

im frühen Ottocento auf sich, sondern als Schöpfer brauchbarer Handlungsgerüste und wirkungsvoller Theatereffekte, die ohne Rücksicht auf den ästhetischen Kontext, in den sie in den Tragödien gestellt worden waren, den Zwecken der „opera seria“ zugeführt wurden. Nachdem die Dramen Metastasios – in welcher Bearbeitung auch immer – ihre Bedeutung für die Librettistik verloren hatten, suchte man entsprechend der schon im späten 18. Jahrhundert einsetzenden musikalisch-dramatischen Entwicklung der Gattung nach Vorlagen und Stoffen, die in größerem Maße den oben skizzierten musikdramaturgischen Erfordernissen entgegenkamen. Man bearbeitete „opéras comiques“ (Cherubinis und Gaveauxs), französische Dramen (Pixérécourts und Bouillys), Romane und Erzählungen Scotts, Moores und Byrons, Dramen Shakespeares und eben auch die Tragödien Voltaires: alle unter den von Rossi umrißhaft mitgeteilten ästhetischen Prämissen²⁸.

So wenig diese komparatistische Untersuchung Aufschluß über Voltaire und über das Weiterleben seiner Tragödienstoffe auf der Opernbühne geben konnte, eben weil die Dichtung nicht mehr beim „Wort“ genommen, sondern nurmehr als Steinbruch, als Lieferant von „plots“ und „quadri“, benutzt wurde, so sehr gewährte sie doch Einblick in die Werkstatt der Librettisten, in ein unpräzises, auf einen einzigen Zweck ausgerichtetes Handwerk: mit der Einrichtung von Textbüchern die Voraussetzung für jene Kunstwerke zu schaffen, die der Komponist mit ihnen zu gestalten vermochte.

„Man überlege sich nur Alles, sehe, wo Alles hinausläuft!“ Zu Robert Schumanns „Hugenotten“-Rezension

von Michael Walter, Marburg

Nur wenige der Rezensionen, die Robert Schumann verfaßt hat, sind historisch so bedeutsam und interessant wie die Besprechung der *Hugenotten* von Giacomo Meyerbeer¹. Ihre Auswirkungen sind bis heute feststellbar. Schumanns *Fragment aus Leipzig* steht auch noch in jüngster Zeit in abgewandelter, gleichwohl jedoch in wirkungsvoller Weise im Hintergrund des Verständnisses der Grand Opéra. Das „legitime Interesse“² Schumanns wird häufig nicht im geringsten angezweifelt, und kaum ein Autor verzichtet in diesem Zusammenhang auf einen kleinen Stich gegen die „große Oper“³: ein Begriff, der im allgemeinen unreflektiert in assoziativen Zusammenhang mit Meyerbeer gebracht wird.

²⁸ Zu der bereits mitgeteilten Briefstelle (ebda., S. 500) vgl. Brief vom 13. Juni 1823, ebda., S. 501f.

¹ R. Schumann, *Fragmente aus Leipzig 4*, in: *NZfM* 7 (1837), S. 73–75; Wiederabdruck in: R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig⁵1914, hrsg. von M. Kreisig, Bd. I, S. 318–321. Im folgenden zitiert als GS I und GS II. Es handelt sich bei dem vorliegenden *Fragment aus Leipzig* um eine Doppelkritik von Meyerbeers *Hugenotten* und Mendelssohns *Paulus*.

² B. Sponheuer, *Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine historische Skizze am Beispiel Schumanns, Brendels und Hanslicks*, in: *AfMw* XXXVII (1980), S. 9.

³ „Und wenn es bei Schumann heißt ‚Was bleibt nach den *Hugenotten* übrig, als daß man geradezu auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau ausstellt‘, so scheint damit die Hollywood-Maxime von ‚sex and crime‘ in aller unfreiwilligen Klarheit vorformuliert; wohl nicht ganz zufällig bei Gelegenheit einer ‚grand opéra‘“ Sponheuer, a. a. O., S. 8.

Auch W.-E. Oliver (*Robert Schumanns vergessene Oper „Genoveva“*, Freiburg i. Br. 1978, Diss. masch., S. 12) schreibt zwar: „Schumanns Anti-Meyerbeer-Einstellung beruht auf einer grundsätzlichen Aversion gegen dramatische Effekte“, schränkt aber diese generalisierende (und in dieser Formulierung wohl auch fragwürdige) Aussage im Folgesatz sofort wieder ein und spitzt sie auf Meyerbeer zu: „[Sie [Schumanns Aversion]] richtet sich gegen das Übermaß an Aufmachung und Pathos, die sehr großen Stimmumfänge, den gleißenden Glanz der Orchesterfarben, die spektakuläre Ausstattung und den gigantischen Personalaufwand“ (in einer Anmerkung werden hierzu Beispiele aus den *Hugenotten* genannt).

Zwar war Schumanns Besprechung nicht die einzige, die sich negativ über die *Hugenotten* äußerte⁴, doch wuchs ihre Bedeutung mit der ihres Verfassers. Im Laufe der Jahrzehnte schwoll die Zahl der negativen Bemerkungen über Meyerbeers Opern, nicht zuletzt auch unter dem Einfluß der „kulturkämpferischen Aspekte“⁵ von Richard Wagners Meyerbeer-Kritik, weiter an, um dann im „Dritten Reich“ ihren Höhepunkt zu erreichen: „Schumanns Einstellung zu Meyerbeer traf bei den Zeitgenossen auf wenig Verständnis, – um so mehr ist für uns heute sein leidenschaftlicher Kampf ein herrliches Denkmal des rücksichtslosen Einsatzes eines deutschen Musikers für Sauberkeit künstlerischer Gesinnung“⁶. Noch 1958 bezeichnet ein Schumann-Biograph die *Hugenotten*-Rezension als „ausführliche Analyse“⁷. Bezeichnenderweise wird dabei übersehen, daß „der formale Aufbau . . . allen guten Gepflogenheiten eines sachlich urteilenden Rezensenten widerspricht“⁸ und daß „. . . die Hugenotten-Rezension, . . . nach Schumanns eigenem Eingeständnis von differenzierter Kritik zu einer Polemik übergeht“⁹.

Doch auch schon im 19. Jahrhundert gab es Stimmen, die sich gegen Schumanns Kritik erhoben und deren Folgen erkannten. Eduard Hanslick vermerkt in seinem Aufsatz *Robert Schumann als Opernkomponist* (nachdem er sich im vorhergehenden Absatz über Mendelssohns Verhältnis zu Meyerbeer geäußert hat): Mendelssohns Bericht über den *Robert* sei nur eine harmlose Bemerkung „im Vergleich zu dem kritischen Gemetzel, welches Schumann 1837 gegen die Hugenotten ausführte, deren Componist nach Schumann's Versicherung ‚gar nicht mehr zu den Künstlern, sondern zu Franconis Kunstreitern zu zählen sei‘. Nachdem er Meyerbeer alle, aber auch alle sittlichen und künstlerischen Eigenschaften stückweis herabgerissen, wie einem zu kassierenden Offizier die Waffen und Epauettes, gesteht er ihm schließlich ‚leider (!) einigen Esprit‘ zu, also soviel, als man dem letzten französischen Vaudevillisten einräumen muß. Schumann, der immer ein milder, oft allzumilder Richter war, hat Dafürhaltens mit seiner berühmten Hugenotten-Kritik ein unheilvolles Beispiel gegeben: es galt fortan für ein Kennzeichen classischen Geschmackes, in Meyerbeer den Gipfel aller Nichtswürdigkeit zu erblicken, und dies bei jeder Gelegenheit zu äußern“¹⁰.

Ebenso wie Wagners Wort von der „Wirkung ohne Ursache“ bildet Schumanns Rezension ein Schlüsselwerk der Meyerbeer-Rezeption bis heute und fordert deswegen eine genauere Untersuchung ihres Inhalts. Der schlichte Hinweis, die Kritik Schumanns sei wegen ihrer Polemik wenig beweiskräftig, genügt hier ebensowenig wie der auf Schumanns mangelnde Qualitäten als Opernkomponist¹¹.

I.

Seit der Uraufführung der *Hugenotten* waren in der *NZfM* mehrere Rezensionen erschienen. Bereits zusammen mit dem Vermerk der Uraufführung erschien (auf derselben

⁴ Vgl. H. Kirchmeyer, *Zur Frühgeschichte der Meyerbeerkritik in Deutschland*, in: *NZfM* 125 (1964), S. 298–303.

⁵ Kirchmeyer, a. a. O., S. 303.

⁶ W. Boetticher, *Robert Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, S. 267.

⁷ A. Boucourechliev, *Robert Schumann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1958, S. 46.

⁸ H. Becker, *Giacomo Meyerbeer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 61.

⁹ C. Dahlhaus, *Motive der Meyerbeer-Kritik*, in: *Jb. des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, hrsg. von D. Droysen, 1978, S. 36.

¹⁰ E. Hanslick, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin 21875, S. 265.

¹¹ Hanslick, a. a. O.

Seite) eine fast einspaltige Äußerung von Heinrich Heine über die Oper¹². Ein erster regelrechter Bericht folgte dann am 5. April 1836 aus Paris¹³. Sein größter Teil besteht aus einer – gelegentlich falschen – Wiedergabe der Handlung¹⁴. Ein Verfasser der Rezension wird nicht genannt; es wird nur vermerkt, daß es nicht der übliche Pariser Korrespondent, Joseph Mainzer, sei. Die Rezension, ohne Hilfe der Partitur verfaßt, bespricht doch auch einige musikalische Details und ist im Tenor positiv gehalten. Vom Pariser Korrespondenten der *NZfM* Mainzer erscheint, auf Bitten der Redaktion, die den musikalischen Teil der Oper noch gewürdigt wissen will, erst am 15. Juli 1836¹⁵ eine Rezension. Wie schon sein Vorgänger bemängelt auch Mainzer das Libretto (und folgt damit einem Topos der Pariser Kritik), betont jedoch, die *Hugenotten* könnten „an die Spitze der dramatischen Werke unserer Zeit gesetzt werden“. Erst über ein Jahr später erscheint dann Schumanns eigene Rezension als eines der *Fragmente aus Leipzig*. Es ist die erste negative Kritik der Oper in der *NZfM*, und sie unterscheidet sich in Inhalt und Verfahren gänzlich von den vorhergehenden.

Für Schumann mußte es problematisch sein, eine negative Kritik über Meyerbeers Oper zu schreiben, denn die bisher erschienenen Rezensionen hatten sie – zumindest die Musik – gelobt; zudem waren die Aufführungen der *Hugenotten* alle sehr erfolgreich (auch die Leipziger Vorstellungen bildeten hier keine Ausnahme). Wenn er also einen ‚Verriß‘ verfassen wollte, war er gezwungen, mindestens auf die bislang in der *NZfM* abgedruckten Kritiken einzugehen und diesen gegenüber Stellung zu beziehen, sonst wäre nicht nur die *NZfM* in diesem Punkte etwas unglaublich gewesen, sondern auch Schumanns eigene Rezension allzuleicht lediglich als ein polemischer Angriff auf Meyerbeer zu erkennen gewesen. Da das Vertriebssystem der *NZfM* im allgemeinen auf Abonnenten beruhte, war davon auszugehen, daß die früheren Rezensionen der Zeitung für den Leser noch greifbar waren. Schumann mußte also wenigstens indirekt auf seine Vorgänger reagieren. Wie er dies getan hat, zeigt die folgende Synopse¹⁶:

¹² *NZfM* 4 (1836), S. 98.

¹³ *NZfM* 4 (1836), S. 117ff.

¹⁴ Der Rezensent verstand offenbar nur unvollkommen französisch; so wird „secourir mes frères“ mit „Raoul . . . will seinen Bruder eiligst von der Gefahr benachrichtigen . . .“ wiedergegeben.

¹⁵ J. Mainzer, *Die Hugenotten*, in: *NZfM* 5 (1836), S. 19f. und 23f. – Vgl. auch Boetticher, *Schumann*, S. 266. – Bereits die nächste Rezension der *NZfM* beruhte auf Schumanns Aufsatz (G. Wedel, *Die Hugenotten*, in: *NZfM* 10 (1839), S. 65f. und 70f. Gottschalk Wedel ist im übrigen ein Pseudonym für A. W. F. Zuccalmaglio. – Vgl. R. Günther, Art. *Zuccalmaglio*, in: *MG 14* (1968), Sp. 1404. Vgl. auch H. Kirchmeyer, *Das zeitgenössische Wagner-Bild*. 1. Bd. *Wagner in Dresden* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 7), Regensburg 1972, hier: Zweites Kapitel: *Hoftheater. Ein Kapitel Meyerbeer* (S. 51ff.).

¹⁶ Auf einzelne, besonders hervorzuhebende Punkte wird im Anschluß an die Synopse eingegangen. Sie gibt einen vollständigen Überblick über das Verhältnis der Rezension Schumanns zu ihren Vorläufern. Die im Text unvollständigen Zitate werden hier im vollständigen Wortlaut wiedergegeben. (Zu sachlichen Fehlern Schumanns siehe Anm. 24.)

(– Inhaltsangabe –)

... hier mischt sich der ernste Choral wunderbar in die zarten und edlen Modulationen der zwei Liebenden und am Schlusse, da der Kampf der beiden Religionsparteien beginnt, gehen die Protestanten mit der erhabenen Melodie des Chorals in stufenweiser Fortschreitung auf ihre Feinde los!

Meyerbeer scheint in seiner Auffassung diesem Werke einen ganz andern Charakter beizugeben, als es Scribe gethan. Beide stehen sich, was sehr auffallend ist, fast gänzlich entgegen. Scribes Hugenotten ist ein Werk, was so viele Orgien erzählt, als es Acte enthält. Der Charakter der Schwelgerei scheint nach ihm der Stempel beider Religionsparteien zu sein. Beide leben und handeln nur bei Festen, Banquetten, Bällen und Trinkgelagen. Der erste Act ist nichts als eine Orgie der katholischen Ritter, bei der jedoch die Protestanten sich sehr wohl behagen und wechselseitig ihre Liebesabenteuer erzählen. Der zweite Act beginnt mit einer Orgie unter Frauen. Margarethe von Valois in ihren bezaubernden Gärten zu Chenonceaux zeigt uns in der Wirklichkeit, was Tasso in seinem befreiten Jerusalem nur in idealer Einbildung sah. Sie singt Lerchen und Nachtigallen, Liebe und Sehnsucht, während ihre Frauen sich umkleiden und zum Bade vorbereiten. Am Anfange des dritten Actes Vermählungsfeier, Vermählungsfeier am Schlusse und in der Mitte, katholische Studenten und hugenottische Soldaten, protestantische Frauen und katholische Stuben- und Studentmädchen, alles in Saus und Braus wie an einem Jahrmarktstage. Im fünften Acte protestantischer Ball und endlich die Bluthochzeit der Katholiken. Nach dem Dichter besteht der Cultus beider Parteien aus nichts anderm als Ausschweifung. Sie handeln nach keinen andern Grundsätzen als nach denen wechselseitigen Hasses und wechselseitiger Ra-

Ein geistreicher Mann hat Musik wie Handlung am besten durch das Urtheil bezeichnet, daß sie entweder im Freudenhause oder in der Kirche spielten . . .

Im ersten Act eine Schwelgerei von lauter Männern und dazu, recht raffinirt, nur eine Frau, aber verschleiert; im zweiten eine Schwelgerei von badenden Frauen und dazwischen, mit den Nägeln herausgegraben für die Pariser, ein Mann, aber mit verbundenen Augen. Im dritten Act vermischt sich die liederliche Tendenz mit der heiligen; im vierten wird die Würgerei vorbereitet und im fünften in der Kirche gewürgt. Schwelgen, morden und beten, von weiter nichts steht in den Hugenotten: vergebens würdest du einen ausdauernd reinen Gedanken, eine wahrhaft christliche Empfindung darin suchen.

(Hr. Meyerbeer hat ein Werk geliefert . . .) in dem die großartig-dramatische Behandlung, die interessanten mannigfach musikalischen Combinationen, die meisterhafte Instrumentirung und die treffliche Behandlung des als poetische Grundidee angewandten Chorales, „eine feste Burg“, tüchtige Studien bieten.

che. Die Religion wird mit einer so chevaleresken Gleichgültigkeit behandelt, daß man sich ins Jahr 1836 versetzt glaubt.

Meyerbeer eröffnet sein Drama mit einer Einleitung, wozu ihm der Choral: Eine feste Burg ist unser Gott zum Thema dienet. Dieses kleine Tongemälde ist, was Auffassung betrifft, so großartig als es der Gegenstand erfordert: voll tiefen Ernstes, voll frommer religiöser Empfindung. Die Instrumentirung enthält ganz besondere Effecte; sie ist neu und pikant, und fesselt das Künstlerinteresse in dem höchsten Grade.

Wie viele Proben eines gediegenen Contrapunktisten Meyerbeer in der Durchführung dieses Charakters zu zeigen hatte, läßt sich dann leicht schließen, wenn man beachtet, daß Marcel seinen Choral überall mit einmischt; um ihn recht fühlbar herauszuheben, stehen ihm immer die Posaunen des Orchesters zur Seite.

Neben diesen contrapunctischen Arbeiten, worin sich die ernste deutsche Schule in ihrer ganzen Größe zeigt, fehlt es jedoch nicht an solchen Momenten, wo sich der melodische Aufschwung vorzugsweise bemerkbar macht, und von der Erfindungsgabe, dem genialen Auffluge des Tondichters die glücklichsten Proben gibt.

Was nun jenen eingeflochtenen Choral anlangt, worüber die Franzosen außer sich sind, so gesteh' ich, brächte mir ein Schüler einen solchen Contrapunct, ich würde ihn höchstens bitten, er möcht' es nicht schlechter machen künftighin. Wie überlegt-schaal, wie besonnen-oberflächlich, daß es der Janhagel ja merkt, wie grobschmidtmäßig dieses ewige Hineinschreien Marcell's „Eine feste Burg usw.“

Unsre Zeit hat einmal das System adoptirt, vornehmlich durch Kraft der Massen zu wirken; Spontini hat dies begonnen und seitdem ist es namentlich ein Hauptaugen-

Der Anfang des vierten Actes enthält nun die Einsegnung der Mörder und der zum Morde bestimmten Waffen. In dieser Scene hat Meyerbeer alles übertroffen, was er je in

Viel macht man dann aus der Schwerterweiche im vierten Act. Ich gebe zu, sie hat viel dramatischen Zug, einige frappante geistreiche Wendungen und namentlich ist der Chor

merk des Dichters, sein Poem auf den Effect durch Massen zu basiren. Unläugbar ist der Componist dadurch begünstigt, zumal wenn ihm die Directionen die Anwendung aller Mittel gestatten, andererseits braucht es besonderes Talent und vorzüglich Verstand, um der grossen Massengewalt die Schönheit nicht aufzuopfern. Es ist ein Triumph für Hr. Meyerbeer, so siegreich diese Aufgabe gelöst zu haben; denn die zwei letzten Acte, für die er die ganze Gewalt des Orchesters im Vereine mit den Stimmen aufgespart hat (wie eine geschickte Sängerin die Kraft ihrer Stimme z. B. in Fidelio bis auf die letzten Scenen aufbewahrt, dann aber elektrisirt und auf diese Weise vergessen läßt, daß sie zu Anfange minder voll gewesen – diese zwei letzten Acte sind ein Meisterwerk dramatisch-musikalischen Effectes. Der Chor der Einsegnung der Dolche ist von einer unbeschreiblichen Wirkung.

musikalischer Beziehung erzeugt hat. Kunst und Natur, Wissenschaft und Phantasie gehen gleichen Schritt und bringen ungewöhnliche Effecte hervor.

Dichter und Componist scheinen an Kraft und Größe bei dieser fatalen Einsegnung der Mörder und ihrer Waffen, gewetteifert zu haben.

Diese Scene ist unstreitig der Wendepunct des ganzen Werkes. Alles was vor und alles was nach steht, erscheint, trotz den herrlichen Einzelheiten, dadurch wie verdunkelt. Das darauf folgende Duett ist jedoch in seiner Art nicht minder bemerkenswerth.

... Wissenschaft ...

Es gehört eine so tiefe Kenntniß vom dramatischen Leben, wie sie Meyerbeer besitzt, eine so unumschränkte Macht in der Handhabung der Mittel zur Darstellung der Affecte und Leidenschaften der Menschen dazu, diese Aufgabe zu lösen. Ob auch manche Leeren, manche Lücken dabei fühlbar sind, ob auch zuweilen die Huldigung der Zeit zu sichtbar ist, ob zuweilen das Suchen nach Originalität den originellen Gedanken erstickt, ob das Studium oft die Natur ersetzt oder Anklänge früherer Zei-

von großer äußerlicher Wirkung; Situation, Scenerie, Instrumentation greifen zusammen, und da das Gräßliche Meyerbeer's Element ist, so hat er hier auch mit Feuer und Liebe geschrieben. Betrachtet man aber die Melodie musikalisch, was ist's als eine aufgestutzte Marseillaise? Und dann ist's denn eine Kunst, mit solchen Mitteln an so einer Stelle eine Wirkung hervorzubringen? Ich tadle nicht das Aufbieten aller Mittel am richtigen Orte; man soll aber nicht über Herrlichkeit schreien, wenn ein Dutzend Posaunen, Trompeten, Ophikleiden und hundert im Unisono singende Menschen in einiger Entfernung gehört werden können.

... so [interessirt] im vierten Act die Schwerterweihe durch größere Eigenthümlichkeit und vor Allem das darauf folgende Duett zwischen Raoul und Valentine durch musikalische Arbeit und Fluß der Gedanken.

Von der Musik an sich zu reden, so reichten hier wirklich keine Bücher hin; jeder Tact ist überdacht, über jeden ließe sich etwas sagen. Verblüffen oder kitzeln ist Meyerbeers höchster Wahlspruch und es gelingt ihm auch beim Janhagel.

Geist kann man ihm leider nicht absprechen. – Alles Einzelne durchzugehen, wie reichte da die Zeit aus. Meyerbeer's äußerlichste Tendenz, höchste Nicht-Originalität und Stylllosigkeit sind so bekannt, wie sein Talent, geschickt zu appetiren, glänzend zu machen, dramatisch zu behandeln, zu in-

ten vorkommen, so ist und bleibt dennoch das Werk eins der bedeutendsten sowohl an innerm Werthe als an äußerem Umfange und kann sowohl durch die gewissenhafte und schöne edele Schreibart in harmonischer Beziehung, wie auch durch die edele, geschmackvolle und reichhaltige melodische Form an die Spitze der dramatischen Werke unserer Zeit gesetzt werden.

Ich lasse hier die Chöre und Arien des ersten und zweiten Actes gänglich bei Seite. Es sind brillante Chöre und brillante Arien, wie man sie überall in den Werken Meyerbeers findet; sie haben, wie auch die ganze dichterische Auffassung, gar keinen Localcharakter, und könnten eben so gut im Crociato wie in den Hugenotten stehen. Ich erwähne hier ebenso wenig die Kehlgurgleien des zweiten Actes, es sind dies Opfer, die die Kunst der neueren Zeit und den schönen Sängern bringen muß; . . .

Die Hauptverdienste des Werkes liegen in den Chören und Hr. Meyerbeer hat nicht allein in den einzelnen Großen geleistet, sondern in der Verbindung dreier Chöre von dem heterogensten Charakter eine überraschende wunderbare Wirkung hervorgebracht. Im dritten Acte nämlich ist der Chor der Prozession, der Chor der Studenten und ein Chor von muntern Mädchen auf eine imposante Weise verbunden. Die verschiedenen Charaktere dieser drei Chöre erzeugen einen seltsamen Contrast, bei denen jedoch immer der Componist die ästhetische Schönheit im Auge behielt.

Es sind dies Nebendinge da, wo der Künstler der Kritik so viele hohe erhabene Kunstwerke voller Originalität, und mit dem Stempel gewissenhafter Ausarbeitung im Einzelnen wie im Großen bezeichnet, hingegen.

Hierzu gehören nun namentlich das Duett des dritten Actes. Valentine und Marcel, zitternd für das Leben Raouls, sprechen ihre Furcht, ihre Hoffnung auf eine hinreissende Weise aus. Bis dahin war es Meyerbeer nicht gelungen, in einem melodischen Aufschwunge so seelenvolle Ausdrücke zu fin-

strumentiren, wie er auch einen großen Reichthum an Formen hat. Mit leichter Mühe kann man Rossini, Mozart, Herold, Weber, Bellini, sogar Spohr, kurz die gesammte Musik nachweisen.

Manches Bessere, auch einzelne edelere und großartigere Regungen könnte, wie gesagt, nur der blinde Haß weglägern; so ist Marcell's Schlachtlied von Wirkung, so das Lied der Pagen lieblich; . . .

. . . so interessirt das Meiste des dritten Actes durch lebendig vorgestellte Volksscenen, so der erste Theil des Duetts zwischen Marcell und Valentine durch Charakteristik, ebenso das Sextett, so das Spottchor durch komische Behandlung . . .

den. Treue Anhänglichkeit des Dieners, tiefe Empfindungen der Geliebten sind hier mit den lebendigsten, den wärmsten Farben aufgetragen. Diese Scene ist, sowohl durch die herrlichen melodischen Formen, durch die tiefe, seelenvolle Tonsprache als auch durch die harmonische Behandlung, eine der herrlichsten, der gemüthvollsten des ganzen Werkes.

Nicht minder schön in seiner Art ist das darauf folgende Septuor. Raoul und St. Bris bereiten sich zum Zweikampfe. Die Zeugen messen die Entfernung der beiden Gegner ab; bestimmen ihre Waffen, Schwerdt und Dolch. Hier ist alles Handlung, die Musik mußte mithin unter den Händen Meyerbeers zu einer großen wahrhaft dramatischen Musik werden.

Meyerbeers Auffassung war dagegen eine ganz verschiedene. Er gab dem Werke einen andern, einen tief religiösen Charakter.

Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empört's, sein theuerstes Lied auf den Brettern abgeschrieen zu hören, empört es, das blutigste Drama seiner Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen, Geld und Geschrei damit zu erheben, empört die Oper von der Overture an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit bis zum Schluß, nach dem wir ehestens lebendig verbrannt werden sollen. . . . vergebens würdest du einen ausdauernd reinen Gedanken, eine wahrhaft christliche Empfindung darin suchen.

Hr. Meyerbeer hat ein Werk geliefert, das die Aufmerksamkeit der Künstler aufs Höchste in Anspruch nimmt, . . .

Im Ganzen ist dieses Werk für die Kunst, namentlich auf der französischen Bühne, von wichtiger Bedeutung. Die ernste, groß-

Was bleibt nach den Hugenotten übrig, als daß man geradezu auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau

artige Auffassung, die gediegene, gründliche und wissenschaftliche Haltung steht dem Flachen, Faden der hier heimisch gewordenen Schreibart kräftig im Wege. Der Einfluß einer so reich, so tief und so vielseitig entwickelten Harmoniewelt, einer so eleganten als gediegenen, ja oft neuen und originalen Instrumentierung muß von großen Folgen auf die dramatische Musik sein. Verwöhnte Künstler und ein verwöhntes Publicum an so große, charakteristische Tongemälde zu gewöhnen ist nicht allein ein bedeutendes Verdienst, es ist eine nicht unbedeutende Aufgabe.

Die erste Vorstellung einer neuen Oper in Paris ist ein Ereigniß, was alle königlichen Tagsbefehle, alle Cammerbeschlüsse, alle gelehrten Sitzungen des Instituts und alle Processe der Pairsammer verdunkelt. Es gehört . . . zu den gesuchtesten Vergnügen . . . den ersten Vorstellungen eines neuen dramatischen Werkes, namentlich der Opern, beiwohnen zu können. . . .

Der Name Meyerbeers und die Aufnahme, die Robert le Diable in Frankreich gefunden, hatte alle Interessen rege gemacht.

ausstellt. Man überlege sich nur Alles, sehe wo Alles hinausläuft!

. . . Was aber ist das Alles gegen die Gemeinheit, Verzerrung, Heuchelei, Unsittlichkeit, Un-Musik des Ganzen? Wahrhaftig, und der Herr sei gelobt, wir stehen am Ziel, es kann nicht ärger kommen, man müßte denn die Bühne zu einem Galgen machen, und dem äußersten Angstgeschrei eines von der Zeit gequälten Talentes folgt im Augenblick die Hoffnung, daß es besser werden muß.

Und dies läßt man sich Alles gefallen, weil es hübsch in die Augen fällt, und von Paris kömmt – und ihr deutschen sittsamen Mädchen haltet euch nicht die Augen zu? –

(– Libretto-Kritik –)

(– Libretto-Kritik –)

(fehlt bei Schumann)

II.

Schumann geht, wie seine Vorgänger, auf das charakteristische Moment der *Hugenotten*, den Choral, ein: „Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empört's, sein teuerstes Lied auf den Brettern abgeschrieen zu hören, empört es, das blutigste Drama seiner Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen . . .“ Trotz des Chorals suche man vergebens eine „wahrhaft christliche Empfindung“, vielmehr „empört die Oper von der Ouvertüre an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit“. Schumanns Kritik beruht auf einem Mißverständnis, das schon in der früheren Rezension von Mainzer deutlich zutage tritt: „Meyerbeer“, so Mainzer, „eröffnet sein Drama mit einer Einleitung, wozu ihm der Choral: ‚Eine feste Burg ist unser Gott‘ zum Thema dienet. Dieses kleine Tongemälde ist, was Auffassung betrifft, so großartig als es der Gegenstand erfordert: voll tiefen Ernstes, voll frommer religiöser Empfindung“¹⁷. Zwar ist der Choral nach Meyerbeers eigenem Eingeständnis „stets streng und kirchlich behandelt“¹⁸, doch ist er primär „Symbol des Glaubens“ und als solches thematisches Material des programmatischen Vorspiels; nicht intendiert ist das Evozieren einer „frommen Empfindung“ (etwa wie sie ein Oratorien-Choral weckt). Fromm, im Sinne einer erbaulichen kirchlichen Frömmigkeit, wollen die *Hugenotten* ganz gewiß nicht sein. Der Vergleich mit Mendelssohns *Paulus*, den Schumann andeutet, ein Werk, in dem die Choräle im Sinne von ‚Kirchenmusik‘ verwendet werden, mußte ihn geradezu zwangsläufig in seinem Fehlurteil bestärken.

Auch in weiteren Punkten scheint Schumann auf frühere Rezensionen einzugehen. Der erste Rezensent bereits hatte „die treffliche Behandlung des als poetische Grundidee angewandten Chorales“ und Mainzer die Instrumentation gelobt. Schumann geht – anders als beim Mendelssohnschen *Paulus* – überhaupt nicht auf die Instrumentation Meyerbeers ein, sondern betont lediglich, „brächte mir ein Schüler einen solchen Contrapunct, ich würde ihn höchstens bitten, er möcht' es nicht schlechter machen künftighin“.

Das Hauptärgernis und der tiefere Grund der Kritik für einen Rezensenten, der sich selbst als „guten Protestanten“ bezeichnet, dürfte in der Behandlung des Protestantismus und damit auch in der Figur des Marcel liegen. Schumanns Bemerkung über das „blutigste Drama“ der protestantischen Religionsgeschichte impliziert, daß die Hugenotten alleinige Opfer (und nur Opfer!) der Bartholomäusnacht gewesen seien. Durch Meyerbeers *Hugenotten* mußten Schumanns religiöse Gefühle daher aufs empfindlichste getroffen werden. Marcel, dessen „Hugenottenlied . . . nicht minder ein Gesang von Mordbrennern als die Chöre der Katholiken“¹⁹ ist, erweist sich nämlich ausgerechnet in jenem Moment mit den Worten „. . . guerre à mort, Rome, à toi, tes soldates et tes prêtres . . .“ (Finale II. Akt) als Mordbrenner und Kriegstreiber, in dem Katholiken und Protestanten sich „éternelle amitié“ schwören. Auch das Lied des protestantischen Soldaten Bois-Rosé im dritten Akt zeugt nicht gerade von unerschütterlichem Glauben, sondern diskreditiert diesen durch eine rüde Landsknechtsparole:

„Allons, mes braves Calvinistes!
A nous les filles des Papistes!
A nous richesses et butin!“

¹⁷ Weiter unten schreibt Mainzer noch: „Meyerbeers Auffassung war dagegen eine ganz verschiedene [von Scribes]. Er gab dem Werke einen andern, einen tief religiösen Charakter. Marcel, der Diener Raouls, diene ihm hierzu als Mittel. Marcel findet sich bei allen wichtigen Momenten des Stückes und überall legt er ihm den Choral Luthers als Typus seiner Kirche in den Mund.“

¹⁸ Hier zitiert nach Becker, *Meyerbeer*, S. 60 (Brief an Gottfried Weber vom 20. Oktober 1837).

¹⁹ J. Herz, *Für einen lebendigen Meyerbeer*, in: *G. Meyerbeer: Die Hugenotten* (Peters Textbücher), Leipzig o. J.

Eben dies ist die Verbindung von „morden und beten“, die Schumann kritisiert. Für ihn war es offenbar unfaßbar, daß Mordaktionen – und sei es auch nur in der Oper – unter christlichen Vorzeichen (noch dazu protestantischen) betrieben werden. Nicht im Namen Gottes zu morden, sondern sich im Namen Gottes zu opfern, war Schumanns christliche Maxime, will man Hidulfus in der *Genoveva* Glauben schenken: „So streite denn du tapfere Schaar, der Christenheit zu Ruhm und Ehr' . . . der Herr sei mit dir immerdar. Sein Reich es soll besteh'n in aller Ewigkeit, für ihn zum Tod zu geh'n, sind allzeit wir bereit!“²⁰

Schumann, der sich in seinem protestantischen Selbstverständnis getroffen fühlte, ignorierte die ästhetischen Prinzipien der Grand Opéra. Er nahm an, die *Hugenotten* von Eugène Scribe seien vor dem Hintergrund des historischen Ereignisses frei erfunden. Scribe konnte jedoch in eben diesem Punkte, was die historischen Fakten anlangte, angesichts der zeitgenössischen Forderung nach *Couleur locale* und *Couleur du temps*, nur in sehr begrenztem Maße frei verfahren. Der historische Hintergrund mußte realistisch gestaltet werden, und im Gegensatz zu Schumann wußte man in Paris 1836 sehr gut, daß die Religion der geringste Anlaß der Bartholomäusnacht war! Es war in Frankreich bekannt, daß die Hugenotten keinesfalls den Anspruch religiösen Märtyrertums erheben konnten²¹. Scribe konnte also gar kein reines „Religionsdrama“ schreiben, sondern mußte den politischen und sozialgeschichtlichen Aspekt berücksichtigen. Mit dem ästhetisch gemeinten Vorwurf der fehlenden „christlichen Empfindung“ trifft Schumann die Historie – nicht Meyerbeer.

III.

Mainzer kritisiert am Libretto Scribes, dem Meyerbeer „in seiner Auffassung . . . einen ganz andern Charakter“ gegeben habe, „als es Scribe gethan“, daß es „so viele Orgien erzählt, als es Acte enthält . . . Der Charakter der Schwelgerei scheint nach ihm [Scribe] der Stempel beider Religionsparteien zu sein . . . Der erste Act ist nichts als eine Orgie der katholischen Ritter, bei der jedoch die Protestanten sich sehr wohl behagen und wechselseitig ihre Liebesabenteuer erzählen. Der zweite Act beginnt mit einer Orgie unter Frauen . . . Am Anfange des dritten Actes Vermählungsfeier, Vermählungsfeier am Schlusse und in der Mitte, katholische Studenten und hugenottische Soldaten, protestantische Frauen und katholische Stuben- und Studentenmädchen, alles in Saus und Braus wie an einem Jahrmarktstage. Im fünften Act protestantischer Ball und endlich die Bluthochzeit der Katholiken. Nach dem Dichter [sic!] besteht der Cultus beider Parteien aus nichts anderm als Ausschweifung.“ Schumann lenkt die ursprünglich gegen Scribe gerichtete Kritik auf Meyerbeer um. Sie liest sich nun so: „Ein geistreicher Mann hat Musik wie Handlung am besten durch das Urtheil bezeichnet, daß sie entweder im Freudenhause oder

²⁰ 1835 hatte C. F. Becker in einem *Beitrag zur Geschichte der Choralmelodien* (NZfM 2 [1835], S. 6f. und 13), in dem er sich gegen die Technik der Kontrafaktur wandte, folgendes geschrieben. „Die katholische Kirche hat, wie oben gezeigt wurde, diesen Mißbrauch zuerst geduldet und sanctionirt; sie scheint auch am längsten darin zu verharren. Eine Nachricht aus Paris von 1827 bestätigt es wenigstens zur Genüge: ‚Man hört überall eine Menge Kirchengesänge nach den Melodien der abgefeimtesten Gassenhauer herplärren und ich erhalte so eben ein gedrucktes Buch, in welchem solche Gesänge nebst den dazu passenden Melodien aufs genaueste angegeben sind. Ich theile nur einige dieser Gesänge nebst den angegebenen Melodien mit, wie sie mir eben unter die Augen gerathen.‘ (folgt: Auflistung.) – Möglicherweise fürchtet Schumann auch, daß nun im Gefolge der *Hugenotten* sich die umgekehrte Tendenz zur Profanisierung von Choralmelodien ergeben könnte.

²¹ Annahmen wie die, daß „die tapfer fechtenden Hugenottenadligen . . . nur in der Phantasie Scribes [bestanden]; denn die historischen Vorbilder haben sich in ihrer Entmutigung mit einer einzigen Ausnahme in der Bartholomäusnacht abschlagen lassen, ohne ihre Waffen auch nur zu berühren“ (H. Kirchmeyer, *Die deutsche Librettokritik bei Eugène Scribe und Giacomo Meyerbeer*, in: NZfM 125 [1964], S. 374), zeugen von historischer Naivität.

in der Kirche spielten . . . Im ersten Act eine Schwelgerei von lauter Männern . . . ; im zweiten eine Schwelgerei von badenden Frauen . . . Im dritten Act vermischt sich die liederliche Tendenz mit der heiligen; im vierten wird die Würgerei vorbereitet und im fünften in der Kirche gewürgt. Schwelgen, morden und beten, von weiter nichts steht in den Hugenotten . . .“ Schumann macht sich noch nicht einmal Mühe, die Ähnlichkeit der Diktion zu ändern. Durch die Verbindung von „Musik“ und „Handlung“ wird die ursprüngliche Libretto-Kritik zur Kritik an Meyerbeer.

In ähnlicher Weise deutet Schumann eine andere positive Bemerkung Mainzers um. Mainzer: „. . . ob zuweilen das Suchen nach Originalität den originellen Gedanken erstickt, ob das Studium oft die Natur ersetzt oder Anklänge früherer Zeiten vorkommen, so ist und bleibt dennoch das Werk eins der bedeutendsten sowohl an innerm Werthe als an äußerem Umfange und kann sowohl durch die gewissenhafte und schöne edele Schreibart in harmonischer Beziehung, wie auch durch die edele, geschmackvolle und reichhaltige melodische Form an die Spitze der dramatischen Werke unserer Zeit gesetzt werden.“ Schumann macht daraus den Vorwurf des Eklektizismus und der „höchste(n) Nicht-Originalität“: „Mit leichter Mühe kann man Rossini, Mozart, Herold, Weber, Bellini, sogar Spohr, kurz die gesammte Musik nachweisen.“

Die Bemerkung Schumanns, man solle „aber nicht über Herrlichkeit schreien, wenn ein Dutzend Posaunen, Trompeten, Ophykleiden und hundert im Unisono singende Menschen in einiger Entfernung gehört werden können“, richtet sich vermutlich gegen die erste anonyme Rezension; dort war zu lesen: „Unsre Zeit hat einmal das System adoptirt, vornehmlich durch Kraft der Massen zu wirken; Spontini hat dies begonnen und seitdem ist es namentlich ein Hauptaugenmerk des Dichters, sein Poem auf den Effect durch Massen zu basiren. Unläugbar ist der Componist dadurch begünstigt, zumal wenn ihm die Directionen die Anwendung aller Mittel gestatten, andrerseits braucht es besonderes Talent und vorzüglich Verstand [Schumann mit negativem Sinn: „jeder Tact ist überdacht, über jeden ließe sich etwas sagen“], um der großen Massengewalt die Schönheit nicht aufzuopfern. Es ist ein Triumph für Hrn. Meyerbeer, so siegreich diese Aufgabe gelöst zu haben . . .“

IV.

Die Frage nach den Hintergründen für Schumanns Polemik liegt nahe. Bereits Carl Dahlhaus stellte fest, „die Meinung, daß das Verfahren, ‚von allen europäischen Nationen zu borgen‘ (Schumann, GS I, S. 345), die Originalität eines Komponisten gefährde“, sei ein „Topos des 19. Jahrhunderts, an dem kaum ein Kritiker zweifelte [. . .] Was früher als Universalität gerühmt worden war, (würde) nun als Eklektizismus gescholten“²². Sicherlich liegt hier eine der Wurzeln für Schumanns Ausfall, doch nicht die einzige; schreibt er doch: „Geradezu stimmte ich Florestan bei, der, eine gegen die Oper geballte Faust, die Worte fallen ließ: ‚im *Crociato* hätte er Meyerbeer noch zu den Künstlern gezählt, bei *Robert dem Teufel* habe er geschwankt, von den *Hugenotten* an rechne er ihn aber geradewegs zu Franconi’s Leuten.“ Zeitgenossen wie Gottschalk Wedel (Zuccalmaglio) aber galt *Robert der Teufel* als deutsche Oper: „Meierbeer’s erste Oper, . . . , war eine deutsche und hieß: ‚*Jeftas Gelübde*‘, die zweite . . . war wieder eine deutsche . . . betitelt *die beiden Kalifen* . . . ;

²² Dahlhaus, *Motive* . . . , S. 37.

jetzt erst wandte sich der Künstler nach Italien . . . , wie er später wieder im *Robert dem Teufel*, der deutschen Weise, und vorzüglich Weber's sich gewendet hat . . .“ Erst durch *Robert den Teufel* sei Meyerbeer „europäischer Tonsetzer“ geworden, was sich hier allerdings nicht etwa auf den musikalischen Stil, sondern nur auf den Bekanntheitsgrad bezieht²³. Wenn Schumann sich nun bereits über *Robert den Teufel* kritisch äußert, so bedeutet das, daß der musikalische Stil allein (nur darauf kann sich Wedels Äußerung beziehen) nicht Ursache der Kritik sein kann, zumal, wie Heinz Becker in seiner Monographie schreibt, Schumann „trotzdem an den *Hugenotten*, was geflissentlich übersehen wird, nahezu die Hälfte gelten ließ [. . .] und ‚manches Bessere, auch einzelne edlere und großartigere Regungen‘ zugestand“²⁴.

Auf das Motiv seiner Kritik gibt Schumann selbst einen Hinweis in seiner Schlußbemerkung: „Ich verachte diesen Meyerbeer'schen Ruhm aus dem Grunde meines Herzens; seine *Hugenotten* sind das Gesamtverzeichnis aller Gebrechen und der einigen wenigen Vorzüge seiner Zeit. Und dann – laßt uns diesen Mendelssohn'schen Paulus hochachten und lieben, er ist die Vorrede zu einer schönen Zukunft, wo das Werk den Künstler adelt, nicht der kleine Beifall der Gegenwart . . .“ Immer wieder hat Schumann auf die Nichtigkeit des „Beifalls der Gegenwart“ verwiesen; häufig im Motto der *NZfM*, so auch in der Ausgabe, in der seine Rezension erschien; in diesem Fall kann man das Motto („Will einer sich gewöhnen, / So sei's zum Guten, zum Schönen, / Man thue nur das Rechte, / Am Ende duckt, am Ende dient das Schlechte.“) vielleicht sogar auf die *Hugenotten* beziehen, wie noch zu zeigen sein wird. Der Erfolg machte das Werk Meyerbeers fragwürdig. Schumann mißtraut Komponisten, die „besonders darauf“ bedacht sind, „auf das Volk zu wirken“²⁵; er warnt davor, populären Erfolg als den ausschließlichen Zweck der Komposition anzusehen. 1847 schreibt er: „Es hat gefallen“, oder ‚es hat nicht gefallen‘ sagen die Leute. Als ob es nichts Höheres gäbe, als den Leuten zu gefallen!“²⁶, und in einem Artikel über *Deutsche Opern* aus dem Jahre 1842 findet sich der Satz: „Die deutschen Komponisten scheitern meistens an der Absicht, dem Publikum gefallen zu wollen“²⁷. Ein so offensichtliches Streben nach Publikumserfolg, wie Meyerbeer es anscheinend praktizierte, konnte Schumann nur verachten. Nicht jedoch, weil Meyerbeer tatsächlich ausschließlich daran gelegen gewesen wäre, Erfolg zu haben, sondern weil man, nachdem er in Paris und in ganz Europa Erfolg gehabt hatte, ihm durchaus plausibel unterstellen konnte, dies sei der erste und einzige Beweggrund des Komponierens gewesen. Schumann verkannte die sprichwörtliche Meyerbeersche Vorsicht als reines Erfolgskalkül und degradierte so seine Werke zum

²³ G. Wedel (Zuccalmaglio) in einem Artikel über *Die deutsche Oper*, in: *NZfM* 6 (1837), S. 200 (Nachweis des kompletten Aufsatzes: S. 191–194, 195–197, 199–202).

²⁴ Becker, *Meyerbeer*, S. 61. Schumann selbst schreibt: „Manches Bessere, auch einzelne edlere und großartigere Regungen könnte, wie gesagt, nur der blinde Haß wegläugnen; so ist Marcell's Schlachtlied von Wirkung, so das Lied der Pagen lieblich; so interessirt das Meiste des dritten Actes durch lebendig vorgestellte Volksszenen, so der erste Theil des Duetts zwischen Marcell und Valentine durch Charakteristik, ebenso das Sextett, so das Spottchor durch komische Behandlung, so im vierten Act die Schwertweihe durch größere Eigenthümlichkeit und vor allem das darauf folgende Duett zwischen Raoul und Valentine durch musikalische Arbeit und Fluß der Gedanken . . .“ Bei den auftretenden sachlichen Fehlern („der Pagen“, „Sextett“) handelt es sich vermutlich ebenso wie bei dem falschen Artikel vor „Spottchor“ um Druckfehler. Es müßte heißen „des Pagen“ und „Septett“.

²⁵ In der *Paulus*-Rezension.

²⁶ GS II, S. 155.

²⁷ GS II, S. 94. Vgl. auch GS I, S. 27 („Diese Masse will Massen“) und GS I, S. 470: „Verliert doch leider der Künstler von Handwerk so oft im Gewühle der Welt jene unschätzbaren Güter muß er sie doch leider so oft den niederen Anforderungen der Masse aufopfern . . .“ In bestimmten Fällen ist Publikumsgunst für Schumann das sprichwörtliche „rote Tuch“.

„industriellen“ Produkt, das jede Art von Polemik rechtfertigen konnte²⁸. Nicht daß Meyerbeer im Sinne des 18. Jahrhunderts den „Ton der Zeit“ hätte treffen wollen²⁹, sondern daß ihm das im Nachhinein unterstellt werden konnte, ist eine der Wurzeln Schumannscher Kritik.

Vielleicht schwingt dabei sogar ein antisemitisches Vorurteil mit. Gleich am Anfang der Rezension wirft Schumann Meyerbeer vor, er wolle „Geld und Geschrei damit [den *Hugenotten*] . . . erheben“. Nun lag allerdings Meyerbeer nichts ferner, als Opern allein um des finanziellen Ertrages willen zu komponieren, doch schloß der Vorwurf der Publikums- gunst auch den Vorwurf der Gewinnsucht ein. Im Gegensatz zum Konvertiten Mendelssohn entsprach Meyerbeer damit dem Cliché des reichen und geldgierigen Juden, das Schumann dezidiert im Zusammenhang mit Friedrich Wieck erwähnt: „Meister Raro! [gemeint ist Wieck] ich kenne dich – dein Treiben ist weiter nichts als ein jüdisches Benehmen, deine Begeisterung nichts, wenn sie kein Viergroschenstück in der Tasche herumdrehen kann, dein feuriges Auge ist nicht ruhig u. schielt nach der Geldkasse, selber deine Liebe zu Zilia [gemeint ist Clara Wieck, Schumanns spätere Frau] ist nicht rein – Du wärst der erbärmlichste der Schurken, hätte Zilia kein Talent“³⁰. Damit soll nun freilich nicht gesagt sein, daß Schumann in gleichem Sinne wie Wagner Antisemit gewesen wäre; doch kommt hier ein latentes Vorurteil des Bürgertums im 19. Jahrhundert zum Tragen, das sicherlich mit zur Ablehnung Meyerbeers beigetragen hat. In einem solchen öffentlichen Klima konnte dem reichen bürgerlichen Juden gar nichts Schlimmeres zustoßen als der Erfolg.

Schon oben wurde darauf hingewiesen, daß Schumann nicht nach den Maßstäben der Großen Oper, sondern nach seinen eigenen urteilte. Besieht man sich die Liste der von Schumann erwogenen Operntexte, kann man ermessen, wie nahe sein Librettoideal dem Gottschalk Wedels (Zuccalmaglios) kam: „Schon mit zwanzig Jahren hatte er [Schumann] davon geträumt, *Hamlet*, und später *Doge und Dogaressa* von E. T. A. Hoffmann für die Bühne zu komponieren. Die allverschiedensten Texte lockten ihn: Byron so gut wie Goethe, Calderón und Thomas Moore; er denkt an die *Odyssee*, an den *Bajazet* von Racine, an die *Sakuntala* und anscheinend sogar an Ciceros Briefe! Schließlich nimmt ihn der so typisch mittelalterlich-romantische Stoff der Hebbelschen *Genoveva* gefangen . . .“³¹. Im Juni 1837 hatte Wedel³² ausgeführt, welchen Stoff er (Wedel) für eine Oper für geeignet hielt: „Geschichtliches leiht’ ich so unbedingt nicht dem Tonbildner zum Gewebe; erst wenn der Geschichtsheld von seinem Volke mit dem Feinschmucke des Märchens bekleidet ist, wenn ihm die Lieder der Elfen und Nixen tönen, kann der Tonkundige versuchen in den Reigen einzustimmen“³³. Nun – „Lieder der Elfen und Nixen“ wird man in den *Hugenotten* vergeblich suchen. Es herrscht vielmehr ein krasser Realismus der Handlung vor, noch dazu verbunden mit einem tragischen Schluß; da konnte

²⁸ Dem gleichen Irrtum unterliegt L. Finscher (*Wagner der Opernkomponist. Von den „Feen“ zum „Rienzi“*, in: *Richard Wagner. Von der Oper zum Musikdrama*, hrsg. von St. Kunze, Bern–München 1978), wenn er schreibt: „. . . die heroische Oper Spontinis und die Große Oper Meyerbeers beherrschten die Bühnen, auf die es ankam, die Hoftheater, und das Erfolgsgesetz der Opern Spontinis, vor allem aber der industriell durchrationalisierten Produktionsweise der Pariser Oper war es, mit jedem neuen Stück neue Rekorde, neue Sensationen zu bieten“ (S. 33).

²⁹ Vgl. dazu Dahlhaus, *Motive* . . ., S. 36.

³⁰ R. Schumann, *Tagebücher 1827–1838*, hrsg. von G. Eismann, Leipzig 1971, S. 364.

³¹ Boucourechliev, *Schumann*, S. 121.

³² *NZfM* 6 (1837), S. 191 (*Die deutsche Oper*).

³³ Hervorhebung vom Verfasser.

Schumann nur ausrufen: „Was bleibt nach den Hugenotten übrig, als daß man geradezu auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau ausstellt. Man überlege sich nur Alles, sehe wo Alles hinausläuft!“ Worauf auch immer es hinauslief – nach Schumanns Ansicht jedoch keinesfalls in die von ihm gewünschte Richtung der deutschen romantischen Oper. Die Befürchtung, deutsche Komponisten ließen sich zu stark von Meyerbeer beeindrucken, sollte sich durchaus als berechtigt herausstellen, ist doch ausgerechnet der spätere Exponent der deutschen Nationaloper, Richard Wagner, wesentlich von Meyerbeer beeinflusst worden.

Schumann hatte sich schon 1827 in den *Hottentottiana* (freilich nicht öffentlich) politisch geäußert: „Die politische Freiheit ist vielleicht die eigentliche Amme der Poesie: sie ist zur Entfaltung der dichterischen Blüten am meisten nothwendig: in einem Lande, wo Leibeigenschaft, Knechtschaft etc. ist, kann die eigentliche Poesie nie gedeihen: ich meine die Poesie, die in das öffentliche Leben entflammend und begeisternd tritt“³⁴. 1830 hatte er die Ereignisse der Julirevolution verfolgt und sich Orte von Unruhen und Aufständen in seinem Tagebuch genau notiert, ebenso wie das „Französische Vaterunser nach dem Straßburger Original . . .“³⁵.

Nach 1830 hatte sich in Frankreich die politische Landschaft geändert. Unter Louis-Philippe nahm das Großbürgertum einen (vor allem wirtschaftlichen) Aufschwung. Die alte Aristokratie war lediglich durch eine neue Finanzaristokratie ersetzt worden. Zwar herrschte kein Absolutismus im Stil von Charles X. mehr, doch war „Freiheit“ immer noch auf eine relativ kleine Bevölkerungsschicht begrenzt, nämlich auf diejenigen, „die genug Steuern entrichteten, um Abgeordnete ins Parlament schicken zu dürfen, und insofern auch mit dazu gehörten. Allerdings bildeten diese braven Steuerzahler nur einen winzigen Bruchteil der Bevölkerung“³⁶. Die politische Freiheit in Louis-Philippes „juste-milieu“ erwies sich bald als Bumerang. Die Ziele der Julirevolution „wurden mehr und mehr von derselben Bourgeoisie bedroht, die sich mit ihrer [der Arbeiter] Hilfe emporgeschwungen hatte“³⁷. Als musikalischer Repräsentant des Frankreichs der Julimonarchie galt in Deutschland Meyerbeer. Hier bietet sich geradezu zwangsläufig eine Parallele zu Spontini an, dessen Werk ebenfalls Jahre vorher in Frankreich und in Berlin Adel und Hof auf musikalischer Ebene nach außen vertrat. Als musikalischer Herold des Hofes mußte er jedoch auch gleichzeitig als Mitrepräsentant der Restauration gelten. Der Begriff „bürgerlich“ als Synonym des frühen 19. Jahrhunderts für „freiheitlich“ konnte mit Spontini nicht assoziiert werden. „Spontini war Generalmusikdirektor in Berlin, und später neben ihm – Meyerbeer! . . . Man verbietet Eugen Sue und macht Meyerbeer . . . zum Generaldirektor . . . Uns wird dadurch nur eines klar: daß unsere Politiker sich's noch gar nicht träumen lassen, wie viel Politik in der Musik steckt“³⁸. Die Verbindung zwischen Oper und Politik wurde auch schon im 19. Jahrhundert erkannt. Wilhelm Heinrich Riehl wirft den *Hugenot-*

³⁴ Schumann, *Tagebücher*, S. 77

³⁵ Schumann, *Tagebücher*, S. 323.

³⁶ S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (= S. Kracauer, *Schriften*, hrsg. von K. Witte, Bd. 8), Frankfurt/Main 1976, S. 18.

³⁷ Kracauer, a. a. O.

³⁸ W. H. Riehl, *Der musikalische Dramatiker des französischen Kaiserthums. Gasparo Spontini*, in: *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, 1. Bd., Stuttgart und Augsburg 1857, S. 187. Im übrigen irrt Riehl hier: Meyerbeer war nach Spontini Generalmusikdirektor.

ten trotz der großen Volksszenen des dritten und fünften Aktes, im Gegensatz zum *Propheten*, keine revolutionären Tendenzen vor (er betont vielmehr die religiösen Züge).

Offensichtlich sieht auch Schumann die Oper nicht als Spiegelbild der Revolution. Vielmehr fällt ihm der „vollkommene französische Wüstling Nevers“ auf, dessen Verhalten im ersten Akt durchaus restaurativ-absolutistisch interpretiert werden könnte. Auch das Lösen und Schließen einer Ehe durch „die Königin all dieser Puppen“ weist in diese Richtung. Bedenkt man weiter, daß der Leser mit Schumanns Kritik am „Aufbieten aller Mittel“ unwillkürlich Spontini³⁹, den musikalischen Repräsentanten des Berliner Hofes assoziieren mußte, so wird der Grund des Vorbehaltes gegen die vermeintlich restaurativen Tendenzen in Meyerbeers Oper sichtbar⁴⁰.

Die Kritik an der „aufgestutzten Marseillaise“ der Schwerterweihe erweist sich als Kritik an der Verwendung eines musikalischen revolutionären Topos, der hier zum Ausdruck einer Adelsverschwörung und Volksverführung mißbraucht wird. Das war genau der Gegensatz des Effektes, den Mainzer, selbst „politischer Flüchtling aus Trier“, meinte, als er 1835 schrieb⁴¹: „Die Musik auf das Volk angewendet, veredelt seine Gefühle, verbessert sein Herz, verfeinert seine Sitten und Gebräuche, gräbt in sein Gedächtnis die Thaten seiner Väter, spornt zur Nachahmung, legt in seine Seele den Grundstein für die Gefühle der Ehre, des Ruhms, der Freiheit und Unabhängigkeit“⁴². Mit all diesem konnten in der Tat die *Hugenotten* nicht dienen; weiter unten geht Mainzer dann auf die Marseillaise ein, betont ihren Einfluß auf das französische Volk und zieht daraus den Schluß: „Wenn denn unbestreitbar die Musik einen so tiefen Einfluß auf den Menschen ausübt . . . wird die Anwendung derselben für irgendeinen Staat sodann nicht eine wichtige, ja Lebensfrage?“⁴³. Dies bedeutet aber andererseits, aus Schumanns Sicht, daß Musik und im besonderen ein Marseillaise-artiger Elan veruntreut, als Träger restaurativer Tendenzen wirksam werden konnte. Ein Rezensent, der in das Bürgertum eingebunden war und dessen Fortschrittsideen mitrug, konnte die drohende Volksverhetzung – und sei es auch nur in der Oper – keinesfalls hinnehmen. Die Marseillaise, vom Massensymbol zum musikalischen Symbol eines neuen, freiheitlich gesonnenen Bürgertums aufgestiegen, bedurfte, um in dessen Sinne wirksam werden zu können, einer anderen Darstellung auf der Bühne, als sie Meyerbeer ins Werk setzte.

Schon *Robert der Teufel* konnte als „restaurative“ Oper im Sinne einer Nicht-Einmischung verstanden werden. 1834 war an Aubers *Stummer* gelobt worden, daß „die Musik . . . voll revolutionärer Begeisterung“ sei⁴⁴. Das eigentlich revolutionäre Stück war das Marschduett zwischen Masaniello und Pietro: „*Mieux vaut mourir . . .*“, dessen musikalisch und dramatisch wirkungsvollstem Teil der Text einer Strophe der Marseillaise unterlegt war („*Amour sacré de la patrie . . .*“). Auch die entsprechende Nummer aus Rossinis *Tell* trägt revolutionäre Züge. Im Gegensatz dazu handelt das Marschduett des *Robert* – und dies ist symptomatisch für die Oper – von Ehre, nicht von Revolution. Aufgrund des romantischen Sujets ließ sich in Deutschland eine politische Tendenz

³⁹ Vgl. auch G. Wedel (Zuccalmaglio), *Agnes von Hohenstaufen*, in: *NZfM* 9 (1838), S. 123 ff. und 127 f.

⁴⁰ Schumann selber weist gelegentlich auf die Verbindung zwischen Spontini und Meyerbeer hin (GS I, S. 345).

⁴¹ *NZfM* 4 (1836), S. 192: Abdruck eines Artikels aus dem *Ausland*.

⁴² *NZfM* 2 (1835), S. 170 in einem Artikel *Musikalische Reform oder der Einfluß der Musik auf die Erziehung des Volkes*.

⁴³ *NZfM* 2 (1835), S. 171.

⁴⁴ *NZfM* 1 (1834), S. 102 (Rezension des *Gustave III* von Auber).

allerdings nur schwer aus dem Werk herausinterpretieren – vielleicht auch ein Grund für Schumanns schwankende Haltung gegenüber dieser Oper⁴⁵.

In den *Hugenotten* wird nun ein vom Adel initiiertes Volksaufstand in seinen Auswüchsen dargestellt⁴⁶. Diese aus den *Hugenotten* herauslesbare Aussage dürfte ziemlich genau die Meinung Louis-Philippes, des Mannes, der die „richtige Mitte“ suchte, und seines großen bürgerlichen Anhangs widerspiegelt haben. Nicht umsonst wird „Juste-Milieuist“ bei Schumann und in der *NZfM* gelegentlich pejorativ verwendet (so auch in der oben zitierten Rezension des *Gustave III!*). Schumann war gewiß kein Revolutionär wie Masaniello. Doch galten die revolutionären Tendenzen der *Stummen* nur als Metapher für einen bürgerlichen Fortschrittsbegriff. Umgekehrt konnte die genau in die entgegengesetzte Richtung laufende Aussage der *Hugenotten* als Negation aller politisch fortschrittlichen Absichten aufgefaßt werden. Schon einen politisch nur wenig interessierten Rezensenten mußte dies vor den Kopf stoßen, um wieviel mehr dann Schumann, der sich vermutlich etliches von der Julirevolution erhofft hatte und davon enttäuscht worden war.

„Der schönste Schmuck eines Volkes sind seine Gesänge: sie strahlen wie ewige Sonnen über das Leben hin und strömen das geistige Rosenlicht über die Trümmer des untergegangenen Staates“⁴⁷. Anders als in der Geschichte bricht der Staat in den *Hugenotten* am Schluß zusammen. Die entfesselte Volkswut kann durch ihre Urheber nicht mehr eingedämmt werden. Der Versuch, Einhalt zu gebieten, scheitert. Die letzten Worte der Oper, die auch Schumann zitiert und deren musikalische Gestaltung ihrem Inhalt Rechnung trägt, lauten:

„Par le fer et par l'incendie
Exterminons la race impie!
Frappons, poursuivons l'hérétique!
Dieu le veut: Dieu veut leur sang!“

Kein illusionierendes „Rosenlicht“ erhebt sich mehr. Der Staat und damit auch die Zukunft ist an sich selbst zugrunde gegangen. Meyerbeer sieht keine alternative – also auch keine bessere – Zukunft (die für Schumann in einer Vermehrung der bürgerlichen Freiheiten bestehen müßte)⁴⁸.

Mit dieser Libretto-Interpretation und Verknennung der *Hugenotten* als „Hofoper“ Spontinischer Prägung, mußte eine Ablehnung aus politischen Gründen einhergehen, denn nachdem 1835 die liberalen Werke des „Jungen Deutschland“ verboten worden waren (namentlich diejenigen Heines), erreichte die Restauration mit dem Skandal um die „Göttinger Sieben“ einen neuen Höhepunkt. Die Wolken am Zukunftshorizont der

⁴⁵ Nicht weil Schumann unbedingt einer politischen Oper den Vorzug gegeben hätte, sondern weil er sich über die Aussage des *Robert* unschlüssig war. Vgl. auch Boetticher, *Schumann*, S. 265.

⁴⁶ Obwohl auch bei Auber durchaus nicht die Revolution verherrlicht wird, beschränkt sich die Rezeption (wie auch das Beispiel des Brüsseler Aufstandes 1830 zeigt, bei dem die *Stumme* eine wesentliche Rolle spielte) fast ausschließlich auf die revolutionären Elemente der *Stummen*. – Vgl. dazu auch: L. Finscher, *Aubers ‚La muette de Portici‘ und die Anfänge der Grand-opéra*, in: *Festschrift Heinz Becker*, hrsg. von J. Schläder und R. Quandt, 1982.

⁴⁷ Schumann, *Tagebücher*, S. 79.

⁴⁸ Ursprünglich war für den Schluß der Oper vorgesehen, daß Catharina von Medici selbst die Bühne betritt. Obwohl Schumann diese Version vermutlich nicht kannte, war es ihm doch möglich, intuitiv die Absicht Meyerbeers zu erfassen. Daß Marguerite de Valois in der Endfassung Catharina von Medici infolge der Bedenken der Zensur ersetzen mußte, schwächt die Aussage der Schlußszene zwar etwas ab, ändert sie jedoch nicht prinzipiell. – Vgl. J. G. Prod'homme, *Die Hugenotten-Première*, in: *Die Musik* 9 (1903/4), S. 194.

bürgerlichen Freiheit hatten sich beträchtlich verdunkelt. In der Ablehnung der angeblich „restaurativen“ und „anarchistischen“ Momente von Meyerbeers Werk liegt auch die Ursache für den im ersten Moment verblüffenden Vergleich einer Oper mit einem Oratorium, ist doch das Oratorium im 19. Jahrhundert eine in Deutschland genuin bürgerlich bestimmte musikalische Artikulationsform. Träger fortschrittlicher Tendenzen war jedoch in Deutschland bislang das Bürgertum. Das Oratorium war bewußt oder unbewußt, gewollt oder ungewollt, einer der Träger „bürgerlichen Gemeinsinns“ – und damit durch seine schlichte Existenz auch Träger politischen Gedankengutes.

Nicht ohne Grund schließt das Goethe-Motto auf dem Titelblatt jener fatalen Nummer 19 der *NZfM*, in der Schumanns Kritik erschien, mit „Am Ende duckt, am Ende dient das Schlechte“. Das ist einer der wesentlichen Vorwürfe Schumanns gegenüber Meyerbeer. In Schumanns musikalischer Kritik steckt ein politisches Pamphlet.