

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 8836. Wien, Sonntag, den 31. März 1889.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Die Königsbraut.“
Romantisch komische Oper in drei Acten von I. Schnitzer,
Musik von Robert Fuchs.).

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Die Geschichte von der schönen Elfriede und König Edgar, dem verwegenen Don Juan des englischen Mittelalters, hat durch Sage, Historie und Dichtung die verschiedensten Umbildungen erfahren. Die älteste Ueberlieferung in den lateinisch geschriebenen Annalen des Mönches Wilhelm von Malesbury lautet wie folgt: „Höflinge priesen dem empfänglichen Edgar die Schönheit Elfriedens, der Tochter Orgar's, des Carl von Devonshire, so begeistert an, daß er seinen Vertrauten Grafen Ethelwold mit dem Auftrage aussendete, für ihn zu werben. Ethelwold aber verhehlte seine Botschaft und gewann das schöne Mädchen für sich selbst. Dem König spiegelt er vor, sie sei ein ganz gewöhnliches, nicht für den Thron geborenes Geschöpf. Er selbst erbitte ihres Reichthums wegen die Erlaubniß, sie zu heiraten und auf dem Lande mit ihr zu leben. Angeber hinter brachten dem inzwischen von einer neuen Neigung erfüllten Edgar den Betrug des Günstlings. Mit heiterer Verstellung sagte Edgar sich bei Ethelwold zur Jagd an. Fassungslos eilte dieser voraus, enthüllte nunmehr der Gattin sein Geheimniß und bat sie, durch Vermummung und Entstellung ihrer Schönheit ihn zu retten. Sie aber täuschte das Vertrauen ihres Gatten, schmückte sich mit aller Kunst, um die Lüste des jungen Machthabers zu reizen, wie denn auch als bald geschah. Edgar durchbohrte den Grafen im Walde von Werewelle mit dem Speer. Nach späteren Gerüchten waren gedungene Mörder im Spiel. Auf der Todesstätte erbaute die Königin Elfriede ein Kloster, worin sie selbst, die früh verwitwete, nach stiefmütterlicher Grausamkeit und anderen Tücken ihren üppigen Leib büßend kasteite.“ Wir entnehmen diesen Bericht einem interessanten Aufsatz von Erich, welcher über die verschiedenen „*Schmidt* Elfriede-Dramen“ genaue Auskunft gibt. Engländer, Franzosen, Spanier habenden Stoff dramatisch verwerthet; von deutschen Dichtern im vorigen Jahrhundert und *Bertuch*, *Klinger* in neuester Zeit H. und Paul *Markgraff*. Auch *Heyse* plante ein *Schiller* Elfriede-Trauerspiel, für welches sich eine Reihe von Aufzeichnungen in seinem Nachlasse vorfand. Einem Stoff, der so viele Bühnendichter jeder Nation verlockt hat, muß eine starke dramatische Triebkraft innewohnen. Für die Oper darf er noch als unberührt gelten, denn die „*Elfrida*“ des alten (*Paisiello* 1773) ward in Deutsch nie bekannt, in land Italien rasch vergessen. Herr Idee, *Schnitzer's* Elfriede für ein Opern-Libretto zu be nützen, erscheint demnach ganz einleuchtend. Die beiden ersten Acte der „*Königsbraut*“ folgen in der Hauptsache getreu der Sage und den bekannten Dramen, der dritte hingegen mit seinem Lustspielschluß ist gänzlich von Herrn Schnitzer's Erfindung. Dieser dritte Act spielt in Dover. Der König macht

hier Rast auf seiner Reise nach Canterbury, wo seine Vermählung mit Elfriede stattfinden soll. Diese, die „Königs braut“, stößt am Hafen plötzlich auf ihren Gatten, der, als Matrose verkleidet, ihr heimlich gefolgt war. Elfriede fällt ihm um den Hals; sie hat ihre verhängnißvolle Uebereilung, den Aufschrei ihrer Eitelkeit, sofort bereut, und wünscht nichts sehnlicher, als dem König zu entrinnen und zu ihrem geliebten Ethelwold zurückzukehren. Eine List soll ihr dazu verhelfen. Sie stellt sich verliebt in den geckenhaften Grafen Gurth, und bringt ihn durch leidenschaftliche Schmeicheleien binnen fünf Minuten dahin, mit ihr nach Frankreich zu fliehen. Der Schiffer, den sie zu diesem Behufe miethen, ist niemand Anderer als Ethelwold. Inzwischen hat der König begonnen, „nach altem Brauch“ öffentliches Gericht zu halten. Ethelwold's Castellan und eine verschmitzte Zofe, Cherry, entlocken ihm durch fingirte Klagen zwei Urtheilssprüche, in deren Netzen der König sich selber fängt. Nachdem er öffentlich verkündet hat: „In dieses Reich kein Mann gehört, der Eheglück und Frieden stört“, so bleibt ihm selber nichts Anderes übrig, als Ethelwold und Elfriede zu pardonniren. Er thut dies ohne besondere Ueberwindung, denn bereits ist eine Andere — Ethelwold's Schwester Editha — Herrin seines Herzens und — „Königs braut“ geworden. So wendet sich Alles nach leichter Verwirrung zum Guten. Daß der Textdichter dem Stück einenglücklichen Ausgang gegeben, ist nicht schlechthin zu tadeln. Hat er es doch als Lustspiel angelegt und von starken tragischen Accenten möglichst ferngehalten. Ward von allem Anfang zweierlei außer Zweifel gestellt: daß Elfriede ihren Gatten treu und aufrichtig liebt, und ferner, daß der König kein Tyrann, sondern ein gutmüthiger Lebemann von schnell wechselnden Launen ist, so steht die Möglichkeit einer befriedigenden Lösung immerhin offen. Der glückliche Ausgang ist sogar leichter herzustellen, als der tragische, welcher ja den wunden Punkt aller Elfriede-Dramen bildet, selbst des geist reichsten: der „Elfriede“ von. „Ein ganz guter Heyse Stoff,“ sagt schon aus Anlaß der Bear *Grillparzer*beitung von Lope de Vega, „nur daß schwer ein Schluß zu finden ist.“ Die Art und Weise, wie Herr Schnitzer die Lösung herbeiführt, ist freilich derb und gezwungen. Auf ihre Wahrscheinlichkeit darf man sie vollends nicht ansehen — doch das haben wir Operntexten gegenüber längst verlernt. Nicht bloß durch ihre Unglaubwürdigkeit, sondern mehr noch durch ihre Unzartheit verletzt uns die plumpe Comödie Elfriedens, sich dem lächerlichen Grafen Gurth an den Hals zu werfen und ihn sofort zu einer Entführung zu bereuen. Von Seite seiner musikalischen Brauchbarkeit zeigt das Textbuch manchen Vorzug: es sorgt für dankbare lyrische Ruhepunkte und ausgeführte Ensembles, bringt effectvolle Actschlüsse, läßt Ernst und Scherz in bunter Reihe wechseln. Eine Hauptschwierigkeit lag in der kurzatmigen Einfachheit der zwischen vier Hauptpersonen sich abspielenden Handlung. Die Nothwendigkeit, diesen Vorgang durch verschiedene Nebenpersonen und Episoden zu erweitern und zu beleben, hat Herr Schnitzer eingesehen, ohne jedoch in der Erfindung des Nöthigen glücklich gewesen zu sein. Anstatt eine interessante Parallelhandlung zu ersinnen, schiebt er eine Anzahl von Nebenpersonen ein, welche der Handlung sehr entbehrlich und uns sehr gleichgiltig sind. Die beiden Schwiegereltern Ethelwold's, komisch sein sollende Figuren nach alten Mustern, poltern ganz überflüssig in das Stück hinein und wieder heraus. Der treue Castellan und das listige Kammermädchen sind gleich falls bekannte Typen und hauptsächlich dazu da, um mit allerhand vom Zaune gebrochenen Liedern die Pausen der Handlung auszufüllen. Die Ballade von dem Geist des verhungerten Ritters ist das schlimmste Exemplar dieser Lückenbüsser. Auch das „Maifest“, welches hier wunderbar genug mit der Jagdzeit zusammenfällt, gehört bereits zu den von jedem Opernbesucher gefürchteten Festlichkeiten. Endlich wäre eine lebendigere, witzigere Behandlung der komischen Scenen, zumal der gesprochenen, für die im Ganzen gut geführte Handlung wünschenswerth gewesen.

Herrn *Robert* kam das Publicum mit auf *Fuchsrichtiger* Sympathie entgegen und mit größerem Vertrauen, als es sonst einem Neuling im Opernfache zuzuwenden

pfllegt. Diese Sympathie und dieses Vertrauen sind wohlverdient. Robert Fuchs hat sich durch zahlreiche Instrumental-Compositionen, insbesondere durch seine Serenaden für Streichorchester, Lieblingsnummern unserer Philharmoniker, die Achtung der musikalischen Welt errungen und stetig fest gehalten. Ueberall zeigte er sich als liebenswürdiger und geübter Musiker, der, aller Affectation wie Trivialität abhold, die Grenzen seines Talentes respectirt und das Gebiet sinniger Anmuth und zarter Empfindung glücklich beherrscht. Diese Richtung, diese Vorzüge hat Fuchs auch in seiner Oper beibehalten. Durchwegs erkennen wir den gebildeten, fein fühligen Componisten, weniger den eminent dramatischen. Die packende Kraft der Rhythmen, die überzeugende Unmittelbarkeit der Melodien, das lebhaft vorwärtsdrängen und rasche Abschließen — lauter Dinge, die nebst dem Talent, zu individualisiren, den geborenen Componisten kennzeichnen — sie finden sich bei ihm nur ganz ausnahmsweise. Fuchs gehört zu jenen bis zur Schüchternheit zarten Naturen, welche vor jeder fremdartigen oder gewaltsamen Zumuthung die Fühlfäden zurückziehen. Er empfindet es als Unbescheidenheit, allzu merklich von dem Gewohnten abzuweichen, und so drängt ihn das Gewohnte leicht ins Gewöhnliche. Die introduction des ersten Actes, die Chöre der Landleute, der Matrosen bewegen sich ungefähr in dem Tone Lortzing'scher Gemüthlichkeit, die ernststen leidenschaftlichen Gesänge in jener aus Weber, Mendelssohn und Schumann zusammenfließen den Ausdrucksweise, welche zu einer Art Volapük der musikalischen Romantik geworden ist. Daß auch einige Wagner'sche Wendungen darin nicht fehlen, versteht sich heute von selbst. In den meisten sentimentalischen Nummern überwiegt das Conventionele die Ursprünglichkeit; so in dem ersten Gesange Ethelwold's, in seinen beiden Duetten mit Elfriede, in den Strophen des Königs „Wie Harfen“ u. A. Fuchs löst das dramatische Element, wo es nur immer angeht, in Lyrik auf. Die Liedform beherrscht die ganze Oper. Abgesehen von den ausdrücklich als „Lieder“ eingeführten Stücken, die ohnehin sehr zahlreich sind, bewegen sich auch die meisten übrigen Gesänge in Strophenform. Ethelwold beantwortet die Vorwürfe seiner Schwiegereltern mit zwei lyrischen Strophen; er beruhigt seine Gattin mit zwei Strophen; der König führt sich mit zwei Liedstrophen ein und preist gleichfalls in zwei Strophen die Schönheit Elfriedens; das Liebesduett „Tiu tiu“ ist ein zweistimmiges Strophenlied u. s. w. Zu dieser Gleichförmigkeit des Baues gesellt sich die Gleichförmigkeit des Rhythmus, dieser schwächste Punkt unserer deutschen Componisten. Fuchs hat eine Vorliebe für den zweitheiligen Tact, für regelmäßige Periodisirung von vier zu vier Tacten, für gemächliches Tempo. Er heftet seine Melodien streng an das Metrum der Verse und macht sie dadurch monoton. Das einzige Lied, in welchem Fuchs das Metrum des Gedichtes durch einen freieren Rhythmus belebt und unterbricht, ist leider ein überflüssiger Lückenbüßer: Castor's Ballade im zweiten Act, über deren angebliche Komik Niemand lacht, als der Chor. Sehr sorgfältig, klangvoll, mitunter nur zu unruhig bewegt ist die Instrumentirung; wie stimmungsvoll und reizend klingt die Begleitung zu Cherry's Lied „Am Waldes saum“ oder zu dem Nachtigallen-Duett im zweiten Act! Für den Mangel eines kräftigeren dramatischen Lebens entschädigt bis zu einem gewissen Grade die bunte Fülle kleiner lyrischer Blüten. Das Beste leistet Fuchs, meines Dafürhaltens, in den fein komischen Nummern der Oper. Das Duettino, mit dem gleich anfangs die aufgeregten Schwieger sich einführen, ist allerliebste; noch reizender das Duett eltern Elfriedens mit dem schwachköpfigen Obersthofmeister im dritten Acte. Das sind kleine Cabinetstücke, welche die Hoffnung rechtfertigen, es werde Fuchs Werthvolles für die komische Oper noch leisten. Weit mehr als diese beiden zierlichen Duette gefielen dem Publicum einige Nummern, welche sich beherzt dem Operettenstyl nähern: das Mailied der Cherry, „Liebe, Liebe“, das Walzerlied der Editha mit Chor und Tanz, das Duett „Tiu tiu“. Für eine erste Oper ist „Die Königs“ jedenfalls ein sehr beachtenswerthes Werk. Schade bräut nur, daß Fuchs sie nicht schon vor zehn Jahren geschrieben, er hielte dann heute viel weiter.

Wie viele Opern haben Gluck und Mozart, ja noch Weber, Meyerbeer und Wagner als Jugendarbeiten geliefert und der Vergessenheit preisgegeben, bevor sie an ihre epochemachenden Werke gelangten! Die Kunstgriffe der Operntechnik wird Fuchs sicherlich bald erlernt haben und, was noch wichtiger ist, sich über den Punkt klar werden, wo seine musikalische Individualität mit den Anforderungen der heutigen Oper möglichst zusammentrifft. Arbeitet ihm dabei ein gutes Textbuch in die Hände, so darf ihm nicht bange sein für seine künftigen Opern. Sie werden weder den Freischütz noch Figaro's Hochzeit verdrängen, weder die Hugonotten noch den Tannhäuser, aber in der Periode des Mittelguts, in der wir leben, dürften sie gewiß einen ehrenvollen Platz einnehmen.

Daß der so günstige Erfolg der „Königsbraut“ zum großen Theil der vortrefflichen Aufführung mit zu danken ist, wird der Componist gerne zugestehen. Director, *Jahn* der die Oper einstudirt und dirigirt hat, ist bekanntlich der Mann, aus einer Novität hervorzuzaubern, was überhaupt herauszubringen ist. Die Aufführung der „Königsbraut“ gehört zu den gelungensten des Hofopertheaters. Fräulein wirkte als *Schlager* Elfriede durch ihre schöne Stimme und überdies durch den humoristischen Anflug, den sie ihren Verwummungsszenen zu geben weiß. Dem Fräulein *Renard* war diesmal wieder nur eine Soubrettenrolle, Cherry, zu gefallen. Aber wie belebte ihr Talent, ihre natürliche Munterkeit, ihr frischer Vortrag die Scene! Ihr so stürmisch applaudirtes „Mailied“ bildete ohne Frage den Culminationspunkt des Erfolges. Fräulein spielt die stark zur *Forster* Koketterie verlockende Rolle der Editha mit dem ihr eigenen Zartgefühl und singt die Partie durchaus rein und anmuthig. Die Rolle des Königs ist in den Händen Herrn, *Schrödter's* also in den allerbesten. Neben ihm wußte sich Herr in der weniger dankbaren Partie des *Sommer* Ethelwold stattlich zu behaupten. Fräulein, die Herren *Baier*, v. *Mayerhofer* und *Reichenberg* brachten die komischen *Stoll'schen* Elemente der Oper zu heiterer Wirkung. Daß man den Componisten und sämtliche Darsteller nach jedem Acte mehrmals stürmisch gerufen hat, wurde bereits in einer früheren Notiz gemeldet und sei hier mit Vergnügen wiederholt.