

DER FREISCHÜTZ

Oper von Carl Maria von Weber



DER FREISCHÜTZ

Oper von Carl Maria von Weber

Premiere am 8. Oktober 2022



DER FREISCHÜTZ

Oper von Carl Maria von Weber

Ottokar	Christoph Plessers
Kuno	Oliver Weidinger
Agathe	Réka Kristóf
Ännchen	Theresa Dittmar, Claire Austin
Kaspar	Nico Wouterse
Max	Tobias Haaks
Ein Eremit	Jongmin Lim
Kilian	Marco Kilian
8 Brautjungfern	Ana Carolina Coutinho, Michèle Silvestrini, Bomi Lee, Hyunhwa Lee, Ulrike Scholz, Christiane Thomas, Suk Westerkamp, Tábita Iwamoto
Samiel	Madita Dills, Milla Mascarenhas, Mayla Schenk, Josefine Skatulla
	Opernchor Statisterie Staatsorchester Rheinische Philharmonie
Musikalische Leitung	Marcus Merkel
Inszenierung	Jan Eßinger
Bühne	Marc Weeger
Kostüme	Silke Willrett
Dramaturgie	Julia Schinke
Choreinstudierung	Aki Schmitt, Karsten Huschke
Licht	Julia Kaindl
Musikalische Einstudierung	Laura Bos, Francisco Rico, Karsten Huschke
Regieassistentz und Abendspielleitung	Leon Kohlstadt
Inspizienz	Sandra Folz
Soufflage	Luz Riveros Vitar
Theaterpädagogik	Anja Bolza-Schünemann
Übertitelsinspizienz	Rebekka Stanzel, Stefanie Metz
Vorstellungsdirigate	Marcus Merkel, Felix Pätzold

Technischer Direktor Johannes Kessler • Produktions- und Werkstattleiter Felix Eschweiler
Leiter des Bühnenbetriebs Thomas Kurz • Ausstattungsassistentz Christina Pointner
Bühneninspektor Thomas Wagner • Bühnenmeister:in N.N. • Leiter der Requisite Peter
Bartosch • Leiter der Tontechnik Arne von Schilling • Leiter des Malsaals Bastian Helbach
Leiterin der Kostümabteilung Carolin Quirmbach • Kostümassistentz Claus Doubeck,
Yasmin Reifer, Antje Schnier • Gewandmeister Damen Maik Stüven • Gewand-
meisterin Herren Anke Bumiller • Chefmaskenbildnerin Manuela Adebahr • Maske
Konstanze Göllner-Ullmann, Christine Hege, Brenda Huld, Mario Koller, Yvonne Strubich,
Eva Vojtech, Kristin Zeller-Kühne • Ankleiderinnen Oxana Blau, Sara Cobanoğlu,
Cornelia Schumann, Irina Vogel, Natalja Kudrjasova

8. Oktober 2022, Großes Haus

Dauer der Vorstellung: ca. 2 Stunden 35 Minuten, Pause nach ca. 90 Minuten

Aufführungsrechte:

Musikverlag C.F. Peters/Henry Litolff's Verlag Leipzig, London, New York

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhandlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar. Bitte stellen Sie Ihr Mobiltelefon vollständig aus.

DIE HANDLUNG

Erster Akt

Der Jägerbursche Max ist verzweifelt: Seine Pläne, der Nachfolger des Erbförsters Kuno zu werden und gleichzeitig dessen Tochter Agathe zu heiraten, werden von Pech beim Wettschießen bedroht. Er muss nämlich morgen mit einem Probeschuss seine Treffsicherheit beweisen, wird aber heute sogar von dem Bauern Kilian besiegt und verspottet. Kuno erfährt von seinem Pech und erklärt den Anwesenden die Geschichte des Probeschusses: Sein Urältervater, der ebenfalls Kuno hieß, erlegte auf Bitten des damaligen Fürsten mit einem Meisterschuss einen Hirsch und wurde dafür mit einer Erbförsterei und einem Waldschlösschen belohnt. Um sicherzustellen, dass jeder Nachfolger Kunos sich nicht verzauberter „Freikugeln“ bedient, muss er einen erfolgreichen Probeschuss ablegen.

Max drückt seine Verzweiflung und seine Angst aus, „Agathen entsagen“ zu müssen, während die Gemeinschaft der Jäger und Frauen ihm Hoffnung und Vertrauen wünscht, bevor Max, alleine, über seine Qua-

len und glücklichere, problemlosere Tage nachdenkt.

Am Rande dieser Gemeinschaft schmiedet der Jägerbursche Kaspar finstere Pläne. Er singt dem niedergeschlagenen Max ein Trinklied vor und bietet ihm eine Lösung seiner Probleme an: nämlich, dass sie sich beide um Mitternacht in die Wolfsschlucht begeben und dort Freikugeln gießen. Von sieben Freikugeln würden sechs mit Sicherheit treffen, aber die siebte gehöre „dem Bösen“ in Gestalt des schwarzen Jägers Samiel, der diese Kugel nach Belieben lenken kann. Dieser Vorschlag überzeugt Max, nachdem dieser zum Beweis mit einer von Kaspars Freikugeln einen prächtigen Adler erschossen hat. Max eilt zu Agathe, während Kaspar sich an dem Triumph seiner Rache erfreut: Durch den Bund von Max mit Samiel ist er selbst, Kaspar, aus seiner Pflicht dem Samiel gegenüber befreit. Gleichzeitig fühlt er sich gerächt, denn zuvor war er zu seiner großen Verbitterung zugunsten des Max von Agathe abgewiesen worden.

Zweiter Akt

In demselben Augenblick, als Max der Meisterschuss gelingt, fällt im Forsthaus ein Bild des Ahnherrn Kuno

von der Wand und verletzt Agathe. Ihre junge Verwandte Ännchen versucht ihre Freundin aufzuheitern,

die sich wegen dieses Vorzeichens und des Ausbleibens ihres künftigen Bräutigams Sorgen macht. Allein gelassen lauscht Agathe nachdenklich in die Mondnacht hinaus, bevor Max endlich eintrifft. Erschrocken vom Federbusch des geschossenen Adlers muss sie erfahren, dass Max sofort wieder wegmuss – in die entsetzliche Wolfsschlucht.

Dritter Akt

Am nächsten Morgen hat Max schon drei seiner vier Kugeln mit großem Erfolg abgefeuert. Auch Kaspar verschießt seine drei – für den Probeschuss bleibt nur die Kugel, die dem Schwarzen Jäger Samiel gehört.

Zur selben Zeit erzählt die wehmütige Agathe ihrer jungen Verwandten von ihren quälenden Träumen: Sie sei eine weiße Taube gewesen, nach der Max gezielt habe. Ännchens Versuche, sie mittels einer scheinbar gruseligen Geschichte und des Auftretts von acht Brautjungfern wieder aufzumuntern, scheitert, als Agathe nicht einen Brautkranz, sondern eine Totenkrone überreicht wird. Ännchen flieht hastig einen neuen Brautkranz aus den weißen Rosen, die Agathe

Dort erwartet ihn bereits Kaspar. Er bereitet den Guss der Freikugeln vor und verspricht Samiel, für eine verlängerte Lebensfrist weitere Opfer zu liefern. Voller Grauen erscheint Max, dem bald Visionen seiner toten Mutter und seiner wahnsinnig gewordenen Braut Agathe entgegenkommen. Begleitet von zunehmend fürchterlichen Erscheinungen gießen Max und Kaspar die sieben Kugeln.

von einem Eremiten geschenkt bekommen hat.

Fürst Ottokar, Erbförster Kuno und die Jagdgesellschaft haben sich versammelt und warten auf den Probeschuss. Ottokar zeigt auf eine weiße Taube und Max legt an, als Agathe hervortritt und schreit: Schieß nicht! Ich bin die Taube! Beim Schuss stürzen sie und Kaspar beide zu Boden. Als klar wird, dass Agathe lebt und Samiel die letzte Freikugel auf Kaspar gelenkt hat, muss Max seinen Frevel bekennen. Zunächst verweist ihn Ottokar auf ewig aus dem Lande. Doch der Fürst beugt sich dem Spruch des bald erscheinenden Eremiten: Max werde ein Probejahr vergönnt und der Probeschuss finde nie mehr statt.



Réka Kristóf, Theresa Dittmar, Tobias Haaks, Oliver Weidinger, Christoph Plessers, Nico Wouterse, Opernchor

WALDEINSAMKEIT

Von Thea Dorn und Richard Wagner

Der Wald ist groß. Der Wald ist finster. Im Wald bist du allein. Mit Wölfen, die dich zu Abwegen verleiten, wenn du der Großmutter Kuchen und Wein bringen willst. Du bist allein mit Hexen, die dich in ihr Knusperhäuschen locken und mit Pfannekuchen, Äpfeln, Nüssen mästen. Doch ehe du dich's versiehst, sitzt du im Stall und sollst gefressen werden. Hinter jedem Stamm lauert ein Holländer-Michel, der es auf dein Herz abgesehen hat. Und nur wenn du so unschuldig bist wie der Kohlenmunk-Peter, erscheint dir das Glasmännlein und hilft, dein gestohlenen Herz zurückzuerobern.

Im deutschen Wald darf das Obskure seine phantastischsten Blüten treiben. Kein Wunder, dass er den Angehörigen von Völkern, die sich früher und rückhaltloser als die Deutschen zu Fußbodenheizung, manierlichen Umgangsformen und bürgerlichem Recht, kurz: zur Zivilisation, bekannt haben, nie recht geheuer war. Der römische Geschichtsschreiber Tacitus bescheinigte in seiner Germania dem rauen Land hinter dem Limes, „mit seinen Wäldern einen schaurigen, mit seinen Sümpfen einen widerwärtigen Eindruck“ zu machen. Selbst Caesar, der Unerschrockene, berichtete nicht ohne Schauern von jenem „Hercynischen Wald“ (gemeint sind die dicht bewaldeten Mittelgebirgszüge von den Donauquellen bis nach Siebenbürgen), in dem

es vor sonderbar gehörnten Tieren wimmle und aus dem auch der geübte Marschierer erst nach sechzig Tagen wieder herausfinde.

Doch plötzlich bricht die Sonne durchs Blätterdach, die düstren Stämme schimmern silbrig, der moosige Boden leuchtet im zartesten Grün, und in dem Astloch, das dich eben noch so finster angestarrt hat, entdeckst du einen emsigen Käfer bei der Arbeit. Verschwunden sind die Spukgestalten, und deine Seele möchte vor Erleichterung jauchzen, doch kommt ihr ein Waldvöglein zuvor, das schöner singt, als du es je könntest: „Waldeinsamkeit, / Die mich erfreut, / So morgen wie heut' / In ew'ger Zeit, / O wie mich freut / Waldeinsamkeit.“

Aber kannst du dem zierlichen Sänger wirklich vertrauen? Du versuchst, dich an deine Schullektüre zu erinnern: War es nicht Ludwig Tieck, der romantische Dichter, der dies Vöglein so hinreißend singen lässt?

Ganz gleich, ob heimlich oder unheimlich – der Wald vermag nur den in seinen Bann zu schlagen, der sich nach einem Ort jenseits der Zivilisation sehnt. Wer im deutschen Wald lustwandeln will, und sei's mit wohliger Schauer, der muss noch Dickicht in sich tragen. Aber gibt es dieses Dickicht da draußen überhaupt noch? Ist das Dickicht nicht

längst in unseren Städten angekommen, und findet sich der, dessen unbehaute Seele den Wald sucht, nicht einzig im wohlgeordneten Forst wieder?

Als es 1813/14 darum ging, die napoleonische Herrschaft über Deutschland zu beenden, sammelten sich preußische Studenten und illustre Zeitgenossen wie Joseph von Eichendorff oder der spätere Erfinder des Kindergartens, Friedrich Fröbel, zum Lützowschen Freikorps. Das strenge Marschieren war ihre Sache jedoch nicht. Die bewaffnete Intelligenzija tummelte sich im Unterholz und trug dabei selbst gefärbte Uniformen, die es ihr erlaubten, sich „Schwarze Jäger“ zu nennen. Einer von ihnen, der Schriftsteller Theodor Körner, setzte sich und seinen Kameraden noch ein literarisches Denkmal, bevor er 1813 fiel: „Was zieht dort rasch durch den finster'n Wald / Und streift von Bergen zu Bergen? / Es legt sich in nächtlichen Hinterhalt, / Das Hurra jauchzt, und die Büchse knallt, / Es fallen die fränkischen Schergen. / Und wenn ihr die schwarzen Jäger fragt: / Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd.“

Carl Maria von Weber verhalf dem Gedicht durch seine Vertonung für Männerchor mit Waldhornklängen zu immenser Beliebtheit. Nur wenige Jahre später, 1821, erblickte Webers romantische Waldoper Der

Freischütz das Licht der großen Bühne. Und in welchem seiner vielen Gewänder darf Satan hier auftreten? Als „Schwarzer Jäger“... Deutsche Präzisionsarbeit am Mythos, der damals schon ein dämonischer zu sein hatte.

Im Wald, da sind die Räuber. Das zwitschern nicht nur – halli hallo – die Volkslied-Spatzen. Vom Wirtshaus im Spessart bis zum Hotzenplotz: kein Stamm, hinter dem nicht eine Räuberpistole hervorlugte. Friedrich Schillers Räuber roten sich in den böhmischen Wäldern zusammen, um zum Sturm auf die alten Adelsschlösser zu blasen. Selbst die Terroristen der RAF, die sich dem Zeitgeist der 1970er gemäß als „Stadtguerilla“ definierten, mochten nicht darauf verzichten, ein Waffendepot im Sachsenwald östlich von Hamburg anzulegen, einem der geschichtsträchtigsten und urwüchsigsten deutschen Laubwälder.

Wenn man sich die Geschichte der Deutschen anschaut – zumindest seit sie ihre Urwälder verlassen haben –, kann sich jedoch der Verdacht aufdrängen, sie hielten es eher mit den Gesetzen und deren Befolgung als mit der Freiheit. Ist die germanische Waldfreiheit am Ende nichts weiter als eine pathetische Schimäre?

Die radikalste Verknüpfung von Freiheit und Wald findet sich bei Ernst Jüngers Essay Der Waldgang von 1951. Ein zentraler Gedanke steckt in diesem Text, der allemal wert ist, nicht vergessen zu werden – der Gedanke, dass der Wald der Ort ist, an dem jeder mit seinen Urängsten konfrontiert wird: „Der alte Wald mag nun zum Forst geworden sein, zur ökonomischen Kultur. Doch immer noch ist in ihm das verirrte Kind.“

„Aus der Heimat hinter den Blitzen rot / Da kommen die Wolken her, / Aber Vater und Mutter sind lange tot, / Es kennt mich dort keiner mehr. / Wie bald, wie bald kommt die stille Zeit, / Da ruhe ich auch, und über mir / Rauschet die schöne Waldeinsamkeit / Und keiner mehr kennt mich auch hier.“

Das Kind, das so anrührend im Walde pfeift, dass seine Todesangst gar nicht anders kann, als den Zug einer wehmütigen Todessehnsucht anzunehmen, ist natürlich niemand anderes als der Freiherr von Eichendorff. Wer einmal gehört hat, welche Töne Robert Schumann, der Komponist der abgrundtiefen Traurigkeit, durch dieses Gedicht hindurchgewebt hat, der ist sofort bereit zu sterben. Nicht im Auftrag eines klirrenden Vaterlandes. Sondern ganz allein. Für sich. Und dennoch getröstet.

Wie ganz und gar anders war dagegen die Grundstimmung, in welcher

die deutsche Angst vorm Waldsterben in den 1980er Jahren in die Welt hinausposaunt wurde. „Wir stehen vor einem ökologischen Hiroshima“, orakelte Der Spiegel. Und der Stern verkündete: „Die Reihen der Bäume lichten sich wie Armeen unterm Trommelfeuer.“ Mitten im bundesrepublikanischen Wohlstandsfrieden verlangten überschäumende Zivilisationskritiker: „Was das Waldsterben von uns fordert, ist die totale Umstellung unseres Produktions- und Reproduktionssystems – und die wiederum erfordert die totale Revision unserer sogenannten Werte. Darunter läuft nichts mehr.“ Sorge um den Wald ist eine Sache. Geschrei im Gewand der Sorge eine andere. Und jene Sorge schließlich, um die es am Schluss einzig geht, die Sorge, selbst nicht mehr zu sein, während die Wälder immer noch rauschen, lässt sich nicht beruhigen, indem man sie ins Gegenteil travestiert, die Wälder könnten nicht mehr sein, während die Menschheit immer noch rauscht.

Du kannst den Wald sterblicher machen, als er ist. Du kannst dich mit schuldzerknirschter Miene zu seinem Retter aufspielen. Nur kannst du nicht erwarten, dass er dich zur Belohnung weniger sterblich macht, als du bist. Am besten, du legst die Rüstung ab, gehst leise hinein in den Wald und bittest ihn, eines Tages für immer in ihm verschwinden zu dürfen.





Nico Wouterse, Tobias Haaks

AUFFORDERUNG

Der Unterzeichnete wünscht so bald als möglich in den Besitz eines guten Opern-Textes zu kommen, den er in Musik setzen, und anständig honoriren will. Er fordert hiermit die Dichter Deutschlands, die sich dieser Arbeit unterziehen wollen, auf, Ihre Manuscripte, nebst Bedingungen, baldigst einzusenden, indem er zugleich dafür steht, dass, im Fall der Nichtbenutzung, das Manuscript ohne den mindesten Misbrauch wieder dem Verfasser zugestellt werden wird.

Prag, d. 12ten März 1813.

Carl Maria v. Weber,
Kapellmeister, Director der Oper der königl.
böhm. ständ. Theater zu Prag.



Marco Kilian, Opernchor



DAS TRAGISCHE ENDE

Auszug aus der Geschichte von August Apel im „Gespensterbuch“, erschienen 1810

Um Gottes willen – schrie Käthchen herzueilend – Wilhelm, schieß nicht danach. Ach mich träumte diese Nacht, ich war eine weiße Taube, und die Mutter band mir einen Ring um den Hals, da kamst du, und die Mutter ward voll Blut.

Wilhelm zog das schon angelegte Gewehr zurück, aber der Jägermeister lächelte. Ei, ei! – sagte er – so furchtsam? Das schickt sich nicht für ein Jägermädchen. Mut, Mut, Bräutchen! oder ist das Täubchen vielleicht ihr Favoritchen?

Nein – erwiderte sie – mir ist nur so bang.

Nun dann – rief der Kommissar – Courage, Herr Förster, schießen Sie!

Der Schuss fiel, und in demselben Augenblick stürzte Käthchen mit einem lauten Schrei zu Boden.

Wunderliches Mädchen! – rief der Landjägermeister – und hob Käthchen auf, aber ein Strom Blut quoll über ihr Gesicht, die Stirn war ihr zerschmettert, eine Büchsenkugel lag in der Wunde.

Was ist? – rief Wilhelm – als lautes Geschrei hinter ihm ertönte. Beim Zurückblicken sah er Käthchen totenbleich in ihrem Blut. Neben ihr stand der Stelzfuß und mit höllischem Hohnlachen grinsete er: Sechzig treffen, drei äffen.

Wilhelm riss wütend seinen Hirschfänger aus der Scheide, und hieb nach dem Verhassten. Verfluchter – schrie er verzweifelnd – so hast du mich getäuscht? Mehr konnte er nicht sprechen, denn er sank besinnungslos neben der blutenden Braut zu Boden.

Der Kommissar und der Pfarrer suchten vergebens den verwaisten Eltern Trost zuzusprechen. Mutter Anne hatte kaum der bräutlichen Leiche den prophetischen Totenkranz auf die Brust gelegt, als sie den tiefen Schmerz in der letzten Träne ausweinte. Der einsame Vater folgte ihr bald. Wilhelm beschloss sein Leben im Irrenhause.

DAS GLÜCKLICHE ENDE

Auszug aus dem Libretto von Johann Friedrich Kind

Max legt an. In dem Augenblick, da er losdrücken will, tritt Agathe mit den übrigen zwischen den Bäumen heraus, wo die weiße Taube sitzt.

AGATHE *schreit*.
Schieß nicht!
Ich bin die Taube!

CHOR DER HOFLEUTE,
JÄGER UND LANDLEUTE.
Schaut! oh schaut!
Er traf die eigne Braut!

EINIGE.
Der Jäger stürzte vom Baum!

CHOR.
Wir wagen's kaum,
Nur hinzuschauen!
Oh furchtbar Schicksal, oh Graun!
Unsre Herzen beben, zagen!
Wär' die Schreckenstat geschehn?
Kaum will es das Auge wagen,
Wer das Opfer sei, zu sehn.

AGATHE *erwacht aus schwerer Ohnmacht*.
Wo bin ich?

War's Traum nur dass ich sank?

ÄNNCHEN.
Oh fasse dich!

MAX UND KUNO.
Sie lebt!

MAX, KUNO UND CHOR.
Den Heil'gen Preis und Dank!
Sie hat die Augen offen!

EINIGE *auf Kaspar zeigend*.
Hier dieser ist getroffen,
Der rot vom Blute liegt!

KASPAR *sich krampfhaft krümmend*.
Ich sah den Klausner bei ihr stehn;
Der Himmel siegt!
Es ist um mich geschehn!



ÜBER CARL MARIA VON WEBERS MUSIK

Von Ulrich Schreiber

Als am 15. Dezember 1844 die sterblichen Überreste des achtzehn Jahre zuvor in London verstorbenen Komponisten Carl Maria von Weber von England nach Dresden überführt wurden, rief der damals 31jährige Kapellmeister Richard Wagner in seiner Trauerrede dem Toten ins neue Grab zu, nie habe ein deutscher Komponist gelebt als Weber. Die Steigerungsform im Beiwort deutsch verband Wagner mit der Spezifizierung nationalkultureller Gefühls Haushalte. Zwar lasse der Brite Weber Gerechtigkeit widerfahren, bringe der Franzose gar Bewunderung für das Werk des Komponisten auf – aber lieben könne ihn nur der Deutsche. Das lag durchaus in der allgemeinen Linie deutscher Musikbetrachtung, die seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts – nicht zuletzt unter dem ungeheuren Eindruck von Webers FREISCHÜTZ – eine Wende ins Nationalistische genommen hatte.

Betrachtet man das Lokalkolorit im FREISCHÜTZ, den klanggewordenen deutschen Wald (dass es geographisch um den Böhmerwald geht, spielt dabei keine Rolle), nicht nur unter dem Horizont seiner Wirkungsgeschichte, sondern auch in Bezug auf seine Entstehung, dann relativiert sich der ideologische Mehrwert der Oper deutlich. Gewiss: Weber hat sein größtes Erfolgswerk

in einer doppelten Wendesituation geschaffen: Er war 1812 zum ersten Mal nach Berlin gekommen und zeigte sich höchst beeindruckt von der nationalen Erhebung gegen Napoleon. So kommt [nach dem Sturz Napoleons] zu seiner vaterländischen Wende, die während der ihm meist enttäuschenden Arbeit in Prag nur noch bekräftigt wird, eine schöpferische. Sie bahnt sich an in den wenigen Kompositionen der Jahre 1813/14.

Die vaterländische Kehre festigt Weber innerlich, er nimmt 1816 die Direktion der deutschen Oper in Dresden an, heiratet und konsolidiert seinen unsteten Lebenswandel. Die Arbeitsperspektive ist für ihn nun klar: Er setzt bedeutende Opern durch, mit unerhörter Ensemblearbeit im Theater, beim Publikum mit Einführungsartikeln – Weber ist ein ausgezeichnete Musikschriftsteller gewesen –, schließlich, mit dem FREISCHÜTZ, macht er sogar die deutsche romantische Oper auf einen Schlag repertoirefähig. Aber er verabsolutiert nicht das Nationalkolorit zur Ideologie jenes deutschen Wesens, an dem fürderhin die Welt genesen sollte. Betrachtet man nämlich diesen Durchbruch zu einer national-romantischen Oper nicht ideologie-, sondern kompositionsgeschichtlich, „so zeigt sich, dass der national-deutsche Ton eine

bloße Variante eines umfassenderen Interesses an ethnischem Kolorit ist, das Weber mit einigen Komponisten der ‚Opéra comique‘ teilt, eines Interesses, das sich bei Weber in spanischen, polnischen oder russischen Assoziationen ebenso dokumentiert wie in Zitaten von arabischen oder chinesischen Melodien“. In der Tat reiht sich Weber bruchlos in jene vorromantische Entdeckung des Volksliedtons ein, die von Haydn und Beethovens Schottischen Gesängen bis zu seinen eigenen reicht. Was einem der frühen Weber-Interpreten als Widerspruch erscheinen musste, löst sich auf zur Integration des Komponisten in die seit der Ossian-Welle von England auf den Kontinent herüberschwappende Authentizitäts-Bewegung: „Weber behauptete als ein Gegner Rossinis das Recht der deutschen Kunst wider den letzten europäischen Sieg der italienischen und förderte andererseits das Einbrechen fremden Geistes und fremder Form in die deutsche Kunst.“ Dass er seiner Schauspielmusik zu Schillers TURANDOT-Übersetzung eine chinesische Originalmelodie zugrunde legte, für die Schauspielmusik zu PREZIOSA spanische Volksweisen benutzte, im OBERON eine arabische und türkische, ist ebenso unbestreitbar und auffällig wie die Bearbeitung ungarischer, polnischer, masurischer, italienischer und französischer Lieder.

Diese Fakten sind von der Musikwissenschaft allzu lange verdrängt worden, dabei sind sie sogar im Selbstverständnis des Komponisten unmissverständlich ausgeprägt als Bestandteil einer Klangdramaturgie des Charakteristischen. In einer Bemerkung über seine Ouvertüre zu TURANDOT betont er ausdrücklich, dass die ungewöhnlichen Klänge keinen gefälligen Eindruck erwecken, das Ganze aber als ein „ehrenwert gedachtes Charakterstück anerkannt werden“ muss. Das Charakteristische, nach Friedrich Schlegels Abhandlung ÜBER DAS STUDIUM DER GRIECHISCHEN POESIE von 1797 fester Bestandteil der deutsch-romantischen Kunstschauschauung, ist von Weber konsequent in die Musik der Zeit integriert worden. Es war ihm ein Hilfsmittel bei der Suche nach der Wahrheit der Kunst, nicht gefundene Selbstbestätigung eines Nationalcharakters.



WER HAT GUT LACHEN BEIM „FREISCHÜTZ“?

Von Hans Mayer

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 Galsritters: „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 angenommen. 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 Galsritter 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 Todeschützen machen will. Allein es ist ungleicher Kampf. Die Hölle kann niemals siegen. Sie erhält nur, wenn 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 Galsritters. 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 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.

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 entgegenneilt. Der Aufbau des Musikstücks ist vielmehr durchaus der „Leono-

ren"-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.



Textnachweise

Thea Dorn und Richard Wagner: Die deutsche Seele,
München 2011

Carl Maria von Weber: Aufforderung
In: INTELLIGENZ-BLATT zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung,
1813, N° IV, März

August Apel und Friedrich Laun [Schulze] (Hrsg.): Gespensterbuch,
Leipzig 1810

Johann Friedrich Kind: Der Freischütz.
Libretto der Oper von Carl Maria von Weber,
Berlin 2016 (4. Auflage)

Ulrich Schreiber: Opernführer für Fortgeschrittene.
Die Geschichte des Musiktheaters.
Band 2: Das 19. Jahrhundert
Kassel 2008 (4., aktualisierte Auflage)

Hans Mayer: Wer hat gut lachen beim „Freischütz“?
In: Carl Maria von Weber: „Der Freischütz“.
Texte, Materialien, Kommentare (Hrsg.: Attila Csampai und
Dietmar Holland), Reinbek bei Hamburg 1981
Zitiert nach: Katharina Winkler (Hrsg.): Programmheft zu
„Der Freischütz“ an der Staatsoper Unter den Linden,
Berlin 2018 (2., neu gestaltete Auflage)

 THEATER KOBLENZ

Spielzeit 2022/2023

Intendant: Markus Dietze (V.i.S.d.P.)

Redaktion: Anja Nicklich, Julia Schinke, Andreas Wahlberg

Fotos: Matthias Baus (von der Hauptprobe am 5. Oktober 2022)

A dramatic, low-key photograph of a man in a dark, fur-lined coat. He is standing with his arms outstretched, looking upwards with an open mouth, as if in a state of awe or performance. The background is dark and textured, possibly a wall or a backdrop. The lighting is focused on the man, creating strong highlights and deep shadows.

299

 THEATER KOBLENZ