

1609

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen

und der

historischen Klasse

der

bayerische
K. B. Akademie der Wissenschaften

zu München.

85507
15/1/08

Jahrgang 1904.

München

Verlag der K. Akademie

1905.

In Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

Dramatische Bearbeitungen des „Pervonte“ von Wieland.

(Zur Ergänzung des Vortrags vom 7. Februar 1903.)

Von **Franz Muncker.**

(Vorgetragen in der philos.-philol. Klasse am 2. Januar 1904.)

Wenige Monate, nachdem mein Vortrag über Wielands „Pervonte“ in den Sitzungsberichten der bayrischen Akademie der Wissenschaften (philos.-philol. und histor. Klasse 1903, S. 121–211) erschienen war, brachte August Sauer in seiner Vierteljahrschrift „Euphorion“ (Bd. X, S. 76–90) einen kürzeren, gleichzeitig mit meiner Abhandlung und völlig unabhängig von ihr ausgearbeiteten Aufsatz von Bernhard Seuffert, dessen Ergebnisse in den Hauptpunkten mit den meinigen übereinstimmen. Verschiedenes, was ich ausführlicher behandelte, streift Seuffert nur mit wenigen Worten; in andern Fällen wieder ergänzt seine Untersuchung die meinige. So weist er dem „Pervonte“ seine Stellung unter Wielands übrigen Erzählungen in Versen aus den Weimarer Jahren an und sucht psychologisch aus den sittlichen und künstlerischen Anschauungen des deutschen Dichters zu begründen, warum er den Schluss des Märchens gegenüber seiner französischen Vorlage ändern und demgemäss schon vorher Einiges in der Charakteristik der Hauptpersonen vertiefen musste. Besonders aber teilt er zur letzten Ausgestaltung des Gedichts vom Jahre 1794 Mehreres aus Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar und der königlichen öffentlichen Bibliothek in Dresden mit. Neben dem auch von mir abgedruckten Schreiben Herders führt

er einige Stellen aus Briefen Wielands an Göschen und Böttiger und grössere Abschnitte aus zwei Briefen des Prinzen August von Gotha an, der ebenso wie Herder verschiedene, von Wieland grossenteils befolgte Besserungsvorschläge im einzelnen machte.

Auch Seuffert deutet, obgleich nur flüchtig, auf die von mir ausführlich besprochene Opernbearbeitung des „Pervonte“ durch Fülleborn hin. Nun machte mich aber Artur L. Jellinek in Wien darauf aufmerksam, dass anscheinend derselbe Stoff auch sonst als Gegenstand von Opern erwähnt werde, und als ich diesem Winke nachging, begegnete ich derartigen Hinweisen sogar noch öfter, als ich nach dem Briefe des Wiener Bibliographen vermuten durfte.

Freilich ist aus den blossen Titeln noch wenig zu schliessen, wenn sie auch den Unvorsichtigen leicht irre führen können. Nicht alle Opern, welche „Die Wünsche“ überschrieben sind, hängen mit dem „Peruonto“ Basiles und mit dessen Umdichtung durch Wieland zusammen. Mehrere von ihnen gehn auf Perraults Märchen von dem Holzhauer und den drei Wünschen („Les souhaits ridicules“) zurück, einige auch auf das Grimmsche Märchen „Der Arme und der Reiche“ oder auf verwandte Ausbildungen desselben Grundmotivs bei andern Völkern.¹⁾

So ist die am 18. Februar 1763 in Paris aufgeführte einkaktige Oper „Le bûcheron ou les trois souhaits“ von Jean François Guichard und Castet, in Musik gesetzt von André Danican Philidor, um anderthalb Jahrzehnte älter als der Auszug aus Basiles „Pentamerone“ in der „Bibliothèque universelle des romans“ und die Wielandsche Neudichtung des Märchens; ihr Inhalt ist aus Perrault geschöpft. Ins Deutsche übersetzt, erschien „Der Holzhauer oder die drei Wünsche, eine komische Operette“ mit Musik von Georg Benda 1774 zu Berlin, im Klaviärauszug 1778 zu Leipzig. Aus der näm-

¹⁾ Vgl. Leopold Schmidt, Zur Geschichte der Märchenoper (Halle a. S. 1895), S. 69 f., 75; und Marcus Landau, Die Erdenwanderungen der Himmlischen und die Wünsche der Menschen, in Max Kochs Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, Neue Folge, Bd. XIV, S. 20 ff. (1900).

lichen Quelle stammt zweifellos, wenn es nicht ganz und gar der gleiche Text ist, der von Johann Friedrich Reichardt komponierte „Holzhauer“ (Berlin 1775).

Auch das Singspiel „Die drei Wünsche oder der Berggeist“ von Joseph Alois Gleich (1819), das in einem handschriftlichen „Verzeichnis des deutschen Schrifttums nach den Stoffen geordnet“ (1878) auf der Münchner Hof- und Staatsbibliothek erwähnt wird, über das ich aber sonst nichts Genaueres ermitteln konnte, dürfte in denselben Stoffkreis gehören; der Dichtung Wielands oder ihren Vorlagen ist es kaum nachgebildet. Recht zweifelhaft wenigstens ist die Ableitung aus diesen Quellen bei der zu Königsberg am 21. November 1824 aufgeführten Zauberoper Joseph Brauns, deren Titel nach Hugo Riemann (Opernhandbuch, Leipzig 1887, S. 613) „Die Wünsche oder der Prüfungstraum“, nach Leopold Schmidt dagegen „Die drei Wünsche“ lautete. Ist die erste Angabe richtig, so wäre die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass der Stoff dieser Zauberoper von Wieland oder seinen romanischen Vorgängern stammte; bei dem zweiten Titel wäre dies im höchsten Grade unwahrscheinlich. Ein bestimmteres Urteil wird hier schwerlich zu erzielen sein, da die Oper, wie Schmidt mitteilt, nicht im Druck erschienen ist und nirgends etwas Näheres über ihren Text verlautet.

Gar nichts zu tun hat mit unserm Märchen Ernst Raupachs komisches Singspiel in drei Aufzügen „Die drei Wünsche“, das mit der Musik Karl Löwes am 18. Februar 1834 im Berliner Hoftheater aufgeführt wurde. Der zu Bonn bei N. Simrock als op. 42 des Komponisten gedruckte Klavierauszug bietet neben den eigentlichen „Tonstücken“ auch einen „Flüchtigen Überblick der Handlung“, die laut dem Titel „nach einem orientalischen Märchen“ gebildet sein soll. Sie spielt zwar im Morgenlande, dürfte aber kaum unmittelbar aus einer morgenländischen Quelle geschöpft sein. Vielmehr stimmt sie in ihren Grundzügen mit der Geschichte „Der Arme und der Reiche“ überein, welche die Brüder Grimm 1814 im zweiten Bande ihrer „Kinder- und Hausmärchen“ erzählt hatten.

Auch die einer viel spätern Zeit angehörenden französischen Märchenoperen von J. A. F. Poise (Paris 1873) und von Georges Villain (Paris 1890), beide „Les trois souhaits“ betitelt, sind von Basile und Wieland ganz unabhängig.

Dagegen scheint das von Larousse komponierte, von Hus le jeune mit Balletten ausgestattete dreiaktige Melodram „Per-vonte ou le don des souhaits“ von 1805, von dem ich nur den Titel aus Jellineks Mitteilung kenne, sonst aber nirgends etwas erwähnt finde, wenigstens auf die französische Nacherzählung des neapolitanischen Märchens in der „Bibliothèque des romans“, wenn nicht auf Wielands Dichtung selbst zurückzugehen.

Offenkundig schloss sich an Wieland nach Fülleborn noch August von Kotzebue an. Von verschiedenen Tonkünstlern zu wiederholten Malen um eine Operndichtung gebeten, gab er 1815 (genauer wohl schon 1814) zu Leipzig einen „Opern-Almanach für das Jahr 1815“ heraus, der als zweites unter fünf Stücken (S. 61—128) die komische Oper in drei Akten „Per-vonte oder die Wünsche“ enthielt. Gleichzeitig erschien diese Oper auch 1814 im ersten Band der „Neuen deutschen Schaubühne oder dramatischen Bibliothek der neuesten Lust-, Schau-, Sing- und Trauerspiele“ („Augsburg und Leipzig, in Kommission in der von Jenisch und Stageschen Buchhandlung“), S. 255—314;¹⁾ später wurde sie im 39. Teil von Kotzebues sämtlichen dramatischen Werken (Leipzig 1829, S. 175—230) wieder abgedruckt.

Mit Wielands Dichtungen war Kotzebue von Jugend auf vertraut. Mehrfach schon hatte er sich in denselben oder doch in ähnlichen Bahnen bewegt wie der Verfasser der „Abderiten“

¹⁾ Die einzelnen Bände dieser Sammlung sind zwar nicht mit Jahreszahlen versehen; doch erschienen nach Wilhelm Heinsius (Allgemeines Bücherlexikon, Bd. V, Leipzig 1817, S. 485) die ersten sechs Bände 1814 und 1815, der erste Band also 1814. In Kaysers Bücherlexikon wird dieser nämliche Band übrigens als Band XXIII der „Deutschen Schaubühne oder dramatischen Bibliothek der neuesten Lust-, Schau-, Sing- und Trauerspiele bis 1818“ bezeichnet, die im gleichen Verlag, ebenfalls ohne Angabe der Jahreszahl auf den einzelnen Bänden, veröffentlicht wurde.

und des „Oberon“, dem er bei verschiedenen Gelegenheiten seine Zustimmung und Bewunderung zu bezeigen suchte. Manches komische oder satirische Motiv seiner Dramen ging zunächst auf Wieland zurück. Aber auch ganze Lustspielstoffe hatte Kotzebue schon von ihm geradezu entlehnt, so z. B. erst 1810 in der Posse „Des Esels Schatten“. Gern erklärte er denn auch jetzt, dass er „nach einem bekannten Märchen von Wieland“ seinen „Pervonte“ ausgearbeitet habe.

Kotzebue wusste, wie wenig das Publikum selbst bessere Operntexte zu beachten pflegte, und sprach daher im Vorwort zu seinem „Opern-Almanach“ die Hoffnung aus, dass man an sein Buch keine allzu hoch gespannten Forderungen stellen werde. Er wollte seinen Zweck schon erreicht haben, wenn seine Stücke den Komponisten willkommen seien und „Veranlassung zu der Entstehung mancher gefälligen Musik“ gäben. Was er im „Pervonte“ lieferte, steht nun freilich auf einer sehr niedrigen Stufe. Seine Operndichtung ist zum grössten Teil ohne jeden künstlerischen Wert, weist weder von den philosophisch-sittlichen Absichten Wielands viel auf noch von dem frischen Humor und der leichten Anmut, die trotz aller volkstümlichen Derbheit die Darstellung des kunstreichen Erzählers auszeichnet, vergrößert ganz witzlos die komischen Züge des Märchens bis zur plumpsten Karikatur und soll daneben doch auch wieder als eine Art von Parodie satirisch wirken. Bezeichnend für Kotzebues niedrige Auffassung der Komik in dieser Oper ist schon der Name Pumpapump, den er dem Fürsten von Salern verleiht, die ganze Art, wie er die Dummheit und Faulheit, die läppische Unbeholfenheit und hernach die sinnlose Wut dieses würdelosen Operettenprinzen ausmalt, wie er ebenso lächerliche und geistlose Höflinge um ihn versammelt, wie er einen chinesischen, einen afrikanischen und einen indischen Prinzen als Bewerber um Vastolas Hand mit allerlei Hanswurstspässen zur Audienz aufmarschieren und nach der ablehnenden Antwort der Prinzessin wieder abziehen lässt, und mehr dergleichen.

Von Wieland entlehnt er dabei Grundzüge für den Cha-

rakter seiner wichtigsten Personen und im allgemeinen den Gang der Handlung, auch öfters kleinere Einzelheiten; aber in vielen Haupt- und Nebensachen hält er sich mehr oder weniger frei von ihm, viel freier jedenfalls als Fülleborn, und namentlich bedient er sich nicht leicht, wie dieser es so gerne tut, der eignen Worte seines epischen Vorgängers.

Während der Breslauer Schriftsteller seine Oper erst mit dem Schluss von Wielands erstem Gesang eröffnet, fängt Kotzebue die Märchenhandlung von allem Anfange an. Er führt uns zunächst den Hof des Fürsten von Salern vor — an die Stelle des Wielandischen Seneschalls tritt dabei ein possenhaft gezeichneter Hofmarschall — und unterrichtet uns durch Gesänge und Wechselreden des Fürsten und seiner Höflinge über die Hartnäckigkeit, mit der Vastola all die vielen Freier abweist. Wieland hatte charakterisierend erwähnt, sein Märchenkönig sei „sich Grosspapa begrüßen zu hören eben noch nicht mächtig lüstern“ gewesen. Aus diesem Satze greift Kotzebue nur das eine Wort „Grosspapa“ auf, kehrt den Sinn des Ganzen aber geradezu ins Gegenteil um und lässt die Klagen seines Fürsten über die Sprödigkeit der Prinzessin mehrfach in die Verse ausmünden:

„Doch die schöne Vastola
Macht uns nicht zum Grosspapa!“

worauf der Chor mit einem Triller das Wort „Grosspapa!“ wiederholt.

Die Scene wird durch die Ankündigung dreier fremder Prinzen unterbrochen, die alsbald mit den lächerlichsten Manieren auftreten und das Glück, das sie ihrer künftigen Braut zugedacht haben, in komisch abschreckender Weise beschreiben. Die sofort herbeigerufene Vastola spricht jedoch deutlich ihren Abscheu vor ihnen und überhaupt ihre Männerfeindschaft zuerst in Prosa, dann in einer konventionell gereimten Arie aus. Rasch getröstet entfernen sich die exotischen Freier; der Hof aber stimmt auf Befehl des Fürsten ein Klagelied an Amor, den Schelm, an, der allein zu helfen vermöchte — endlich ein-

mal ein paar Verse von liebenswürdig-munterem Humor, die auch in der äussern Form nicht übel geraten sind.

Daran schliesst sich die Scene auf einem freien Platz im Walde, wo Pervonte unter einem wenig charakteristischen Selbstgespräch Holz hackt, bis er die schlafende Fee erblickt, sie gegen die Sonne schützt und der Erwachenden vergnügt ins Gesicht lacht. Statt der drei Feen Wielands führt uns Kotzebue nur eine vor; ihre Schönheit bereitet aber dem betrachtenden Tölpel bei ihm das gleiche Behagen wie bei seinem Vorgänger; ja selbst die derbe Äusserung des Wielandischen Pervonte über die schlafenden Frauen kehrt in der Oper beinahe wörtlich wieder: „Jammerschade, dass das arme Ding da wie ein Kalb in der Sonne liegt!“ Die unbeholfene Verlegenheit aber, die bei Wieland den Burschen vor den erwachten Feen befällt, verwandelt Kotzebue in eine plumpe Verliebtheit. Sein Pervonte lässt sich in ein ziemlich umständliches Gespräch mit der Fee ein, rühmt ihre Schönheit, schildert ihr seine eignen armen, ihm aber vollauf genügenden Verhältnisse, die ihn nichts weiter wünschen lassen, und erntet dafür von ihr das wieder stark an Wielands Verse anklingende Lob: „Du bist der wahre Philosoph, ohne es zu wissen; und das sind heutzutage die besten.“ Nach ihrer Gabe, dass jeder seiner laut ausgesprochenen Wünsche sogleich in Erfüllung gehn solle, fragt er den Henker; für seinen Dienst will er einen Kuss. Er „trampelt“ auf die Fee zu, sie verschwindet lachend, und er umarmt an ihrer Statt einen Affen. Missmutig setzt er sich auf sein Bündel Holz, das er nun heimtragen muss, tut so den vom Märchen her überall gleichmässig überlieferten Wunsch und rutscht auf dem Bündel davon.

Wieder verändert sich die Scene in eine offene Gegend; Vastola erscheint mit ihren Frauen, als eine zweite Nausikaa den Federball schlagend, freilich unter höchst unhomerischen Operettengesängen. Da reitet Pervonte auf seinem Holzbündel herein, wegen seiner Hässlichkeit von allen, zuletzt am schlimmsten von der Prinzessin verspottet. Ähnlich wie bei Wieland nennt sie ihn einen „Wechselbalg“ und eine „elende

Missgeburt an Leib und Seele“¹⁾ und erhält dafür statt des derben Wunsches mit den Zwillingen, den von Basile bis auf Fülleborn alle Bearbeiter des Märchens festgehalten hatten, die aus sittlich-gesellschaftlichen Rücksichten sehr abgeschwächte,²⁾ nur in der Anrede noch deutlich an Wieland erinnernde Antwort: „Ei verflucht! Prinzessin Jesabel! so wollt' ich doch gleich, dass Ihr Euch in mich verlieben müsstet bis über beide Ohren.“ Mit der sofortigen Erfüllung dieses Wunsches, die sich in verzückten Reden und Gesängen Vastolas kund gibt, schliesst der erste Aufzug.

Diese prude Milderung des Grundmotivs führt naturgemäss noch zu mehr Änderungen im folgenden. Zunächst sehen wir die Freude des Fürsten über die Bekehrung seiner Tochter zur Liebe und den jähen Umschlag dieser Freude in Schmerz und Wut, als er den mit Gewalt an seinen Hof geschleppten Pervonte erblickt, der selbst von der Liebe zu Vastola nichts wissen will. Auf Pumpapumps Ablehnung eines solchen Schwiegersohns

1) „Lasst doch den Wechselbalg zufrieden. Ihr seht ja, dass er nicht einmal eine menschliche Form hat; eine elende Missgeburt an Leib und Seele, taugt bloss ausgestopft in ein Naturalienkabinett.“ Während sich Kotzebue sonst (z. B. gleich in dem folgenden „Prinzessin Jesabel“) an den Text in „Wielands auserlesenen Gedichten“ (1785) hielt, scheint in Vastolas Spottrede neben den Worten dieser Ausgabe fast noch ein Nachhall aus der früheren Fassung des Märchens im „Teutschen Merkur“ mitzuklingen, wo die Prinzessin den vorbeireitenden Pervonte „Bärenhäuter“, „Vogelschreck“ und „missgeschaffnes Tier“, aber nicht „Wechselbalg“ schimpft. Oder sollten die Schmähungen der Prinzessin in der Oper, die das tierische Äussere Pervontes treffen, vielmehr auf den zweiten Teil von Wielands Gedicht weisen, auf das Gespräch der beiden Unglücksgenossen in dem schwimmenden Fasse, wo Pervonte (Auserlesene Gedichte, Bd. V, S. 240) die Schimpfwörter aufzählt, die Vastola ihm einst zugeworfen: „Und hiesst mich Wechselbalg und Kauz und Murmeltier, und was vors Maul Euch kam“?

2) Oder sollte Kotzebue von seinem Aufenthalt in Russland her etwa das dem „Pervonte“ entsprechende slavische (russische und polnische) Märchen gekannt haben? Hier fehlt das Lachen der Prinzessin, und der Dümmling wünscht nur, dass sie sich in ihn verlieben möge; der weitere Verlauf der Geschichte passt freilich dazu nicht recht. Vgl. Reinhold Köhler, Kleinere Schriften, Bd. I, S. 405 (Weimar 1898).

antwortet die Prinzessin mit trotzigem Drohungen; die Einwände des Hofmarschalls und des gegen ihre verliebte Tollheit herbeigerufenen Leibarztes vergilt sie mit Schlägen und Püffen und läuft endlich davon, ihrem Pervonte in seine Hütte nach. Hier sträubt sich der Tölpel trotz dem Zureden seiner Mutter lange gegen ihre Liebesversicherungen, gibt aber endlich nach, als sie ihm bestes Essen und Trinken im reichsten Masse verspricht. Da erscheinen aber auch schon die Trabanten des Fürsten, um Vastola mit dem Burschen gefesselt an den Hof zurückzuholen.

Der dritte Akt führt uns ans Ufer des Meeres. In grösster Wut auf- und abgehend, erwartet der Fürst hier die Gefangenen. Da Vastola um keinen Preis ihrer Liebe entsagen will, lässt er sie mit dem jammernden und sich sträubenden Pervonte in eine Tonne stecken, aus der die beiden übrigens um des komischen Effekts willen mit den Köpfen herausgucken sollen, und ins Meer werfen.

Die Scene verändert sich in eine wüste Insel. Auf ihr erscheint die Fee, erstaunt, dass selbst in der Todesgefahr der Dummkopf seiner Zaubergabe nicht gedenkt, und lässt durch Geisterhilfe die Tonne ans Land treiben. Hier erst — offenbar aus bühnentechnischen Gründen, der bequemerer Darstellung halber — erklärt Pervonte der Prinzessin auf ihre verzweiflungsvolle Frage, woher ihre rasende Liebe stammt, und befreit sie auf ihre Bitte durch seinen Wunsch zunächst von dieser Liebe. Entzaubert, beginnt sie von neuem ihn zu schmähen, muss aber sogleich wieder durch Liebkosungen (wenn auch nicht durch einen Kuss, wie bei Wieland) seine Bereitwilligkeit zu weiteren Wünschen erkaufen. So verwandelt er das Fass in eine bequeme Gondel, sich selbst in einen schönen Jüngling, wünscht für sich einen kahlen Baum am Ufer mit Bretzeln, einen andern mit Bratwürsten behängt und für Vastola ein prächtiges Schloss am Gestade. Endlich, nachdem er gehörig gegessen, durch seine Wunderkraft sich auch trefflichen Wein herbeigezaubert und dann unter Vogelgesang ein wenig geschlummert hat, wünscht er sich noch auf den Rat der Prin-

zessin Verstand. Alles andre war in der Oper viel rascher vor sich gegangen als bei Wieland; nur bei diesem letzten Wunsche zögert Pervonte zuerst ein wenig. Dann aber, obgleich Vastola meint: „Es braucht eben nicht viel zu sein; das könnte mir leicht zu viel werden“, begehrt er doch „recht viel und vom besten“ Verstande. Sofort verändert sich seine ganze Haltung gegenüber der Fürstin; nun wirbt er, ohne jedoch die Zauber- gabe brauchen zu wollen, um ihre Liebe, und von ihr erhört, will er nur noch „ein Glück, das Liebe schafft“. Wieder er- scheint die Fee, nimmt die Wunderkraft zurück, die den Glück- lichen keinen Segen mehr bringen kann, führt aber durch ihre Genien die Liebenden in ihre Heimat zurück, ihren Eltern wieder zu.

Der ganze zweite Akt bringt keine unmittelbaren Anklänge an Wielands Dichtung, die erste Hälfte des dritten Akts nur sehr wenige. Erst mit der Ankunft des ungleichen Paares an der wüsten Insel setzt die Ähnlichkeit mit dem Märchen wie- der ein, zuerst mehr in allgemeiner Art, dann auch im ein- zelnen, so bei dem Wunsche der Bretzeln und Bratwürste, wo Kotzebue einen von Wieland (Auserlesene Gedichte, V, 247) nur flüchtig angedeuteten Einfall scenisch in aller Breite ausführt, und bei dem Verlangen nach Verstand; denn auch bei Wieland sträubt sich Pervonte zuerst gegen diesen Wunsch, um sich dann besonders guten Verstand von den Feen zu er- bitten, und diese erhören ihn

„mehr vielleicht, als Vastola
Am Ende selber gerne sah“.

Dagegen weist der Schluss der Oper keinerlei Abhängigkeit von Wieland auf.

Wie sonst in seine Lustspiele, so webt Kotzebue auch hier allerlei Satire ein, meist Satire althergebrachter Art auf Männer und Frauen, auf das Hof- und Gesellschaftsleben, auf das über- all herrschende Protektionswesen — selbst das Amt eines Schweinehirten wird in Pervontes Dorf nach Gunst, an den Vetter des Schulzen, vergeben (S. 80 f.) —, auf andere soziale

Schäden, auf Literatur und Theater. Da findet sich, recht äusserlich angebracht, eine Anspielung auf Zacharias Werners Sonette (S. 82), dort ein Spottwort über „mystische Poeten“ und „übergeschnappte Philosophen“ (S. 102). Dann wieder parodiert der Verfasser geradezu die landläufigen Theatermanieren und Theaterphrasen, indem er Vastola und ihren Vater bei der grossen Umarmung im zweiten Akte (S. 93 f.) mehrmals „einige Schritte zurücktreten und dann mit Gravität auf einander los gehn“, sie dabei „Ha, mein Vater!“ und „Ha, meine Tochter!“ ausrufen, die Prinzessin zuletzt „Wo bin ich?“ fragen und den Fürsten „In meinem Studierkabinett“ antworten lässt. Und ebenso satirisch ist es wohl gemeint, wenn im dritten Akte (S. 118) der aus der Meeresgefahr gerettete Pervonte beim Anblick der wüsten Insel anhebt: „Tot bin ich! schon vor einer Stunde bin ich ertrunken — folglich ist hier das Himmelreich — es sieht aber eben nicht lustig hier aus. — He! Jungfer Prinzessin! seid Ihr auch gestorben? — guckt einmal heraus, wir sind im Himmel angekommen.“ Das sieht fast wie eine beabsichtigte, aber freilich wenig geglückte Parodie auf Orests Monolog beim Erwachen aus seiner Betäubung und seine nächste Anrede an die Schwester aus (Goethes „Iphigenie“, III, 2 und 3, Anfang). Auch sonst fühlt man sich öfters bei dieser Oper Kotzebues versucht, der ausserdem gar zu unschmackhaften Komik durch die Annahme parodistischer Absichten wenigstens einige Würze zu geben.

Von dem ausgelassen muntern Leben und der wirklich lustigen Beweglichkeit, die in den meisten Schwänken und Possen Kotzebues waltet, ist in seinem „Pervonte“ nur wenig zu spüren: die ihm sonst geläufigen und bei ihm stets theatralisch wirksamen Motive der Verkleidungen und Verwechslungen liessen sich hier nicht anbringen; ebenso war keine Gelegenheit zu einem verwirrenden Intriguenspiel gegeben. Dazu sind die Personen fast durchweg Karikaturen der schlimmsten Art, die Einfälle gar zu plump und arm an Witz, die Komik ganz äusserlich und bisweilen pöbelhaft, die Sprache meist kunstlos, sehr niedrig, prosaisch auch wo die Leute in Versen

und Reimen sprechen, der Dialog freilich leicht und lebendig. Nicht einmal besser gegliedert und aufgebaut als Fülleborns schwaches Singspiel ist Kotzebues Oper, und geistig überragt sie jenes in keiner Weise.

Und doch verhalf ihr der Bühnenruhm ihres Verfassers alsbald zu mehreren Komponisten. Gleich in den allernächsten Jahren (gegen 1815) setzte sie Kapellmeister Leopold Karl Reinecke zu Dessau, 1817 Peter Joseph Lindpaintner zu München in Musik. Lange hat sich freilich von diesen Pervonte-Opern keine auf der Bühne erhalten. Nach Felix Clément und Pierre Larousse (*Dictionnaire lyrique*, Paris [1869], S. 526) wurde zwar Lindpaintners Oper in Stuttgart gegen 1830 gegeben. Doch auch vorausgesetzt, dass diese unbestimmte Angabe auf Wahrheit beruht,¹⁾ so verlautet doch von sonstigen Aufführungen des Werkes um diese Zeit und vollends später so wenig, dass es unmöglich einen grossen Bühnenerfolg gehabt haben kann.

¹⁾ In den Schriften über das Stuttgarter Hoftheater im 19. Jahrhundert von C. A. v. Schraishuon (1878) und Adolf Palm (1881) wird Lindpaintners „Pervonte“ nicht erwähnt.