

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 4352. Wien, Freitag, den 6. October 1876.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Das goldene Kreuz.“ — „Coppelia.“).

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Kaum ist der Schlußchor der „Folkunger“ ver hallt — für immer wahrscheinlich — und schon feiern aber mals zwei Novitäten ihren Einzug in das Hofoperntheater: zweiactige Oper „*Brüll's* Das goldene Kreuz“ und das Ballet „*Coppelia*“ von. Man mag den Werth *Delibes* dieser Stücke höher oder niedriger anschlagen, die angespannte Thätigkeit der Direction in so rascher Novitätenfolge fordert zur Anerkennung heraus. Es geschieht, soweit wenigstens unser Erinnern zurückreicht, zum erstenmal, daß im Hofoperntheater binnen zehn Tagen drei Novitäten aufgeführt, und sehr gut aufgeführt wurden.

Der Componist der neuen Oper, Herr Ignaz, *Brüll* ist hier längst als virtuoser Pianist, gesuchter Lehrer und talentvoller Tondichter bekannt. Wiener von Geburt und Wohnsitz, verdankt er trotzdem die Aufführung seines dramatischen Erstlingswerkes keineswegs einer bloß patriotischen Protection; sein „Goldenes Kreuz“ hat bereits in den Hoftheatern von Berlin und Dresden die Feuerprobe bestanden, kleinerer Bühnen nicht zu gedenken. Die Carrière der „Folk“ und des „kunger Goldenen Kreuzes“ — beides Erstlingswerke, welchen selbst persönliche Vorliebe einen hohen Rang nicht einräumen wird — ist uns ein neuer Beweis, daß es mit der vielbejammerten Zurücksetzung deutscher Opern-Componisten im Vaterlande keineswegs so schlimm steht. Das alte Klagelied von der „blinden Bevorzugung aller ausländischen Musik“ in Deutschland muß doch wohl verstummen angesichts solcher Thatfachen. Nicht um einen Stein auf diese durchwegs ehrenwerthen Partituren zu werfen, sondern um ihn abzuwälzen von dem verlästerten deutschen Publicum, gestehen wir ehrlich, daß wir, ganz absehend von Bedeutenderem, in Einem Acte von Bizet's „*Carmen*“ mehr Talent und Geist wahrzunehmen glauben, als in den „Folkungern“ und dem „Goldenen“ zusammengenommen. Und doch hat außer Kreuz Wien unseres Wissens keine deutsche Stadt von „*Carmen*“ Notiz genommen. Wir bezweifeln nicht, daß und *Brüll* auch wieder manchen Vortheil haben vor dem Franzo *Kretschmersen*, den wesentlichsten vor Allem: am Leben zu sein, während Bizet todt ist und nicht weiter fortschreiten kann.

Unser allezeit hilfreicher, poetischer *Mosenthal* Nährvater aller bedrängten Opern-Componisten, hat Herrn *Brüll* das Libretto geliefert. Es erinnert uns an den schönen lateinischen Wahrspruch: „*Beatus, cui Deus obtulit, parca quod satis est manu.*“ Auch *Mosenthal* verabreichte seinem musikalischen Freunde „mit sparsamer Hand das Nothwendige“ zur Composition einer Oper, kein Körnchen darüber. Den Stoff entnahm er einem französischen Vaudeville von, das in den Dreißiger-Jahren an der *Porte Dumanoir* Saint-Martin, später auch unter (der den Invaliden *Carl* spielte) im

Theater an der Wien gegeben worden. Es hält schwer, „Das goldene Kreuz“ unter die feststehenden Kategorien von Opern einzureihen; der Form nach eine „Opéra comique“ im französischen Sinne, kann es doch in Deutsch kaum eine land *komi*-sche Oper heißen. „Das goldene“ ist ein ländliches Rührstück, um das zeitweilig einige Kreuz heitere Lüftchen spielen. Der junge Wirth Nicolas (Herr) wird zur Großen Armee conscribirt und *Mayerhofer* soll, gerade an seinem Hochzeitstage, nach Rußland abmarschiren. Seine Schwester Christine (Frau) verspricht *Ehnn* demjenigen ihre Hand, welcher freiwillig als Ersatzmann für Nikolaus eintreten würde. Keiner von ihren ländlichen Verehrern findet sich bereit dazu, wol aber ein junger Edelmann, Gontran (Herr), welcher unbemerkt Zeuge des *Walter* ganzen Vorgangs gewesen. Er stellt sich für Nikolaus beim Regiment und beauftragt den Sergeanten Bombardon (Herr), für ihn das Pfand des Verlöbnisses, *Scaria* Christins goldenes Kreuz, in Empfang zu nehmen. Mit dem Abmarsch der Truppen schließt der erste Act. Der zweite spielt drei Jahre später und führt uns in die glückliche Häuslichkeit des Ehepaares Nicolas und Therese (Frau). Bei ihnen weilt unerkannt der inzwischen zum *Dillner* Hauptmann avancirte Gontran, der, im russischen Feldzug verwundet, unter der Pflege der beiden Frauen eben genesen ist. Christine liebt ihren Schützling und weiß sich von ihm geliebt; aber dem unbekannten Stellvertreter ihres Bruders, der ja täglich mit seinem goldenen Kreuz auftauchen kann, will sie die Treue nicht brechen. Das Erscheinen des zum Krüppel geschossenen Bombardon, der dem todtgeglaubten Gontran das goldene Kreuz auf dem Schlachtfelde abgenommen, löst endlich alle Schwierigkeiten, und wie der erste, so schließt auch der zweite Act mit einer Hochzeit.

Herrn Brüll ist es gelungen, zu diesem einfach, aber geschickt gebauten Libretto eine entsprechend anspruchslose Musik zu schreiben. „Anspruchslos“ nennen wir seine Composition im lobenden Sinne. Der Componist hält den Ton der Spieloper gewissenhaft fest und versteigt sich nirgends (oder doch nur ganz vorübergehend, wie in dem Liebesduett) in das hochgespannte Pathos oder die grelle Instrumentirung der Großen Oper. Wer, gleich uns, so oft mit Schrecken erleben muß, wie Componisten leichter Singspiele, ja lustiger Vorstadt-Operetten sich zu der Posaunensprache des „Pro“ oder „pheten Tannhäuser“ aufblasen; wer in jeder neuen Musikalien-Sendung Lieder antrifft, welche (wie neuestens die von Herrn) das einfachste lyrische Gedicht in *Mottl* Cayenne-Pfeffer siedend und eigentlich Clavier-Etuden mit zu fälliger Begleitung einer Menschenstimme sind — der muß die Rückkehr zu natürlicher Empfindung und melodischem Ausdruck mit Freude begrüßen. „Das goldene Kreuz“ weiß nichts von Verdi und Meyerbeer, war auch nicht in Bayreuth. Brüll schreibt fließend und sangbar, in dem Chor von Christins Verehrern und den ersten Couplets des Bombardon verräth er ein hübsches Talent für maßvolle Komik, bardon in dem ersten Finale (der weitaus besten Nummer) ein munteres Herz und einen offenen Blick für das theatralisch Wirksame. Die Vortheile der Franzosen hat er sich wohl hinter's Ohr geschrieben, wie dies namentlich seine Behandlung der Romanzenform und vieles Einzelne (Glöckchenchor im ersten Act etc.) darthut. Zum Glück stechen diese Anklänge doch nirgends grell ab von dem vorwiegend deutschen Styl des „Goldenen Kreuzes“, welches an Schubert, Lortzing und Kreutzer anknüpft. Das sind, unseres Erachtens, für die deutsche komische Oper die ersprießlichsten Anknüpfungspunkte und der richtigste Boden. An etwas anknüpfen heißt aber zugleich, den Faden eigener Erfindung vom Ausgangspunkte weiter führen. Sich auf den richtigen Boden stellen, reicht in der Kunst nicht hin; man muß von da höher hinauf bauen. In diesem Betracht hätten wir von Herrn Brüll mehr und Größeres gewünscht. Er stellt sich nicht sowol auf die Schultern seiner Vorgänger, als daß er ihnen auf den Fersen folgt. Für einen jungen, modernen Componisten verräth Herr Brüll häufig einen befremdenden Rococogeschmack. Dinge wie die beiden Duette zwischen Therese und Colas im ersten und zweiten Acte, wie der Quartettsatz „Sie wankt“, der Chor „Gu-

te Nacht“, klingen doch stark vor- Lortzingisch, manche Stelle streift gar an Dittersdorf und Weigl. Es ist und bleibt rühmlich, wenn ein moderner Componist im Singspiel zu den schlichten, prahllosen Tugenden der Alten zurückkehrt; damit allein ist's aber nicht gethan, das Wichtigste bleibt immer: im *Alten neu zu sein*. Und hier steckt der schwache Punkt von Brüll's Composition; es fehlt ihr, bis auf einzelne glückliche Ausnahmen, der Stempel der Originalität, die schöpferische Kraft und Eigenart. Melodien wie die (obendrein höchst wichtige) Phrase: „Nehmt hin das Kreuz“, der Schlußsatz des Duetts zwischen Gontran und Bombardon, des Letztern Couplets im zweiten Acte, die Hauptstellen des Liebesduetts („Dir gehör' ich“ und „Welche Wonne, welch' Entzücken!“) — wie oft glauben wir das Alles schon gehört zu haben! Der hervorstechendste Charakter zug von Brüll's Musik scheint uns eine gewisse bequeme Gemüthlichkeit. Man durfte von einem jungen Manne etwas mehr Feuer und Lebendigkeit erwarten. Sein lauterer Sinn für Wohlklang und Symmetrie bezeugt die echt musikalische Natur Brüll's; allein dieser Wohlklang entbehrt häufig der geistigen Beseelung, diese Symmetrie, welche nach zwei oder vier Tacten uns stets die folgenden zwei oder vier errathen läßt, des Reizes der Zufälligkeit. Der Hörer will in der Oper nicht blos musikalisch beschwichtigt, er will auch durch neue Schönheiten oder schöne Neuheiten überrascht und entzückt werden. Einen kräftigern Aufschwung erschwerte viel leicht, aber verhinderte nicht die friedlich idyllische Handlung. Man kann auch auf dem Dorfe originell sein und neue Ideen haben im Wirthshaus „zur Mühle“. Indessen der Componist ist jung und das „goldene Kreuz“ das erste, das er sich auf den heißen Brettern des Theaters erworben. Hoffen wir, daß Brüll's Talent recht bald zu seiner freundlichen Anmuth auch jenes Maß von Kraft und Selbstständigkeit hinzugewinne, ohne welche heute ein Operncomponist wol die Achtung, aber nimmermehr die Liebe und Hingebung des Publicums erringen kann.

Die Aufnahme der Novität war, wie bereits gemeldet, eine überaus günstige im Hofoperntheater. Dahin paßt sie eigentlich gar nicht, diese bescheidene Spieloper mit gesprochenem Dialog und ländlich schmuckloser Scenerie, die wie gemacht ist für eine kleine Bühne. Um so ehrenvoller ist ihr Erfolg, der sich noch steigern ließe durch einige herzhaftre Striche in dem ungebührlich ton- und redseligen zweiten Act. „Das goldene Kreuz“ erlebte unter der sorgfältigen Leitung Hanns eine sehr gerundete Aufführung. Letztere *Richter's* fand ihr belebendstes Element in den Damen und *Ehnn*, welche die beiden — nach Art einer *Dillner* Agathe und Aennchen im „Freischütz“ contrastirenden — Frauenrollen vortrefflich sangen und spielten. Sergeant Bombardon ist eine der wirksamsten, gelungensten Rollen des Herrn, *Scaria* dem sich in den minder dankbaren Partien des Gontran und Nicolas die Herren und *Walter* bei *Mayerhofer* fällig an die Seite stellten. Die genannten Künstler wurden sammt dem Componisten wiederholt gerufen.

„? Der seltsame Name wird Manchen *Coppelia* befremdet haben. Er ist das Femininum von *Coppelius* und *Coppelius* selbstverständlich der Name eines halbverrückten deutschen Gelehrten, welcher sicherlich von Haus aus Koppel hieß. Nachdem ihm mit der Gelehrsamkeit auch die lateinische Endung angewachsen war, verfertigte dieser Ehrenmann nebst anderen Wunderdingen einen weiblichen Automaten von großem Liebreiz und absonderlicher Beweglichkeit, welcher den Namen „Coppelia“ erhielt. Ein jugendlicher Schwärmer, Franz (Fräulein), verliebt sich *Mauthner* über die Straße in die am Fenster sitzende Wachsfigur und erregt dadurch die Eifersucht seiner Verlobten, Swanilda (Fräulein). Diese benützt die Abwesenheit des alten *Linda* Coppelius (Herr), um sich selbst an die Stelle *Frappart* des „Mädchens mit den Glasaugen“ auf das Postament zu setzen und so als lebendige Coppelia zugleich den alten Magier zu necken und ihren schnellbekehrten Bräutigam wie derzugewinnen. Dies ist ungefähr der von allerlei lustigem und phantastischem Beiwerk umrankte Kern des neuen Ballets, zu welchem wol gleichmäßig E. T. A. grauen *Hoffmann's* volles Märchen vom „Sandmann“ und lustige *Adam's* Operette: „La poupée de Nuremberg“

den Anstoß gaben. Die Handlung hat den Balletmeister Saint-Léon zur Entfaltung reizender Tänze und den Componisten Delibes zu einer ebenso graziösen wie charakteristischen Ballettmusik an geregt. *Leo* ist den Wienern kein Fremder. Seine *Delibes* allerliebste Spieloper: „*Le roi l'a dit*“ eines der besten neueren Werke dieser Gattung, hat hier zahlreiche Wiederholungen erlebt und über die „Komische Oper“ am Schot einen letzten Glanz gebreitet. Seither verdankt ihm tenring die Pariser Große Oper drei Ballette: „*La source*“, „*Cop*“ und „*pelia Sylvia*“ (nach Tasso's Schäferspiel „*Amynta*“), deren Musik Kenner wie Laien heranzieht und fesselt. In Deutschland ereignet es sich kaum, daß namhafte Schriftsteller und Componisten sich entschließen, mitunter auch für das Ballet zu arbeiten. Anders in Paris. Der Dichter Theophil hat der Großen Oper nicht weniger als sechs *Gautier* Ballet-Poëme geschrieben; berühmte Operncomponisten wie, *Auber*, *Halévy*, *Herold* („*Adam La Gisella*“) ver schmähten es nicht, Ballettmusik zu componiren. Deutsche Componisten sind mit ihren Melodien viel zu geizig, um die selben für Ballette auszugeben; sie antworten ähnlich wie unsere Dichter auf das Ansuchen um ein Opern-Libretto: „Wenn ich einen guten Bühnenstoff habe, so mache ich ein Drama daraus.“ Dieser Ideengeiz, dem oft ein noch un edlerer zur Seite steht, verschuldet den Mangel an guten Operntexten, an guten Balletmusiken in Deutschland. Der Balletcomponist muß sich allerdings manchen beschwerlichen Bedingungen fügen, welche die Technik des Ballets dictirt. Er muß nachgiebiger sein gegen den Balletmeister, als der Libretto-Dichter gegen den Operncomponisten. Schreibt aber ein talentvoller Componist gute Musik zu einem Ballet, so ist der Erfolg des letzteren zur Hälfte gesichert. Wie viel hat melodiose Musik zum Erfolg der „*Hertel's Satanella*“ beigetragen! Das ist eine Ausnahme. In der Regel wird in Deutschland und Italien der musikalische Theil der Ballette viel zu nebensächlich und schleuderhaft behandelt. Und doch könnte man die paradoxe Behauptung wagen und begründen, es sei die Aufgabe der Musik noch wichtiger und dankbarer im Ballet als in der Oper. Wichtiger: denn die taubstumme Handlung bedarf weit dringender als das Wort der musikalischen Deutung und Be lebung; dankbarer: weil der Balletcomponist, unbeengt von Wort- und Stimmrücksichten, sich mit der Freiheit des reinen Instrumental-Componisten bewegen kann, ohne je, wie dieser, ein Mißverständnis seiner Absichten zu befürchten. Musik zu „*De'libes Coppelia*“ hat das zweifache Verdienst, melodios reizend und zugleich überall dramatisch bezeichnend zu sein. Wie fein und genau schmiegt ihr Rhythmus sich den getanzten Rhythmen auf der Bühne an, wie lebendig erklären seine Instrumente, was der Mimik des Tänzers auszudrücken nicht vergönnt ist! Wir erinnern an das geheimnißvoll flüsternde Geigenmotiv (mit Sordinen) beim Eintreten der furchtsamen Mädchen in Coppelia's Atelier, an den „Tanz der Puppe“ im zweiten Acte, der die komisch abgemessenen, mechanischen Bewegungen des Automaten so köstlich illustriert u. s. w. Aus rein musikalischem Gesichtspunkt sind die Orchester-Variationen (über ein polnisches Lied von) im ersten Act ein kleines Cabinetsstück, *Moniuszko* wie es selten in Balletten vorkommt. Die anziehende Hand lung, die brillanten Tänze, graziöse Musik, *Delibes'* malerische Decorationen, endlich die unüber *Brioschi's* treffliche Ausführung der beiden Hauptrollen durch Fräulein und Herrn *Linda* — das Alles vereinigte *Frappart* sich in „*Coppelia*“ zu einem Ensemble, das den rauschend sten Beifall entfesseln mußte und ihn voraussichtlich noch in vielen Wiederholungen entfesseln wird.