

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 14100. Wien, Freitag, den 27. November 1903.

Eduard Hanslick, „Die Bohème“ von G. Puccini. (Erste Aufführung im Hofoperntheater am 25. November 1903.).

1 „Die Bohème“ von G. Puccini.

Ed. H. Als Direktor Mahler, von seiner italienischen Entdeckungsreise zurückgekehrt, dringend interpelliert wurde, welche von den beiden Bohème-Opern, die Puccinische oder die Leoncavallos, besser sei, soll er mit einem Heineschen Zitat geantwortet haben: „Mich will's bedünken, daß sie alle beide stinken.“ Neben seinem berühmt feinen Ohr bewies er damit eine ebenso wunderbare Nase. Trotzdem hat er Leoncavallos „Bohème“ aufgeführt, eine Erbschafts last nach seinem Vorgänger. Kurz vorher hatten *Jahn* wir (1897) im Theater an der Wien die *Puccinische* „Bohème“ genossen, mit Naval und der Saville in den Hauptrollen. Aber beiden rivalisierenden Opern blühte in Wien nur ein kurzer Frühling; man war ihrer schnell überdrüssig. Dem ungeachtet taucht jetzt die Puccinische „Bohème“ im Hofoperntheater wieder auf. Von den beiden Stinkzwillingen ist der Puccinische jedenfalls der mildere. Wenn er eine Weile in seinem „Kabinett“ gesessen, öffnet er doch das Fensterchen, um für einige Minuten die frische Luft freundlicher Melodien eindringen zu lassen, während sein Kollege Leoncavallo fest eingeschlossen bleibt, um alle Wohlgerüche seiner Kabinettsmusik hübsch bei sammen zu halten. Von der Ankündigung der uns schon bekannten Puccini- Bohème im Hofoperntheater fühlten wir uns mehr betroffen als befriedigt. Daß Gustav Mahler von dieser und ähnlichen Opern nicht entzückt ist, wissen wir ja. Zwei Seelen wohnen, ach, in seiner Brust. Der nach hohen Idealen ausblickende Symphoniekomponist Mahler ist vorläufig dem großen Publikum noch „a distinguished foreigner“. Seine andere Seele, die des Theaterdirektors, schwingt nicht so hoch, aber um so heftiger, denn seine Abonnenten verlangen Neues und wieder Neues. So wählt denn Mahler, dessen moderne Sympathien kaum über die „Nibelungen“ hinausreichen, aus den Novitäten diejenigen, welche sich bereits an anderen Bühnen durchgesetzt haben. So brachte er uns die in Paris durch hundert Reprisen gefeierte „“, deren *Louise* langweiliges Familienelend bei uns bald ausgespielt hatte. Er präsentierte uns das in Prag beliebte Ballet „“, in welchem mit Ausnahme der glänzenden *Der faule Hans* Ausstattung wirklich alles faul ist, Dichtung und Musik. Und jetzt beglückt er uns mit der bereits an der Wien verkosteten „“ von *Bohème* Puccini. Man darf wohl sagen: faute de mieux. Befindet sich doch die Produktion der Italiener und Franzosen derzeit in trostlosem Stillstand oder auf falscher Fährte. Beide Nationen haben ihre liebenswürdige Anmut und Natürlichkeit eingebüßt und sprechen heute ein verdorbenes Wagnerisch. Und in dem kälteren Deutsch? Da erfahren wir bald aus dieser, bald aus jener land Stadt den „großen Erfolg“ einer neuen Oper;

meist von der Komposition eines dort gebürtigen oder angestellten Kapellmeisters. Man überreicht ihm einen Lorbeerkranz, der in seiner Stube länger grünt als seine Oper im Theater. So tastet denn Direktor Mahler aus den neuen Mittelmäßigkeiten das relativ Anständigste und Erfolg reichste hervor — seine Hand muß zugreifen, wovon seine Nase ihm abrät. Um so rühmenswürdiger ist die vor keiner Mühsal zurückweichende Hingebung, mit welcher Mahler solche Werke studiert und bis ins Feinste ausarbeitet. Hat er einmal eine Novität angenommen, so sorgt er für die kleinste Putzmacherin so väterlich, wie für die größte der gepanzerten Walküren.

Von den beiden einander bekämpfenden „Bohème“-Komponisten, dem Rabbiner Leoncavallo und dem Kapuziner Puccini, ist letzterer ohne Frage der ungleich begabtere und seine Oper die weitaus bessere. Da die Mehrzahl unserer Leser sich schwerlich des Inhalts der Novität noch erinnert, darf ich ihn wohl in Kürze rekapitulieren; jene Szenen zumal, die bei Leoncavallo nicht vorkommen.

Schon mit dem ersten Akt setzt sich Puccini in entschiedenem Vorteil gegen Leoncavallo. Dieser beginnt sein Stück gleich im Café Momus, wo sich der ganze erste Akt mit unerträglicher Schwerfälligkeit und Prätension abspielt. Bei Puccini beginnt der erste Akt recht gemütlich heiter in dem Dachstübchen, das der Maler Marcell mit dem Poeten Rudolf teilt. Es ist Winterszeit, und die beiden Freunde frieren in dem kalten Zimmerchen, welches der Dichter schließlich mit seinem neuesten Trauerspiel heizt. Da bringt der Dritte im Bunde unserer Kunstzigeuner, der Komponist Schaunard, einige Fünf-Francsstücke, mit denen sie alle im Café Momus sich gütlich tun wollen. Vorher werden sie noch von ihrem Hausherrn, Mr. Ber, aufgehalten, der den rückständigen Mietzins fordert und dafür zur Tür hinausgeworfen wird. Drei von den Freunden begeben sich hierauf ins Kaffeehaus, während Rudolf noch einen Journalartikel beenden will. Da klopft es an seiner Tür; die junge hübsche Nachbarin Mimi bittet, ihre vom Zugwind ausgeblasene Kerze bei ihm anzünden zu dürfen. Auch seine Kerze verlischt, und im Dunkel finden sich ihre Hände, ihre Lippen. Eine hübsche, auch musikalisch zart empfundene Szene. Nach einer kurzen Liebeserklärung läßt sich Mimi von Rudolf ins Café Momus führen. Dort treffen sie, zu Anfang des zweiten Aktes, die Freunde, umschwirrt von Kaffeehausgästen, Ausrufern und Verkäufern. Die zweite Heldin des Stückes, die schöne eitle Musette, erscheint am Arm eines reichen Gecken. Sie weiß ihn bald listig zu entfernen, um ihrem früheren, zeitweilig immer neu zu Gnaden aufgenommenen Geliebten Marcell um den Hals zu fallen. Unter den grellen Klängen einer vorbeiziehenden Musikbande und dem Gejohle der Straßenjugend fällt der Vorhang. Der dritte Akt spielt vor einer ärmlichen Kneipe an der Linie, bei Morgengrauen. Mimi schleicht fröstelnd heran und erlauscht hinter einem Versteck, wie ihr geliebter Rudolf zu Marcell die Absicht äußert, sich von ihr zu trennen, da Mimi, unrettbar lungenkrank, dem Tode verfallen sei. Weinend nimmt sie von Rudolf Abschied, während gleichzeitig eine heftige Zank- und Entzweiungsszene zwischen Musette und Marcell sich abspielt. Der Vorhang hebt sich zum vierten- und letztenmale über dem bekannten Dachstübchen, in welchem Marcell vor der Staffelei, Rudolf am Schreibtisch sitzt. Beide sind unfähig zu arbeiten; ihre Gedanken weilen ferne bei Mimi und Musette, welche inzwischen reichere Verehrer eingetauscht haben. Collin und Schaunard bringen nun ein höchst frugales Abendmal herbei, das die Freunde mit widerwärtigem Galgenhumor und schließlich mit einer improvisierten tollen Quadrille würzen. Da stürzt atemlos Musette herein mit der Meldung, Mimi sei todkrank auf der Treppe hingesunken. Man trägt die Arme herein und legt sie auf das Bett, wo sie, von Rudolf zärtlich Abschied nehmend, vercheidet.

Ein langes, peinliches Sterben, recht grausam ausgedehnt und ausgestattet mit allem pathologischen Jammer. Dazu noch die nackte Armut und Hilflosigkeit dieser das Sterbelager umstehenden Kunstproletarier. Daß unmittelbar an ihre possenhafte Quadrille der Todeskampf Mimis sich anschließt, ist bezeichnend für das Textbuch,

welches hauptsächlich durch enges Aneinanderrücken der grellsten Kontraste wirkt. Hat eine Szene mit ihrer brutalen Lustigkeit uns ins Gesicht geschlagen, so bohrt die folgende mit ihren Seelenqualen und Todesschauern sich langsam schmerzhaft in unser Herz. Finden die Zuschauer wirklich Freude und Erhebung in Opern dieses Schlages, um so besser für sie und den Theaterdirektor.

Die Musik spielt in dieser Oper eigentlich eine sekundäre Rolle, mag sie an einzelnen Stellen auch noch so anspruchsvoll und lärmend sich vordrängen. Liest man vor der Aufführung die vier bis fünf ersten Seiten des eng gedruckten Textbuches, so zweifelt man, ob das wirklich ein Opernlibretto und nicht vielmehr eine Komödie sei. Dieser unersättlich geschwätzige Dialog, der sich witzlos, gemütlos um die allergewöhnlichsten Dinge dreht — der soll Musik hervorlocken, soll einen Tondichter begeistern? Unmöglich kann die Musik hier als gleichberechtigte, selbst ständig formende Kunst wirken; nur als Untermalung, Grundierung alltäglicher Konversation. Also die vorletzte Stufe der im Herabsteigen begriffenen Musik: die nächste, letzte, ist das unverhüllte Melodram. Eigentlich vernehmen wir schon in der „Bohème“, weniger ein Singen als ein Sprechen dieser Personen über charakteristischen Orchesterklängen. Obendrein bei dem raschen Tempo so enormer Wortmassen ein undeutliches, unverständliches Sprechen. Sehr begreiflich, daß bei dieser Ueberflutung mit redseligem Dialog ganze Seiten der Partitur — um ein Wort aus der Akustik zu entlehnen — aus lauter „toten Punkten“ bestehen müssen und auch wirklich bestehen. Aus diesen toten Punkten befreien sich von Zeit zu Zeit flüchtige melodische Gedanken; es beginnt mitten im Sprechgesang zu klingen und zu singen — aber wie lange dauert das? Solche Oasen, wo sich die Empfindung konzentriert, die Melodie Gestalt annimmt und sich ausbreitet, finden sich noch am reinsten und häufigsten in der Rolle der Mimi. Im ganzen ist die melodische Erfindung recht gering. Reichlicher in der Partitur verstreut blinkt allerlei feines instrumentales Detail und geistreich anspielender Witz. Diese ein musikalisches Schaffen und Gestalten beinahe verdrängenden Reizmittel gehören ja ganz eigentlich unserer neuesten Schule an, sogar der neuesten italienischen. Was Puccini gänzlich fehlt, ist eine Eigenschaft, die uns Murgers Schilderungen so anziehend macht: der Humor. Die Szenen in Marcells Dachstube zu Anfang des ersten wie des vierten Aktes sind trocken, gequält und langweilig, trotz oder wegen der großen Anstrengung des Komponisten, humoristisch zu wirken. Dasselbe gilt vom zweiten Akt, der zur Illustration des fröhlichen Pariser Straßenlebens unzählige bunte Effekte aneinanderreihet, ohne einen wirklichen Effekt zu erreichen. Alles zersplittert sich in kleinste Stücke und Stückchen, es fehlt die überschauende und zusammenfassende Kraft, ohne welche es in der Musik keine echte Wirkung gibt. Die Musik vor dem Café Momus ist trotz Militärkapelle, Glöckchenspiel, Holz- und Strohharpa und sonstigen Spektakels nicht heiter und lebensfroh, sondern nur wirr und lärmend. Mit einem Gesangswalzer (selbst mit einem „langsamen“) wie der Musettes in E-dur darf man sich gerade in Wien nicht sehen lassen. War dieser zweite Akt trivial und langweilig, so ist der dritte sentimental und langweilig. Das erste Bild (Zollwächter und Marktleute an der Barriere) entbehrt jeden Zusammenhanges mit den folgenden. Unwillkürlich denkt man an die analoge Szene an der Pariser Barriere in Cherubinis „Wasser“, welche so spannend die ganze Entwicklung des Trägerdramas vorbereitet. Auf einige zart empfundene, nur durch allzu heftige Aufschreie und derbe Unisonoschlüsse verunzierte Stellen zwischen Mimi und Rudolf folgt nun das Schlußquartett. Es mußte den Komponisten reizen, den sentimentalischen Abschied Mimis und Rudolfs mit dem hitzigen Zankduett zwischen Musette und Marcell zu einem harmonischen Musikstück zu vereinigen. Will man an einem Gegenstück ermessen, wie wenig Puccini das verstanden, so vergleiche man damit das Quartett am Schluß von „Rigoletto“. Wie geistreich und ungezwungen stellt hier Verdi die beiden scherzenden Stimmen den schmerzlich klagenden gegenüber; wie formschön und klangvoll vereinigt er sie zu musikalischer Einheit! Bei Puccini sondern sich die bei-

den Hälften des Quartetts wie Oel vom Wasser; man könnte jede von ihnen streichen, ohne daß die andere wesentlich dadurch verlieren oder gewinnen würde.

Wie schnell hat doch der junge Schule *Mascagni* gemacht! Speziell mit seinen rhythmischen und harmonischen Bizarrerien, der melodischen Unnatur und Willkür. Von Mascagni rührt der in „La Bohème“ herrschende fortwährende Taktwechsel, das unvermittelte Modulieren oder richtiger Hineinspringen in die entferntesten Tonarten und die fast kindische Ueberfüllung mit Vortragsnuancen. Die Grundempfindung des Ganzen, unaufhörlich zerrissen, zerflattert dergestalt in lauter nervöse Details. Aber kein Komponist wird den ihm fehlenden langen Atem durch lauter Stoßseufzer und Schluchzen ersetzen können. Ein neuer Effekt Mascagnis, der offenbar die neidvolle Bewunderung unserer jüngsten Mascagniden erregt hat, findet sich gleich in dem Vorspiele zum „Amico Fritz“, wo bekanntlich ganze Reihen peinlich dissonierender Akkorde auf den Hörer losstechen. Ein leichter Scherz gegen die harmonischen Scheußlichkeiten bei Puccini. Da erheben sich in den verschiedensten Szenen Kolonnen auf- und niedersteigender paralleler Quinten von so aufdringlicher Häßlichkeit — am liebsten „marcantissimo“ von Trompeten geblasen! — daß man sich vergebens fragt, was denn der Komponist mit diesen ungezogenen Scheußälchen bezwecken mochte? Der Text bietet dafür nicht die entfernteste Motivierung, denn mit diesen gräßlichen Quintenspießruten behandelt Puccini gleichmäßig die Konversation der Freunde im Atelier, die Volksszene vor dem Kaffeehause, sogar die Manipulation der Zollwächter an der Linie. Für einen „witzigen“ Protest gegen die Harmonielehre unserer großen Meister können wir diese raffinierte Züchtung des Häßlichen doch unmöglich halten; sie ist nichts weiter als eine rohe musikalische Beleidigung. Die unmotivierte Anwendung des Häßlichen, bloß weil es häßlich ist, sowie die anmaßende Vorherrschaft des banalsten Dialoges sind eine Konsequenz des nunmehr auch in die Oper eingedrungenen nackten Realismus. Mit der „Bohème“ vollziehen unsere Komponisten den letzten Schritt zur nackten prosaischen Liederlichkeit unserer Tage; die Helden in großkarrierten Beinkleidern, schreienden Kravatten und zerknüllten Filzhüten, den Zigarrenstummel im Mund; ihre Gefährtinnen in Häubchen und ärmlichen Umhängtüchern. Das ist neu im lyrischen Drama; ein sensationeller Bruch mit den letzten romantischen und male rischen Traditionen der Oper. Darum der atemlose Wett eifer zweier bereits namhafter Tondichter nach diesem noch unversuchten pikanten Lockmittel! Die Kritik bleibt ohn mächtig gegen solche Strömungen. Sie dürfen eine Zeit lang fortdauern, wohl auch noch anschwellen. Je prosaischer, je unsauberer, desto besser. Die Musik ist heute auf das alles bestens eingerichtet.

Die sehr günstige Aufnahme der Oper, die effektvolle Szenierung und die treffliche Besetzung der Hauptrollen mit Frau, Fräulein *Gutheil-Schoder* und *Kurz* Herr wurden bereits in einer kurzen *Schrödter* Notiz gewürdigt. Ganz besondere Anerkennung schulden wir dem vortrefflichen Orchester, dem Puccini eine wichtigere und jedenfalls angenehmere Rolle zugeteilt als den Solosängern. Die mäßige Tieferlegung des Orchesters, die wir Herrn Direktor Mahler verdanken, bewährt sich ganz ausgezeichnet.