

3. JUWELEN SCHLESISCHER LITERATUR

August Kahlert

DONNA ELVIRA

Übersetzt von: Janusz Krosny

LUBOWITZ 2006

3. PERŁY LITERATURY ŚLĄSKIEJ

August Kahlert

DONNA ELVIRA

Przełożył Janusz Krosny

ŁUBOWICE 2006

Herausgeber/Wydawca:
Oberschlesisches Eichendorff- Kultur- und Begegnungs-
zentrum in Lubowitz/Górnośląskie Centrum Kultury
i Spotkań im. Eichendorffa w Lubowicach

Radaktion/Redakcja
Viola Sawicka

Technische Redaktion/Redakcja techniczna
Andrzej Pasierbiński

Gestaltung des Umschlages/Projekt okładki
Ruta Molin

Herausgegeben dank finanziellen Unterstützung des Verbandes der Deutschen Gesellschaften in Polen/Wydane dzięki wsparciu finansowemu Związku Niemieckich Stowarzyszeń w Polsce

Die Illustrationen in diesem Buch wurden den Publikationen über Breslau veröffentlicht um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts, die sich in den Sammlungen der Wojewodschaftsbibliothek in Opatów und im privaten Besitz befinden, entnommen.
Ilustracje zamieszczone w książce pochodzą z wydawnictw o Wrocławiu opublikowanych na przełomie XIX i XX wieku znajdujących się w zbiorach Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Opatowie oraz ze zbiorów prywatnych.

ISBN 83-7511-017-5

Copyright (Übersetzung/przekład)
Janusz Kłosny

WYDAWNICTWO INSTYTUT ŚLĄSKI Sp. z o.o.
45-082 OPOLE, ul. Piastowska 17, tel (077) 4540 123,
e-mail: wydawnictwo@ii.opole.pl
Wyd. I. Objętość 3,75 ark. wyd., 7,25 ark. druk.

REDAKTION DER REIHE
Joanna Rostropowicz

SERIA POD REDAKCJĄ:
Joanny Rostropowicz

VORWORT

Das Jahr 2006 ist Mozart-Jahr. Der 250. Geburtstag des genialen Tonkünstlers und Komponisten Wolfgang Amadeus Mozart wurde weltweit mit einer Vielzahl von Veranstaltungen und Konzerten begangen.

Die Reihe „Juwelen Schlesischer Literatur“ präsentiert mit dieser Lektüreempfehlung eine schlesische Homage an Mozart. Der Breslauer Dichter, Gelehrte, Literat und Musikliebhaber August Kahlert hatte nicht nur als Musikwissenschaftler noch heute beachtete Beiträge zur Mozartliteratur geschrieben. Er hatte nach dem Romantiker E.T.A. Hoffmann die Oper des berühmten Österreichers *Don Giovanni* in seine realistische Novelle *Donna Elvira* eingeschmolzen, die in einzigartiger Weise die Verhältnisse in der schlesischen Provinz um 1830 erhellt.

Wir hoffen, dass die in Schlesien lokalisierte und zugleich mit wichtigen europäischen Entwicklungen verknüpfte Novelle auch heute noch ihre Leser belehren und erfreuen und Mozart würdigen kann.

Joanna Rostropowicz

SŁOWO WSTĘPNE

Rok 2006 jest rokiem Mozartowskim. Cały świat obchodził 250. rocznicę urodzin genialnego muzyka i kompozytora Wolfganga Amadeusza Mozarta, organizując mnóstwo imprez i koncertów.

Seria „Perły Literatury Śląskiej” prezentuje niniejszą pozycję jako hołd złożony wielkiemu Mistrzowi. Wrocławski poeta, uczony, literat, muzykolog i wielbiciel muzyki August Kahlert napisał artykuły o Mozarcie cenione jeszcze dziś. Wzorem romantyka E. T. A. Hoffmanna operę słynnego Austriaka *Don Giovanni* wplótł w swoją realistyczną nowelę *Donna Elvira*, która w wyjątkowy sposób rzuca światło na stosunki panujące na Śląsku około roku 1830.

Ufamy, że nowela ta, której akcja rozgrywa się na Śląsku, a równocześnie przywołuje związki naszego regionu z wielką kulturą europejską, może stać się także dla dzisiejszego Czytelnika źródłem literackich przeżyć, będąc także wyrazem hołdu dla Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Joanna Rostropowicz

August Kahlert

DONNA ELVIRA

Motto:

„Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft nicht macht zum Sklaven, und ich will ihn hegen von Herzensgrund“.

W. Shakespeare

I.

Aus dem Fenster einer vielbesuchten Weinstube zu N., welche gegenüber dem prächtigen Schauspielhaus gelegen war, schaute lächelnd ein junger Doktor der Weltweisheit das seltsame Treiben der zahllosen heimkehrenden Theaterbesucher. Schon glänzte drüben das erleuchtete Gebäude in der dunklen Winternacht, und vor demselben bewegten sich Fackeln, welche den entfernt Wohnenden nach Hause leuchteten, und so etlichen Müßiggängern kleinen Verdienst zu erwerben bestimmt waren. Herren in modischer Kleidung riefen zornig nach Kutsche und Dienern, um bald vor den fallenden Schneeflocken in Sicherheit zu kommen; Frauen jammerten ob der Gefahr, die ihrem wohlgeordneten Putze drohe. Jetzt waren mehrere Polizeidiener eifrig bemüht, einer vorfahrenden Kutsche Platz zu machen, an die sich Viele drängten, um, wie es schien, die einsteigende Person zu schauen. Als der Wagen weggerollt war, zerstreuten sich die Gaffer, nur eine schlanke, in den Mantel gehüllte Mannesgestalt sah ihm mit verlangenden Blicken nach. Langsam, mit gesenktem Haupte, schritt sie dann nach der Weinstube,

August Kahlert

DONNA ELVIRA

Motto:

„Pokażcie mi człowieka, którego własna pasja nie uczyniła niewolnikiem, a będę go chronić z całej duszy“.

W. Szekspir

I.

Przez okno leżącej naprzeciwko wspaniałego teatru zatłoczonej winiarni w N. spoglądał z uśmiechem młody doktor filozofii. Przed nim ciągnęły tłumy powracających do domu widzów. Budynek skrzył się światłem pośród zimowej nocy, a przed nim kołysały się pochodnie prowadzące gości ku odległym domom. Wśród tłumy uwijał się próżniacy wietrzący okazję do skromnego zarobku. Modnie odziani panowie pokrzykiwali gniewnie na dorożkarzy i służących, by jak najszybciej schronić się przed padającym śniegiem. Kobiety lamentowały z obawy o swoje wspaniałe stroje. Liczni policjanci krzatali się gorliwie wokół jednej z dorożek, która nie mogła odjechać z powodu kłębiącej się ciżby, wszyscy bowiem, jak się zdawało, usiłowali przyrwać się wsiadającej osobie. Gapię rozproszyli się, kiedy pojazd ruszył wreszcie przed siebie. Jeden tylko szczupły, płaszczem otulony mężczyzna posłał w ślad za nim długie spojrzenie, po czym wolno, z opuszczoną głową, postąpił ku chroniącej przed uderzeniami wichru i tężejącą zadymką winiarni, gdzie usiadłszy w rogu, zamówił coś do picia.

weil das immer dichter werdende Schneegestöber von heftigen Windstößen begleitet, den Aufenthalt im Freien verbot, wo sie, sich in einen Winkel setzend, Erforschungen forderte.

Gleich nachdem dies geschehen, ward der an den Fensterscheiben trommelnde Doktor auf die Achsel geklopft, und begrüßte, sich umdrehend, den Täter, eine kleine bewegliche Figur geistreichen Gesichtszügen, also:

– Köstlich, Herr Musikdirektor, daß Sie heute nicht vergeblich auf sich warten ließen. Sie sollen mir von der Aufführung des *Don Juan* berichten, wo es, wie ich sehe, sehr voll gewesen ist, während ich bei den aufgehobenen freien Entreen nicht ins Theater gehen konnte, und nun verlegen bin um die Beurteilung, welche Morgen im „Unpartheiischen Boten“ erscheinen soll.

Die Beiden hatten unterdeß gemächlich an dem mit grünen Wachstuch bedeckten runden Tische Platz genommen, und der Musikdirektor, nachdem er sein Beefsteak bestellt und ein Glas des vom Kellner gebrachten Chateau Lasite mit bedächtiger Miene, gleichsam probierend, getrunken hatte, antwortete dem fragenden Doktor:

– Was soll ich Ihnen von der Aufführung Neues berichten? Es war die alte Leier. Die Sänger sind ja in das alte Gleis so hineingewöhnt, daß man schon lange vorher prophezeien kann, wie Jeder bei bestimmten Stellen singen, sich geberden wird, und so kommen Jahr aus Jahr ein dieselben Fehler wieder. Ich mit meinem Orchester habe redlich das Meinige getan; aber die Sänger oben kümmern sich heute gern gar nicht mehr um uns. Der Don Juan, nun, den kennen Sie ja, sammt dem Leporello; es sind routinierte Schauspieler, die das Publikum durch Possenreißerei oder effektsuchende Manier gewonnen haben; aber wo ist bei ihnen jene höhere

Sitzender bei dem Doktor poczuł nagle przyjacielskie uderzenie w ramię. Odwrócił się i odwzajemnił powitanie. Stał przed nim niski, acz żywo reagujący mężczyzna o uduchowionej twarzy.

– To wspaniale, panie dyrektorze, że nie kazał pan czekać dziś na siebie daremnie! Niechże mi pan opowie o przedstawieniu *Don Juana*, gdzie, jak widzę, było mnóstwo ludzi. Ja, niestety, po zniesieniu darmowych wejściówek nie mogłem być w teatrze, w związku z czym z niepokojem oczekuję jutrzejszych recenzji w „Unpartheiischen Boten”!

Obaj rozmówcy rozsiedli się wygodnie przy nakrytym zielonym lnianym obrusem okrągłym stole. Dyrektor zamówił befszytk i, kosztując wolno przyniesiony przez kelnera kieliszek chateau lasite, odpowiedział:

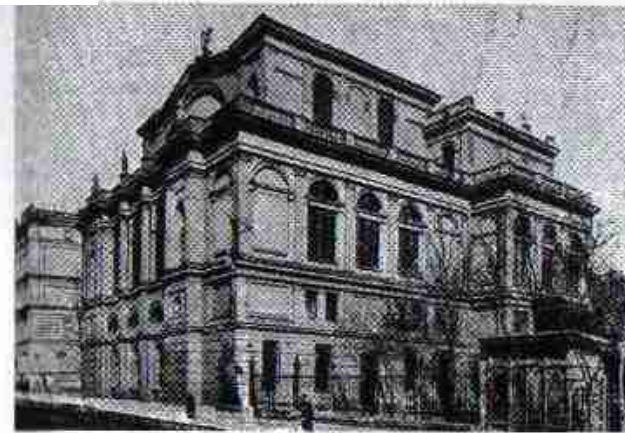
– Cóż nowego miałbym panu rzec? Ciągłe to samo! Śpiewacy popadli już w taką rutynę, że na długo przed koncertem można przewidzieć, jak każdy z nich zaśpiewa. Co roku popełniają te same błędy! Moja orkiestra rzetelnie wykonała robotę, ale wokaliści mają to za nie! Don Juan i Leporello, starzy rutyniarze, zna ich pan przecież, czarują publiczność efektownymi, acz opatrzonymi chwytami, nie ma w nich jednak żywego ducha, owej południowej witalności, jaka powinna tryskać z tych postaci! Donnę Elvirę okłaskuje się za zasługi sprzed dwudziestu lat, a każdy zmusza się niemal, by podziwiać jeszcze jej śpiew, jakby się obawiał wytknąć jej artystyczną niedoskonałość. A najgorzej jest z panią Vanelli, ową ognistą Włoszką, która wydaje się stworzona do roli Donny Anny, ale utyskuje nad powolnością Niemców, zaś jej temperament kłóci się z pracą całego zespołu. Wobec jej pysznego przeświadczenia o włas-

geistige Beweglichkeit, jenes südlichglühende Leben, das überall aus diesen Charakteren hervorsprühen soll? Die Donna Elvira wird beklatscht, weil sie vor zwanzig Jahren gut gesungen haben soll, und bei ihrem einmal erworbenen Ruhm zwingt sich Jeder, ihren Gesang, schön zu finden, befürchtend, man werde ihn sonst künstlerischen Unverstandes zeihen. Die Signora Vanelli endlich macht uns die meiste Not, obgleich sie, die feurige Italienerin, wie zur Donna Anna geboren ist; ihr drittes Wort ist die Langsamkeit der Deutschen; oft verwirrt ihre Leidenschaftlichkeit das ganze Ensemble, und so leb' ich mit ihr im ewigen Kriege. Erst heute hatt' ich meine Not mit ihr, und bei dem unbegrenzten Stolze, der sie in ihren Augen zur ersten Sängerin der Welt macht, hilft kein Zureden.

Als der Musikdirektor diese Worte gesprochen, erhob sich der oben erwähnte Fremde in der Ecke und sich höflich ihm nähernd begann er:

– Gleichwohl möchten Sie schwerlich leugnen, daß Signora Vanelli die Krone der heutigen Darstellung gewesen. Ich habe den *Don Juan* oft, sehr oft gehört, doch nie eine Donna Anna gefunden wie diese.

Die Beiden am runden Tische hatten den Fremden betrachtet, dessen Äußeres sehr einnehmend war. Ein dunkler Carbonari-Mantel umwallte die hohe schöngebaute Gestalt; der edelgebildete Kopf, die dunkelglühenden Augen, die regelmäßigen Formen von Stirn und Nase, Mund und Kinn, das schwarze lockige Haar hatten etwas ungemein Anziehendes. Beim Sprechen waren die Gesichtsmuskeln in großer Beweglichkeit, und wäre die Gesichtsfarbe dunkler gewesen, so würde man einen Italiener in dem, wie es schien, reichen und vornehmen jungen Manne vermutet haben.



nym mistrzostwie również i dziś na nic zdały się moje argumenty.

Na te słowa dyrektora muzycznego podniósł się ze swego miejsca ów obcy, siedzący dotąd w rogu mężczyzna i, zbliżywszy się, zagadnął uprzejmie:

– Usiłuje pan zaprzeczyć, jakoby pani Vanelli była gwiazdą dzisiejszego spektaklu, ja zaś sędzę, wysłuchawszy *Don Juana* wiele razy, iż nie zdarzyło mi się dotąd spotkać takiej kreacji Donny Anny.

Siedzący przy okrągłym stole panowie spojrzeli na nowego rozmówcę, który zwracał uwagę ujmującą powierzchownością. Jego wysoką, dobrze zbudowaną postać okrywał ciemny karbonarski płaszcz, a szlachetna głowa, ciemne, błyszczące oczy, także kręcone włosy i regularne rysy twarzy miały w sobie coś niebywale magnetycznego. Gdy mówił, twarz jego nabierała szczególnego wyrazu, a cera zdawała się ciemnieć, tak że śmiało można było przypuszczać, iż ów czarujący młody człowiek jest Włochem.

Der Musikdirektor erwiderte:

– Ich freue mich, daß Sie wenigstens etwas Vorzügliches in unserer Darstellung gefunden haben. Darf ich fragen, ob Sie schon längere Zeit hier verweilen und mehrere Vorstellungen unserer Bühne gesehen haben?

– Ich bin erst heute Nachmittags von K. hier angekommen – entgegnete Jener – und hätte es mir nicht träumen lassen, einen Stern wie Signora Vanelli, hier zu finden.

– Sie kommen von K.? Dann werden Sie gewiß berichten können, ob wir bald das Glück haben, Demoiselle Walter, die vielgefeierte, zu Gastrollen auf unserer Bühne erwartete Sängerin hier eintreffen zu sehen?

– Sie ist bereits mit mir zugleich eingetroffen – entgegnete der Gefragte, und ein seltsamer Zug spielte um seine Lippen bei diesen Worten – ob sie aber bald ihre Darstellungen beginnen werde, ist zweifelhaft, da ihr Vater, der Kapellmeister Walter, in sehr krankhaftem Zustande hier anlangte, und ihrer Pflege bedarf.

– Sie ist da? – rief der Musikdirektor – o herrlich, herrlich! Dank für die frohe Botschaft! Wir werden die gefeierte Sängerin hören, bewundern können! Kellner, eine Flasche Champagner!

Der Doktor hatte unterdessen auf die Rückseite der Speisekarte einige Zeilen mit Bleistift geschrieben und rief:

– Dieses muß gleich fort in die Druckerei; der Setzer soll diese Anzeige sammt dem Bewillkommungs-Sonett diese Nacht noch in den morgen erscheinenden Boten besorgen. Angestoßen, Herr Musikdirektor, die Walter soll leben!

Die Gläser klangen und der fröhliche Priester der Tonkunst fragte den Fremden:

– Haben wir vielleicht gar das Vergnügen, in Ihnen einen Verwandten der berühmten Sängerin zu sehen, da Sie, wenn ich recht verstand, das Glück gehabt haben, sie zu begleiten?

Direktor antwortet:

– Cieszę się, że przynajmniej pan dostrzegł w naszym przedstawieniu coś dobrego. Wolno spytać, czy bawi pan u nas dłużej i widział więcej naszych spektakli?

– Nie, dopiero dziś po południu przyjechałem tu z K. i nawet nie marzyłem, że spotkam taką artystkę, jak pani Vanelli!

– Przybywa pan z K.?! Zatem powinien pan wiedzieć, czy będziemy mieć wkrótce szczęście gości u nas sławną pannę Walter, na którą tak czekamy!

– Panna Walter przyjechała wraz ze mną – odparł zapytany, a słowem tym towarzyszył dziwny grymas – nie wiem jednak, kiedy rozpocznie występy, ponieważ jej ojciec, kapelmistrz Walter, jest bardzo chory i wymaga opieki córki.

– Ona tutaj! – krzyknął dyrektor – Wspaniale, wspaniale, dzięki za cudowną wiadomość! Będziemy słuchać i podziwiać taką sławę! Kelner, szampana!

Doktor w tym czasie skreślił kilka linijek na odwrotnej stronie jadłospisu i zawołał:

– Dostarczyć to natychmiast do drukarni, wiadomość i sonet powitalny mają się ukazać w jutrzejszej gazecie! Wiwat, panie dyrektorze! Niech żyje panna Walter!

Zadzwonily kieliszki, a rozradowany dyrektor zapytał:

– Czyżbyśmy mieli przyjemność widzieć w panu krewnego słynnej śpiewaczki? Jeśli dobrze zrozumiałem, miał pan szczęście jej towarzyszyć.

– Jak pan woli – padła ironiczna odpowiedź. – Pozwolę sobie z kolei zapytać, czy może pani Vanelli była lub jest zamężna i czy wiadomo coś o jej życiu osobistym?

– Wie Sie wollen – erwiderte Jener ironisch – wenn mir das zur Empfehlung gereichen kann. Aber, nun erlauben Sie mir eine Frage: Ist, oder war Signora Vanelli verheiratet, und weiß man etwas von ihren Lebensumständen?

– Ei, wie werden Sie, wenn Sie das Glück genießen, die Walter zu kennen, noch an der Vanelli ein Interesse nehmen! – schrie der Doktor dazwischen, indem er emsig bemüht war, die zweite Champagnerflasche zu entpfropfen.

– Sie reden, wie Sie es verstehen! – rief der Fremde zornigglühend – eine Vanelli zu beurteilen und zu würdigen ist nicht eines Jeden Sache, am wenigsten die Ihrige. Nehmen Sie dies, wie Sie wollen: ich bin der Mann, der seine Behauptungen zu vertreten weiß.

– Bin überzeugt, bitte recht sehr, meinen Worten nicht böslische Absichten unterlegen zu wollen! – stotterte der Doktor, sich bückend.

Mehrere der anwesenden Gäste konnten ein Lächeln über die Zurechtweisung des vorlauten käuflichen Recensenten nicht bergen, und dieser wischte mit verlegener Miene an den Gläsern seiner Brille.

Der Musikdirektor aber beantwortete die Fragen des Fremden in der Kürze:

– Verchrteste! über die Lebensumstände unserer sehr geschätzten Vanelli kann wohl nur sie selber genaue Auskunft geben. Verheiratet soll sie nie gewesen sein, auch behandelt sie die Männer Alle mit einem Stolze, der dies fast unglaublich macht. Sie ist aus Florenz, und frühzeitig als Waise nach Deutschland, Gott weiß wie, gekommen, wo sie unter guter Anleitung ihren Gesang trefflich ausbildete, bis sie das sehr vorteilhafte Engagement an hiesiger Bühne einging. Da ist meine Wissenschaft zu Ende.

– Ejje, ma pan szczęście znać samą pannę Walter, a interesuje się pan jeszcze Vanelli! – wrzącił krzykliwie doktor, osuszając przy tym skrzyżnię drugą butelkę szampana.

– Gadasz pan tak, jak pozwala panu własny rozum! – warknął gniewnie gość – Nikt nie ma prawa osądzać czy honorować pani Vanelli, a już najmniej pan. Niech pan myśli, co chce, jestem jednak człowiekiem, który wie, co mówi.

– Z pewnością byłem daleki od jakiegokolwiek złośliwości – wyjąkał doktor, zgarbiwszy się pod uderzeniem usłyszanej riposty.

Wielu siedzących przy sąsiednich stolikach gości nie mogło ukryć uśmiechu satysfakcji z reprimendy udzielonej zadufanemu recenzentowi, który w zakłopotaniu pocierał szkła okularów. Do dyskusji włączył się dyrektor muzyczny i udzielił przyjezdnemu zwięzłej odpowiedzi:

– Szanowny panie, o życiu prywatnym naszej wspominanej pani Vanelli najlepiej zapewne opowiedziałaby ona sama. O ile wiem, nigdy nie była zamężna, spogląda bowiem na mężczyzn tak wyniosłe, że byłoby to mało prawdopodobne. Pochodzi z Florencji i już dawno, Bóg raczy wiedzieć jak, przybyła jako sierota do Niemiec, gdzie u dobrych nauczycieli doskonaliła swój śpiew, aż otrzymała bardzo korzystny angaż w tutejszym teatrze. To wszystko, co mi w tej sprawie wiadomo.

Skończył właśnie, gdy do lokalu weszła chwiejnym krokiem staruszka o wyglądzie wiedzmy. Jej twarz wykrzywił złośliwy uśmiech, a w zapadłych oczach czaiło się szaleństwo. Zataczając się między stolikami, zbierała datki od stałych bywalców. Z wyciągniętą ręką podeszła również do nowego gościa, który z dezapro-

Jetzt ging die Tür auf, ein altes häßliches Mütterchen wankte mit grinsendem Lächeln, wobei sie die eingesunkenen grauen Augen seltsam verzog, herein, und erhielt von den Gästen eine Gabe, die sie als schuldigen Tribut einzufordern und hinzunehmen schien. Auch zu dem Fremden kam sie mit ausgestreckter Hand, der sich barsch und unmutig wegwandte mit den Worten: er hasse nichts mehr als die alten Weiber, und vermeide sie, wo er könne, denn wenn ihn eins angeredet, so habe es ihm meistens einen Unfall bedeutet. Die Alte aber wiegte den Kopf bedächtig und starrte den Fremden mit stechendem Blicke an. Darauf begann sie mit heiserer Füstelstimme zu singen:

„Der Frevler wandelt an Abgrunds Rand,
Spricht lachend dem ewigen Rächer Hohn;
Die Raben umflattern sein schuldiges Haupt,
Die Raben wittern ihr Opfer schon“.

Die letzten Zeilen wiederholend, hinkte sie zur Tür hinaus, und der Musikdirektor sprach zu dem mit finsterner Miene scheinbar in der vor ihm liegenden Zeitung lesenden Fremden:

– Nehmen Sie das der alten halb Verrückten nicht übel. Sie hat früher in Diensten der Vanelli gestanden, und weil diese, die Spuren des beginnenden Wahnsinns an ihr bemerkend, sie fortjagte, haben wir ihr erlaubt, im Theater allerhand Kleinigkeiten und Kuchenwaren verkaufen zu dürfen. So treibt sie sich denn immer unter den Schauspielern herum; sie tut Niemand etwas, und hat so manche Privilegien, z. B. auch, daß sie, eh' sie nach Hause geht, täglich hierher kommen und ein Almosen von den Stammgästen fordern darf. (Übrigens mag sie so arm nicht sein, ob sie gleich in einer Dachkammer hinten am Kirchhofe wohnt; denn die alte Ursula gilt hier für eine Wahrsagerin und muß den

batą usiłował uniknąć nagabywań żebraczki, tłumacząc się, iż zawsze przynosiło mu to jakieś nieszczęście. Babsztyl jednak nie ustępował i przeszył rozmówcę bezczelnym spojrzeniem, którego wymowę poparła ochryplym głosem zaintonowana ponura a złowroga śpiewka:

„Złoczyńca idzie na skraj przepaści,
Sztydzi ze śmiechem z wiecznego mściciela;
Kruki już krążą nad jego głową,
Kruki już wietrzą ofiarę swą“.

Belkocząc ostatnie wersy, żebraczka opuściła salę. Dyrektor, usiłując załagodzić sytuację, wyjaśniał:

– Niech się pan nie przejmuje wariatką! Wcześniej służyła u Vanelli, która jednak zwolniła ją, gdy zauważyła oznaki obłądu. Pozwoliliśmy jej na drobny handel w teatrze i odtąd kręci się starowina wśród artystów. Jest zupełnie nieszkodliwa, a u nas ma i ten przywilej, iż, zanim uda się do domu, może tu przyjść i dopraszać się o jałmużnę. Stara Ursula nie jest właściwie taka uboga; ma mieszkanie na poddaszu za cmentarzem, a poza tym uchodzi wśród nas za wróżkę, co też jej czasem przysporzy kilka groszy.

W tym momencie gość wstał i, skłoniwszy się, opuścił lokal.

– Dziwny człowiek – zagadnął dyrektor.

– To jakiś dziwak – potwierdził z przekonaniem doktor. – Jest w nim wprawdzie jakiś żar, ale tak atrakcyjny mężczyzna mógłby wśród tutejszych kobiet wprowadzić sporo zamieszania!

– Wydaje mi się skądś znajomy, ale nie wiem skąd – zadumał się dyrektor.

– To całkiem możliwe! – przeciął jego rozmyślenia głos radcy medycznego R., który, zajęty dotąd smako-

Vornehmern oft Karten legen u. s. w., was ihr manchen blanken Taler einbringt.

Jetzt erhob sich der Fremde und entfernte sich mit stummer Verbeugung gegen die Anwesenden.

– Ein seltsamer Mensch! – begann der Musikdirektor.

– Halb verrückt ganz gewiß! – versicherte der Doktor – ist das eine Hitze in dem Menschen, Gott bewahre, aber sonst ein schöner Mann, der wird hier am Ende viel Unheil unter den Weibern anrichten!

– Mir kommt er bekannt vor – fuhr der Andere fort – ohne daß ich mich besinnen kann, wo ich ihn schon gesehen.

– Das ist wohl möglich! – unterbrach ihn jetzt die Stimme des ersten Medizinalrats R., der, bis jetzt unbemerkt, an dem andern Ende des Zimmers sich hinter einer Schüssel mit Austern sehr behaglich zu fühlen schien, und das ganze Gespräch mit angehört hatte.

Ich habe den Fremden von hier aus genau betrachtet, und es ist mir nun kein Zweifel übrig, daß ich ihn seit längerer Zeit kenne. Als ich noch an der Universität zu B. Professor war, studierte Jener unter dem Namen Reinhold v. P. daselbst. Aus gutem Hause, unabhängig, reich, von höchst einnehmendem Äußern, mit glänzenden Geistesgaben versehen, erregte er bald allgemeine Aufmerksamkeit. Allein seine geistige Entwicklung nahm eine furchterliche Richtung. Anfangs mit glühendem Eifer einer neuern Philosophie zugetan, die nichts mehr haßt, als jene lichtvolle Deutlichkeit, daß Ziel jedes Philosophen, fand sein reger gewaltiger Geist, der in mehreren Arbeiten höchst bedeutsam hervortrat, bald in diesem Labyrinth von Worten, die vielleicht nur eine schreckliche Leere verbergen sollen, keine Ruhe mehr. Er widmete sich der Medizin und den ihr verwandten Naturwissenschaften, um, wie er sich äußerte, der Gefahr zu entgehen, in jenem dumpfen My-

wanem ostryg, przysłuchiwał się rozmowie z drugiego końca sali. – Obserwowałem tego pana od początku i jestem pewien, że znam go od dłuższego czasu. Gdy byłem profesorem uniwersytetu w B., studiował tam niejaki Reinhold von P., człowiek niezależny, bogaty, o ujmujących manierach i niezwykle utalentowany. Szybko wzbudził swoją osobą powszechne zainteresowanie. Później jednakże jego inteligencja powiodła go na manowce. Jego niespokojny duch zbłądził w meandrach owej nowej filozofii, której obca jest jasna prawda, i która, kto wie, w labiryncie słów może skrywać tylko pustkę. Nie znalazłszy tu duchowego ukojenia, zajął się medycyną i pokrewnymi naukami przyrodniczymi, by, jak twierdził, nie popaść w mroki mistycyzmu, który w owym czasie otumaniał niejednego umysł. Jak wszędzie, tak i na tym polu wykazał się niezwykleymi osiągnięciami. Jednocześnie studiował sztukę, w tym i muzykę. Wszechstronne studia i rozległa wiedza uwolniły jednak ciemną stronę jego bogatej duchowości: wkrótce przestał tać, iż skłaniał się ku ateizmowi, a coraz bardziej dojmująca świadomość ulotności ziemskiego bytu napełniała go demoniczną goryczą i ironią. Dziwiliśmy się widząc, jak ten pracowity uczony porzuca naukę i błądzi w poszukiwaniu zmysłowych doznań. W owej emocjonalnej aurze odnalazł szczególne upodobanie do *Don Juana* Mozarta, twierdząc, iż jest to jego alter ego. Dla przyjemności został aktorem i wystąpił w roli Don Juana, a przedstawienie okazało się genialne. Jednakże wiele jego poczynań było tak nagannych, że senat, któremu wtedy przewodziłem, zdecydował się relegować tego studenta, co ów zresztą przyjął z obojętnością. Rozumiecie teraz, panowie, dlaczego uniknąłem odnowienia tej znajomości.

steismus zu verfallen, der damals selbst die Köpfe umnebelte. Er erwarb auch hier die gründlichen Kenntnisse, da er überhaupt Alles mit bewundernswertem Feuereifer ergriff. Zugleich trieb er mit vielem Erfolg das Studium der Künste, insbesondere der Musik. Nach und nach aber bemächtigte sich seiner ein finsterner Geist, der viele seiner Freunde von ihm zurückschreckte. Ihn drängte das Studium, das er erwählt, zu schrecklichen Resultaten; er hatte es bald kein Hehl mehr, daß er sich dem fürchterlichsten Atheismus immer mehr zuneigte, und daß die immer deutlichere Wahrnehmung der hinfälligen Gebrechlichkeit alles irdischen Seins ihn mit dämonischer Bitterkeit und Schadenfreude erfülle. Mit Staunen sahen Alle ihn, den fleißigen Gelehrten, aus dem Gebiete gründlicher Forschung flichend, das weite Feld sinnlichen Genusses suchen, und sein trefflicher Körper, ein Meisterstück der Natur, trotzte den heftigen Stürmen wütender Leidenschaften. In dieser Gemütsstimmung gewann er eine ausgezeichnete Vorliebe für Mozart's Don Juan, worin er unverholen sein Ebenbild zu finden erklärte. Er ward später zum Spaß Schauspieler und trat in der Rolle des *Don Juan* auf, welchen er mit einer künstlerischen Vollendung darstellte, der nur die geniale Auffassung dieses Charakters gleichsam. Viele seiner höchst tadelnswerten Streiche bestimmten den akademischen Senat, dem ich damals als Rektor magnificus präsidierte, ihn zu relegieren, was er gleichgültig aufnahm, woraus Sie, meine Herren, jedoch den Grund leicht abnehmen werden, warum ich vorhin seine Bekanntschaft zu erneuern vermied.

– Nun erst entsinne ich mich – begann der Musikdirektor, wieder – weshalb er mir so bekannt schien. Als ich damals in B. war, habe ich seine Darstellung des Don Juan gesehen, und, meine Herren, ich muß bekun-



Adolph [Friedrich Erdmann] von Menzel (1815–1905): Don Juan

– Dopiero teraz przypominam sobie – wtrącił dyrektor – dlaczego człek ów wydaje mi się znajomy. Byłem wtedy w B. i widziałem tamto przedstawienie. Zapewniam panów, iż nigdy nie widziałem wspanialszego

nen, nie sah ich Ausgezeichneteres. Möchte er in dieser Rolle hier auftreten! Er singt und spielt sie mit jener echten Glut, die Mozart in diesem Charakter als wesentlich notwendig gedacht hat, mit einem Worte, er ist der Don Juan selbst.

Der heisere Gesang des Nachtwächters verkündete draußen, daß Mitternacht vorüber sei, und die Gesellschaft trennte sich, verschiedene Reflexionen über die erfahrenen Neuigkeiten anstellend.

II.

Vor dem Bette, auf dem der Kapellmeister Walter mit dem Tode rang, kniete seine Tochter Rosalie, zu Gott um Rettung des geliebten Vaters flehend. Die Lampe erleuchtete schwach das Gemach, und warf über die schönen Züge der Betenden ein zauberisch sanftes Licht. Aus dem tränenschweren himmelsklaren Auge leuchtete der Strahl frommer Andacht, und von den Wangen waren die Rosen der Freude verschwunden.

– Die Tür ging schnell auf, und herein trat Reinhold, von dem unerwarteten Anblick überrascht, einen Angstruf ausstoßend.

– O Gott, er stirbt! – jammerte Rosalie.

Aber der Sterbende erhob sich langsam beim Anblick Reinhold noch einmal, und winkte ihm näher zu treten. Dieser wollte nach Ärzten, nach Arznei, Jener winkte ihm zu bleiben und flüsterte kaum hörbar:

– Es ist schön, daß Sie noch gekommen sind, mein Ende nahte schnell: es ist keine Rettung mehr, ich fühle den Tod. Meine Rosalie, mein gutes einziges Kind, hat keine Stütze mehr als Sie – der ihr einst das Leben rettete, mit edler Selbstverläugnung den wilden Rosen entgegen tretend, welche die Wehrlose geschleift hätten, der wird Sie auch jetzt nicht verlassen.

Don Juana! Gdybyż zechciał on wystąpić u nas! Jego gra pełna jest owego wewnętrznego żaru, o którym zapewne myślał Mozart; nasz nieznajomy sam jest Don Juanem!

Ochrypły głos straży miejskiej przypominał, że minęła północ. Towarzystwo rozeszło się, unosząc do domów przemyślenia o wydarzeniach minionego dnia.

II

Pprzed łóżkiem, na którym spoczywał śmiertelnie chory kapelmistrz Walter, klęczała jego córka Rozalia i błagała Boga o ratunek dla ukochanego ojca. Łagodne światło wypełniało pomieszczenie, podkreślało jej gesty i wydobywało piękno całej postaci, którego nawet rozpacz nie mogła przyćmić. Pełne łez oczy dziewczyny lśniły pobożnym skupieniem, a twarz powlekał smutek. Do pokoju wszedł śpiesznie Reinhold i zatrzymał się, porażony spojrzeniem i okrzykiem Rozalii:

– Boże, on umiera!

Chory jednak uniósł się wolno z pośłania i skinieniem zachęcił Reinholda, by podszedł bliżej, choć ten chciał natychmiast szukać lekarza.

– Dobrze, że pan przyszedł, mój koniec jest bliski. – wyszeptał z trudem – Czuję śmierć. – kontynuował – Moja Rozalia, moje jedyne, kochane dziecko tylko w panu ma oparcie. Raz już uratował jej pan życie, kielznając rozszalałego konia, więc niechże i teraz nie opuszcza pan bezbronnej. Rozalia kocha pana całą siłą swojej delikatnej duszy. Teraz, w obliczu śmierci, z ufnością oddaję moje dziecko w pańskie opiekuńcze ramiona i jest to jedyna pociecha, z jaką odejdę z tego

Reinhold, Sie wissen, meine Rosalie liebt Sie, hängt mit der ganzen Kraft ihrer weichen gefühlvollen Seele an Ihnen. Sie bewerben sich längere Zeit um ihren Besitz, den Sie Ihr höchstes Lebensglück nannten; wohlan, hier in den letzten Augenblicken, die mir vergönnt sind, leg' ich mein Kind hoffend, vertrauend in Ihren schützenden Arm. Das ist der Trost, der mich aus diesem Leben in das Land der Harmonieen geleitet, daß ich so mein Liebstes auf dieser Welt geborgen weiß. Kinder, empfangt den Segen Eures Vaters!

Reinhold war tief erschüttert. Als er vor wenig Stunden dies Haus verlassen, hatte in seiner Seele nur für Rosalien die feurigste Liebe gelehrt; er war ins Theater geraten, er hatte sie gesehen, die Vanelli, und der Strahl ihrer Augen, die Glut ihrer Leidenschaftlichkeit, der verführerische Zauber ihres Gesanges hatte sein Herz getroffen mit fürchterlicher Gewalt. Als er vor einigen Monden Rosalien kennen gelernt, da fühlte er sein Inneres gebessert; diese reine himmlische Liebe hatte ihn aus dem Strudel betäubender Luft aus flüchtigem Sinnenrausche erweckt; – jetzt waren die alten Stürme in seiner Brust wach geworden. Für die Vanelli glühte er, und fühlte sich zu ihr gezogen, als wäre sie ein Dämon, den die unterirdischen Mächte ihm zu Verlockung gesandt. Und wie ein Trunkener war er herumgeirrt, hatte ihr nachgestarrt, als der Wagen längst entrollt war, und sie nach Hause geführt, hatte die Gespräche in der Weinstube angehört, trat jetzt in das Gemach, wo er den Freund vor wenigen Stunden auf dem Wege der Besserung verlassen hatte, und fand sein Übel unheilbar verschlimmert. Jetzt regte sich in ihm die Stimme des Gewissens; sollte er von Rosalien zurücktreten, die an ihm hing mit der zärtlichsten innigsten Zuneigung, deren Liebe er erzeugt, genährt hatte? – jetzt in dem Augenblicke, da sie ihm dargeboten wurde, als das

swiata. Dzieci, przyjmijcie ojcowskie błogosławieństwo!

Reinhold stał do głębi wstrząśnięty. Przed kilkoma godzinami, gdy wychodził z domu, czuł wobec Rozalii płomienną miłość. W teatrze widział ją. Vanelli, blask jej oczu, żar namiętności, uwodzicielski czar jej śpiewu ogarnął go niczym burza. Gdy jednak niedawno poznał Rozalię, poczuł, że ta czysta miłość go uszlachetnia, że pomaga wyrwać się z przekłętą kręgów szalonych emocji. Teraz jednak dawne namiętności ożyły: wzniecony przez Vanelli płomień ogarnął go bez reszty, jak gdyby ta kobieta była demonem wysłanym mu na pokuszenie przez diabelskie moce. Krążył wokół niczym pijany, sparaliżowany czarem artystki, zegnał wzrokiem powóz unoszący ją do domu, w winiarni podsłuchiwał rozmowy na jej temat, a teraz wrócił do przyjaciela, który, wydawało się jeszcze niedawno, zdrowieje, choć, jak się okazało, owionął go cień śmierci. Posłyszał trzęsący głos sumienia: miałaby teraz opuścić Rozalię, której miłość rozbudził i która zawierała mu swoje najtajniej-



Glück, nach welchem er lange gestrebt, er vermochte es nicht; sich seiner kaum bewußt, ergriff er die Hand der Schluchzenden, die auch in ihrem Schmerze unendlich schön war, und kniete vor dem Bette des Sterbenden nieder. Dieser erhob die matte Rechte, mit dem gebrochenen Auge die Teuren anblickend, aber plötzlich, wie vom innerem Schauder ergriffen, fuhr er zusammen, seine Gesichtsmuskeln verzogen sich krampfhaft, seine Hand blieb wie drohend gegen Reinhold erhoben, er stöhnte:

– Frevel, o – Gott erbarme Dich – Rosalie! – Er war nicht mehr!

III.

Als die halbohnmächtige Rosalie von ihrem Dienstmädchen zu Bett gebracht worden, und Reinhold allein in seinem Zimmer auf und nieder schritt, dünkte ihm Alles ein Traum. Eines aber drückte ihn, das Bewußtsein schwerer Schuld. Hatte er nicht den Verstorbenen, wie Rosalien, über sein früheres wüstes Leben mit allen möglichen gleißnerischen Künsten zu täuschen gewußt, sich mit dem Engel verlobt, während fremde Liebe ihn, den nimmer Ruhenden, schon von ihr wegzog? Noch einmal tauchte in seinem zerrissenen Gemüt ein besseres Gefühl auf. Tränen entströmten seinen Augen, benetzten seine Wangen, und leichter ward es ihm ums Herz; Besserung, das war das Ziel, welches ihm, wie in heiligem Glanze, in der Ferne aufging. Er fühlte sich gesunken, er sah sich verlassen, er schien sich ein im gräßlichsten Abgrunde Schmachter, der hoch über sich den blassen Schein des Tageslichts, das besseren Fluren leuchtet, erblickt. Der Wille gedieh in ihm noch einmal zur männlichen Kraft: er wollte Rosalien heiraten, mit edler Treue ihr ergeben, ihr Schutz und

sche uczucia? Rozalię, która może być jego tak długo poszukiwanym szczęściem? Niemal nieświadomie ujął rękę szlochającej dziewczyny, która nawet w swym bólu pozostała piękną, i klęknął przed łóżem umierającego. Stary Walter ostatkiem sił spojrzał na najbliższych, zastygł nagle w przedśmiertnym skurczu, stęknął jeszcze:

– Zbrodnia, ach... Boże, zmiłuj się! Rozalio! – i tylko jego ręka trwała jeszcze przez chwilę uniesiona niczym grożące Reinholdowi fatum.

III

Służąca odprowadziła półprzytomną Rozalię do łóżka, a Reinhold, zostawszy sam w pokoju, chodził tam i z powrotem. To, co właśnie przeżył, wydawało mu się jakąś złudą. Czuł ciężar własnej, ciężkiej winy. Czyż bowiem nie wykorzystał całego swego zwodniczego kunsztu, by ukryć przed Rozalią i jej zmarłym ojcem prawdę o rozwiązłym życiu? Zaręczył się z tą aniołowi podobną dziewczyną, a jednocześnie jego niespokojny duch ulegał pokusie obcej miłości. Raz jeszcze w jego sercu rozgorzało szlachetniejsze uczucie. Z oczu trysnęły mu łzy i spłynęły gęstymi stróżkami po policzkach. Poczul wewnętrzną ulgę. Tak, poprawa była nowym celem, który rozblysnął przed nim w oddali. Czuł się opuszczony, przegrany, niczym na dnie przepaści hańby, ponad którą jednak dostrzegł blade, szczęśliwszym kramom świecące światło dnia. Powziął męską decyzję, iż poślubi Rozalię, poświęci jej swoją wierność i będzie jej opoką. Porzuci Vanelli. Przeniknęła go myśl o Bogu, którego tak dawno opuścił. Zapragnął powrotu do wiary, do religii, która wyrwałaby go z błędnego labiryntu

Beistand sein, wollte die Vanelli fliehen, und jetzt stieg auch in seiner Seele der Gedanke an Gott, der ihm fremd geworden, wieder auf; er wollte sich zum Glauben wenden, zur Religion, daß sie ihn aus dem Labyrinth reiße, worin er lange herumgetappt. – Mit diesen herrlichen Vorsätzen in der Brust nahte er des andern Morgens der vom Schmerz tiefgebeugten Rosalie. Einsam saß sie und hatte den zudringlichen Besuchern, welche zahlreich gekommen waren, die berühmte Sängerin zu sehen, ihr das erheuchelte Beileid in abgedroschenen Redensarten zu bezeugen, die Türe schließen lassen. Erst als sie Reinhold sah, erschien wieder in den anmutigen Zügen jene himmlische Freundlichkeit, der Abglanz des reinsten Gemüts, und die schwarzgekleidete schöne Dulderin, die durch Tränen dem Geliebten entgegen lächelte, gab ein eben so reizendes als rührendes Bild. Hatte sie ja doch nichts auf der Erde, das ihr teurer gewesen wäre, als er; blieb doch ihr Inneres kalt bei dem stürmischen Beifall lächerlicher Enthusiasten, die denselben, mehr um der Mode willen, als weil sie ihren tiefgefühlten Gesang mitempfundener hätten, ihr, bis zum Unleidlichen wiederholt, darbrachten. Noch dachte sie mit Schrecken und doch auch mit Wonne des Augenblicks, wo einst, als sie, aus dem Theater nach Hause fahrend, von den scheugewordenen Rossen im leichten zerbrechlichen Wagen, von dem der Kutscher gestürzt war, durch die Straßen geschleppt wurde, bis Reinhold, der eben erst angelangte Fremde, keck hinzuspringend, die schäumenden Tiere zum Stehen brachte. Zu ihm hatte sich ihr Herz in unendlicher Liebe gewandt, und an ihm sollte es hängen mit dankbarer Liebe bis zum Grabe. Sein sollte sie bald werden, o des wonnigen Gedankens! – sie sank dem Entzückten, dem für den Augenblick dem Himmel

zyciowych poszukiwań. Natchniony takimi zamiarami udał się o poranku do złamanej bólem Rozalii. Stedziła sama. Nie zgodziła się na odwiedziny licznych gości, którzy chcieli zobaczyć sławną śpiewaczkę i złożyć jej zdawkowe, wyświechtane kondolencje. Dopiero widok Reinholda rozjaśnił jej nawet w cierpieniu powabne oblicze. Uśmiechnęła się do niego przez łzy. Bo czyż nie był jej najdroższy na świecie, inaczej niż cała ta śmieszna publiczność oklaskująca ją burzliwie bardziej dla mody niż dla pełnego czucia śpiewu? Dziś jeszcze wspominała z przerażeniem, ale i nie bez wzruszenia, gdy z teatru wracała do domu lekkim powozem, który poniosły ulicami rozszalałe nagle konie. Wóznica spadł z kozła i zdawało się, iż znikąd nie ma ratunku, aż pojawił się ów obcy, Reinhold właśnie, który śmiałym skokiem dopadł pojazdu i osadził w miejscu spienione rumaki. Pokochała go całym sercem przekonana, iż pozostać przy nim aż po grób. Z rozkoszą rozmyślała o rychłym związku z ukochanym, który, ślubując jej wierność i opiekę, zapewniał, że spełni życzenie jej zmarłego ojca.

Przyjazd księcia, wielkiego miłośnika muzyki, który koniecznie życzył sobie posłuchać wybitnej śpiewaczki, sprawił po kilku tygodniach, które Rozalia spędziła w wiejskim zaciszu, iż zmuszona była rozpocząć gościnne występy. Ku zadowoleniu proszących postanowiła, że pierwszą rolą będzie Donna Elvira, znana zresztą wszędzie jako jedno z jej najwybitniejszych osiągnięć artystycznych. Zaślubiny z Reinholdem wyznaczyła na swoje za dwa miesiące przypadające dwudzieste urodziny, choć ukochany marzył o szybszym terminie.

Nadszedł dzień pierwszego występu. Rano Rozalia pojawiła się w towarzystwie Reinholda na próbie gene-

Wiedergegebenen ans Herz und er gelobte ihr Treue und Schutz, indem er sprach:

– So will ich erfüllen, was der Hingeschiedene von mir verlangte!

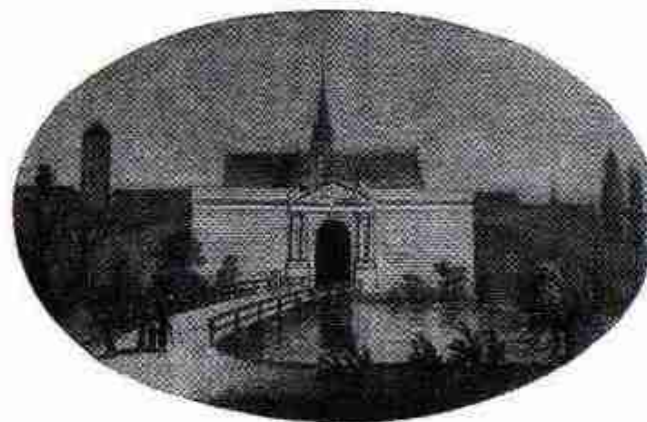
Die Ankunft des regierenden Fürsten, der, als großer Musikfreund, die ausgezeichnete Sängerin zu hören begierig war, veranlaßte nach einigen Wochen, während welcher Zeit Rosalie still und zurückgezogen auf dem Lande gelebt hatte, dringende Aufforderungen an sie, ihre Gastrollen zu beginnen. Um die Bittenden zufrieden zu stellen, setzte sie als erste Gastrolle die Donna Elvira im Don Juan fest, welche bereits überall als eine ihrer herrlichsten Kunstleistungen anerkannt worden war. Ihre Verbindung mit Reinhold hatte sie auf ihren zwei Monden später fallenden zwanzigsten Geburtstag angesetzt, obgleich der Feurigliebende Beschleunigung wünschte.

Der zum ersten Auftreten Rosaliens bestimmte Tag erschien, und von Reinhold begleitet, besuchte sie am Morgen die Generalprobe. Als sie in die Vorhalle des Theaters trat, überfiel sie ein leiser Schauer, ein ängstliches Gefühl, das sich bis zum unerklärlichen Grauen vermehrte, als die alte Ursula sich hinter einem Tischchen voll allerhand Waren gespenstig erhob, und, ihr in den Weg tretend, mit folgendem Verschen sie begrüßte:

„Die Bösen, sie rasten und ruhen nimmer,
Verderben bedroht unschuldiges Blut;
Auf Erden, da wird's jetzt schlimmer und schlimmer,
Im Himmel wird alles erst wieder gut“.

– Unausstehliche Alte! – zürnte Reinhold, nicht ohne Grauen des Verses gedenkend, den ihm die Prophetin neulich in der Weinstube gesungen hatte – wie magst Du Dich nur aller Welt so überlästig erweisen?

Die Alte aber verkroch sich kichernd hinter dem Tischchen und drohte ihm mit der knöchernen Hand.



ralnej. Idąc przez foyer poczuła nagle lęk potężniejszy i przerażający się w niejasne poczucie grozy, gdy stara Ursula podniosła się niczym zjawa zza jednego ze stolików i zaśpiewała na powitanie:

„Żli nie śpią nigdy
Niewinną trując krew,
Na ziemi dobra nie masz,
Aż w niebie znajdziesz je“.

– Nieznośna baba – mruknął gniewnie Reinhold, choć i on zadumał się nad złowieszczą treścią śpiewki usłyszonej niedawno w winiarni.

Starucha wróciła z chichotem za stół i tylko pogroziła mu kościstą ręką.

Rozalię zewsząd otaczały zachwyty i uznanie, jakie zresztą należne są artystcie o tak znacznych zasługach. Publiczność tłoczyła się wokół niej, starając się zawrzeć znajomość, rozmaite kreatury narzucały się nachalnie ze swoją obecnością, szczególnie zaś doktor. Człek ten zabiegał o to, by przedstawić jej lokalne towarzystwo,

Von allen Seiten kam man Rosalien mit derjenigen Achtung entgegen, die wohlverdienter vorteilhafter Ruf dem Künstler überall erwirbt. Viele drängten sich an sie, um ihre Bekanntschaft buhlend, unbedeutende Kleingeister suchten sich ihr bemerklich zu machen, und der oben schon erwähnte Doktor vor Allen. Er bemühte sich, Rosalien mit der Lokalität bekannt zu machen, ihr die Einrichtung des Theatergebäudes zu zeigen, und so den Schein zu erlangen, als sei er hier, wer weiß wie, unentbehrlich. Endlich gab der Musikdirektor das Zeichen, zur Probe zu eilen. Alles war versammelt, da stürzte der Theaterdiener mit der Botschaft herbei, der Schauspieler, der den Don Juan habe, sei unwohl, und lasse sich daher entschuldigen, weil er sich für den Abend schonen müsse. Er kenne ja seine Partie, und in der Probe solle ihn, wo es die Ensemblestücke erforderten, irgendwer ersetzen. Man zürnte, und konnte es doch nicht ändern, da trat Reinhold hinzu, und erbot sich, in der Probe den Don Juan auszufüllen: die Partie habe er ganz im Gedächtnisse, sagte er, und auf kleine Verstöße komme ja hier nichts an.

Der Musikdirektor nahm mit Freuden den Vorschlag an, da er wohl wußte mit welcher Meisterschaft Reinhold den Don Juan gab. Die Ouvertüre begann, der unbehülliche Leporello quälte sich mit seiner Dienstbeschwerde ab, und herein stürzte Don Juan, am Arme die glühende Donna Anna, die ihr *non sperar se non m' accidi* mit der ganzen Kraft ihrer herrlichen Stimme sang. Reinhold wußte nicht, wie ihm geschah in der Nähe der reizenden Zauberin. Die Flammen der unterdrückten Leidenschaft, durch die unerwartete Berührung aufs Neue angefacht, loderten abermals empor in seiner Brust, und er spielte und sang mit einem Feuer, das Alle in Erstaunen setzte, das in Rosaliens Busen bange Besorgnisse erweckte. Reinhold hörte und sah

pokazać urządzenie teatru, przekonać, że jest tu niezbędny. W końcu jednak dyrektor muzyczny wezwał do rozpoczęcia próby. Wszyscy byli już gotowi, gdy nadbiegł służący z wiadomością o niedyspozycji wykonawcy roli Don Juana. Muzyk usprawiedliwiał się koniecznością wypoczynku przed wieczornym przedstawieniem i tłumaczył, iż zna treść roli, a na próbie, jeśli zespół sobie tego zażyczy, może go ktoś zastąpić. Rozgniewało to aktorów, ale nie mogli zmienić już fatalnej sytuacji. W tym momencie Reinhold zaproponował zastąpienie chorego śpiewaka. Dyrektor z radością przyjął propozycję, pamiętał bowiem jego mistrzowską kreację.

Zagrano uwerturę. Leporello trudził się jak zwykle nad wyrażeniem uciążliwości swojej służby, aż pojawił się Don Juan z Donną Anną u boku. – *Non sperar se non m' accidi* – śpiewała całą siłą swego cudownego głosu. Reinhold nie mógł pojąć natury wzruszeń, jakie przenikały go w obecności tej kobiety. Stłumiony dotąd płomień namiętności rozgorzał na nowo, ogarnął ducha, rozpalił grę i śpiew Reinholda tak, że wszyscy zamarli ze zdumienia, a pierś Rozalii przeszył dreszcz trwogi. Reinhold widział i słyszał tylko czarodziejską Vanelli, która z utajoną radością zorientowała się w szybko odniesionym zwycięstwie, nie baczył na owacje, jakie orkiestra i śpiewacy zgotowali jego narzeczonej. W natężeniu kontynuował swoją rolę, a potem, pełen nadziei, jaką dała mu Vanelli szepejącą pochlebstwa o jego talencie artystycznym, spędził resztę dnia w szczególnym odurzeniu. O Rozalii nie myślał, a jego zamiary rozwinął huragan żądzy. Wieczorem, gdy publiczność przyszła dla Rozalii i fetowała jej występ na wszelkie

nur die Zauberin Vanelli, die den schnell errungenen Sieg mit heimlicher Freude wahrnahm, hörte nichts von dem stürmischen Beifall, den Orchester und die Mitspielende seiner Braut zollten. Unbewußt führte er seine Rolle, so weit es nötig war, durch, und überseelig von der erhaltenen Erlaubnis, seiner Donna Anna, die ihm viel Schmeichelhaftes über sein Kunsttalent sagte, nächstens aufwarten zu dürfen, brachte er den Tag in süßem Taumel zu. An Rosalien dachte er nicht, seine Vorsätze waren hinweggehaucht vom Sturme der Leidenschaft, und als der Abend kam und das ganze Publikum nur für Rosalie Walter Aug' und Ohr hatte, ihr alle möglichen Ehrenbezeugungen erweisend, sah er nur Donna Anna, den tölpischen Don Juan oben auf den Brettern an ihrer Seite glücklich preisend, und des heutigen Morgens mit Entzücken denkend.

IV.

Am andern Tage sprach man in N. von nichts als von der unvergleichlichen neuen Sängerin. Solchen Gesang hatte noch Niemand gehört; die Kenner lobten die gediegene Ausbildung deutschen Gesanges, welchen Rosalie offenbare, die Damen das bescheidene anspruchlose Wesen des Mädchens. Die Einen lobpriesen den herrlichen Vortrag der Arie in Es dur, und daß sie einfach herzlich, ohne eitlen Schmuck von chromatischen Läufen, Trillern und dergleichen gesungen, die Andern hoben Anderes hervor. Darin aber kamen Alle überein, daß der Vortrag des *l'ultima prova* im letzten Finale ihr Triumph gewesen. Kraft und echte Künstlerbegeisterung sei hier offenbart worden wie nirgend. Der Schreckensruf auf As, mit dem Elvira vor dem wahrgenommenen Geiste entflieht, tönte noch in allen Ohren. Zugleich aber trug der Doktor überall herum,



möglihe sposoby, on zatonął w rozmyślaniach o Donnie Annie i we wspomnieniach zachwycającego poranka.

IV

Następnego dnia nie rozmawiano w N. o niczym innym, jak tylko o fantastycznej nowej śpiewaczce. Takiego śpiewu nikt jeszcze tu nie słyszał. Znamcy zachwycali się kunsztem niemieckiej wokalistyki, której Rozalia była wcieleniem, damy zaś chwaliły skromność dziewczyny. Jedni podziwiali doskonałe, wolne od zbędnych ozdóbników i trylowania wykonanie arii w Es-dur, drudzy rozwodzili się nad innymi jeszcze zaletami występu. Wszyscy byli zgodni, iż interpretacja partii finałowej była wielkim triumfem Rozalii. Siła artystycznego wyrazu zdumiewała, zwłaszcza okrzyk przerażenia w As, kiedy Elvira ucieka przed duchem, wstrząsnął słuchaczami. Jednocześnie doktor rozgłaszał, jakoby Vanelli, nie mogąc znieść aplauzu, jakim nagrodzono niemiecką śpiewaczkę, nagle zachorowała, aby w ten sposób uniknąć wspólnych występów. Sukces

daß die Vanelli vor Wut über den Beifall, den die Deutsche Sängerin erworben, vergehen wolle, und sich krank melde, um nicht mit ihr auftreten zu dürfen. Alles erhaltenen Beifalls aber freute sich die arme Rosalie nicht; mit dem tiefsten Schmerze bemerkte sie die Veränderung in Reinholds Wesen. Er war kalt gegen sie, zwang sich zu den gewöhnlichsten Aufmerksamkeiten, und besuchte, wie sie mit Tränen erfuhr, die Vanelli fast täglich insgeheim. Das traf das zarte Mädchen schwer, und sie konnte es nicht über sich gewinnen, in einer heitern Gesangspartie aufzutreten. Man wunderte sich über ihren wehmütigen Ernst, den man allein auf Rechnung des Verlustes ihres Vaters schob. Immer näher war der Tag der Verbindung gerückt, und immer kälter war Reinhold gegen die Arme geworden, hatte ihr, die mit Tränen ihn oft um Entdeckung der Ursache seiner Veränderung beschwor, vergebens mit artigen Worten Trost bringen wollen, da konnte sie der Allgewalt geistiger Leiden nicht widerstehen, und sank aufs Krankenlager, vom ganzen Publikum herzlich beklagt. Die Ärzte kamen und gingen, verordneten Medizin, und änderten in der Sache nichts, weil sie zu schwach waren, des Übels Grund zu heben.

Angelika Vanelli, die rachsüchtige Tochter des Südens, fand für die Kränkung, welche ihr Stolz, die erste Sängerin zu sein, erdulden mußte durch den Beifall, den Rosalie erhalten, und durch die boshaften Vergleiche, welche sich nichtswürdige Skribler, die für Beurteiler gehalten sein wollen, erlaubten, einen schwachen Ersatz in der Eroberung, die sie an Reinhold gemacht. Obschon feurig und leidenschaftlich, war sie doch wahrer Liebe unfähig. Täglich kam Reinhold, täglich lag er zu ihren Füßen, sie anbetend, um ihre Liebe flehend, und täglich ging er wieder, zwischen Hoffnung und Furcht schwankend. Er stürzte sich in das wildeste, re-

jednak nie ucieszył Rozalii. Z dojmującym bólem przeżywała przemianę Reinholda, którego zapal wobec niej ostygł, a który, jak się przekonała, niemal codziennie potajemnie odwiedzał Vanelli. Rozpacz położyła się cieniem na jej sztuce. Dziwiono się melancholijnej powadze na jej obliczu, ale przyczyny upatrywano w niedawnej śmierci ojca. Im bliższy był dzień ślubu, tym bardziej obojętny stawał się Reinhold. Rozalia błagała go ze łzami w oczach, by wyjawił powód swego zachowania, ten jednak pocieszał ją tylko zdawkowo. Cierpienie zламало w końcu wrażliwego ducha dziewczyny, która, żegnana ze współzuciem przez publiczność, trafiła do szpitala. Lekarze przepisali jakieś medykamenty, jednak wobec prawdziwej przyczyny zła pozostali bezsilni.

Angelika Vanelli, mściwa córka Południa, próbowała powetować sobie zranioną dumę pierwszej śpiewaczki udaną chorobą i zdobyciem względów Reinholda. Jej zawistna natura nie mogła ścierpieć sukcesu Rozalii i złośliwych porównań nędznych krytyków, którzy mieli się za wyrocznię. Choć ognista i namiętna, nie była jednak zdolna do prawdziwej miłości. Reinhold przychodził codziennie, codziennie błagał u jej stóp o wzajemność, i codziennie odchodził, rozdarty między nadzieją i lękiem. Daremnie próbował poskromić wewnętrzny szal – dobro umarło w nim, a pociechy szukał w oparach szampa.

Pewnego dnia Angelika wydała mu się znowu piękna ponad wszystko. Płakał, błagał i groził jej samobójstwem, jeśli nie będą razem. Z uśmiechem dźwignęła z kolan młodzieńca, któremu, gdy razem śpiewali upojną partię *la ci darem la mano*, szeptała w promieniującym z ciemnych oczu natchnieniu:

gelloseste Treiben, um den Sturm seines Innern zu beschwichtigen, vergebens! – sein besseres Selbst war getötet, und das Feuer des Champagners konnte ihn für nichts Großes mehr begeistern.

An einem Nachmittage dünkte ihm wieder Angelika über Alles schön; er weinte und flehte vor ihr, drohte, wenn sie ihm nicht ihre Hand reiche, sich zu ermorden. Lächelnd hob sie den Jüngling auf, der, als sie zusammen das verlockende: *la ci darem la mano* gesungen, vor ihr auf die Kniee sank und flüsterte, ihn mit dem dunkelglühenden Auge schmelzend anblickend:

– Freund, Mut, und es ist Alles zu erlangen, ohne ihn nichts!

– Was soll ich tun? – rief Reinhold – befehl, göttliches Wesen, ich gehorche als Dein Sklave!

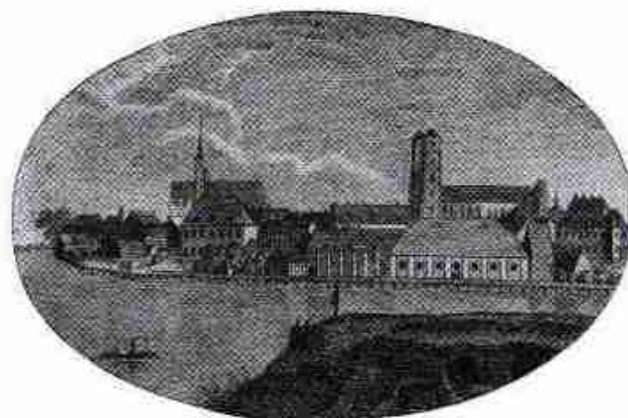
– Du gehorchst, Deutscher? – flüsterte Angelika – Du willst ein Mann sein? – und mit dem weichen Arme ihn umschlingend, fuhr sie fort: – Soll ich fordern? Ich werde Großes fordern, aber, ich habe noch keinen Mann geliebt, Dich will ich lieben und in ein Meer von Seeligkeit will ich Dich versenken.

– Fordre! – rief der Entzückte – Göttin meines Lebens, Dir opfre ich Alles, mich selbst, mein Hab' und Gut, mein Leben!

– Still, Stürmischer, fuhr sie fort; das wäre zu kostbar. Aber ein Leben wird es kosten!

– Hast Du Feinde? – rief Reinhold – mein Degen trifft; soll ich sie durchbohren?

– Nicht das, Größeres fordre ich – fuhr sie fort – in meinem Vaterlande wär' es Selbsthilfe, die plumpen Deutschen werden es Mord nennen! Mann, ich kann, ich will die größte Sängerin sein; ohne dies Bewußtsein hat meine Kunst keine Macht, mein Leben keinen Reiz. Die Walter macht mir den Rang streitig, ich bin verhöhnt! Hör' es, und zittere nicht! Sie muß sterben!



– Odwagi, miły, z nią zdobędziemy wszystko!

– Cóż mam zrobić!? – krzyknął Reinhold – Rozkazuju, boska, a usłucham jak niewolnik!

– Ty usłuchasz? Jako Niemiec? – szepnęła Angelika – Jeżeli mam żądać, a ty chcesz być mężczyzną, to wiedz, że nie kochałam jeszcze żadnego, zaś moje oczekiwania będą wielkie! Chcę cię zanurzyć w morzu błogości!

– Żądaj, bogini mego życia! Oddam ci wszystko, siebie, mój majątek, moje życie!

– Spokojnie, kochany, to byłaby zbyt cenna ofiara, ale jednak jakieś życie będzie tu ceną!

– Jeśli masz wrogów, zginą od mego sztyletu!

– Ach, żądam czegoś więcej. – odpowiedziała Angelika – We Włoszech byłaby to samopomoc, choć tępi Niemcy zwą to morderstwem. Chcę i mogę być największą śpiewaczką! Bez tego przekonania moja sztuka i moje życie są mialkie. A tylko Walter stoi mi na drodze, przez nią zostałam wyszydzona! Słuchaj teraz i nie drzyj; ona musi umrzeć!

– Sterben? – schrie Reinhold, und bedeckte das Gesicht mit beiden Händen – gräßlich!

– Sterben – fuhr Jene fort – durch Dich! Sieh dieses Fläschchen; Du gießest wenige Tropfen in ihr Getränk, wozu Du allein die Gelegenheit hast, nach wenigen Stunden entschlafst sie sanft, und die gelehrt sein wollenden Tedesci sollen nicht einmal merken, daß es Gift war, woran sie gestorben!

Als sträube sich sein Haar zu Berge, als stürze er in ein eiskaltes Meer, so wurde Reinholden zu Mut. Er starrte die Versucherin an, sie schien ihm zu wachsen, zu wachsen, immer höher, bis an die Decke und das Gesicht zu verzerren zum scheußlichen Totenkopfe; und es war, als würde es rund herum lebendig, und luftiges Gesindel schwirrte, feurige Zungen und blaue Flämmchen zischten ihm vor den Augen, da weckten ihn aus dem furchtbaren totenähnlichen Zustande Angelika's Worte.

– Ihnen ist nicht wohl, gehen Sie nach Hause! – und damit eilte sie nach der Tür des Seitenzimmers; noch stehen bleibend, rief sie: – Mut, Mut, der Lohn ist gewiß! – und war hinter der Tür verschwunden. Reinhold wollte ihr nach, die Tür war verschlossen; er wandte sich, da stand das gräßliche kristallene Fläschchen, seltsam flimmernd, und es wurde Nacht vor seinen Augen; ihm war, als zög es ihn hin zu dem gefährlichen Dinge, er mußte es fassen, und stürzte damit fort. Wie er nach Rosaliens Wohnung gekommen, wußte er selbst kaum. Sie befand sich besser als gestern, sagte das Dienstmädchen. Er trat ein zu ihr, die mit verweinten Augen am Piano forte saß, die herrliche Arie der Elvira: *mi tradi quell' alma ingrati* singend. Sie empfing ihn sanft; ohne Vorwürfe.

– Du bist so erhitzt – sprach sie – Dein Auge glüht, Deine Wangen brennen, ach, Lieber, Du bist nicht mehr wie sonst! Reinhold, gehe nach Hause, Dir wird Schlaf wohl tun! ich will für Dich beten!

– Umrzeń! – krzyknął Reinhold i zakrył twarz dłońmi – To okropne!

– Tak, i to za twoją przyczyną. Wystarczy wlać jej do napoju kilka kropel z tej buteleczki, aby ta dumna Niemka po kilku godzinach zasnęła, nie wiedząc nawet, że wypila truciznę, a tylko ty możesz to zrobić.

Reinhold zmartwiał ze zgrozy. Z obłędem w oku spoglądał na morderczynię, która zdawała się rosnąć i rosnąć, aż wypełniła całą izbę, a jej twarz zmieniła się w trupią czaszkę. Piekielna zmora odebrała mu dech, zdało mu się, iż otoczyły go diabelskie ognie, gdy niczym z zaświatów dobiegły go słowa Angeliki:

– Chyba źle się czujesz, idź do domu – i sama skierowała się ku drzwiom sąsiedniego pokoju. Zatrzymała się jeszcze na chwilę, by ponownie zachęcić: – odwagi, odwagi, twoja nagroda jest pewna! – po czym zniknęła. Reinhold rzucił się za nią, ale drzwi były już zamknięte. Odwrócił się i wzrok jego padł na połyskującą dziwnym blaskiem butelkę. Reinholdowi pociemniało w oczach. Tajemna siła pchała go ku zbrodni i sam nie wiedział, jak znalazł się w mieszkaniu Rozalii. Służąca zapewniła, że pani czuje się lepiej niż wczoraj. Reinhold wszedł do pokoju, gdzie przy pianinie siedziała zapłakana Rozalia i ćwiczyła wspaniałą arię Elviry *mi tradi quell' alma ingrati*. Przyjęła go życzliwie, nie czyniąc wyrzutów.

– Jesteś taki rozpalony, ty drżysz. – powiedziała z troską – Ach, kochany, co się z tobą stało? Idź do domu i odpocznij. Będę się modlić za ciebie.

Jego wargi wykrzywił gorzki grymas. Wziął kapelusz i skierował się do wyjścia, ale drzwi były zamknięte, a służąca, która właśnie wyszła, zabrała klucz ze sobą. Inne wyjście prowadziło przez sypialnię Rozalii. Na noceym stoliku stała szklanka z orzeźwiającym napojem,

Um seine Lippen spielte ein bitterer Zug. Er nahm den Hut und ging. War das Tücke des Zufalls, daß das Dienstmädchen ausgegangen war, und den Schlüssel des Haupteinganges mitgenommen hatte? – er mußte durch Rosaliens Schlafzimmer. Da stand neben ihrem Bette auf dem Nachttische das Glas mit dem kühlen Tranke, den sie vor Schlafengehen einzunehmen pflegte; daneben lag die offene Bibel. Er konnte den Blick nicht hinwenden, es drehte sich Alles mit ihm im Ringe herum, und ihm war als säh' er plötzlich eine üppig blühende Landschaft und unter Rosen schlummerte Angelika, und winkte ihm schmeichelnd.

– Soll ich Dich meiden, Himmlische – sann er – ich vermag es nicht. Wenn ich Dich liebe, töte ich Rosalien dennoch, denn das überlebt sie nicht – und im buntesten Gewirre ging Alles vor seinen Augen durch einander. Er faßte das Fläschchen mit bebendem Finger in der Rocktasche, er entpfropfte es und schüttete das Gift in Rosaliens Trinkglas, hu! war es nicht, als lachte es da unter dem Bette? – Er stürzte fort; ihm war, als lachte es noch und liefe hinter ihm her. Er kam nach Hause, hu, packt es ihn nicht am Schopfe, er sank besinnungslos nieder.

V.

Um Gottes willen, wissen Sie, was arriviert ist? – kreischte der Doktor am andern Morgen dem Musikdirektor auf der Straße zu, der nach dem Theater ging, um eine Probe abzuhalten, bei der zu erscheinen die kaum genesene Rosalie gestern willens gewesen war.

– Die himmlische Walter ist diese Nacht gestorben! Da haben wir's, gestern ist sie aufgestanden, viel zu zeitig, ich sagte es gleich, und dann ist ein Zugwind in dem Quartiere, abscheulich, sag' ich Ihnen! Nun, das Stück hat



który Rozalia zwykła pić przed snem, a obok leżała otwarta Biblia. Reinhold nie mógł odwrócić wzroku, wszystko wirowało wokół niego i zdawało mu się, że widzi kwiecisty krajobraz, a pośród róż drzemiącą Angelikę, kuszącą go miłosnymi gestami.

– Miałbym cię stracić, boska? – pomyślał – Nie, tego bym nie zniósł! Jeśli cię kocham, zabiję Rozalię!

Przed oczami krążyły mu w kolorowym szale jakieś plamy. Drżącymi palcami sięgnął po butelkę, wlał jej zawartość do szklanki i wybiegł na oślep. Zdawało mu się, że pod łóżkiem rozległ się potworny chichot, który ścigał go aż do domu. Mężczyzna wbiegł do mieszkania i padł bez czucia na podłogę.

V

Czy pan wie, na Boga, co się stało!? – krzyknął doktor nazajutrz do dyrektora, który spieszył do teatru, by odwołać próbę z powodu wczorajszego złego samopoczucia Rozalii – Boska Walter zmarła tej nocy! A mówiłem, że wstała zbyt wcześnie, wystarczył przeciąg, straszne! Tak to czasem bywa, muszę opowiedzieć o tym innym...

ausgespielt; ich muß es weiter erzählen, adieu, Männchen, wundern Sie sich nicht lange, es ist einmal so!

Der Musikdirektor eilte in der Entschlafenen Quartier. Da standen die Ärzte mit bedenklichen Mienen, einige Kunstrichter mit den alten abgestandenen Gesichtern, einige lamentierende Arme, deren die Entschlafene im Stillen Gutes getan, und darunter seltsam kichernd die alte Ursula. Die Tote lag aber da, wie eine sanft Schlummernde, ohne Spur von Schmerz, den lieblichen Mund, dem so oft die zaubervollen, tief empfundenen Töne entquollen waren, das süße Auge fest geschlossen, und ein kleiner Kanarienvogel, den sie sehr geliebt und selbst gefüttert, kam geflogen und setzte sich auf den Hals der Leiche und zwitscherte so fröhlich, als sei nichts vorgefallen. Der Musikdirektor wischte die Tränen aus dem Gesicht, ging zum Klavier und nahm zum Andenken, als heilige Reliquie, die darauf liegende Partie der Donna Elvira mit.

Bei dem Begräbnisse der Sängerin erschienen die Vornehmsten der Stadt, selbst einen fürstlichen Wagen sah man der Leiche folgend. Blumen von Tränen getränkt, rollten mit den Erdschollen auf ihren Sarg nieder, während die ersten Sänger der Bühne, von dem Musikdirektor geleitet, einen Choral sangen. An der Seite ihres Vaters war ihr zu schlummern vergönnt.

Eines nahm freilich Alle Wunder, daß nämlich Reinhold sich niemals sehen ließ. Er habe sich eingeschlossen, hieß es, sobald er den Todesfall vernommen; und man schob bei seiner bekannten Leidenschaftlichkeit diese Erscheinung auf das Übermaß seines Schmerzes. Die Besserunterrichteten, denen nicht entgangen war, wie sich sein Herz der Vanelli zugewandt hatte, urteilten freilich anders. Der Musikdirektor, der zu diesen gehörte, und beim Nachhausegehen von dem Begräbnisse Alles das, was der alte Medizinalrat an jenem Abende über

Direktor pospieszył do mieszkania zmarłej. Wokół stali zamyśleni lekarze, kilku krytyków sztuki o twarzach pozbawionych wyrazu, jakaś lamentująca uboga kobieta, która doświadczyła kiedyś dobroci Rozalii, i dziwnie chichocząca Urszula. Zmarła wydawała się za ledwie drzemać, urocze usta, z których płynęły czarowne dźwięki, i cała twarz wolne były od jakiegokolwiek śladu śmiertelnej bolesti. Ulubiony kanarek, którego Rozalia sama karmiła, przysiadł na szyi zmarłej i szelebiotał radośnie, jakby na przekór śmierci. Dyrektor otarł łzy, podszedł do fortepianu i, niezym najświętszą relikwię, wziął na pamiątkę spoczywającą tam partię Donny Elviry.

W pogrzebie śpiewaczki uczestniczyli najznamięnsi obywatele miasta, widziano nawet toczący się za trumną powóz księcia. Zroszone łzami kwiaty padały zmieszane z grudami ziemi w czeluść mogiły, a dyrektor poprowadził żałobny chór złożony z najlepszych śpiewaków teatru. Rozalia spoczęła u boku swojego ojca.

Wszystkich zdziwiła nieobecność Reinholda, ale, znając jego uczuciowe usposobienie, przypuszczano, że wieść o śmierci ukochanej okazała się dlań ciężarem ponad siły. Lepiej zorientowani, którym nie uszła jego skłonność do Vanelli, uważali oczywiście inaczej. Podobnego zdania był dyrektor, który, wracając z pogrzebu, raz jeszcze rozważał wszystko, co powiedział mu o Reinholdzie stary radca medyczny. Tym boleśniej poruszyła go wiadomość, jaką przekazał mu spotkany właśnie doktor, który podekscytowany, wymachując najnowszym wydaniem gazety, zachęcał do lektury. Zdumiony dyrektor czytał: „Wedle sprawdzonych doniesień nasza szanowna Vanelli zamierza poślubić bawiącego u nas od

Reinhold mitgeteilt hatte, erwog, fühlte sich schmerzlich bewegt, als ihm plötzlich der Doktor mit einem feuchten Druckbogen begegnete, und sein gewöhnliches:

– Bst', Liebster, wichtige Novitäten! – ihm zurief – Lesen Sie, ich sage Ihnen, es geschehen noch Zeichen und Wunder!

Der Erstaunte las: „Sicheren Nachrichten zufolge wird unsere geschätzte Vanelli den seit einiger Zeit sich hier aufhaltenden Künstler und Kunstfreund, Herrn Reinhold von P., heiraten, und selbiger hat sogar den Entschluß gefaßt, die Bühne, welcher er seit längerer Zeit entsagt hatte, wieder zu betreten, wozu wir dem kunstliebenden Publikum freudig Glück wünschen können“.

– Nun, was sagen Sie? – fuhr der Neugierkeitsliebende fort – wie?

– Sie haben wieder einmal eine Lüge sich aufbinden lassen! – antwortete Jener. – Weit gefehlt! – schrie der Doktor – Freundchen, *parcs*, zwei Flaschen Champagner mousseur, topp, ich habe Recht! Triumph, der Champagner soll schmecken!

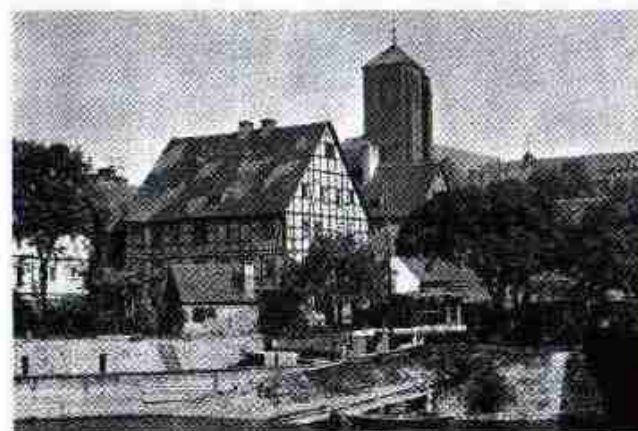
Und er hatte Recht. Angelika erfüllte ihr Versprechen, und Reinhold ward ihr Gatte. Man sprach in allen Teezirkeln davon, sprach höchst erbaulich über den Wankelmut der Menschen, und hörte endlich auf, sich darüber zu wundern. Bald auch verlautete es: daß Reinhold als Don Juan nächstens auftreten werde, und daß die Vanelli, so nannte man sie noch immer, ihre alte Partie der Donna Anna einer Anfängerin für diesen Abend überlassen, selbst aber als Elvira auftreten wolle. Man sprach von italienischem Hochmuth, übermäßigem Künstlerneid, der auch den Toten noch ihren Ruhm streitig machen wollte, und für die alte Lieblingin des Publikums erhoben sich wenige Stimmen, während aus Neugier Alles lange vorher sich zu dem merkwürdigen

jakiegoś czasu pana Reinholda von P., artystę i miłośnika sztuki, który poza tym zdecydował się po długiej nieobecności na powrót na scenę, czego gratulujemy naszej rozmówanej w teatrze publiczności“.

– I co pan na to? – zapytał doktor.

– Dał pan sobie znowu wmówić jakieś kłamstwo – padła odpowiedź.

– Nie, kolego! Szampana! To ja mam rację! – triumfował doktor.



Istotnie tak było – Angelika spełniła swoją obietnicę i poślubiła Reinholda. Dyskutowano o tym przy stolikach, rozprawiano z powagą o zmienności natury ludzkiej, aż wreszcie przestano się temu dziwić. Wkrótce ogłoszono, iż Reinhold wystąpi jako Don Juan, a Vanelli, bo tak ją nadal określano, przekaże rolę Donny Anny debutantce, sama zaś zaśpiewa partię Elviry. Mówiono wprawdzie o włoskiej zarozumiałości i właściwej artystom nieokielzanej zazdrości, które nawet sławy zmarłych nie mogą znieść, aliści na zapowiadany spek-

Abende Plätze im Theater bestellte. Er kam, und mit stürmischem Jubel ward Reinholds vortreffliche Darstellung aufgenommen. Er war ganz der leichtfertige, freche, genußsüchtige Spanier, der sein: *fin ch'al d'alvino*, mit jenem stolzen Übermute, jenem jubelnden Trotze, der alles Übersinnliche in die Schranken zu fordern, zu verhöhnern scheint, vortrug. Die Frauen waren von der Schönheit des Mannes bestochen, und vergaßen über seinem einnehmenden Wesen den schlechten Ruf, in welchem er stand. Wie aber staunte Alles über Elvira, die, ihre sonstige Manier verleugnend, so einfach und ergreifend sang, wie es ihr Niemand zugetraut hätte. Das Finale, des ersten Aufzugs war in der herrlichsten Vollendung gegeben worden; der Beifall wollte kein Ende nehmen. Der Musikdirektor eilte auf die Bühne, sein Lob zu spenden, doch mit Staunen fand er Angelika in der höchsten Erschöpfung; auf seine Fragen, ob ihr unwohl sei, erwiderte sie verneinend; als aber Jener sich von ihr gewandt, hörte er, wie sie Reinhold zuflüsterte: ihr sei schrecklich zu Mute, bei jedem Ton, den sie gesungen, sei es ihr gewesen, als habe Rosalie neben ihr gesungen, sie wisse vor Angst ihres Bleibens nicht. Reinhold schien ganz unbefangen, trank seinen Champagner mit vielem Anstande, scherzte mit Zerlinchen, die ihn wohlgefällig betrachtete, sagte der Donna Anna Artigkeiten, und lobte die Reize der Tänzerinnen. Alles war von ihm entzückt. Das Publikum pochte ungeduldig, der Musikdirektor ging an seinen Platz, und der zweite Akt begann. Bei dem Terzette: *ah, taci ingiusto core*, und dem unübertrefflichen Sextett überlief es ihn kalt, denn ihm war es zuweilen nicht anders, als höre er Rosaliens Stimme. So grauenhaft hatten ihm die furchtbaren Accorde, welche die Ermahnung der Reiterstatue begleiten, mit der schaurigen Auflösung in Dur noch nicht geklungen. Das Finale

takl ciekawość kazała ludziom wykupić wszystkie bilety i zapomnieć powoli o niedawnej ulubienicy. Fantastyczny występ Reinholda przyjęto owacyjnie. Oto objawił się w jego osobie prawdziwy Hiszpan z właściwą sobie lekkomyślnością, zuchwałością i radością życia, kpiący z wszelkich autorytetów i szydzący z racjonalnych prób okiełznania ludzkich emocji. Kobiety były



oczarowane jego urodą i ujmującym wdziękiem, przy którym łatwo zapomniano o złej opinii aktora. Bardziej jeszcze zdumiewająca okazała się Elvira, która, wolna od dotychczasowej maniery, zaśpiewała prosto i wzruszająco, czego nikt się po niej nie spodziewał. Finał pierwszego aktu zagrano z absolutną doskonałością, a entuzjazm publiczności zdawał się nie mieć granic. Dyrektor zmuszony był udać się na scenę z gratulacjami. Ze

kam, die luftigen Trompeten in D verkündeten Don Juans frechen Übermut. Der Dreivierteltakt in B-Dur trat ein. Mit der Pantomime höchster Angst erschien Elvira, *l'ultima prova* sang sie, und die grausenhafte Ähnlichkeit mit dem Gesange Rosaliens stieg bis zur fürchterlichsten Täuschung. Der Musikdirektor sah Angelika's Züge sich verzerren, ihre Augen starren, ihre Lippen erbleichen. Jetzt wandte sie sich, um mit dem Schrei auf As vor dem Geiste des Komturs zu fliehen. Der Schrei erklang aufs Gräßlichste, Aller Herzen durchbohrend, und, was ist das? – Angelika, statt zu entfliehen, stürzt rückwärts zu Boden, Don Juan steht zur Bildsäule erstarrt. *Che grido e questo mai* soll er singen und kann nicht. Das Publikum gerät in Unruhe, der Vorhang fällt. Man eilt auf die Bühne: da liegt Angelika, mit schrecklich verzerrtem Gesicht, tot am Boden, und Reinhold, Alles durcheinander stürzend, zeigt Spuren von Geistesverwirrung. Eh' man es bemerkt, ist er fortgestürzt. – Um Angelika's Leiche mit sonderbaren Mienen und unheimlichem Gesange wandelt die alte Ursula; dann geht sie durchs Fenster und ruft:

– Hi, hi, nun geht sie fort; so, schlaf wohl in Frieden, den ewigen Schlaf. Ja, ja, meine verehrtesten Herren, ich hab' sie wohl kommen sehen, als ich unten saß, das Fräulein Salchen, ganz blaß, sehr blaß, aber sehr freundlich; war doch Don Juan, mußte sie doch bei der Elvira zum Rechten sehen! Das Gäßchen nach dem Kirchhofe, wo es so finster, hindurch ist sie gegangen nach Hause, nach Hause; und die alte Ursula geht auch bald nach! Hi, hi!

Obgleich nun die Ärzte sehr ernsthaft erklärten, es habe die Vanelli der Schlag gerührt, was bei großer Erhitzung und dem Zugwinde zwischen den Kulissen sehr möglich, so wurde doch Allen sehr unheimlich dabei. Man brachte die Leiche hinweg und begrub sie

zudemienem stwardził, że Angelika jest zupełnie wyczerpana, ale gdy dopytywał o stan jej zdrowia, nie usłyszał skargi. Doszło go jednak później wyznanie śpiewaczki skierowane do Reinholda, iż prześladowuje ją okropne wrażenie, jakoby Rozalia śpiewała obok niej. Reinhold tymczasem wydawał się spokojny, z umiarem popijał swego szampana, żartował, prawił Donnie Annie komplementy i chwalił powaby tancerek. Grzał się w cieple zachwyty, jakie wzbudzał wokół siebie. Publiczność zaczęła się niecierpliwić, więc dyrektor wrócił za pulpit, by rozpocząć drugi akt. Przy tercecie *ah, taxi ingiusto core* i przy genialnym sekstecie ogarniało go czasem niepokojące wrażenie, że słyszy głos Rozalii. Nigdy wcześniej te towarzyszące przestrodze posągu jeżdżca akordy nie brzmiały mu tak złowieszczo. W finale trąbki zapowiadały w D-dur zuchwałość Don Juana, zabrzmiał takt na trzy czwarte w B-dur, rozległ się głos Elviry odgrywającej pantomimę przerażenia, a potworne podobieństwo do śpiewu Rozalii stało się straszliwym, równym jawie złudzeniem. Dyrektor widział, jak twarz Angeliki zniekształca się, jak martwieje jej wzrok i błędną wargi. Właśnie z okrzykiem w As-dur, który przeszył złowrogo serca słuchaczy, miała uciec przed duchem komandora, ale zamarta na moment i padła jak rażona na scenę. Don Juan zastygł w milczeniu niczym posąg. Publiczność zaczęła się niepokoić. Opuszczono kurtynę. Angelika leżała martwa z okropnie wykrzywioną twarzą, a załamany Reinhold począł zdradzać objawy oblędu i, zanim się zorientowano, uciekł z teatru. Wprowadzić lekarze wyjaśniali z przekonaniem, że Vanelli padła ofiarą udaru, który przy częstych przeciągach między sceną a kulisami jest możliwy, jednak dla wielu śmierć ta skrywała jakąś koszmarną zagadkę. Pogrzeb

nach wenigen Tagen in der Stille; keine Blumen, keine Tränen fielen in ihr Grab. Man hatte sie oft bewundert, zum Herzen war ihr Gesang keinem gedrungen.

VI.

In der Weinstube saßen an einem stürmischen Aprilabende die gewöhnlichen Stammgäste beisammen.

– Wie es nur dem Herrn von P. jetzt ergehen mag? – fragte der Doktor.

– Traurig genug! – erwiderte der Musikdirektor.

Der Medizinalrat trat ein.

– Sind Sie heute in der Irrenanstalt gewesen? – rief ihm der Doktor entgegen; wie geht es unserm P.?

– Ich komme eben von ihm! – erwiderte Jener – er ist diesen Abend verschieden! Seine Leiden waren groß. Als man ihn an jenem merkwürdigen Abende in völlig rasendem Zustande auf der Straße ergriffen und zu mir ins Irrenhaus gebracht, hoffte ich auf Besserung, was sich aber immer weniger bestätigte. Wenn er nicht ras'te, sang er den ganzen Don Juan, nie aber weiter als bis zu jenem As, womit die Vanelli tot zu Boden stürzte, und sprach mit einer Donna Elvira in abgebrochenen Worten; über das, was ihm oder seiner Frau damals begegnete, ließ er nie eine erhellende Bemerkung fallen.

Die Nachricht hatte Alle ernst gestimmt. Ein augenblickliches Stillschweigen trat ein, das durch leises Klopfen an die Thür unterbrochen ward. Die alte Ursula in ihrem Sonntagsstaat, ein kleines Päckchen auf dem Rücken, trat ein und begann:

– Hi, hi, meine Herren, muß mich doch Ihnen Allen empfehlen, denn ich gehe fort, sehr weit, weit! Hier bin ich fertig. Es ist geschehen, was ich sagte, Angelika ist gestorben, wie ich vorher wußte. Jetzt red' ich, wie es

Angeliki odbył się po kilku dniach bez rozgłosu, kwiatów i lez bliskich. Często ją podziwiano, ale jej śpiew nie poruszył żadnego serca.

VI

Pewnego burzliwego kwietniowego wieczoru w winiarni siedzieli stali bywalcy.

– I jakże się powodzi panu von P.? – zapytał doktor.

– Dość smutno – odparł dyrektor.

Nadszedł radca medyczny.

– Był pan dziś w zakładzie psychiatrycznym? – zapytał na powitanie doktor – Co słyhać u naszego pana P.?

– Właśnie idę od niego! – odparł radca – Zmarł dziś wieczorem, bardzo cierpiał. Gdy go wtedy pojmano wieczorem szalonego na ulicy i doprowadzono do mnie, miałem nadzieję, że wyzdrowieje, ale myliłem się. Gdy nie szalał, śpiewał całego Don Juana, ale nigdy dalej niż do owego As-dur, przy którym zmarła Vanelli. Rozmawiał beładnie z jakąś Donna Elvirą o tym, co kiedyś spotkało jego czy jego żonę, ale trudno to było zrozumieć – wyjaśnił radca.

Wiadomość poruszyła wszystkich. Zapadło milczenie przerwane cichym pukaniem do drzwi. Z tobołkiem na plecach weszła stara Urszula:

– Hi, hi, moi panowie, muszę się pożegnać, odchodzę stąd, i to daleko, nie tu po mnie. Stało się wszak to, co zapowiedziałam, Angelika umarła, a teraz opowiem, jak to naprawdę było, bo znam ją od dziecka razem z jej fatum. Nie cierpiała nikogo, kto śpiewał lepiej od niej. Cztery posłała w zaświaty, a diabeł musiał jej sprzyjać. Kiedy zamordowała czwartą śpiewaczkę, o czym wiedziałam, jak o wszystkich innych jej sprawach,

wahr ist, ich habe sie gekannt von Kindesbeinen an, und des Kindes Unstern auch, sie durfte keine leiden, die besser sang, als sie, und Viere hat sie hinuntergeschickt, von wo keiner mehr wiederkommt. Der Böse muß ihr wohl gehorcht haben, aber als sie die Vierte umgebracht, wußte ich's, wie ich Alles wußte, was sie auch insgeheim tat, und sagte ihr: bei der Fünften ist's dein Tod, da wurde sie böse, denn sie wußte, daß ich Recht hatte und jagte mich fort, da saß ich denn, und wartete, und hatte doch Recht. Es kam, wie ich gesagt, und wußte wohl, denn meine Kenntnisse trügen mich nicht. Da bin ich fertig, und gehe heim, hi, hi, hi, hi, Adieu, Ihr Herren, die alte Ursula kommt nicht wieder!

Man lachte über die Alte, weil man vielen Unsinn von ihr zu hören gewohnt war, schenkte ihr etwas, und ließ sie forthinken, in die schaurige Aprilnacht hinaus. Als man ihr nachsah, hörte man sie leise singen, wie sie zu tun pflegte, hat aber nie mehr etwas von ihr erfahren.

* August Kahlert: *Donna Ekstra* (1829). In: ders.: *Novellen*. Breslau 1832.

ostrzegłam ją, że przy piątej umrze i ona. Bardzo ją to rozzłościło, bo wiedziała, że się nie mylę, i przegnała mnie. A ja tylko czekałam i rzeczywiście miałam rację. Tak, nie tu po mnie, idę do domu, żegnajcie panowie, stara Urszula już nie wróci!

Śmiano się ze starej. Wszyscy przywykli, że często bredzi, coś jej podarowano i kazano kuśtykać w ponurą kwietniową noc. Odprowadzono ją jeszcze wzrokiem i słyszano, jak cicho śpiewa, co zresztą zwykle czyniła. Odtąd słuch o niej zaginął.

Przetłóżył: *Janusz Krosny*

August Kahlerts Novelle *DONNA ELVIRA*.
Ein schlesischer Beitrag zur europäischen
Mozartliteratur

I

Die Frühe Neuzeit hat zwei große Mythen hervorgebracht, die eigentlich im Gegensatz zueinander stehen – die Mythe vom Faust und die Mythe vom Don Juan. Beide überhöhen Typen des Menschen, präziser des Mannes, von extremer, einander ergänzender Einseitigkeit. Beide entwerfen Figuren, die mit großen unangepaßten wie rücksichtslosen Gebärden über die gegebene Realität hinausgreifen. Verkörpert Faust das Genie des abstrakt-bildlosen Geistes, so verkörpert Don Juan das Genie der durch den Körper gehenden Sinne. Ist Faust der grübelnde, für Alchemie und Theoriespinne anfällige Sohn des Nordens, ist Don Juan der Held des spanischen Südens, der in einer Kette von Werbungen und Eroberungen sich immer nur seine männliche Natur bestätigt. Was sie tun mußten und taten entsprang der problematischen Selbstermächtigung des Individuums.

In Don Juan begegnet uns eine Figur der Renaissance, doch steht sie noch vor dem Hintergrund des Mittelalters. Der Renaissance verdankt sie ihre zügellose und unverantwortliche Genußgier, den Geist der Auflehnung gegen die Normen einer religiös bestimmten Gesellschaft, den freien, asozialen Übermut des Individuums. Dem Mittelalter verdankt sie ihre Dämonisierung und ihre Höllenfahrt im Schein düsterer Flammen. So hatte sie Tirso de Molina gesehen. Ihm wird die erste, 1630 gedruckte Quelle des Stoffs zugeschrieben. Hinter dem Dichterna-

DONNA ELVIRA Augusta Kahlerta
jako śląski wkład w europejską literaturę
mozartowską

I

Epoka nowożytna zaowocowała dwoma przeciwstawnymi sobie mitami: mitem Fausta i mitem Don Juana. Oba egzemplifikują typy ludzkie, a dokładniej męskie, w ich ekstremalnych, acz wzajemnie się uzupełniających skrajnościach, wynosząc je w ten sposób ponad codzienne realia. O ile Faust ucieleśnia abstrakcyjną naturę ducha ludzkiego, o tyle Don Juan symbolizuje cielesność i zmysłowość. Ten pierwszy, nieodrodny syn Północy, jawi się jako roztrząsający transcendentalne problemy myśliciel, Don Juan zaś, uwikłany w ciąg miłosnych przypadłości bohater hiszpańskiego Południa, odnajduje sens w ciągłym potwierdzaniu swej męskości, przy czym czyny obu bohaterów są wynikiem ich nieokiełznanego indywidualizmu, który sam w sobie staje się problemem aksjologicznym.

Don Juan jest postacią renesansową, jednak kontynuuje w jakiś sposób jeszcze tradycje Średniowiecza. Niepokromione namiętności, ignorowanie ukształtowanych przez religię norm społecznych i wybujały indywidualizm mają proveniencję renesansową, natomiast swoisty demonizm jego natury wskazuje na średniowieczne korzenie mitu. Tak przynajmniej postrzegał go Tirso de Molina, któremu przypisuje się pierwszą, datowaną na rok 1630 publikację na ten temat. Chodzi tu prawdopodobnie o urodzonego w Madrycie w roku 1571 Gabriela Télleza, który jako mnich w haitańskim San Domingo napisał spo-

men verbirgt sich der vermutlich 1571 in Madrid geborene Mönch Gabriel Téllez. Im Orden der Mercedarier in San Domingo auf Haiti wirkend, hatte dieser viele unterhaltsame Komödien verfaßt, darunter wohl auch das Schauspiel von Don Juan aus Sevilla *El Burlador de Sevilla, y Convivado de Piedra* (dt.: Der Verführer von Sevilla oder der steinernde Gast). Danach wurde der Don-Giovanni-Stoff in weiteren Kunstwerken verarbeitet, unter anderem von Moliere, ehe ihn der Librettist Lorenzo da Ponte und der Komponist Wolfgang Amadeus Mozart aufgriffen. 1787 erschien *Don Giovanni* in Prag zum ersten Mal auf die Bühne und war sofort ein Erfolg.

Don Juan hatte in Europa und auch in Breslau Bühnenkarriere gemacht und war im Zuge der Verinnerlichung des Stoffs durch Mozarts Bearbeitung auch in die deutsche Literatur gelangt. Welche Bedeutung die Literaten dieser Oper einräumten, zeigt schon ein Blick in das Register deutschsprachiger Giovanni-Poesie und Belletristik. Friedrich Schillers Balladenfragment *Don Juan* entstand vermutlich 1797, die Ballade *Don Juan* der Karoline von Günderode 1804, Christian Vulpius' Roman *Don Juan der Wüstling* 1805, Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Novelle *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen* 1813, Christian Dietrich Grabbes *Don Juan und Faust. Eine Tragödie* 1829 im Erscheinungsjahr von August Kahlerts *Donna Elvira*, Kahlerts enger Breslauer Freund Karl von Holtei hatte auf sein 1834 veröffentlichtes Stück *Don Juan. Dramatische Phantasie in sieben Akten* (1834) ausgemalter lusterner Szenen wegen einen fingierten Namen gesetzt, Eduard Mörikes Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* wurde 1855 gedruckt. Vergessen sind heute Paul Alther, Otto Anthes, Margit Arndt, Adolf Bahn, Kurt Becsi, Wolfgang Beutin, Adolf Böttger, Artur Brausewetter und mit ihnen viele, viele Stoffversionen, da die Autoren nicht in den Kanon ästhetisch anspruchsvoller Literatur aufgenommen wurden. Die Oper inspirierte auch den Breslauer Maler Adolph Menzel (1815–1905). So nahm das 1859 im Bres-

ro zabawnych komedii; jego autorstwa jest także zapewne *Uwodziciel z Sewilli*. Po temat Don Juana sięgało wielu twórców, wśród nich także Moliere, aż wreszcie zainteresowali się nim librecista Lorenzo da Ponte i Mozart. Prapremiera *Don Giovanniego* miała miejsce w Pradze w roku 1787 i została przyjęta owacyjnie.

Przyswojony niemieckiej kulturze *Don Juan* Mozarta stał się artystycznym wydarzeniem na wielu scenach europejskich, w tym również we Wrocławiu. O inspirującym znaczeniu tej opery dla literatury niemieckiej przekonuje bogaty rejestr dzieł do niej nawiązujących, które powstawały właściwie w ciągu całego XIX stulecia. Do najważniejszych należą: *Don Juan* F. Schillera, *Don Juan rozpustnik* C. Vulpiusa, *Don Juan* E. T. A. Hoffmanna, czy wreszcie *Donna Elvira* A. Kahlerta. Ogromna popularność *Don Juana* i innych oper Mozarta nie była przypadkowa, korespondowały one bowiem z żywotną wówczas, postępową ideologią Rewolucji Francuskiej (1789–1795). I tak, jeśli idea *Czarodziejskiego fletu* jest utopijne zbawienie człowieka poprzez etyczną niezłomność, ukazaną w tej wolnomularskiej operze, to *Don Juan* stanowi jej dialektyczne przeciwieństwo: wskazuje na zagrożenia dla jednostki, płynące ze strony nowoczesności.

Donna Elvira ukazała się po raz pierwszy w roku 1829 w berlińskim piśmie „Der Gesellschafter” Friedricha Cubitza, powtórnie zaś trzy lata później, razem z dwoma innymi nowelami. Dzieło to w niezwykle sposób związane jest z biografią i wykształceniem Kahlerta, którego wszechstronny rozwój wrodzonych talentów doprowadził do wybitnych osiągnięć na polu publicystyki, filozofii muzyki oraz krytyki i historii literatury.

August Kahlert urodził się 5 marca 1807 r. we Wrocławiu. Jego ojciec, naukowiec, Johann Gottlieb Kahlert, był między innymi wychowawcą dzieci księcia von Hohenlohe-Ingelfelsen, co sprawiło, że August dorastał w szczególnie inspirującej intelektualnie atmosferze. Uczęszczał do znanego gimnazjum magdalenek, którego

lauer Verlag von Eduard Trewendt erschienene *Album für Kunst und Dichtung*. Argo den *Don Juan* Menzels auf. Das Bild zeigt Donna Anna, die den frechen Eindringling, der sie in ihrem Haus bedrängte, zurückhält, um ihren Vater herbeizurufen, dem dieser sich mit dem Degen stellen muß. Ist sie als Lichtgestalt gefaßt, fallen auf Don Juan die Schatten des Frevels, der Anmaßung, der frech gewollten Verletzung der Gesetze. Sonst hat die bildende Kunst sich kaum mit der Figur des Don Juan beschäftigt, es sei denn um der Friedhofsszene willen. Betrachtet man die deutschsprachige Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts, fällt auf, daß in der Novellistik über die Begründung durch den biografischen Bezug hinaus, E.T.A. Hoffmann war Dichter, Maler, Komponist und auch Kapellmeister, Mozart eine große Rolle spielt und unter den Mozart-Opern *Don Giovanni*. Dies erscheint nicht zufällig. Mozarts Opern sind mit dem Ideengut der Zeit zu einer lebensvollen künstlerischen Einheit verschmolzen. Die Epoche der Französischen Revolution (1789–1795) versammelte fortschrittliche Ideen wie die vom Frieden, der Verbrüderung aller Menschen und ihres unabhängigen Strebens nach Wahrheit, Weisheit. Die bürgerliche Emanzipation mit ihrer Größe und Gefahr fand in Mozarts Werke Eingang. Behandelt Mozarts *Zauberflöte* die Utopie der Erlösung des Menschen durch sittliche Standhaftigkeit im freimaurerischen Singspiel, verkörpert seine Don Juan-Figur dialektisch gesehen die andere Seite der Idee: die große Gefährdung des Individuums durch die Moderne.

Kahlerts Novelle *Donna Elvira* erschien zuerst 1829 in Friedrich Gubitz' Berliner Zeitschrift „Der Gesellschafter“ und 1832 noch einmal gemeinsam mit seinen Novellen *Der Kartendämon* und *Eugen* in Breslau. Sie ist auf höchst spannungsvolle Weise mit seiner Biografie und seiner künstlerischen Positionsbildung verbunden. Die während seiner Berliner Studentenzeit, also noch vor seinem zweiundzwanzigsten Geburtstag niedergeschriebene Novelle knüpft an die Verhältnisse an, deren Physiognomie deutsch ist und die Kahlert am Fall eines schlesischen Orts



August Kahlert

Universitätsarchiv Wrocław
Archivum Uniwersyteckie we Wrocławiu

besonders gut darstellbar schien. Zunächst sollen biographische Mitteilungen zeigen, daß es August Kahlert gelang, die reichen Anlagen seiner Individualität so auszubilden, daß er Hervorragendes auf den Gebieten Publizistik, Musikphilosophie, Kritik und Literaturgeschichte zu leisten vermochte.

Am 5. März 1807 in Breslau als Sohn des Privatgelehrten Johann Gottlieb Kahlert geboren, der u.a. Erzieher der Kinder des Fürsten von Hohenlohe Ingelfelsen in Breslau war, wächst August Kahlert bereits in einem anregenden geistigen Klima auf. Er besucht das bekannte Magdalenen-Gymnasium, dessen Rektor, Johann Kaspar Friedrich Manso (1760–1826), ein vielbeachteter Gelehrter, Historiker und Übersetzer war. Manso förderte Kahlerts künstlerische und literarische Neigungen. Der Gymnasiast hielt eine anspruchsvolle Abiturrede über Salomon Geßner (1730–1788). Noch in Breslau belegte der Student neben seinem Jurastudium Vorlesungen bei Heinrich Steffens (1773–1845), Physiker aus dem Umkreis Schellings und selbst Dichter, und bei dem Literaturhistoriker Johann Friedrich Ludwig Wachler (1767–1838). Mit der 1827 getroffenen Wahl von Berlin als weiterem Studienort begab er sich an eines der führenden geistigen Zentren Deutschlands, das universitär durch die Doppelherrschaft der Hegelschen Philosophie und der Historischen Schule und gesellschaftlich durch die großen literarischen Salons geprägt war. So hörte er Vorlesungen bei Steffens und G. W. F. Hegel, bei dessen Schüler Eduard Gans (1797–1839), der die Rechtswissenschaft aus der Philosophie zu begründen suchte, wie bei seinem Kontrahenten Friedrich Carl von Savigny (1799–1861), mit dem die Gründung der historischen Rechtsschule sich verbindet. Von Karl von Holtei (1778–1880) bei Felix Mendelssohn eingeführt, begleitete ihn dann auch die Musik sein ganzes Leben lang. Er nahm an der Gesellschaft „Liedertafel“ teil, war zudem Mitglied der Berliner „Gesellschaft für deutsche Sprache“ und Mitglied des Bundes „Tunnel über der Spree“. 1829 wurde er Rechtssprecher, 1832 Re-

ktorem; er war ein geschätzter Schüler, Historiker und Übersetzer. Manso unterstützte Kahlerts künstlerische und literarische Neigungen. Unabhängig von den juristischen Studien war Kahlert Schüler von Heinrich Steffens (1773–1845), Physiker aus dem Umkreis Schellings und selbst Dichter, und bei dem Literaturhistoriker Johann Friedrich Ludwig Wachler (1767–1838). Im Jahr 1827 Kahlert nach Berlin, um an einer der führenden geistigen Zentren Deutschlands, das universitär durch die Doppelherrschaft der Hegelschen Philosophie und der Historischen Schule und gesellschaftlich durch die großen literarischen Salons geprägt war. So hörte er Vorlesungen bei Steffens und G. W. F. Hegel, bei dessen Schüler Eduard Gans (1797–1839), der die Rechtswissenschaft aus der Philosophie zu begründen suchte, wie bei seinem Kontrahenten Friedrich Carl von Savigny (1799–1861), mit dem die Gründung der historischen Rechtsschule sich verbindet. Von Karl von Holtei (1778–1880) bei Felix Mendelssohn eingeführt, begleitete ihn dann auch die Musik sein ganzes Leben lang. Er nahm an der Gesellschaft „Liedertafel“ teil, war zudem Mitglied der Berliner „Gesellschaft für deutsche Sprache“ und Mitglied des Bundes „Tunnel über der Spree“. 1829 wurde er Rechtssprecher, 1832 Re-

ktor. Er war ein geschätzter Schüler, Historiker und Übersetzer. Manso unterstützte Kahlerts künstlerische und literarische Neigungen. Unabhängig von den juristischen Studien war Kahlert Schüler von Heinrich Steffens (1773–1845), Physiker aus dem Umkreis Schellings und selbst Dichter, und bei dem Literaturhistoriker Johann Friedrich Ludwig Wachler (1767–1838). Im Jahr 1827 Kahlert nach Berlin, um an einer der führenden geistigen Zentren Deutschlands, das universitär durch die Doppelherrschaft der Hegelschen Philosophie und der Historischen Schule und gesellschaftlich durch die großen literarischen Salons geprägt war. So hörte er Vorlesungen bei Steffens und G. W. F. Hegel, bei dessen Schüler Eduard Gans (1797–1839), der die Rechtswissenschaft aus der Philosophie zu begründen suchte, wie bei seinem Kontrahenten Friedrich Carl von Savigny (1799–1861), mit dem die Gründung der historischen Rechtsschule sich verbindet. Von Karl von Holtei (1778–1880) bei Felix Mendelssohn eingeführt, begleitete ihn dann auch die Musik sein ganzes Leben lang. Er nahm an der Gesellschaft „Liedertafel“ teil, war zudem Mitglied der Berliner „Gesellschaft für deutsche Sprache“ und Mitglied des Bundes „Tunnel über der Spree“. 1829 wurde er Rechtssprecher, 1832 Re-

ferendar des Landgerichts zu Breslau. Doch brach er nach einer auch aus gesundheitlichen Gründen unternommenen Reise durch Deutschland und Italien seine juristische Beamtenlaufbahn ab. In Breslau, wo er den größten Teil seines Lebens verbrachte, widmete er sich der Literatur, der Philosophie, der Musik als Autor wie als Kritiker und Publizist wie als kulturgeschichtlich beschlagener Gelehrter. Er promovierte sich 1836, habilitierte sich an der Breslauer philosophischen Fakultät und erhielt 1839 an der Universität Breslau eine außerordentliche Professur für Ästhetik, Rhetorik und deutsche Literatur. Sein Werk *Schlesiens Antheil an deutscher Poesie. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte* (1835) begründete seinen fachwissenschaftlichen Ruf. Zu diesem trug das Lob von Georg Gottfried Gervinus (1805–1871), dem Begründer der deutschen Nationalliteraturgeschichtsschreibung, im 4. Band seiner *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* bei. Noch in Goedekes *Grundriß zur deutschen Dichtung* (1913) wird dieses Werk als „die erste, auf gründlichem Quellenstudium beruhende wissenschaftliche Gesamtdarstellung der schlesischen Literaturentwicklung“ gerühmt. Kahlerts wissenschaftliches Arbeitsspektrum ist außerordentlich weit und umfaßt neben den Publikationen zum Schlesienschwerpunkt die gesamte neuere Literatur, Philosophie und Musik in ihrem inneren Zusammenhang sowie ein aus seinen Breslauer Vorlesungen hervorgegangenes *System der Ästhetik* (Leipzig 1846). Kahlert gehörte als Davidbündler zum Freundeskreis Robert Schumanns und war enger Mitarbeiter des Komponisten. Er schrieb 1838 eine Novelle, die als erstes belletristisches Werk der europäischen Literatur gilt, das sich mit der Kunst Frederyk Chopins beschäftigt und eine Abhandlung *Über Chopins Klavier-Kompositionen* (1833). Weitere theoretische und kritische Abhandlungen erschienen in der „Leipziger neuen Zeitschrift für Musik“ in den Jahren 1834–1843 und in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ zwischen 1842–1850. Hierbei unterstützten ihn eine reiche Bekanntschaft wie seine weit verbreitete Korrespondenz

August Kahlert, Handschriftlicher Lebenslauf, Breslau 14. April 1841
 yciorys napisany własnoręcznie przez Augusta Kahlerta dnia 14 kwietnia 1841 r.

Universitäts- und Landesbibliothek Bonn
 Universitäts- und Landesbibliothek Bonn

mit Künstlern, die den liebenswürdigen und wohlwollenden Kritiker suchten und seine Wertungen schätzten, aber auch seine vieljährige Berichterstattung über die Breslauer Oper für die „Schlesische Zeitung“. Nach eigener Aussage „in der Mozartschen Richtung groß geworden“, brachte Kahlert Zeit seines Lebens Mozart wie Goethe ästhetische wie nationale Wertschätzung entgegen. Darüber, daß Goethe ihn anzog, kann es bei Betrachtung seiner Arbeiten kaum Zweifel gehen.

Auch seine Universitätsvorlesung über Goethes *Faust* soll sich großer Beliebtheit erfreut haben. Doch mußte Kahlert aufgrund einer Rückenmarkserkrankung 1859 seine Lehrtätigkeit aufgeben. Seine letzten Jahre verbrachte er als Mitarbeiter wissenschaftlicher Zeitschriften und Verlage. Er schrieb Beiträge für die „Hallischen Jahrbücher“, das „Literarhistorische Taschenbuch“ von Prutz, das von Prutz herausgegebene „Deutsche Museum“, „Hennebergs Jahrbuch“ und das von Fallersleben redigierte „Weimarer Jahrbuch“. In dieser Zeit beschäftigt er sich besonders mit schlesischen Literaten, wie z.B. Daniel von Czepko (1605–1660), dem Vorläufer von Angelus Silesius (1624–1677). Die literarhistorische Untersuchung über Silesius (1853) gilt noch heute als die wertvollste Leistung der späteren Zeit Kahlerts. Sie ist auch ins Polnische übersetzt worden. Kleinere Schriften waren der zeitgenössischen schlesischen Literatur gewidmet, etwa *Karl Geisheim und die schlesische Lyrik* (1840), *Rübezahl und die deutschen Poeten* (1851), *Erinnerungen an Kopisch und die Herausgabe des Nachlasses von K. Schall – Karl Schalls nachgelassene Reime und Rätsel, nebst des Dichters Lebenslauf* (1849). Um die Vielfalt seiner Interessen markieren zu können, sollte man auch Kahlerts Herausgabe der Breslauer Chronik erwähnen, die noch von seinem Großvater geschrieben wurde – *Breslau vor hundert Jahren. Auszüge aus einer handschriftlichen Chronik* (1840) sowie seine Reisebeschreibungen *Erinnerungen an Italien, besonders an Rom* (1843) und *Reiseschilderungen aus Deutschland und der Schweiz* (1838). Kahlert starb am 29. März 1864 in Breslau.

go pióra rozprawa *Über Chopins Klavier-Kompositionen* (O kompozycjach fortepianowych Chopina), zaś pięć lat później poświęcił twórczości polskiego kompozytora – jako pierwszy w literaturze europejskiej – nowelę. Inne teoretyczne i krytyczne rozprawy publikował Kahlert w latach 1834–1843 na łamach „Leipziger neue Zeitschrift für Musik“, później zaś, w latach 1842–1850, w „Allgemeine Musikalische Zeitung“. W pracach tych wielce pomocne były rozległe, artystyczne znajomości oraz prowadzona z artystami korespondencja. Muzycy cenili tego krytyka za życzliwość, fachowość i publikowane przez wiele lat w „Schlesische Zeitung“ artykuły o wrocławskiej operze. Kahlert wiele uwagi poświęcił też twórczości Goethego, a jego wykłady o *Fauście* cieszyły się wielkim powodzeniem.

W roku 1859 Kahlert z powodu choroby rdzenia kręgowego zmuszony był przerwać działalność dydaktyczną. Ostatnie lata życia poświęcił współpracy z licznymi naukowymi pismami i wydawnictwami. W tym też czasie zajmują go szczególnie pisarze śląscy: Angelus Silesius oraz jego poprzednik Daniel von Czepko. Datowana na rok 1853 praca o Aniele Ślązaku do dziś uchodzi za szczytowe osiągnięcie późnej twórczości Kahlerta. Została także przełożona na język polski.

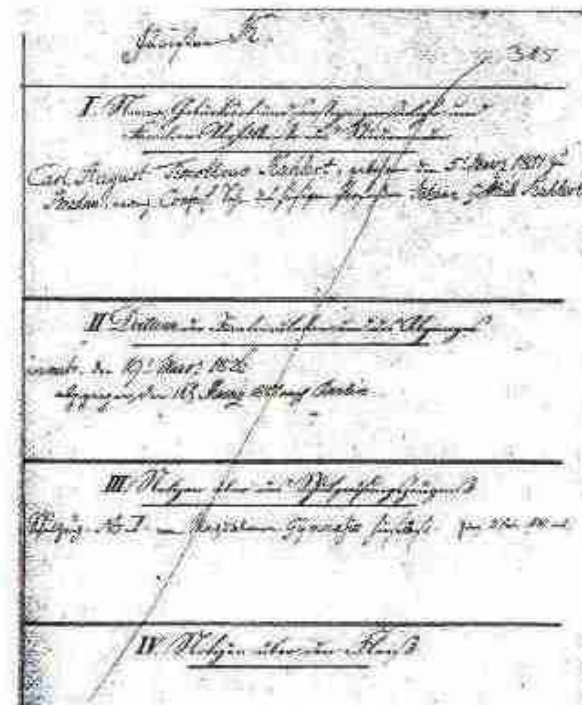
Mnóstwo pomniejszych publikacji z tego okresu dotyczy ówczesnej literatury śląskiej. Generalnie skupił się Kahlert w swoich pismach na latach 1825–1865, a więc na epoce przejściowej, kiedy to w literaturze niemieckiej zanikały wpływy klasycyzmu i romantyzmu, a jednocześnie rodził się realizm „poetycki“.

Muzykologiczne i krytycznoliterackie dokonania Kahlerta doceniono również po roku 1945, czego przykłady znajdujemy w piśmiennictwie polskim. Jednakże dziesięć jego opowiadań, opublikowanych w berlińskich i wrocławskich czasopismach, do dziś dnia nie doczekało się należytego zainteresowania oraz opracowania historycznoliterackiego.

Zu seinen ihm nahe stehenden Breslauer Freunden gehörte neben Karl Schall (1780–1853), August Kopisch (1799–1853), Karl Geisheim (1784–1947), August Hofmann von Fallersleben (1798–1874), Rudolf von Gottschall (1823–1909), Karl von Holtei, welcher ihm in seinen autobiographischen Schriften *Vierzig Jahre* und *Noch ein Jahr in Schlesien* einige Erinnerungen widmete. So konzentriert sich Kahlerts Schaffen auf die Jahre von 1825 bis Mitte der sechziger Jahre und damit auf jene Übergangsperiode, in der die deutsche Literatur bereits auf Klassik und Romantik als ausklingende Kunstansichten zurückblickte und zugleich sich die Herausbildung des poetischen Realismus vollzog. Gewiss nun geriet August Kahlert in der nach 1945 anhebenden langen Nachkriegszeit über allem, wozu vor allem seine musikwissenschaftlichen Schriften zählten, keineswegs ganz in Vergessenheit. Man blieb sich seiner als eines bedeutenden Publizisten und Musikkritikers bewußt. So tauchte auch die in den fünfziger Jahren von Konrad Gajek bei Hans Mayer in Leipzig angefertigte Magisterarbeit in die damaligen Literaturverhältnisse in Breslau ein und schrieb Mieczysław Urbanowicz 1964 in polnischer Sprache eine Abhandlung, die Kahlert einige Seiten widmet, würdigte Karol Musiol 1983 im „Mozart Jahrbuch“ den Musikkenner. Kahlerts Erzählungen aber, er hinterließ insgesamt zehn in Berliner und Breslauer Zeitschriften, erhielten kaum ein historisch gerechtes Urteil.

II.

Wenn August Kahlert *Don Giovanni* in seinen musikkritischen Schriften wiederholt als deutsche Oper bezeichnet, so werden hinter diesem Urteil die Konturen einer deutschen Kultur sichtbar, wie Kahlert sie u.a. auch als Mitglied der „Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur“ zu fördern bestrebt war. Mit großer Liniendeutlichkeit zeichnet er immer wieder ein ästhetisches wie nationales Bedeutungsprofil Mozarts. Er rückt ihn wiederholt in Sinnbezüge, in denen er als Komponist hervortritt,



Immatrikulationseintrag, 19. März 1826.

Wpis immatrykulacyjny z dnia 19 marca 1826 r.

Uniwersytet Wrocław, Sygnatur P227, s. 313.
(Archiwum Uniwersyteckie we Wrocławiu, sygn. P227, s. 313)

II

August Kahlert twierdząc, iż *Don Giovanni* jest operą niemiecką, sugerował tym samym obecność w niej elementów właściwych kulturze niemieckiej. Pisarz wyraziście podkreślał estetyczne i narodowe znaczenie twórczości Mozarta w kontekście warunków, w jakich zaistniał on jako kompozytor, który stworzył obowiązujący w XIX w. kanon nowoczesnej muzyki. Da Ponte, autor libretta, jest dla Kahlerta zdolnym, rozumiejącym materię dzieła mu-

der die für das 19. Jahrhundert gültige Modernitätsmusik geschrieben hat. Er unterscheidet zwischen dem Librettisten da Ponte und dem Komponisten Mozart. Der Dichter habe den Leib des Werkes geschaffen, während der andere, der Musiker, ihm Seele verliehen habe, heißt es in *Mozart's Opem. Kritische Erläuterungen von Alexander Oulibicheff. Aus dem französischen Originale übersetzt von C. Kosmaly. Mit einer Einleitung und Nachrichten über den Verfasser von August Kahlert* (Leipzig 1848). Da Ponte erscheint ihm als geschickter, auf den mechanischen und materiellen Teil seiner Kunst sich verstehender Handwerker. Mozart erscheint hingegen als Künstler, der sich durch höhere Inspiration und Tiefblick ausweist. Er habe das nackte Gerippe, das rohe Material des Textdichters, erst vergeistigt. Er habe den alltäglichen, prosaischen Vorgängen des Dramas wie den auftretenden Figuren eine ideale, poetische Seite abgewonnen, somit auch Charaktere und deren psychologische Beziehungen erfaßt. Er habe deren inneres Gefühlsleben nachgeahmt, „das sich im Ton als ein Symbol kundgibt“. Mozart sei es gelungen, das realistisch-stoffliche Moment und das ästhetische der Bedeutungsgebung zusammenzuschließen. Eben hieran knüpft der Musikanalytiker den „nationellen“ Charakter der Oper *Don Giovanni*. Notiert hatte Kahlert 1840 auch die neunjährige *Geschichte der italienischen Oper in Breslau im Anfange des 18. Jahrhunderts*. Dabei stand er der Nachahmung ausländischer und höfischer Muster auch im Breslau jener Zeit kritisch gegenüber. Er schätzte die Hinwendung des deutschen Musiktheaters zum bürgerlichen Singspiel Weißes und Hillers, das er als „nationale deutsche Oper“ bezeichnete. Dem entsprach gewiß nicht ein Verkennen der Leistungen der italienischen Oper. Wohl aber sah Kahlert in ihr eine an der Aristokratie orientierte Kunstform, die „bald ein Luxusartikel aller deutschen Höfe wurde“. Sie blieb dem Gesellschaftlichen in Deutschland im Grunde fremd blieb. Als Kenner der Werke Mozarts bewunderte er, daß es diesem gelungen sei, „die italienische Durchsichtigkeit des rhythmischen Baues mit ei-

zycznego rzemieślnikiem – Mozart zaś tym artystą, który poprzez głębię inspiracji nadaje całości duchowy sens. Dopiero za jego sprawą prozaiczne epizody i uczestniczące w nich postaci nabierają poetyckiej wymowy, dzięki czemu uwydatnione zostają ich charaktery i psychologiczne interakcje, a wewnętrzna gra ich uczuć znajduje symboliczny wyraz w świecie dźwięków. Mozartowi udało się scalać w jedno elementy realistyczne i estetyczne, składające się na wymowę dzieła; w tym właśnie Kahlert dopatrywał się narodowego charakteru *Don Giovanni*. Już w swojej *Geschichte der italienischen Oper in Breslau im Anfange des 18. Jahrhunderts* (Historii opery włoskiej we Wrocławiu w początkach XVIII w., 1840) krytyk sprzeciwiał się naśladowaniu zagranicznych i dworskich wzorców, doceniając jednocześnie zwrot niemieckiego teatru muzycznego ku tematyce mieszczańskiej, w czym także miałby się przejawiać ów narodowy charakter opery. Intencją Kahlerta nie była deprecjacja osiągnięć opery włoskiej, aczkolwiek postrzegał ją jako formę artystyczną zasadniczo obcą większości melomanów niemieckich, bo adresowaną wyłącznie do arystokracji. Jako znawca twórczości Mozarta, Kahlert podziwiał w niej udane połączenie włoskiej prostoty z nieograniczonym niemal bogactwem rytmicznym, podkreślał też, że osiągnięcie Mozarta polegało na jednoczesnym uduchowieniu pierwiastka włoskiego oraz wyzwoleniu formy niemieckiej z właściwych jej dotąd ograniczeń. Ujęcie to stało się przesłaniem dla późniejszych interpretacji twórczości słynnego kompozytora. Istotnie, bowiem ideowe i historyczne znaczenie Mozarta w muzyce zasadza się na przełamaniu formalnego schematyzmu opery włoskiej.

Przyswajając włoski wzór na potrzeby kultury mieszczańskiej, charakteryzującej się określoną wrażliwością, zainicjował Mozart jedyny w swoim rodzaju, pełen życia, realistyczny dramat muzyczny, którego wewnętrzna melodyka nierzadko zaciera granicę między muzyką ludową a operową; właściwość ta miała się stać fundamentem ope-

ner unendlichen Mannigfaltigkeit der rhythmischen Bewegung zu verknüpfen". Ihm sei es gelungen, das italienische Moment zu vergeistigen und das deutsche Moment aus seiner Begrenzung zu befreien. Für die nachfolgende Betrachtung ist mit alledem eine Richtschnur gegeben.

Tatsächlich liegt Mozarts ideen- und musikgeschichtliche Bedeutung darin, die Starrheit überkommener Formen der italienischen Oper, darunter auch die gleißenden Koloraturarien der höfischen *opera seria*, überwunden zu haben. Mit seiner Einschmelzung des italienischen Vorbildes in eine bürgerliche Kultur, die die Empfindungswelt des bürgerlichen Menschen charakterisiert und formt, drang Mozart zu einer bis dahin einzigartigen lebensvollen realistischen Musikdramatik vor. Ihre besonders innige Melodik hebt die Grenzen zwischen Volkslied und Opernmusik oftmals auf. Mozart legte so das Fundament der deutschen Oper. Nicht zufällig waren es vor allem die Romantiker, die in der Nachfolge E.T.A. Hoffmanns die Bedeutung Mozarts erfaßten und die Wiener Klassik in ihr ästhetisches Wunschweltbild integrierten. In Mozarts Schöpfungen entdeckten sie den naturbestimmten Ton als Ausdruck des Gefühls. Gerade im Emotionalen wurde Mozart zum großen Erneuerer der Musik. Und sie entdeckten dort die erste scheinbare Erfüllung der in der Romantik verankerten Idee vom universellen Gesamtkunstwerk.

Kahlert nannte nicht nur *Don Giovanni* „Deutschlands Stolz“. Er hatte sich in einer Studie mit dem Don-Juan-Stoff in der Weltliteratur beschäftigt und glaubte diesen mit der Faust-Sage verwandt. So klingt im Schaffen Kahlerts an, was Friedrich Eggert im *Argos* (1859) anlässlich der Veröffentlichung des *Don Juan* von Adolph Menzel dann explizit sagen wird. Eggers hatte den von Kahlert gesetzten patriotischen Akzent gewissermaßen wieder neu gesetzt, wenn er urteilt:

„Es ist gewiß kein Zufall, daß der Titan der Geisteswelt auf der einen Seite und der der Sinnenwelt auf der anderen, daß diese ihre



ry niemieckiej. Nieprzypadkowo właśnie romantycy, za wzorem E. T. A. Hoffmanna, zrozumieli znaczenie Mozarta, a klasykę wiedeńską uczynili elementem swojej estetycznej wizji świata. W dziełach kompozytora odkryli naturalną uczuciowość, co korespondowało z typowo romantycznymi ideami, a także marzeniami o uniwersalnym dziele sztuki. Sam Mozart zaś stał się wielkim reformatorem muzyki w sferze emocji.

W jednej ze swoich rozpraw zajął się Kahlert pozycją *Don Juana* w literaturze światowej, uważając, iż wątek ten jest pokrewny wątkowi faustowskiemu. W roku 1859 potwierdzi to Friedrich Eggert przy okazji publikacji *Don Juana* Adolpha Menzla, podejmując w pewnym sensie na nowo obecne już u Kahlerta akcenty patriotyczne:

„Zapewne nie jest sprawą przypadku, iż tytanom ducha i zmysłów najwspanialszy kształt artystyczny Niemleccy nadali twórcy, ja-

höchste künstlerische Ausprägung durch deutsche Künstler fanden: Faust durch Goethe, Don Juan durch Mozart. Die Natur der Stoffe bestimmt den Faust für die Dichtkunst, den Don Juan für die Musik. Ja, bei wahrer Erfassung des Faust-Charakters führt er schon so stark auf das philosophische Gebiet hinüber, daß er sich in gewissem Grade selbst der dramatischen Gestaltungsfähigkeit entzieht. Dies war nicht der Fall bei früheren dramatischen Bearbeitungen (den ersten nennenswerthen Versuch machte Marlowe, Shakespeare's Zeitgenosse und Vorgänger, im Jahre 1600 mit Dr. Faustus), welche dafür aber auch den Faust als bloßen Schwarzkünstler behandeln und das Sinnenleben, seine sekundäre Krankheit, zur Hauptsache machen. Dasselbe geschieht dann bei der einzigen musikalischen Behandlung des Faust, die wir kennen, der Spohr'schen. Hier ist Faust der bloße Don Juan; seine grübelnde Spekulation, sein Nationalismus ist einmal für die Musik ein unmögliches Element. Dagegen datirt sich, abgesehen von allen vorauf gegangenen dramatischen Bearbeitungen, die eigentliche Volksthümlichkeit der Juan-Sage erst von der musikalischen, von der Mozart'schen, Bearbeitung her".

III.

Man sollte den Versuch wagen, Kahlerts Novelle *Donna Elvira* als schlesischen Beitrag zur europäischen Mozartliteratur zu lesen. Daß dies möglich ist, hat tiefere, jedenfalls nicht nur individuelle biografische Gründe. An *Donna Elvira* läßt sich herausheben, wie der schlesische Raum in den nationalen Diskurs um das Ende der klassisch-romantischen Periode eintritt, nämlich als Versuch, in einem noch allgemein bleibenden Entwurf Probleme der deutschen Wirklichkeit um 1830 darzustellen. Maßgeblich hiervon ist die kleine Novelle aus Kahlerts Berliner Studienzeit geprägt, der wir uns nun zuwenden. Auch an ihr wird faßlich, daß Autoren nicht aus abstrakten Staaten herkommen, sondern aus Regionen, aus erlebten Landschaften, Städten und Dörfern.

Zunächst einmal weist die Beschreibung des Raums auf Spezifisches. Kleinräumige Verhältnisse gewähren einem jungen „Doctor der Weltweisheit“ von seinem Fensterplatz in der Weinstube aus den Blick auf Straße und Theater am Ende einer Aufführung von Mozarts *Don*

ko to Goethe Faustowi, Mozart zaś Don Juanowi. Z natury samej Faust w słowie, Don Juan zaś w muzyce znajdują spełnienie. Fausta charakter tedy, jeśli go dość zgłębić, z gruntu filozoficznym jest i w ducha czystego sublimuje. Wcześniej zaś, choćby u Szekspira współczesnego Marlowe'a, przedstawia się go ledwie jako maga, co z cielesnością własną się boryka. Jeszcze u Spohra jest Faust jako rozmyślający Don Juan, co wraz z jego nacjonalizmem nie poddaje się muzycznemu wyrazowi. Zatem ludowość podania o Don Juanie dopiero w muzycznym ujęciu Mozarta pełny a właściwy znajduje kształt".

III

Zasadną wydaje się próba odczytania *Donny Elviry* jako wkładu w europejską literaturę tytującą Mozarta; możliwość ta wynika z głębszych, nie tylko biograficznych, przyczyn. Nowelę *Donna Elvira* można bowiem zrozumieć jako pojawienie się obszaru Śląska w ogólnonarodowej dyskusji, która około 1830 r. zmierzała do określenia, jeszcze w kategoriach próbnego projektu, niemieckiej rzeczywistości. Takie spojrzenie na ten niewielki, powstały w berlińskim okresie studiów, utwór wydaje się być w tym kontekście miarodajne, jako że uświadamia on rzecz oczywistą: naznaczenie ówczesnych autorów przez klimat właściwych im, swoistych i konkretnych krajobrazów, miast i wsi, które ich ukształtowały.

Już bowiem sam opis miejsca akcji sugeruje lokalną specyfikę. Swoisty przestrzenny trójkąt, na który składają się ulica, teatr, w którym dobiega końca przedstawienie *Don Juana*, oraz winiarnia, skąd młody myśliciel ogarnia wzrokiem najistotniejsze wydarzenia i widoki – symbolizują prowincjonalne miasto N. I nie ulica jest tu zasadniczą przestrzenią, ale oświetlony obszar między teatrem a gospodą. Blask oświetlającej go pochodni unaocznia nam prowincjonalne koloryt i zacofanie. W początkach XIX w. oświetlenie miasta stanowiło jednak kryterium nowoczesności; dawno już, właściwa Oświeceniowi, filozoficzna

Juan. Eine Trias von Weinstube, Theater und Strasse konstituiert die Provinzstadt N. Nicht etwa ist die Strasse der öffentliche Platz, das große Forum, sondern ein durch den Schein, schöne Roben und Neuigkeiten geprägtes Spielfeld zwischen Theater und Weinstube. Fackeln setzen die Rückschrittlichkeit der Provinz in Szene. Die Stadtbeleuchtung war am Beginn des 19. Jahrhunderts ein Modernisierungskriterium. Längst schon war die philosophische Aufklärungsmetapher vom Licht in die technische Metapher des Beleuchten-Könnens umgeschlagen. Etwa hob Friedrich Schlegel in seiner *Reise nach Paris* (1812) hervor, daß ihn das Beleuchtetsein der Stadt überall beeindruckt hatte. Die ganze Stadt London erhielt 1814 Gasbeleuchtung. In der erzählerischen Wiedergabe erscheint die Stadt N. durch bestimmte charakteristische Merkmale gekennzeichnet. Ist mit dem „prächtigen Schauspielhaus“ ein feudaler Theaterbau in die Stadtlandschaft eingeschrieben, liegt diesem die Weinstube als Ort gesellig-intakter und sozial-offener Beziehungen gegenüber. Bleibt der feudale Theaterbau dem Rezensenten verschlossen, nachdem die freien Entrees aufgehoben wurden, erscheinen in der Weinstube ständische oder Vermögensunterschiede aufgehoben. Sie ist ein Ort sozialer Gleichheit, in dem die Honoratioren der Stadt, der Musikdirektor, der Medizinalrat, ebenso Platz haben wie der promovierte Rezensent und ein wirres, bettelndes Mütterchen. In der Novelle ist die Vertreterin italienischer Opernmanier auf der Bühne zu N. aus Florenz gebürtig. Florenz wird als einzige Stadt in der Vollform des Namens genannt. Ihr kann im Norden, in B., in K., in N., keine Entsprechung entgegen gehalten werden. Durch allgemeine Merkmale charakterisierte Städte prägen die deutsche Provinz. Es wird erkennbar, daß Schlesien viele Städte hat, aber keine zentrale formgebende Stadt. Die Dreieckigkeit von Weinstube, Theater, Straße bildet das Muster der vielen kleinen Städte, die auch Kahlert nur durch einen allgemeinen Merkmalskomplex zusammenfassen konnte. Breslau wird erst im 20. Jahrhundert Ersatzme-

metafora światła została zastąpiona odpowiednikiem technicznych możliwości człowieka w tym względzie. Już w swojej *Reise nach Paris* (Podróży do Paryża) z roku 1812 zachwycał się F. Schlegel świetnym blaskiem wielkich miast Zachodu. Przykładowo, już dwa lata później cały Londyn miał gazowe oświetlenie. W literackim ujęciu miasto N. zostało zatem nakreślone za pomocą charakterystycznych dlań właściwości. O ile z jednej strony elementem miejskiego krajobrazu jest wspaniały, „feudalny” teatr, o tyle do rangi jego antynomii urasta winiarnia, ośrodek bujnego życia towarzyskiego i swobodnych interakcji społecznych. W przeciwieństwie do teatru, w winiarni nie obowiązują podziały społeczne i finansowe, jest tu miejsce dla przedstawicieli rozmaitych warstw i środowisk. Występująca na scenie w N. przedstawicielka tradycyjnej opery włoskiej pochodzi z Florencji, i jest to jedyne miasto, które w utworze zostało określone pełną nazwą, pozostałe ukrywają się za symbolicznymi skrótami: B., K. czy N. Ich cechy zostały zaznaczone w sposób ogólny, ale wystarczający, by oddać wrażenie niemieckiej prowincji. Staje się widoczne, że na Śląsku jest wprawdzie sporo miast, ale żadne z nich nie pełni roli kulturowego centrum, a wspomniany trójkąt przestrzeni, złożony z winiarni, teatru oraz ulicy, stanowi ogólną ich charakterystykę. Można zaledwie przypuszczać, że pod literami ukrywają się Wrocław (Breslau), Katowice (Kattowitz) czy Nysa (Neisse); Wrocław bowiem dopiero w XX w. stał się znaczącą metropolią. Owo topograficzne niedomówienie można uznać za jedną z pierwszych prób określenia niemieckiej tożsamości; w tym samym czasie w literaturze francuskiej czy angielskiej centrum kojarzyło się już jednoznacznie z Paryżem czy Londynem. Trzeba jednak pamiętać, że około 1830 r. nie było jeszcze podstaw, by jednoznacznie opisać prowincjonalne miasto Niemiec, a ów zarys, naszkicowany trzema ogólnikowymi elementami, uwarunkowany był społecznymi realiami nie tylko Śląska, ale innych części Niemiec, z których żadna nie mogła reprezentować

tropole. Vielleicht repräsentiert die chiffrenhafte Abbildung N. die Stadt Neisse, die chiffrenhafte Abbildung B. die Stadt Breslau, die Chiffre K. Kattowitz. Die Suche nach einer deutschen Opernidentität vollzieht sich also in N. das, nirgends auf eine Residenz oder nationale Hauptstadt bezogen ist. Wohl sind die Literaten auf der Suche nach deutscher Identität. Anders als in der englischen oder französischen Stadtliteratur jener Jahre, man denke an die Metropole Paris im Werk Stendhals, Honoré Balzacs, Victor Hugos, Eugène Sues, Emile Zolas, an die Metropole London in Texten Charles Dickens und Edgar Allen Poes, tragen deutsche Stadtbilder als Bewährungs-orte des Individuums vorerst verallgemeinerte Züge. Weinstube, Straße, barockes Theater sind durch die schlesische Sozialgeschichte als Merkmale gegeben. Für die Gestaltung des städtischen Raums gab es 1829 noch keine Grundlage. Keine deutsche Stadt und kein deutschsprachiger Territorialstaat konnte behaupten, die Nation zu repräsentieren.

Noch die Schrift *Die Kunstausstellungen Breslau's seit fünf und zwanzig Jahren. Ein Rückblick am Dürerfeste* (1843) ist hierfür bezeichnend. Kahlert sah sich als Mitglied des Breslauer Kunstvereins und Teilnehmer am Treffen von Kommissarien deutscher Kunstvereine Stettins, Danzigs, Königsbergs und Breslaus eben dieser Wirklichkeit ausliefert:

„[...] denn wie viele der trefflichen Produkte deutscher Kunst haben die Kommissarien bei aller Bemühung doch vergeblich für das an der östlichen Grenze Deutschlands liegende Breslau zu gewinnen gesucht! Kann doch selbst die Berliner Kunstausstellung, der so große Mittel zu Gebote stehen, die Haupterzeugnisse Süddeutschlands nicht für sich gewinnen! Anders freilich ist es darum in Frankreich bestellt, wo der Pariser Salon für den vollgültigen Repräsentanten der jedesmaligen Kunststufe der ganzen Nation gelten darf“.

An das subtile Begreifen solcher Differenz knüpfte Kahlert auch Hoffnung: „Manches wird in Deutschland sich in dieser Hinsicht vielleicht besser gestalten, wenn Eisenbahnen alle bedeutenden Städte verbunden haben

calego kraju. Winiarnia, ulica, barokowy teatr stanowią typowe wyznaczniki, zgodne ze społeczną historią Śląska.

W jednym z artykułów z 1843 r. ubolewła Kahlert nad kulturalnym zaniedbaniem Wrocławia i sugeruje, by część ogromnych środków, jakimi dysponuje Berlin, przeznaczyć na pomoc prowincji, co zaowocowałoby obopólną korzyścią. Powołuje się przy tym na francuski przykład Salonu Paryskiego, gdzie każdy uczestnik traktowany jest jako pełnoprawny budowniczy kultury narodowej. Krytyczny Kahlert upatruje jednak niemieckiej szansy w rozwoju kolei, przy czym chodzi mu nie tyle o postęp gospodarczy, dla którego kolej miała w owych czasach znaczenie wręcz fundamentalne, ile o wynikające z szybkiej łączności nowe możliwości w zakresie polityczno-społecznej organizacji państwa.

Na banal prowincji składa się w tekście Kahlerta wszystko, również lokalna opera, gazeta, słowem – codzienne życie w N. I choć dyrektor muzyczny aspiruje do tzw. kultury wysokiej, to i jego dotyka przeciętność i artystyczna rutyna. Krcowane przez lokalnych aktorów postaci Don Juana, Leporella czy Donny Elviry niewiele mają wspólnego z natchnionymi pierwowzorami Mozarta. Podobnie rzecz ma się z lokalną orkiestrą. Myśli dyrektora wędrują zatem tam, gdzie można by mieć nadzieję na realizację zamysłów Mozarta. Jednak drobnomieszczańska przeciętność odciska swe piętno także na pisanych przez dyrektora recenzjach. Jako redaktor „Unpartheiischer Bote” pisze „bezstronnie”, bowiem i on ulega koniunkturalnemu konformizmowi. Jego teksty opłacane są szampanem, którego tyleż łechcący, co ulotny urok ceni tak, jak ekscytujące wiadomości, którymi natrętnie karmi ulicę. Kahlert portretuje tu żalosnych, serwilistycznych „pismaków”, którzy uważają się za autorytety w sprawach sztuki, uprawnione do wyrokowania o tym, co zasługuje na miano nowości. Również publiczność trwa w niewzruszonej obojętności wobec wszystkiego, co przekracza jej horyzonty.

wurde Symbol nicht nur für die Geschwindigkeit, sondern auch für die Erschließung von Räumen und ganz neuen Möglichkeiten politisch-sozialer Organisation. Ohne sie war die Bildung von Nation und Nationalstaat im Deutschland des 19. Jahrhunderts auch für Kahlert vierzehn Jahre nach dem Erscheinen seiner Novelle schwer vorstellbar.

Eine selbstsicher in sich ruhende Banalität wirkt als Schwamm, der alles aufsaugt: die örtliche Oper, das lokale Blatt, den Alltag in N. Für den Musikdirektor, der sich in einer hoch entwickelten Musikkultur beheimatet sieht, obwohl er auch halb Durchgebratenes und sauren Wein genießt, ist die Aufführung seit Jahren in Routine erstarrt. Die Typen, die die Schauspieler des Don Juan und des Leporello geben, und die Vortragsart der Sängerin der Donna Elvira haben kaum Ähnlichkeit mit den leidenschaftlichen Individuen, die Mozart seiner Musik einscrieb, weshalb Sänger und Sängerinnen sich gar nicht erst um das von ihm geführte Orchester scheren. Daher wandert sein Blick dorthin, wo eine Umsetzung der Absicht Mozarts zu hoffen ist. Leben in philiströser Durchschnittlichkeit ist ein Seinsmodus auch des Rezensenten. Für den „Unparteiischen Beobachter“ tätig, schreibt er unparteiisch, weil er käuflich ist. Nachrichten läßt er sich mit Champagner entgelten. Seinen prickelnden wie flüchtigen Reiz liebt er ebenso wie den Reiz der Nachricht, mit welcher er die Straße entlangeilt. „Um Gottes willen, wissen Sie, was passiert ist“, „kreischt“ er, feuchte Druckbögen schwenkend, um seine Nachricht sogleich weiterzuvermitteln. Zudem erwähnte Kahlert „nichtswürdige Scribler, die für Beurtheiler gehalten sein wollen“, „Kunstrichter mit alten, abgestandenen Gesichtern“. Sie alle definieren, was neu ist. Und auch das Publikum lebt in einer unbehelligten Gleichgültigkeit gegen alles, was seinen Horizont übersteigt. Es wird allein von Neugier ins Theater getrieben und feiert jeweils das Neueste – was man heute hört und morgen vergißt.

ty. Do teatru pcha ją ciekawość nowinek, które dziś się słyszy i fetuje, a jutro zapomni.

Wobec tak pojmowanej rzeczywistości jasne jest, iż w realnym doświadczeniu nie dopatrywał się Kahlert żadnej symboliki. Artystyczne ujęcie realnej rzeczywistości stało się jednak wymogiem w literaturze owego czasu, a zwrot ku realizmowi wiązał się z problemem obleczenia nawet pustej i banalnej rzeczywistości w kształt artystyczny. Logicznym następstwem braku inspiracji do dzieła w sensownie funkcjonującej rzeczywistości stało się poszukiwanie jej symbolicznych wyznaczników, jakichś wzorców porządkujących opisywany świat. Mogło to umożliwić ocenę rzeczywistości oraz nadać jej pewien porządek. W przypadku Kahlerta polegało to na sięgnięciu po wymowną postać Don Juana; przywołanie jej w kontekście śląskiej prowincji posłużyło ujawnieniu rozwojowego potencjału tej ostatniej. Analogicznie postępować będą inni pisarze, np. Bulhakow w *Mistrzu i Malgorzacie*, gdzie diabeł będzie stanowił porządkujący punkt odniesienia amorficznej radzieckiej codzienności.

Dwudziestokilkuletni Kahlert, wykraczając poza ramy literackiej tradycji i sięgając po inspirację do mitu Don Juana, oparł na nim nową konstrukcję mieszczańskiego bohatera. Reinhold von R., absolwent uniwersytetu, reprezentuje postawę nowoczesną, w której częściowo znajdują odbicie doświadczenia samego autora z epoki studiów w Berlinie. Przyjrząwszy się dokładniej cechom owego bohatera – „osobie niezależnej, zamożnej, dobrze urodzonej, o wyrafinowanej duchowości, wzbudzającej powszechne zainteresowanie” – trzeba mu przyznać pewną szlachetność charakteru, choć w wymiarze dość prowincjonalnym.

Kahlertowy Don Juan poszukuje perfekcji, ideału, głębi poznania. Jest bohaterem, który w czasie studiów w B. porzuca mistykę i kształtuje swój światopogląd w oparciu o racjonalizm nauk przyrodniczych. Równocześnie, otulony karbonarskim płaszczem, czaruje romantyczną

Angesichts solcher Verfaßtheit des Alltags ist es begreiflich, daß die Realitätserfahrung an sich Kahlert keine Symbolik bot. Die Gestaltung von Realität aber war der Anspruch nachklassischer und nachromantischer Literatur. Sie drängte hinein ins Leben. Die Hinwendung zur Realität hatte diese Kehrseite: Es entstand das Problem, wie sich einer im Grunde leeren und banalen Wirklichkeit Gestalt abzutrotzen läßt. In Ermangelung von an sich sinnhaft strukturierter Realität erscheint es folgerichtig, daß Identitätssymbole gesetzt werden, daß Muster genutzt werden, die den Realitätsstoff durchdringen. Sie ermöglichen es, Realität zu bewerten und ihr hierdurch eine Sinnrichtung zu geben. Kahlert hat eine hoch angesetzte, ihrer Herkunft nach metaphysische Figur in die Realität gesetzt, um Entwicklungspotenzen einer schlesischen Provinzstadt auszuloten. Wie bei E.T.A. Hoffmann etwa der Einbezug des Märchenhaften oder bei Ludwig Tieck magischer, konstruierter Mittel erst die Realität strukturiert, oder bei Michail Afanasjewitsch Bulgakov (1891–1940) in *Meister und Margarita* der Teufel erst den sowjetischen Moskauer Alltag, brauchte Kahlert die schon Deutungen tragende Don Juan-Figur, um deren herausragende Markierungen einzusenken in eine an sich strukturlose Realität.

Allerdings – und dies führt über die Stofftradition neuartig hinaus – hatte der zweiundzwanzigjährige Kahlert eine verbürgerliche Mythe in die so gezeichnete städtische Welt hineingesenkt. Er profilierte seinen Don Juan als bürgerliche Führungsfigur, die ihren Weg über die bürgerliche Universität nahm. Reinhold v. R. beschränkt einen modernen Entwicklungsweg, den Kahlert sicher zumindest teilweise aus seinen Berliner Studienerfahrungen formte. „Aus gutem Hause, unabhängig, reich, von höchst einnehmendem Äußern, mit glänzenden Geistesgaben versehen“, die damals „allgemeine Aufmerksamkeit“ erregt hatten, hat er bereits eine Bildungskarriere hinter sich, an die sich in der Weinstube der ehemalige Rektor der Universität zu B. erinnert. Bedenken wir diese Cha-

Breslauisches Theater.

Freitag den 20. März 1829.

Mit verdoppeltem Orchester:

Don Juan.

Romantische Oper in 2 Akten,
nach dem Italienischen.
Musik von W. A. Mozart.

Personen:

Don Juan,	Herr Riederer.
Dona Elvira,	Madame Weis.
Der Komthur,	Herr Adlert.
Dona Anna, seine Tochter,	Demaiselle Kluge.
Don Esteban, ihr Bedienter,	Herr Reuscher.
Erpedito, Don Juans Diener,	Herr Stein.
Masero, ein Bauer,	Herr Weis.
Berline, seine Braut,	Demaiselle K. Gutwein.
Ein Juwelier,	Herr Heber.
Ein Anführer der Gesellschaften,	Herr Paul.

Geigenspieler. Geige, Violoncelle, Bass.

Musikdirektor: Herr C. Holla.

Die gedruckten Gesänge sind am Eingange für 2 Sgr. zu haben.

Morgen:

Zum erstenmal:

Der Diplomat.

Buffa in 2 Akten, nach dem Französischen von Th. Petz.

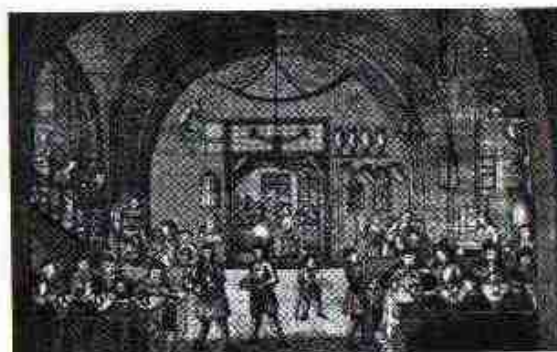
Darauf:

Der Bar und der Bassa.

Bestellungsbogen für sämtliche Plätze zu den beiden ersten Vorstellungen der Oper: Die Stämme von Partikeln liegen von heute an beim Kassieren Herrn Widmann im Theater, so wie bei Herrn Kaufmann Hertel und Herrn Kaufmann Widmann offen.

Einlaß 5 Uhr. Anfang 6 Uhr. Ende gegen halb 9 Uhr.

rakteranlage, dann ist Kahlerts Figur zwar adlig. Doch sie ist nie auf die Residenz, sondern auf die Provinz bezogen. Daß Kahlert zum ersten Mal die Don Juan-Figur auf die Suche nach Perfektion schickt, stellt sich als weiterer Blickpunkt dar. Von „gründlichsten Kenntnissen“ ist jedes Mal die Rede. Sie ist eine Figur, die an der Universität zu B. von der Mystik zur antimetaphysischen Verwissenschaftlichung der Weltbetrachtung schritt, die in den Naturwissenschaften zu einer neuen Fundierung zu gelangen suchte, deren nicht präzisierte „Streiche“ vom Bund der Kommunisten bis hin in den Zirkel später als Demagogen Verfolgter reichen können. Sie besitzt das romantische Flair des antinapoleonischen Emanzipationskampfes, des italienischen Carbonarimantels. Offenbar ließ sie sich mit dem italienischen Geheimbund ein, der zwischen 1805–30 mit freimaurerischen Formen und Idealen für nationale und innerstaatliche Einheit kämpfte. Und sie besitzt als Schauspieler eine „große künstlerische Begabung“. Wohl hatte Reinhold auch Frauen verführt, insgesamt aber steht Sinnlichkeit in der Literatur symbolisch für Leben, für die Realisierung von Leben. Kahlert zeigt keinen Don Juan, der sich, wie der „klassische“, in erotischen Episoden erschöpft, sondern einen als faustischen Menschen stilisierten Intellektuellen. An der erzwungenen Verarmung des Lebens leidend, sucht dieser den Kampf, wohl auch den Rausch. Sein Don Juan gewinnt soziales Profil als moderne, national denkende, mit faustischen Zügen bis ans Ende der Erscheinungen gehende Figur, die soziale Aufstiegschancen für sich selbst ungenutzt läßt, da diese ihr keine sinnvolle Lebensform bieten. Als solche ist sie der Normenbesorgnis des Medizinalrats gegenübergestellt. Es sind zwei Elemente, durch die Don Juan bewertet wird. Zum einen erscheint sein Unbedingtheitsdrang, der seine Relegierung von der Universität zu B. zur Folge hatte und ihn zur Kunst und zum Kampf (bei Lebensraumwechsel nach Italien) führte, mit Schönheit belegt und somit ethisiert:



aurą antynapoleońskiego opozycjonisty. Jest być może członkiem tajnego włoskiego związku, który – w oparciu o masonskie formy i ideały – walczył w latach 1805–1830 o narodową i państwową jedność Włoch. Oprócz tego jest aktorem o wybitnych zdolnościach artystycznych. Jest wreszcie Reinhold niewątpliwym uwodźcikiem (choć zmysłowość w literaturze, ogólnie rzecz biorąc, jest symbolicznym wyrazem życia). Kahlert proponuje bowiem innego Don Juana niż klasyczny pierwowzór. Tamten trwonil energię w erotycznych przygodach, natomiast bohater *Donny Elviry* jest raczej intelektualistą o faustowskiej proweniencji. Nie mogąc znieść jałowości życia, szuka walki i upojenia. Don Juan Kahlerta jest w kontekście społecznym człowiekiem nowoczesnym, o poglądach narodowych, po faustowsku szukającym granic własnych możliwości. Rezygnuje jednak z wykorzystania istniejących szans społecznego awansu, nie w nich bowiem, jak mniema, zawiera się sens życia. Jako taki, bohater ten został przeciwstawiony postaci radcy medycznego, zatroskanego o przestrzeganie norm społecznych.

Dwa elementy zatem umożliwiają wartościowanie Don Juana. Pierwszym z nich jest jego dążność do bezkompromisowości, której zawdzięcza wydalenie z uniwersytetu w B. i dzięki której wstąpił na drogę sztuki i walki, zyskując tym samym rys etyczny.

„Den schlanken, hohen schön zu nennenden Mann umwallte ein dunkler Carbonart-Mantel der edelgebildete Kopf, die dunkelglühenden Augen, die regelmäßigen Formen von Stirn und Nase, Mund und Kinn, das schwarze, lockige Haar hatten etwas ungemein Anziehendes. Beim Sprechen waren die Gesichtsmuskeln in großer Beweglichkeit, und wäre die Gesichtsfarbe dunkler gewesen, so würde man einen Italiener in dem, wie es schien, reichen und vornehmen jungen Manne vermuthet haben“.

Zum anderen öffnet ihn seine Zeichnung als Deutsch-Italiener und damit diese Doppelsinnigkeit für eine Läuterung, welche, das sei vorweggenommen, ausbleibt.

Bedenkt man die vom Justizrat betonte Ernsthaftigkeit der Studien, mit denen Reinhold auf der Höhe der Zeit stehend ein Ungenügen verspürt, die Leidenschaft, mit der der Wissende sich ganz in den Lebensstrom wirft, die „glänzenden Talente“, von denen er eben nicht karriere-technisch durch Sich-Einrichten in bürgerlich-christlichen Normen Gebrauch macht, dann ist Reinhold eine ethisch hoch angesetzte Figur. Sein Sich-Werfen über ein leeres Leben hinaus in eine volle Existenz hinein verwirklicht Züge Fausta und Don Juans. Seine gesangliche Interpretation des Don Juan erfolgt mit einer Leidenschaft, die Mozarts Figur nachgerade menschlich beglaubigt, was in B. und N. nach dem Zeugnis des Musikdirektors vor ihm nicht zu erleben war. Demnach wäre diese groß angelegte ethische Figur potentiell der Retter der Provinz aus ihrer Provinzialität. Kahlert bringt seine Frage, welche Identitätsmöglichkeiten der städtische Raum zu realisieren in der Lage ist, auf die Frage nach der Realisierungsmöglichkeit der Oper.

Hierfür stellt er Don Juan zwischen zwei Alternativen, die nicht mehr als gut und böse metaphysisch über der Realität schweben, sondern in der städtischen Gegenwart verankerte Entwicklungsalternativen darstellen. Es sind verallgemeinert geformte Gegengewichte, nicht Charaktere in persönlichster Ausprägung, die Kahlert singend auftreten läßt. Weil die Trägerfiguren der Verhältnisse – der sie politisch schützende ehemalige Rektor, der verkaufszweckgerichtet an ihnen interessierte Rezensent, der

„Jego szczupłą, wysoką, dobrze zbudowaną postać okrywał ciemny karbonarski płaszcz, a szlachetna głowa, ciemne, błyszczące oczy, także kręcone włosy i regularne rysy twarzy miały w sobie coś niebywale magnetycznego. Gdy mówił, twarz jego nabierała szczególnego wyrazu, a cera zdawała się ciemnieć, tak że śmiało można było przypuszczać, iż ów czarujący młody człowiek jest Włochem“.

Drugim wymiarem postaci jest zaznaczona w cytacie domniemana emocjonalna niemiecko-włoska dwoistość, która miałaby być siłą sprawczą niedoszedłego wewnętrznego oczyszczenia.

Zważywszy podkreślaną przez radcę nobilitującą wagę studiów, w których jednak Reinhold dopatrywał się miakkości, a także namiętność, z jaką ów głęboko świadomy człowiek rzucił się bez reszty w nurt życia, oraz „wspañiałe talenty“, których w kontekście mieszczańskich i chrześcijańskich norm nie spożytkował w imię kariery – Reinhold jawi się nam jako bohater o wysokich predyspozycjach etycznych. Jego egzystencjalna wolta ponad pustką codzienności w głąb prawdziwego życia urzeczywistnia ideały Fausta i Don Juana, a wokalna interpretacja operowej roli pełna jest namiętności, uwiarygodniającej człowieczeństwo Mozartowskiego bohatera. Takiego wykonania, wedle świadectwa dyrektora muzycznego, w B. i w N. nigdy wcześniej nie widziano. Potencjalnie zatem ów etycznie nacechowany bohater mógłby uratować prowincję przed jej prowincjonalnością. Kahlert stawia tu dwa pytania: pierwsze dotyczy możliwości uzyskania przez miasto tożsamości i nakłada się na drugie, związane z możliwością urzeczywistnienia opery.

Don Juan zatem zostaje skonfrontowany z dwiema alternatywami, które nie oznaczają już metafizycznych idei, wykraczających poza realny wymiar dobra i zła, lecz stanowią konkretne, osadzone w rzeczywistości, wzajemnie się równoważące możliwości rozwojowe, niebędące však zindywidualizowanymi charakterami. Jako że symbolizujący tutejsze stosunki bohaterowie są prowincjonalni, zamierzone przez Kahlerta rozstrzygnięcie między dwo-

sie fortgesetzt beklagende Musikdirektor – provinziell sind, war die von Kahlert beabsichtigte Entscheidung zwischen zwei Kunstparadigmen nur durch Unterlegung der Entscheidungsfigur mit dem Don Juan möglich. Eine wissende wie unbedingte Figur ließ sich in der städtischen Banalität der Neuigkeiten offensichtlich nicht finden.

IV.

In der Mozartinterpretation zweier Sängerinnen spiegelt sich die spannungsreiche Beziehung zwischen dem deutschen Anspruch auf Gemüt und Tiefe und dem italienisch repräsentierten europäischen Muster technisch verstandener Unterhaltungskultur. Die deutsche Sängerin der Donna Elvira Rosalie Walter vermag im Innersten Empfundenes auszudrücken. Sie steht für bürgerlich-geistige Verklärung. Demgegenüber symbolisiert die trotz ihrer Gesangsausbildung in Deutschland als italienisiert geltende Sängerin der Donna Anna, Angelica Vanelli, die technische Anverwandlung der Musik und zudem spöttische Verachtung für den deutschen, auf Moral zielenden Ausdruck inneren Fühlens und Erlebens. Geschieht bei Rosalie die Wirkung durch „Rührung“, wonach alles, was aus der Seele dringt, zu Herzen geht, wirkt die Vanelli durch technisch eingeschliffene Virtuosität. Zeigt Rosalie Körperausdruck bürgerlich-christliche Verhaltenheit und schlichte Innigkeit, ihre Bewegungen sind auffallend zurückgenommen, liefert Angelica das mechanische wie affektierte Gegenbild. Sie vermittelt auch außerhalb des Theaters den Eindruck, als sei der Blick der anderen in ihren Bewegungen mitberechnet. Als Sängerin italienischer Abkunft und deutscher Erziehung repräsentiert sie das typische Bild der Deutschen, wonach Deutschland die Rettung Italiens ist, wonach die deutsche Innerlichkeit die Klassik gewissermaßen rettet. Allerdings ist technisierte Leidenschaft nichtauthentische Leidenschaft. Daher registriert der Musikdirektor Spuren des Verbrauchs und der Abnutzung:

ma modelami sztuki staje się możliwe jedynie poprzez wprowadzenie centralnego bohatera, jakim jest Don Juan. Ta w pełni świadoma i niezbędna w tym kontekście figura literacka nie byłaby, rzecz jasna, możliwa w rzeczywistym i banalnym świecie nowinek prowincjonalnego miasta.

IV

W mozartowskich interpretacjach dwu śpiewaczek w tekście Kahlerta dochodzi do głosu pełen napięcia związek pomiędzy niemieckim wymogiem intelektualnej głębi a włoskim rozumieniem europejskiej kultury ludycznej. Rozalia Wagner, niemiecka wykonawczyni partii Donny Elviry, wyraża w istocie głębię uczuć, reprezentując tym samym idealistyczny wymiar mieszczańskiej duchowości. Osobowości tej zostaje przeciwstawiona Angelika Vanella, artystka wykształcona wprawdzie w Niemczech, ale symbolizująca włoski sposób odczuwania muzyki, styl preferujący techniczną wirtuozerię. Ta interpretatorka roli Donny Anny jednocześnie szyderczo pogardza nacechowanym moralnie niemieckim sposobem wyrażania wewnętrznych uczuć i przeżyć. Sztuka Rozalii oddziałuje poprzez wzruszenie, artyzm Vanelli polega na mistrzostwie wyrafinowanej formy. Gestykulacja Niemki jest oszczędna, skupiona na skromnej projekcji wewnętrznych emocji, Włoszka stanowi jej afektowane przeciwieństwo, w podobny sposób zachowuje się nawet poza teatrem. Jako śpiewaczka o włoskim temperamentem i niemieckim wychowaniu reprezentuje typowy wizerunek niemieckości, zgodnie z którym Niemcy stanowią swego rodzaju ratunek dla Włoch, a to dzięki temu, że niemiecka duchowość ocala istotę klasyki. Jednakże „stechnicyzowana” namiętność nie może być autentyczna. Z tego właśnie powodu dyrektor muzyczny zwraca uwagę na oznaki wyczerpania i swoistego „zużycia” palety środków artystycznych Angeliki:

„Die Donna Elvira wird beklarscht, weil sie vor zwanzig Jahren gut gesungen haben soll, und bei ihrem einmal erworbenen Ruhm zwingt sich Jeder, ihren Gesang schön zu finden, befürchtend, man werde ihn sonst künstlerischen Unverständes zeihen“.

Auch mißfällt ihm, daß Leporello und Don Juan nur die possenhafte Mechanik des Körpers spielen, wo er eine geistige Lineatur sehen möchte.

Dabei geht es 1829 nun nicht mehr um deutsche gegen italienische Kunst, nicht mehr um ein Zurückdrängen des Klassizismus zugunsten eines Zuwachses an Romantik und schon gar nicht um borniert-nationale Erscheinungen. Nirgendwo, auch in anderen Novellen und musikwissenschaftlichen Schriften nicht, erhalten Kahlerts Alternativen eine national feindliche Färbung. Vielmehr finden von Figuren geäußerte mentale Vorbehalte Eingang in eine poetische Konzeption, die sie in künstlerische und ethische Alternativen verwandelt. So sieht Angelikas Gesangkunst zwar auf den ersten Blick aus wie die alte italienische Kastratenoper, sie kann trillern, wo niemand mehr trillern kann. Doch gehen solche früher als höfisch und italienisch betrachteten Kunstmittel längst nahtlos in den bürgerlichen Konzertbetrieb über.

Schon in seiner zwei Jahre zuvor geschriebenen Novelle *Celestin* (1826) fand die Mittelpunktfigur „an der, den neuern italienischem Gesang belebenden Lüsternheit“ kein Vergnügen. Während eine Sängerin Rossinis *Una voce poco fa* herunter singt, das Publikum staunte ob der „Artigkeit der Coloraturen und der Leichtigkeit im Überwinden der Schwierigkeiten“, sie sang die Musik, die „doch nun einmal zur Mode“ gehört, bleibt Celestin kritisch:

Es tut mir in der Seele weh, sprach Celestin, „wenn der herrlichste Klang, den es gibt, die menschliche Stimme zu solchen Kunststückchen gemäßbraucht wird. Inneres Gefühl soll uns der Gesang offenbaren; geschieht dies aber durch alle diese Läufer und Triller?“ Der „lebendige Tonsinn“, das tiefe Gefühl erscheint gegen „schnöde Affekthascherei“ gesetzt, die nur „dem rohen Sinne der Mas-

„Donna Elvira ist oklaskiwana, ponieważ dobrze śpiewała przed dwudziestu laty. Jej zdobyta wtedy sława zmusza każdego, by i dziś podziwiał jej śpiew, w przeciwnym bowiem razie mógłby być posądzony o nieznajomość sztuki“.

Nie podoba mu się również, iż Leporello i Don Juan ograniczają się do błazeńskich trików aktorskich, które uważa za duchowo jałowe, monotonne i podległe rutynie.

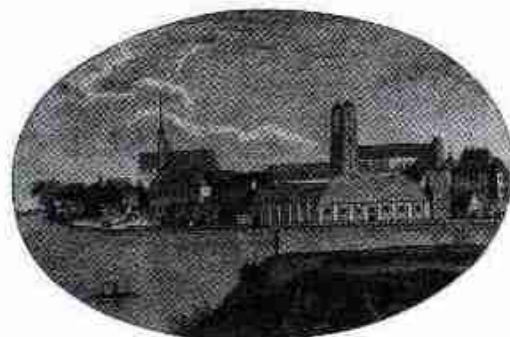
Jednakże około roku 1829 nie mogło autorowi chodzić o przeciwstawienie sztuki niemieckiej sztuce włoskiej albo o wypieranie Klasycyzmu przez Romantyzm, w żadnym wypadku nie mogło być też mowy o jakichkolwiek przejawach ograniczonego nacjonalizmu; nigdzie bowiem, także w innych tekstach literackich i pismach naukowych, nie spotykamy u Kahlerta śladów nacjonalistycznej wrogości. Istotny natomiast jest fakt, iż mentalne zastrzeżenia bohaterów stają się elementami pewnej poetyckiej koncepcji, polegającej na przemianie tychże zastrzeżeń w problemy artystyczne i etyczne.

Już bohaterka napisanej dwa lata wcześniej noweli *Celestin* (1826) nie znajduje upodobania w „nowatorskiej, ożywiającej śpiew włoski lubieżności“. Gdy bowiem śpiewaczka wykonuje *Una voce poco fa* Rossiniego, publiczność zdumiewa się techniczną biegłością, ale jest to tylko przejaw muzycznej mody, wobec której Celestyna pozostaje krytyczna, ubolewając, iż najwspanialszy dźwięk, jakim jest głos ludzki, bywa nadużywany w imię tanich trików artystycznych, gdy tymczasem śpiew powinien być wyrazem wewnętrznych uczuć. Sedno dźwięku ukrywa się w głębi przeżyć i zostaje przeciwstawione godnej pożałowania pogoni za tanim efektem, który może imponować jedynie prymitywnym gustom mas.

Środki, za pomocą których określa się śpiew Włoszki, postrzegane są jako nowoczesne. Kahlert, rozszerzając perspektywę spojrzenia od postaci Vanelli na problematykę społeczną, dochodzi tym samym do pewnej samowiedzy, która staje się udziałem i czytelnika, a dotyczy ona własnej egzystencji, co pozostaje w ścisłym związku z ów-

se imponieren kann, nur die Sinne durch Überreizung fesselt".

Die Züge, mit denen das Bild des Gesangs der Florentinerin belegt wird, sind als moderne gekennzeichnet. Indem für Kahlert die Blickrichtung von der Vanelli auf das Gesellschaftliche erfolgt, verständigt er sich und den Leser über sich selbst und die eigene Existenz in enger Beziehung auf Gegenwartstendenzen. Dabei kommt Angelikas verbalen Spitzen gegen die Langsamkeit der Deutschen Bedeutung zu. Sie rufen einen Diskurs auf, der schon während der deutschen Parisreisen um 1800 und noch einmal in der Zeit der napoleonischen Kriege determiniert und festgelegt wird. Beansprucht die Vanelli mit ihrer Kritik ein modernes Verhältnis von Zeitlichkeit, bedeutet deutsche Langsamkeit umgekehrt ein Mißtrauen an einer Modernität, die nur an der Oberfläche modernisiert und nicht den ganzen Menschen mitnimmt. Rosalie gehört der Musik daher ganz, die Vanelli nur rollenverkörpernd an: Die Italienerin, „obschon feurig und leidenschaftlich“, war „echter Liebe unfähig“. So erscheinen die zu diesen Grundmodellen zusammengezogenen Modernitätsvarianten, wobei die Technische sich durch kosmopolitische Weltläufigkeit, die deutsch-romantische sich durch beschränkte Häuslichkeit auszeichnet. Wenn sich am Ende der Novelle ein Kanarienvogel auf die Kehle der tot im Bett liegenden Rosalie setzt, wächst ihrer Stimme und damit ihrer Seele kein Nachtigallenton zu, der Natur laut wird in der älteren Musikpoesie bekanntlich von Nachtigallen intoniert. Ein Hausvogel auf der deutschen Kehle – das ist eine geniale Vereinfachung komplizierter Sachverhalte im Bild. Es spricht die Wahrheit aus, daß in der deutschen Tradition die Berufung auf die Natur einherging mit ihrer Domestizierung und Provinzialisierung. Die Liebe aus der Waldesfreiheit in die Familienstube zu locken, hieß „Nachtigallen zu Hausvögeln machen“, bemerkt daher noch Christian Dietrich Grabbes Don Juan gegen Leporello. Nicht zufällig drückt auch „Salchen“ im Vergleich zu Rosalie Verkleinerung aus. Der Nachklang



czesnymi tendencjami. Krytyczne stanowisko Angeliki wobec powolności Niemców staje się tu istotne, prowokuje bowiem do dyskusji, która znana była już zresztą na początku stulecia. Jeśli zatem kreacja Vanelli symbolizuje nowoczesne podejście do życia, to owa niemiecka powolność wyraża pewną wobec tego postulatów nieufność, wydaje się on bowiem powierzchowny i, jako taki, nie dotyczy całego człowieka. W tym kontekście to Rozalia jest osobą, która bez reszty oddaje się muzyce, Vanelli natomiast funkcjonuje tylko jako wykonawczyni ról. I tak oto przejawiają się, ucieleśnione w dwóch zasadniczych modelach, dwa podstawowe warianty nowoczesności, przy czym ten formalny, „stechnicyzowany“, ma naturę kosmopolityczną, drugi zaś, niemiecko-romantyczny, charakteryzuje się pewną lokalnością, przywiązaniem do wartości domowych. W jednej z końcowych scen utworu widzimy kanarkę, który przysiadł na gardle zmarłej Rozalii. Obraz ten jednak nie dodaje jej głosowi, a tym samym jej duszy, słowiczych tonów; choć, jak wiadomo z wcześniejszej tradycji poezji muzycznej, głos natury intonowany był właśnie przez słowiki. Oswojony ptak na niemieckim gardle – oto genialnie obrazowy skrót skomplikowanej problematyki, nawiązujący równocześnie do niemieckiej tradycji, wedle której związek z naturą zakładał jej udomowienie i sprowincjonalizowanie: ponadczasowym echem

des Idealismus erscheint im romantischen Diminutiv. Wenn der „eitle Schmuck von chromatischen Läufen, Trillern und dergleichen“ der in Florenz Geborenen den übernationalen Konsens der Moderne symbolisiert, stehen „zaubervolle tief empfundene Töne“ der Deutschen im Deutungskontext der Provinz. Zusammengekommen ergeben die um Rosalie gruppierten Elemente eine sittliche, aber lebensschwache Romantik, die Lebensschwäche des deutschen Idealismus und seine provinzielle Begrenztheit, während die Ausdrucksmöglichkeiten der Vanelli durch ihre Anknüpfung an Florenz als europäische hervortreten. Ihr „unbegrenzter Stolz“, ihrer Bindungslosigkeit, ihr Raffinieren der Effekte auf die Gunst beim Publikum hin ohne inneren Vollzug der Affekte und fünf Konkurrenzmorde deuten auf die moralfreie Effizienzmoderne. Daß in Rosalie und in Angelica zwei gleichzeitig wirkende Maßstäbe modernen Verhaltens wirken, zeigt ja auch ihr zeitliches Nebeneinander. Doch ist für die Provinzstadt N. charakteristisch, daß die Bedeutung beider Moderne-Alternativen dem Publikum verborgen bleibt, das allein von Neugier ins Theater getrieben wird. Es umstand die Kutsche der alten Publikumsliebblingin Vanelli ebenso neugierig wie es sich neugierig in die Wohnung der neuen Publikumsliebblingin Walter drängte. Es zeigt sich gebunden an niemals befragte Moden.

V.

Dazwischen nun stellt Kahlert einen Don Juan, der sich entscheiden muß und den er hierfür als Individuum mit bürgerlicher Repräsentanz angelegt hatte. Von der Mythe her ein Wanderer, Vorübergehender, hatte er, ebenso wie bei Moliere, um Rosalie geworben, nachdem er diese vor der unbändigen Natur gerettet hatte. Als eines Tages Pferde mit ihrer Kutsche durchgingen, hatte er die Natur mit einer Kraftgeste gebändigt, die Pferde zum Stillstehen gebracht. Er bezwang das Unbändige und bewirkte hierdurch Rosalies Liebe und schließlich die Einwilligung ihres Vaters in die Ehe. Als Reinhold dann aber

odzywa się tutaj idealizm. Tym samym blichtr-pasaży, tryków i tym podobnych, ulubionych przez Angelikę efektów, symbolizuje nowoczesność o wymiarze kosmopolitycznym, podczas gdy „czarodziejskie, głęboko odczuwane tony“, dobywające się z ust Rozalii, wyrażają ducha niemieckiej prowincji. Ogólnie rzecz biorąc, kojarzone z Rozalią wartości i atrybuty są wyrazem obyczajowego, mało jednak żywotnego romantyzmu i równie mało witalnego niemieckiego idealizmu wraz z ich prowincjonalnym ograniczeniem. Natomiast środki wyrazu stosowane przez Vanelli postrzegane zaś są jako europejskie, już choćby ze względu na florencki rodowód bohaterki. Jej nieposkromiona duma, chorobliwy egocentryzm, skrywające próżność wyrachowanie wobec publiczności, a wreszcie pięć morderstw na konkurentkach – to wszystko wskazuje na amoralną w swej efektywności nowoczesność. Postaci Rozalii i Angeliki zostały zestawione razem, by pokazać równoległe istnienie dwóch skrajnie przeciwstawnych sobie ówczesnych wzorów postaw. Dla prowincjonalnego N. jest jednak charakterystyczne, iż znaczenie owego zestawienia pozostaje dla publiczności tajemnicą: jej poczynaniami kierują jedynie ciekawość i bezrefleksyjne przywiązanie do mody.

V

W takim środowisku umiejscawia Kahlert Don Juana, zestawiając jego indywidualność ze światem mieszczańskim i stawiając go przed wyborem. Zgodnie z mitem jest on wolnym wędrowcem, który stara się o Rozalię, wcześniej uratowawszy ją przed siłami natury: oto pewnego dnia okiełznał rozszalałe konie, które poniosły powóz Rozalii, zyskując miłość dziewczyny i zgodę jej ojca na małżeństwo. Następnie jednak, usłyszawszy w teatrze śpiew Vanelli, okazuje się bezsilny wobec tych samych, naturalnych pokus, jakie tkwią w nim samym. Duchowy ma-

die Vanelli im Theater hört, vermag er keineswegs, der eigenen Natur zu gebieten. Er verläßt Rosalie in zunehmend eiligeren Schritten.

In ihrer Unmittelbarkeit kann geistige Anziehung durch sexuelle Attraktion ausgedrückt werden. Wenn Reinhold die Florentinerin begehrt, begehrt er ein Dasein in der Art einer seelenlosen Moderne. Die Vanelli bietet Reinhold „ein Meer von Seligkeit“ an, sofern er ihr hilft, erste Sängerin zu bleiben. Reinhold erklärt sich echt und wahr bereit, mit seinem Degen jeden ihrer Feinde zu durchbohren. Sie aber verlangt „Größeres“, sich über Skrupel zu erheben, er soll Gift in das Abendgetränk seiner Frau hineinpraktizieren. „In meinem Vaterlande wäre es Selbsthilfe, die plumpen Deutschen werden es Mord nennen [...]“, setzt sie hinzu. Sie verspottet Güte des Herzens, Tugend und damit das Wunschbild des deutschen Nationalcharakters, der sich in Reinholds Gestalt schließlich korrumpieren läßt. Anonyme Konkurrenzentsorgung, um ohne eigenes Risiko sozialen Erfolg zu sichern, eine rationale wie selbstische Aufwand-Nutzen-Kalkulation hierbei, diese begleitet vom verächtlichen Seitenhieb auf die Deutschen, die ein moralisches Subjekt kultivieren – dies wird dem Leser spätestens hier als libertiner Immoralismus bewußt. Reinhold läßt diesen in sich ein – in Gestalt des Fratzenhaft-Dämonischen. Natürlich bewirkte schon seine Verbürgerlichung eine Art Herunterholens von der hohen Bühne. Kahlert siedelt aber auch den Mord im Niedrigen an und schließt ihn somit von jener Größe aus, die das Duell Don Giovannis mit dem Komtur noch aufwies. Zwar kämpft Reinhold gegen sein Absinken an, entledigt sich aber doch der Scham: Wenn er die Vanelli liebt, tötet er ja Rosalie ohnehin, „denn das überlebt sie nicht“. Er vergiftet die deutsche Idealistin, die ohne seine sinnliche Glut, wie er erkennt, nicht lebensfähig ist. Er stößt diese schwindstüchtige Antwort auf die Moderne ins Grab und folgt der Modernität ohne Gewissen. Das Siegel der erreichten Freiheit ist, sich nicht mehr vor sich selber zu schämen. Als Reinhold bald darauf in der Rolle



gnetyzm Angeliki, potęgowany jej seksualną atrakcyjnością, wzmagą pożądanie Reinholda, jednak w istocie tęskni on za pewnym abstrakcyjnym, amoralnym, nowoczesnym pojętym bytem. Gdy Vanelli obiecuje kochankowi „morze błogości“, jeśli pomoże zostać jej pierwszą śpiewaczką, Reinhold gotów jest zasztyletować wszystkich jej wrogów. Kochanka jednakże wymaga czegoś „więcej”: lekceważąc moralne skrupuły, sugeruje otrucie narzeczonej, posuwa się do emocjonalnego szantażu wobec Reinholda, szydzi z jego wewnętrznej dobroci i niemieckich cnót, które uległy w nim upodleniu i skorumpowaniu. Liber-

des Don Juan mit der Vanelli die Bühne betritt, benimmt er sich ungerührt und unverdächtig. Er scherzt in den Pausen, sagt Zellinchen Artigkeiten usw. Die Vanelli hat die Rolle ihrer verstorbenen Rivalin, die Rolle der Donna Elvira gewählt, was das Publikum zwar als „Künstlerneid“ über das Grab hinaus mißbilligt. Doch hatte sich „aus Neugier [...] Alles lange vorher [...] zu dem merkwürdigen Abende Plätze im Theater“ bestellt. Kahlert nutzt schauerromantische Requisiten, vermöge derer das Fatum sich an der Vanelli erfüllt. Plötzlich glaubt diese die Stimme Rosalies neben sich deutlich zu hören. Ein Gesangs-Duell mit der Begrabenen, es währt Minuten, verschiebt den Mord-fall zum gräßlichen Fall der Mörderin, die vom Schlag getroffen zusammenbricht.

Das schauervolle Duell ist gerahmt zum einen durch die Vorgeschichte, zum anderen durch die Nachgeschichte. Bei den Reaktionsmustern auf den Tod der gefeierten Sängerinnen ist ein Unterschied bemerkbar. Ging der Musikdirektor in der Wohnung der toten Rosalies zum Klavier, „wischte die Thränen aus dem Gesicht [...] und nahm zum Andenken, als heilige Reliquie, die darauf liegende Partie der Donna Elvira mit“, eine Transzendierung dieser Kunstalternative zweifelsohne, brachte man Angelicas „Leiche hinweg und begrub sie nach wenigen Tagen in der Stille“. Im Kampf um kulturelle Anerkennung in N. hat Salchen gesiegt. Reinhold verfällt in Wahnsinn und stirbt bald darauf im Irrenhaus.

VI.

Das Ende bindet die Honoratioren der Stadt wiederum in die Mittelmäßigkeit sich selbst genügender Realität ein. Es führt an einem stürmischen Apriltage abermals in die Weinstube, wo die einstige Dienerin der Vanelli, die man für verwirrt hält, den „gewöhnlichen Stammgästen“ vom „Unstern“ schon des Kindes erzählt, sie litt keine, „die besser sang als sie“ und von den ins Grab geschickten Sängerinnen. Die Alte trägt noch die fatalistische Dimension der Schauerromantik, wonach sich alles rächt: „Es

tyńskie poczynania Vanelli przeniknęły Reinholda do tego stopnia, że w końcu i czytelnik miarkuje, iż immoralizm stanowi tu element gry aksjologicznej. Reinhold, niczym jego klasyczny pierwowzór, zmagają się z własną degradacją, relatywizując jednocześnie śmierć Rozalii. Jeśli kocha on bowiem Vanelli, to Rozalia musi umrzeć, ponieważ „i tak nie przeżyje tej sytuacji“. Podsuwa zatem truciznę niemieckiej idealistce, która, pozbawiona jego duchowego żaru, nie potrafi już dalej żyć. Dokonawszy tego, Reinhold wybiera egzystencję wyzbytą sumienia, a jego zasadą zdobytej wolności jest: nigdy już nie wstydzić się samego siebie. Wkrótce potem występuje w roli Don Juana, podczas gdy Vanelli wybiera rolę Donny Elviry. Publiczność odczytuje to jako przejaw artystycznej zazdrości, tym niemniej „z ciekawości“ i ze znacznym wyprzedzeniem rezerwuje bilety na ów szczególny wieczór. Podczas tego przedstawienia dochodzi do symbolicznego spełnienia wyroków sprawiedliwości, które zostaną później przypieczętowane śmiercią Reinholda w domu obłąkanych oraz wymowną paralelę: dyrektor zabiera z pokoju zmarłej Rozalii leżącą na fortepianie partię Donny Elviry i unosi ją niczym relikwię, podczas gdy Angelika zostaje pochowana bez rozgłosu. W zmaganiach o kulturalny prymat w N. zwyciężyła Rozalia.

VI

W scenie końcowej utworu miejsca notable, pogrążeni z powrotem w swojej przeciętnej egzystencji, jak zwykle spotykają się pewnego wietrznego, kwietniowego wieczoru w winiarni. Urszula, była służąca Vanelli, opowiada im o ciąży nad jej panią od dzieciństwa fatum, czego jednak nikt nie traktuje poważnie, jako że kobieta uchodzi za obłąkaną. Postać Urszuli przywołuje romantyczny jeszcze, fatalistyczny nurt grozy, zgodnie z którym krzywda nie może pozostać bez kary. Ów metafizyczny koncept nie sta-

kam, wie ich gesagt, und wußte wohl, denn meine Kenntnisse trügen mich nicht". Aber diese metaphysische Dimension durchzieht nicht die Novelle. Man lacht über die Alte, schenkt ihr etwas und läßt sie forthinken in die Aprilnacht hinaus und hat nie mehr etwas über sie erfahren.

Dies alles erwogen, ergibt sich folgendes Resümee. Die Erzählung befragt die Identität schlesischer Provinz. Wohl hätte Reinhold bei Rosalies Hingabe und seiner genialischen Tendenz zur Überwindung von Grenzen aus eigener Kraft die Möglichkeit gehabt, in ihr eine Glut zu entzünden, die ihre Innerlichkeit aus ihrer häuslichen Beschränkung befreit. Doch vor die Entscheidung gestellt, wählte der provinztädtisch zurechtgestutzte Don Juan nicht den Weg der Mitentwicklung einer lebberen deutschen Kunstvariante. Die durch Naturwissenschaft, Kunst und nationale Emanzipation ethisch hoch gesetzte Figur erblickt bei allem ersten Angezogensein von der Schönheit als sittlicher Struktur ihre Lebensrealisierung dann aber in der Schönheit als perfekter, seelenloser Struktur. Die Frage nach der Moderne führt wie die Logik des Widerspruchs über diese Alternativen hinaus. Wo es nur Entgegensetzung gibt, gibt es keinen geschichtlichen Fortschritt. Beide Alternativen hatten nicht wirklich Lebensqualität: die schwindsüchtig-idealistische nicht und nicht die seelenlos-technische. Indem am Ende das kosmopolitische Kunstparadigma technischer Überbietung ohne Seele ebenso im Grabe liegt wie das Provinzielle der Seele ohne Lebensfähigkeit, lenkt Kahlert auf ein Drittes, das freilich keineswegs Gestalt gewinnt. Was bleibt ist das Aufgehobensein begrenzter Romantik in der städtischen Erinnerung und die Erinnerung an den moralischen Charakter von Identität. Was auch bleibt sind Provinzstagnation und städtische Banalität. Es bleibt die Leerheit der städtischen Mittelschichten, unvernögend das städtische Leben im ewigen Kreislauf der Neuigkeiten auf seine Bedeutung oder Substanz zurückzuführen. Information wird zur Ware, Zeit zum Kapital: „ich muß es weiter erzählen". „Wundern Sie sich nicht lange, es ist einmal so" –

nowi jednak osnowy utworu: Urszula, zbyt drobna jałmużną i wyśmiana, odchodzi na zawsze w mrok kwietniowej nocy.

Te rozważania skłaniają do pewnych wniosków. Opowiadanie Kahlerta stawia pytanie o tożsamość śląskiej prowincji. Reinhold przy wszystkich swoich zaletach mógłby wyzwolić Rosalię z prowincjonalnych ograniczeń i swoim geniuszem uskrzydlić drzemającego w niej ducha niemieckiego artyzmu. Sam jednak wpada w sieć artystyczno-społecznych paradoksów i sprzeczności, kończąc ostatecznie jako małomiasteczkowa ofiara własnego wyboru. Ten etycznie uprzywilejowany – dzięki nauce, sztuce i narodowej świadomości – bohater postrzega zrazu piękno jako atrybut pewnego obyczajowo-społecznego porządku i pole życiowej samorealizacji, później jednak wartość ta w pojęciu Reinholda absolutyzuje się wobec zastanego systemu moralnego i zaczyna funkcjonować samoistnie jako czysta, amoralna idea. Wszakże pytanie o nowoczesność, zgodnie z logiką sprzeczności, wykracza poza tę alternatywę. Tam bowiem, gdzie istnieje zaledwie przeciwieństwo, nie można mówić o postępie w sensie historycznym; w rzeczywistości zatem żadna z możliwości nie reprezentuje istotnych wartości. Wynika to zresztą z zakończenia utworu, wobec czego Kahlert sugeruje inne rozwiązanie, któremu jednak nie nadaje tutaj konkretnego kształtu. W atmosferze miasta pozostały jedynie wspomnienia romantycznych ideałów i moralnie dwuznaczne poczucie tożsamości. Poza tym dominuje prowincjonalna stagnacja oraz banal miejskiego życia, typowa jałowość egzystencji stanu średniego, ludzi zajętych jedynie nowinkami i niezdolnych nadać swemu życiu istotnego znaczenia. Opowiadanie Kahlerta sugeruje wielość dróg ku nowoczesności, żadna jednak nie uzyskuje tu przewagi.

Choć dzisiejszemu czytelnikowi *Donna Elvira* może wydawać się utworem dość powierzchownym i psychologicznie niezbyt głębokim, to jednak wielką zasługą autora było uświadomienie swoim współczesnym kierunku refleksji

kommentiert der Zeitungsschreiber die Nachricht, der alles nach – denken untergeordnet wird. Auch sprach man in allen „Theecirkeln“ „höchst erbaulich über den Wankelmuth der Menschen, und hörte endlich auf, sich darüber zu wundern“. Dass selbstische Geltungssucht kriminelle Energien birgt, bleibt unerkannt. So bietet Kahlerts Novelle mehrere Optionen, in die Moderne einzutreten. Sie werden abgetastet, aber sie bleiben unaufgelöst in Unklarheit stehen.

Ist es das große Verdienst Kahlerts, seinen Zeitgenossen die Augen für Orientierungsfragen der Gegenwart geöffnet zu haben, mag dem heutigen Leser der Text allzu skizzenhaft und nicht psychologisch tief genug erscheinen. Er sieht sich an Kommentare verwiesen, mit denen Kahlert Gedanken, Gefühle seiner Figuren vermittelt. Mitunter wirken sie wie an den Typus der Sängerinnen geheftete Probleme. Und auch die Leidenschaft des Don Juan wurde behauptet, kaum gestaltet. Sie ist in der Konstruktion stecken geblieben. Derart erscheinen die sozialen Konflikte literarisch konstruiert, allzu ideenhaft, projiziert in eine Kunst- und Gestaltenwelt. Könnte man dies als Mangel einer Jugendarbeit notieren, erfasst man gerade an solchen Brüchen die Probleme von Sinnbildungsverfahren im Realismus. Als Leser sieht man sich darauf verwiesen, daß es keinen wirklich großen öffentlichen Diskurs gibt, weil es keine Nation gibt und demzufolge keinen Öffentlichkeitsraum. Der regionale Diskurs bleibt punktuell orientiert, einmal als Gier nach Sensationen bei Reflexions- und Differenzierungsträgheit, einmal als zersplitterte, in verschiedene Punkte konzentrierte Geselligkeit, die wiederum in verschiedene Zirkel zersplittert ist. Es wird die Universität erwähnt, das Theater, die Weinstube, Theecirkel und ein bedeutender Fürst erscheinen am Rande. Aber diese koexistierenden Gruppen werden anders als in Balzacs zeitgleich entstehender *Comédie Humaine* (1829 ff.) nirgends zu einem zusammenwirkenden Ganzen verschmolzen. Sie lassen sich nicht gemeinsam ins Bild setzen. Für das Bedürfnis, eine gesamtgesellschaftli-



nad ówczesną rzeczywistością. Pełnię wymowy tekst uzyskuje dzięki komentarzom narratora, w których ujawniają się myśli i uczucia bohaterów, zwłaszcza gdy idzie o problemy związane z egzystencjalną i artystyczną postawą obu głównych bohaterów. Ognistość Don Juana została tu zasugerowana, choć nie do końca określona. Należy ją raczej lokalizować w planie konstrukcyjnym utworu, co sprawia wrażenie pewnej sztuczności. Można by uznać, iż jest to błędne rozwiązanie młodego literata, ale właśnie w ten sposób przejawia się proces tworzenia realistycznej symboliki. Tego rodzaju zabieg był wobec czytelnika koniecznością, ponieważ niemożliwy był jakkolwiek istotny dyskurs w sytuacji, gdzie niedookreślony pozostaje kontekst narodowy, zatem i społeczny. Problematyka intelektualna przyjmuje, przynajmniej na poziomie świata przedstawionego, wymiar lokalny i dotyczy w zasadzie pogoni za sensacją, przy jednoczesnej umysłowej bierności bohaterów. Ich świat nie ma właściwie struktury społecznej, jest raczej zlepkiem grup o charakterze towarzyskim, gdzie ani teatr, ani uniwersytet, ani winiarnia, ani nawet pojawiający się epizodycznie książę nie tworzą razem znaczącej wartości społecznej, tak jak to było np. w wyda-

che Sicht zu geben, ist – vereinfacht gesagt – kein gesellschaftlicher Träger da. Deshalb wirkt die erzählerische Wiedergabe städtischer Provinzrealität so unorganisch, die typologischen Geselligkeitsorte bleiben nebeneinander in Unklarheit stehen. Daher der große weltliterarische Ansatz, der in die kleine Realitätsstruktur hineingesetzt werden muß und mit dem es in Umrissen gelingt, einen nationalen Diskurs zu führen. Es bedarf in der deutschen Literatur großer konstruierender Anstrengung, um die Welthaltigkeit des Provinzdialogs in Szene zu setzen. Und hierfür brauchte Kahlert eine vorgezeichnete Figur wie Don Juan, die die Klage des Musikdirektors über die Provinzstagnation hochzieht zu einem Dialog, der vom Richtungsstreit der Moderne bestimmt ist.

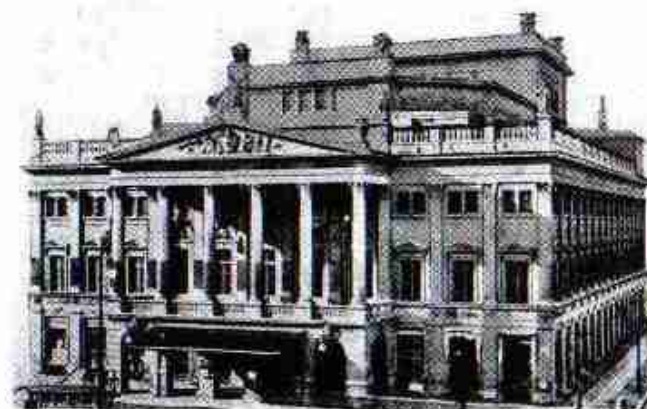
Blicken wir auf das Gesagte zurück, dann haben wir Kahlerts kleinen Text eingesenkt in den Kontext der Mythenbildung um Don Juan und Faust, in die Diskussion um Mozart als deutschen Komponisten und in die Problematik einer Abbildung deutscher Städte. Inwiefern nun, wäre abschließend zu fragen, ist sein Verfasser kein „Ausläufer“ der Romantik, kein epigonaler Vertreter der Spätromantik, der er gewöhnlich zugeordnet wird.

Seit E. T. A. Hoffmann bevölkert sich die Novellistik des 19. Jahrhunderts mit authentischen und fiktiven Künstlergestalten, Komponisten, Virtuosen, Dilettanten, existentiell unglücklichen, unverständenen, an der Grenze ihres Talents zugrunde gehenden Künstlern. Kahlerts Novelle ist zweifellos in der Nachfolge zu E. T. A. Hoffmanns Werk aus seinen *Fantasiestücken* entstanden, dies ist die rezeptionsgeschichtliche Konstellation, dabei aber ein eigenständiges Werk. Verglichen mit Hoffmanns und Christian Dietrich Grabbes *Don Juan* – Varianten kennzeichnet Kahlerts Novelle ein stärkerer Einbezug an bürgerlicher Realität. Die Realität in ihrer veralltäglichten Erscheinungsform erhielt eine weit deutlichere Umrißzeichnung, mit allem, was hierbei an Möglichkeiten und Schwächen sichtbar wurde. So ist bei E. T. A. Hoffmann noch nicht die Weinstube wichtig, sondern der Traum ist

nej niemal równocześnie *Komedii ludzkiej* Balzaka (1829). W literackiej rzeczywistości *Donny Elwiry* zabrakło ku temu dostatecznie wyrazistej społecznie postaci. To właśnie sprawia, że przedstawiona tu prowincja jest socjalnie zatamizowana. Taka perspektywa rzeczywistości mogła uzyskać wymiar literatury ponadnarodowej oraz stać się impulsem do rozważań nad narodową tożsamością – o ile ujęta była w formy paraboliczne. Problematyka prowincji mogła osiągnąć w ówczesnej literaturze niemieckiej rangę światową, ale wymagało to istotnego wysiłku kompozycyjnego. Wprowadzona przez Kahlerta postać Don Juana uniwersalizuje świat przedstawiony, tak iż może on stać się elementem sporu o kształt przyszłości.

Na podstawie dotychczasowych ustaleń postrzegamy krótki utwór Kahlerta w kontekście mitu Don Juana i Fausta jako element dyskusji o Mozarcie, i wreszcie jako próbę diagnozy prowincjonalnych miast niemieckich. Czy zatem, i w jakim stopniu, reprezentuje jego twórca romantyczny epigonizm, co mu się zwykle przypisuje? W nowelistyce XIX w., poczynając od E. T. A. Hoffmanna, spotykamy wśród bohaterów plejadę autentycznych lub fikcyjnych artystów, kompozytorów, wirtuozów, dyletantów, postaci egzystencjalnie nieszczęśliwych i twórczo niespełnionych. Nie ulega wątpliwości, iż omawiany tekst był inspirowany twórczością Hoffmanna, co nie podważa oczywiście jego oryginalności. Jednak w porównaniu z wariantami postaci Don Juana u Hoffmanna czy Grabbesa, Kahlert wydaje się znacznie mocniej związany z mieszczańską rzeczywistością. Zyskuje ona u niego dobitny wyraz, uchwycona zwłaszcza w swych codziennych przejawach. Jeszcze bowiem u E. T. A. Hoffmanna przestrzeń winiarni nie odgrywa aż tak ważnej roli, a ponad wszystkim unosi się marzenie, typowo romantyczny wymiar, wobec którego świat mieszczaństwa zostaje zdemaskowany jako całkowicie wyzbyty poezji. Tymczasem u Kahlerta realia mieszczańskie zyskują istotnie na znaczeniu, znowu inaczej niż w utworach Goethego, gdzie stanowią zaledwie

alles. Dies ist romantisches Verhalten, das die Bürgerlichkeit als unpoetisch betrachtet. Bei Kahlert ist die bürgerliche Öffentlichkeit stärker präsent, und sie ist nicht etwa eine ästhetische Ersatzgesellschaft wie noch in den Romanen Goethes, aus der selektiert werden kann, was nicht paßt. Kahlert geht von realen situativen Gegebenheiten aus, wenn er den Alltag sowohl in der Kunst als im Leben als Ort von Routine, Erstarrung, Käuflichkeit und Neuigkeitsfetischismus begreift. Auch bietet Kahlert anders als Hoffmann und Grabbe biografische Elemente, die zumindest andeuten, wie die Einstellungen des Don Juan aus seinem Leben erwachsen ist. So wird in der Weinstube über die Sängerinnen und Sänger gesprochen, vom Musikdirektor bedacht, was sie repräsentieren. Die Bildung und Verhandlung von Bedeutungen im Gespräch, das Einbringen bürgerlicher Alltagsniederungen in humoristischer Brechung, die ansatzweise Begründung von Charakteren durch Biografik – dies alles weist auf den Realismus vor. Noch anderes spielt herein. Nicht ging es Kahlert um eine metaphysische Wette, die das Leben dieses faustischen Don Juan als Gleichnis nimmt und damit zur Fallgeschichte entwertet. Hatte Goethe im choralus mysticus seines *Faust* noch behaupten können: „alles Lebendige ist nur ein Gleichnis“ und war sein Faust ein Veranschaulichungsmittel für die zwischen Gott und dem Teufel bededete metaphysische Frage, ob der Mensch sich des guten Dranges wohl bewußt sei, so genügte dies Kahlert nicht mehr. Sein faustischer Don Juan ist die Darstellung eines lebendigen Menschen, nicht die eines metaphysischen Prinzips. „Seele“ bietet sich nicht mehr als metaphysischer Begriff, sondern als psychische Kausalität der Figur dar. Und der Lebensbegriff nähert sich von der Struktur her der sich selbst genügenden Realität an. Nachdem Gutes und Schlechtes nicht mehr metaphysisch über der Realität schweben, sondern Lebensmöglichkeiten sind, ist eine Mystik des großen Verbrechers oder Sünders in der Modernität ohnehin nicht mehr glaubhaft. Nun ist die Kriminalität Teil der sozialen Realität. Auch



jeden z elementów estetycznych, który w razie potrzeby można wykreślić. Kahlert odwołuje się przy tym do realnych, codziennych sytuacji, na które składają się również rutyna, zastój, koniunkturalizm i pospolita potrzeba sensacyjnych nowinek. Co więcej, od obu wspomnianych pisarzy różni Kahlerta domieszka pierwiastków biograficznych sugerujących pewne pokrewieństwo z postawą Don Juana. Związki te, jak również dziejące się w winiarni epizody wskazują na realistyczny zmysł autora. Kahlertowi nie chodziło bowiem o metafizyczne założenie, wedle którego żywot Don Juana miałby być metaforą – w myśl ujęcia Goethego, dla którego „wszystko, co żyje, jest zaledwie przenośnią”. W rozumieniu wrocławskiego realisty Faustowski Don Juan staje się żywym człowiekiem, a „dusza” psychiczną przyczyną jego poczynań. Analogicznie dobro i zło przeobrażają się z wartości metafizycznych, unoszących się ponad doczesnością, w konkretne, życiowe możliwości, a domniemana mistyka wielkich zbrodniarzy czy grzeszników traci swój czar i staje się zwykłym, kryminalnym aspektem społecznej rzeczywistości – co już wyraźnie różni dzieło Kahlerta od idei romantycznych. Istotne jest jeszcze i to, że obłęd bohatera nie odrywa już tutaj,

bei Kahlert sehen wir sie in der Realität verankert. Dies alles trennt seine Novelle von der Romantik. Und noch einen Punkt gilt es diesbezüglich dem Blick freizugeben: Reinholds Wahnsinn ist keine moralische Bestrafung, wie sie innerhalb eines geschlossenen Weltbildes üblich war. Ginge es um moralische Bestrafung, hätte er auf der Bühne sterben müssen. Im mittelalterlichen Stoff mit seinem geschlossenen Weltbild, innerhalb dessen jeder Fehler, jede Sünde, im Strafgericht aufgehoben wird, wird Don Juan – wie bei Mozart noch – gerichtet.

Reinholds Wahnsinn bietet keine Bestrafung, die Mozart noch in die moderne Musik gerettet hatte. Wie das der Novelle vorangestellte Motto zeigt, sah Kahlert die Abhängigkeit des Menschen nicht von höheren Mächten, sondern von seiner Ich-Sucht auch in Shakespeares Dramen greifbar. Diese moderne Fehlbarkeit des Menschen ist eine Voraussetzung dafür, daß Geschichten überhaupt in Gang kommen. In die historische Entscheidungssituation gestellt, sie ist auf die städtische Entwicklungsalternative bezogen, versagt Reinhold. Für den Pöctischen Realismus ist entscheidend, was man die Qualität der Dissonanz nennen könnte. Diese birgt eine historische Dialektik. Im Wahnsinn des an sich Leidenden schwingt mit, daß das Individuum beide Seiten nicht zusammenbekommen konnte, den von Kahlert hoch gesetzten Drang nach Grenzüberschreitung mit Menschlichkeit. Wenn Reinhold in der Situation der Dissonanz stirbt, stirbt er an ihrer Bedeutung. So gesehen bewirkte die Lokalisierung Don Juans in N. nicht etwa eine Verankerung Mozarts in kleinräumigen rezeptiven Bedürfnissen. In Kahlerts *Donna Elvira* führt die moderne Fehlbarkeit des Menschen weiter, da diese die Entwicklung über sich hinaustreibt. Es bedarf des Fehlers, damit die Modernität sich fortentwickelt. Dies war im Opernstoff Mozarts nicht enthalten.

Andrea Rudolph

jak to bywało wcześniej, roli moralnego zadośćuczynienia. Gdyby chodziło o ten rodzaj kary, musiałby on umrzeć na scenie. Problem ten tak właśnie pojmowano od Średniowiecza, wszak jeszcze Mozart dokonuje bezpośredniego sądu nad Don Juanem. Kahlert tymczasem odwołuje się do sensu Szekspirowskiego motto, akcentując uzależnienie człowieka nie od sił nadprzyrodzonych, lecz od jego własnych, wewnętrznych pragnień. Ludzkie błędy warunkują tutaj fabułę noweli. Reinhold, skonfrontowany z wyzwaniem, jakim są dialektycznie rozumiane przemiany mieszczańskiego świata, zawodzi, nie umie sprostać rozbieżnościom, na jakich zasadza się owa nowa rzeczywistość. Dialektyczny kontekst ludzkich błędów, jaki dostrzegamy na kartach *Donny Elviry*, jest Kahlertowską próbą nowoczesnej diagnozy socjologicznej, której próżno by jeszcze szukać w operach Mozarta.

Andrea Rudolph

Przełożył Janusz Krosny

LITERATUR

George M., *Zu August Kahlerts literaturgeschichtlichem Ansatz. Kommentar*, [w:] *Literaturgeschichtliche Schlüsseltexte zur Formung schlesischer Identität. Kommentierte Studienausgabe*. Hrsg. M. K. Lasatowicz, A. Rudolph, Berlin 2005, S. 133–160.

Heckel H., *Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung*, „Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte“. Hrsg. M. Koch, G. Sarrazin, H. 47, Stuttgart 1915.

Kahlert A., *Schlesiens Antheil an deutscher Poesie. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte*, Breslau 1835, [w:] *Literaturgeschichtliche Schlüsseltexte zur Formung schlesischer Identität. Kommentierte Studienausgabe*. Hrsg. M. K. Lasatowicz, A. Rudolph, Berlin 2005.

Musiol K., *Das Mozart-Bild des Davidbündlers August Kahlert. Ein Beitrag zur Ästhetik der Spätromantik*, „Mozart Jahrbuch“ (1980–83), S. 239–47.

Urbanowicz M., *Z dziejów literatury niemieckiej na Śląsku w pierwszej połowie XIX wieku*, Wrocław 1964.

LITERATURA

George M., *Zu August Kahlerts literaturgeschichtlichem Ansatz. Kommentar*, [w:] *Literaturgeschichtliche Schlüsseltexte zur Formung schlesischer Identität. Kommentierte Studienausgabe*. Hrsg. M. K. Lasatowicz, A. Rudolph, Berlin 2005, S. 133–160.

Heckel H., *Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung*, „Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte“. Hrsg. M. Koch, G. Sarrazin, H. 47, Stuttgart 1915.

Kahlert A., *Schlesiens Antheil an deutscher Poesie. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte*, Breslau 1835, [w:] *Literaturgeschichtliche Schlüsseltexte zur Formung schlesischer Identität. Kommentierte Studienausgabe*. Hrsg. M. K. Lasatowicz, A. Rudolph, Berlin 2005.

Musiol K., *Das Mozart-Bild des Davidbündlers August Kahlert. Ein Beitrag zur Ästhetik der Spätromantik*, „Mozart Jahrbuch“ (1980–83), S. 239–47.

Urbanowicz M., *Z dziejów literatury niemieckiej na Śląsku w pierwszej połowie XIX wieku*, Wrocław 1964.

Inhaltsverzeichnis

VORWORT 6

AUGUST KAHLELT
DONNA ELVIRA 8

NACHWORT
August Kahlerts Novelle
DONNA ELVIRA. Ein
schlesischer Beitrag zur
europäischen Mozartliteratur
(Andrea Rudolph) 58

Spis treści

SŁOWO WSTĘPNE 7

AUGUST KAHLELT
DONNA ELVIRA 9

POSŁOWIE
DONNA ELVIRA
Augusta Kahlerta jako
śląski wkład w europejską
literaturę mozartowską
(Andrea Rudolph) 59