

Fenilletou.

Königliche Oper.

„Diana“, Musikdrama in einem Akt, Text von Eugen M o h á c s i, Musik von Eugen Z á d o r. — „Aphrodizia“, symphonisches Ballett in zwei Bildern, Text und Musik von Carl G e n t s c h e l. — Uraufführungen am 22. Dezember.

Von Dr. Olga Molnár.

Alle Motive, die wir heute in „Diana“ hören, werfen eigentlich einen Rückblick auf die Musik zwischen Wagner und den Dekomodernen. Keines stellt sich äußerlich an. Sie gehen ungefähr so weit, wie Rorngold in „Violanta“. Oder wie Schönberg in seinem Streichertext, der „Verklärten Nacht“. Ist das gleichbedeutend mit Strauß? Nur zum Teil. Denn in „Salome“ und „Elektra“ wird mehr gewagt als hier. Viel stärkeren Einfluß hat Strauß, der Sinfoniker, ausgeübt, wesentlich aber bleibt, wie gesagt, der Umstand, daß die atonale Melodie, die Verleugnung der aus Terzen aufgebauten Akkorde, die Picasso-Linie und alles, was zum linken Flügel gehört, in dem heute vernommenen Gesang nicht regieren. Allerdings gebärdet sich da im schroffen Gegensatz zur Mythologie Diana musikalisch ausschweifender als Aphrodite, die zweite Gelbin des Abends. Zádor ist entschieden die neuere Marke.

Sein Librettist führt uns in eine französische Burg zur Zeit der Frührenaissance. In den Namen der Personen aber klingt italienischer Melos. Der Burgherr Francesco zieht ins Feld; der König ruft. Tausend Kümmernisse im Herzen begleiten den Krieger, denn er muß sich zum trennen von Diana, seinem Weib. Sie ist verführerisch jung, rein, der Madonna ergeben. Und der Glückliche, für den ein verborgener Funke ihres Herzens bald auslodern soll, heißt Enrico und ist der Wasserbruder Francescos. Er schützt ein Leiden vor, um fern vom Lager mit Diana allein zu bleiben, will sie reiflos besitzen, will die knospende Liebe aus vollem Kelch genießen. Ja, die Lippen finden sich. In ihrem Ruch brennt schon verzehrende Glut. Da kehrt Francesco unerwartet zurück. Von wilder Eifersucht umwölkt. Enrico wird einem finsternen Knappen über-

geben, nachdem er sich mutig vor des Gatten Schwert gestellt und Dianas Unschuld beteuert hat. Francesco macht einen letzten Versuch, schleicht sich aus dem Furioso zu wönedurstigem Dolce, stürzt vor Diana hin und fleht kniefällig um einen einzigen warmen Bant. Vergeblich. Ihr Körper ist unbeslekt, aber das Herz hat sich mit dem Geliebten vermählt, will in Sehnsucht leiden und ver-schmachten. Da schlägt der Gatte einen Abschiedstank vor. Und Diana leert den Becher, der — sie muß nachher das Gräßliche erfahren — mit Enricos Blut gefüllt ist... Francescos Mordgefell hat seine Schuldigkeit getan und den Rivalen hingerichtet. Doch aus dem wahrstimmigen Schauer, der Diana überläuft, wird süßester Schauer. Lieber ihr ganzes Innere ergießt sich Enricos Blut: der durch den Liebestod geheiligte Strom. Jetzt fand sie für immer beisammen. Ueberwältigendes Glück winkt dem ster-benden Weib, und die blutgetränkten Seelen vereinigen sich zum himmlischen Flug.

Was man im Zeitalter der Renaissance „Ludus Diana“ nannte, spielte sich freilich mit weniger Blut-verlust ab. Damals erschien Diana von Göttern, Halb-göttern und ihren Nymphen umgeben, man tanzte, sang Chöre, und gewöhnlich sprach Merkur, als Abgesandter Dianaz, den Prolog „ad spectatores“. Es war ein lustiges Maskenspiel. Und wollte in solchen Stücken ein überquellendes Herz einer anderen Seele zulieb, die ent-schwinden war, die Erde verlassen, wie in Molières Textbuch Diana ihrem Ritter folgt, so stieg Apollo vom Himmel herab und flog mit dem Helden oder der Heldin, in eine rosige Wolke gehüllt, zu den Gestirnen hinauf. Leider haben wir heute keinen Lionardo da Vinci, der sich zu jener Zeit auch um Dekorationen und Theatermaschinen gekümmert hat. In der heutigen Novität besiegelt den Band zweier Schwärmer an Stelle des griechischen Rufenführers ein blutroter Trank. Eugen M o h á c s i, einer unserer griffichersten und, was mehr, auch feinsten Librettisten, findet im Textbuch für die Umkehrung der Substanzwechsel Enricos Blut in Seele — höchst poetische Formen, wirft übers gruselige Finale das strahlende Licht der Verklärung und läßt somit den auf Liebeszauber ge-stimmten Grundton bis zu Ende dominieren.

Der Komponist Eugen Z á d o r ist durch beste Kunst-schulen gegangen. Er hat bei Max Reger studiert, an einer deutschen Universität seinen Doktor gemacht und zuletzt einen Lehrstuhl am Neuen Wiener Konservatorium über-nommen. Einer, der das Gefüge der heutigen komplizierten Musik, das Nach- und Naeinander der besten Farbenfleck von Grund auf kennt, doch — wie schon eingangs erwähnt — ohne den Erinnern des letzten unstillbaren Umsturzes anheinzufallen. Die Farten toben mehr im Orchester als auf der Bühne. Was die Sänger deklamieren, ist in Tona-likät und Form den älteren Normen gemäß belichtet, die Riesenart der Instrumente aber überdramatisiert den Vokal-satz. Schon im Vorspiel wetterberstet das Drama in blühenden Farben. An der Spitze posant ein mit unheim-lich weiter Quart und Sept anhebendes Leitmotiv. Der weite Nachen des Schicksals. Da stürzt das Verhängnis mit der Tür ins Haus. Fest hingenauert ist das erste Gespräch zwischen Mann und Weib. Finster, gewitter-schwanger. Es folgen drei heftige Szenen, gewaltig auf-gebaut. Doch ihre Spannung wird herabgesetzt durch den Umstand, daß sie nach ein und demselben Grundriß kon-struiert sind: die Personen, einmal Diana und ihr Trou-badour, nachher dieser und der Burgherr, endlich Fran-cesco und seine Frau, biegen ihre Dialoge gleichförmig vom Dramatischen ins Lyrische. Ungefähr so: Diana wehrt sich verzweifelt, „hier hat kein Mann ein Recht, nur mein Gemahl“, heißt es zuerst, und dazu resolute Dreiflänge, später hingegen tropische Umarmung und verliebtes Auslodern bis zum hohen H. Die folgende Szene: Francesco und Enrico, Zähneflecken, wieder unterbrochen durch des Ritters harfenstich arpeggierte Beteuerung, daß Diana madonnen-reim sei. Schluß: erbitterte Aussprache der Eheleute, in die der grimme Nobile abermals Lyrismen einfließt, Elegien über den Mond und vergangene Nächte. Jede Szene an sich bringt eine wirksame Steigerung, allein in der Verkettung bedeutet keine Szene der vorigen gegen-über einen wirklichen Aufstieg, denn der Tonlichter nimmt stets das Crescendo vorweg, arbeitet überall mit Superlativen. Ueberall schwellgerische Laute, allgemeine Mobilisierung, ein Stürmen und Donnern. Kein Sum-men und Säuseln, kein Piano aus dem Unterbewußtsein,

und so ein Dämpfer gefordert wird, auch dort will das Sordinierte zumindest eine innere Ueberspanntheit der Gefühle ausdrücken. Gewiß ist Bador ein glänzender Techniker. Wir haben kaum ein paar Opernkomponisten von ähnlichem Rang. Und wenn er solche Mammutoverkzeuge benützt, wie sechs Hörner und zwei Bassklarin, hat das bei diesem hochernsten Künstler einen lautereren, willenskräftigen Zug. Manche koloristische Mischung mag sich an die ausgeprägten Schemen der jüngsten Jahre anlehnen, doch die Farbenpolyphonen bei Dianas Worten „Ich hab' dir nichts zu sagen“ mit den erregten Septimenakkorden und dem konfliktsschweren Vibrieren am Steg der Streicher, dann beim Beeren des Bechers und endlich zur Himmelfahrt der durchs Blut verschmolzenen Seelen sind ganz bedeutende Virtuosenstücke.

Die kräftigen Stimmen der Frau Köstl Walter (Diana) und des Herrn Farkas (Francesco) setzen sich auch bei dem orgiastisch schäumenden Orchester sieghaft durch. Einen besessenen Amoroso stellte Herr Gabor. Die in Sauf und Braus lebenden Instrumente führte Herr Fleischer; er kennt sich in allen Winkeln der Schlemmerpartitur aus und holte aus jeder Gasse Schall und Rhythmus. Dem Spielleiter Mihályi kam der gute Einfall, mit dem roten Ton des Bühnenbildes auf den Bluttrank anzuspielen. Von den dramatisch-musikalischen Vorgängen gesehelt, dankte das Publikum nach Fallen des Vorhanges den Autoren durch lauten Beifall.

Nun kommen wir auf die zweite Neuheit des Abends zu sprechen. Und können gleich sagen: es geriet davon kein Herz ins Wallen. „Aphrodizia“ hat doppelten Sinn. Bei den Griechen war es der Sammelname für die zu Ehren der Liebesgöttin veranstalteten Feste, in der ärztlichen Wissenschaft versteht man darunter die sexuelle Ueberreiztheit. Hier bekommt man von alledem sehr wenig. Hübsche Tänzerinnen umhopsen zwar eine Venusstatue, doch zieht sich durch das Stück bedauerlicherweise auch eine Staatsaktion! Ein außenpolitischer Konflikt zwischen Theben und Äthrien. Die Fehde wird durch die thebanische Königs-Tochter heraufbeschworen, die einem Landsmann ihr Herz und dem Despoten von Äthrien

einen Korb gibt. Man raubt das schöne Kind, zum Glück aber dauert der neue Trojanische Krieg keine zehn Jahre, wie der alte — bekanntlich auch wegen einer Beauté entstanden —, höchstens zehn Minuten, denn vom Ringelreihen der Ballettdamen gerührt, zerstreut Aphrodite die Mißhelligkeiten am Balkan. In Böötien herrscht wieder Ruhe, die Thebanerin kriegt ihren Thebaner. Es ist ganz markwürdig. Theaterleute wollen noch immer nicht einsehen, daß lose Tänze ohne verbindenden Faden eigentlich viel logischer sind, als solche läppische Geschichten, die man dem Genius der „dramatischen Einheit“ zuzieh erfindet.

Auch in den Melodien merkt das Ohr kein Ueberwuchern der Phantasie. Der Komponist Karl Gentschel, wie der von „Diana“ gleichfalls ein Ungar, ließ vor Jahren durch die Philharmoniker einige Bruchstücke aus dieser Musik aufführen. Als sinfonische Sätze. Sie haben sich seither nicht verjüngt. Die ganze Partitur ist kein Fundort für neue Tricks oder gar persönlichkeitsliche Beziehungen, andererseits wieder bleibt das Werk in glücklicher Entfernung von allzu niederem Sirenen-tum, hat noble Haltung, sauberen Klang. Ein artiger Siebenschleiertanz — man denke bei solchem harmlosen Wiegen der Hüften ja nicht an die sieben Schleier der Prinzessin Salome, an die bauchtänzerisch zitternden zwei Triller, die Strauß am Ende in beispielloser Dissonanz einander gegenüberstellt —, und ein von sieben zierlichen Füschen (wieder die mystische Zahl 7!) getanztes Fugato sollen gern erwähnt werden. Dirigent Szikla brachte mehr Bewegung ins Orchester, als Herr Böbisch in die Choreographie. Die Tänze der Damen Kereftes und Harmat, des Herrn Röfegi und aller anderen, die sich den Solisten angeschlossen, waren altmodisch zugeschnitten. Für das lebende Bild der Aphrodite nahm sich die Regie nicht die Pariser älteren Louvrefiguren mit den verdeckten Beinen zum Muster. Ella Hajdu, der man das tableau vivant anvertraute, erinnerte vielmehr an die unverhüllte Praxiteles-Kopie aus der Münchener Glyptothek. In idealer und züchtiger Formschönheit.