenswerten Wahrscheinlichkeit der äußern Erscheinung und des Auftretens Einbuße zu leiden begann. In seiner besten Zeit war er freilich weder ein italienischer noch ein spanischer, sondern ein überzeugender deutscher Don Juan, dem man, wenn man ihn agieren sah und ihn singen hörte, gern alle zweitausenddreißig Opfer der Leporelloschen Liste, die bekanntlich ein italienischer Beitrag zur Legende ist, zutraute. Musikalisch stellt die Partie sowohl an das Organ wie an die Kunst des Sängers insofern sehr hohe Ansprüche, als mit einer des zartesten Schmelzes und Wohllauts auch nur einigermaßen durch zu große Anstrengungen beraubten Stimme und mit einem nicht in jeder Beziehung die Überlegenheit des Mannes mit der Überlegenheit des Sängers verbindenden Vortrage wenig genützt ist.

Abgesehen von den größern Ensemblestücken, einigen Rezitativen und Duetten und den Seccorezitativen, für deren mangelhafte Wiedergabe nur der empfindlich ist, der in London, Paris oder Petersburg gehört hat, welche raffinierte Kunst auf diese verbindenden Perlenschnüre verwandt werden kann, enthält die Partie des Don Juan neben dem berühmten: Ah, già cade il sciagurato des ersten Terzetts in der Hauptsache solche Gesangsstücke, wie sie

dem Wesen des nur aufs Genießen ausgehenden, hauptsächlich mit Verführungskünsten beschäftigten Lebemanns angepaßt sind: das Duettino mit mit Zerlina: *là ci darem la mano*, die überaus schwierige Prestoarie: *finch' han dal vino calda la testa*, die schon erwähnte Canzonetta: *deh vieni alla finestra* und die Arie: *Metà di voi qua vadano*, aber damit man den vollen Genuß der reizenden Mozartschen Schöpfungen habe und auch durch den Vortrag des Sängers zu einem vollen Verständnis der Don Juanschen Grazie und Leichtlebigkeit geführt werde, muß das Gebotne von allererster Güte und Vollendung sein; mit einem Don Juan, der einem wie ein selbstbewußter aber fittenloser Rentier vorkommt, weiß man nichts rechtes anzufangen. Die großen Italiener machen, um nur die Prestoarie zu erwähnen, aus dem *finch' han dal vino* keine wilde Jagd, bei der es drüber und drunter geht, eher könnte man ihren Vortrag mit dem ununterbrochnen Ausschütten eines Perlenvorrats vergleichen: den Triller auf *la*, der der Wiederaufnahme des *ah, la mia lista* vorausgeht, verlängern einige von ihnen willkürlich über den Dreiachtelwert hinaus, sonst muß man sagen, daß eine Spieluhr, was Zeitmaß, Notenwert und Treffsicherheit anlangt, nicht unfehlbarer sein könnte. Pathos dagegen, wofür unsre Sänger so bekannt sind, entwickeln sie wenig: auch in der letzten Szene lassen sie die Katastrophe mehr an sich herankommen, als daß sie ihr mit großem Gefühlsaufwande begegneten. Vielleicht ist das ein Mangel, aber den unererschütterlichen Gleichmut des Helden bringen sie auf diese Weise besser zur Geltung, als wenn sie bei dem *chi l'anima mi lacera* ein Übermaß von Schrecken und Bestürzung zur Schau trügen.

Wenn man die sieben Hauptpartien der Oper nach ihrer Zusammengehörigkeit gliedert, so gehören Elvira und Leporello zu Don Juan, während Don Ottavio und Donna Anna auf der einen, Masetto und Zerlina auf der andern für sich stehn. Ich habe schon gesagt, daß mir die Elvira des erwähnten Abends die bestbesetzte Rolle schien. Es könnte mich interessieren, zu erfahren, ob für den Leser wie für mich diese Rolle auch in der besten Besetzung — die Corbari ist in dieser Rolle wohl schwerlich später übertroffen worden — etwas Komisches hat, das weder da Ponte noch Mozart beabsichtigt zu haben scheinen, oder ob mein Humor in dieser Richtung auf falscher Fährte ist. Natürlich nehme ich, wie jeder anständige Mensch, prinzipiell für die so schnöde Verlassene und bei ihrem Erscheinen noch schnöder Behandelte Partei, aber so oft sie, für Don Juan immer zur Unzeit, wie Frau Kasperle angewachsen kommt und ihren herrlichen Gesangskram auspackt, muß ich mich gewaltig anstrengen, daß ich nicht, was ja ganz und gar nicht am Plage wäre, gerade herauslache. *Pare un libro stampato*, singt Leporello, der als Böötier meine Gefühle zu teilen scheint. In Dresden kommt sie, wie auch sonst auf größern Bühnen, in einer Sänfte angereist und steigt in der mit malerischem Pflanzengrün bewachsenen Posada ab, deren Balkon für das abendliche: *Ah, taci, ingiusto core* tragfähig gezimmert ist. Wenn man sich vorstellt, daß die arme, von Liebessehnsucht durchglühte Dame die Reise von Burgos nach Sevilla in einer von Sänfenträgern getragenen Sänfte gemacht hat, so begreift man in der That nicht, wie die Ungeduld sie nicht unterwegs

völlig aufgezehrt hat, sodaß in Wahrheit in der Reiseschachtel nur ein zu Asche verzehrtes Räucherkerzchen hätte ankommen können. Aber wer sich das so vorstellt, kennt die echte Spanierin schlecht: kaum haben die Träger Zeit gehabt, die Schachtel abzusetzen und zu öffnen, so entsteigt ihr Donna Elvira in einer Kostümpracht, der in Dresden nur die Uniform des Gardereiterstabstompeters annähernd gleichkommt. Das Kleid, das sie trägt, ist auch, wie jene Uniform, himmelblau und mit breiten Goldborten verbrämt. In dieser Prachtrobe verbleibt sie bis zum Ende des Stücks. Die Tracht der von Don Juan hintergangnen Elvira pflegt an andern Bühnen ernst, schwarz oder violett, ohne Goldborte oder Stickerei zu sein, und eine solche Einfachheit erscheint um so mehr angebracht, als es in Spanien vor Jahrhunderten ganz wie heutzutage bei uns Sitte war, in möglichst wenig auffälliger Kleidung zu reisen. Tirso de Molina, der mit jenen Winken überaus sparsam ist, erwähnt ausdrücklich, als die von Don Juan hintergangne Herzogin Isabela in der sechsten Szene der dritten Jornada in der Nähe von Tarragona erscheint, sie sei in Reisekleidern (*de camino*), was auch Molière veranlaßt, beim Eintreffen seiner Done Elvire von deren *équipage de campagne* zu sprechen. Die Unwahrscheinlichkeit eines himmelblauen mit breiter Goldborte verbränten Reisekleids hätte füglich unbesprochen bleiben können, wenn in Dresden zu dieser ersten Unwahrscheinlichkeit nicht noch ein weiterer Umstand hinzukäme, der für Elvira eine möglichst unauffällige Kleidung doppelt wünschenswert macht. Davon, daß Donna Anna, mit der Donna Elvira in stetem Verkehr ist, um ihren Vater trauert, und es also nahe lag, in ihrer Gesellschaft auffallende Farbe und auffallende Pracht zu vermeiden, soll nicht die Rede sein; aber die Unwahrscheinlichkeit, die darin besteht, daß sich Donna Elvira in dieser kaum zweimal in Sevilla vorhandenen Prachtrobe ohne Domino, nur mit einer halben Gesichtsmaske, einem sogenannten *Loup* versehen, in Don Juans Schloßchen begibt und trotz diesem jeden Irrtum ausschließenden Erkennungszeichen unerkannt zu bleiben hofft und tatsächlich auch unerkannt bleibt, bis sie die Maske abnimmt, ist eine der der Gutmütigkeit oder Gedankenlosigkeit des Publikums gemachten Zumutungen, vor denen man die Regie warnen muß. Vielleicht haben kostümgeschichtliche Forschungen ergeben, daß Dominos erst später und zwar zunächst in Venedig aufgefunden sind, und wenn dem so ist, und wenn die früher für diese Szene üblichen Dominos der *vezzose mascherette* deshalb weggelassen worden sind, so lag um so mehr Grund vor, Donna Elvira nicht ohne Not durch auffallende Kleidung kenntlich zu machen. Oder soll man glauben, daß Don Juan und dessen Diener, die nach den uns versicherten zweitausenddreihundsechzig Erfahrungen ein leidlich gebildetes Auge für weibliche Eleganz haben mußten, für den Glanz einer Prachtrobe, die sie schon früh bei der Ankunft der Sänfte hatten bewundern können, blind gewesen sein sollten? Würde nicht jeder von uns, wenn ihm bei einem Ballfeste der Besuch des oben erwähnten, Augen und Nase nur hinter einem *Loup* verbergenden Stabstompeters in Uniform zuteil würde, freudig ausrufen: Das ist ja unser Stock! und wo es sich für zwei neunmalgenähte Schwerenöter wie Tenorio und dessen Diener um einen nicht

weniger kenntlichen und kaum weniger prächtigen Frauenrock handelte, sollten die beiden Füchse einander nicht zugeflüstert haben: Das ist ja unsre Elvira!

Und wenn kostümgeschichtliche Bedenken dem Erscheinen Don Ottavios und seiner beiden Damen in Dominos entgegenstehn, warum sind Donna Elvira und Donna Anna nicht nach echt spanischer, unverbrüchlicher Sitte mit dem Manto versehen, oder wie wir sagen würden, verschleiert? Daß der Schleier, ohne den sich auch heutzutage keine echte Spanierin auf der Straße zeigt, eine uralte Sitte war, dafür fehlt es nicht an Beweisen. Außer unzähligen Fingerzeigen in den Lustspielen Calderons, Moretos und Lope de Vegas finden sich in Tirso de Molinas Don Gil de las calzas verdes, der um die Wende des sechzehnten und des siebzehnten Jahrhunderts geschrieben ist, zwei Stellen, die unter vielen andern als Beweis dafür gelten können, daß schon damals eine Spanierin das Haus ebensowenig unverschleiert verließ, wie in unsern Tagen eine Dame ohne Hut ausgehn würde. In der vierten Szene des zweiten Akts, in der Doña Juana den Besuch von Doña Inez empfängt, sagt sie: Ist denn keine Jose da, meiner Freundin beim Entschleiern zu helfen? Wo sind Flora und Laura? Schließlich muß Baldivieso, ein alter Kammerdiener, einstweilen Zofendienst verrichten. Und weiterhin in der vierzehnten Szene des dritten Akts sagt Doña Inez zu der sich von ihr verabschiedenden Doña Juana: Warte doch, es soll gleich eine Dienerin kommen und mit dir gehn, und da Doña Juana dies für unnötig hält, da es nur ein Schritt bis zu ihrer Wohnung sei, so sagt Doña Inez: Nimm wenigstens einen Schleier um:

Toma pues

Un manto.

Die Sterne der italienischen Oper verfehlen sogar in einer es mit der Wahrscheinlichkeit so wenig genau nehmenden Oper wie Verdis *Trovatore* nie, den so überaus kleidsamen Schleier anzulegen, wenn sie in finsterner Nacht an den Turm eilen, aus dessen Tiefen Manricos Klage tönt: O che la morte ognara è tarda nel venir. Warum sollten die beiden Dresdner Damen dieser geschmackvollen Tradition in einem Falle zuwiderhandeln, wo der übergenommene Schleier noch obendrein den Vorzug hat, sie oder doch eine von ihnen vor einer unerwünschten Erkennung zu schützen? Die Bühne wimmelt schon ohnehin von Unwahrscheinlichkeiten, für deren geduldige Hinnahme auf den guten Willen des Publikums gerechnet werden muß, warum sollte man deren Zahl ohne Not in Fällen erhöhen, wo ein bequemer Ausweg den wünschenswerten Bühneneffekt mit dem Gebote des gesunden Menschenverstandes in Einklang zu bringen verspricht?

