



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Ein Dresdner Don Juan. 2

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



Ein Dresdner Don Juan

2



in guter Leporello kann einer mittelmäßigen Don Juanaufführung in dem Sinne aufhelfen, daß man sich, wenn einen die vier feinen Leute und das Bauernpärchen nicht befriedigen, am Buffo und an den für ihn zurechtgemachten urkomischen Lagen schadlos hält. Wenn aber der Künstler, der den Leporello fingt, von Anfang bis zu Ende ernst bleibt wie — um das wie zu kennzeichnen, haben die Franzosen einen Ausdruck, der in der Revue des deux mondes keine Aufnahme finden würde —, und wenn das schallende Gelächter, das aus den Reihen der blasfiertesten Opernbesucher immer von neuem hervorzubrechen pflegte, solange Lablache oder Koffi auf der Bühne waren, völlig ausbleibt, so glaubt man nur die Mumie der Mozartschen Oper vor sich zu haben und sieht mit Bangen dem Augenblick entgegen, wo Partitur, Sänger, der für die Abholung ohnehin reife Chor, Dirigent und Bude mit dem Commendatore in der Verfertigung verschwinden werden.

Eine Beschreibung, wie es der Sänger anzufangen hat, zündenden Humor zu entwickeln, wird der Leser schwerlich erwarten. Um Humor zu entwickeln, muß man ihn haben, was bekanntlich nicht jedermanns Sache ist, und damit er sich anmutig gestalte, muß man entweder von Natur außergewöhnlich glücklich angelegt oder sehr gebildet sein: jugendlicher Humor ist der beste, weil er naturwüchsig ist und gern von den Charitinnen begleitet und vor zu derben Auswüchsen behütet wird. Der etwas derbere Humor ist mehr Sache des Engländers und des Deutschen, obgleich jener diesem nachsagt, that he can't see a joke, der feinere liegt dem Naturell des Franzosen und namentlich des Italieners besonders nahe. Daß der Grazioso jung sein muß, liegt auf der Hand: Hasenfüßigkeit, die, wie schon der Name Leporello andeutet, die schwache Seite des Don Juanschen Dieners und Vertrauten ist, sieht man einem jungen Kerl mit Vergnügen nach, wenn sie in drolliger Weise zutage tritt, während sie bei einem alten Knaben, dessen Charakter schon fertiger ist, unangenehm berührt. Freilich werden die zweitausendunddreiundsechzig Opfer so dargestellt, als habe Leporello bei allen durch die Bank den Elefanten gemacht, was zu einem harmlosen Jüngling nicht recht zu passen scheint, und wie Don Juan ihm erzählt, er habe mit einem Frauenzimmer, das ihn für Leporello gehalten habe, seinen Spaß gehabt, fragt dieser sogar vorwurfsvoll: Ma se fosse costei stata mia moglie? Immerhin paßt der ganze Zuschnitt der Partie nur für einen jungen Springinsfeld, nicht für einen alten Graubart. Meiner Schaulust fehlt unglücklicherweise die bewundernde Freude an der die Jugend ersehenden Kunst: das ist mir seinerzeit an Emil Devrient und Frau Günther-

Bachmann und ganz neuerdings an Sara Bernard klar geworden. Ich kann nicht wie ein Materialwarenjüngling, der Mokka und Menado zu einer erfreulichen Mischung zusammenbringt, die Achtung vor der die Natur erzeugenden Kunst und das kältende Gefühl eingetretenen Verfalls in einem Gefühle vereinen, das sich wie Genuß und wie Behagen anliese. Wenn eine Sängerin über die erste Jugend hinaus ist und den Cherubin zu geben fortfährt, so hört sie auf mir zu gefallen. Ich begreife — denn mit edelmütiger Anerkennung halbüberwundner Schwierigkeiten hat meine Kunstfreude nichts zu tun — den fein gebadeten und pomadisierten Römer, der, in seideweichem Wollenkleid den Gladiatorenspielen zusehend, pollice verso über einen Kämpfer, dessen Erscheinung oder Gebaren ihm nicht zusagte, das Todesurteil aussprach. Ja vielleicht würde ich, wenn wir in der Türkei lebten, und wenn ich der Großherr wäre, einer Sängerin, die meiner Phantasie die unbequeme Arbeit zumutete, mir eine Heldin anders vorzustellen, als sie mir gezeigt wird, den Mann mit der grünen Schnur zusenden und ihr die Wahl lassen, die Rolle entweder an eine jüngere Kraft abzugeben, oder wenn sie fanatisch an ihrem Rolleneigentum hinge, ihre Überzeugungsfreudigkeit mit einem mutigen: „Rehle, Rehle schnüren zu“ zu besiegeln. Was Goethe, der in solchen Dingen der echte Schalk war, beim Erscheinen des Paris der jungen Dame, der ältern und der ältesten in den Mund legt, ist ja in den Ausdrücken, die er sie brauchen läßt, eitel Ironie, aber Recht haben im Grunde alle drei doch insofern, als in der Natur jedes Ding seine Zeit und seinen besondern Reiz hat: uns die aufgehende Sonne durch ein elektrisches Strahlenbündel vorgaukeln zu wollen, ist ein ebenso vergeblicher Versuch, als wenn sich alte Leute künstlich jung machen wollen. Es ist wenig Mimen vergönnt, aus dem Schiffbruch der Jahre den leichten anmutigen oder doch die Lachlust erregenden Humor ins reifere Alter hinüberzuretten. Ich hatte an der Dresdner Bühne einen Better mütterlicherseits, der, glaube ich, in jungen Jahren allerhand Buffopartien gegeben hatte und in spätern Jahren hauptsächlich den Kilian im Freischütz: Was traf er denn? und den Haushofmeister in der Regimentsstochter „personifizierte.“ Bei dem war die Freude an seinen eignen zu Tode gehezten Witzgen, die er immer von neuem auflegte, so harmlos und so ansteckend, daß man, obwohl man den Moment, wo das Schlagwort kommen mußte, wie die elektrische Entladung auf dem Jahrmarke fürchtete, doch nicht umhin konnte, herzlich mitzulachen, wenn er zum aberhundertstenmale den Namen seiner Gebieterin, der Marquise von Maggiorivoglio in Matschvogel umwandelte, und das Gewieher der Galerie dieses „feine Wortspiel“ und die Meldung, das Volk bereite sich zum Tode (statt zum Tanz), frohlockend begrüßte. Harmlose Spaßvögel altern nicht, das wollte ich durch das Beispiel meines inzwischen längst mit Weber und Donizetti vereinigten Betters andeuten, aber einmal sollen Kilian und der Haushofmeister keine Süngelein sein, und das andremal sind die harmlosen Spaßvögel fast so selten wie die weißen Sperlinge. Für die Partie des Leporello finden sich noch eher junge Leute, denen die Jugend anmutigen und gewinnenden Humor verleiht, als daß es dem zu Jahren gekommenen Manne gelingt, uns die Hasenfüßigkeit, den

Übermut und die Oberflächlichkeit dessen vorzuspiegeln, der unmittelbar nach dem an seinem Herrn vollzognen Strafgericht kreuzfidel singt: *Ed io vado all' osteria a trovar padron miglior.*

Die Italiener wie die Spanier nennen einen solchen, den Helden als Diener und Vertrauter begleitenden jungen Spaßvogel, dessen Namen sie im Personenverzeichnis gern unmittelbar hinter dem des Herrn drucken, einen *grazioso*, eine Benennung, durch die recht ausgedrückt wird, welche Eigenschaft an der gewünschten künstlerischen Leistung das Hauptfordernis ist. Die Spanier unterscheiden den *lacayo* vom *criado*. Die erste Bezeichnung, die, wie hundert andre mit der spanischen Hofsitte zusammenhängende, über Wien an mehr als einen deutschen Fürstenhof gekommen ist und in unsern Tagen schlecht und recht die unterste Klasse der unter dem Oberhofmarschallamt stehenden fürstlichen Diener bezeichnet, gibt in der altspanischen Komödie dem *lacayo* halb und halb die Rolle des Vertrauten, und die *grands valets* der Moliérischen Stücke, die seinerzeit von Du Parc und Molière selbst gegeben wurden, und für deren Rollen in neuerer Zeit die Coquelins bekannt geworden sind, entsprechen ganz dem spanischen Urtypus. Was wäre Léandre ohne Scapin, was Don Juan ohne Leporello? Aber ein farblos nüchterner Leporello, dem die Sache keinen Spaß macht, und der die beiden Akte durchagiert und durchsingt, wie ein gutgeschulter Kellner den Reisenden eines Mittagzugs in fünfundzwanzig Minuten Suppe, drei Gerichte, Dessert und Kaffee serviert, entspricht dem Bilde, das sich da Ponte und Mozart von ihrem *grazioso* gemacht haben, so wenig, daß man ihn, wenn es anginge, zum ersten besten Kompagnie-, Schwadron- oder Batteriespaßmacher in die Lehre geben möchte. Aber freilich, zu lehren ist da eigentlich nichts, höchstens etwa, wie man es anfängt, den vorhandenen übersprudelnden Humor so zu zügeln und zu formen, daß er nur an der rechten Stelle und in der rechten Verfassung zum Vorschein komme. An Gelegenheit fehlt es im da Pontischen Texte nicht: die in das Fach des Lustspiels und der Bosse schlagenden Auftritte folgen einander in fast ununterbrochener Reihe, und wer in der Rolle des Leporello keinen Humor zeigt, hat überhaupt keinen.

Man scheut sich, dem Leser zu oft mit Klagen über den mangelhaften Vortrag der *Seccorezitative* zu kommen, und doch hängt gerade beim Leporello der Erfolg des Sängers zum großen Teil von der Kunst ab, mit der er sie zu komischer Wirkung zu verwerten versteht. Allerdings gibt es in seiner Partie mehrere sehr gefällige und melodiose Nummern — es braucht nur an das reizende: *Voglio far il gentiluomo*, an die Arie *Madamina!* mit dem Beuteregister seines Herrn und dem sich anschließenden: *Nella bionda egli ha l'usanza*, vor allem aber an die herrlichen vier Takte des *Maestoso* im Finale des ersten Aktes: *Venite pur avanti, vezzose mascherette!* erinnert zu werden —, aber der Schwerpunkt dessen, was Leporello zum Gelingen der Vorstellung beitragen kann, wenn er von der rechten Art ist, liegt in den *Rezitativen*, unter denen namentlich die Zwiegespräche mit seinem Herrn vielfache Gelegenheit zu Entwicklung feinen und zündenden Humors bieten. Es ist ja richtig, daß es die Italiener mit ihrer an Vokalen reichen Sprache leichter

haben als der deutsche Sänger mit der feinen, aber die wunderbare Kunst, die ihnen eigen ist, jedes Wort auch beim rezitierenden Gesang so auf die Spitze der Zunge zu legen, daß dem Zuhörer weder eine Silbe, noch eine Intonation, noch eine Schattierung des Ausdrucks, eine Pointe entgeht, ist außerordentlich, und wer darüber nur nach Hörensagen urteilen wollte, könnte sich sicher nicht den rechten Begriff von einer solchen Vollendung machen. Als ich vor zwei Jahren einen recht leidlichen italienischen Tenor am Schluß des Barbiers die bekannten Worte: Conte d'Almaviva son' io, durch die sich das ganze Imbrogljo in Wohlgefallen auflöst, floten hörte, mit entzuckendem Wohlklang und doch so deutlich artikuliert, als wenn es dabei darauf angekommen wäre, daß dem Zuhörer kein Buchstabe verloren ginge, da lebten alle die herrlichen Abende, die ich in London und in Paris der italienischen Oper zu danken gehabt hatte, mit einemmal in meiner Erinnerung mit einer Wehmut wieder auf, die ich nicht beschreiben kann. Warum bringen unsre Sänger so etwas nicht fertig? Tichatschek brachte es fertig, obgleich man von ihm auch: durch die Warwalder, durch die Auwauwen hören konnte. In Nummer 42 der vorjährigen Grenzboten wird eines italienischen Urteils über deutsche Gesangkunst gedacht, das, wie berichtet wird, Umberto Novati auf Grund seiner Eindrücke bei den Münchner Mozartfestspielen in der Fanfulla della Domenica abgegeben hat. Er bewundere, heißt es, die Korrektheit des Gesangs der Darsteller, ihren gewissenhaften, unermüdlichen Fleiß, insolgedessen jeder Künstler seine Rolle vollkommen beherrsche, aber ihre Art zu singen könne er ebensowenig bewundern wie ihre Stimme. Die rauhen und heisern Töne (le note aspre e chioccio), die aus den Kehlen dieser Sänger dringen, seien für ein italienisches Ohr kaum erträglich. Auch für ein deutsches Ohr haben sie nicht immer den Zauber, den sie haben sollten und haben könnten. Von den Fährlichkeiten des rauhern deutschen Klimas und den dem Schmelze der Stimme noch bedrohlichern Anforderungen der Wagnerschen Musikdramen haben die Italiener freilich in der Hauptsache in ihrem schönen Lande nichts zu fürchten, aber zu diesem unverkennbaren Vorteil kommt der noch schwerer wiegende hinzu, daß die italienische Methode der Stimmausbildung weit mehr auf eine schonende Entwicklung der vorhandenen Stimmittel bedacht ist als die deutsche. Schönen deutschen Stimmen, die in die rechte Schule gekommen sind, und denen in Folge glücklicher auerer Umstände die Kampagnestrapazen der Wagnerschen Tagewerke erspart werden können, hört man die genossene größere Schonung jedesmal an der sammetnen Weichheit des Tones sofort an; daß wir noch Konzertsanger und Konzertsangerinnen haben, in deren Leistungen das empfindlichste Ohr schwelgen kann, haben wir der schonenden Behandlung eines Organs zu verdanken, das, namentlich wenn es sich um einen Tenoristen handelt, wie ein rohes Ei bewacht und behütet werden muß.

Um aber auf den Leporello und den Effekt zurückzukommen, den er durch eine feine humoristische Wiedergabe seiner Partie erreichen kann, so fällt schon sein erster Witz: chi  morto, voi o il vecchio? auf der deutschen Bühne fast immer ins Wasser, weil die unglückliche Übersetzung: Seid Ihr tot oder der Alte? die Pointe verbirgt, und der Sänger sie nicht durch einen Kunst=

griff zu retten versteht. Bei der da Pontischen Fassung ist es unmöglich, das auf das dritte der sich wiederholenden *sols* fallende *voi* zu überhören, und die Pointe wird durch das folgende Aufspringen der Stimme um eine Quarte schon ganz von selbst markiert. Wer hindert uns, den Sänger singen zu lassen: Wer ist tot, Ihr oder er? Mit der Antwort: *Che domanda da bestia! il vecchio* macht Don Juan die entsprechende absteigende Bewegung von *do* auf *sol*. Alles das war bei Mozart schwerlich Berechnung, wie er ja auch, Gott sei es getrommelt und gepfiffen, von Leitmotiven in der neuesten modernen Bedeutung nichts wußte; sein unfehlbarer Geschmack traf auch solche kleine Nebenzüge mit instinktiver Sicherheit, und man möchte sagen, ohne eigentliche Absicht. Ein großer Teil der Leporelloschen Komik beruht auf der Plöcklichkeit, mit der er sich, wenn er seine ehrenhafte Überzeugung ausgesprochen und seinem Herrn Vorwürfe wegen allzugroßer Gewissenlosigkeit gemacht hat, im Handumdrehn eines Bessern besinnt, sobald dieser Ungeduld zu erkennen gibt und ihn mit Prügeln bedroht. Der Umschlag kann nie zu drastisch dargestellt werden, und wenn Rossi, nachdem er seinem Herrn das: *è da briccone* mit Trompetenton ins Ohr geschrien hatte, mit einemmal Gesicht, Haltung und Stimme verändernd, mit beinahe tonloser Unterwürfigkeit sein bebedendes: *Non parlo più, non fiato, o padron mio!* hinhauchte, so lachte alles laut, vom Fünfundzwanzigklopfenparadies bis herunter zum Achtrubelfauteuil. Wie es ein Spaßmacher anfängt, daß keiner seiner Witze ins Wasser fällt — die Franzosen sagen von einem solchen Mimen wie von einem Vater, der seine Töchter glänzend verheiratet: *il fait un sort à chaque mot qu'il dit* —, wird der Leser aus Erfahrung besser wissen, als ich es beschreiben kann. Das Bewußtsein, daß einem die Natur eines Späßes klar ist, that one sees the joke, though being a German, ist für das Selbstgefühl so ansprechend, daß sich mit jedem vom ganzen Hause verstandnen Witze die Stimmung und die Aufnahmefähigkeit erhöhen. Wenn dagegen die Vorstellung im grauen Sumpfe formeller Korrektheit dahinpantscht, so gehört ein genügsames Jahrmärktepublikum dazu — das waren wir in der Hauptsache an jenem Abend —, freudigen Anteil zu nehmen und zu applaudieren. Nach der seit vielen Jahren bei der italienischen Oper bestehenden Überlieferung müssen Leporello und Masetto mit einer leichten Selbstironie über das Maß des sich an Furchtsamkeit und Eifersucht für den Duzendmenschen schickenden hinausgehen, beinahe in dem Sinne, als ob sie es dem Publikum zu Gefallen täten, damit es sich nicht mit einem langweiligen Hasenfuß und einem auf's Duzend zu bindenden eifersüchtigen Bräutigam herumzuschleppen brauche, sondern sich an einer schon mehr in die *Commedia dell' arte* gehörenden Alart dieser beiden Spezies ergötzen könne. Wenn sie das in anmutiger Weise zu tun verstehn, sodaß auch andererseits die Grenze der anmutigen Komik nicht zugleich mit der des dabei nicht ganz gewahrt bleibenden alltagsmäßigen Lebensbilds überschritten wird, so machen beide Rollen den sowohl von da Ponte als von Mozart aller Wahrscheinlichkeit nach beabsichtigten Eindruck.

Masetto, den zwar Giuseppe Volli unter Mozarts persönlicher Leitung geschaffen, dessen Rolle aber nach allgemeinem Urteil einer seiner Nachfolger,

Tagliafico, am vollendetsten zu gestalten verstanden hat, darf keine singende Null sein. Man versteht, wenn er dies ist, nicht, warum ihn die reizende Zerlina so lieb hat und bereit ist — das gibt das schlaue kleine Geschöpf wenigstens vor —, sich wie ein Lamm alles von ihm gefallen zu lassen (*batti, batti o bel Masetto*), wenn er nur Friede machen und das Geschehene, das glücklicherweise nicht schlimm ist (*non mi toccò la punta delle dita*), vergessen will. Auch an Zerlinens schalkhaftem *Vedrai carino*, mit dem sie den von dem vermeintlichen Leporello mit der flachen Klinge bearbeiteten zu beschwichtigen und auf andre Gedanken zu bringen sucht, findet man keine rechte Freude, wenn der junge Bauer, dem es so sonderlich gut geht, die Gunst Amors wenig oder gar nicht zu verdienen scheint. Was der Ritter an dem Räuber der schönen Helena auszusetzen hat: Den Schäferknecht glaub ich allhier zu spüren, vom Prinzen nichts und nichts von Hofmanieren, sehen wir Masetto gern nach, denn wenn sich auch Don Juan durch ritterliche Erscheinung halb und halb in die Gunst der schönen Zerlina einzuschmeicheln gewußt hat, junge Bauernburschen gefallen ihren Schönen auch ohne Hofmanieren; nur muß auch hier der Phantasie des Opernhausbesuchers nicht zuviel zugemutet werden.

Daß da Ponte die an sich durchaus berechtigte Eifersucht des jungen Bauern nicht ernst genommen und sie vielmehr für seine Zwecke als komisches Element verwertet hat, ist auf die nicht allzustrengen Anschauungen der damaligen Zeit und auf den Umstand zurückzuführen, daß es sich eben für den Dichter und den Komponisten um ein *dramma giocoso* handelte. Man muß das harmlos so hinnehmen, wie es geboten ist, und den Masetto nicht tragisch sondern komisch auffassen. Die Arie: *Ho capito, Signor, sì*, in der er trotz seiner gegen Don Juan gerichteten Wut noch immer Gelegenheit findet, Zerlina in ungeschminkten Ausdrücken die Wahrheit zu sagen und Leporellos Drängen durch die Versicherung zu beruhigen, er komme, er komme gleich, ist ein reizendes Musikstück, das, wie dies im Don Juan so oft und mit erstaunlicher Meisterschaft geschieht, nicht bloß die Situation, sondern auch den Charakter der Person, der es in den Mund gelegt ist, in humoristischer Weise kennzeichnet. Für Tagliafico war der Vortrag dieser Arie jedesmal ein neuer Triumph, weil er es so einzurichten verstand, daß man seinen Ärger empfand und doch fühlte, daß er nicht ernst genommen zu werden wünschte. Die Rolle ist wegen der ihr auf diese Weise gegebenen Proteusgestalt die am meisten italienische von allen acht und die, deren auf Selbstironie beruhende Komik den meisten deutschen Darstellern die größte Schwierigkeit macht. Daß aber — das wird jeder bezeugen, der auf Grund gehörter guter Aufführungen des Don Juan urteilt — ein Masetto, dem diese der witzigen Person eigne Selbstironie fehlt, und aus dem ein durch keinerlei Flitterwerk übermütiger Phantasie aufgeputzter, banaler Bauerbursche gemacht wird, weder dem da Pontischen Text noch der Mozartschen Musik gerecht werden kann, liegt auf der Hand. Wenn uns Masetto als braver, mit seiner Eifersucht nur sein gutes Recht verteidigender Bräutigam dargestellt wird, möchte ich den Opernbesucher sehen, dem nicht die Galle überliefe, wenn er sieht, wie der im Duetтино der achten

Szene des ersten Akts durch das rückhaltlose zweistimmige Andiam! in seinen Rechten arg benachteiligte Bräutigam auch noch obendrein in der fünften Szene des zweiten von dem schlauen Verführer jämmerlich mit der Degenklinge durchgebleut wird. Daß er blind in die ihm von Don Juan gestellte Falle hineinläuft, kann dem Unbehagen, das uns ungerecht verabreichte Prügel verursachen, nur beikommen, wenn sich in das Bild, das uns von Masetto gegeben wird, in homöopathischer Dosis etwas an den Pierrat und den Zirkusaugust wenn auch ganz von weitem erinnerndes einmischt. Mit andern Worten, unser Rechtsgefühl muß durch eine von dem Benachteiligten ausgehende Komik dergestalt eingeschläfert und getäuscht werden, daß wir uns, trotz allem, was wir mitangesehen und mitangehört haben, einbilden, wenn sich Masetto in seiner Eiferucht nicht wie ein gereizter Stier in die manta gestürzt hätte, wäre es besser für ihn gewesen, denn er hätte keine Prügel gekriegt und wäre nicht obendrein noch ausgelacht worden. Da er Zerlinen den unvollendet gebliebenen Versuch nicht nachträgt (*siamo pure i deboli di testa*), da er die empfangnen Prügel über der Aussicht auf Zerlinens *bel remedio* leicht vergißt, und da er schließlich der Katastrophe nur so viel abgewinnt, daß es für ihn und Zerlina Zeit sei, zum gemeinsamen Abendessen nach Hause zu gehn, so brauchen wir uns über das ihm von Don Juan zuge dachte und zugefügte Unrecht nicht aufzuregen, denn auch dieses wird, wie man zu sagen pflegt, mit in den Ramsch gehn und eine Sühne finden, die sogar die Inquisition nur dem völlig unbußfertigen Spötter und Gesetzesverächter zu prophezeien wagte.

Gute Zerlinen habe ich in Deutschland mehr angetroffen als im Ausland gute Gretchen. Die Dresdner Hofbühne hatte vor Jahren an Frau Sauner-Krall eine Zerlina, die in jeder Beziehung vorzüglich und namentlich interessant war, weil sie den durch den Text und die Musik gegebenen Zügen einen besondern, sehr spaßhaften hinzufügte, den einer reizenden und überaus komischen Dickköpfigkeit. Die meines Wissens von Mozart für die Mombelli nachkomponierte Szene zwischen Leporello und Zerlina, in der sich das hübsche Duett: *Per questo tue manine* findet, war wie für sie geschrieben. Die neuliche Dresdner Zerlina kann ich, ohne unbillig zu sein, kaum besprechen, denn ich fühle, daß mich die schon zugegebne Unfähigkeit, auf der Bühne den Gesang von der Sängerin zu trennen, völlig ungerecht machen würde. Nicht als ob diese Zerlina nicht jung und sehr anmutig gewesen wäre, beides war sie; aber nur wer imstande war, sich einen hübschen, etwas zu schlank und lang geratenen Fährich in Frauenkleidern als Zerlina vorzustellen, konnte das, was der Zettel von ihm verlangte, glauben. Wenn es eine Oper „Fräulein von Lavallière“ gäbe, hätte die Dresdner Bühne die Heldin, wie sie aussehen müßte, vorrätig. Das ist, da dabei an das leichte Hinke, das den Gang der reizenden Herzogin kennzeichnete, nicht gedacht ist, an sich schmeichelhaft genug, aber aus einer Lavallière, die noch dazu ein wenig an den Selektaner erinnert, wird schwerlich eine wahrscheinliche oder auch nur mögliche Zerlina fertig. Ich kann die Bewunderung, die ich empfand, als ich nach einigem Sträuben einsah, daß die junge Dame wirklich die Zerlina „war,“ nur mit dem Schrecken vergleichen, der mich ergriff, als sich die schöne

Otero zum erstenmal in Paris als „Tänzerin“ auf den Brettern zeigte. Als ich längst von dem ersten Eindruck, daß ein Mann in Weiberkleidern zum Uff tanze, zurückgekommen war, hatte ich noch immer die Sorge, daß die Gute durchbrechen oder eine Kulisse umreißen würde. Ob sie inzwischen choreographische Fortschritte gemacht hat, weiß ich nicht; ich bin ihr seitdem immer aus dem Wege gegangen, um mir das schöne Gruseln nicht zu verderben, das mich noch heutigentags befällt, wenn ich an die zahllosen Meter innerlich und äußerlich verwandter goldgelber Levantine und das dazwischen von Zeit zu Zeit zum Vorschein kommende Paar Gorgonenbeine denke. Das Gefühl, daß die Bühne für eine solche Hanneliese zu klein und nicht dauerhaft genug gebaut sei, hatte man ja bei der Dresdner Berlina nicht; im Gegenteil, es fehlte das, womit Amor einen Masetto ins Netz lockt, und hin und her geschaukelt zwischen den beiden Fragen: wie kann sich die nur den ausgesucht haben? und wie kann der nur auf den Einfall gekommen sein, sich in die zu verlieben? gibt man's Glauben und Vermuten auf und versinkt in gleichgiltige Verödung. In einer Beschreibung des Eröffnungsabends der Grazer Tonkünstlerversammlung erwähnt einer der Berichterstatter, im dritten Akte von Rienzi's Don Quijote habe sein Nachbar laut geschnarcht, und gibt, damit man das nicht als Erfindung ansehe, als gewissenhafter Zeuge genau den Tatort (Parkett, siebente Reihe, Platz neun) an: es bleibt also auf Nummer acht oder zehn sitzen; einer von ihnen beiden hat geschnarcht. Durch den neulichen Don Juan bin ich für solche Beweise vernichteter Aufnahmefähigkeit sehr nachsichtig geworden. In einem Konzert, wo an die Sängerin nur die Anforderung gestellt wird, daß sie eine Künstlerin und als solche eine Dame sei, würde man Berlinens musikalischer Leistung, die mir freilich hier und da der wünschenswerten Wärme und herzgewinnenden Naivität zu entbehren schien, leichter gerecht werden können. Wenn eine große Bühne, der wie dem Dresdner Hoftheater die Wahl zwischen mehreren Möglichkeiten freizustehn scheint, und die entweder für eine zu besetzende Partie auch eine andre Sängerin bestimmen, oder wenn zeitweilige Konjunkturen diesen Ausweg verbieten, die Oper für eine Zeit lang von ihrem Repertoire absetzen kann, trotzdem eine Sängerin auftreten läßt, deren äußere Erscheinung mit dem, was sie vorstellen soll, in grellstem Widerspruche steht, so ist das ein Experiment, vor dessen Wiederholung abzuraten ist, denn wenn sich auch das Publikum gegen eine solche Zumutung vielleicht nicht mit einem förmlichen Protest erhebt, so hat es ein viel wirksameres Mittel, sein Unbehagen an den Tag zu legen, indem es das nächstmal einfach wegbleibt. Die Franzosen, denen man sich in solchen Dingen meist ohne Gefahr anschließen kann, weil der gesunde Menschenverstand ihr Führer ist, und weil sie für jede solche Unzuträglichkeit einen fertigen, von jedermann verstandnen und von niemand übel genommenen Ausdruck haben, sagen: *Mademoiselle une telle n'a pas le physique de l'emploi*, und damit ist die Sache für alle Beteiligten endgiltig entschieden.

Die Perlen der Don-Juan-Partitur sind wohl ohne Zweifel Don Ottavio und Donna Anna. Beide Partien sind durch Künstler wie Mario, Tamberlick, die Lange, die Grifi in ihren Hauptlinien so meisterlich festgestellt worden, daß

etwas Neues, was darüber stünde, kaum denkbar ist. Auch in Dresden sind zu einer Zeit, die noch in der Erinnerung der ältern Generationen lebt, Frau Bürde-Mey und Schnorr von Karolsfeld durch ihre große Kunst und ihre vornehmen Künstlerseelen der idealen Vollendung sehr nahe gekommen. Beide Partien können mit Hoffnung auf Erfolg nur von allerersten Kräften, für die es auf keinem Gebiete mehr Schwierigkeiten gibt, bemeistert werden, und es ist für die Vorzüge der hierher gehörigen Nummern, also namentlich des Duetts: Fuggi, crudele! mit dem großartigen: Che giuramento, o Dei! der drei Arien: Or sai chi l'onore rapire a me volse, Dalla sua pace la mia dipende, Il mio tesoro in tanto, und der beiden Rondos: Non mi dir, bell' idol mio, Forse, forse un giorno il cielo bezeichnend, daß sie meist von allerersten Künstlern zum Vortrag in Konzerten gewählt werden. Mozarts Seelenmalerei ist bei der Dichtung dieser Partien in die höchsten Regionen emporgestiegen; auch Beethoven hat sich an Adel und Tiefe der Empfindung nicht über diese beiden Partien hinausheben können. Um so wunderbarer ist es, daß ein so gebildeter und begabter Mann wie Keese, der Verfasser des bestrafsten Wollüstlings oder: Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er bricht, „eines komischen Singspiels nach der Musik des Herrn Kapellmeisters Mozart“ als deutschen Namen für den Mozartschen Don Ottavio den eines Herrn von Fischblut gewählt hat. Daß ein Mann wie Keese nicht empfunden haben sollte, wie Don Ottavios und Donna Annas in äußern Schranken der Konvenienz gehaltne Gefühle darum doch nicht minder tief und innig sind, kann man doch kaum annehmen; war er, um sich dem leichtern Urteil der Menge anzubequemen, mit dieser Benennung dem blöden Geplärre musikalischen Stumpfsinns gefolgt, oder hatte der Name um jeden Preis ein burlesker sein sollen? Spaß muß sein, und sollten wir die Großmutter kizeln. Gerade der stürmische Äußerungen vermeidende Seelenadel der beiden macht es, neben den außerordentlichen musikalischen Schwierigkeiten der beiden Partien, so schwer, Sänger und Sängerinnen zu finden, die nicht bloß diesen Aufgaben gewachsen, sondern auch imstande sind, rein äußerlich das der ersten spanischen, oder wenn man lieber will, italienischen Gesellschaft angehörende Brautpaar, dessen Auftreten immer mit einer gewissen Grandezza verbunden ist, zu personifizieren; wer in dieser Beziehung das Wahre genossen hat, wird mir, davon bin ich überzeugt, durchaus beipflichten. Das Menuett, an dem sich nach da Pontes und Mozarts Absicht Don Ottavio mit seiner Braut beteiligen soll, hat im Laufe der Jahre die verschiedensten Schicksale gehabt. Noch vor nicht allzu langer Zeit und ganz besonders in der Mitte des vorigen Jahrhunderts wurde es als eine Art Balletteinlage behandelt, und wenn Fanny Elzler oder sonstige prime ballerine den Pas ausführten oder daran teilnahmen, so verfehlte der Zettel nicht, deren Namen in fettem Drucke zu vermelden. Heutzutage hält man sich streng an die von Mozart vorgeesehenen wenigen Takte, die natürlich für die Ausführung eines kunstgerechten Menuetts nicht hinreichen, und wenn mir die verminderte Aufnahmefähigkeit jenes Abends nicht einen ähnlichen Streich gespielt hat wie dem Nachbarn des Herrn Brandes (Parkett, siebente Reihe), und ich dadurch ver-

hindert worden bin, etwas zu sehen, was tatsächlich auf der Bühne vor sich gegangen ist, so möchte ich glauben, daß sich Don Ottavio und Donna Anna bei dieser Gelegenheit an dem Menuett zu beteiligen verschmäht haben. Daß die mehrmalige Wiederholung jener Takte, wie sie im Fall eines eingelegten pas de menuet nötig ist, die Handlung, auf deren ununterbrochne Steigerung es namentlich bei diesem Finale ankommt, verlangsam und also vielleicht besser vermieden wird, gebe ich — so gern ich seinerzeit das Menuett mit angesehen habe — unumwunden zu. Wenn aber in der kühlen Mißachtung der ursprünglichen Bühnenweisung wirklich so weit gegangen worden wäre, daß das Menuett, wie mir geschienen hat, gar nicht und vor allem nicht von Don Ottavio und Donna Anna getanzt worden wäre, so würde eine solche Unterlassung kaum in eine andre Kategorie gehören als in die der unverzeihlichen Bummelleien, zu denen man sich neuerdings Mozartschen Opern gegenüber hie und da für berechtigt hält.

Mit der Wiederaufnahme des da Pontischen Textes ist, das muß man dankbar anerkennen, ein großer Fortschritt erreicht worden, obwohl dessen deutsche Wiedergabe, wie sie im Münchner Textbuch abgedruckt ist, noch einige Sonderbarkeiten enthält. Was soll man sich zum Beispiel, um gleich bei der ersten Szene stehn zu bleiben, unter einem tief durchbohrten Herzen (aus dem das Leben entflieht) vorstellen? Daß der Stahl des Gegners tief ins Herz gedrungen ist, läßt sich nicht in Abrede stellen, auch nicht daß das arme Herz des Commendatore durchbohrt worden ist; aber wie es neben einem durchbohrten Herzen noch ein tief durchbohrtes geben soll, sieht man schwer ein; und daß der Sterbende wie der Mörder, beide, jeder auf seine Hand, dieselbe grausige Bezeichnung wählen, ja daß Don Juan auf diesen Worten die absteigende Skala ausführt, die den Blutverlust des alten Herrn und das allmähliche Ebben der Lebenswelle ausdrückt, ist schmerzlich, während freilich andrerseits das italienische *veggo l'anima partir*, auf das sich das *re do si la sol fa mi* mit je einem *b* vor dem *re*, dem *si* und dem *la* so angenehm singt, auch nicht ganz einwandfrei ist, denn außer den Dickteufeln mit dem kurzen, geraden Horn, die unten lauern, obs wie Phosphor gleißt, kann sich niemand rühmen, er habe eine Seele ausfahren sehen.

Da wir nun doch ganz von ungefähr beim Höllenrachen und somit bei des Spötters Ende angekommen sind, so geziemen sich wohl ein paar Worte über die Frage, ob man die Sache mit dem Höllenrachen beschließen, oder ob man mit der von da Ponte und Mozart vorgesehenen letzten Szene wieder in das *dramma giocoso* einlenken soll. In Leipzig stand, als bei einer Auführung der Maria Stuart Leicester im zehnten Auftritte des letzten Aktes ohnmächtig zusammengesunken, und das von unten her schallende Stimmengetöse verhallt war, neben mir eine ganze Reihe junger Damen energisch auf, um das Theater zu verlassen, ohne die noch übrigen fünf Auftritte abwarten zu wollen. Mit dem Tode der Königin war für sie das Stück zu Ende. Ebenso ist für einen großen Teil des Publikums der Don Juan mit dem Moment zu Ende, wo die überall ausbrechenden Flammen den verurteilten Bösewicht verschlingen. Der Hauptgrund, daß man die letzte Szene nicht weg-

lassen sollte, ist der, daß eigentlich kaum von einem heitern Drama die Rede sein kann, wenn dem Zuschauer nicht der Umstand vor die Augen geführt wird, daß sich — mit Ausnahme von Elvira — alle über das vom gerechten Himmel verhängte Strafgericht aufrichtig freuen. Auf der andern Seite ist die letzte Szene des Mozartschen *dramma giocoso*, die augenscheinlich in Anlehnung an den Gang der Tirso'schen *Comedia* entstanden ist, im Vergleich zu der Handlung der bei Tirso den Schluß bildenden sechs Szenen etwas matt. In diesen kommt bei Tirso allerhand zutage, was der eine oder der andre nicht gewußt hat, Catalinon, Don Juans lacayo, meldet, was er weiß, und es werden mit erfreulicher Promptheit nicht weniger als vier Ehen geschlossen, in deren Blüte bei allen vier durch Don Juans Schuld ein böser Meltau gefallen war. Man wird mir zugeben, daß weder in Leipzig noch in Dresden eine junge Dame einen so freudig zu begrüßenden Schluß würde versäumen mögen. Im da Pontischen Textbuche dagegen gibt es nur den Leporelloschen Bericht, während Don Ottavio für ein weiteres Jahr vertröstet wird, und Donna Elvira „in des Klosters heiligen Mauern ihr Leid zu vergessen hofft.“ Masetto und Zerlina freilich sind ganz in der heitern Note, und das sechsstimmig *presto* vorgetragene

Questo il fin di chi fa mal,
E de' perfidi la morte
Alla vita è sempre ugual

trägt uns auf leichten Flügeln über den ausgestandnen Schrecken hinweg.



Meißen

Von Otto Eduard Schmidt

(Schluß)



eider ging man bei den Säkularisationen von Kirchengut im sechzehnten Jahrhundert auch in der ehemaligen Mark Meißen weder schonend noch umsichtig genug zu Werke; auch die ehrwürdigsten silbernen und goldnen Kunstwerke des Domschatzes wurden eingeschmolzen, und viele Güter der Klöster und Kirchen wurden an den Adel des Landes geradezu verschleudert. Am besten wurden noch die reichen Güter des Augustinerchorherrnstifts St. Afra verwandt, als sie der weitsehende Herzog Moriz 1543 zum Unterhalt einer Fürstenschule bestimmte. So erwuchs denn in den verödeten Kreuzgängen des Klosters, in der zum Speisesaal hergerichteten Barbarakapelle (jetzt Schulküche), in dem zum Lektorium eingerichteten Remter und in der zu Wohnräumen verwandten Propstei ein neues im Sinne Luthers geleitetes religiöses Leben und eine im Sinne Melancthons auf dem Studium der klassischen Sprachen, der Geschichte und der Mathematik gegründete neue Bildung, die bis auf den heutigen Tag dem Vaterlande und der Heimat reiche Frucht trägt. Von St. Afra ging die von Nivius entworfne, von Fabricius erweiterte Schulordnung, der Grundstock der berühmten kursächsischen Schulordnung von 1580, in alle Welt zur Nachahmung über: lange Zeit für verloren gehalten,