

Nr. 12322. Wien, Sonntag, den 11. December
1898

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

11. Dezember 1898

1 „Donna Diana.“

Ed. H. Sie liebten sich Beide, doch Keiner Wollt' es dem Andern gesteh'n, Sie sahen sich an so feindlich, Und wollten vor Liebe vergeh'n.

So beginnt ein zartes Lied von Karl Löwe — und ungefähr ebenso die Handlung von „Donna Diana“. Wir brauchen den Stoff nicht eigens nachzuerzählen, ist doch Lustspiel „Moreto's El Desden con el Desden“ hin reichend bekannt. (Verachtung mit Verachtung, nämlich ge heilt.) In der Schreyvogel - West'schen Bearbeitung als „Donna“ hat es vierzig Jahre lang im Burgtheater gegläntzt, Diana um erst unter Laube vom Repertoire zu verschwinden. Louise Neumann als Diana, Fichtner als Cäsar, Löwe als Perin — ältere Theaterfreunde schwärmen heute noch von diesen Genüssen. Trotz mancher die Musik hemmenden Schwierigkeiten hat der Stoff bereits Operncomponisten gelockt; vor zwölf Jahren gelangte Heinrich „Hoffmann's Donna“ (mit Lola Diana Beeth in der Titelrolle) in Berlin zur Aufführung und wurde einigemal gern gehört. Mit ungleich größerem Glück ist Herr v. Reznicek nachgefolgt. Seine „Donna Diana“ hat seit ihrer Erstaufführung in Prag(1890) sich rasch die meisten deutschen Bühnen erobert. Director Mahler erkannte es als eine Ehrenschild, das außerhalb unseres Vaterlandes so beliebte Werk eines Oester reichers endlich auch den Wienern vorzuführen.

Das Libretto hat Reznicek in getreuer Nachbildung des West'schen Lustspieles selbst geschrieben und zahlreiche Stellen des Originals wörtlich beibehalten. So mancher Reiz konnte den Componisten verlocken: der romantische Vorgang, das spanische Costüm, die prunkvollen Aufzüge, endlich drei charakteristische Hauptfiguren: Diana, Cäsar, Perin . Was hingegen dem vollen Einströmen der Musik sich entgegen stellt, ist die klare, scharfe Kälte, das Ueberwiegen des Geistes in Moreto's Lustspiel, was der Handlung fast den Charakter eines psychologischen Experimentes aufprägt. Die Wortgefechte zwischen Cäsar und Diana, die im gesprochenen Dialog sich rasch vollziehen, werden schleppend im Gesang und ebenso gefährlich wie die neckenden Wechselreden in „Beatrice und Benedikt“ („Viel Lärm um Nichts“) oder in der „Bezähmten Widerspenstigen“. Auch diese zwei Shakespeare'schen Lustspiele sind im Grunde geistreiche Zank duette, und doch hat jedes einen Componisten unwiderstehlich angelockt: und Hermann Berlioz . „Götze Donna Diana“ ermangelt in ihrer dürftigen Handlung obendrein der starken Contraste und Ueberraschungen. Reznicek hat diesem Mangel des Textbuches glücklich durch Chöre, Aufzüge und vor Allem durch reizende Balletteinlagen abzuhelpen versucht.

Treten wir näher an die Musik heran, so fühlen wir uns gleich von der Ouvertüre

angenehm überrascht und unterhalten. Sie rollt mit außerordentlicher Lebendigkeit und buntem Farbenwechsel in Einem Zug dahin. Ihr prickelndes Hauptmotiv in Dreisechzehntel-Tact beherrscht später das Ensemble am Schlusse des ersten Actes. Noch ein zweites Thema zärtlichen Charakters erfreut uns bei seiner häufigen Wiederkehr: das zuerst von Perin in der Einleitungsscene gesungene „Ist's Laura, ist's Fenice?“ Für eine einzelne duftige Blume, die sich aus kargem Erdreich erhebt, sind wir doppelt dankbar. Wir sind freilich bald fertig mit der Aufzählung solcher Blumen; unser Componist ist durchaus kein Melodienkrösus. Aber mit seinem bescheidenen Auskommen weiß er gut Haus zu halten, auch dasselbe aus dem spanischen Nationalschatz glücklich zu ergänzen. Reznicek glänzt nicht durch reiche, originelle Erfindung, wohl aber durch sein Talent für das Aeufferliche, Bühnenmäßige. Darum wirkt er auch als Instrumental-Componist weit stärker als in seiner Vocalmusik. Die Gesangspartien, ins besondere die lyrisch-sentimentalen der Diana und Don's, entbehren der plastischen Form, der Natürlichkeit Cäsar und Frische; sie bewegen sich zumeist in dem durch Wagner aufgekommenen Zittersang von Declamation und Cantilene. Da sehen wir uns oft ebenso sehr nach einem rasch erklärenden Recitativ, wie nach einem selbständigen Arioso. Schon in dem einleitenden Monolog Don Cäsar's verräth sich die Neigung des Componisten zu übermäßig pathetischer Behandlung, zur Rede in Superlativen, zu starkem, den Gesang deckendem oder durchkreuzendem Accompanement. Das widerstrebt dem Styl des Lustspieles, der komischen Oper. Auf einen herrschenden Grundton muß jedes Bühnenstück, trotz seiner mannigfaltigen Bestandtheile, gestimmt sein. Die heiteren Scenen in einem ernstesten Drama dürfen nicht in die Lustigkeit des Possenstyls verfallen, ebensowenig die sentimentalischen Nummern einer komischen Oper in das Pathos der Tragödie. Don Cäsar klagt sein Liebesweh, Diana äußert ihre Eifersucht in so durchbohrenden Accenten, so gewaltsamen Modulationen, und das Orchester zollt ihnen so stürmisches Beileid, daß wir gründlich aus jeder Lustspielstimmung herausgeworfen sind. Ja, das Orchester! Das ist die glänzendste Seite und zugleich gefährlichste dieser Partitur. Reznicek, ein Virtuose der Instrumentirung, entzückt und peinigt uns mit dieser Virtuosität. Seinem Werke schadet nicht bloß der Lärm, sondern noch öfter die Unruhe der Orchestrierung. Der Componist hat jedem Instrument seine Geheimnisse abgelauscht, leider möchte er sie am liebsten alle zugleich ausplaudern. Heine's boshafte Wort, daß bei Jean Paul die Witze wie erhitzte Flöhe herumspringen, paßt vollständig auf Reznicek's Orchester-Effecte. Flötenriller, Harfenglissandos, zuckende, juckende Geigenpizzicatos, concertante Clarinettpassagen, grelle Trompetenstöße, Alles wie auf einer Treibjagd hinter einander her! Man kommt zu keiner einheitlichen Stimmung und möchte doch einmal acht Tacte lang aufathmen. Gewiß hat es seinen Reiz, dieses Durcheinander von Orchester-Bonmots zu verfolgen, aber der Schaden ist größer als der Reiz. Durch solche Begleitung wird die Singstimme gedeckt, das Wort unverständlich und bestenfalls die Aufmerksamkeit abgelenkt von der Hauptsache: dem Gesang. Wo diese schädliche Concurrrenz vollständig ausgeschlossen ist, da wirkt der Componist und genießt der Hörer am reinsten. Seltsam genug in einer Oper, daß wir uns auf die Scenen freuen, wo der Gesang gänzlich schweigt! Da ist das Orchester alleiniger Herr und sofort ein liebenswürdiger Herr, während er gegen den Gesang den Haustyrannen spielt. Die reinen Instrumental-Nummern — Tänze, Aufzüge, Zwischenspiele — bieten uns in „Donna Diana“, was die Gesangstücke an Originalität und Formschönheit uns schuldig geblieben. Da steckt vor Allem die Balletmusik voll Reiz und Leben. Daß sie fast durchgehends auf original-spanische Volksmelodien gebaut ist, ficht uns nicht an; im Gegentheil, wir danken es ihnen, daß sie Temperament und Localfarbe in die Oper bringen, welche sonst an schleicher Declamation und fieberheißen Interjectionen ersticken würde. Volksweisen gelten so ziemlich überall als herrenloses Gut, und wer sie wirksam und geistreich zu verwerthen weiß, wie Reznicek in „Donna Diana“ oder Bizet in „Carmen“, der hat sein volles Occupations-

recht erwiesen. Wir rühmen außer der eigentlichen Balletmusik die feurigen Introductionen zum zweiten und dritten Act, vor Allem das bei offener Scene erklingende zarte Orchester-Zwischenspiel, das frühere Motive in einen wahren Klangzauber einfüllt. Nach dem Intermezzo in der „Cavalleria“ wol das einzige Beispiel, daß in Wien eine solche Zwischenmusik stürmisch zur Wiederholung verlangt wurde. Wie unvergleichlich wird es aber auch vorgetragen!

In den Gesangstücken der Oper herrscht überwiegend der aufgeregte Wagner'sche Declamationsstyl; sie prunken mit der „unendlichen Melodie“ im Orchester, weil ihnen selber die endliche abgeht. Von diesem Styl lenkt der Componist in der zweiten Hälfte der Oper wiederholt in populärere Bahnen. Er entledigt sich der schweren Wagner'schen Rüstung und verkehrt fast freundschaftlich mit Nicolai, Kreutzer, Lortzing. „Von allen Farben, denk' ich, haben wir? Ich hab' von *allen*!“ sagt Donna Diana. So bewegt sich Floretta's Strophenglied „Mütterchen“ in einfachem Volkstone, Perin's ermüdend lange Buffo-Arie in der grünen Lortzing weis'. Don Louis singt, bloß von der Harfe begleitet, ein gefälliges Ständchen hinter der Scene; Don Gaston ein derberes mit Trompeten und Pauken. Es folgt ein Bolero für drei Frauen- und drei Männerstimmen in Drei-Achtel-Tact. Da sie meistens unisono singen (auch die Verzierungen in Zwei- und Dreißigstel-Noten), so macht das lästig ausgedehnte Stück einen schwerfälligen Eindruck, etwa wie ein plumper Vogel, der fliegen möchte und nicht kann. Man sieht, daß der dritte Act durch lauter Lückenbüsser bei schon stockender Handlung künstlich ausgedehnt wird. Endlich explodirt ein leidenschaftlicher Monolog Diana's. Die schöne Spanierin ist complete Wagnerianerin geworden. Bei allem Aufgebote von exaltirten Aufschreien und wüthender Orchester-Figuration bringt es das Stück doch zu keiner echten Empfindung. Dieser Mangel haftet erkältend an allen Scenen (insbesondere Diana's), welche tiefe, warme Herzenstöne verlangen. Mit der sehr billigen „edlen Verachtung“ selbstständig schöner Melodie ist das freilich schwer zu erreichen. Darunter leiden ebenso schwer die Sänger wie die Hörer.

Dankbare Aufgaben haben in „Donna Diana“ nur das Orchester und die Ballettänzerinnen. Ihnen wurde auch der lebhafteste Beifall zu Theil. Die schwierigsten, zugleich undankbarsten Partien sind die der beiden Hauptpersonen Diana und Cäsar. Sie singen — ohne Ruh' bei Tag und Nacht — nichts, was uns Vergnügen macht. Ihnen selbst auch nicht. Diana, durch die erste Hälfte der Oper steif und passiv, kann in der zweiten nur durch starke Ausbrüche der Leidenschaft wirken. Don Cäsar, der immer an sich halten muß, hat nicht einmal diese. Thatsächlich wirken beide sympathischer und stärker, wenn sie, wie in dem Lustspiele des Burgtheaters, bloß gesprochen werden. Fräulein, die in ihren verschiedenen kostbaren Costümen Renard reizend aussieht, wendet ihr volles Spiel- und Gesangstalent an die Rolle der Diana, in der sie keine Nebenbuhlerin zu fürchten hat. Mit gleicher Sorgfalt, vornehm und maßvoll, gibt Herr den Naval Don Cäsar. Mehr unmittelbare Wirkung als diese beiden fürstlichen Hauptpersonen des Stückes erzielten das Kammermädchen und der Hofnarr. Fräulein hob die Rolle der Michalek Floretta durch liebenwürdige, schalkhafte Anmuth und über raschte in den großen Ensembles durch Kraft und Wohllaut ihrer hohen Töne. Von allen Mitwirkenden hat sie den größten, anhaltendsten Beifall entfesselt nach dem ganz schlicht und natürlich vorgetragenen „Schlummerlied“. Die Rolle des Perin verlangt einen ebenso gewandten Schauspieler wie tüchtigen Sänger; Herr Demuth wir ihr nach beiden Seiten vollkommen gerecht. Die Sängerinnen, Fellwöck und Kusmitsch, Elizza die Herren v. Reichenberg, Pacal und Grengg tragen durch ihre vortreffliche Mitwirkung wesentlich bei zu dem günstigen Erfolge der Novität. Daß nebst den Soloängern auch der Componist Herr v. Reznicek wiederholt gerufen wurde, haben wir bereits gemeldet. Es erübrigt nur noch, der wahrhaft glänzenden Ausstattung der Oper zu erwähnen und der großen Verdienste, welche Director um den musikalischen und scenischen Theil der Mahler Vorstellung sich erworben hat.