

Nr. 3369. Wien, Sonntag, den 11. Januar 1874

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

11. Jänner 1874

1 „Genovefa“.

Ed. H. Aus einem ganzen Haufen von projectirten Opernstoffen hatte Schumann gerade einen der unpraktischsten zur wirklichen Ausführung gewählt: die „Genovefa“. Das entsprach dem Romantiker in Schumann; deutsch-mittelalteriges Wesen, christliche Frömmigkeit, mystische Wunder, endlich sogar Anklänge ans Volkslied — alle vier Elemente der deutschen Romantik treffen hier zusammen. „Nach Tieck und,“ heißt es auf dem Titelblatte des Textbuches; Hebbel thatsächlich hielt sich Schumann ungleich weniger an Tieck's Gedicht, als an Hebbel's Drama, dem nicht nur im Allgemeinen die Disposition (natürlich mit dem von Hebbel später zugefügten glücklichen Ausgang), sondern auch zahlreiche Textstellen wörtlich entnommen sind — nicht zum Vortheil der Oper, welche mehr musikalisches Element in Tieck's „Genovefa“ vorgefunden hätte. Welch schönes Motiv liegt nicht in jenem Trauerliede unglücklicher Liebe: „Dicht von Felsen eingeschlossen“, welches bei Tieck gleich anfangs von zwei Hirten dem vorgesungen wird und prophetisch Golo sein Schicksal verkündet, ihn durch alle Stadien seiner bis zur Raserei auflodernden Leidenschaft und seiner Verbrechen begleitet bis zu seinem versöhnenden Tode. Schumann mochte sich vor der Banalität des „rothen Fadens“ gescheut haben; aber es kommt doch sehr viel darauf an, von wem und aus welchem Musikstoffe solcher Faden gesponnen wird. Begreiflicherweise fiel der Bühnenrücksicht auch zum Opfer, was an der Genovefa-Legende das Rührendste und Poetischste ist: der Aufenthalt der von den Mördern verschonten Genovefa in tiefer Waldeinsamkeit, wo sie sieben Jahre lang mit dem kleinen Schmerzenreich und der Hirschkuh lebt, bis ihr von Reue und Schwermuth gefolterter Gemal auf einer Jagd zufällig die Todtgelaubte entdeckt und überglücklich auf sein Schloß zurückführt. Schumann's Textbuch ist dürftig und interesselos, namentlich in der Charakteristik der Hauptpersonen; ohne die legendenhafte Verklärung Tieck's und ohne die scharfe psychologische Motivirung Hebbel's wird hier Golo zum gewöhnlichen Theaterschuft, Genovefa zur langweiligsten Dulderin, Graf Siegfried zum hilflosen Schwachkopf. Tieck's alte Versucherin Gertrud und Hebbel's böses Schwesternpaar hat Schumann in Eine Solohexe, Margarethe, zusammengeschmolzen, die sich nicht merklich von ihren zahlreichen Operncolleginnen unterscheidet. Widerwärtige Vorgänge aus Hebbel's Drama wiederholen sich genau in der Oper mit noch abstoßender Wirkung, z. B. die Scene, wo das Burggesindel in Geno's Schlafzimmer dringt, den unschuldigen altenvefa Drago herauszerret und tödtet, schließlich die Pfalzgräfin unter wüstem Hallo davonschleppt. Die Lösung ist gewaltsam überstürzt: kaum hat Siegfried den Golo zur Tödtung Genovefa's abgeschickt, als er auch schon, geführt von der reumüthigen Hexe, im Walde ankommt, um Genovefa zu retten. Mit diesem Wiederfinden im Walde — wir müssen lange genug darin verweilen — könnte die Oper füglich schließen; aber die Scene wird nochmals verwandelt, um

die Ankunft der Geretteten auf der Burg unter Choralklängen und Glockenläuten zu feiern.

Zu diesem Textbuche hat eine Musik ge Schumanns geschrieben, die, von keuscher Empfindung durchdrungen, von edlem Ausdruck getragen, vor Allem danach strebt, mit unbestechlicher Treue das Wort des Dichters zu interpretiren. Leider krankt seine Musik an dem Einen unheilbaren Uebel, undramatisch zu sein. Schumann's ganze Natur, auf ein tief innerliches Arbeiten und ein höchst subjectives, bis zur Grübelelei verfeinertes Empfinden gestellt, war undramatisch, unfähig, sich an die Charaktere eines Dramas so zu entäußern, daß diese als lebendige, scharf ausgeprägte Personen vor uns stehen und gehen. Alle Charaktere in der „Genovefa“ und deren verschiedenste Seelenzustände erblicken wir gleichmäßig gefärbt durch das Prisma der Schumann'schen Subjectivität. Nehmen wir beispielsweise Golo heraus, die treibende Kraft des Ganzen. Wie ärmlich flackert in seinem Gesang die Liebesgluth die in heller Lohe aufschlagen soll! Mit welcher matten Beschaulichkeit raubt er der schlafenden Genovefa den Kuß — bei Hebbel's Scene von so glühender Sinnlichkeit, daß die Luft wie vom Samum zu erzittern scheint. Nun hat Golo mit Genovefa noch zwei Duette (im zweiten und im vierten Act), die jedem echt dramatischen Componisten die feurigsten Melodien abgepreßt und ihn außerdem gedrängt hätten, beide Scenen durch außerordentliche Steigerung und charakteristischen Gegensatz auseinanderzuhalten. Bei Schumann's scheint die erste kühne Liebeswerbung Golo's und seine verzweifelte letzte in demselben trüben Dämmerlicht und declamatorischen Zickzack. Es ließen sich ohne Schaden ganze lange Stellen aus Golo's oder Siegfried's Rolle in jene Genovefa's übertragen und umgekehrt, so gleichmäßig ist die Behandlung. Man hört diesen Mangel meistens durch den Ausspruch erklären, die Musik zur „Genovefa“ sei zu lyrisch. Mehrlyrisch als dramatisch ist sie jedenfalls, aber für meine Empfindung nicht einmal lyrisch genug, d. h. nicht hinreichend volles und starkes Aussprechen des subjectiven Gefühls. Sie hat vielmehr einen stark epischen Charakter und klingt nicht wie das unmittelbare Erlebnis und Geständnis Golo's, Siegfried's, Genovefa's, sondern ungefähr als wenn ein Erzähler diese Vorgänge schildern würde. Es ist derselbe Gesangsstyl, in welchem in der „Peri“ oder „Pilgerfahrt“ erzählt wird. Dieser am unrechten Orte eingenistete epische Ton ist die Ursache, warum wir in Schumann's „Genovefa“ fast nirgends die volle Anschaulichkeit eines Vorganges, nirgends die niederzwingende Kraft der Leidenschaft erleben. Die Personen dieser Oper haben alle etwas eigenthümlich Gebundenes, Verhaltene; ihr Gesang überzeugt uns nicht, es ist, als suchten sie ihre Freude und ihren Schmerz sich erst einzureden und anzusingen.

Auf Schumann's „Genovefa“ paßt ein Bild, das einmal Otto in seiner Verurtheilung eines Ludwig Hebbel'schen Dramas gebraucht: „Wie eine Lavafluth schwerfällig unter der im Laufe zu Schlackenmassen gerinnenden Decke wälzt das Stück sich fort; immer gerinnt die Handlung unterwegs zur Erzählung.“ In der Behandlung ist nichts ausgespart; kein Anwachsen, keine Unterordnung, kein Ruhepunkt, keine Beschleunigung. Und doch schrieb Schumann in wunderlicher Selbsttäuschung an einen Freund, in seiner „Genovefa“ sei „jeder Tact durch und durch dramatisch“. In wörtlichem Sinne mag man das gelten lassen: jeder Tact für sich allein ist allenfalls dramatisch, könnte es wenigstens sein in anderer Umgebung, aber der einzelne Tact verschwindet in dem Eindrücke des ganzen Musikstückes, des ganzen Actes, der ganzen Oper. Der einzelne Tact! Das ist bei Schumann ein feiner Strich in einem Aquarellbild; man füge deren noch so viele säuberlich an einander, sie bleiben wirkungslos dort, wo al fresco gemalt werden muß.

Treten wir näher an die einzelnen musikalischen Faktoren der „Genovefa“-Musik, so gewahren wir an der Melodie fast durchweg den Mangel an Plastik. Die gesungenen Töne krystallisiren sich nicht zu einer festen, dem Hörer sich einprägenden Gestalt. Man weiß aus „Der Rose Pilger“ und anderen Schumann'schen Canta-

ten, wie sehr das ununterbrochene Gewinsel eines halb recitativischen, halb melodösen Arioso den Hörer erschläft; in der Oper wird diese Wirkung noch fühlbarer als im Concertsaal. Noch auffallender ist die Dürftigkeit der Rhythmik: fast durchweg zweitheilige Tact-Arten und Rhythmen. Wo man die Partitur aufschlägt, erblickt man in den Singstimmen Reihenfolgen von gleichen oder gleichmäßig getheilten Notenwerthen, meistens Viertel; schon der äußere Anblick befremdet durch den Mangel an wechselnden Notengruppen und rhythmischen Contrasten. Mit Ausnahme des flüchtig hereindringenden Trinkchors im zweiten Act ist Siegfried's Arie: „Nun blicke ich wieder“ das einzige Stück von lebhaftem, markirtem Rhythmus. Auch dieses hat, wie die meisten Musikstücke der Oper, keinen förmlichen Abschluß; sie endigen fast alle tonlos abbrechend aus tieferen Noten, oft auf dem Dominant- Accord, als verschwinde der Sänger unversehens in einer Falte des weit aufgebauchten Orchesters. Letzteres herrscht allenthalben vor und erstickt leider durch seine wogende Unruhe die feine Malerei des „einzelnen Tactes“. Wir sind heutzutage an das zudringlichste Orchester gewöhnt und befreunden uns damit, wenn es nur weise Licht und Schatten vertheilt; Schumann's Orchester verbreitet aber einen gleichmäßig fahlen Nebel, der, bald leichter, bald dichter, doch nur selten ganz freien Ausblick gestattet. Daß Schumann vorwiegend gewöhnt war, instrumental, in absoluter Musik, zu denken, verrathen auch die Gesangspartien in der „Ge“, welche, vom Text abgezogen, oft klingen wie Stückenovefa aus einem Quartett oder einer Symphonie. Das werthvollste Stück der Oper ist auch dasjenige, was mit der Scene gar nichts zu thun hat: die Overture. Unter den Gesangsnummern geben wir dem zweistimmigen Volkslied: „Wenn ich ein Vöglein wär“ unbedenklich den Preis. Wie wohlthuend wirkt dieser herzliche, ungekünstelte Gesang! Ein so rein und schön musikalischer Moment wie dieser kommt in der „Genovefa“ kein zweitesmal vor. Doch ist gleich darauf die Arie Siegfried's zu nennen, in welcher ein fröhliches, warmes Blut pulsirt. Außerdem dürfte nur noch der erste Kreuzfahrerchor und Einiges aus der Hexenscene im dritten Acte an Schumann's beste Zeit erinnern. Bei aller Verehrung für Schumann, ja gerade aus wahrer, gefühlter Verehrung für Schumann kann ich dem Urtheil seines Biographen Wasielewskinnicht beistimmen, daß die Musik zur „Genovefa“ „einen seltenen Reichtum an schöpferischer Kraft offenbart“. Ich finde in diesem Werke, ganz abgesehen von seinen dramatischen oder undramatischen Eigenschaften, ein entschiedenes Erlahmen von schöpferischer Kraft und kann dasselbe als rein musikalische Erfindung in keinem Betracht seinen früher erschienenen herrlichen Quartetten, Symphonien, Clavierstücken und Liedern gleichstellen. Wäre „Genovefa“ bloß undramatisch, aber sonst mit dem ganzen zauberischen Reichthum Schumann'scher Erfindung ausgestattet, sie würde, wenn nicht auf allen Bühnen, doch gewiß in jedem Concertsaal, in jedem Hause gesungen werden. Aber „Genovefa“ trägt schon merklich die grübelnden, zerstreuten, gramseligen Züge von Schumann's dritter Periode; bis in das Detail der überwuchernden Vorhalte, Synkopen, Orgelpunkte und der kraftlos gewordenen Rhythmik und Melodik lassen sie sich nachweisen. Freilich auch daneben eine Unzahl kleiner genialer Charakterzüge, die aber in der Partitur meist wirkungslos verathmen.

Während die Opern von specifisch dramatischen Talenten uns häufig bei der Ausführung durch Effecte überraschen, welche man aus den Noten kaum prophezeit hätte, verspricht die Partitur der „Genovefa“ dem Leser hie und da Wirkungen, die dann thatsächlich ausbleiben. So dachte ich mir, um nur Ein Beispiel anzuführen, den Kriegerchor „Karl Martell“ im ersten Act als eine effectvollere Nummer; aber durch die anhaltend tiefe Lage der Tenorstimme verblaßt das Ganze wirkungslos. Unzählige seine Intentionen mögen in dieser Partitur stecken, aber sie kommen nicht heraus. Wie viele französische und italienische Opern- Componisten, die künstlerisch tief unter Schumannstehen, schreiben bessere Opern! Was sie hinschreiben und beabsichtigen, das kommt eben auch heraus.

Ein besonders kunsthistorisches Interesse erregt Schu's „mann Genovefa“ durch ihren Zusammenhang mit Richard Wagner's Principien. Daß Schumann, abgesehen von dieser alleinigen Ausnahme, nicht den „Zukunftsmusikern“ beizuzählen sei (wie ich vor zwanzig Jahren so oft zu beweisen veranlaßt war), das ist wol heute, wo seine Instrumentalwerke sowie seine Aussprüche gegen Programm-Musik etc. allgemein verbreitet sind, als angenommen zu betrachten. Allein in der „Genovefa“ gravitirt er unverkennbar gegen Wagnerhin: durch den declamatorischen Charakter des Gesanges, durch die Auflösung der traditionellen festen Musikformen, endlich durch die selbstständige Führung des Orchesters. In allen diesen Punkten geht „Genovefa“ in ihrer Art einen Schritt weiter als „Tannhäuser“, aber lange nicht so weit als „Tristan“ oder die „Meistersinger“. Dieses Zusammentreffen ist kein zufälliges oder rein ideelles; eine directe Einwirkung Wagner'scher Musik hat mindestens beigetragen. Lebhaft erinnere ich mich des Abends, wo ich im Sommer 1846 mit Schumann und seiner Frau den „Tannhäuser“ unter Richard Wagner's Leitung im Dresdener Hoftheater hörte. Schumann, den ich Tags vorher bei der Lectüre der „Tannhäuser“-Partitur angetroffen, verfolgte die Aufführung mit gespannter Aufmerksamkeit, fand zwar die Musik hin und wieder „gering“ oder „gemein“, lobte aber mit Wärme die „Behandlung des Dramatischen“. Gerade zwei Jahre später (August 1848) vollendete er seine „Genovefa“. Die fundamentale Verschiedenheit seiner Begabung von jener Wagner's schien ihm somit nicht allzusehr aufzufallen, und doch muß jeder Unbefangene nach den ersten Nummern des „Tannhäuser“ und der „Genovefa“ im Klaren darüber sein, daß Wagnerein eminent dramatisches Talent ist und Schumann das Gegentheil. Man kann ein genialer Tondichter sein und doch der Bühne zeitlebens fremd bleiben. Schätzen wir uns glücklich und preisen Schumann, daß er durch den unerschöpflich reichen Schatz seiner Gaben auch ohne die „Genovefa“ uns der ganze und echte Schumann bleibt, den die Nation für immer fest an ihr Herz geschlossen.

Trotz aller Zweifel an der theatralischen Lebensfähigkeit der „Genovefa“ schulden wir der Direction des Hofopertheaters die aufrichtigste und wärmste Anerkennung dafür, daß sie mit vollem Bewußtsein von dem mäßigen Effect der Oper dieselbe zur Aufführung brachte, um eine Ehrenschild gegen Schumann einzulösen. Wien, das sich seit Jahren durch einen so lebhaften Schumann-Cultus auszeichnet, hatte guten Anspruch, auch die einzige Oper des theuren Meisters kennen zu lernen. Es gereicht Herrn Director zur Herbeck Ehre, daß er das Werk mit einer Sorgfalt vorbereitete und mit einer Pracht ausstattete, wie sie schwerlich ein zweites Theater erreichen wird. Wenn sich „Genovefa“ in Wien länger als anderswo auf dem Repertoire erhält, so wird sie es zum großen Theile dieser Aufführung und Ausstattung verdanken. Von den vier Hauptrollen waren die zwei weiblichen vortrefflich besetzt: Frau sang und Dustmann spielte die Genovefa mit der ihr eigenen vollen Hingebung und flocht damit ein neues Blatt in ihren reichen Lorbeerkranz. Frau sah in ihrer charakteristischen Friedrich-Materna Maske als Margaretha prachtvoll aus und führte die schwierige Rolle mit voller Energie durch. Nicht ganz auf gleicher Höhe standen die Herren. Wir können Herrn Walter seine geringe Sympathie für die häßliche und undankbare Rolle des Golonicht verübeln; obendrein war er nicht bei Stimme und auch nicht bei Spiel. Herr, überall Scaria unschätzbar durch seine Stimmkraft und deutliche Aussprache, verfiel als Siegfried leider in seine beiden bedenklichen Gewohnheiten: das Uebertreiben der Tonstärke und das Schleppen der Tempi. Sehr lobenswerth wirkten die Herren, Mayerhofer, Hablawetz und Draxler in Lay den kleineren Rollen mit. Besondere Anerkennung verdienen schließlich die trefflichen Leistungen des Orchesters unter Herrn Leitung und jene der Decorations-Maler Dessoiff's, Brioschi und Kautzky. Burghart