

DER FREISCHÜTZ

CARL MARIA VON WEBER

DER FREISCHÜTZ

ROMANTISCHE OPER IN DREI AKTEN

MUSIK VON Carl Maria von Weber

TEXT VON Friedrich Kind

in der Bearbeitung für diese Inszenierung

von Michael Thalheimer

URAUFFÜHRUNG 18. Juni 1821

Königlichen Schauspiele

im Schinkelschen Neuen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG

18. Januar 2015

Staatsoper im Schiller Theater

»
**DIE
SPRACHE
DER
MUSIK
IST
VOLLER
GEHEIMNIS.**
«

Carl Maria von Weber

INHALT

AUS DER SCHÖPFUNGSGESCHICHTE DES »FREISCHÜTZEN«	
von Friedrich Kind	6
HANDLUNG	10
SYNOPSIS	11
WORUM ES EIGENTLICH IM »FREISCHÜTZ« GEHT	
von Theodor W. Adorno	12
BILDERWELT DES »FREISCHÜTZ«	
von Theodor W. Adorno	16
WER FÜRCHTET SICH IM DEUTSCHEN WALD?	
Nikolaus Harnoncourt und Monika Mertl im Gespräch	25
WER HAT GUT LACHEN BEIM »FREISCHÜTZ«?	
von Hans Mayer	38
DER KAMPF UMS WAHRE GESICHT	
von Helmuth Plessner	45
DAS PROBLEM DES GEHORSAMS	
von Arno Gruen	59
EINE PHANTASMAGORIE DES SATANISCHEN	
von Constantin Floros	65
DIE WOLFSSCHLUCHTSZENE DES »FREISCHÜTZ«	
von Dieter Schnebel	66
ZEITTADEL	72

Produktionsteam und Premierenbesetzung 84

Impressum 85

AUS DER SCHÖPFUNGS- GESCHICHTE DES »FREISCHÜTZEN«

TEXT VON Friedrich Kind

Nun galt es um einen tüchtigen Stoff; volksthümlich mußte er vor allen Dingen seyn, das schien mir zu sehr Webers und mein Kunstcharakter zu fordern.

Wir begannen die Musterung: manches gefiel, doch zuletzt hatten bald Weber, bald ich, bald wohl wir beide ein gerechtes Bedenken. »Ja,« sagt' ich zuletzt, indem ich das zu unterst gelegte Buch hervorzog, »hier wäre etwas für Sie und mich, besonders für Sie, der so schöne Volksweisen schafft, aber – aber –«

»Und was?« – Ich hielt ihm das Gespensterbuch hin. »Apels Freischütz! Er kannte ihn; er war ergriffen. »Herrlich! Herrlich! nur –«

Wir brachten nun gegen einander vor, was sich sagen ließ – dass man vielleicht nirgends die Aufführung wagen werde, denn freilich herrschte damals auf den Bühnen eine strengere Censur; dass der doppelte Untergang der Liebenden als Schluß allzu tragisch sey; dass man uns der Beförderung des Aberglaubens beschuldigen werde; dass die Aufopferung der Unschuld mit der Schuld als unmoralisch gelten könne, usw. Wir wurden zuletzt darüber einig, dass, wenigstens gestalten Sachen nach, auf die Bücher nicht zu rechnen sey. Dies schmerzlich bedauernd, doch ohne eine Wahl zu treffen, schieden wir von einander.

Doch die Freikugel hatte auch mich schon getroffen; mein Herz schlug unruhig, ich rannte in der Stube auf und ab, ich berauschte mich in Waldlust und Volkston. Endlich dämmerte mir die Morgenröthe, das Tagesgestirn trat hinter Nebeln hervor. Ich lief zu Weber, ich weiß nicht mehr ob noch an demselben Abende, oder am folgenden Tage bei früher Zeit. »Ich dichte Ihnen den ›Freischütz! mit einem Teufel selbst nehm' ich's auf! Ich drehe das ganze Spiel um! Nichts Modernes; wir leben nach dem dreißigjährigen Kriege, tief im Böhmischem Waldgebirg! Ein frommer Einsiedler ist mir erschienen! Die weiße Rose schützt gegen den höllischen Jäger! Die Unschuld hält den wankenden Schwachen aufrecht! der Orkus liegt unter, der Himmel triumphirt!« Ich setze Weber den entworfenen Plan gedrängt auseinander; wir fielen einander jubelnd in die Arme; wir riefen scheidend: »Unser ›Freischütz hoch!«



HANDLUNG

10 Ein alter fürstl.[icher] Förster will seinem braven Jägerburschen Max, seine Tochter und Dienst geben, und der Fürst ist es zufrieden, nur besteht ein altes Gesezz, dass jeder einen schweren Probeschuß ausführen muß. Ein anderer boshafter liederlicher Jägerbursche Kaspar hat auch ein Auge auf das Mädél, ist aber dem Teufel halb und halb ergeben. Max sonst ein trefflicher Schütze, fehlt in der letzten Zeit vor dem Probeschuß alles, ist in Verzweiflung darüber und wird endlich dadurch von Kaspar dahin verführt, sogenannte Freykugeln zu gießen, wovon 6 unfehlbar treffen, dafür aber die 7. dem Teufel gehört. Diese soll das arme Mädchen treffen, dadurch Max zur Verzweiflung und Selbstmord geleitet werden u. Der Himmel beschließt es aber anders. Beim Probeschuß fällt zwar Agathe, aber auch Kaspar, und zwar letzterer wirklich als Opfer des Satans, erstere nur aus Schrecken, warum u. ist im Stück entwickelt. Das Ganze schließt freudig.

Carl Maria von Weber in einem Brief an seine Braut Caroline Brandt,
Dresden, 3. März 1817

SYNOPSIS

11 An elderly princely forester wants to name Max the marksman his successor and give him his daughter's hand in marriage, and the prince is satisfied, but an old law states that an especially difficult test of marksmanship is required. Another evil, debauched marksman Caspar has cast his eye on the girl, but is half lost to the devil. Max, otherwise an excellent shot, is constantly missing his target in the time before the test shot and in despair is finally convinced by Caspar to cast so-called free bullets, where six hit their target without fail, while the seventh belongs to the devil. This last is intended for the poor girl, thus bringing Max to despair and then suicide, but the heavens decide otherwise. At the trial of marksmanship, Agatha indeed falls, but Caspar as well: the latter as the actual victim of the devil, but the former only out of fright. All ends well.

Carl Maria von Weber in a letter to his betrothed, Caroline Brandt,
Dresden, March 3, 1817

WORUM ES EIGENTLICH IM »FREISCHÜTZ« GEHT

TEXT VON Theodor W. Adorno

Worum es eigentlich im »Freischütz« geht, verrät wenigstens genauer als Maxens Satz: »Abends bracht' ich reiche Beute.« Unterm Schicksalsstück liegt als wahre Handlung eine archaische. Der Schicksalszwang, der Max befiehlt, Freikugeln mit Kaspar zu gießen, um die Braut zu gewinnen, rührt her aus der Zeit, da der Mann als Jäger der Geliebten Nahrung bringen, wohl gar um Nahrung sie loskaufen musste. Was aber dem Jäger die Beute verwehrt, ist nicht, wie die Figuren vermeinen und wie es im Sinn der Autoren liegen mochte, Dämonie. Sondern der sehr geheime christliche Einspruch gegen das heidnische Beuterecht, das schuldhaft verstrickt Leben bloß um Lebendiges tauscht. Max singt von der nicht umsonst mit dem Namen der Guten Benannten benannt, singt: »Drohend wohl dem Mörder freute sich Agathes Liebesblick.« Dass aber ihre Freude gerate, muss ihre Drohung sich erfüllen. Das geschieht dialektisch durch die gleichen Mächte, deren altes Recht gebrochen werden soll. Die Naturgötter der Vorzeit, aus einer Welt verbannt, darin die Jäger als Förster domestiziert leben, kehren als Dämonen wieder und trachten, den Menschen zu vernichten, indem sie ihn in den verfallenen Bann des Beuterechts zurückrufen. Es ist darum gutes und nicht böses Omen, wenn bis zum Ende Max kein entscheidender Schuss gelingt, und die Vertagung seines Jägeramtes sagt nichts anderes, als dass mit seinem Schicksal die Naturdämonen versöhnt zugleich und entmächtigt sind. Der Freischütz

ist der letzte Jäger; er hat mit der irrenden Kugel in Wahrheit sich freigeschossen von Brautkauf und Blutgesetz. Die Angst aber, die den Zuschauer allemal vorm Chor der Jägerburschen ergreift, ist die vorm Bilde des geschichtslos Mythischen als des Immergleichen. In Kostümen des Dreißigjährigen Krieges ähneln sie einander wie die Zwangsfiguren der Wiederholung, die in endloser Folge auf den Verwundeten eindringen.

Die Konstruktion der Handlung hat erst Webers Musik ins wahre Licht gerückt. Man hat oft bemerkt, dass das Klarinettengestirn der Ouverture, das Thema der Hoffnung, in der »Wolfsschlucht« aufgeht zu den Worten: »Ha! Furchtbar gähnt der düstre Abgrund!« Aber kein Stern erscheint überm schwarzen Himmel, und Max bringt keine frohe Kunde – es wäre denn die, welche im Abgrund selber gelegen ist: dass die Dämonen, die sich gegen ihn verschworen, ihm ihr Glück zu verweigern oder gewährend ihn zu sich hinabreißen, sich selbst vernichten, indem sie in der christlichen Welt ihre Ohnmacht erweisen und den Tauschvertrag nicht erfüllen können. Darum verflucht sterbend Kaspar mit Gott den Teufel. Maxens Stimme über dem Abgrund ist das bloße Echo von dessen Selbstvernichtung, das auffahrend zur Höhe als Hoffnung laut wird.

Den Weg von der archaischen Handlung ins christliche Schicksalsstück, der der Christianisierung der Handlung selber gleichkommt, markiert Kind mit Sprüchen aus der Kindersprache, die Wegweisern im Walde gleich Ursprung und Ziel benennen, verwachsene Tiefe und offenes Feld. Mit ihrer Musik lassen sie für alle Zeit sich zitieren. »Ja, Liebe pflegt mit Kummer / stets Hand in Hand zu gehen.« – »Er war von je ein Bösewicht, ihn traf des Himmels Strafgericht«: mit solchen Sprüchen formiert die Oper ein Kartenspiel der Zeitlichkeit und Ewigkeit, und Kaspar, der Bube, redet das starke Küchenlatein von Lebkuchenversen: »Ohne dies Trifolium / Giebt's kein wahres Gaudium / Seit dem ersten Übel.« Dessen Gedächtnis übermacht er den Kindern als Spielzeug in der Sonntagnachmittagsvorstellung.



BILDERWELT DES »FREISCHÜTZ«

TEXT VON Theodor W. Adorno

16

Mit größerem Recht als die Meistersinger gilt »Der Freischütz« als deutsche Nationaloper. Denn das deutsche Element setzt sich darin nicht als solches, kompromittiert sich nicht durch nationalistische Gesinnung. Man wird dabei freilich nicht zuerst an den Wald denken dürfen, der, wie Canetti in Masse und Macht hervorhob, nicht so unschuldig ist, wie von Pflanzen zu denken wäre: »Das Massensymbol der Deutschen«, schreibt Canetti, »war das Heer. Aber das Heer war mehr als das Heer: es war der marschierende Wald. In keinem modernen Lande der Welt ist das Waldgefühl so lebendig geblieben wie in Deutschland. Das Rigide und Parallele der aufrechtstehenden Bäume, ihre Dichte und ihre Zahl erfüllt das Herz des Deutschen mit tiefer und geheimnisvoller Freude.« Zum Erfolg des »Freischütz« in der Frühzeit des Vormärz hat das sicher nicht wenig beigetragen.

Musikalisch wird man das spezifisch Deutsche der romantischen Oper eher im Verhältnis zum Österreichischen zu suchen haben. Sie spricht nicht, wie in erheblichem Maß selbst Schubert, das Idiom des Wiener Klassizismus. »Der Freischütz« hat nicht die reine Formimmanenz, nicht das sich in sich Zusammenschließende, Integrale der großen symphonischen Musik; er ist minder verpflichtend, geöffneter. Durch Fenster und Lücken strömt eine Luft herein, welche von der dichten Kulturlandschaft draußengehalten wird. Das verleiht der Partitur die Frische, die sie ohne viel Tonmalerei zur imaginären Sprache des Waldes macht. Nirgends schöner als in Agathens Rezitativ, zu den Worten »Welch schöne

Nacht«, dort, wo sie hinaustritt auf den Altan. Bildet im letzten »Figaro«-Akt der gestirnte Himmel über dem Schlosspark noch ein sicheres Zelt über den Verwirrten und Liebenden, so tröstet der Freischütz durch Aufatmen: im Ungedeckten.

Mit Gluck teilt das Werk ein Exterritoriales, fast Traditionsloses. Beide bereiten den Ausbruch aus der zwangvollen Logik der Kunstmusik vor, den dann Berlioz vollzog, dessen Lieblinge nicht umsonst Gluck und Weber waren. In der Einheit des undistanziert Vertrauten und der Fremdheit zur Tradition ist »Der Freischütz« überaus bürgerlich, darum wohl auch vom sich emanzipierenden deutschen Bürgertum unmittelbarer als seine Sache empfunden worden denn Beethoven oder Mozart. Man könnte sagen, »Der Freischütz« sei das erste musikalische Werk großen Stils, das nicht länger in einen prästabilierten Stil fällt.

Mozart gegenüber sind die Charaktere, die Profile der Personen ebenso wie die rein musikalischen, weit drastischer. Der Vergleich zwischen den Paaren Gräfin und Susanne dort, Agathe und Ännchen hier, die etwa den Rollenfächern der Sentimentalen und der Naiven entsprechen, lohnt. Bei Mozart vollzieht sich die Individualisierung der beiden Frauen durch subtilste Nuancen innerhalb seiner Formsprache, die den Vorrang bewahrt. Bei Weber sind sie keck, locker kontrastiert. Ännchen, die zum Biedermeierkousinchen gewordene *serva padrona*, erntet die Früchte der bürgerlichen Emanzipation, indem sie redet, wie ihr der Schnabel gewachsen ist, und kokett den Hörerinnen vom schlanken Burschen vorschwärmt, wo Susanne, auf der fernsten Höhe eines erotischen Rituals, den Geliebten mit Rosen kränzt. Den Tonfall des Naseweisen in der Gruselballade oder in der sich überhaspelnden Zeile »Der wilde Jäger soll dort hetzen, und wer ihn sieht, ergreift die Flucht«, die von der Geisterwelt schon mit der Wichtigkeit eines Sensationchens singt, hat es vorher nicht gegeben. Für den Fortschritt ist zu zahlen: Die Prägnanz der Charakteristik, die dann im

17

musikalischen Drama bis Berg unablässig sich steigerte, geht in ihrem Anfang mit einiger Vergrößerung zusammen, dem Mal des bürgerlichen Sieges über das feudal-aristokratische Europa, dessen Rudimente bei den Wienern noch im Ton der revolutionären Humanität aufbewahrt sind.

18 Offenbar wird der qualitative Sprung, den »Der Freischütz« vollzieht, in der Behandlung des Orchesters. Das Neue ist, wie die Instrumente aus der klassizistischen Totale sich herauszulösen beginnen; ihre abermalige Synthese durch das konsequent durchgeführte Mischprinzip war erst Wagners Triumph. Der Klangspiegel des klassischen Orchesters zeigt im »Freischütz« verselbständigte Einzelfarben; bald gleißt er, bald trübt er sich. Die Klarinette, hoch überm Streichertremolo in der Ouvertüre frei all ihre Register ausnutzend, wölbt sich wie eine Erscheinung; tiefe Klarinetten und Pizzicati der Bässe mischen sich so schwarz, wie Beethoven noch an den düstersten Stellen nie dem Instrumentenklang es zugemutet hätte; die Posaune verlässt die Dreistimmigkeit des akkordischen Satzes und öffnet, in einer großartigen Episode der Durchführung, das Schlussglied des leidenschaftlichen Liebethemas nach, Echo als Gelächter der Hölle, die erste musikalische Verzerrung von expressiver Wirkung. Nachahmung ruft die Stimme der Leidenschaft hinab ins ungeschiedene Verderbliche des Mythos. Spott wird zur Produktivkraft: das »He-he-he« der Bauern hebt auf dem schlechten Taktteil an, als wäre es ein guter, und bringt alle rhythmische Ordnung ins Wanken. Keiner hat vor Weber die Gewalt zerfallender Musik so auskomponiert wie das sinistre Ende des Walzers; Mahler hat im Trio der Ersten Symphonie, noch im Scherzo der Neunten der Stelle seinen Tribut gezollt, auch bei Strawinsky hallt sie wider. Das ist nicht der Böhmerwald, wo meine Wiege stand, sondern beginnen-des Grauen, Zauber aus der Frühzeit der entzauberten Welt.

Geschichtlich gilt »Der Freischütz« als das geläuterte deutsche Singspiel. Der bunte entspannte Wechsel von

Dialog und Musik, die kleinen Formate vieler Nummern haben nicht zuletzt der romantischen Oper zum Einverständnis mit dem Publikum verholfen. Während aber in der »Zauberflöte« die Singspielerbschaft ein Welttheater stiftet, auf dem oben und unten, Opera seria, Couplet, Lied, Ziergesang und aufgeklärte Mystik gleichwie zum letztenmal im runden Kosmos sich zusammenfinden, ohne Riss zwischen dem Bereich Sarastros und dem Papagenos, zieht »Der Freischütz« aus dem Singspiel die Kraft des Unvermittelten, Disparaten. Indem die Musik intermittiert, anstatt die gesamte Handlung auszufüllen, wird ihr Unverbindliches selber zu einem Stilprinzip; kann »Der Freischütz« keinen Stil mehr sich vorgeben, so ist er zugleich die erste Oper, die, bescheiden und unwillkürlich, aus sich selbst Stil entlässt. Das gleicht aus, was an Formgewalt gegenüber Mozart und dem »Fidelio« verloren ward, und bestimmt auch die Qualität der einzelnen Stücke. Kaspars kurzes Strophenlied vom irdischen Jammertal, mit dem pfeifenden Piccolo und dem abrupten Schluss auf dem schlechten Taktteil, überragt weit die ausführliche Triumpharie des obligaten Bösewichts, und der Eremit, dessen Einspruch gegen die rachedurstige Gerechtigkeit dramaturgisch vorzüglich konzipiert ist, hat es musikalisch nicht zum Sarastro gebracht; was ins Formgesetz des »Freischütz« nicht passt, gerät darin konventionell. Je weniger präventios die einzelnen Stücke angelegt sind, desto besser gelingen sie; auch desto hintergründiger. Das gilt vor allem für das populärste, den »Jungfernkranz«. Es ist als vergnügtes volkstümliches Lied rezipiert worden, und die Tempobezeichnung »Andante quasi allegretto« wurde darüber vergessen. Hat man die Courage, den Chor wirklich, gegen die Gewohnheit, gemächlich tickend zu nehmen, so gewinnt er sogleich etwas Fahles, Unheilvolles, die fröhliche Sitte wird Lügen gestraft, wie das Libretto es möchte. Die hinzutretende Bratschenfigur mit dem as in der letzten Strophe verhilft dann diesem Charakter zur Erscheinung, und das sich niedersenkende Nachspiel des Orchesters ist das

herzbrechende Bild von Wehmut. Eine Nebennote, ein paar Dissonanzen genügen, um gerade in die harmlos eingängige Melodie das Drohende einzusenken. Auch musikalisch ist der Brautchor ein Todessymbol. All das hat die Farbe älterer Kinderbücher, die des unauslöschlichen Abendrots.

Am reichsten vielleicht ist »Agathens Arie«, im wiederkehrenden »Adagio« den Choral säkularisierend zum innigen Lied, in den rezitativen Teilen gereiht aus Bildchen, welche vollkommene Einfachheit mit dem Hauch des Zumers-tenmal vereinen. Das eben nur angedeutete Rauschen der Sechzehntel lässt alles üppige Waldweben hinter sich, ein paar Hörnerstaccati suggerieren das Lauschen auf ferne Schritte. Zum Wort Wolken, bei der Ahnung des Gewitters, ertönt eine Dissonanz. Obwohl sie nichts weiter ist als ein verminderter Septimakkord über dem Orgelpunkt auf der Wechseldominante, klingt sie, als hätte man sie noch nie vernommen, so prall an Ausdruck, dass kaum ein späterer vieltöniger Akkord dagegen aufkommt. Aus Bildchen, fast streifenhaft wie im Film, ist auch die »Wolfsschlucht« komponiert, deren jedes eine Situation oder eine Gespenstererscheinung begleitet. Gerade durch diese Zurückhaltung, durch die Beschränkung auf Bühnenmusik, den Verzicht auf die Idee des großen durchlaufenden Finales wie jenes im zweiten »Figaro«-Akt oder in der Kerkerszene, hat das Kernstück des »Freischütz« seine bezwingende Originalität. Ohne Angst vertraut es der Flucht der Bilder sich an. Symphonische Ansprüche wären im Singspiel weder einzulösen, noch vertragen sie sich mit den Farben der wechselnden Augenblicke – einer »Höllenvision aus Biedermeierminiaturen«. Um dieselben Jahre, in denen »Der Freischütz« komponiert ward, hat man das Kaleidoskop erfunden; etwas von dem Bedürfnis, das jene Erfindung herbeizitierte, ist in der »Wolfsschlucht« Musik geworden.

Von Webers Bilderwelt hat gleichsam sich abgespalten, verselbstständigt und damit den Charakter gewechselt, was im Klassizismus Einheit stiftete. Anstelle des Prinzips

der integralen thematischen Arbeit, der entwickelnden Variation ist der Schwung getreten; aus der kompositorischen Verfahrensweise ein Gestus geworden, mit dem die Musik sich vorträgt. Er erinnert an den Klaviervirtuosen, der Weber war, an die weite Spannung der Hände, die waghalsig über die Oktav hinausgriffen; der Gestus hat etwas Bravouröses, Scheinhafes, an dem auch der Ausdruck partizipiert; Schwung und Verblendung sind im »Freischütz« einander nicht fern. Will der Klassizismus durch die Einheit thematischer Arbeit die Totale als sinnvoll rechtfertigen, so hat demgegenüber der Webersche Schwung schon etwas Blindes wie die späteren Ideen vom Willen und vom Leben, und kommt dadurch dem Dämonischen des Vorwurfs zugute; er entrollt grundlos und ziellos sich selbst wie das Rad in der »Wolfsschlucht«. Der Webersche Schwung definiert in Wahrheit bereits die hundert Jahre spätere Reaktionsform von Richard Strauss. Beethoven, der dynamische Komponist schlechthin, kennt eigentlich kaum etwas dem Verwandtes. Leben als bewusster Drang übernimmt sich permanent; in seinen großen Sprüngen hat es schon den Sturz in sich. Konstruiert die große Wiener Musik den Sinn, so wird der Elan selbstherrlich genossen. Freilich auch noch als Stand von Gottverlassenheit gefürchtet; die Frage in der großen Maxarie, »Lebt kein Gott?«, welche weniger die Hölle als die Immanenz des Zufalls meint, reicht deshalb über die Opernrhetorik hinaus, weil in ihr genannt wird, was der ausgreifende Webersche Bogen, von der Einleitung des ersten Chors bis zu den Allegroteilen der Arien von Agathe und Max, in sich birgt.

Es ist der aus der guten Stube in die Vorwelt – vielleicht das Rätselbild des Biedermeiers insgesamt, auch das Jean Pauls. Die Dumpfheit des Intérieurs fluoresziert wie, wenig später, in Poes Haus Usher; die Försterei ist über chthonische Höhlen gebaut. Danach muss auch eine Inszenierung sich richten, die den Kindern nichts von dem vorenthält, was ihr »orbis pictus« ihnen verspricht, nur wenn das Försterhaus,

ohne kunstgewerblich-altkluge Stilisierung, ebenso deutlich zu erkennen ist wie die Geister und Tiere der »Wolfsschlucht«, wird jener Bogen sinnfällig. Was den Nashörnern recht ist, sollte dem Wildschwein billig sein. Die Bilder sind archaische und neuzeitliche zugleich; darauf muss die Regie achten und lieber alle Jägerburschen als buntgedruckte Doppelgänger einander gleichen lassen, denn eine Illusion opfern, die hier das Medium des Entfremdeten bildet.

Im Geist des Werkes vermittelt zwischen Stube und Vorwelt das Geschlecht. Das Schicksal Agathens, der Figur gewordenen Kavatine, enthält eine unaufgelöste Sexualsymbolik, und eben ihr Gekapptes, Unkenntliches – der Schuss steht für die Defloration – schafft das überschattete Geheimnis, in dem die Musik ihre Zuflucht findet; wie wenn ein Mädchen im Schlaf weint. Enge selbst ist die Dämonie, vor der ihr bangt, als drohe sie von außen. Darum entrinnt sie ihr kaum. Wie im Märchen ist die Metaphysik des »Freischütz«, in dessen Epoche die einzigen bedeutenden deutschen Kunstmärchen geschrieben wurden, die der Haaresbreite. Die Anspielungen auf den Sexus sind zugleich solche auf den Untergang der gleichen Bürgerlichkeit, welche das Werk wie unter Zensur bestätigt. Gerade eben kommt »Der Freischütz« an der Katastrophe vorbei; die Zäsuren des Singspiels sind keine anderen als die, welche das Märchen in den Mythos setzt. Das Rettende aber scheint nicht in die gottverlassene Immanenz hinein, sondern geht auf in ihr selber, das höchste Echo in der Schlucht, versöhnte Natur.





WER FÜRCHTET SICH IM DEUTSCHEN WALD?

DAS UNHEIMLICHE IN CARL MARIA
VON WEBERS »FREISCHÜTZ«

25

Nikolaus Harnoncourts Erkenntnisse aus Autograph und Libretto,
aufgezeichnet und eingeleitet von Monika Mertl

Wer Ohrwürmer komponiert, muss auch die Folgen tragen. Die Melodien des »Freischütz« waren vom ersten Moment an Allgemeingut. Die Uraufführung in Berlin am 18. Juni 1821 entwickelte sich zum Serienerfolg, der durch weitere Aufführungen in Wien, Dresden und Hamburg zu einer Art akustischem Flächenbrand ausartete. Eine Fülle oft abenteuerlicher Bearbeitungen erweiterte den Siegeszug bis Frankreich, machte die Oper aber auch zum absoluten Hit der bürgerlichen Hausmusik. Heinrich Heine führt 1822 in einer satirischen Schilderung plastisch aus, wie er sich von allen Seiten unablässig »mit veilchenblauer Seide gewürgt« fühlt; allerdings nicht, ohne auf die »Vortrefflichkeit« von Webers Oper zu verweisen.

So große Popularität beruht immer auch auf Missverständnissen. Die Rezeptionsgeschichte, dank Friedrich Wilhelm Jähns, dem Pionier der Weberforschung, seit den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts belegt, ist geprägt von schier unüberwindlichen Klischees. Obwohl die vielschichtigen Hintergründe dieser nur scheinbar einfachen Geschichte mittlerweile gründlich analysiert wurden, dominiert in der Praxis bis heute Harmlosigkeit. Ein klassischer Fall von

Verdrängung? Der Mythos vom deutschen Wald ist zwar inzwischen stark in Misskredit geraten, doch die heimliche Sehnsucht nach ländlicher Idylle und ungetrübtem Naturerlebnis ist größer denn je, und Gruselromantik mit Happy End erwärmt eben das Gemüt. Entscheidend für den Zugang zu jenem faszinierenden Kosmos des Unheimlichen, der sich unter der wohlklingenden Oberfläche verbirgt, ist die Berücksichtigung vor allem einer Tatsache: Die Oper entstand unmittelbar nach den napoleonischen Kriegen und wurde von Weber und seinem Librettisten Friedrich Kind bewusst in einer parallelen Nachkriegszeit – am Ende des Dreißigjährigen Krieges – angesiedelt.

KEIN BLONDER DRAUFGÄNGER

An der vorliegenden Aufnahme, die im September 1995 während einer Serie von konzertanten Aufführungen in der Berliner Philharmonie entstand, fällt die Stimmcharakteristik des Max besonders auf. Der junge Tenor Endrik Wottrich, der sich hier ein Maximum an tenoraler Selbstbeschränkung auferlegt, löst diese Rolle wie wohl keiner seiner Vorgänger von jedem heldischen Anspruch und gibt ihr damit ein völlig anderes Profil. Dieses ist für die Werkauffassung Nikolaus Harnoncourts von zentraler Bedeutung: Max ist kein forscher Weidmann, der bloß im Psychostress vor der Hochzeit plötzlich Pech hat. Er ist ein Träumer und Phantast – was Weber in seiner Partitur klar zum Ausdruck gebracht hat. Damit erhält freilich die gesamte Figurenkonstellation andere Akzente. Harnoncourt, im persönlichen Bereich gewiss kein Freund des allgemeinen Trends zur Psychologie, erweist sich hier einmal mehr als höchst empathischer Analytiker »seiner« Operngestalten. Auf der Basis seines grundsätzlichen Abscheus gegenüber jeder Art von Gewalt, sei es der Krieg oder »nur« die Jagd, entwickelt er seine Sicht des »Freischütz«: ein Stück über Außenseiter im Konflikt mit brüchigen Konven-

tionen, angesiedelt im Spannungsfeld zwischen den Prinzipien unmittelbarer Nützlichkeit und übergeordneter Moral [...].

NIKOLAUS HARNONCOURT: »Der Freischütz« ist ja irrsinnig belastet [...] Im Sinne von übermäßig populär und auch von: Der Wunsch nach Tannengeruch. Für mich ist es ein großer Unterschied, ob Weber und Heine den Begriff »deutsch« verwenden, oder ob das ganz andere Leute tun. Dann ist das plötzlich einfach dick und hat irgendwo ein Bierkrügel. [...] Wir glauben, dass Weber eine solche karikiert »treudeutsche« Richtung überhaupt nicht wollte, und Kind, sein Librettist, auch nicht. Die zwei lasse ich mir auch nicht gern auseinanderdividieren, Text und Musik bilden eine sehr, sehr große Einheit.

ZWEI GRUNDVERSCHIEDENE FRAUEN – ZWEI GRUNDVERSCHIEDENE MÄNNER

MONIKA MERTL: Wie zeigt sich das, etwa in der Charakterisierung der Figuren?

Da sind zum Beispiel die zwei Frauen: Die haben völlig verschiedene Charaktere, Ännchen hat überhaupt kein Verständnis für die Trauer und die Angst der Agathe. Sie will sie nicht trösten, sie verspottet sie auch zugleich, verletzt sie vielleicht sogar. Ich empfinde auch den Jungferchor in dieser Richtung. [...] So Ratschlagslieder von Frau zu Frau, zum Teil ein bisschen obszön, eine Mischung von Liebe und Bosheit, nach dem Motto: Du wirst schon sehen! [...] Das Wesentliche ist für mich die Elektrizität der Paare. Da ist einerseits diese Frauenbeziehung, die sehr stark ist, und andererseits sind da die beiden Jägerburschen, Max und Kaspar. Max, der Jäger, der eigentlich keiner ist. Ich habe auf der Probe immer gesagt: Der liest dauernd Goethe. Mir war das wichtig wegen der Stimmcharakteristik. Normalerweise fangen die Tenöre,

die diese Partie singen, ja schon so heldisch an: »Oh, diese Sonne!« Das Problem dabei ist: 80 Prozent der Partie sind piano, und die forte- und fortissimo-Stellen sind eigentlich geschrieben, um irgendwie unterzugehen.

Das zeigt sein Scheitern.

28

Genau. Kaspar dagegen ist ein Jägerbursche, der aus dem Krieg zurückkommt. Das scheint mir ein ganz entscheidender Punkt zu sein. Wir sehen also die Heimkehrer und die Jäger, die daheim geblieben waren, die etwas sehr Traditionelles verkörpern; und die Bauern, die die Jäger nicht mögen – das ist ja ein uralter Gegensatz. Und ausgerechnet die Bauern triumphieren hier über Max. Diese Kontraste, und dass die beiden Jägerburschen Kunos solche Extreme darstellen, das zusammen erzeugt eine starke Spannung.

Und wie verhält es sich mit der Elektrizität der Paare?

Für mich ist das wahre Paar Ännchen und Max. Er ist vielleicht nicht ganz so, wie sie ihn gerne hätte, aber wenn sie ihre Arie über den flotten Burschen singt, dann ist das ein musikalisches Portrait des Max, wie sie ihn sich denkt. Ich glaube, dass darin auch eine Verwundung für Agathe steckt: Ännchen spricht ja von meinem Bräutigam! Weber wählt die Form der Polonaise, die ja ein Aufstampfen mit der Ferse mit sich bringt – da entsteht schon etwas ganz Muskuläres und Kraftvolles. Das eigentliche, große Paar aber sind Kaspar und Agathe. Agathe hat zu großes Format für Max.

Das begründen Sie musikalisch?

Ich begründe es auch aus dem Text. Zwischen Kaspar und Agathe gab es vielleicht etwas, bevor er in den Krieg ging,

aber nach seiner Rückkehr wurde er ihr unheimlich mit seinen Erlebnissen, wahrscheinlich hat er von nichts anderem gesprochen. Man kann sich da allerhand zurechtlegen. Dann ist das auseinandergegangen, und der nächste war einfach der Max. Aber unterschwellig ist diese Bindung immer noch vorhanden, daher gründet wahrscheinlich auch dieser Hass Kaspars auf Max.

29

ANGST ALS BESTIMMENDES MOTIV

Das wäre ja ein schlüssiges Motiv für die Depression, in die Max verfällt.

Es muss eine Vorgeschichte geben, die zurückschlägt auf die Beziehung Max–Agathe, Max hat immer wieder Angst, die gewaltige Persönlichkeit des Kaspar könnte ihn verdrängen. Agathe spricht ständig von Kaspar, auch wenn sie ihn verurteilt. Sie macht ihn dadurch bedrohlich, das ist für mich unübersehbar.

Es ist zugleich sehr freudianisch. Je näher die Hochzeit kommt, desto mehr ist sich Max seines Scheiterns bewusst, seiner Schwäche. Er ist eben nicht so ein blonder Draufgänger. Wenn er sagt: »Abends bracht ich reiche Beute«, hat man nicht das Gefühl, dass das Ziel seiner Jagdausflüge jede Menge von Hirschen und Wildschweinen ist.

Agathe übt eigentlich ganz schön Druck auf ihn aus!

Schon, aber höchst unbewusst. Auch bei ihr ist die Angst ein sehr bestimmendes Motiv. Und bei Max steigert sich die Angst im Laufe der Handlung immer mehr. Er weiß genau, was er sich vorgenommen hat. Die Erbförsterstelle bedeutet Dienst und Mädchen. »Fehlst du morgen beim Probeschuß«, sagt Kuno, »so ist Mädchen und Dienst verloren.«

Es geht um seine Existenz.

30 ... um seine gesamte Existenz [...]. Da soll und will einer in die Normalität eintreten, dazu muss er als Jäger funktionieren, beruflich; ein gelungener Schuss stellt ja immer einen konkreten Erfolg dar und ist daneben auch ein Männlichkeitsbeweis. Durch den erfolgreichen Schuss würde Max in eine bürgerliche, fest geordnete Existenz kommen. Die Jäger-Welt ist die, die mit dem Krieg nichts zu tun gehabt hat, wo alles seine Ordnung hat: Der Wilderer wird bestraft, und die Bauern haben nichts zu sagen. Die Oper fängt aber mit einer Störung dieser geordneten Jäger-Sphäre an, weil der Bauer besser schießt, und der Jäger sich dann auch noch verspotten lassen muss. Die Jäger-Idylle ist von zwei Seiten gefährdet: von den Bauern und von der Kaspar-Samiel-Welt; wobei Kaspar eigentlich zur Jäger-Welt gehören würde, aber als Kriegspfer da herausfällt.

DEUTLICHE POLITISCHE KOMPONENTE

Sie haben jetzt mehrfach erwähnt, dass der Krieg für das Stück eine wichtige Rolle spielt.

Dass es eine Nachkriegszeit beschreibt in einer realen Nachkriegszeit, das ist es.

Den »Freischütz« müsste man doch in dem Sinn auch politisch interpretieren, dass er eben diese Nachkriegszeit zeigt, in der es keine gültigen, keine funktionierenden Gesellschaftssysteme mehr gibt, wo man sich versucht, an diese überlieferten Rituale zu halten, wo auch so ein blindes Gottvertrauen herrscht, und der Aberglaube...

Die Figur Ottokars ist in dieser Richtung angelegt. Ich glaube, dass das auch von den Autoren beabsichtigt war. Ich glaube nicht, dass man einspurig eine politische Absicht hineinlegen kann, aber es ist eine starke Komponente. Das wird an der archaischen Jägerwelt deutlich und an der Obrigkeit, die ja auch zu den Jägern gehört. Ottokar ist keine machtvolle, autoritäre Figur, das zeigt die Musik sehr deutlich. Er muss ein vollkommen unerfahrener, junger Herrscher sein, der um seine Position noch kämpfen muss und dauernd durchdreht. Weber schreibt in seinen Skizzenbüchern dazu: »Ein zorniger Richter kann nicht gerecht sein«. Das ist sehr vielsagend: Er will einen ungerechten Richter hinstellen, der geläutert werden muss. Das ist toll gemacht. Und hier kommt der Eremit ins Spiel, nicht als Vertreter einer Religion, sondern als eine Art unbestechliches Gewissen. Der Auftritt des Eremiten ist schon ungeheuer autoritär, nicht im modernen, negativen Sinn, sondern mit ihm erscheint eine ganz starke Kraft, etwas, dem man sich anvertrauen könnte. Das Paar Eremit-Samiel sehe ich als Verkörperung der schwarzen und der weißen Seite der menschlichen Seele. Die Aussagen Samiels in der Wolfsschlucht sind ja genauso autoritär, auch bei ihnen ist kein Widerspruch möglich.

NÜTZLICHKEIT KONTRA MORAL

Also die absolute Autorität in ihrer positiven und negativen Ausformung.

Es geht um Ideen. Man könnte sagen, dass Samiel und Kaspar die Verkörperung der totalen Nützlichkeit sind: Freikugeln nützen, der Schaden wird hinausgeschoben, die Rechnung kommt erst in drei Jahren, dann kann man weitersehen. Dagegen steht die Autorität einer Moral, welche die Nützlichkeit negiert. Es gibt ja keinen Nützlichkeitsgrund für Moral, die Motivation dazu muss von irgendwo anders her kommen. Die Begründung der Moral ist so leicht.

Das ist als Gesamtentwurf sehr interessant, wie diese Prinzipien des Guten und des Bösen diesen in unglaublich moderner Weise psychologisch gezeichneten Figuren gegenüberstehen.

32

Das sehe ich auch so. Darüber hinaus finde ich es auch interessant, dass das Stück ursprünglich mit einer Szene zwischen dem Eremiten und Agathe begonnen hatte. Weber hatte schon angefangen, sie zu komponieren, aber seine Frau, die als Sängerin einen ausgeprägten Bühneninstinkt besaß, meinte, das sei Blödsinn, man müsse mit dem Volk beginnen. Der Librettist muss wohl richtig wütend gewesen sein, da gibt es einen Briefwechsel, er fühlte sich überfahren und bestand darauf, dass die Szene auf jeden Fall in die Druckausgabe des Librettos hineinkommt. Es ist einerseits eine geniale Idee, dass der Eremit jetzt nur in Erwähnungen aufscheint. Andererseits wäre es natürlich toll und eine ungemeine Verklammerung, wenn der Auftritt des Eremiten ein Wiederauftritt wäre. [...]

FINALE MIT DOPPELTEM BODEN

Was sagt denn der musikalische Subtext über die Befindlichkeit der Figuren aus?

Das Terzett im zweiten Akt ist da sehr interessant, es ist von der Ängstlichkeit der Agathe bestimmt. Das Motiv: »Mir ist so bang, o bleibe!« ist eine ganz romantische Figur, nur aus Synkopen bestehend, diese absteigende Skala ist sehr auffällig. Und dieses Motiv wird immer wieder aufgegriffen. Max singt dazu: »Darf Furcht im Herz des Weidmanns hausen?«, mit stoßenden Vierteln, als wollte er sich selber Mut machen. Nach einer sehr energischen Orchesterphrase sagt Ännchen, weil Max auf den Mond schaut – das ist übrigens toll instrumentiert mit den Flöten, dass der Mond noch scheint – »Willst du den Himmel observieren?« – ganz frech,

ohne jede Beziehung zu diesen Ereignissen da draußen. Daraufhin sagt Max in einer ganz neuen Farbe: »Mich ruft von hinnen Wort und Pflicht«. Hier spielt das Orchester das »O bleibe«-Motiv, das heißt: Ich würde lieber hierbleiben, denn auch ich habe panische Angst. Und die Angst steht hier im fortissimo, vorher war sie im piano. Und dann singt er auf die Angst-Figur: »Mich ruft von hinnen Wort und Pflicht.« Das finde ich ganz subtil verquickt. Danach wird es immer leiser, in einem ganz innigen dolce kommt dieses »Lebewohl«, und das ist nicht irgendein Abschied. Da ist allen bang, sogar Ännchen. Und dann die Umkehrung der Figur: Jetzt die ganze Kraft zusammenzunehmen zu dem letzten Weggehen. Wäre Max dargestellt als wackerer Jäger, wäre das mit Hörnerschall komponiert. Es gibt keine Furcht im Herzen des Weidmanns. Aber die Musik sagt: Der hat die Hosen voll. [...] Wenn Max erzählt, wie er war, dann widerspricht die Weichheit und Lyrik der Musik den Worten. Die Melodie ist unglaublich glücklich und lieblich, so schwebend. Es ist, als würde er gar nicht mit Jägerstiefeln gehen. Ich sehe das, was er erinnert, als unreal. – Es gibt ja auch Jägerlatein.

33

Die Erinnerung an einen zupackenden, optimistischen, fischen, forschenden Jäger wird musikalisch nirgends geschildert. Die einzige Jagd, die vorkommt, ist die Wilde Jagd in der Wolfsschlucht. Wenn dieser Wald, gleich am Anfang der Ouvertüre, ein Jägerwald wäre, müsste das ganz anders klingen. Praktisch jede Sinfonie in der Zeit hat mit einem Jagdsatz geendet, dieses Vokabular wurde von den Komponisten beherrscht. Weber aber schildert einen dunklen Wald mit einem Wehstöhnen des Cellos. Das ist ja nun nicht gerade das deutsche Jägerglück. Da müsste in der Ouvertüre mindestens der Jägerchor vorkommen. Eben der kommt aber nicht vor.

Eines ist sicher sehr bemerkenswert: Abgesehen davon, dass sehr deutlich komponiert ist, was Weber wollte, hat er sich auch sehr dezidiert darüber geäußert, in einem Interview, das sein Zeitgenosse Johann Christian Lobe mit ihm geführt hat. Da sagt er ausdrücklich, dass es ihm um Bilder des Unheimlichen geht.

34

Er sagt, man werde sich wundern, dass so viel im Dunkeln spielt.

Und trotz dieser Äußerungen, die schon 1855 im Druck erschienen sind, hat man es beharrlich anders interpretiert.

Schon Jähns berichtet, dass die Interpretationsgeschichte in Richtung frisch, fröhlich geht. Diese ganze deutsche Turnvereinsbewegung, die Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden ist, hat die Spieloper ja stark beeinflusst, obwohl man nicht recht versteht, warum. Vielleicht aus dieser Gesinnung heraus haben Nummern wie der »Jungfernkranz« und der Jägerchor damals derart eingeschlagen. Weber konnte ja Effektstücke schreiben. Ich habe noch nie eine »Freischütz«-Aufführung erlebt, wo nach der Agathen-Arie nicht geklatscht worden ist, oder auch nach den beiden Ännchen-Arien. Aber ich habe auch noch nie erlebt, dass nach der Max-Arie spontan geklatscht worden ist. Der Schluss der Arie ist so beklemmend, da freut man sich nicht. Das war Weber bewusst, so etwas passiert nicht zufällig.

Noch ganz kurz zum Schluss des Stückes überhaupt: Es endet in C-Dur, und Weber schreibt: »Das Ganze endet freudig«. Aber es ist doch eigentlich kein Happy-End?

Es ist schon etwas wie ein Happy-End. Eine Jahresfrist war für eine Verlobungszeit damals fast so wie: Morgen dürft ihr heiraten. Aber der Tod Kaspars überschattet das Ganze. Das Finale erscheint ein bisschen aufgesetzt. Hier kommt auch dieses Zitat aus der Ouvertüre wieder, die auch in C-Dur endet. Formal ist es sehr schön, dass dieser ganze Bogen auf zwei Pfeilern ruht.

35

Ich muss sagen, ich empfinde C-Dur manchmal als besonders beklemmend. Der traurigste Trauermarsch etwa, den ich kenne, ist der aus »Saul« von Händel, und der steht in C-Dur. Und der Schluss von »Così fan tutte«: Da ist diese Turbulenz; alles scheint wieder eingerenkt, und doch fühlt man, es ist das Falsche, trotz C-Dur, oder wegen C-Dur. So ähnlich ist das im »Freischütz« auch. In der Tonarten-Hierarchie steht C-Dur für »Alles in Ordnung«, aber nicht ganz so wie F-Dur; das ist wirklich die »Weihnachts-Tonart«.

Und am Schluss des »Freischütz« ist eben nicht alles in Ordnung, diese abgelegene Welt ist jetzt sehr stark beeinträchtigt. Da heißt es: Machen wir uns Mut! Wir leben weiter, es muss irgendwie gehen, in fünf Jahren haben wir das alles vergessen. Wie alle tollen Stücke hat es eben diese doppelten Böden.



WER HAT GUT LACHEN BEIM »FREISCHÜTZ«?

TEXT VON Hans Mayer

38

In London ist Carl Maria von Weber zwar gestorben, kurz nach dem Triumph des Oberon, den er als Auftragswerk für England geschrieben hatte, allein »Der Freischütz« wurde dort erst in neuerer Zeit zum erstenmal aufgeführt. Das britische Publikum schaute sich an, was die deutschen Jäger trieben und die Brautjungfern, und registrierte die Eskalation des Grauens beim Gießen der Freikugeln. Auf dem Höhepunkt der Krise, als Himmel und Hölle, Eremit und Samiel wieder einmal um eine arme Seele kämpfen und Agathe schreit: »Schieß nicht! Ich bin die Taube!«, wandte sich ein Gentleman im Parkett zu seiner Frau und fragte halblaut: »Warum sagt sie, um Himmels willen, sie sei die Taube?«

Es ist gut lachen über die romantische Erzoper der Herren Friedrich Kind und Carl Maria von Weber. Kein Werk der Opernbühne, mit Ausnahme des »Lohengrin«, was kein Zufall ist, wurde so viel parodiert und verspottet. Für geflügelte Worte, die man im Alltag zitieren konnte, mussten beide herhalten: Weber mit dem schönen Satz des Fürsten: »Fort, werft das Scheusal in die Wolfsschlucht!« und Wagner mit dem Gebot des Gralsritters: »Nie sollst du mich befragen.«

Warum der Spott? Mit dem romantischen Wunder lässt es sich nicht erklären, denn auch »Holländer« und »Tannhäuser« leben vom Wunderbaren, zu schweigen von der »Zauberflöte«, »Parsifal« und der »Frau ohne Schatten« ... Deren theatralische Spielregeln wurden widerstandslos ange-

nommen. An mancher Wirrnis im Libretto des »Freischütz« liegt es ebensowenig, daran hat es auch Schikaneder bei Tamino und Papageno nicht fehlen lassen, und das Libretto des ebenso belachten »Lohengrin« ist alles andere als wirr, vielmehr klar und ungemein gut gebaut.

Es muss mit einer besonderen Art von Unheimlichkeit zusammenhängen, gegen deren Gewalt man das Lachen zu Hilfe ruft. Beide Opern sind insgeheim Mysterienspiele. Himmel und Hölle im Widerstreit: Ortruds heidnischer Zauber und der Gralsritter in lichter Waffen Scheine: Samiel in dem verfluchten Kaspar und der Eremit, der Agathe schützt: das eigentliche Opfer des Teufels, der den Jägerburschen Max zum Todesschützen machen will. Allein es ist ungleicher Kampf. Die Hölle kann niemals siegen. Sie erhält nur, wen sie durch Vertrag kaufen konnte, wie den Kaspar.

Das Leid tragen, im Wortsinne, die Menschen, die weder himmlisch sind noch höllisch: aber unfrei in einer prädestinierten Weltkomödie. Elsa scheitert an der unmenschlichen Reinheit des Gralsritters. Max wird vom Teufel umgarnt, denn auch sein Missgeschick am Beginn der Oper ist Samiels Werk. Die Menschenwelt im »Freischütz« ist eine tief unfreie Welt. Sie setzt die totale Unterordnung voraus: im Gebet wie im Gehorsam. Bürgerliche Aufklärung suchte sich gegen solche Unterjochung durch Gelächter zu wehren. Sie traf damit aber bloß den Aberglauben, herabstürzende Ahnenbilder und den Vorüberzug der Wilden Jagd. Das wahrhaft Unheimliche jedoch wurde nicht durch Gelächter gebannt: die Hierarchie von Untertänigkeiten, die vollkommen unfreie, total gebundene Existenz. Gott, Fürst, Oberförster. Wie soll da ein Glück erblühen für Max und Agathe?

Weshalb man den Librettisten des »Freischütz« nicht gegen seinen Komponisten ausspielen kann im negativen Verdikt oder Weber gegen Kind zur Ehrenrettung. Das Gelächter über den »Freischütz« hat die gleiche Ursache wie die grenzenlose deutsche Begeisterung über Webers

39

romantische Oper bei der Berliner Uraufführung im Jahre 1821. Es war nicht allein der künstlerische Gegenentwurf zur höfischen italienischen Oper eines Spontini. Das mochte bei der Berliner Premiere eine Rolle spielen, erklärt aber nicht den Siegeszug des Werkes. Es war auch nicht Webers Musik allein, denn die hat seine »Euryanthe« wenige Jahre später nicht retten können.

40

Es war der ganze »Freischütz« ohne Ausflüchte: das Werk von Kind und Weber. Ein Werk, das die deutsche Misere darzustellen hatte, nämlich die totale Subordination vom Bauer Kilian zum Jägerburschen, zum Förster, zum Fürsten, zum Eremiten, zu Gott. Allein Weber und Kind zeigen diese Misere als eine vergangene Welt. Der Hinweis, das Stück spiele nach dem Dreißigjährigen Kriege, ist durchaus wörtlich zu nehmen. »Der Freischütz« bringt eine vergangene absolutistische und verstörte Wirklichkeit auf die Bühne. Verwüstetes Land und verwirrte Gemüter. Unfreiheit im Stufenbau der Autoritäten. Aber es gibt auch die Versuche des Ausbruchs. Kaspar ist ein Doktor Faustus im Wams des Landknechtes. Max schwankt zwischen Gehorsam und Insubordination, die aber nicht Freiheit bewirken würde, sondern neue Unterordnung.

Auf dies alles fällt, im frühen bürgerlichen Deutschland des Jahres 1821, das Licht der Aufklärung. Die Stretta der »Freischütz«-Ouvertüre schildert nicht allein das Entzücken der Agathe, die dem Geliebten entgegenweilt. Der Aufbau des Musikstücks ist vielmehr durchaus der »Leonoren«-Ouvertüre nachgebildet. Beethoven selbst war überrascht beim Lesen der Partitur. Das hatte er Weber nicht zugetraut, wie er gestand. Das Trompetensignal des Prinzipals Hoffnung aus dem »Fidelio« wurde auch von den Künstlern vernommen, die den »Freischütz« geschaffen haben. Aber dies Werk verkündet, wie »Die Zauberflöte« und wie die Oper Beethovens, das Ende der Subordination zugleich mit dem Ende des »Aberglaubens«, von dem die drei Knaben bei Mozart gesungen hatten.

Wer dies heute belacht, hat nicht gut lachen. Wer das Werk nicht ernst nimmt und ein Arrangement fordert, das den Bewusstseinslagen einer aufgeklärten Gegenwart angemessen sei, also »Freischütz« ohne Wolfsschlucht und Dumpfheit, ist genauso ein Irrtum, wie es der gute Moses Mendelssohn einst war, als er sich beim Gedanken entsetzte, sein Freund Lessing könne einen »Dr. Faust« schreiben und dabei den Teufel vom Jahrmarkt auf die Bühne bringen. Es gibt nur den ganzen oder gar keinen »Freischütz«. Der aber ist ein Bühnenwerk geblieben, bei dem uns das Lachen vergehen kann.

41

»
DAS
LÄCHERLICHE
ENTEHRT
MEHR
ALS
UNEHRE.
«

42

François de La Rochefoucauld





DER KAMPF UMS WAHRE GESICHT

DAS RISIKO DER LÄCHERLICHKEIT

TEXT VON Helmut Plessner

45

Gemeinschaft, nach dem Sinne des Blutes wie der Sache, wurzelt im schrankenlosen Vertrauen ihrer Glieder. Von demselben durchdrungen, zu wissen, dass man dazugehört kraft Geburt, Einweihung, Überzeugung, Wahlverwandtschaft, bedeutet Geborgenheit im Gemeinschaftskreis den Verzicht auf Behauptung des eigenen Selbst. Dieses Selbst, das dem Ganzen zum Opfer gebracht wird, bestimmt sich im Einklang zur Natur des Ganzen. Gemeinschaft des Blutes fordert Preisgabe letzter Intimität, weil das Ganze aus substantiellen Beziehungen von Person zu Person, um personhafte Mitte geschart, die jedem Gliede unvertretbare Stellung verleiht, in pulsierender Lebendigkeit sich aufbaut. Gemeinschaft der Sache schont die Intimität der Personen, die ohne Stellenwert, gänzlich vertretbar, in dem bloßen Hingeordnetsein auf die Sache zur funktionellen Einheit der Leistung zusammengeschlossen sind. Hier wie dort bezahlt der Mensch mit seiner individuellen Persönlichkeit, doch in verschiedenem Geist, den Einklang in die Gemeinschaft. Die Sache verlangt von ihm Gleichgültigkeit gegen seine einzigartige Lebensnatur, das Blut ihre letzte Entschleierung. Das große Opfer der individuellen Bewegungsfreiheit empfängt seine volle Tönung aus dem Ethos der absoluten Rückhaltlosigkeit, das der adäquate Ausdruck zugleich der Liebe und der Überzeugung ist. So gewiss es zweierlei ist, ob sich zwei Logenbrüder am gleichen Händedruck oder zwei Physiker

an der gleichen Beherrschung der mathematischen Sprache erkennen, so gänzlich verschieden die Menschen jeweils zueinander stehen, in der Rückhaltlosigkeit des gegeneinander Geöffnetseins, wenn auch verschieden zentraler Schichten ihrer Menschlichkeit, gleichen sie sich. Man kann eine ganze Skala solcher Rückhaltlosigkeitsbeziehungen bilden, die von Gemeinschaften der puren theoretischen Objektivität bis zu den Blutbünden der Geschlechter, von dem Gebiet der kältesten in das Gebiet der wärmsten Sprache reicht. Alle Instrumente der menschlichen Natur kommen darin zu ihrem Recht und geben ihre Akkorde in das kunstvolle Konzert der Kultur. Nur in philosophischer Abstraktion vermögen wir die Einzeltöne zu isolieren, in deren Klang Obertöne aller Grade und Stufen unserer seelisch-geistigen Existenz mitzittern.

Verlassen wir aber diese ideale Betrachtungsweise, die sich mehr an die Konturen, die scharfen Trennungen, die reinen Formen der Verhältnisse als an die verunklarenden Zwischenbeziehungen von Ding zu Ding hält, dann sieht sich die Gemeinschaft doch auch anders an. In Wirklichkeit ist ihre Forderung nie voll erfüllt. Ihren Idealtypus müssen wir von uns aus mit an die realen Gegebenheiten herantragen, mit seinem Geist die Institutionen der Familie, der Kirche und Gemeinde, des Bundes, der Werkgemeinschaft beseeelen, wenn wir uns zu gemeinschaftlichem Leben gedrängt und aufgefordert finden. Mag hundertmal nach der Idee das Ineffabile individueller Eigenart vom Seinsgrund der Gemeinschaft und damit von allen ihr Angehörigen mit erfasst sein, tatsächlich durchdringen die Menschen sich doch nie bis auf den Grund, der gar nicht festliegt, weil er ewige Potentialität ist. Als geistig-seelische Wesen haben sie das ungeheure Bewußtsein, selbst von den Bahnen ihres individuellen Gesetzes abweichen zu können oder wenigstens des Rechtes, sich gegen seine Definition aufzulehnen. Soweit die Seele geformt ist, mag sie sich eine Beurteilung gefallen lassen; überzeugen kann sie davon doch erst die in

der Rückschau erfassbare Melodie durchlebten Schicksals. Denn sie ist mehr als diese geformte Wesenheit, sie ist der Urquell dazu, der Urgrund von Fähigkeiten, die Gestalten werden könnten, ohne Gestalt zu werden. Keine naturhafte, keine geistige, keine seelische Bindung einer Gemeinschaft ist darum so stark, dass ihr Bruch ganz aus dem Bereich der Möglichkeit rückt. Jedes Zusammenleben trägt den Keim des Aneinandervorbeilebens in sich, weil die Seelen mehr sind, als was sie wirklich sind. Auf die Gnade völligen Einklangs der Wesen lässt sich Gemeinschaft nicht bauen. Kommt nicht redlicher Wille, Treue hinzu, folgt nicht dem primären Liebesakt, der an einer gewissen Wesenskonformität sich entzündet, die Liebe, die auch da verzeiht, wo sie nicht mehr versteht, so ist es um die Gemeinschaft von Menschen geschehen. [...]

Solange die Individualität noch nicht voll zu sich erwacht ist, wie in den primitiven Stadien des Lebens und der Kultur, fehlen freilich auch diese Wirkungen, und darum mag man die Primitivität glücklich preisen. Der Mensch aber, welcher in der Herausarbeitung individuell-seelischen Seins den Quell zu großen Werten spürt, muss das Schicksal der Individualisierung auf sich nehmen. [...]

Alles Psychische, was sich nackt hervorwagt, es mag so echt gefühlt, gewollt, gedacht sein, wie es will, es mag die Inbrunst, die ganze Not unmittelbaren Getriebenseins hinter ihm stehen, trägt, indem es sich hervorwagt und erscheint, das Risiko der Lächerlichkeit. Der pure Affekt, das Sich-los-lassen der Seele in den Ausdruck hinein, die Unmittelbarkeit der Äußerung, die wahrhafte Rückhaltlosigkeit in der Manifestation der Urteile ebenso wie der Handlungen oder des Mienenspiels wirkt – vielleicht nicht notwendig, aber immer möglicherweise – lächerlich. Kein Ernst ist vor dieser Umkipfung ins Komische sicher. Selbst über ein gelebtes Leben, dem das Schicksal den Stempel der Endgültigkeit und Notwendigkeit aufdrückt, kann sich ironischer Schein verbreiten, in dessen Lächeln eine Welt in nichts zergeht.

Man mag sich wohl über alles lustig machen, doch ist einem noch freigestellt, den Ernst zu wahren und zu respektieren, wo kein Zwang zur Lächerlichkeit vorliegt. An dem Psychischen aber haftet gewissermaßen die Lächerlichkeit, sie ist in seiner Natur latent eben durch die Zweideutigkeit, die keine Bestimmung und keine letzte Nähe, es sei denn in der Liebe, erträgt. [...]

DAS PROBLEM DES GEHORSAMS

TEXT VON Arno Gruen

Gehorsam ist die Unterwerfung unter den Willen eines anderen. Dieser Andere übt Macht über den Unterworfenen aus. Bereits in frühester Kindheit beginnt diese Unterwerfung, lange bevor Sprache und Denken sich ordnen, sodass der Gehorsame später eine Unterwerfung während der Kindheit gar nicht wahrnimmt und sie erduldet, ohne sich dessen bewusst zu sein.

Aus diesem Grund entwickeln sich etliche Kulturen wie die unsrige: Fest verankerte Konventionen verführen zu reflexartigem Gehorsam, veranlassen uns, Obrigkeiten nicht in Frage zu stellen, verleiten uns zur Hingabe an vorgegebene Programmierungen, zu Gruppendenken und machen uns schließlich unfähig, selbst zu denken und selbstbestimmt zu handeln. [...]

Wir glauben, wir könnten durch rationales Denken dem kritiklosen Gehorsam entgegenwirken. Dabei merken wir nicht, dass es eigentlich nicht um das Denken oder Überlegen geht. Vielmehr dreht es sich um eine Knechtschaft, der wir uns unterwerfen mussten, die tief in unsere früheste Kindheit zurückreicht und die durch die überwältigende Macht unserer Mütter oder Väter hervorgerufen wurde. Die Macht der Eltern über uns erkennen wir nicht, denn in unserer Kultur gelten Mutter und Vater als allwissend, als wohlwollend, weil sie nur das Beste für uns wünschen.

Folglich wird auch Gehorsam nicht als das wahrgenommen, was er ist, ja mehr noch, ein Großteil der Menschen fühlt sich gerade dann besonders bedroht, wenn sie mit der

Wahrheit über ihren Gehorsam konfrontiert werden. Diese Bedrohung erinnert uns an die eigentlichen Umstände unserer frühkindlichen Entwicklung, die aufs Engste mit dem Gehorsam verbunden sind. Diese Umstände müssen daher unterdrückt werden, weil sie sonst Angst und Terror auslösen würden.

50

Es ist mehr als merkwürdig, dass ein Mensch, wenn er bedroht und terrorisiert wird, dazu neigen kann, sich mit demjenigen zu identifizieren, der ihn terrorisiert. Mehr noch, der Bedrohte verschmilzt sogar mit dem Bedroher und gibt seine Identität zugunsten der ihn terrorisierenden Instanz auf. So erhofft der terrorisierte Mensch – was nie gelingen kann –, sich retten zu können. [...]

Moralische Rechtfertigungen treffen wir im gesellschaftlichen Leben immer wieder dort an, wo Menschen ihrem Unterdrücker beigetreten sind. Die Kehrseite jeder Treue ist Gehorsam. Umgekehrt impliziert jeder Gehorsam Treue. Menschen halten sich für treu, aber deswegen nicht für gehorsam, weil sie sich – aus freier Wahl – als treu empfinden und erleben. Aber indem man Treue als einen moralischen Wert empfindet, den man selbst wählt, verhüllt man jenen Gehorsam, der der Identifikation mit den Mächtigen dient. Beide, Treue und Gehorsam, wurzeln in der Autorität, wodurch freiwillige Knechtschaft zum moralischen Wert und zu einer bewundernswerten menschlichen Qualität erhoben werden. Ein derartiges Verhalten resultiert aus einem destruktiven Vorgang, bei dem der Wert des Unterdrückers zum Wert verklärt, also in sein Gegenteil umgewandelt wird. Dies bewirkt und steuert zugleich den Gehorsam. Die Wurzeln dieses uralten Mechanismus finden sich in der frühesten Kindheit: Damals waren wir den Erwachsenen, die uns versorgten, aber uns auch ihren Willen aufzwingen, ausgesetzt. Diese Erfahrung bedroht jedes kindliche Selbst, das sich gerade entwickelt. Kinder, deren Willen auf diese Weise gebrochen wurde, entwickeln einen verhängnisvollen Gehorsam gegenüber Autoritäten.

Unsere Entwicklung wird dadurch gestört, dass sie Gehorsam verlangt und eine Identifizierung mit demjenigen, der Gehorsam einfordert. Gehorsam ist immer Unterwerfung unter den Willen eines anderen, weil dieser Macht über einen hat. Wenn ein Kind von demjenigen, der es schützen sollte, körperlich und/oder seelisch überwältigt wird und das Kind zu niemandem fliehen kann, wird es von Angst überwältigt. Eine Todesangst sucht das Kind heim. Es kann nicht damit leben, dass die Eltern sich von ihm zurückziehen. Ohne Echo für seine ihm eigene Wahrnehmungs- und Reaktionsfähigkeit kann ein Kind nicht überleben. Es übernimmt, um eine Verbindung aufrechtzuerhalten, die Erwartungen der Eltern. Auf diese Weise wird das seelische Sein eines Kindes in seiner autonomen Wahrnehmungs- und Reaktionsfähigkeit geradezu ausgelöscht.

51

Für ein heranwachsendes Kind oder einen jungen Erwachsenen ist dann nur noch ein Ausweichmanöver möglich, um die Angst, mit der keiner leben kann, in den Griff zu bekommen: Die Todesangst ist so überwältigend, so paralyisierend, dass sie beiseitegeschoben und abgespalten werden muss – nicht nur verdrängt. [...] Die vom Bewusstsein abgespaltene Angst dringt plötzlich wieder in das Bewusstsein ein. Der überrumpelte Mensch muss dann nach Lösungen zurückgreifen, die diese Angst bändigen. In solchen Fällen wiederholt sich unsere eigene Geschichte. Erneut unterwerfen wir uns – wie früher – demjenigen aus Angst, der auf uns Zwang ausübt, um von ihm gerettet zu werden. [...]

Die Angst, der man sich nicht stellen kann, weil sie von der Autorität verboten wurde, führt dazu, sich dem Täter unterzuordnen, indem man sich mit ihm verbündet und seine Gewalt in Liebe umwandelt. Und darum gelangen in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche rechtsradikale und totalitär ausgerichtete Führer an die Macht. [...]

Der Gehorsam ist ein nicht zu leugnender Aspekt unserer Kultur. Aus ihm resultieren politische Folgen, die



ihrerseits eine Pathologie spiegeln, die von unserer Kultur begünstigt werden. [...]

Wir verdammen uns dazu, in unserer Geschichte zu leben, schmieden jedoch ein Komplott gegen diese Geschichte, indem wir durch die subtile Art des Gehorsams dazu gebracht werden, von Gedanken beherrscht zu werden, um im Wettbewerb nicht unterzugehen.

54

Wir befinden uns deshalb in einem ständigen Überlebenskampf, dessen Ziel es ist, nicht abgewertet zu werden und vor allem nicht zu versagen. Was authentisches Erleben sein sollte, wird so irrational, weil die Angst unterzugehen oder zu versagen, Menschen die Möglichkeit raubt, mit den ursprünglichen Lebenskräften ganz unmittelbar in Kontakt zu treten und diesen Kontakt aufrechtzuerhalten. Alles wird zum Ausdruck eines Überlebenskampfes, dessen Ziel es ist, nicht abgewertet zu werden und vor allem nicht zu versagen. Leben als Ausdruck von Liebe, von empathischen Wahrnehmungen und menschlichem Mitgefühl, geht verloren. An seine Stelle tritt die stets lauende Angst vor der Ohnmacht. Deshalb identifiziert man sich mit dem Aggressor. [...]

EINE PHANTASMAGORIE DES SATANISCHEN

TEXT VON Constantin Floros

55

In der historischen Perspektive erscheint Carl Maria von Weber als Prototyp des vielseitigen modernen Künstlers. Man würdigt ihn als Schöpfer oder Mitbegründer der deutschen romantischen Oper und als bedeutendsten Wegbereiter Richard Wagners, und man feierte ihn lange Zeit als nationalen Komponisten par excellence – nach Wagners berühmtem Ausspruch als den deutschesten aller Komponisten. Siegfried Goslich, dem wir ein Standardwerk über die deutsche romantische Oper verdanken, bezeichnete ihn als einen überragenden Musikdramatiker der Geschichte.

Weber war nicht bloß literarisch interessiert, er war auch der wohl früheste Repräsentant eines neuen Künstlertypus, der Musiker, Musikschriftsteller und Literat in Personalunion war. Seine Biografen rühmen ihn als genialen Komponisten, begabten Dirigenten, erfahrenen Musikdirektor und Theaterpraktiker, virtuosen Konzertpianisten und Gitarrespieler. Daneben war Weber aber auch Musikkritiker, Ästhetiker und Schriftsteller mit literarischen Ambitionen; seine Schriften bilden einen stattlichen Band, der den Leser staunen lässt. So verfasste Weber nicht nur zahlreiche Rezensionen und Kritiken, Einführungen in eigene und fremde Werke, Charakteristiken und Repliken, sondern schrieb auch eine Humoreske, Gedichte, Übersetzungen und den unvollendet gebliebenen Roman »Tonkünstlers Leben«, an dem er mehrere Jahre arbeitete. In der Geschichte der Musik gilt

Weber schließlich als Begründer des Klangkolorismus, als bahnbrechender Neuerer auf dem Gebiet der Instrumentation, als Wegbereiter der Klangfarbencharakteristik.

Wie mehrere andere Künstler des 19. Jahrhunderts war auch Weber synästhetisch veranlagt: Er assoziierte nicht nur Visuelles mit Akustischem, sondern auch Akustisches mit Geruchsempfindungen. In seinen belletristischen Arbeiten, die unzweifelhaft autobiografischen Charakter tragen, finden sich Stellen, die ausdrücklich auf das Phänomen der Doppelempfindungen Bezug nehmen. So schildert der Protagonist von Webers in Ich-Form geschriebener Humoreske »Der Schlammbeißer«, wie Musikalisches sich bei ihm nicht nur mit optischen Vorstellungen, sondern auch mit Gerüchen assoziiere. Er gibt sich als Anhänger der Vokalmusik zu erkennen und erzählt, wie er in Gedanken an eine berühmte Sängerin (die »göttliche Catalani«) deren Lob in Gesangshymnen ausgeströmt habe. In diesem Zusammenhang bekennt er: »Dabei hatte natürlich meine Phantasie den kühnsten Spielraum, und alles wogte für mich in einem Tonmeere. Allein waren doppelte Skalen, jeder Bach eine Passage, jeder rauchende Schornstein eine hochwirbelnde Kadenz, und die Blumen, ach, was sage ich von Blumen, alle Tonarten roch ich, alle Gerüche hörte ich«. In lebhaften Farben schilderte Weber im ersten Kapitel seines Romanfragments »Tonkünstlers Leben«, wie sich bei einer Kutschfahrt optische Naturbilder bei ihm in musikalische Bilder umsetzten: »Sehe ich stillstehend so recht fernen Blickes in die Ferne, so beschwört dies Bild fast immer ein ihm ähnliches Tonbild aus der verwandten Geisterwelt meiner Phantasie herauf, was ich dann vielleicht lieb gewinne, festhalte und ausbilde. Aber, gerechter Himmel! Mit welchen Purzelbäumen stürzen die Trauermärsche, Rondos, Furiosos und Pastorales durcheinander, wenn die Natur so meinen Augen vorbeigerollt wird«.

Interessanterweise setzte Weber hier Naturbilder zu musikalischen Charakteren in Bezug. Max Maria von We-

ber, Webers Sohn und erster Biograf, bestätigte denn auch, dass sich sein Vater auf Fahrten im Reisewagen vielfach von visuellen Eindrücken musikalisch anregen ließ. So sei die Musik zur Wolfsschluchtszene während einer Fahrt nach Pillnitz an einem Nebelmorgen konzipiert worden, »als sich Wolkenmassen vielgestaltig um den Wagen ballten und lösten«.

In seinem kunsttheoretischen Gebäude räumte Weber der Fantasie einen besonderen Platz ein, und er beteuerte, von Jugend an gelernt zu haben, in einer Fantasiewelt zu leben und in ihr sein Glück zu suchen. Man könnte zu bedenken geben, dass Webers eindeutige Überschätzung der Fantasie zeitgemäß sei, dass er sich Gedanken der romantischen Ästhetik Jean Pauls, der Brüder Schlegel oder Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns angeeignet habe oder dass seine referierten Ansichten für die konkrete Deutung seiner Musik kaum relevant seien. Vor solchen Verallgemeinerungen sollte man sich jedoch hüten, denn immer wieder bestätigt sich die Erfahrung, dass der Fantasiebegriff wesentliche Seiten seines Schaffens erhellt. Manchen Aufschluss darüber gibt zunächst ein Brief Webers an seinen Freund Hinrich Lichtenstein. Nachdem Weber Lichtenstein einige Stücke aus dem »Freischütz« im Klavierauszug geschickt hatte, schrieb er ihm am 26. März 1821: »Ich glaube es gern, dass ihr aus Manchem im Freyschütz nicht klug werden konntet. Es sind Dinge darin, die in dieser Weise noch nie auf der Bühne waren, die ich daher ohne das mindeste Anhalten an schon Vorhandenes gänzlich aus meiner Phantasie schaffen musste.«

Diese Aussage ist keine Übertreibung: Für einige Szenen im »Freischütz« gibt es in der Tat keinerlei Parallelen aus dem Opernschaffen der damaligen Zeit. Recht instruktiv sind sodann zwei Absätze aus den Gedanken und Notizen für den Roman »Tonkünstlers Leben«. Weber traf hier 1818 eine wichtige Abgrenzung zwischen einer herkömmlichen Komposition und einem Fantasiestück: Das Fantasiestück unterscheide sich vom »gewöhnlich geregelten Musikstück«

durch das »scheinbar abgerissene Phantastische« und sei »nur ganz besonderen Genien möglich – die sich eine Welt schaffen, in der es nur scheinbar bunt zugeht, die aber gewiss den wahrgefühltesten inneren Zusammenhang hat, wenn man sie mitzufühlen imstande ist«. Einige Zeilen weiter legte Weber seine Ansichten über das Verhältnis von Dichtung und Wahrheit wie folgt dar: »Die wahre Geschichte ist oft das Unwahrscheinlichste und würde im Gewande der Dichtung für ganz unsinnig ausgegeben werden; aber das ist die Bizarrierie des Lebens, dass es das Naheliegendste überspringt und dadurch die Wahrheit zur Fabel stempelt. Man könnte also fast sagen, es sei nicht alles wahr, was wirklich geschehen sei; oder es gibt Dinge, die sich begeben haben, erzählt aber zur Lüge werden.«

Diese Sätze enthalten die Quintessenz der romantischen Ästhetik und insbesondere der Ästhetik Webers: Ihre oberste Maxime war die Aufhebung der strengen Scheidung zwischen Wahrheit und Fabel, Fantasiewelt und Wirklichkeit, Traum und Alltag, Rationalem und Unbewusstem. Webers reife Opern, »Der Freischütz«, »Euryanthe« und »Oberon« sind in einer Fantasiewelt angesiedelt, für die die Kategorien von Zeit und Raum nicht immer gelten. Sie beziehen das Irrationale ein und rechnen bewusst mit seiner Wirkung. Ohne jeden Zweifel hatte Weber eine besondere Affinität zu dem, was seine Zeitgenossen mit dem Modewort »Geisterwelt« bezeichneten: Im »Freischütz« ist diese Vokabel auf die Welt des Dämonischen und Abergläubischen zu beziehen, in der Euryanthe auf die Welt des Jenseitigen, im »Oberon« auf die Märchenwelt. Die fantastische »Geisterwelt« war es, die Weber zu diesen Sujets hinzog. So war er von vornherein fasziniert von dem »schauerlichen« Charakter des »Freischütz«: Einem Brief vom 23. Februar 1817 an seine Braut Caroline Brandt zufolge sah er die Wolfsschluchtszene schon vor Beginn der Komposition als die zentrale Szene der Oper an. Der Einbruch des Dämonischen beeindruckte ihn: »Nun was Extras ist dies.

Teufelr kommt auch drin vor, als schwarzer Jäger, und Kugeln werden gegossen in der Bergschlucht um Mitternacht, wo all die Gestalten vorüberrauschen.«

Das Libretto zum »Freischütz« wurde mehrfach gedeutet und kritisiert. Goethe lobte es am 9. Oktober 1828 in einem Gespräch mit Eckermann: »Wäre »Der Freischütz« kein so gutes Sujet, so hätte die Musik zu tun gehabt, den Zulauf der Menge zu verschaffen, wie es nun der Fall ist.« Wesentlich für die bis heute gültige Interpretation ist die Auffassung, Webers Librettist Friedrich Kind habe den Protagonisten Max als einen haltlosen, passiven Charakter gezeichnet. Als repräsentativ sei die Meinung Hermann Alberts angeführt: »Der Kindsche Max dagegen bleibt eine schwankende, schemenhafte Figur; er entwickelt sich nicht organisch, sondern mechanisch und ist als Wirklichkeitsmensch im Guten wie im Bösen unmöglich.« Diese Ansicht geht letzten Endes auf Kind selbst zurück, der in seinen Kommentaren zum »Freischütz« Max als »wankenden Schwachen« charakterisierte. Allem Anschein nach führte diese Apostrophierung zu einer Fehlinterpretation.

Um die Zusammenhänge besser zu verstehen, ist es wichtig zu wissen, dass Kinds Libretto auf zwei Vorlagen basiert: Die eine ist die Novelle »Freischütz« aus dem Gespensterbuch von Johann August Apel aus dem Jahre 1810, die andere der »Freischütz«, eine 1812 entstandene romantische Tragödie des Münchner Dichters Franz Xaver von Caspar. Zwischen diesen beiden Quellen bestehen gravierende Unterschiede. So hat die Novelle einen tragischen Ausgang: Die Freikugel trifft und tötet Käthchen, die Jägersbraut. Daraufhin sterben auch ihre Eltern, während Wilhelm, der Freischütz, sein Leben im Irrenhaus beschließt. Demgegenüber hat die romantische Tragödie von Caspar einen glücklichen Ausgang: Der engelhaften Erscheinung Paulines, seiner Braut, verdankt es der unglückliche Wilhelm, dass er in letzter Minute der Hölle entkommt. Von Caspar führte übrigens eine neue Figur, den

Eremiten, in seine Tragödie ein, der das Gute personifiziert.

Wie Forschungen ergaben, benutzte Kind für das Libretto entgegen seinen Angaben nicht nur Apels Novelle, sondern auch von Caspars romantische Tragödie, in der sowohl die Figur des Eremiten als auch der glückliche Ausgang der Handlung vorgegeben sind. Zu beachten ist freilich, dass Kind und von Caspar den Stoff keineswegs in gleicher Weise auffassten: Während von Caspar sich von der Idee des Fatalismus leiten ließ, stellte Kind sein Textbuch unter den Gedanken der Fügung und eröffnete die Handlung mit zwei von Weber vertonten Szenen, in denen der Eremit betet und später Agathe die geweihten Rosen zum Schutz gegen das Böse überreicht. Maßgeblich für Kinds Auffassung ist, dass er den Widerstreit des Guten mit dem Bösen letzten Endes auf den Gegensatz zwischen Hoffnung (Gottvertrauen) und Verzweiflung zurückführte. Bezeichnend dafür sind die Sätze, mit denen Cuno und der Chor am Anfang der Oper (Nr. 2) Max zu ermuntern suchen: »O, laß Hoffnung dich beleben und vertraue dem Geschick!« – »Mein Sohn, nur Mut, wer Gott vertraut, baut gut.« Max freilich ist schon zu Beginn der Oper nicht bloß unruhig, sondern gänzlich verunsichert. In seinem Monolog (Nr. 3) bekennt er: »Nein, länger trag' ich nicht die Qualen, die Angst, die jede Hoffnung raubt.« Und etwas später heißt es: »Hat denn der Himmel mich verlassen? Die Vorsicht ganz ihr Aug' gewandt? Soll das Verderben mich erfassen, verfiel ich in des Zufalls Hand?«

Vorsehung und Zufall sind die geistigen Pole der Handlung: Während Max sich vom Zufall bedroht fühlt – ihn quält die Frage (Nr. 3): »Herrscht blind das Schicksal? Lebt kein Gott?« –, glaubt seine Verlobte Agathe fest an die Vorsehung (Nr. 12): »Es waltet dort (am Himmelszelt) ein heil'ger Wille, nicht blindem Zufall dient die Welt.« Und die Lehre, die der Schlusschor (Nr. 16) aus den dramatischen Geschehnissen zieht, lautet: »Laßt uns zum Himmel die Blicke erheben und fest auf die Lenkung des Ewigen bau'n!« Das Böse ist mithin

sowohl bei von Caspar als auch bei Kind eine Metapher für den Zweifel, für die Hoffnungslosigkeit. Dieser Gedanke wird in von Caspars Tragödie explizit erwähnt. Robert, der im Banne des Bösen steht, sagt (1. Aufzug, 8. Szene): »Der Zweifel ist für den Menschen der eigentliche, der wahre Teufel.«

Die These von der vermeintlichen Haltlosigkeit Maxens erweist sich somit als vordergründig, vielmehr präsentieren Kind und Weber uns Max als »modernen« Menschen, der zwischen Zuversicht und Zweifel schwankt: Er verhält sich nicht passiv, sondern handelt an entscheidenden Momenten aus freiem Willen. Erstaunlicherweise wurde bislang übersehen, dass Max derjenige ist, der am Ende der Wolfsschluchtszene durch sein Verhalten die entscheidende Wende und damit auch den glücklichen Ausgang der Handlung herbeiführt: Nach dem Guss der siebenten Kugel beschwört er selbst den Teufel, indem er »Samiel« schreit. Daraufhin erscheint der schwarze Jäger und fasst nach seiner Hand. An dieser Stelle steht in Kinds Textbuch eine wichtige Regieanweisung, die in Webers autografer Partitur und in allen Partiturausgaben fehlt: »Max schlägt ein Kreuz und stürzt zu Boden. Es schlägt eins. Plötzliche Stille. – Samiel ist verschwunden.« Das Schlagen des Kreuzes symbolisiert die christliche Zuversicht, die Abwendung vom Bösen. Dadurch ist der gute Ausgang der Handlung motiviert.

Webers Musik zur Wolfsschluchtszene (Nr. 10) gilt als musikalischer Höhepunkt der ganzen Oper. Hermann von Waltershausen bezeichnete sie schon 1920 als »unerhörteste Intuition der gesamten Musik«. Die Erinnerungsmotivischen Zusammenhänge der Szene, ihre harmonikalen und instrumentationstechnischen Neuerungen sowie ihre sinnvolle tonartige Disposition haben Bewunderung hervorgerufen. Kaum beachtet wurden hingegen bestimmte Besonderheiten der Gestaltung, die unsere volle Aufmerksamkeit erfordern, weil sie Webers phänomenale Fähigkeit zur musikalischen Charakteristik eindrucksvoll beweisen. So ist der Schluss

der Wolfsschluchtszene als Melodram gestaltet: Die Musik ist ausschließlich dem Orchester vorbehalten, es wird nicht gesungen, sondern nur gesprochen. Die szenischen Vorgänge, die das Gießen der sieben Kugeln begleiten, fügen sich zu sieben Bildern zusammen:

Im ERSTEN BILD läuft eine Wolke über den Mondstreif.

Das ZWEITE BILD zeigt das Hüpfen und Flattern der Waldvögel.

Im DRITTEN BILD jagt ein schwarzer Eber vorüber.

Im VIERTEN BILD erhebt sich ein Sturm, bricht Wipfel der Bäume, jagt Funken vom Feuer.

Im FÜNFTEN BILD hört man Rasseln, Peitschenknall und Pferdegetrappel, vier funkensprühende Räder rollen über die Bühne.

Im SECHSTEN BILD zeigen sich Nebelgestalten von Jägern zu Fuß und zu Ross.

Im SIEBENTEN BILD erscheint Samiel.

Zu diesen Bildern schrieb Weber eine illustrierende Musik großen Stils – sieben originelle Charakterstücke, die alle mit lautmalerischen Zügen ausgestattet und nach dem Prinzip der Steigerung zusammengefügt sind. Etliche Stücke sind motivisch miteinander verknüpft. So das erste mit dem zweiten und das dritte mit dem vierten. Eindrucksvoll sind auch die Konfigurationen zwischen Handlung, Szenerie und Musik. So ist das dritte Bild, die wilde Jagd des schwarzen Ebers, als Ostinato robustesten Charakters komponiert. Das sechste Bild, der Zug und Chor des wilden Heeres, wiederum ist als Jagdstück, als Chasse vertont; es handelt sich allerdings um ein im Klangcharakter verfremdetes Jagdstück mit recht exzeptioneller Instrumentierung und noch ungewöhnlicherer Harmonik. Noch etwas verdient Beachtung: Die Motivik wechselt entsprechend den szeni-

schen Vorgängen von Bild zu Bild. Gleichwohl lassen alle Charakterstücke als Zusammenhang stiftendes Moment den verminderten Septakkord oder den Tritonus erkennen, seit dem Mittelalter das Emblem des Satanischen in der Musik (»diabolus in musica«). Auf diese Weise verrät die tonsymbolische Gestaltung, dass das Satanische während des ganzen Melodrams präsent ist.

Der Schluss der Wolfsschluchtszene will nicht bloß als Höllenspuk, sondern als eine Phantasmagorie des Satanischen verstanden werden: Wohl nie zuvor in der Geschichte der Oper wurde das Infernalische so eindringlich beschworen wie hier. Dass die Szene mehrere Komponisten nachhaltig beeindruckte, ist deshalb nur natürlich: Hector Berlioz und Franz Liszt waren von ihr besonders angetan. Das Finale der »Symphonie fantastique« und der Mephisto-Satz der »Faust-Sinfonie« bezeugen dies eindrucksvoll: In beiden Sätzen spielen Transfigurationen des Weberschen Samiel-Motivs eine wesentliche Rolle.



DIE WOLFSSCHLUCHT- SZENE DES »FREISCHÜTZ«

TEXT VON Dieter Schnebel

Der Freischütz ist nicht nur einer, der Freikugeln hat, die immer treffen, sondern auch der, der sich freischießt, sich vom Pech befreit, das ihn klebend gefangenhält, ja allgemeiner und umfassender: vom Schicksal, das ihn umgarnt – dies alles freilich gerade, indem er sich auf verstrickende Mächte einlässt, sich selber schier unlösbar verstrickt – so sehr, dass ihn schließlich doch nur menschliche Entscheidung retten kann. So aber ist der Weg von Befreiung insgesamt, und er führt durch höllische Tiefen. Die Wolfsschluchtszene, der musikdramatische Höhepunkt von Webers romantischer Oper, ist der Tiefpunkt jenes Weges, das dunkle und schlammige Ende der schiefen Bahn, wo überhaupt alles in Gefahr steht und in solchem Äußersten die Freikugeln gegossen werden, deren Schuss den Ausweg aus der gänzlichen Verfahrenheit eröffnen soll.

Die märchenhafte Bilderwelt des Werks lässt in der Wolfsschluchtszene alles los, was schwarze Schauerromantik zu bieten hat. Schon der Name kündigt den Abgrund an, die verschlingende Tiefe, wo der Wolf verderbenbringend sein Unwesen treibt, jenes Symboltier, das endlich den frisst, der selbst am Ende ist. In der schwarzen Schlucht aber wuchern die symbolträchtigen Erscheinungen: der bleiche Mond, der Totenkopf, die Eule mit den feurig rädernden Augen,

die Raben, der Hexenring aus den Steinen, das Zauberverfeuer mit den giftigen Farben, die verzerrten Geister Toter und Lebendiger, der schwarze Eber, der dunkle Wagen mit den funkenwerfenden Rädern, schließlich die Wilde Jagd, Gewitter, blaue Flammen aus der Erde, Irrlichter, und am Ende der Wilde Jäger selbst.

Und man hört die grellen Laute unsichtbarer Geister, die Uhr, die zwölf schlägt, das unnatürliche Sprechen der Beschwörung, die verzerrte Stimme des Wilden Jägers, Donner, Sturm, Rasseln, Peitschengeknall und Pferdegetrappel, Hundegebell und Wiehern, schließlich das losbrechende Gewitter mit Wettergeläut. Solches ständig sich steigernde optisch-akustische Tohuwabohu gleicht dem ausbrechenden Wahnsinn, wo die krause Bilderwelt des Unbewussten überschwemmend hervordrängt. Tatsächlich ist Max, in dem es innen genauso brodeln, wie es draußen tost, und wo Innenwelt und Außenwelt bereits zu verschwimmen drohen, wirklich am Ende und in äußerster Gefahr – der des Selbstverlusts, welche er freilich durch sein eigenes Halt!, die rettende Gebärde des Kreuzschlagens, zu bannen vermag und zur Wende verwandelt. Der Schluss der Szene: »Man richtet sich konvulsivisch auf.«

Die Webersche Musik erfüllt das teils strömende, teils wild aufschäumende Gewoge der Bildklänge mit ebenso wechselnden Klangbildern von großer Suggestivität – und Kühnheit. So findet sich in fast jedem Moment Neuartiges; sei es in den Klangfarben – etwa gleich in der Einleitung die Mischung von Streichertremoli in tiefer Lage mit ebenfalls sehr tiefen Klarinettenklängen –, in der Dynamik – z. B. die extremen Lautstärkenunterschiede im folgenden Geisterchor (die ins pp hineinplatzenden Uhu-Rufe im ff) –, sei es in der Harmonik – etwa die quasi atonalen Klangfolgen der Wilden Jagd –, in der Rhythmik und Gestik – die zerfetzten, fast schon polyrhythmischen Gebilde in Kaspars *agitato* (»Du weißt, dass meine Frist...«) –.

Auch die stimmliche Gestaltung ist außergewöhnlich – nicht nur in den ständigen Wechseln von Sprechen und Singen, sondern darüber hinaus in den durch die musikalischen Strukturen bedingten Differenzierungen der Sing- und Sprechweisen, welche wiederum die Charaktere verdeutlichen: Kaspar spricht starr, flüstert oder singt verzerrt; Samiel spricht mit gleichsam hohler Stimme; Max aber singt und spricht unverfälscht, natürlich und mit Gefühl – er ist unter den Dreien der wirkliche Mensch.

Ebenso differenziert wie die Ausstufung der Gesangsarten sowie der einzelnen Klangmomente ist die formale Gestaltung der groß angelegten Szene. Auffällig sind die oft schroffen Wechsel der Teile und ihre fast disproportioniert unterschiedlichen Längen. Die langsame, statisch um einen Klang kreisende Einleitung des Geisterchors, welche in die gänzlich statische Passage der zwölf Glockenschläge mündet, wird unvermittelt von Kaspars hektischem *agitato*-Gespräch mit Samiel abgelöst, das selbst wieder mehrfach von abrupten Halten unterbrochen wird. Im Auftritt des Max ändert die Musik häufig den Charakter, wie auch die Artikulationsweise ständig zwischen Sprechen, rezitativischem Gesang, verzerrtem und normalem Gesang wechseln. Dem folgt ein reines Sprechduett ohne instrumentale Begleitung. In der Szene des Kugelgießens erscheint nach dem Fallen jeder neu gegossenen Kugel eine anders ausgestufte Musik, wie wenn die Veränderung des Bildes neue Klänge abrufen würde. Tatsächlich sind Bilder und Klänge engstens aufeinander bezogen, steigern sich gegenseitig und bilden das Ganze eines musikdramatischen Crescendos aus Bildklängen und Klangbildern.

Dass dies phasenweise vor sich geht, liegt nicht nur an der phasenhaften Dramatik des Kugelgießens, sondern an Webers Komponieren: er fügt – höchst modern – eben verschiedenartig ausgestufte Musikarten zusammen. In der Tat fehlen motivisch-thematische oder variative Zusammenhänge

so weitgehend, dass die Musik, verglichen mit der auskomponierten des älteren Zeitgenossen Beethoven, merkwürdig unkomponiert erscheint. Eher gibt es Leitklänge wie etwa den verminderten Septakkord, der mehr oder weniger deutlich die Szene durchzieht; er bildet in seiner Mehrdeutigkeit und der Absenz eines Grundtons das musikalische Symbol der schillernden, ebenso grund- wie haltlosen Welt Samiels, in der die chaotischen Geister und Bilder eines unteren Bereichs ihr Wesen treiben. Freilich, wo es ichhafter und bewusster zugeht, wie etwa am Schluss des Werks, kommt auch die rationale thematische Arbeit zu ihrem Recht.

Nichtsdestoweniger komponiert Weber im »Freischütz« insgesamt weniger motivisch als der Vorgänger Beethoven oder der Nachfahre Wagner. Die Musik dieser romantischen Oper ist der Glücksfall einer freien Musik. Adorno hat solche einmal umschrieben als eine, in der es jederzeit auch anders weitergehen könnte. Was dann aber so und nicht anders geschrieben ward, ist die im Augenblick getroffene Entscheidung des Komponisten. In der Freischützmusik ist es die spontane Formulierung des dramatischen Moments wie der dramatischen Verläufe. Das macht ihre Kraft und Frische aus. Allerdings mag Webers freies Komponieren im »Freischütz« auch mit dem – eher geheimen – Thema dieser Oper zusammenhängen: dem Sich-Lösen aus schicksalhaften Zwängen kraft eigener Tat. Der scheinbar vom Glück begünstigte, in Wirklichkeit eher schwache und glücklose Max geht in die Tiefe, liefert sich dem Verhängnis, dem Gegensatz von Glück aus – und vermag im entscheidenden Augenblick sein Kreuz zu schlagen. Weber gelang es glückhaft, solch wesentlich menschliches Handeln in seiner Frei-Schütz-Musik gleichnishaft abzubilden: als musikdramatische Einheit einer freien – genauer: einer sich befreienden Musik.



ZEITTADEL

CARL MARIA VON WEBER UND DER »FREISCHÜTZ«

1618–1648

Der Dreißigjährige Krieg wütet. Die Folgen dieser Kämpfe und Schlachten sowie Seuchen und Hungersnöte werden wirtschaftliche und soziale Verheerungen mit gebietsweise mehr als einem Drittel an Todesopfern in der Bevölkerung fordern. Die betroffenen Territorien können sich materiell erst über ein Jahrhundert später hiervon erholen, doch werden besonders die kollektiven Erinnerungen Auswirkungen auf den deutschen Nationalcharakter haben, wobei auch die Kunst betroffen sein wird.

1710

Eine wahre Begebenheit könnte die Grundlage für den Stoff der Oper »Der Freischütz« bilden. Der 18-jährige Schreiber Georg Schmid aus Taus in Böhmen gießt in der Nacht zum 30. Juli an einer Wegkreuzung im Wald mit einem

alten Jäger dreiundsechzig Kugeln. Davon sind sechzig unfehlbar, drei aber misslungen. Am nächsten Morgen findet man den jungen Mann bewusstlos auf. Er wird zu sechs Jahren Gefängnis verurteilt. Das Geständnis zu dieser Geschichte soll aber vermutlich unter Folter erpresst worden sein.

1729

Der Schriftsteller, Sagensammler und Zeremonienmeister am preußischen Hof, Otto Graben zum Stein (um 1690–um 1756), veröffentlicht »Unterredungen von dem Reiche der Geister zwischen Andrenio und Pneumatopilon«, in der er die angeblich wahre Geschichte des Schreibers Georg Schmid festhält.

1768

Johann Friedrich Kind, späterer Librettist von »Der Freischütz«, wird am 4. März in Leipzig als Sohn eines Stadtrichters geboren.

1786

Der Komponist Carl Maria von Weber erblickt am 18. November in Eutin, im heutigen Schleswig-Holstein, das Licht der Welt. Zur gleichen Zeit beginnt Johann Friedrich Kind sein Studium der Philosophie und Rechtswissenschaft in Leipzig.

1789

Die französische Revolution bricht aus. Die politisch instabile Lage des Nachbarlands Frankreich politisiert Bürger/innen in Deutschland mehr und mehr.

1789–1796

Die Reisen der Theatergruppe des Vaters Franz Anton von Weber bringen seinen Sohn Carl Maria mit dem Theater sowie der Oper in Kontakt und führen ihn unter anderem nach

Thüringen, Franken, in die Oberpfalz und nach Salzburg. In dieser Zeit erhält er Musikunterricht von seinem Vater und seinem Halbbruder Fridolin.

1796

Carl Maria von Weber wird regelmäßiger Schüler bei Johann Peter Heuschkel (1773–1853) und Abbé Vogler (1749–1814). In Salzburg wird von Weber in die Obhut des Komponisten Michael Haydn (1737–1806), den Bruder des berühmten Komponisten Joseph Haydn (1732–1809), übergeben und während seines Aufenthalts als Kapellknabe in die erzbischöfliche Kapelle aufgenommen.

1798

Carl Maria von Weber komponiert seine erste Oper »Die Macht der Liebe und des Weins«. Sie gilt als verschollen.

1799

Die Französische Revolution endet nach Jahren der Aufstände und Kämpfe.

1804–1806

Carl Maria von Weber wird Kapellmeister in Breslau. Dort führt er eine Umstrukturierung des Probenablaufs ein, wobei nun mit den Soloprosben begonnen wird und darauf die Ensemble- und Hauptproben und abschließend die Generalprobe folgen.

1810

Bei einem Besuch im Heidelberger Kloster Stift Neuburg kommt von Weber erstmals mit dem Stoff für die Oper »Der Freischütz« in Berührung. Hier liest er »Das Gespensterbuch« von August Apel und Friedrich August Schulze – eine Sammlung von Spukgeschichten, wobei Apels »Freischütz« das erste Kapitel bildet. Carl Maria von Weber sieht die Geschichte als eine geeignete Vorlage für eine zukünftige Oper.

1812

Der Münchner Dichter Franz Xaver von Casper (1772–1833) schreibt die romantische Tragödie »Der Freischütz«. Sie dient später unter anderem Johann Friedrich Kind als Vorlage zur Oper »Freischütz«.

1813–1816

Carl Maria von Weber wird Operndirektor am Ständetheater in Prag.

1813–1815

Der Schein der Französischen Republik währt nicht lange. Deutschland muss sich mittels Befreiungskriegen gegen das napoleonische Frankreich wehren. Der »deutsche Wald« wird zum Sinnbild der nationalen deutschen Identität. Dabei ist ein historischer Bezug zur Varusschlacht oder Hermannsschlacht im Teutoburger Wald des Jahres 9 n. Chr. herzustellen, in der das germanische Heer drei römische Legionen besiegte.

1816

Von Weber trifft sich das erste Mal mit Johann Friedrich Kind für das Libretto einer Oper. Jedoch erst beim zweiten Treffen wird der Stoff der Geschichte Apels »Freischütz« aus dem Buch »Das Gespensterbuch« von August Apel und Friedrich August Schulze für die Oper festgesetzt. Carl Maria von Weber und Johann Friedrich Kind sind vor allem von dem mystischen Kugelgießen der Freikugeln fasziniert. Am 19. November verlobt sich Carl Maria mit der Sängerin Caroline Brandt (1794–1852). Die Verlobung ist das Ende einer dreijährigen Umwerbung von Fräulein Brandt, die sich zunächst zierte, die Hand eines jungen, verschuldeten Komponisten zu akzeptieren. Von Weber bewirbt sich außerdem auf verschiedene Positionen an Opernhäusern innerhalb Deutschlands, wobei er von Berlin eine Absage erhält.

1817

In E. T. A. Hoffmanns (1776–1822) zweitem Kapitel des Romans »Die Elixiere des Teufels« erscheinen Motive, die denen des »Freischütz«-Stoffes ähneln. Im Dezember glückt die Suche Carl Maria von Webers nach einer Festanstellung, wobei er zum Kapellmeister des Königs von Sachsen ernannt wird.

Neben seiner Ernennung zum königlichen Kapellmeister ist Carl Maria von Weber der Leiter der Deutschen Oper des Dresdner Hoftheaters. Zusätzlich zu der bis dato unkonventionellen Aufführung deutschsprachiger Opern setzt sich des Weiteren sein Drang nach Opernreformen weiter durch. Dazu zählt auch das Dirigieren mit Taktstock, wobei er nicht mehr am Klavier, sondern vor dem Orchester positioniert ist. In der Öffentlichkeit sorgt Carl Maria von Weber für Aufsehen: Kurz vor seinem Umzug nach Dresden ersteht er in Ham-

burg, auf Wunsch seiner Verlobten, einen Kapuzineraffen. Dieser wird unverzüglich zum Familienmitglied mit dem Namen Schnuff Weber ernannt und begleitet den Komponisten des Öfteren beim Flanieren in der Innenstadt. Im März stellt Johann Friedrich Kind, innerhalb von nur neun Tagen, das Libretto zu »Der Freischütz« fertig. Am 4. November heiraten Carl Maria von Weber und Caroline Brandt in Prag.

1820

Von Weber vollendet die Oper »Der Freischütz«, die unter dem Titel »Die Jägerbraut« entworfen wird. Carl von Brühl (1772–1837), General-Intendant der königlichen Schauspiele Berlin, überredet von Weber zum heute bekannten Titel.

1821

Carl Maria von Weber erreicht Berlin am 4. Mai. In der preußischen Hauptstadt nimmt er zunächst die Gastfreundschaft der wohlhabenden Familie

Beer, Eltern des Komponisten Giacomo Meyerbeer (1791–1864), an und wohnt in deren Stadthaus in der Behrenstraße.

Am 18. Juni findet die erfolgreiche Uraufführung der romantischen Oper »Der Freischütz« als erste Oper im wiedereröffneten Schauspielhaus Berlin statt. Von Weber dirigiert höchstpersönlich die Hofkapelle (spätere Staatskapelle Berlin) in einer Inszenierung Carl von Brühls vor ausverkauftem Hause. Im Publikum sind unter anderem Heinrich Heine (1797–1856) und die Familie Mendelssohn mit ihrem zwölfjährigen Sohn Felix (1809–1847) anwesend. »Der Freischütz« feiert in diesem Jahr noch weitere Premieren an anderen Opernhäusern. So auch am 13. November an der Wiener Hofoper, wobei eine umfangreiche Zensur stattfindet. So wird das Gießen der Freikugeln verbannt und das Gewehr durch eine Armbrust ersetzt, der Teufel Samiel ist, genau wie sein Gegenspieler der

Eremit, verboten und selbst Teile der Musik der Wolfschluchtszene dürfen nur gekürzt aufgeführt werden. Dabei ist es für die Zensoren besonders wichtig, den, die Oper durchdringenden, Aberglauben zu entfernen. Das Publikum ist dennoch begeistert.

1822

Carl Maria von Webers Sohn Philipp Christian Maximilian Maria von Weber (1822–1881) kommt in Dresden zur Welt.

1823

Von Weber dirigiert am Wiener Kärntnertortheater die Uraufführung seiner großen romantischen Oper »Euryanthe«.

1826

Am 12. April dirigiert von Weber die Uraufführung von »Oberon, or The Elf-Kings Oath« in London. Allerdings ist er hier bereits gesundheitlich sehr schwach. Carl Maria von Weber stirbt am 5. Juni an Tuberkulose in London.

Er wird am 21. Juni in einer Gruft der römischen Kirche St. Mary Moorfields in London beigesetzt. Dabei erklingt das Requiem von Mozart.

1843

Die Erstausgabe der Partitur von »Der Freischütz« erscheint 22 Jahre nach der Uraufführung und 17 Jahre nach Carl Maria von Webers Tod.

1844

Auf Veranlassung Richard Wagners (1813–1883) wird der Leichnam Carl Maria von Webers nach Dresden überführt. Hier erfolgt die erneute Beisetzung des Komponisten auf dem Alten Katholischen Friedhof. Richard Wagner komponiert hierfür eine Trauermusik und hält die berühmte Grabrede »An Weber's letzter Ruhestätte«.

1848

Märzrevolution. Am 14. März verfügt Kaiser Ferdinand I. in Wien die Aufhebung der Zensur, unter der

auch Carl Maria von Webers Oper »Der Freischütz« zu leiden hatte. Man hatte ihn zuvor der »Beförderung des Aberglaubens« beschuldigt.

1882

Die sechs Karikaturbände mit je neun Operntiteln aus der Feder des in Berlin-Moabit lebenden Gustav Kölle erscheinen. Sie bilden einen farbigen Querschnitt durch das Repertoire der Berliner Opernhäuser. Kölle bringt seine »Opern-Typen« mit »Chromolithographien« im Selbstverlag heraus - jeder Band kostet fünf Mark. Selbstverständlich darf »Der Freischütz« hier nicht fehlen.

1951

Anlässlich seines 125. Todestages wird in Carl Maria von Webers Heimatstadt Eutin eine Büste des Komponisten zu seinem Gedenken eingeweiht. Außerdem finden seitdem jährlich Festspiele zu seinen Ehren statt.

1970

Am 4. Juli feiert die Inszenierung »Der Freischütz« von Ruth Berghaus an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin Premiere. Die Theaterregisseurin zeigt die Oper in einem neuen Bild: kein Wald, kein Forsthaus und keine Wolfsschlucht, dafür ein abstraktes Bühnenbild bestehend aus variablen Holzplatten.

1985

Die Semperoper wird am 13. Februar wiedereröffnet. Die Eröffnungsvorstellung ist dabei Carl Maria von Webers Oper »Der Freischütz«.

1990

Am Thalia-Theater Hamburg wird »The Black Rider: The Casting of The Magic Bullets« uraufgeführt. Dieses auf dem »Freischütz« basierende Opern-Musical von William S. Burroughs, Robert Wilson und Tom Waits feiert unter der Intendanz Jürgen Flimms einen großen Erfolg.

Ebenfalls unter der Regie von Robert Wilson entsteht noch im selben Jahr die österreichische TV-Produktion »The Black Rider«.

1997

Am 8. Mai kommt eine neue Inszenierung von »Der Freischütz« auf die Bühne der Staatsoper Unter den Linden. Regisseur ist Nikolaus Lehnhoff.

2010

»Der Freischütz« kommt als Filmadaption von Jens Neubert in die Kinos. Die Aufnahmen dazu fanden 2009 in Dresden und der Sächsischen Schweiz statt. Neben Sängern wie Franz Grundheber, Juliane Bans, Michael Volle, René Pape und Olaf Bär, wirkten unter der Leitung von Daniel Harding das London Symphony Orchestra und unter der Leitung von Simon Halsey der Rundfunkchor Berlin mit.

2011

Mit der CD »Swing frei, Schütz« und dem gleichnamigen Live-Programm des Harald Rüschenbaum Trios, die 2010 beim Label Downhill Records erscheint, handelt es sich um die weltweit einzige Jazz-Fassung der Oper.

2015

Am 18. Januar feiert die neue Inszenierung von Michael Thalheimer der Oper »Der Freischütz« an der Staatsoper im Schiller Theater Premiere. Die musikalische Leitung hat Sebastian Weigle inne.





DANKSAGUNG CARL MARIA VON WEBERS
NACH DER URAUFFÜHRUNG SEINES
»FREISCHÜTZ« IN BERLIN

Nicht versagen kann ich es meinem tief ergriffenen Gemüth, den innigsten Dank auszusprechen, den die mit wahrhaft überschwenglicher Güte und Nachsicht gespendete Theilnahme der edlen Bewohner Berlins bey der Aufführung meiner Oper: Der Freyschütz, in mir erweckt.

83

Von ganzem Herzen zolle ich den freudig schuldigen Tribut einer in allen Theilen so vollkommen abgerundeten Darstellung und dem wahrhaft herzlichen Eifer, den sowohl die verehrten Solo-Sängerinnen und Sänger als die treffliche Kapelle und das thätige Chor-Personale beseelte, so wie auch die geschmackvolle Ausstattung von Seiten des Herrn Grafen Brühl und die Wirkung der scenischen Anordnungen nicht vergessen werden darf. Stets werde ich eingedenk seyn, dass alles dieses mir nur doppelt die Pflicht auferlegt, mit reinem Streben weiter auf der Kunstbahn mich zu versuchen. Je mehr ich mir aber dieser Reinheit meines Strebens bewußt bin, je schmerzlicher mußte mir der einzige bittere Tropfen seyn, der in den Freudenbecher fiel. Ich würde den Beyfall eines solchen Publikums nicht verdienen, wenn ich nicht hoch zu ehren wüßte, was hoch zu ehren ist. Ein Witzspiel, das einem berühmten Mann kaum ein Nadelstich seyn kann, muß in dieser Weise für mich gesprochen, mich selbst mehr verwunden als ein Dolchstich. Und wahrlich bey der Vergleichung mit dem Elephanten könnten meine armen Euelen und andere harmlosen Geschöpfchen sehr zu kurz kommen.

Berlin, am 19ten Juny 1821.

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Sebastian Weigle
INSZENIERUNG Michael Thalheimer
BÜHNENBILD Olaf Altmann
KOSTÜME Katrin Lea Tag
LICHT Olaf Freese
EINSTUDIERUNG CHOR Martin Wright
DRAMATURGIE Katharina Winkler

PREMIERENBESETZUNG

OTTOKAR, böhmischer Fürst Roman Trekel
KUNO, fürstlicher Erbfürster Victor von Halem
AGATHE, seine Tochter Dorothea Röschmann
ÄNNCHEN, eine junge Verwandte Anna Prohaska
KASPAR, erster Jägerbursche Falk Struckmann
MAX, zweiter Jägerbursche Burkhard Fritz
EIN EREMIT Jan Martiník
KILIAN, ein reicher Bauer Maximilian Krummen
SAMIEL, der schwarze Jäger Peter Moltzen

STAATSKAPELLE BERLIN
STAATSOPERNCHOR

PREMIERE
18. JANUAR 2015
STAATSOPER IM SCHILLER THEATER

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Katharina Winkler (Mitarbeit: Friederike Johanna Janott,
Jenny Kathrein Römmer, Lea Roller und Philipp Zeidler) / Dramaturgie der
Staatsoper Unter den Linden
© Staatsoper Unter den Linden 2015, 2., neu gestaltete Auflage 2018

FOTOS Katrin Ribbe
GESTALTUNG Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München
LAYOUT Dieter Thomas
HERSTELLUNG Druckerei Conrad, Berlin

TEXTNACHWEISE Die Handlung ist einem Brief Carl Maria von Webers vom 3. März 1817 an seine Braut Caroline Brandt, Dresden, entnommen aus: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Digitale Edition, <http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A041075>. – Die Zeittafel verfassten Jenny Kathrein Römmer und Philipp Zeidler. – Alle Texte, die nicht für dieses Programmbuch entstanden sind, folgen ihrer jeweils originalen Orthographie. – Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten. – Adorno, Theodor W.: »Worum es eigentlich im ›Freischütz‹ geht«, aus: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II, Frankfurt am Main 1963. – Adorno, Theodor W.: Bilderwelt des »Freischütz«, aus: Moments Musicaux. Musikalische Schriften IV, Frankfurt am Main 1964. – Floros, Constantin: Die Wolfsschluchtszene in Webers »Freischütz« – Eine Phantasmagorie des Satanischen, aus: Hören und Verstehen. Die Sprache der Musik und ihre Deutung, Mainz 2008. – Gruen, Arno: Auszüge aus: Das Problem des Gehorsams, aus: Wider den Gehorsam, Stuttgart 2014. – Harnoncourt, Nikolaus und Mertl, Monika: Wer fürchtet sich im deutschen Wald? Das Unheimliche in Carl Maria von Webers »Freischütz«, im: Begleitheft der Gesamtaufnahme von Weber: »Der Freischütz«, Teldec, Berlin 1995 – Kind, Friedrich: Die Schöpfungsgeschichte des »Freischützen«, aus: Das Freischütz-Buch, Leipzig 1843. – Mayer, Hans: »Wer hat gut lachen beim ›Freischütz‹?«, in: Carl Maria von Weber: »Der Freischütz«. Texte, Materialien, Kommentare (Hg.: Attila Csampai und Dietmar Holland), Reinbek bei Hamburg 1981. – Plessner, Helmuth: Auszüge aus: Der Kampf ums wahre Gesicht. – Das Risiko der Lächerlichkeit, aus: Grenzen der Gemeinschaft, Frankfurt am Main 2001. – Schnebel, Dieter: Die Wolfsschluchtszene des »Freischütz«, Programmheftartikel zur »Freischütz«-Aufführung des Württembergischen Staatstheaters Stuttgart, Spielzeit 1980/81. – Weber, Carl Maria von: Danksagung Carl Maria von Webers nach der Uraufführung seines »Freischütz« in Berlin, aus: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Digitale Edition, <http://www.weber-gesamtausgabe.de/A030509>.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.



Carl Maria von Weber
The
Foundation.

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOOPER
UNTER
DEN LINDEN**

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**