

ROBERT SCHUMANNEine Sendereihe zum 200. Geburtstag
Von Matthias Käther

16. Folge

Die Oper - eine unglückliche Liebe

„Der Abzug der Truppen (...) ist ein wirksames Stück Bühnenmusik. Aber als Ganzes ist das Werk ein Versager, und so sehr ich mich freue, es gehört zu haben, kann ich die Welt nicht dafür verdammen, daß sie ihre Bekanntschaft mit der Genoveva aufgegeben hat.“

George Bernhard Shaw, 1893

10	ANR:	Kom:	Robert Schumann	02'4
Mrk:	TELDEC CLASSICS	Tit:	Genoveva	0
LC:	06019		Auf, auf, ins Feld!	
B-Nr:	0630-13144-2		Chor aus dem 1. Akt	
Trk:	106	Int:	Arnold-Schönger-Chor Chamber Orchestra of Europe Nikolaus Harnoncourt	

Der Arnold-Schönberg-Chor sang unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt den „Abzug der Truppen“ aus Robert Schumanns einziger Oper „Genoveva“, die im Sommer 1850 in Leipzig uraufgeführt wurde. Die Premiere hatte wenig Erfolg. Die Ablehnung seiner einzigen Oper dokumentiert ein tragisches Scheitern Schumanns. Er hatte sein Leben lang von der Realisierung großer Opernprojekte geträumt. Und nun, als er zum ersten und letzten Mal ein Musikdrama auf die Bühne brachte, musste er ein Fiasko erleben.

Und damit herzlich willkommen zur 16. Folge unserer 26teiligen Sendereihe zum 200. Geburtstag von Robert Schumann. Am Mikrofon begrüßt Sie Matthias Käther. Die Oper - eine unglückliche Liebe - so der heutige Titel.

Opern zu komponieren bedeutete im 19. Jahrhundert für jeden Komponisten Triumph und Kompromiss zugleich. Zum einen ist die Oper spätestens seit der Ära der französischen Revolution für ein großes Publikum konzipiert, sie bedarf der Theatralik, des großen Effekts. Die von Haus aus absolute Musik geht eine Bindung mit dem Drama ein, das fest umrissene Personen, Situationen und Emotionen auf der Bühne zeigt. Für jeden Musiker, dem die Welt der Instrumentalmusik die Essenz des seriösen Komponierens beinhaltete, bedeutete die Beschäftigung mit der Oper immer auch ein Zugeständnis ans Publikum. Deswegen sind viele bedeutende Instrumentalkomponisten sehr zurückhaltend im Umgang mit ihr gewesen, denken Sie an Bach, Beethoven oder Brahms.

Schumann, der sich zunächst in seiner Karriere fast ausschließlich dem Klavier widmete, dürfte es ähnlich ergangen sein. Man kann sich den verträumten, introvertierten Erfinder kleinteiliger Klavierwerke nur schwer als versierten Musikdramatiker vorstellen.

Schumann nahm sich anders wahr. Er sehnte sich bereits als junger Mann nach dem Opernerfolg. Er hatte als Student in der Mailänder Scala gesessen, er war ein passionierter Opernliebhaber und besuchte regelmäßig Aufführungen in Dresden und Leipzig. Und in seinem Kopf spukten schon früh Opernpläne: Romane von Jean Paul, Erzählungen von E.T.A. Hoffmann sollten zum Musikdrama werden, ja sogar eine Hamlet-Oper schwebte Schumann vor. Insgesamt gingen ihm rund 50 Stoffe durch den Kopf. Mit der Oper, das wusste Schumann, öffneten sich die Pforten zum wirklichen Welterfolg, zur Massenwirksamkeit. „Wissen Sie mein Morgen- und abendliches Künstlergebet?“ schrieb er 1842 einem Freund, „Deutsche Oper heißt es. Da ist zu wirken.“ Viele Werke, die später eine andere Form bekamen, waren zunächst als Opernstoffe konzipiert: Hermann und Dorothea, Wilhelm Meister, Manfred oder Faust.

09	ANR:	Kom:	Robert Schumann	04'43
Mrk:	EMI CLASSICS	Tit:	Szenen aus Goethes Faust	
LC:	06646		Nr.1 Szene im Garten	
B-Nr:	5756672	Int:	Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton	
Trk:	102		Edith Mathis, Sopran	
			Hanna Schwarz, Mezzosopran	
			Walter Berry, Bariton	
			Düsseldorfer Symphoniker	
			Bernhard Klee	

(abs.)

In dieser ersten Szene aus Schumanns Faust-Oratorium spürt man noch den opernhafte Gestus, diese Gartenszene gehört zu den wenigen nicht starr oratorischen Nummern in den Faust-Szenen. Warum wurde aus dem „Faust“ keine Oper? Warum mündeten auch als Oper geplante Werke wie „Das Paradies und die Peri“ in einer konzertanten Form? Viele Schumann-Kritiker erklären diese Frage damit, dass Schumann kein dramatisches Talent hatte und deshalb unbewusst immer wieder zu vertrauteren Formen jenseits der Bühne Zuflucht nahm. Man müsste, so seine Kritiker, sich umgekehrt eher fragen, warum Schumann im Fall der „Genoveva“ ausnahmsweise doch die Gestalt der Oper vorzog. Ein Blick auf Schumanns Arbeitsweise scheint seine Scheu vor wirklich dramatischen Situationen jenseits rein musikalischer Erwägungen zu bestätigen: Während es im Opernbetrieb allgemein üblich war, die Ouvertüre zuletzt zu komponieren, um im Bühnenwerk verwendete Themen geschickt mit einzubeziehen, machte sich Schumann bei der Komposition der „Genoveva“ im April 1847 zunächst an die Komposition der Ouvertüre. Sie hat dadurch den Makel, nur lose mit dem restlichen Werk verbunden zu sein, zeigt aber ihre Stärke ähnlich wie Mendelssohnsche Konzertouvertüren gerade darin, dass sie die romantische Grundstimmung des „Genoveva“-Stoffes auch ohne Motivzitate perfekt in Töne setzt. Und so genießt die Ouvertüre bis heute allerhöchsten Respekt in der Musikwelt und hat die Oper selbst überlebt. Otto Klemperer dirigiert das New Philharmonia Orchestra London.

02	ANR:9914108	Kom:	Robert Schumann	09'45
Mrk:	EMI CLASSICS	Tit:	Genoveva. Ouvertüre für Orchester, op.81	
LC:	06646		Take 006	
B-Nr:	567031-2	Int:	New Philharmonia Orchestra«London»	
Trk:	W03		Otto Klemperer	

Um zu verstehen, warum sich Schumann entschloss, von unzähligen Stoffen gerade den der „Genoveva“ zu realisieren, muss man sich dieser deutschen Legende selbst zuwenden. Die Sage beschreibt, wie König Siegfried in 8. Jahrhundert während eines Feldzuges seine Frau Genoveva einem Getreuen, dem Ritter Golo, anvertraut. Der aber ist selbst in sie verliebt. Von ihr abgewiesen, verleumdet Golo sie beim König, und der befiehlt, sie töten zu lassen. Das bringt aber niemand übers Herz, und so haust sie denn verbannt im Wald mit ihrem kleinen Kind, wo sie zufällig bei einer Jagd vom König gefunden wird.

Dieses Motiv des Verstoßens von Unschuldigen und ihrer Einsamkeit im Wald ist ein Archetypus des europäischen Volksglaubens, wir finden ihn auch in vielen Volksmärchen wieder, denken Sie an Schneewittchen oder Hänsel und Gretel. Die Verdammung der Unschuld knüpft an Christliche Mystik an, das Ambiente - der Wald und die Natur - an heidnische. Und wirklich scheint hier im „Genoveva“-Stoff eine Verschmelzung beider Aspekte gut gelungen zu sein. Und dennoch ist die romantische Literatur immer wieder an diesem Thema gescheitert. Ludwig Tieck etwa bearbeitete um 1799 die Sage als breites episches Drama - das ihm sehr wichtig war. Ich kenne nur wenige Werke von Tieck, die ihre Frische und ihren Zauber wirklich eingebüßt haben - die „Genoveva“ gehört leider dazu. Ich habe das zähe Drama vor kurzem noch einmal gelesen. Es nimmt nicht weniger als 270 Seiten in den gesammelten Werken ein. Damit ist es etwa doppelt so lang wie Shakespeares „Hamlet“. Eine ungekürzte Aufführung

würde etwa acht Stunden dauern. Ein für Tieck ungewöhnlich frömmelnder weinerlicher Tonfall macht das Lesen zur Qual. Anders als in den meisten übrigen Werken von ihm fehlt hier die romantische Ironie. Der Kritiker Alfred Kerr, ein unversöhnlicher Feind Bertold Brechts, verglich dessen epischen Stil einmal mit dem von Tiecks „Genoveva“ - eine tödliche Beleidigung unter belesebenen Autoren. Ich erzähle Ihnen das so ausführlich, weil Tiecks Drama eine wichtige Vorlage für den Romantiker Schumann wurde, und vielleicht hat schon diese Entscheidung, eines der zeitgebundensten Werke Tiecks zu vertonen, das Todesurteil über die Oper gefällt. Denn sogar Schumann, der mit seinem Freund Robert Reinick am Libretto arbeite, erkannte irgendwann, daß Tiecks Stoff kaum Spannungsmomente enthielt. So entschloss man sich, Hebbels druckfrisches Drama „Genoveva“ mit einzubeziehen. Hebbels Drastik konnte das Werk etwas beleben, das Grundgerüst allerdings war durch Tieck geprägt, besonders der versöhnliche Schluß lehnte an Tiecks Fassung an. Und schon damit war die Oper unwiderruflich verloren.

Vielen Kritikern ist aufgefallen, dass bei Schumann die Zeichnung des verliebten Golo recht blass geraten ist - man sollte vom Komponisten der „Kreisleriana“ doch feurigere Töne erwarten als jenes matte Seufzen.

Und doch: Schumann gelingen trotz der schwachen Vorlage mitunter geniale Einzeleinfälle. So ist der Zusammenbruch Golos meisterhaft gezeichnet - er verliert die Beherrschung, als er mit Genoveva ein altes Volkslied singt. Genial, wie Schumann ihn dabei aus dem Takt kommen lässt, wie Golo allmählich die Gesangslinie des Lieds verliert, während ihr Genoveva weiter arglos folgt. Es singen Peter Schreier und Edda Moser.

O6	ANR:	Kom:	Robert Schumann	05'38
Mrk:	berlin classics	Tit:	Genoveva	
LC:	06202		Wenn ich ein Vöglein wär	
B-Nr:	0220056		Lied und Duett Genoveva-Golo	
Trk:	114+15	Int:	Edda Moser, Sopran Peter Schreier, Tenor Gewandhausorchester Leipzig Kurt Masur	

(abs.)

Robert Schumann und Robert Reinick als Textdichter in „Genoveva“: Das war eine tragische Selbstüberschätzung, denn beide hatten keinerlei Bühnenerfahrung und verfassten eine recht dilettantische Version des „Genoveva“-Stoffes. Obwohl die Uraufführung 1850 zunächst vom Publikum recht freundlich aufgenommen wurde, schloss sich ein wütendes Pfeifkonzert in den Blättern der Zeitschriften an, die die Oper einhellig verdamnten und in der Luft zerrissen.

War sie wirklich so unendlich schlecht, wie die Kritiker sie machten?

Um den Misserfolg der „Genoveva“ ganz zu verstehen, muss man ein wenig zurückgreifen. Schumann musste damit rechnen, bei seiner ersten Opernproduktion heftig angegriffen zu werden, es hätte ihn wohl nur ein wirklich großer Geniestreich vor dem Schiffbruch bewahrt. Denn Schumann selbst hatte, so klug er als Kritiker meist war, doch in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ immer wieder durchblicken lassen, dass er mit kaum einer zeitgenössischen Oper wirklich glücklich war. Wenn er sich wegen seiner mangelnden Kenntnisse auch meist deutlich zurückhielt, so wich er doch einmal von seiner Zurückhaltung ab - mit für Schumann desaströsen Folgen. 1837 besprach er in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ Giacomo Meyerbeers Oper „Die Hugenotten“. Die französische Oper des deutschen Landsmanns war damals ein unerhörtes Ereignis. Die Hugenotten-Oper war in jener Zeit das modernste und kühnste Musikdrama, das bisher geschrieben wurde. Schumann war, im Gegensatz zu wahlverwandten Künstlern wie Heine oder Berlioz, nicht nur unfähig, das zu erkennen, er beschimpfte Meyerbeer und sein Schaffen in der Besprechung derart zügellos, dass sich sogar der Schumann-Freund Eduard Hanslick, der auch kein ausgesprochener Meyerbeer-Enthusiast war, später von dieser Kritik mit Abscheu distanzierte: Er nannte sie ein „Gemetzeln“. Der Wiener Starkritiker Hanslick, selbst nicht zimperlich beim Verriss unliebsamer musikalischer Werke, warf Schumann vor, hier zu weit gegangen zu sein und nicht nur unsachlich, sondern diffamierend auf Meyerbeers Werk reagiert zu haben. Schumann hätte, so Hanslick wörtlich,

dem Komponisten Meyerbeer „alle, aber auch alle sittlichen und künstlerischen Eigenschaften stückweis herabgerissen.“

Sicherlich konnte man über ein so komplexes Werk wie „Die Hugenotten“ streiten, aber Schumann schoss weit über das Ziel hinaus. Hatte er zu Beginn des Artikels sehr witzig und klarsichtig bestimmte effekthascherische Tricks Meyerbeers aufs Korn genommen, geriet ihm sein Hass gegen Ende immer mehr außer Kontrolle, und der Artikel gipfelt in Schmähworten, die er stakkatohaft aneinanderreicht: Gemeinheit, Verzerrtheit, Unnatur, Unsittlichkeit, Unmusik. Begriffe, die die Nazis später in ihren Sprachschatz dankbar aufnahmen, um jüdische Musik zu diffamieren.

Mit seinem pathologischen Meyerbeer-Hass sollte sich Schumann viele Feinde machen. Denn „Die Hugenotten“ waren bei allen Fehlern eine grandiose, opulente Oper, die Oper der mondänen Großstadt freilich, nicht der versponnenen Waldromantik. Richard Leech und Françoise Pollet mit der Schlußszene des 4. Aktes.

O8	ANR:	Kom:	Giacomo Meyerbeer	07'00
Mrk:	ERATO	Tit:	Les Huguenots	
LC:	00200		Duett Valentine - Raul, 4. Akt	
B-Nr:	2292-45027-2	Int:	Richard Leech, Tenor	
Trk:	409+10		Françoise Pollet, Mezzosopran	
			Orchestre de L'Opera de montpellier	
			Cyril Dietrich	

(abs.)

Als es Kritiken hagelte nach der Premiere von Schumanns „Genoveva“, spielte Schumanns Meyerbeer-Verriss eine große Rolle - Schumann befand sich ja in der unglücklichen Lage, Kritiker und Komponist zugleich zu sein. Die Ansprüche waren hoch. Man erwartete nichts weniger als einen Gegenentwurf zur Grand Opera der Pariser, und übrigens auch einen zu Richard Wagner. Denn Schumann war so undiplomatisch, es auch mit dem anderen großen Meyerbeer-Gegner zu verderben.

Er beschimpfte Wagners Musik noch 1853 als „gering, oft geradezu dilettantisch, inhaltlos und widerwärtig.“ Obwohl sein Verhältnis zu Wagner nie ungetrübt war, blieb es doch vor der „Genoveva“ immerhin freundlich. Das sollte sich nach der Fertigstellung des Librettos ändern. Schumann zeigte es nämlich Wagner, um sich sein Urteil anzuhören. Diese Begegnung ist so bezeichnend für Schumann und Wagner, dass ich sie hier in Wagners eigenen Worten wiedergeben will:

„Hierbei stellte es sich heraus, daß mein Beispiel nur sehr äußerlich auf ihn gewirkt hatte und im Grunde sich nur darauf bezog, daß er es gut fand, sich nun auch selbst einen Operntext zu schreiben. Zwar lud er mich in der Folge einmal ein, um mir seinen nach Hebbel und Tieck kombinierten Text vorzulesen; als ich jedoch, mit wahrer Besorgtheit und von dem innigen Wunsche des Gelingens seiner Arbeit beseelt, ihn auf die großen Fehler derselben aufmerksam machte und die nötigen Änderungen ihm vorschlug, erfuhr ich, wie es mit dem sonderbaren Menschen stand. Er gönnte mir durchaus nur, mich von ihm hinreißen zu lassen; einen Eingriff in das Werk seiner Begeisterung wies er aber mit empfindlichem Trotze zurück.“

Wichtig ist hier nicht so sehr die sicher auch subjektiv gefärbte Meinung Wagners - sondern der Druck, unter dem Schumann stand - nämlich eine romantische deutsche Oper zu schreiben, die nicht nach Wagner klang. Das war anscheinend gar nicht so einfach. An vielen Stellen in der „Genoveva“ glaubten Zeitgenossen Wagners Einfluss wiederzuerkennen Die böse Hexe Margaretha in der „Genoveva“ hatte für sie durchaus Ähnlichkeit mit Ortrud im Lohengrin. Es singen Franz Fehringer und Hetty Plümacher.

04	ANR:	Kom:	Robert Schumann	06'20
Mrk:	Walhall	Tit:	Genoveva	
LC:	00000		Sieh da, der feine Rittersmann	
B-Nr:	WLCD 0262		Duett Golo - Margaretha, 1. Akt	
Trk:	110	Int:	Franz Fehringer, Tenor Hetty Plümacher, Alt Radio-sinfonie-Orchester Stuttgart Hans Müller-Kray	

(abs.)

Deutlich zu hören war hier: Engelbert Humperdinck kannte seinen Schumann, seine Hexe in Hänsel und Gretel ist eine nahe Verwandte dieser Margaretha. Interessanterweise gehörte er zu den wenigen, die diese Gestalt in der „Genoveva“ mochten - uns erscheint Margaretha heute gar nicht so wagnerianisch. Sie ist die am schärfsten umrissene, interessanteste Figur des Werks. Den Zeitgenossen war gerade sie unangenehm. George Bernhard Shaw etwa, der die englische Uraufführung des Werks sah, die erst 1893 in London stattfand, schreibt: „*Von dem Augenblick an, da im ersten Akt die Zauberin auftritt, sinkt die Oper auf reinen Unsinn ab*“.

Dieser Widerwille ist heute nur noch schwer nachvollziehbar - denn solche Figuren wurden im 19. Jahrhundert an anderer Stelle gern geduldet, man denke an Ulrica in Verdis „Maskenball“. Überhaupt: Die geisterhaft-dämonischen Züge überzeugen in der „Genoveva“ mehr als die konventionellen Opern-Affekte wie Liebe Eifersucht oder Frömmigkeit.

Die für mich schönste Stelle des Werks überhaupt ist die Szene, in der die Hexe in einem großen Zauberspiegel für König Siegfried ein Truggebilde erstehen lässt. Sie hat dabei vermutlich die Gebrauchsanweisung nicht richtig gelesen, denn am Schluss fällt alles in Trümmer, und Margaretha geht in Flammen auf. Auch wenn man sich natürlich fragt, wie jemand, der der Effekthascherei den Kampf angesagt hat, eine derartige Spektakelszene komponieren kann, muss man zugeben, dass sie ureigenster Schumann ist und nichts bei anderen Werken dieser Art borgt.

05	ANR:	Kom:	Robert Schumann	08'54
Mrk:	TELDEC	Tit:	Zauberspiegelszene (Finale3)	
	CLASSICS	Int:	Deon van der walt, Tenor	
LC:	06019		Marjana Lipovsek, Alt	
B-Nr:	0630-13144		Oliver Widmer, Bariton	
Trk:	204		Chamber Orchestra of Harnoncourt Nikolaus Harnoncourt	

(abs.)

Da die Komponierenden und Schreibenden Zeitgenossen in Schumann vermutlich auch den Kritiker treffen wollten, als sie seine Oper „Genoveva“ so leidenschaftlich ablehnten, muss man mit ihren Urteilen vorsichtig umgehen. Dennoch: Der schon erwähnte Schumann-Freund und -Kritiker Eduard Hanslick hat in seiner berühmten Analyse des Werks auch tiefer gebohrt und Argumente gegen die Oper vorgebracht, die auch der innigste Schumann-Enthusiast kaum zu entkräften vermag. Hanslicks Argumentation wiegt auch deshalb schwer, weil er Schumann liebte und dennoch zu einem vernichtenden Urteil kam.

„Wäre Genoveva bloß undramatisch“, schreibt er, „aber sonst mit dem ganzen zauberischen Reichtum Schumanscher Erfindung ausgestattet, sie würde, wenn nicht auf allen Bühnen, doch gewiß in jedem Konzertsaal gesungen werden.“ Man finde dort aber, so Hanslick, „grübelnde, zerstreute, gramselige Züge“. Er wird noch deutlicher und benennt sie: Da gibt es überwuchernde Vorhalte, kraftlos gewordene Rhythmik und Melodik; Hanslick entdeckt eine bestürzende Armut an rhythmischer Abwechslung und kraftloser Melodien, wo die tiefste Auslotung menschlicher Affekte gefordert ist. Freilich, räumt er ein, es gibt auch geniale Momente. Und seufzt verzweifelt: „*Unzählige feine Intentionen mögen in der Partitur stecken, aber sie kommen nicht heraus!*“

Ja, entgegenen Freunde der Oper - die es durchaus gibt - vielleicht kommen sie ja nicht heraus, weil man sie nicht herausholt! Grade unter Dirigenten hat das Werk immer wieder Freunde

gefunden, Nikolaus Harnoncourt etwa, oder auch Kurt Masur. Der äußerte sich überraschend kämpferisch, was die Qualität der „Genoveva“ angeht. „Sie könnte genauso ein Riesenerfolg werden wie Hoffmanns Erzählungen von Offenbach.“ meinte er und fügte hinzu : „Ich habe noch nie einen Regisseur getroffen, der in der Lage war, das zu erfassen“. Vielleicht deshalb, weil da vor Masur auch noch nie jemand drauf gekommen ist. Dennoch hat Masur Recht, wenn er dazu aufruft, das Werk zu verstehen als Gipfel der Schumannschen Vokalkunst. Denn Schumann war ja ein großartiger Liedkomponist, und man braucht, da bin ich Masurs Meinung, große Liedsänger, um die „Genoveva“ gut zur Geltung zu bringen. Doch lassen wir Kurt Masur selbst zu Gehör kommen, hier nun der gesamte 4. und letzte Akt der Oper mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter seiner Leitung. Es singen Siegfried Lorenz, Dietrich Fischer-Dieskau, Peter Schreier, Edda Moser , Gisela Schröter und der Rundfunkchor Berlin.

03	ANR:9901919	Kom: Robert Schumann	29'44
Mrk:	BERLIN	Tit: Genoveva, op. 81	
Classics		4. Akt komplett	
LC:	06203	Int: Siegfried Lorenz (Bariton) - Hidulfus;Dietrich	
B-Nr:	0220056	Fischer-Dieskau (Bariton) - Siegfried;Edda Moser (Sopran) -	
Trk:	204-209	Genoveva;Peter Schreier (Tenor) - Golo;Gisela Schröter	
		(Mezzo) - Margaretha;Siegfried Vogel (Baß) - Drago;Karl-	
		Heinz Stryczek (Bass) - Balthasar;Wolfgang Hellmich	
		(Bariton) - Caspar	
		Rundfunkchor«Berlin»	
		Gewandhausorchester«Leipzig»	
		Kurt Masur	

(abs.)

Hier war gut ein weiterer Mangel zu hören, auf den viele Kritiker hinwiesen - nach der Schlusszene im Wald gibt es einen angeklebten Epilog auf der Burg, der ganz ohne dramatische Funktion als eine Art oratorischer Bonus dahinvegetiert. Auch wenn die Oper „Genoveva“ kein Erfolg war, so ist doch ihre Wirkung immens gewesen - gerade als Zankapfel der Musikästhetik. Da sie das Produkt eines ultraromantischen Komponisten war, von dem man nach dem Meyerbeer-Eklat glaubte, dass er nichts von italienischen oder französischen Opern hielt, wurde die „Genoveva“ als Musterbeispiel für einen misslungenen Gegenentwurf gehandelt. Ja, sie wurde überbewertet als das Scheitern der deutschen romantischen Oper vor und neben Wagner überhaupt. Nach Schumanns Tod nahm die Häme sogar noch zu, und Hanslicks berühmter Genoveva-Essay machte es dem Werk nicht leichter, wenigstens gerecht gehandelt zu werden. Schon in den 1860er Jahren erfolgte ein Todesstoß, der vielleicht schlimmer war als jede analytische Kritik und anmutete wie ein später Rachezug eines Meyerbeer-Freundes: Jaques Offenbach gab in einer Parodie Schumanns Werk endgültig der Lächerlichkeit preis. In der „*Genevieve de Brabant*“ richtet sich Genovevas ganze Hofgesellschaft bequem im einsamen Wald ein. Statt der bösen Hexe braut hier des Königs Leibkonditor die Zaubermittel zusammen - unter anderem eine Art Vorläufer des Viagra, das den König wieder mehr Chancen bei Genoveva einräumen soll. Was hätte wohl der biedere Schumann zu diesem Werk gesagt, wenn er es noch erlebt hätte? Sein schärfstes Pulver hatte er für Meyerbeer schon verschossen - angesichts dieser Musik wäre er sicherlich sprachlos gewesen. Cassandre Berthon mit Drogans Couplet des Leibkonditors.

12	ANR:	Kom:	Jaques Offenbach	03'34
Mrk:	OPERA RARA	Tit:	Genevieve de Brabant	
LC:	00691		Drogans Rondo de paté	
B-Nr:	orr 243	Int:	Cassandre Berthon, Sopran	
Trk:	102		Geoffrey-Mitchell-Chior	
			London Philharmonic Orchestra	
			David Parry	

(abs.)

Schumanns Hugenotten-Kritik in Kombination mit seiner „Genoveva“ hat ein Schumann-Bild geprägt, das bis heute den wirklichen Schumann verzerrt. Wie seine musikdramatische Ästhetik immer aussehen mag, Schumann war bei manch schroffer Ablehnung von Werken des Repertoires kein Verächter der populären Oper und durchaus nicht so theaterfeindlich, wie es manchmal beim Anhören der „Genoveva“ und dem Lesen einiger Artikel in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ scheint.

Im Gegenteil: Schumann verfolgte durchaus aufmerksam den Opernbetrieb und lernte auch von solchen Komponisten, die seine Anhänger später belächelten. Das in der Oper Gelernte musste nicht unbedingt der „Genoveva“ zugute kommen, viele Beobachtungen konnte Schumann effektiver in seinen Oratorien und anderen Vokalwerken verwenden.

Im Mai 1847 etwa studierte er Boieldieus Opera comique „Jean de Paris“ und notiert bewundernd:

„Instrumentation überall meisterlich, die Blasinstrumente, namentlich Klarinetten und Hörner, mit Vorliebe behandelt, den Gesang nirgends deckend. Hörner klingen in hoher Lage, wenn Singstimme noch höher liegt, sehr gut, verschmelzen sich mit ihr“.

11	ANR:	Kom:	Francois-Adrien Boieldieu	02'49
Mrk:	MUSIDISC	Tit:	Jean de Paris	
LC:	00280		Introduktion 1. Akt	
B-Nr:	201782	Int:	Aime Doniat, Bass	
Trk:	002		Monique Stiot, Sopran	
			Ensemble "Madrigal"	
			Orchestre Lyrique l'ORTF	
			Jean-Paul Kreder	

(abs)

Dass die Hörer, von dem, was Schumann im Opernhaus gelernt hat, gerade in „Genoveva“ so wenig spüren, ist sicher nur durch Schumanns Streben nach einem echten Unikat zu erklären. Schumann forderte stets von sich und anderen äußerste Originalität, einen Individualismus, der auf eigenen Füßen stand und sich nirgendwo anlehnen musste. Das war eine schwierige Aufgabe im Zeitalter der Oper, in der es an großen Talenten nicht mangelte. Aber Schumann, und da hat Kurt Masur Recht, hat immerhin ein Werk vorgelegt, das seiner ureigensten lyrischen Persönlichkeit entspricht. Auch Eduard Hanslick gibt das zu: *„Alles ist gleichmäßig gefärbt durch das Prisma der Schumannschen Subjektivität“*, schreibt er. Dennoch stellt sich die Frage - wo sind Schumanns Vorbilder in der Oper? Welche Traditionslinie der Musik glaubt er weiterzuentwickeln?

Es ist vor allem Webers „Euryanthe“ von 1823, die ihm als Prototyp der deutschen Ideal-Oper vorschwebt. Hier findet Schumann alles, was er braucht - kühne Formen, ausgreifende Lyrismen, ja sogar die leitenden Handlungsmotive seiner Genoveva lassen sich dort wiederentdecken: Das Verstoßenwerden und die Verschwörung gegen die Unschuld. Schumann selbst sah in „Euryanthe“ eine Art Schlüssel, um sich musikdramatisch auszudrücken. „Es ist Herzensblut, sein Edelstes, was er hatte“ schrieb er verzückt während der Arbeit an „Genoveva“ über Webers „Euryanthe“. Und es ist bezeichnend, dass er hinzufügt: „Das genialste Stück der Oper scheint mir das Duett zwischen Lysiart und Eglantine im zweiten Akt.“

Ironischerweise gilt heute Webers „Euryanthe“ auch als gescheiterter Versuch eines deutschen modernen Musikdramas, und es ist in gewisser Hinsicht tragisch, dass Schumann glaubte, hier,

wo selbst ein musikdramatisches Genie wie Weber auf sehr glattem und dünnem Eis vorwärts schreitet, frisch anknüpfen zu können. So bleibt Weber der wohl der einzige nachweisbare Komponist, der „Genoveva“ wirklich beeinflusste - leider ist es ausgerechnet der konstruierende, der kalkulierende Weber, an den Schumann anknüpft. Rita Hunter und Tom Krause singen das Duett Eglantine-Lysiart aus Euryanthe.

07	ANR:	Kom:	Carl Maria von Weber	04'16
Mrk:	BERLIN	Tit:	Euryanthe	
	Classics		Komm denn, unser Leid zu rächen!	
LC:	06203		Duett Eglantine - Lysiart	
B-Nr:	0011082BC	Int:	Rita Hunter, Sopran	
Trk:	203		Tom Krause, Bariton	
			Staatskapelle Dresden	
			Marek Janowski	

(abs.)

Wie reagierte Schumann auf das Scheitern der „Genoveva“? Er scheint sich innerlich von der Gattung Oper verabschiedet zu haben und wendet sich fortan wieder verstärkt anderen Vokalmusik-Projekten zu, er komponiert weiter an den Faust-Szenen und bringt das Oratorium „Der Rose Pilgerfahrt“ zur Aufführung. Als Franz Liszt „Genoveva“ 1855 noch einmal in Weimar aufführte, nahm es Schumann in der Heilanstalt Eendenich anscheinend nicht mehr zur Kenntnis. War nach Genoveva die Oper für Schumann ein verlorener Posten? Beinahe scheint es so - denn auch andere musikdramatische Projekte wie seine Schauspielmusik zu „Manfred“ gehen auf die Schaffensperiode der „Genoveva“, also auf die Zeit vor dem Sommer 1850 zurück. Bis 1851 laboriert er noch an einer „Braut von Messina“, in diesem Opernprojekt kommt er über die Ouvertüre nicht hinaus. Und doch - gerade die Ouvertüren machen ihm Mut, denn wie negativ auch seine Oper „Genoveva“ und seine Bühnenmusik zu „Manfred“ besprochen werden, die Ouvertüren zu den Werken finden schnell begeisterte Aufnahme. So äußert Schumann Clara gegenüber die Idee, zu den besten Trauerspielen der Weltliteratur Konzertouvertüren zu schreiben. Schumann ist, was große Dramen angeht, wieder bei seiner Instrumentalmusik angelangt - und es ist zu bedauern, dass diese Idee nur in einer Ouvertüre realisiert wurde - in der zu Shakespeares „Julius Cäsar“. Sir Georg Solti dirigiert die Wiener Philharmoniker, Ihnen noch einen schönen Sonntag, am Mikrofon verabschiedet sich Matthias Käther.

01	ANR:9913899	Kom:	Robert Schumann	07'52
Mrk:	Decca	Tit:	Julius Cäsar. Ouvertüre für Orchester, op. 128	
LC:	00171		Kräftig gemessen	
B-Nr:	448930-2	Int:	Wiener Philharmoniker	
Trk:	201		Georg Solti	