

An ERNST LOCHBRUNNER in ZÜRICH, den trefflichen Kollegen und erprobten Freunde

MOZARTS „DON GIOVANNI“ UND LISZTS „DON JUAN-FANTASIE“

In dem wertvollen und entzückenden Sammelwerke „Das Kloster“ von Scheible (Stuttgart, 1846) berichtet die „Eilfte Zelle“ über Don Juan Tenorio von Sevilla in Sage und Dichtung. Der Verfasser, ein fleißiger Kompilator, kann nicht umhin, diesen Abschnitt also einzuleiten:

„Voraussetzen muß ich wohl, daß meine Leser Mozarts Meisterwerk ‚Don Juan‘ kennen.“

„... eine Sage (so fährt er später fort), welche nach der von Faust eine der bedeutendsten ist, und die in Deutschland durch Mozart so wichtig wurde, wie jene von Faust durch Goethe.“ — —

„Dieser Don Juan war aus dem alten Sevillaner Geschlechte Tenorio, ein Wüstling und Mädchenjäger ersten Ranges; soll auch den Gouverneur von Sevilla, der ihm bei einem verliebten Abenteuer in den Weg kam, ermordet haben. Die Büste oder Steinstatue des Gouverneurs wurde in einer Kapelle des Klosters San Francisco in Sevilla aufgestellt und Juan Tenorio auf Anstiften der rachesüchtigen Familie des Gouverneurs von den Mönchen ins Kloster gelockt und ermordet. Die Mönche sprengten nun aus, Don Juan habe vor der Statue in der Kapelle blasphemiert und ihn darum der Teufel geholt.“

„Der spanische Theaterdichter Tirso de Molina hat diesen Stoff zum erstenmal zu einem seiner Theaterstücke benützt, betitelt: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*.“

Meyers Konversationslexikon (4. Auflage 1890) widmet dem „Don Juan“ einen besonderen und ausführlichen Artikel. Entgegen der Behauptung Scheibles entnehmen wir aus jenem, daß die Don Juan-Sage schon frühzeitig

„von einem unbekanntem Dichter dramatisch bearbeitet und unter dem Titel ‚*El ateista fulminado*‘ (der vom Blitz getroffene Gotteslästerer) lange Zeit hindurch in den Klöstern aufgeführt worden sei; der erste, der sie notorisch im Drama darstellte, war der Mönch Gabriel Tellez, der unter dem Namen Tirso de Molina als beliebter Komödiendichter in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte und der den ergebigen Stoff unter dem Titel ‚*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*‘ (deutsch von Braunfels in Rapps ‚Spanischem Theater‘, Hildburghausen, 1870) auf die Bühne brachte.“

Von diesem bis zu Molières ‚*Le festin de pierre*‘ erscheinen dazwischen fünf bekannt gewordene Bearbeitungen des Urdramas. Corneille bringt es (1677) in Verse, ein Engländer Shadwell und der Italiener Goldoni ergreifen den Stoff, dessen sich nun auch die Musik (Ballett von Gluck, Oper von Righini) bemächtigt; als endlich Mozart 1787, im Vereine mit dem Dichter Da Ponte, der Welt

„*Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*“ beschert.

Das außerordentliche Vorkommnis in der Theatergeschichte, daß diese Oper fast allein sich nun durch 130 Jahre lebendig auf der Bühne erhalten, enthebt den Herausgeber der Aufzählung ihrer Vorzüge. Trotzdem hat derselbe beobachten können, daß Mozarts Werk — mit Verehrung genannt, mit Andacht und Freude angehört — bei manchen der heutigen Musiker einer unverhofften Gleichgültigkeit begegnet, die er nur damit zu erklären wüßte, daß die vollkommene Schätzung von Mozarts Partituren ein solches Maß von Kenntnissen und Kultur voraussetzt, wie sie eben nicht oft bei Musikern anzutreffen sind. — Zumal der „Wagnerischen Generation“ wollten Text und Musik des Don Giovanni „simpel“ und verblaßt erscheinen; das Barock hatte die gebildete Welt für die reinen Linien der Antike stumpf gemacht.

Es ist den jüngeren deutschen Dirigenten zu verdanken, daß Mozart sich durch diese Krise weiter behauptete; von der Kostbarkeit der Partituren angezogen, in die sie erschöpfend genug drangen, um sie anstauen zu können und lieben zu müssen — welches Publikum wird das je vermögen?! —, holten sie immer wieder die Meisterstücke hervor, die ihnen bei größerer Mühe tiefere Befriedigung schufen. —

Gegen das trefflich gebaute Textbuch des abenteuerlichen Abbé Lorenzo da Ponte habe ich persönlich einzuwenden, daß der Held nicht sieghaft genug dargestellt ist, daß seine galanten Erfolge in dem Stücke nicht eben brillant sind, daß er überdies mehr geschmeidig als dämonisch geraten ist. Er schleppt an den Folgen einer alten „Liaison“, an der lästigen Figur der seine Wege durchkreuzenden Donna Elvira. (Don Giovannis Persönlichkeit sollte so überragend und einschüchternd sein (wo sie nicht werbend auftritt), daß eine Frau mit einer Anklage niemals an solchen Mann sich heranwagte.) — Wenn Donna Anna nicht lügt, dann — — hat Don Giovanni vergeblich um sie geworben. Das kleine Liebesspiel mit einem Bauernmädchen entfesselt die bedenklichste, drohendste Situation. Schließlich ist es an dem Morde, nicht an seiner Lüsterheit, daß Don Giovanni (bei da Ponte) zugrunde geht. —

Aus seinem treffenden Instinkte heraus hat Liszt, in der Paraphrasierung dreier Hauptmomente der Oper, das „Dämonische“ (das der Epoche 1830 näherlag, als der Perückenzeit) zu unterstreichen unternommen. Die Wahl dieser drei Momente ist bezeichnend für das sichere Erfassen des Wichtigen aus der Fülle des Gesamtwerkes. Darin hat Liszt nie geirrt: er wußte das „Schlagwort“ für den beabsichtigten Eindruck zu wählen und dem Publikum zuzurufen. Er kennt die Kraft des schlagenden Zitates, und nicht zufällig läßt er seine Dante-Symphonie mit dem Verse beginnen: „*Per me si vâ nella città dolente*“. Auf dem Boden der Salonmusik, des Opern-Potpourris, entstanden, von den verblüffenden pianistischen Errungenschaften des jungen Liszt überwachsen:

wir wollen es den strengen Puristen gerne einräumen, daß die Don Juan-Fantasie allzuweltlich über geheiligte Argumente sich ausläßt. Andererseits hat dieses Stück unter Pianisten die fast symbolische Bedeutung eines klavieristischen Gipfelpunktes erlangt, die erfordert, daß man sich einmal auch ästhetisch mit ihm befasse. Diesem Ziele unserer Aufgabe sollen die Anmerkungen am Fuße des Textes dienen; ihnen schicken wir noch dieses Wenige, Vorbereitende voraus.

Vom plebejischen Potpourri unterscheidet sich die weltmännische Lisztsche Opernfantasie durch überlegte Wahl, Planmäßigkeit in der Anordnung der Form und der Kontraste, und durch das Bestreben, die übernommenen Motive zu erweitern und auszugestalten.

Liszts Opernfantasien sind im allgemeinen dreiteilig aufgebaut. Eine gravitatische oder stimmungserzeugende ausführliche Introdution eröffnet das Stück, dem eine lyrische mittlere Episode vorzugsweise folgt; den Schluß bildet ein lebhafter Satz, zu dem gewöhnlich eine durchführende, zueilende Episode (die die früheren und die kommenden Motive anklängen läßt) die Brücke schlägt*). — Der ornamentale Schmuck, dem Liszts majestätische Beherrschung aller Klaviermöglichkeiten eine üppige Entfaltung verleiht, wird in seltensten Fällen zum Selbstzweck; meistens ist er charakterisierend angewandt.

Wo diese Behauptung — etwa mittleren Spielern und nichtspielenden Musikästheten — nicht zutreffend klingen sollte, da mögen sie erwägen, daß, was ihnen beim Lesen oder am Klavier als Überwucherung erscheint, einem Liszt noch ein leichtes Spiel war, das er unaufdringlich überwand und darbot.

Darum empfehle ich jedem Pianisten auf das dringlichste, im Verlaufe des Vortrages (und von Anbeginn des Einstudierens an) die Durchsichtigkeit und Schlankheit des Mozartschen Don Juan stets vor Augen zu behalten und in der Wiedergabe letzten Endes zu erstreben. (Einige Vereinfachungen des Klaviersatzes in der Einrichtung des Herausgebers rücken die Lösung des Problems näher, die an einzelnen Stellen anders beinahe nicht gefunden werden dürfte.)

Diese Mahnung ist um so beherzigenswerter, als die Pianisten nicht nur aus der Fantasie ein Prunkstück machen wollen, sondern meistens nicht anders können. Also gilt es nicht allein die Schwierigkeiten zu meistern, sondern sie mit Grazie zu überwinden; und gar nicht, sie zur Schau zu stellen.

*) In ein konkreteres Bild gebracht: wenn die Paraphrase etwa der „Carmen“ gälte, so würde der Herausgeber, nach Liszts Muster, mit der versprechenden Marktszene aus dem vierten Akte beginnen und dieser, als Gegensatz, in der Einleitung das pathetische, auf die Zigeunerkala gebaute Carmen-Thema anfügen. Den Mittelsatz bildete die „Habanera“ (mit anschließenden Variationen), das Finale die „Zirkusmusik“.

Wo Liszt den motivischen oder den dramatischen Inhalt der Oper in einer einzelnen Paraphrase nicht erschöpfen konnte, zögerte er nicht, über dasselbe Werk zwei und mehrere Fantasien zu spenden; so beispielsweise über „Lucrezia Borgia“ (2), „Lucia“ (3), Meyerbeers „Propheten“ (4).

Während von allen älteren Klavierwerken Liszts frühere und spätere Versionen vorhanden sind, hat Liszt bei dieser Fantasie niemals eine Revision vorgenommen; so daß wir annehmen müssen, daß er die erste Fassung als unabänderlich ansah*). Hingegen hat Liszt eine Ausgabe für zwei Klaviere desselben Werkes verfaßt, die über Liszts spätere Denkungsart dem Herausgeber aufschlußreich erscheint. Durchsichtigkeit, Unangestrengtheit und die Vernachlässigung des Pathetischen nähern sich hier wieder dem Mozartschen Original in dem Sinne, der dem Herausgeber als erzielenswert vorschwebt. Auch musikalisch sind einige Varianten interessant genug, daß einige von ihnen in den Anmerkungen angeführt werden.

Im lebenslangen Verlaufe seiner pianistischen Studien war es immer des Herausgebers Bestreben, den Mechanismus des Klavierspiels zu vereinfachen und dasselbe auf die aller notwendigste Bewegung und Kraftausgabe zu reduzieren. Er ist zur Ansicht gereift, daß die Erlangung einer Technik nichts anderes ist, als die Anpassung einer gegebenen Schwierigkeit an die eigenen Fähigkeiten. Daß dieses zum minderen Teile durch physisches Üben, zum größeren durch das geistige Insaufassen der Aufgabe gefördert wird, ist eine Wahrheit, die vielleicht nicht jedem Klavierpädagogen, wohl aber jedem Spieler offenbar geworden, der durch Selbsterziehung und Nachdenken sein Ziel erreichte. Nicht durch den wiederholten Angriff der Schwierigkeit, sondern durch die Prüfung des Problems ist es möglich, daß man dazu gelangt, es zu lösen**). Das Prinzip verbleibt zwar ein allgemeines, die Ausführung aber heischt jeweilig eine neue Anpassung, eine individuelle Nuance.

So hat der Herausgeber die ihm zusagende Fassung der Fantasie unter Liszts unveränderten Originaltext gesetzt; nicht als endgültige Form, sondern lediglich als Ergebnis seiner eigenen, für ihn maßgebenden Erfahrungen. Damit wollte er die Anregung dazu geben, wie man eine Aufgabe sich zurechtlegen kann und soll, ohne deren Sinn, Inhalt und Wirkung zu entstellen.

Zürich, Juni 1917.

Ferruccio Busoni

*) Daß auf dem Titelblatte der zweiten Auflage steht: Nouvelle Édition revue par l'Auteur, soll uns in dieser Anschauung nicht verwirren. Der Vergleich mit dem Originaldruck belehrt uns über die Täuschung. Denn, von den vier Opernfantasien, die — zuerst einzeln erschienen — in zweiter Auflage zu einem Werke vereinigt wurden, erfuhr nur jene über „die Hugenotten“ eine durchgreifende Umarbeitung. Zu der Gruppe gehören (außer „Don Juan“) noch „Die Jüdin“ und „Robert der Teufel“. Die Don Juan-Fantasie — ursprünglich bei Schlesinger gedruckt — trug die Widmung: „À Sa Majesté/Chrétien VIII Frédéric/Roi de Danemark/respectueux et reconnaissant hommage / F. Liszt.“

**) Ein entscheidendes Maß von disziplinierter Begabung wird ohne weiteres vorausgesetzt.