

Unser ständig schmaler werdendes Opernrepertoire wäre um einige meisterhafte Zugnummern reicher, wenn deren Textbücher auch nur in etwa den künstlerischen Rang der Musik erreichten. Geradezu tragisch ist das Mißverhältnis zwischen Handlung, Wort und Musik im Falle der Weber-Opern „Oberon“ und „Euryanthe“, aber auch die Bühnenunwirksamkeit des „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius ist zu bedauern, nicht minder die des „Corregidor“ von Hugo Wolf. Dieses musikalische Kleinod ist an der banalen Tatsache gescheitert, daß es von Anfang bis Ende bei Nacht spielt. Und das ertragen unsere an Kontrastreize gewohnten Nerven nicht.

Zu den „unaufführbaren“ Opern, deren musikalische Qualität besonders hoch gerühmt wird, gehört Robert Schumanns „Genoveva“, uraufgeführt in Leipzig im Jahre 1850. Man kann den ersten Kritikern, die dem Werk mangelnde Dramatik, ungenügende Personencharakterisierung und blasse Märchenstimmung vorwarfen, weder Aufrichtigkeit noch Urteilskraft absprechen, doch sind die Gründe, die heute einer szenischen Aufführung entgegenstehen, zum Teil ganz anderer Art. Auch die vier einzigen Inszenierungen des Werkes in unserem Jahrhundert haben keine Hinweise dafür gegeben, wie man die Oper wirksamer interpretieren könnte. Gustaf Gründgens hat 1951 einen Versuch in Florenz gemacht, das Bonner Stadttheater im Jahre 1956.

Um all die schöne Musik nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, erbarmen sich ihrer immer wieder Dirigenten, die in konzertanten Aufführungen den wertbeständigen Teil der Opern in den Vordergrund stellen. Für Schumanns „Genoveva“ setzte sich jetzt in München der Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper, Wolfgang Sawallisch, ein, der mit einer ehrgeizig besetzten Modellaufführung im Nationaltheater (Wiederholung am 28. Juli) dem Werk einen solch stürmischen Erfolg verschaffte, daß man einen Augenblick sogar an eine komplette, das heißt auch szenische Rehabilitation von „Genoveva“ glauben mochte.

Aber nein, das bleibt weiter ausgeschlossen. Schumann hatte sich aus den beiden zeitgenössischen dramatischen „Genoveva“-Versionen von Ludwig Tieck und Friedrich Hebbel selbst eine Libretto geschneidert, dem es vor allem an Realitätssinn mangelt. Das „Personal“ dieser Oper ist für uns einfach ungenießbar geworden. Der tumbe Schlagetot Siegfried, der unter Karl Martell gegen die Araber zu Felde zieht, seine Frau, das holde Seelchen Genoveva, der urplötzlich vom braven Vasallen zum verräterischen Lustmolch werdende Golo und vor allem die Märchenhexe Margaretha, die dem scheinbar gehörnten Siegfried eine wüste Kintopp-Zaubershow vorgaukelt, das alles sind Kolportage-Schemen, entsprungen romantischer Mittelalter-Schwärmerei. Wir empfinden sie nicht mehr als mit uns verwandt.

## Düsseldorfs Musikverein in München

# Später Triumph

Die Handlung schreitet in undifferenzierten Hau-Ruck-Phasen voran, und beim Final-Jubel, bei dem Pfalzgraf Siegfried erschüttert der schmächtig beschuldigten Gattin Genoveva an die Brust sinkt, vergißt Schumann völlig, uns darüber zu informieren, was denn aus den rabenschwarzen Ungeheuern wird. Golo, hier Betrüger, in Debussys „Pelléas“ der Betrogene, schlägt sich einfach in die Büsche. Das beleidigt unser Rechtsgefühl.

Das Libretto bündelt alle Unvollkommenheitsmerkmale des Dilettantischen und des Modischen. Dem Komponisten Robert Schumann hingegen ist es überwältigend gelungen, eine Partitur sehr hohen Rangs zu schreiben, die weniger durch melodische Einzelakte als durch eine ungeheuer reiche, chromatisch intensivierte Harmonik und durch erstaunliche rhythmische Impulse fesselt.

Selbst die Instrumentation übertrifft die einiger Symphonien. Das Holz vor allem kommt angesichts des Übergewichts der Streicher relativ stark zur Wirkung. Und seltsam, diese Musik, abstrakt gehört, hat durchaus jenen dramatischen Sog, der ihr unentwegt abgesprochen wird. Schumann schreibt zwar noch „Nummern“, aber der Drang zur Verknüpfung der Einzelteile besonders in den sich wuchtig steigernden Finali ist unverkennbar.

Aber Schumann liefert sich nicht dem Theater, dem bloßen Effekt aus. Selbst die klobigen Ritter-Spektakel-Szenen und die Musik für das Schurkenpaar adelt er mit dem reinen Geist seiner romantischen, manchmal überromantischen Seele. Aber durch diese symphonisch dichte Musik differenzieren sich auch die Gestalten des Stücks, während sie auf der Bühne nur uniforme Prototypen sein können.

Wolfgang Sawallisch, Gründungsmitglied der Düsseldorfer Schumann-Gesellschaft, plazierte die beiden Aufführungen in die Abonnementsreihe der Münchner Akademiekonzerte, die er mit dem Bayerischen Staatsorchester alljährlich durchführt.

Welches Gewicht er auf die Aufführungen legte, geht allein aus dem Rang der Solistenbesetzung hervor. Dietrich Fischer-Dieskau sang (oder besser: er deklamierte singend) den Pfalzgrafen, Peter Schreier machte mit leidenschaftlichem Einsatz (trotz seines angerauten Tenors) den Golo zur Zentralgestalt, und die slawischen Sängerinnen Gabriele Banackanova (Sopran, Genoveva) und Marjana Lipovsek (Alt, Amme) boten, die erste rein sängerisch, die zweite auch gestalterisch, packende Höchstleistungen. Selbst für kleine Aufgaben standen noch Sänger vom Range eines

Wolfgang Brendel und Kurt Moll zur Verfügung.

Für die umfangreiche und recht schwierige Chorpartie versicherte sich Sawallisch der Mitarbeit des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf. Zwar klingt seine Begründung, der Staatsoperchor sei durch die Premiere der Oper „Moses und Aron“ von Schönberg überlastet gewesen, plausibel, in erster Linie wird es aber wohl Sawallischs Sympathie für den Düsseldorfer Musikverein gewesen sein, die Erinnerung an gute Zusammenarbeit für Robert Schumann, die ihn diesen kostspieligen Plan durchführen ließ.

Sein Vertrauen wurde nicht enttäuscht. Schon bei der ersten Probe stand er einem fertig einstudierten Chor gegenüber, und die ins Auge gefaßten vier Stunden Klavierprobe schrumpften im Nu zu einer zusammen. Bei der Generalprobe genügten dann einige kleine Retuschen, um den Chorpart der bewegten und beseelten Wiedergabe anzupassen.

Sowohl in den chorischen Finalblöcken wie in den vielen kleinen, der Hauptaktion sekundierenden Einwürfen zeigte der auf rund hundert Sänger reduzierte Musikverein alle seine Qualitäten, leichten, lockeren Tonansatz, rhythmische Elastizität, Schwellkraft und Präzision. Zudem verstand es Sawallisch mit erstaunlichem Führungsenthusiasmus, den Chor zur freudigen Hergabe seines ganzen Könnens zu animieren.

Der Chor war nicht wie im Oratorium das wichtigste Sprachrohr des Komponisten, er wußte aber auch seine sekundären Akzente völlig gleichwertig in eine künstlerische Gesamtleistung von – Verzeihung! – Weltniveau einzugliedern. Seine und Wolfgang Sawallischs Bemühung um das schöne Werk Robert Schumanns bliebe dennoch unvollkommen, wenn sie nicht in der Schumannstadt Düsseldorf wiederholt würde. Sawallisch wäre für eine erneute Zusammenarbeit, etwa beim nächsten Schumannfest am Rhein, ganz gewiß zu gewinnen.

Die Münchner Aufführung im ausverkauften Nationaltheater hatte einen nie für möglich gehaltenen Erfolg. Das völlig unbekannt und so übel beleumundete Stück wurde wie eine glänzend musizierte „Schöpfung“ oder wie eine schmissige „Carmen“ mehr als eine Viertelstunde lang jubelt. Das Beifalls-Crescendo stieg jedesmal um einen Grad an, wenn Sawallisch mit dem Düsseldorfer Chordirektor Hartmut Schmidt den Musikverein „hochleben“ ließ.

ALFONS NEUKIRCHEN