

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 12036. Wien, Freitag, den 25. Februar 1898.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Die Bohème“,
lyrische Oper in vier Acten von Leoncavallo, Deutsch von
L. Hartmann.).

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Von den unter gleichem barbarischen Titel rivalisirenden zwei Opern haben wir nun auch die von gehört. Mit der „*Leoncavallo Bohème*“ von theilt sie dieselbe Handlung, dieselben Personen, *Puccini* sogar die nämliche Disposition: in den beiden ersten Acten die lustige Liederlichkeit, in den zwei letzten die traurige. Nur Nebensächliches unterscheidet die beiden Textbücher; *Puccini* bringt einige alberne oder widerwärtige Scenen, die *Leoncavallo* vermieden hat, und umgekehrt. Allerwärts dringt jetzt dieselbe Frage auf uns ein: welche „Bohème“ ist die bessere von beiden? Eine präzise Antwort darauf fällt nicht ganz leicht, indem ja der Comparativ „besser“ den Positiv „gut“ voraussetzt. Wenn ein bescheidener Kritiker sich so wohlriechend ausdrücken dürfte, wie eine spanische Prin zessin zur Zeit der Inquisition, wir würden ihr Gutachten aus Heine's „Disputation“ citiren: „Mich will's bedünken, daß sie alle Beide...“ Es thut Einem die Wahl weh. Immerhin glaube ich doch in Oper *Puccini's* mehr musikalisches Talent und natürliche Empfindung wahr zunehmen. Gleich mit dem ersten Act setzt sich *Puccini* in entschiedenen Vortheil gegen *Leoncavallo*. Er exponirt die Handlung, oder was man dafür nehmen will, in dem Dach stübchen des Poeten Rudolph, nachdem die Kameraden ins Café Momus vorausgegangen, klopft die junge Nachbarin Mimi schüchtern an Rudolph's Thür, um ihre im Zugwind verloschene Kerze bei ihm anzuzünden. Eine hübsche, auch musikalisch zart empfundene Scene, die bei *Leoncavallo* fehlt. Dieser beginnt sein Stück gleich im Café Momus, wo sich der ganze erste Act mit unerträglicher Schwerfälligkeit und Präntation abspielt. Die langen einleitenden Reden des Musikers Schaunard und des Wirthes erregen unsere Un geduld, die durch das Folgende nicht besänftigt wird. Offen bar auf die Wirkung des Contrastes rechnend, läßt Leon seine Bohémiens ihre Scherze und Anzüglichkeiten in cavallo aufdringlichem Pathos, auf einer unruhig wimmelnden Orchesterbegleitung, vortragen; aber die komische Wirkung stellt sich nicht ein, weil dem Componisten der leichte ironische Ton, überhaupt jeglicher Humor fehlt und wir nicht das Witzige, sondern nur das Ungehörige eines falschen Gegensatzes empfinden. *Puccini's* Oper bietet auch dadurch mehr Abwechslung, daß ihr zweiter wie ihr dritter Act im Freien spielt, während wir bei *Leoncavallo* uns den ganzen Abend zwischen vier Wänden befinden; für theatralische Wirkung nichts Gleich giltiges. In Einem Punkte treffen die beiden Componisten zusammen: sie legen Musetten einen „langsamen Walzer“ in den Mund. Aber wenn man unseren Johann Strauß noch so langsam dehnt und streckt, er bleibt doch erkennbar, und die Seufzer des also Mas-

sirten klingen uns noch immer lieblicher, als die unvermischt eigene Lustigkeit der Herren Puccini und Leoncavallo. Uebrigens gehört die von Musette und Marcell im ersten Acte gesungene Des-dur-Cantilene — ein Walzer trotz des Sechs-Achtel-Tactes — zu den hübschesten Stücken der Oper. Im zweiten Act wendet Leoncavallo die gewaltsamsten Anstrengungen daran, einen netten Einfall H. Murger's breitzutreten. Musette, wegen schuldigen Miethzinses gepfändet, findet ihre gesammte Zimmer-Einrichtung unten im Hofraume ihres Hauses deponirt. Schnell entschlossen, bittet sie ihre geladenen Gäste, ohneweiters im Hof Platz zu nehmen und sich zu amüsiren. Ungleich seiner Musette, welche den Humor nicht verliert, hat Leoncavallo keinen zu verlieren. Er bietet zwar Himmel und Hölle auf, um colossale Heiterkeit zu beschaffen, aber ab foltern lassen wir uns das Lachen nicht. Jeden Augenblick leisten die Personen auf der Bühne das im Libretto vorge schriebene Ha ha ha!, aber im Parquet bleibt Alles ernst haften. Wiederum credenzt uns Musette einen rhythmisch verzwickten langsamen Walzer in D-dur; das Wasser dazu schöpft sie aus der blauen Donau, deren Ursprung wir uns in den Abruzzern denken sollen. Immerhin klingt dieser Walzer recht pikant. Hingegen darf man die „Hymne der Bohème“ ohneweiters für einen Chor gereizter Menschen fresser ausgeben. Noch einen Trumpf hält der Componist bereit: Schaunard's coloraturverbräunte Cavatine über den „Einfluß des Blauen in den Künsten“, eine Parodie auf. Just an *Rossini* den hier zu erinnern, hatte Leoncavallo nicht nöthig. Man denke an das himmlische Durcheinander im ersten Finale des „Barbier“, wie da Alles toll von Lustigkeit, dabei klar, natürlich, melodiös hinströmt, und man wird sich vorstellen können, wie gerade diese Scene *Rossini* in der „Bohème“ componirt haben würde. Doch wir brauchen nicht einmal zu *Rossini* hinaufzusteigen; hätte das auch besser gemacht; er ist in der Heiterkeit *Offenbach* stets leicht und natürlich. Leoncavallo scheint Beides ver sagt. Zu diesen lustigen Scenen überall ein gespreitztes, zerhacktes Singen, ein lärmendes, aufgeregtes Orchester. Obendrein, die ganze Oper hindurch dasselbe Hausmittel, womit Leoncavallo's Orchester alle Pausen und Lücken aus füllt: eine Reihe von Sext-Accorden, durch zwei Octaven hinauf und herab hüpfend, mitunter auch chromatisch oder in Gegenbewegung. Zum Schlusse des zweiten Actes häufen sich noch die ordinärsten Spässe: einem vorübergehenden Herrn wird ein Teppich unter den Füßen weggezogen, daß er der Länge nach hin falle, ruhig heimkehrende Familien werden verhöhnt, aus den Fenstern Zuschauende mit Aepfeln beworfen; zuguterletzt allgemeine Prügelei! Wenn das Alles nur leicht und lustig vorüberrauschen würde; aber der kleinste Spaß wird mit Posaunen gemästet und bis auf den letzten Tropfen ausgepreßt. Ich kenne keine einzige moderne große Oper, in welcher, auch nur vorübergehend, ein so brutaler Lärm vorkäme, wie er die ganze zweite Hälfte dieses klein bürgerlichen Actes der „Bohème“ ausfüllt.

Auf diese beiden Buffo-Acte, denen wir nicht einen Augenblick herzlichen Lachens oder glücklicher Heiterkeit danken, folgen der tragische dritte und vierte Aufzug. Von einem bekannten Kritiker rührt der kühne Vorschlag, die beiden mittleren Acte der Oper zu streichen, die doch nichts wesentlich Neues zum ersten und vierten hinzubringen; damit wären die zwei contrastirenden Bilder (der erste und der vierte Act) wirksam an einander gereiht und dem Hörer viel langweilige Wiederholung erspart. Den dritten Act beherrscht durchaus die Sentimentalität. Der zerhackte Lustspieldialog weicht hier mehr der breiten, getragenen Melodie. Sie kommt uns regelmäßig mit wohlfeiler Unisono-Begleitung von Geigen, Violoncell oder Horn auf den Leib gerückt. Leon's Gefühlsergüssen fehlt die überzeugende Kraft, sowie cavallo die Originalität; sie erinnern fast immer an bewährte Verdi'sche Phrasen. Ich erinnere an das entsetzlich lange Abschiedsduett zwischen Musette und Marcell am Schluß des dritten Actes. Und jetzt noch dieser vierte Act: die todtkranke und sterbende Mimi! Wie Ambroise Thomas in „Mignon“ und Gounod im „Faust“, einige Goethe'sche Gedichte eingeflochten haben, so citirt Leoncavallo hier mehrere gefühlvolle Stro-

phen von und Alfred de *Murger*. Eine glückliche und *Musset* bequeme Idee, wäre nur die Musik den Versen auch eben bürdig. Niemand wird den rührenden Eindruck leugnen, den Mimi's Tod auf den Zuschauer macht, sowol bei Puccini wie bei Leoncavallo. Allein diese Wirkung geht von der er greifenden Scene aus, nicht von der Musik der beiden Componisten. Musikalisch Hervorragendes oder Eigenthümliches bietet dieser Schlußact Leoncavallo's nicht; eher noch findet Puccini dafür einige natürliche, rührende Accente. In der „*Traviata*“ erleiden wir keineswegs die bloß pathologische Wirkung der Sterbescene; Verdi hat da mit einigen schönen Melodien seinen Segen als Musiker dazu gegeben.

Und der Gesamteindruck von Leoncavallo's Oper? Ich gestehe, daß nach zwei gewissenhaft verfolgten Gesamtproben es mich Ueberwindung gekostet hat, auch noch die Aufführung selbst mitzumachen. Ich fürchte mich vor Ungerechtigkeit und blättere jetzt nochmals in der Partitur der „*Bohème*“, die schön gebunden mit einer Widmung des liebenswürdigen Componisten vor mir liegt. Aber ich kann außer vereinzelten feinen Charakterzügen, glitzernden Orchester-Effecten und dankbar einschlagenden Gesangsphrasen nichts entdecken, was meinen ersten Eindruck umgestimmt hätte. Viel Orchester technik, viel Bühnenverstand, einiger Esprit — aber keine schöpferische Kraft, keine Individualität, kein Schönheitssinn. Symptomatisch merkwürdig bleibt aber das Zusammentreffen der beiden neuesten Operncomponisten Italiens in demselben unsauberen Stoffe und in demselben formlosen, krankhaft exaltirten Styl. In letzterem gleichen sie einander (wenigstens in diesem Werke) so sehr, daß ich ganze Stellen aus meinem Urtheil über „*Puccini's Bohème*“ in die vorliegende Kritik unverändert herübernehmen könnte. Puccini wie Leoncavallo scheinen in ihrer „*Bohème*“ Alles abstreifen zu wollen, was die italienische Musik an schöner Eigenart, an Ruhm und Reiz besitzt. Leoncavallo's Musik spricht ein gebrochenes, verwildertes Französisch, zeitweise vermischt mit Verdi'schen Phrasen oder selbst (wie im Vorspiel zum dritten Act) mit Wagner'schen. Wir haben noch italienische Componisten, aber von nicht italienischer Musik nur mehr die Caricatur.

Alexander, der liebenswürdige Humorist, *Moskowski* hat jüngst in einem sehr ernstesten Artikel „die Götterdämmerung der Oper“ prophezeit. Nach seiner Ansicht muß diese früher oder später aus Stoffmangel zu Grunde gehen, indem alle möglichen Sujets bereits verbraucht sind. Mir scheinen unsere jüngsten Componisten nicht sowol alle tauglichen Stoffe für verbraucht, als vielmehr *jeden* Stoff für operntauglich zu halten. Nach zwei verschiedenen Richtungen sehen wir sie heute auseinanderstreben. Die Einen flüchten in die entlegensten Zeiten, womöglich zu prähistorischen oder symbolischen Fabeln (*Bungert's* „*Odyssee*“, „*Weingartner's Erlösung*“, „*Gold'sschmied Gää*“); sie verlangen für ihre angeblich über menschlichen Ideen ganze drei Abende und ein eigenes Riesen theater. Das ist der Bayreuther Samen, der jetzt aufgeht. Die Anderen folgen dem Banner der literarischen „*Moderne*“; sie begnügen sich mit einem Theaterabend und der bestehenden Opernform, in welche sie das Gift des (an und für sich musikfeindlichen) Naturalismus füllen. Mascagni, Puccini, Leoncavallo mit ihrem Anhang. Zola ist neuerdings populär; man wird vielleicht den prosaischen Kleinkram seines „*Bonheur des Dames*“ oder die Scheußlichkeiten von „*La*“ unter Musik setzen. Oder den „*Terre Episcopo*“ Gabriele, diese mit ungemeinem Talent und psycho *d'Annunzio's* logischem Scharfblick ausgeführte Skizze alles erdenklichen Unglücks, das einen weichherzigen, braven Menschen langsam zu Tode martert. Oder sonst eines jener modernsten Dramen, die nur mit den scharfen Messerklingen des Verstandes operiren und an neuen Formen des Ehebruchs und der Maitressenwirthschaft schnitzeln. Fühlt noch kein Operncomponist sich hingezogen zu „*Bracco's Ende der Liebe*“? Das wäre das richtige Ende vom Liede.

Kehren wir zurück zu Leoncavallo's „*Bohème*“. Director hat diese Erbschaft bekanntlich von seinem Vorgänger *Mahler* ohne sonderliches Vergnügen und ohne das Beneficium inventarii übernommen. Herrn Jahn können wir ob dieser „Be reiche-

„rung“ des Repertoires nicht tadeln; der anhaltende Erfolg des „Bajazzo“ erklärt voll auf die Geneigtheit jedes Directors, eine zweite größere Oper desselben Autors aufzuführen. Ob dieser zweiten eine gleiche Carrière winkt? Vorläufig wissen wir nur, daß der „Bajazzo“ vor der „Bohème“ entschiedene Vorzüge besitzt, deren einer seine Kürze ist. Director Mahler war mit bewunderungswürdiger Aufopferung und Pflichttreue um das Gelingen der Novität bemüht und hat sie auch thatsächlich zum Siege geführt. Es wurde ihm bekanntlich übel dafür gedankt. Wir rühren mit keinem Worte daran; doch können wir ein befreiendes Aufathmen nicht unterdrücken, daß Mahler seine Autorität aufrechterhielt und der kleinen eleganten Verschwörung Herr geworden ist.

Die Aufführung der Novität im Hofoperntheater war so gerundet und effectvoll, daß Herr Leoncavallo allen Grund hat, damit *sehr* zufrieden zu sein. Seine Partitur steckt voll ungewohnter stacheliger Schwierigkeiten für Sänger, Chor und Orchester. Dank dem außerordentlichen Eifer der Künstler wie des Directors, die „Bohème“ hat in Wien so viel (eigentlich noch mehr) Wirkung erzielt, als überhaupt in ihr steckt. Mit der Hauptrolle, Musette, feierte Fräulein einen neuen Triumph. Mit ihrem Spiel in den *Renard* beiden ersten Acten konnten wir uns gleichwol nicht recht befreunden. Fräulein Renard zwingt sich da zu einer ruhelosen heftigen Lustigkeit, die ihrer Natur fremd ist. In solchen Formen haben wir uns die Lebenslust Musette's auch nicht zu denken; denn eine Pariser Cocotte, mag ihre Moral noch so faul sein, bleibt in Haltung und Bewegung doch immer zierlich und elegant. In ihrer angeborenen Grazie als Französin wird Musette kaum so viel mit den Armen schlenkern und mit den Füßen baumeln. Vom dritten Act an, welcher die Wendung zum Tragischen nimmt, war Fräulein Renard plötzlich eine ganz Andere. Der elegische, leidenschaftlich-innige Ton, den Fräulein Renard unvergleichlich in ihrer Gewalt hat, und welcher ihre beiden letzten Schöpfungen, Djamileh und Tatjana (in „Onegin“), so schön erwärmt und durchleuchtet — sie findet ihn wieder in den beiden letzten Acten der „Bohème“, und da wirkt sie unwiderstehlich. Ein Schmuck der Vorstellung ist Frau; in Stimme und Erscheinung ganz die *Forster* rührende Gestalt der Mimi. Der Maler Marcell, eine anstrengende und schwere Partie, wird von Herrn *Dippel* sehr frisch und ausdrucksvoll gesungen, auch gut gespielt. Herr, dessen ununterbrochenes Fortissimosingen dem *Hesch* Schaunard eine nicht unwillkommene komische Färbung verleiht, gefiel besonders in der parodistischen Darstellung des Clavierspielers. Der von Leoncavallo sehr stiefmütterlich behandelte Dichter Rudolph wird von Herrn ähnlich *Neidl* behandelt; wir begreifen, daß er ihm kein besonderes Vergnügen macht. Sehr gut sind die vielen Nebenrollen besetzt; wir nennen Frau, die Herren *Kaulich*, *Reichenberg*, *Schittenhelm*, *Frei*, *Schmitt Stoll* und. Von der günstigen Aufnahme der *No Garrison*vität und all den Ovationen für die ersten Sänger und Herrn Leoncavallo ist bereits in einer gestrigen Notiz die Rede gewesen. Also die Novität hat Beifall gefunden. Ob wir uns aber darüber freuen können, daß das Publicum unserer Hofoper sich allmählig an brutale Musik gewöhnt, so lange gewöhnt, bis es wirklich Gefallen daran findet — das ist eine andere Frage.