

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 6336. Wien, Dienstag, den 18. April 1882.

Eduard Hanslick, „Alfonso und Estrella.“ (Romantische Oper in drei Acten von Franz Schubert. — Erste Aufführung im Hofoperntheater den 15. April 1882.).

1 „Alfonso und Estrella.“

Ed. H. „Ein letztes Glück und einen letzten Tag“ er fährt jeder Mensch — aber eine erste Aufführung der eigenen Opern erlebt nicht Jeder, sei er auch Franz Schubert. Von seinen beiden großen Opern „Alfonso und Estrella“ und „Fierabras“ hat er keine je zu hören bekommen. Und doch hatte Schubert nichts versäumt, um eine Aufführung seiner Opern zu erwirken, insbesondere der ersten: „Alfonso und“. In glücklichster Jugendschwärmerei hatte er mit Estrella seinem Herzensfreunde, dem Dichter Franz, daran *Schober* gearbeitet. Er bot sie verschiedenen Bühnen an, zuerst vergeblich in Wien, dann ebenso vergeblich in Dresden und Berlin. Die berühmte Sängerin Anna Milder, durch welche Schubert im Jahre 1825 seine Oper in Berlin anzubringen hoffte, sendete ihm die Partitur mit dem Bescheide zurück, es sei ihr „unendlich leid, bemerken zu müssen, daß das *Buch* dem Berliner Geschmacke nicht entspricht, somit „Alfonso und Estrella“ durchaus kein Glück hier machen würde“. Von der Musik kein Wort. Bittere Klage über die Engherzigkeit, mit welcher in Deutschland selbst Talente ersten Ranges, wie Schubert, als Operncomponisten zu kämpfen haben, ist wohl die erste und berechtigteste Empfindung, welche uns angesichts dieser Bemühungen Schubert's ergreift. Das Buch zu „Alfonso und Estrella“, das nach dem Zeugnisse Frau Milder's schon vor einem halben Jahrhundert dem Geschmacke der Berliner nicht entsprach, entspricht freilich heute noch viel weniger dem unsern; es ist mehr ein Hinderniß als eine Hilfe für den Erfolg der Schubert'schen Musik. Sehen wir uns ein wenig die Handlung an, wie sie in der (nur an Nebendingen ändern den) Bearbeitung von J. N. Fuchs sich im Hofoperntheater vor uns abspielt.

Die Oper beginnt mit einem ländlichen Feste zu Ehren eines würdigen Greises Namens Troila (Herr), *Sommer* der seit Jahren wohlthätig in einem abgelegenen Thale lebt. Troila, vordem König von Leon, war vor Jahren von seinem falschen Freunde Mauregato des Thrones beraubt worden und gilt seither für verschollen. Sein Sohn Alfonso (Herr) bleibt nach dem ländlichen Feste allein im *Walter* Freien zurück — da tritt plötzlich eine fremde junge Dame ihm entgegen. Es ist Estrella, König Mauregato's Tochter (Frau), die sich auf der Jagd verirrt hat. Prinzen und Prinzessinnen verlaufen sich bekanntlich immer auf der Jagd und stoßen merkwürdigerweise nie auf einen wegekundigen alten Holzknecht, sondern ausnahmslos auf einen schönen Jüngling, der sich jählings in sie verliebt. So auch hier — der Act schließt mit einem Liebesduett zwischen Alfonso und Estrella. Der zweite Aufzug spielt im königlichen Palaste zu Leon. Die Prinzessin hat glücklich nach Hause gefunden und wird von ihrem angst

voll harrenden Vater Mauregato (Herr) freudig be *Beck*grüßt. Gleich darauf tritt der Feldherr Adolfo (Herr) nach einem erfochtenen Siege mit glänzendem *Nawiasky* Erfolge vor den König, der so unvorsichtig ist, ihm die Erfüllung jeder Bitte feierlich zu versprechen. Wie der schlaue Zuschauer längst errathen hat, fordert Adolfo die Hand Estrella's, welche darüber in Wehklagen ausbricht. Wenn wir in einem Kindermärchen lesen würden: „Es war einmal ein König, der seine einzige Tochter demjenigen zu geben gelobte, welcher eine gewisse alte Halskette auffinden und abliefern würde“, so ließen wir uns dieses Motiv allenfalls gefallen; in einem ernsthaften Drama will es uns aber mehr als kindisch erscheinen. Adolfo, offenbar derselben Meinung, stürzt nach obiger Eröffnung des Königs sehr erbost ab und sammelt eine Schaar Verschworener, um Rache zu nehmen an dem König. Daß ihm diese gelungen, ersehen wir aus der Eingangsscene des dritten Actes, wo jammernde Land leute flüchten und „wilde Krieger schwärmen“. Adolfo hat den König besiegt und schleppt nun Estrella gewaltsam mit sich fort. Da sie seine Liebeswerbung abwehrt und nach Hilfe ruft, zückt er den Dolch gegen sie. Es versteht sich, daß in diesem kritischen Momente Alfonso sofort herbeispringt und den Bösewicht im Zweikampfe tödtet. Dann übergibt er Estrella dem Schutze seines Vaters und eilt mit seinen Anhängern dem König Mauregato zu Hilfe. Dieser erscheint inzwischen allein, auf der Flucht, und stößt auf den längst todtgeglaubten Troila; ein Wettstreit in Edelmuth entwickelt sich zwischen den beiden Baritons, von denen jeder den andern als König anerkennen will. Alfonso, der siegreich und obendrein im Besitze der (jetzt sehr überflüssigen) alten Halskette sich einstellt, macht der Verlegenheit ein Ende und läßt die ihm angebotene Krone sammt Estrella sich gerne gefallen. Schließlich allgemeiner Jubel, in welchen nur die Zuschauer nicht recht einstimmen wollen. Sie können der guten Frau Milder nicht Unrecht geben und fragen verwundert, wie man sich nur für eine so dumme Geschichte und so hölzerne Marionetten interessiren könne? Die richtige alte Rittercomödie, deren steife Titelkupfer lebendig geworden sind: der geheimnißvolle, tugendhafte Eremit, der Bösewicht mit thurmhohem Federbusch und riesigem Schnauzbart, der liebende Jüngling, blondgelockt, mit schwärmerisch verdrehtem Halse u. s. w. Man möchte dieses abgeschmackte Textbuch für ein dem Componisten aufgedruckenes halten, wüßte man nicht aus Schober's und Schubert's eigenen Briefen, mit welcher Begeisterung sich Letzterer der Composition hingab. Er mag sich an der breit ausladenden Lyrik des Gedichtes erfreut haben, an den vielen gefühlvollen Monologen der handelnden Personen, welche immer Empfindungen und niemals Eile haben. Aber gerade diese gemüthliche, den Fortgang der Handlung wie die Charakteristik der Personen überwuchernde Lyrik erwuchs der Oper zum schweren Nachtheil. Das Buch kam einer für den Operncomponisten gefährlichen Neigung Schubert's auf halbem Wege entgegen. Das rasche, wechselvolle Leben, welches im musikalischen Drama energisch pulsiren muß, die charakteristische Ausprägung der Situation und der Individuen, sie fehlen in Schubert's „Alfonso und“, bis auf wenige Anläufe. Diese Musik ist nicht Estrella dramatisch, sie besteht größtentheils aus liedmäßigen Gesängen, und zwar aus liedmäßigen Gesängen von sanfter Empfindung und ruhigem Gleichmaß des Rhythmus und der Harmonie. Wir hören fast durchwegs den Liedercomponisten, aber nicht immer den großen Liedercomponisten. An diesem, dem Sänger der „Jungen Nonne“, des „Erlkönigs“, des „Zwergs“, der „Winterreise“, bewundern wir ja nicht bloß die süße Melodienfülle, sondern auch Tiefe und Energie des Ausdruckes, feine und geistvolle Charakteristik. Davon ist gerade in „Alfonso und Estrella“ nur wenig zu merken. Schubert, dessen Lyra die Stimmung und den Umfang für die verschiedensten Affecte besaß, schlägt hier meistens nur die Saite der „Gemüthlichkeit“ an, sogar unbekümmert um jene vollständige Uebereinstimmung von Text und Musik, welche seine Lieder auszeichnet. Hören wir gleich die erste Tenor-Arie. Alfonso bittet seinen Vater, ihn aus dem stillen Thale, das ihn beengt, fortziehen zu lassen, und schildert ihm, wie alle Stimmen der Natur diesen ver-

zehrenden Drang in die Ferne in ihm wachrufen. Es ist genau dieselbe Empfindung, welche Schubert's bekanntes Lied „Drang in die Ferne“ ausspricht. Aber wie ganz anders, wie wahr und dringend, klingt im Liede das „Vater, du glaubst es nicht“ gegen die Arie des Alfonso, welche doch — da Vater und Sohn als wirkliche Personen vor uns stehen — noch viel energischer lauten, noch überzeugender wirken sollte! Statt dessen singt Alfonso in der Oper seinen „Drang“ auf eine so gemüthlich sanfte Melodie, daß in die Ferne man ihr auch den entgegengesetzten Text, den Wunsch, immer daheim zu bleiben, unterlegen könnte. Weiter. Estrella tritt „ängstlich“ aus dem Walde mit den Worten: „Von Fels und Wald umschlossen, verirrt seh' ich mich hier“ u. s. w. Sie singt das in einem allerliebsten, fast zärtlichen Andantino, einem richtigen „Lied“, das keine Spur von Aengstlichkeit verräth, somit um die Situation sich nicht kümmert. Ein streng symmetrisch gebautes Lied, das ruhig auf einer clavierenmäßigen Sechzehntelbegleitung hinfließt, ist gleich darauf Alfonso's Liebeserklärung. Das Alles sind wenigstens nicht Situationen von höchster leidenschaftlicher Spannung. Im zweiten und dritten Acte, wo schwarze tragische Schatten sich auf die Handlung zu senken beginnen, wird dieser ewig blaue Melodienhimmel schon bedenklicher. Estrella wirft sich in dem Augenblicke, als sie dem verhaßten Werber Adolfo versprochen wird, ihrem Vater mit der flehentlichen Bitte an den Hals, sie nicht aufzuopfern. Man vergleiche nun mit dieser Situation, mit diesen Worten die liebliche C-dur-Melodie der Estrella. Wenn der König seine Tochter ersucht hätte: Nimm die Mandoline und singe mir ein Lied! — Estrella würde kein zärtlicheres wählen können. Die Beispiele ließen sich in langer Reihe fortsetzen; wer sie wünscht, der braucht nur im Clavierauszug von „Alfonso“ weiterzuspielen. Er wird finden, daß die Mehr und Estrellazahl der Gesänge darin durch ihren liederartigen Charakter undramatisch ist und an prägnantem Ausdruck die vielen besten „Lieder“ von Schubert nicht erreicht. Aber auch nicht an Reiz und Eigenthümlichkeit der Melodie, und das ist ein für die Wirkung der Oper sehr wichtiger Punkt. Wir haben absichtlich den Maßstab für „Alfonso und Estrella“ nicht von *dramatischen* Meisterwerken hergeholt, sondern von Schubert's eigenen Lieder-Compositionen. Von dramatischen Forderungen absehend, würden die Zuhörer es sich wol gefallen lassen, wenn Alfonso und Estrella ihnen Lieder wie die aus der „Schönen Müllerin“ vorsängen. Aber es läßt sich nicht verhehlen, daß diese Oper auch rein musikalisch nicht jenes Interesse bietet, welches uns sonst an Schubert'schen Tondichtungen — vocalen und instrumentalen — fesselt und immer neu beglückt. Sehr spärlich beschäftigt „Alfonso und Estrella“ den nachhörenden und nachdenkenden Verstand, welcher sich nach dem Reize polyphoner und contrapunktischer Gestaltung sehnt. Dem klaren Quell dieser Melodien fehlt nichts als ein wenig Eisen- und Salzbestandtheile. Anmuthig, klar, natürlich ist Alles: das zitternde Frühroth der Jugend, die uns längst verloren gegangene Unmittelbarkeit und Naivität, kurz das'sche daran, verleiht auch „*Schubert* Alfonso“ seinen eigenthümlichen Reiz. In den und Estrella idyllischen, zwischen Frohsinn und Zärtlichkeit wechselnden Szenen waltet Schubert's Naturell am glücklichsten. Insbesondere die Chöre der Landleute und Jäger athmen eine köstliche Frische. Der erste Act, in welchem diese Empfindungen vorherrschen und der gemüthliche Liederstyl die meiste Berechtigung hat, erscheint uns darum als der beste. Die bedeutendere dramatische Höhe des zweiten und dritten Actes ist doch nur eine scheinbare; für heroische, hochdramatische und erschütternde Szenen fehlte Schubert's Talent die andauernde Spannung und Energie. Selbst wo er einen Gesang leidenschaftlich anpackt, wird er im Verlaufe gerne sanft und schwächt ab, anstatt zu steigern. Im Gegensatz zu manchem Romantiker neuester Schule passiert es Schubert mitunter, daß er gährend Drachengift in fromme Milch verwandelt. So beginnt z. B. der flüchtige, von Reue und Verzweiflung gefolterte Mauregato seine Arie im dritten Acte mit einem düsteren G-moll-Allegro, geräth aber unversehens in einen freundlichen B-dur-Mittelsatz, durch den wir das Bächlein aus der „Schönen Müllerin“ gar lieblich rauschen hören.

Herr hat dieser Stelle („In den weiten Königshallen *Beck* stand ich wie ein mächt'ger Baum“) nicht mit Unrecht einige ihrer tändelnden Achtelnoten abgestreift; man lese sie auf Seite 195 des Schlesinger'schen Clavierauszugs. Gerade auf den dramatischen Höhenpunkten der Handlung erscheint uns Schubert's Musik am wenigsten originell und bedeutend; sei es, daß er von der ungewohnten dramatischen Last sich selbst gedrückt fühlte oder daß er sein Publicum eines geringeren Maßstabs gewürdigt hat. Schubert, der im Liede alle seine Zeitgenossen, Beethoven inbegriffen, übertraf und seiner Zeit vorausseilte, er steckt als Operncomponist ganz im damaligen Geschmacke. Obendrein fast unberührt von dem stärkeren dramatischen Style der Besten seiner Zeit. Nicht zu sprechen von dem kräftigeren Pathos Cherubini's, Spontini's, Méhul's, mit deren Meisterwerken Schubert aufwuchs, auch eine Offenbarung, wie Beethoven's „Fidelio“, schien an dem Operncomponisten Schubert spurlos vorbeigegangen zu sein. Ein Jahr vor Vollendung von „Alfonso und Estrella“ war der „Freischütz“ erschienen — sechzehn Jahre früher „Fidelio“ — Opernstyl liegt um eine Welt *Schubert's* hinter ihnen. Selbst, der doch auch vorwiegend *Spohr* Lyriker gewesen, hat in seinem „Faust“, acht Jahre vor „Alfonso und Estrella“, ungleich dramatischere, modernere Opernmusik geschrieben. „Schubert heiß' ich, Schubert bin ich,“ beginnt ein kurzes, den Tondichter treffend charakterisirendes Gedicht Grillparzer's. Er, der seine Individualität in dem kleinsten Tonstücke voll ausprägte, hat auch in der Oper an kein fremdes Vorbild sich halten wollen, noch können. Schubertisch — und darin liegt ihr Reiz — klingt die ganze Oper „Alfonso und Estrella“; sollen wir trotzdem vergleichen, so finden wir ihre Physiognomie immer noch mehr der'schen „*Weigl* Schweizerfamilie“ und dem' *Winterschen* „Opferfest“ verwandt, als dem „Fidelio“ oder „Frei“. Nur in Einem wichtigen Factor zeigt schütz Schubert's Oper einen entschiedenen großen Fortschritt über jene ältere Epoche hinaus: in der Kunst der Instrumentirung. In „Alfonso und Estrella“ wirkt der Orchesterklang durch blühende Fülle und feine Charakteristik bezaubernd. Ueberhaupt ist die Leichtigkeit und Sicherheit erstaunlich, mit welcher Schubert alles Technische beherrscht auf diesem schwierigen, ungewohnten Gebiete. Darum liegt es auch, wie nur vorkommt, nicht an technischer Ungeübtheit, sondern an einer Grenze seiner so reichen und vielseitigen Begabung, daß Schubert in der Oper nicht jene Höhe erreicht hat und er erreichen konnte, die er als Lieder- und Instrumental-Componist einnimmt. Die mögliche weitere Entwicklung eines so genialen Künstlers ist freilich unbestimmbar; uns sind blos Wahrscheinlichkeitsschlüsse gestattet auf Grund des thatsächlich Vorliegenden. Und auf Grund der uns bekannten Opern und Opernfragmente Schubert's möchten wir den Ausspruch nicht wagen, daß Schubert zum dramatischen Componisten geboren war. Er besaß nur in geringem Grade, was den specifischen Dramatiker macht: die Gabe, scharf zu individualisiren, seine lyrische Subjectivität nach den verschiedenartigsten Situationen und Charakteren der Oper zu modificiren. Er hätte in jeder Oper Dramatisches gebracht, aber kein Drama. Diejenigen, welche das Charakteristische und Leidenschaftliche in seinen Liedern als Gegenbeweis anführen, verfallen einer allerdings häufigen Täuschung. Was für Hoffnungen hat man nicht auf eine Oper von und von *Mendelssohn* gesetzt! Ich glaube nicht, daß *Schumann* Mendelssohn und Schumann auch bei längerem Leben diese stolzen Hoffnungen erfüllt hätten, denn sie waren ebensowenig eminent dramatische Genies oder geborene Operncomponisten wie Franz Schubert. Und dennoch hat unser Opern-Repertoire nicht Mendelssohn und nicht Schumann, wol aber Schubert eine bleibende Bereicherung zu danken, ein kleines, unschätzbares Juwel: das Singspiel „Der häusliche Krieg“! Hier, wo in engem Rahmen nur Heiteres und Anmuthiges sich bewegt, wo der leichte dramatische Conflict sich behaglich in eine Perlenschnur von Liedern auflösen darf — hier konnte Schu's Genie auch auf der Bühne triumphiren. In eminentem Sinne „dramatisch“ ist auch die Musik zum „Häuslichen“ nicht, aber sie ist es in hinreichendem Maße gerade Kriegsfür diese Handlung. Dieses kleine Singspiel mit seinen goldenen

Liedersagen und seiner goldenen Anspruchslosigkeit ist mehr werth, als alle großen Opern und Opernfragmente Schubert's zusammengenommen.

Bemerkenswerth ist, daß drei der besten, in der Wiener Aufführung effectvollsten Nummern gar nicht „Alfonso und“ angehören, sondern aus anderen Estrella Schubert'schen Compositionen eingelegt sind: die reizende Balletmusik im ersten Acte (aus „Rosamunde“), der kriegerische Einzug Adolfo's (aus den vierhändigen Märschen, Es-dur 4/4), endlich die wenigstens in ihrem ersten D-moll-Satze vor treffliche Sopran-Arie „Vor Angst und Qual“ (ursprünglich als Einlage in „*Hérolde's* Zauberglöckchen“ geschrieben). Diese wirksamen Einlagen sind eine glückliche Idee des Herrn Capellmeisters J. N., der außerdem alles Erdenk *Fuchs*liche gethan hat, um „Alfonso und Estrella“ lebensfähig zu machen auf unseren modernen Theatern. Seiner geschickten Bearbeitung hat die Schubert'sche Oper sicherlich den günstigen Erfolg mit zu danken, welchen sie im Hofoperntheater er rang und auf kleineren Opernbühnen noch zuverlässiger er warten darf. Wenn auch eine sensationelle Wirkung von dieser nun sechzigjährigen Oper nicht zu erwarten stand, so mußte deren Bekanntschaft doch für jeden Musikfreund von hohem Interesse sein. *Franz* ist der einzige *Schubert* große classische Tondichter, der in Wien das Licht der Welt erblickt hat. Daß nun auch seine so lange heimatlos umher irrende Oper hier endlich ans Licht gebracht wurde, gereicht dem künstlerischen und patriotischen Pflichtgefühl unserer Opern-Direction zur Ehre. Die von Herrn J. N. *Fuchs* vortrefflich einstudirte Oper beschäftigt ein ausgezeichnetes Sängerpersonal. Die Palme des Abends gebührt den beiden unversehrt standhaften und unentbehrlichen „Ehrenmitgliedern“ und *Beck*, neben denen Frau *Walter*, die Herren *Ehnn* und *Sommer* sich in Hauptpartien hervor *Nawias*kythaten, während Fräulein und Herr *Hauser Bogdany* in kleineren Rollen wacker mithalfen. Die Darsteller der Hauptrollen wurden von dem sehr zahlreichen und theil nehmenden Publicum durch lebhaften Beifall ausgezeichnet und nach jedem Acte wiederholt gerufen.