



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Rezeption von Carl Maria von Webers
„Der Freischütz“
als deutsche Nationaloper

Verfasserin

Mag. iur. Xenia Hofmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A-316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Für Wellgunde

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	S. 7
1. Nationalismus in Deutschland	
1.1. Begriffsklärung	S. 9
1.2. Entstehungsgeschichte des Nationalismus in Deutschland	S. 11
1.3. Die Rolle der Komponisten im nationalen Diskurs	S. 15
2. Die Situation der Oper in Deutschland Anfang des 19. Jahrhunderts	
2.1. Die deutsche Oper vor Weber	S. 18
2.2. Weber und das deutsche Department in Dresden	S. 21
2.3. Die (angebliche) Krise der italienischen Oper	S. 26
3. Carl Maria von Webers <i>Freischütz</i>	
3.1. Stoffgeschichte und Quellen zum <i>Freischütz</i>	S. 28
3.2. Exkurs: <i>Der Freischütz</i> und die Romantik	S. 31
3.3. Die Rezeption als deutsche Nationaloper	
3.3.1. Die Uraufführung am 18. Juni 1821	S. 35
3.3.2. Die Debatte um das ‚Deutsche‘ in der Musik	S. 42
3.3.3. Der Wald als nationales Chiffre	S. 49
3.3.4. Was ist deutsch am <i>Freischütz</i> ?	S. 52

3.3.5. Die Bedeutung des <i>Freischütz</i> im 19. Jahrhundert	S. 59
I. Die politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten	
II. <i>Der Freischütz</i> und Weber als nationale Identifikation – an der musikalischen Front gegen Italien	
II. <i>Der Freischütz</i> als Durchbruch der deutschen Oper?	
3.3.6. Interpretationen	S. 76
3.3.7. Wagner und Weber – eine ambivalente Beziehung	S. 78
4. Resümee	S. 85
5. Literaturverzeichnis	
6. Anhang	

Einleitung

Carl Maria von Webers *Freischütz* gilt als Inbegriff der deutschen Nationaloper. Von den überschäumenden Rezensionen der Uraufführung bis hin zu Richard Wagner, sie alle haben dieser Oper einen bedeutungsschweren Platz in der deutschen Musikgeschichte eingeräumt. Theodor W. Adorno selbst hat mit seiner Aussage, der *Freischütz* sei die deutsche Nationaloper, diese Auffassung noch ins 20. Jahrhundert mithineingetragen. Was aber hat der *Freischütz* an sich, dass er als Nationalgut postuliert wurde, als „Kriegsereignis in der Musikgeschichte“¹ und bis heute als maßgebliche Schnittstelle der deutschen Oper gilt? War es die Musik, die das Publikum dazu veranlasste, von einer deutschen Oper zu sprechen, oder lag es an der Handlung, den Charakteren, die Weber und sein Librettist Kind gezeichnet hatten und ihn zu einem „Kultstück der werdenden Nation“² machten? Was zeichnete nach damaligem Verständnis eine Oper überhaupt als eine deutsche Oper aus?

Ein Nationalstil setzt in jedem Fall ein nationales Denken, eine nationalistische Ideologie voraus. Logische Konsequenz daraus ist, dass das Phänomen der nationalen deutschen Oper nur dann als ein solches zu verstehen ist, wenn man sich auch die Geschichte des Nationalismus in Deutschland bewusst macht. Im ersten Teil dieser Arbeit soll daher auf die gesellschaftlichen sowie musikhistorischen Hintergründe und Voraussetzungen eingegangen werden, um die Rezeption dieses Werkes als Nationaloper später erörtern und letztlich auch veranschaulichen zu können. Dabei möchte ich mich zuerst um eine Art Begriffsklärung bemühen, was das Phänomen des Nationalismus ausmacht und wann er speziell in Deutschland aufgekommen ist, sowie in welcher Weise dies mit der Opern- und Musikwahrnehmung dieser Zeit korrelierte. Im zweiten Teil wird ein Blick auf die Opernlandschaft in Deutschland um 1800 geworfen: Wie stand es um die Oper generell bevor sich Weber an die Komposition seines *Freischützes* machte, und war der Erfolg der

¹ Reiber, Joachim, Mit schwarz-rot-goldner Seide... *Der Freischütz*: eine Nationaloper zwischen Aufbruch und Rückzug, in: Buxbaum, Elisabeth (Hrsg.): *Prima le parole e poi la musica*, Festschrift für Herbert Zeman. Wien 2000. S. 376.

² Dahlhaus Carl; Döhring, Sieghart, C. M. v. Weber: *Der Freischütz* (1821), in: Dahlhaus, Carl und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 6, Werke Spontini–Zumsteeg. München 1997. S. 665.

zu behandelnden Oper seinen Bemühungen um die Etablierung einer deutschen Oper in Dresden zuzuschreiben? Im letzten Teil werde ich mich dann mit dem *Freischütz* per se und dessen Rezeption auseinandersetzen. Zum einen soll auf die Wirkmächtigkeit der Uraufführung eingegangen werden, zum anderen auf die Umstände, die den Erfolg begünstigt, ja womöglich ausgelöst haben. Schließlich soll der Frage nachgegangen werden, ob die Oper unmittelbar nach ihrer Premiere schon als *die* deutsche bzw. *die* Nationaloper angesehen wurde oder tatsächlich erst einige Zeit später als deutsche Nationaloper wahrgenommen bzw. als solche rezipiert wurde, wobei der Fokus hier in erster Linie auf dem 19. Jahrhundert liegt und mit Wagners Einfluss auf die Weber-Rezeption abschließen soll.

Vorausschicken möchte ich noch, dass es mir in dieser Arbeit vor allem um das Herausarbeiten der vielschichtigen Einflüsse und Bedingungen, auch gerade außermusikalischer Art, geht, welche die Rezeption dieser Oper begünstigten – oder auch zurückhielten. Das Zusammenwirken und das sich gegenseitige Bedingen von politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen zu erkennen war für mich, je länger ich mich mit diesem Thema beschäftigt habe, etwas ungemein faszinierendes und spannendes, versucht man doch eine gewisse Zeitspanne von verschiedenen Blickwinkeln her zu beleuchten. Davon abgesehen ist gerade im Hinblick auf die Debatte um Nationales meines Erachtens eine solch differenzierte Betrachtungsweise auch notwendig.

1. Nationalismus in Deutschland

1.1. Begriffsklärung

1797 verfasste Friedrich Schiller das Gedicht *Deutsche Größe*, in dem er den Unterschied zwischen „deutschem Reich“ und „deutscher Nation“ hervorhob: „Sie [die deutsche Würde; Anm. d. Verf.] ist eine sittliche Größe, sie wohnt in der Kultur und im Charakter der Nation, die von ihren politischen Schicksalen unabhängig ist.[...]“.³

Schiller assoziierte mit dem Wort *Nation* folglich nicht eine politische Einheit, sondern sah in ihr ein kulturelles Gebilde, ein Gedanke, der dem damaligen (deutschen) Zeitgeist vollends entsprach. Auch Novalis sah in Deutschland eine Nation, die sich von anderen Ländern wie Frankreich oder England, die von Krieg und Parteilichkeit eingenommen waren, in ihrem Streben nach Geistigem und Bildung deutlich abhob und sie dadurch in naher Zukunft konsequenterweise übertrumpfen würde. Für den Philosophen Rüdiger Safranski zeigen die Schriften Novalis' und Schillers deutlich, wie sehr sie an die „Mission“ Deutschlands geglaubt hatten, „Freiheit und schöne Humanität in Europa zu befördern, und beide hätten sich nicht träumen lassen, daß aus der Verspätung der Nation statt demokratischer und kultureller Reife besondere Hysterien und Ressentiments entspringen würden [...]“.⁴ Das deutsche Reich war zu ihrer Zeit ein bunt gewürfelter Fleckenteppich an Fürstentümern, die sich durch eine gemeinsame Sprache verbunden fühlten, und der Suche nach einer Gemeinsamkeit, die sie einen sollte, wenn dies schon nicht auf politischer Ebene gelang.

Die Nation suchte sich folglich über andere Dinge zu definieren als geographische und staatlich-politische Aspekte, wie wir sie heute wohl als Erstes zu erfassen versuchen würden. Dabei liegt es nahe, sich die Frage zu stellen, ob es aus heutiger Perspektive eine allgemeingültige Erklärung gibt, wie Nation überhaupt zu definieren sei. Denn was ist eine Nation bzw. eine Nationalität, und was macht Nationalismus aus?

³ Schiller, Friedrich, *Deutsche Größe*, in: Fricke, Gerhard; Göpfert, Herbert G. (Hrsg.), *Sämtliche Werke*, Bd. 1. München 1958. S. 475.

⁴ Safranski, Rüdiger, *Romantik. Eine deutsche Affäre*. Frankfurt am Main 2009. S. 177.

Über den Nationenbegriff gibt es seit seinem Aufkommen nach der französischen Revolution in Frankreich verschiedene Theorien, von denen die wichtigsten hervorgehoben werden sollen: Die subjektivistische Definition zielt auf den bewussten Willen ab, sich einem Kollektiv zugehörig zu fühlen, wie es beim französischen Philosophen Ernest Renan zu finden ist. Die objektivistische Auslegung hingegen stellt auf rein objektive Merkmale ab, d.h. eine Nation wird durch Kriterien wie die der gemeinsamen Sprache, Kultur oder gar Rasse von anderen separiert. Bis etwa 1980 lehnten sich die Nationalismus-Diskurse hauptsächlich an diese zwei genannten Theorien an. Für Deutschland war in diesem Fall der Historiker Friedrich Meinecke mit seiner Unterscheidung zwischen Staats- und Kulturnation von großer Bedeutung. Ab den 1980er vertrat u.a. Eric Hobsbawm die sogenannte dekonstruktivistische Theorie, die besagt, dass Nationen nichts Natürliches seien, sondern im Gegensatz, etwas Gedachtes und Konstruiertes, entstehend aus kulturell-bedingten Ideen, und folglich kein rein politisches, vielmehr ein kulturelles Phänomen. Nation und Nationalität sind daher nicht nur in ihrer Erscheinungsform schwer fassbar, sondern auch in ihrer Begrifflichkeit und können aufgrund der diversen Auffassungen nicht eindeutig determiniert werden.⁵ Die jüngste Theorie, der dekonstruktivistische Ansatz, wird aber vor allem von der neuen Forschung bevorzugt und ist gerade im Kontext dieser Arbeit im Hinterkopf zu behalten.

Der Begriff des Nationalismus hingegen wird auf zweierlei Art und Weise verstanden: Zum einen als „ein Konglomerat politischer Ideen, Gefühle und damit verbundener Symbole“, zum anderen steht er für „die politischen Bewegungen, die diese Ideen tragen“.⁶ Etwas als Nationalgut zu bezeichnen, sei es die Nationalfußballmannschaft, das Nationalmuseum oder eben die Nationaloper, impliziert immer den Anspruch auf Einzigartigkeit und absolute Zugehörigkeit zum Staat bzw. der eigenen Nation. Damit wird ein kollektives Identitätsgefühl gestiftet, etwas Verbindendes zwischen allen Bürgern dieser Nation, egal aus welcher Schicht, geschaffen.

Elias Canetti verneinte in seinem Hauptwerk *Masse und Macht* überhaupt die Möglichkeit, Nationen oder Nationales in Definitionen aufzuschlüsseln zu können. Anhand

⁵ vgl. Jansen, Christian; Borggräfe, Henning, Nation–Nationalität–Nationalismus (Historische Einführungen). Frankfurt, New York 2007. S. 11ff.

⁶ ebd. S. 18.

geographischer oder anthropologischer Kriterien, sprachlicher oder politischer Eigenheiten so etwas wie das Phänomen eines Nationalbewusstseins erklären zu wollen, war in seinen Augen ein zum Scheitern verurteiltes Unterfangen. Das Nationalgefühl ist der Glaube an etwas, eine Art Religion, die sich nicht an einem Geschichtsbewusstsein des Einzelnen festmachen lässt, sondern schlichtweg an der Orientierung an der Masse oder an einem Symbol dieser Masse. Auf diese Beziehung des Einzelnen zu „Massensymbolen“⁷, wie Canetti das Meer oder den Wald beispielsweise anführte, soll im Kapitel über nationale Chiffren näher eingegangen werden.

1.2. Entstehungsgeschichte des Nationalismus in Deutschland

Nationalismus im Sinne eines nationalen Denkens entstand nicht erst am Anfang des 19. Jahrhunderts, sondern wurzelt in der Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg, also in den Jahren nach 1763. Nicht unwesentlich trugen zum Aufkommen des nationalen Bewusstseins in Deutschland Einflüsse aus dem Ausland bei, wie die Philosophen Rousseau und Burke. Unter Berücksichtigung von Quellen wie Flugblättern oder Pamphleten lässt sich der Beginn einer nationalistischen Prägung ab 1750, jedenfalls aber ab der napoleonischen Machtübernahme festsetzen. Prägend für den Nationalbegriff in Deutschland wurde Johann Gottlieb Fichte, dessen *14 Reden an die deutsche Nation* (1807/1808) „als eine Art Magna Charta des deutschen Nationalbewusstseins“⁸ gelten. Während Schiller und Novalis noch an eine universalistische Kulturnation glaubten, begann mit Fichte neben der eigenen nationalen Hervorhebung die Diffamierung des Fremden.⁹ Fichte gilt als ein Wegbereiter des deutschen Nationalbewusstseins, das er vor allem als ein Instrument gegen Napoleons Eroberungskriege verstand. In seinen Reden forderte er, endlich die Standesunterschiede abzubauen, sei es zwischen den Bürgern und Bauern oder dem Bürgertum und Adel; Gemeinsamkeit und Gleichheit sah Fichte als Grundbedingung und Voraussetzung für ein einheitliches, starkes Volk. Das alles verbindende Charakteristikum war für ihn die Sprache, und somit auch die

⁷ Canetti, Elias, *Masse und Macht*. Hamburg 1960. S. 193.

⁸ Metzeltin, Michael; Wallmann, Thomas, *Wege zur europäischen Identität: individuelle, nationalstaatliche und supranationale Identitätskonstrukte* (Forum: Rumänien, Bd. 7). Berlin 2010. S. 118.

⁹ vgl. Safranski, *Romantik*. S. 177.

Kulturgeschichte.¹⁰ Aufgrund der Zersplitterung Deutschlands war anfangs eine politische Gemeinsamkeit und einheitliche Ideologie nicht möglich, eine Zusammenfindung über die Sprache und die gemeinsame Kultur jedoch schon. 1806 hörte das Heilige Römische Reich auf zu existieren, die deutsche Nation verblieb nur noch im kulturellen Sinne ein einheitliches Gebilde. In seinem Buch über *Weber und die deutsche Nationaloper* betont Wolfgang Wagner die Wichtigkeit, neben den politischen Aspekten auch die kulturellen Bedingungen in die Überlegung hinsichtlich des aufkommenden Nationalismus einzubeziehen (und folgt somit der dekonstruktivistischen Theorie). Wagner sieht in den napoleonischen Befreiungskriegen den „wohl entscheidenden Katalysator für den Durchbruch des Nationalismus“¹¹ und dies aus zwei Gründen: Zum einen hob die preußische Regierung die Zensur auf, was insbesondere die Verbreitung vor allem nationaler und patriotischer Gedichte zur Folge hatte und dadurch das Nationalitätsbewusstsein der Bürger förderte. Zum anderen wurde diese erstarkte Vaterlands-Liebe zusehends durch die Einführung der Wehrpflicht forciert, die König Friedrich Wilhelm III. – aufgrund Soldatenmangels – 1813 anordnete. Der Nationalismus stellt laut Wagner daher „in Deutschland zunächst ein geistig-kulturelles Phänomen dar, dem erst später, im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, eine politische Bedeutung zukam“.¹²

Spricht man von Nationalismus, so darf dieser keineswegs mit Patriotismus gleichgesetzt werden; denn Patriotismus zeichnet sich durch eine besonders starke Bindung gegenüber dem tatsächlich existierenden politischen Gefüge aus, während der Nationalismus vor allem „entwurzelten [...] romantischen Intellektuellen“¹³ als Vision und Idee diente und eben nicht ein Festhalten an wahren Gegebenheiten darstellt. Gerade im Zusammenhang mit Weber – ohne vorausgreifen zu wollen – kann man hinsichtlich seiner Lebensumstände und seines Lebenswandels von solch einem „entwurzelten Intellektuellen“ sprechen (gleichwohl von Wagner) und hat daher auch seine Werk-Intention, wie beim *Freischütz*, im Sinne einer nationalen Gesinnung zu verstehen (wobei

¹⁰ vgl. Metzeltin; Wallmann, Europäische Identität. S. 118f.

¹¹ Wagner, Wolfgang, Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper (Weber Studien, Bd. 2). Mainz 1994. S. 29.

¹² Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 18.

¹³ Münkler, Herfried, Kunst und Kultur als Stifter politischer Identität. Webers ‚Freischütz‘ und Wagners ‚Meistersinger‘, in: ders.; Danuser, Hermann (Hrsg.): Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik. Schliengen 2001. S. 51.

natürlich in frühen Werken wie z.B. der Kantate *Kampf und Sieg* ein gewisser Patriotismus nicht zu verleugnen ist).¹⁴

Die Entstehung des Nationalismus hing eng mit der schwelenden Kritik am höfischen Leben zusammen. Parteien dieses Konflikts waren auf der einen Seite die Adelsschicht, auf der anderen Seite das städtische Bürgertum. Die Polemik zwischen Adel und Bürgertum fand v.a. in der Literatur des *Sturm und Drang* ihren Niederschlag. Die Antipathie des gebildeten Mittelstandes galt jedoch nicht generell der Monarchie oder dem Adel per se, sondern man prangerte in erster Linie die moralischen Zustände des höfischen Lebens an.¹⁵ Der Hof war Synonym für Künstliches und Falschheit, während die aufstrebende Bildungsschicht neue Werte wie Natürlichkeit und Schlichtheit zum Ideal erkoren hatte.

Das Jahr 1821, das Jahr der Uraufführung des *Freischütz*, war eine Zeit des nationalen Aufbruchs: Das Ende der Koalitionskriege und die Neuordnung Europas durch den Wiener Kongress boten eine Grundlage für den Aufbau eines vor allem vom Bürgertum gepflegten Nationalbewusstseins. Gemeinschaft wurde v.a. in der Literatur, in der Bildenden Kunst, dem Bau nationaler Denkmäler oder eben der Musik gefördert und gesucht.¹⁶ „Zu den auffälligsten Merkmalen im Erwachen bürgerlichen Selbstbewußtseins gehört die Besinnung auf die in den einzelnen Völkern bestehenden kulturellen Traditionen“, so Martin Wehnert betreffend den Zusammenhang zwischen kulturellem Bewusstsein und aufkommendem Nationalismus. Vor allem dort, wo sich noch kein Nationalstaat gebildet hatte, bemühte man sich um eine geistige Haltung und einen künstlerischen Ausdruck, deren Ziel es war, „durch verstärkte, traditionsgebundene künstlerische Aktivitäten nach innen das Zusammengehörigkeitsgefühl zu erhöhen, nach außen internationales Ansehen zu fördern und zumindest als Kulturnation Anerkennung zu finden“. ¹⁷ Friedrich Wilhelm III. setzte eine neue Verwaltung und Organisation des

¹⁴ zur nationalen Positionierung Webers siehe auch Kap. 3.3.5, II.

¹⁵ vgl. Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 19.

¹⁶ vgl. Jung, Hermann, Was ist ‚romantisch‘, was ist ‚deutsch‘ im *Freischütz*, in: Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oskar (Hrsg.): Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des *Freischütz*. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007. Salzburg 2009. S. 192.

¹⁷ Wehnert, Martin, Romantik und romantisch. Nationalromantiken, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG,

Beamtenstaats durch, wodurch sich auch der Zugang zu den höheren Ämtern änderte: zum Beamten wurde man nicht mehr dank fürstlicher Willkür oder Gunst, sondern durch das Ablegen von Prüfungen.¹⁸ Bildung und Wissen wurden zum wesentlichen Faktor für den beruflichen Aufstieg. Daher fühlte sich der „neue“ Beamte weniger gegenüber der Obrigkeit, sprich dem Fürsten, als dem Amt und dem Staat an sich verpflichtet und verantwortlich, was wiederum zu einer Stärkung des nationalen Bewusstseins führte. Zu der sich formierenden gebildeten Schicht, die den Nationalismus quasi aufbereitete, zählten neben den genannten Beamten auch nach wie vor viele Adelige, aber auch Angehörige freier Berufe wie Schriftsteller, Anwälte, Ärzte oder auch evangelische Pfarrer. Literaten und Musiker wurden immer mehr zum Sinnbild und Repräsentanten ihrer Nation: Schiller und Goethe, oder Mozart und Beethoven.

Mit der Betonung des Ichs und der extremen Dar- und zur Schaustellung der eigenen Gefühle und Empfindsamkeiten zog sich die intellektuelle Schicht ganz bewusst aus dem gesellschaftlichen Leben mit seinen starren Konventionen und höfischen Regeln zurück. Wolfgang Wagner sieht in diesem bewussten Rückzug aus der (politischen) Öffentlichkeit hin zur Beschäftigung mit Wahrhaftigem und Geistigem, der subjektivistischen Haltung und dem Streben nach Bildung auf sämtlichen Gebieten der Kultur und der Wissenschaft, „ein Signum der deutschen Intelligenz“.¹⁹

Der Mittelstand, zu einem großen Teil aus dem sogenannten Bürgertum, suchte seine Identität folglich nicht im wirtschaftlichen Erfolg, sondern in Leistungen auf dem Gebiet der Kultur und der Bildung. Bildung war mit dem Bürgertum im 19. Jahrhundert untrennbar verknüpft – umso weniger verwundert daher die Aufwertung von Kultur zum höchsten Gute dieser Schicht. Durch die Distanzierung von althergebrachten Konventionen und Traditionen brauchte es einer neuen „Sinnfindung“. Antworten fand man in neuen Denkweisen und Auffassungen, vorrangig in der Idee des Nationalgedanken, aber eben auch in der Kunst und (nach der Aufklärung) in einer Glaubens- und Religionshinwendung. Gerade nach 1814 kam es immer mehr zu einer Verknüpfung zwischen Kunst und Nationalismus. Wie schon oben erwähnt, opponierte

Sachteil Bd. 8, Quer-Swi. 2., neubearbeitete Ausgabe. Kassel, Stuttgart 1998. Sp. 483f.

¹⁸ in diesem Zusammenhang sei auf die Prüfung des Probeschusses im *Freischütz* hingewiesen.

¹⁹ Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 22.

man mit der Hervorhebung des Natürlichen und Freien gegen die Gesellschaft am Hofe, sowie durch ein Kokettieren mit dem Ländlichen und dem damit verbundenen Ideal der „Unschuld vom Lande“.²⁰ Während der höfische Adel sich auf Französisch unterhielt und italienische (und manchmal französische) Oper hörte, pochte die gebildete Schicht auf die Wertschätzung und den Gebrauch der deutschen Sprache, sei es in der Wissenschaft oder im Alltag – Ende des 18. Jahrhunderts hatte sie sich dahingehend auch durchgesetzt, nur in einem Bereich nicht: der Oper.

1.3. Die Rolle der Komponisten im nationalen Diskurs

Das 18. Jahrhundert brachte demzufolge eine merkliche Änderung im Denken mit sich, in der dem Nationalbewusstsein ein gänzlich neuer Stellenwert zugestanden wurde. Die Mehrheit der Musiker im 18. Jahrhundert hielt sich jedoch im Zuge der Welle der nationalen Begeisterung dahingehend zurück, da sie sich zwar als Deutsche fühlten, nicht aber ihre Musik als deutsch titulierten oder gar für die deutsche Nation schrieben. Sich als „deutsch“ zu bezeichnen war etwas ganz anderes als das eigene Werk als „deutsch“ zu bezeichnen oder dies gar als nationalen Beitrag zu sehen. Die musikalische Landschaft im 18. Jahrhundert war selbstverständlich auch von nationalen Tendenzen geprägt, aber, so Celia Applegate „[...] this significance was conveyed through the process of writing about music, not through musical composition“.²¹

Im 19. Jahrhundert wandelte sich nicht nur die gesellschaftliche Position, sondern auch die Haltung der Komponisten und Musiker von einer eher passiven zu einer selbstbewussten Attitüde; immer mehr Kunstschaffende, darunter Schriftsteller und Musiker, sahen es als erstrebenswert an, einen Teil bzw. Beitrag zu einer Nationalkultur zu leisten, vor allem hinsichtlich einer Loslösung vom Adelsprotektorat. Diese Bewusstseinsveränderung ging schleichend voran, und die Art und Weise der Auffassung und des Bestrebens, wie die eigene Arbeit Teil einer nationalen Idee werden könnte, divergierte stark. Hierbei muss aber noch betont werden, dass viel im Nachhinein zugunsten des Nachweises einer

²⁰ vgl. Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 23.

²¹ Applegate, Celia; Potter, Pamela, Germans as the ‚People of Music‘: Genealogy of an Identity, in: ebd. (Hrsg.): Music and German National Identity. Chicago 2003. S. 3.

nationalen Tendenz in Aussagen, Briefen oder Kompositionen hineininterpretiert wurde. Gerade bei den Komponisten wie Mozart und Beethoven sind Interpretationen hinsichtlich nationaler Tendenzen in ihren Stellungnahmen, aber auch Werken, mit Vorsicht zu begegnen. So gibt es Stimmen, die in Mozarts Ärger über seine unbefriedigende soziale Stellung als Komponist und seiner Abhängigkeit vom Hof ein Liebäugeln mit der Nationalidee erkennen wollen – eine Auslegung, der Celia Applegate und Pamela Potter in ihrem Buch *Music and German National Identity* nichts abgewinnen können.²² Mozart war der Aufklärung zugetan, aber er sah die Lösung seiner Probleme nicht in der Idee eines Nationalstaates, so die Autorinnen. Beethoven war zwar politisch interessierter und schrieb auch zurzeit der Napoleonischen Kriege Werke, die einen gewissen (revolutionsbedingten) Patriotismus erkennen lassen – gleichzeitig aber huldigte er in seiner Musik auch Kaiser und König.²³ Weber schließlich war „der erste deutsche Musiker von Rang, der seine Tätigkeit mit Erfolg ganz in den Dienst der deutschen Oper stellte“²⁴ und somit einer der ersten Musiker, der sich öffentlichkeitswirksam für deutsche Musik einsetzte, gibt Wolfgang Wagner zu bedenken. Andere Komponisten deutscher Opern waren nicht erfolgreich genug oder bekamen nicht genug Anerkennung durch die intellektuelle Elite.

Applegate resümiert daraus, dass das Aufkommen dieser kulturellen Bewusstseinsmachung nur zu einem Teil den Komponisten und Musikern zu verdanken war. Die Erstarkung der deutschen Nationalkultur resultierte zu einem großen Teil aus einer traditionsbewussten Bildungsschicht: Neben deutschen Komponisten und Musikern, waren es vor allem Schriftsteller, Journalisten, auch Bürokraten, Musikliebhaber und Amateursänger, die die Idee des Nationalen forcierten; gerade letztere trugen wohl am nachhaltigsten zur Förderung des Nationalbewusstseins bei, wie z.B. die Mitglieder von Singvereinen wie der Berliner *Singakademie* oder Zelters *Liedertafel*. Das Lied an sich wurde ein weitverbreitetes Genre, das grundsätzlich als *deutsch* angesehen wurde, nicht zuletzt dank Herders Ausführungen zum Volkslied. Goethes Versvertonungen durch Zelter waren nur der Anfang einer regelrechten „Lieder-Flut“, die sich Texte der neuen

²² vgl. Applegate; Potter, ‚People of Music‘. S. 7.

²³ vgl. ebd. S. 8.

²⁴ Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 68.

deutschen Literatur zu Eigen machte.²⁵ Der Konnex zwischen Musik und deutscher Identität wurde daher in erster Linie von Literaten, Schriftstellern, Rezensenten, Verlegern und Publikum gezogen – und hält sich scheinbar bis heute in den Köpfen. „The parallel growth of these two movements – the national and the musical – may have constituted a historical accident, but their interaction developed into an interdependence over the last two centuries“.²⁶

Herfried Münkler unterscheidet innerhalb der gebildeten Schicht zwei Gruppen, die das Verhältnis Kultur und Nation nachhaltig beeinflussten: zum einen eine „staatszentrierte“ Gruppe, bestehend aus Juristen, Sekretären oder Personen, die diplomatische Ränge bekleideten. Zum anderen die Gruppe der „Öffentlichkeitszentrierten“²⁷, Intellektuelle, d.h. Journalisten, Schriftsteller oder auch Komponisten. Während erstere eine Nähe zur Staatsgewalt aufwiesen und im Hintergrund arbeiteten, richteten letztere ihr Tun nach außen, an die Öffentlichkeit, und versuchten ihre Ideen und Vorstellungen durch Symbolik und Geschichten der breiten Masse öffentlich zu machen. Laut Münkler nahmen die Komponisten zwischen diesen Polen eine besondere Position ein: „...Musiker, Komponisten und vor allem Opernkomponisten [sind; Anm. d. Verf.] eigentümliche Zwitterwesen, denn sie beteiligen sich einerseits, so sie sich denn selbst als politisch verstehen, an den Sinnvermittlungen in einer besonders intensiven Weise und nehmen insofern auch in einer herausgehobenen Rolle am Kampf um kulturelle Hegemonie teil, aber sie sind – in erheblich höherem Maße als Schriftsteller und Literaten – auf den Zugang zu den administrativen und insbesondere den fiskalischen Ressourcen des Staates angewiesen“.²⁸ Sollte seine Oper tatsächlich aufgeführt werden, hatte ein Komponist sich sowohl der staatlichen Zensur zu unterwerfen als auch generell auf Unterstützung seitens des Staates zu hoffen – er war folglich viel mehr zur Kooperation gezwungen als zum Beispiel ein Schriftsteller. Trotz der seit Beethoven oft gerühmten Idee des freischaffenden Künstlers und trotz des Endes des Mäzenentums, blieb die Abhängigkeit vom Staat bzw. Adel bestehen. Nicht nur bei Weber war diese Dependenz offensichtlich (die Intendanten Graf Brühl und Graf Vitzthum waren für ihn und seine Karriere in

²⁵ vgl. Applegate; Potter, ‚People of Music‘. S. 13.

²⁶ ebd. S. 32.

²⁷ Münkler, Kunst und Kultur. S. 49.

²⁸ ebd. S. 49f.

Dresden und Berlin äußerst wichtig), sondern auch etwa in Richard Wagners Beziehung zu Ludwig II. von Bayern.²⁹

2. Die Situation der Oper in Deutschland Anfang des 19. Jahrhunderts

Wie kaum eine andere Gattung der Kunst prägte die Oper das 19. Jahrhundert; sie spiegelte die Gesellschaft und politische Lage wider, war ein „Katalysator geschichtlicher Realität und utopischer Entwürfe“.³⁰ In Italien wandelte sich das *Dramma per musica* zum Melodramma, das in weiterer Folge die *Scena ed aria* hervorbrachte, die eine dramatische Steigerung von Rezitativ zur Arie bewirkte. Federführend war hier Gioachino Rossini, dessen Melodramma serio *Tancredi* 1813 im Teatro La Fenice in Venedig ein unglaublicher Erfolg wurde und den Grundstein seiner Karriere markierte. In Frankreich begann sich nach der französischen Revolution die *Opéra comique* zu etablieren, die die *Tragédie lyrique* in den Hintergrund drängte.³¹ Bis ca. 1800 tauchte sie unter verschiedenen Bezeichnungen wie z.B. *Comédie* auf; erst mit der Institutionalisierung des *Théâtre de l'Opéra Comique* 1801 erhielt das Genre seinen Namen. Anfänglich als „Schreckens-“ und „Rettungsoper“ konzipiert, wandten sich die Stoffe der *Opéra comique* um die Zeit der Napoleonischen Machtergreifung von düsteren Schauergeschichten ab und hin zu unterhaltenden, weniger schockierenden, als psychologisch motivierten Handlungen, wie bei Cherubini und Méhul.

2.1. Die deutsche Oper vor Weber

Der deutsche Sprachraum war im Bereich der Oper bis ins 19. Jahrhundert von einem permanenten Sich-Aneignen der französischen und der italienischen Kultur geprägt. Die *Opera seria* war unangefochten die Repräsentationsoper der Habsburger und bekam erst

²⁹ vgl. Münkler, *Kunst und Kultur*. S. 50.

³⁰ Henze-Döhring, Sabine, Einleitung, in: ebd.; Döhring, Sieghart (Hrsg.): *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13). Laaber 1997. S. 1.

³¹ vgl. ebd. S. 13ff.

langsam ab dem 18. Jahrhundert mit den verschiedenen Gattungen der französischen Oper ernstzunehmende Konkurrenz. Während Italien und Frankreich um 1800 auf eine lange Tradition in ihrer Operngeschichte zurückblicken konnten, bemühte man sich auf deutschsprachigem Boden zumindest das Singspiel als deutschsprachiges Gegenstück zur Opéra Comique durchzusetzen, was aber von geringem Erfolg gekrönt war. 1766 wurde in Leipzig *Die verwandelten Weiber*, das erste Singspiel von Christian Felix Weiße und Johann Adam Hiller aufgeführt. Ab diesem Zeitpunkt wurden relativ konstant deutschsprachige Opern komponiert, wobei die Libretti grundsätzlich sehr freie Übersetzungen aus dem Italienischen oder Französischen waren. Diese Singspiele hatten – vor allem bis in die 1790er Jahre hinein – zumeist eine ländliche Idylle zum Thema (gern mit einem naiven, lieblichen Mädchen), die im krassen Gegensatz zum künstlichen Hof stand; ebenso typisch war auf musikalischer Ebene die Verwendung bzw. Einbettung des Liedes in die Oper, das vom Publikum sofort rezipiert und mitgesungen werden konnte. Die Hofkritik wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufgegeben, der Naturaspekt blieb aber, und wurde durch das Betonen der *colour locale*, lokaler Bräuche und Natürlichkeit verstärkt. Koloraturen wurden abgelehnt, und wenn sie eingesetzt wurden, dann vor allem, um den unnatürlichen und scheinhaften Charakter der Figur darzustellen, wie z.B. die Königin der Nacht in der *Zauberflöte*.³² Während sich die Handlung in den italienischen und französischen Opern mehr um „Alltägliches“ wie Eifersucht, Erbschaften oder Vergiftungen drehte, sehnte sich die deutsche Intelligenz und mit ihr die deutsche Oper nach einer weitaus utopischeren Welt, die von einer scharfen Spaltung in Gut und Böse ausging und in der selbstverständlich das Gute am Ende siegte und die (realitätsferne) Idylle wiederherzustellen vermochte – man denke nur an die *Zauberflöte* und eben den Jahre später erscheinenden *Freischütz*.

Der Text wurde als vorrangig gegenüber der Musik betrachtet, also das genaue Gegenteil von dem, wie Salieris Oper es 1786 vorschreiben mochte: *Prima la musica e poi le parole*. Wichtig war es zudem, charakteristisch zu sein, sprich in erster Linie dem Text treu zu bleiben. Die Opern waren zumeist in Dialogform aufgebaut, d.h. sie orientierten sich an der französischen Opéra comique und wandten sich somit bewusst von der italienischen Oper ab.

³² vgl. dazu auch Kap. 3.3.4.

Die italienische Oper war bis zum frühen 19. Jahrhundert federführend, aufgeführt in italienischer Sprache, in der Regel in italienischer Besetzung, während die „deutschsprachige Oper [...] eine Nischenexistenz [führte]“.³³ Neben Mozarts *Entführung aus dem Serail* und der *Zauberflöte* schafften es nur einige wenige Stücke wie Joseph Weigls 1809 uraufgeführtes Singspiel *Die Schweizer Familie* zu großer Popularität; neu bei z.B. Weigl war, dass er sich Kompositionsweisen der Opéra comique aneignete, nämlich das Einbeziehen der *Coleur locale* und damit der Betonung des Heimatgefühls: Die Schweizer Bergwelt und somit der Rückzug zur Natur wurde hier zum Ideal erkoren, die Idee des Romantischen als „Oszillieren von Traum und Wirklichkeit“³⁴ wie E.T.A. Hoffmann das Romantische empfand, realisiert. Spohrs *Faust* (uraufgeführt 1816) und E.T.A. Hoffmanns *Undine* (ebenfalls 1816 uraufgeführt) knüpften am romantischen Sujet an, blieben aber mäßig erfolgreich, wenn auch von Weber in seinen Rezensionen hochgelobt.³⁵

Das Singspiel erlebte eine relativ kurze Hochphase, vor allem in norddeutschen Städten sowie um 1780 in Wien, konnte sich aber nicht halten und verschwand in den 90er Jahren wieder von den meisten Spielplänen. Stattdessen zeigte man lieber Opera buffa und Opéra comique. Das Nationaltheater, das unter Joseph II. 1778 realisiert worden war, wurde fünf Jahre später wieder mit italienischer Oper bespielt.³⁶

Nun stellt sich die naheliegende Frage, warum bei all den Bemühungen, deutsche Musik und deutsche Oper zu finden und zu kreieren, nicht einfach Mozart, Gluck oder Beethoven als Begründer einer deutschen Nationaloper herangezogen wurden? Die Bestrebungen, die Opern dieser Komponisten als Nationalwerke zu präsentieren, gab es auch tatsächlich, sie scheiterten aber alle an der Unmöglichkeit, die Werke derart zu klassifizieren. Zwar waren sie unbestritten deutsche Komponisten, jedoch schrieben Gluck

³³ Henze-Döhring, Sabine, Gattungskonvergenzen – Gattungsumbrüche. Zur Situation der deutschsprachigen Oper um 1800, in: Lippe, Marcus Chr. (Hrsg.): *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*. Kassel 2007. S. 46.

³⁴ Henze-Döhring, Sabine, Das Singspiel und die Idee des Romantischen, in: ebd.; Döhring, Sieghart (Hrsg.): *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13)*. Laaber 1997. S. 97.

³⁵ vgl. Weber, Carl Maria von, *Sämtliche Schriften. Kritische Ausgabe von Georg Kaiser* (Hrsg.). Berlin 1908. S. 127ff.

³⁶ vgl. Henze-Döhring, Gattungskonvergenzen. S. 46ff.

und Mozart vor allem Opern mit fremdsprachigen, sprich französischen oder italienischen Libretti. Die *Entführung aus dem Serail* kam zwar als deutsches Singspiel dem deutschen Opern-Anliegen nahe, die Handlung spielte aber im Orient und bot keinerlei Anlass zu Identifikation. Ebenso wie die *Zauberflöte*, deren Handlung rein gar nichts mit deutschem Volkstum zu tun hatte, trotz ihrer großer Popularität. Auch wenn Pamina oder Tamino Charakterzüge besitzen, die später als typisch deutscher, weil gewissenhaft und treuer Charakter ausgewiesen werden konnten, so sprechen allein die fremdklingenden Namen schon gegen ein nationales Vereinnahmen.³⁷ Beethovens *Fidelio* spielte ebenfalls im Ausland, und abgesehen davon fehlte es der Oper schlichtweg an Popularität – oder am fehlenden Nationalbewusstsein der Deutschen, wie Franz Brendel sich den nicht eingetretenen Erfolg erklärte, denn das deutsche Volk wäre offensichtlich noch nicht bereit gewesen für Beethovens „prophetische“ Vorausnahme „des Nationalen, im höchsten Sinne“.³⁸ An der mangelnden Popularität scheiterten jedenfalls auch andere deutsche Werke wie die von Spohr oder Hoffmanns *Undine*.³⁹

2.2. Weber und das deutsche Department in Dresden

Während Gotthold Ephraim Lessing die Wichtigkeit eines deutschen Nationaltheaters im Sinne einer nationalen Identitätsstiftung forderte, plädierte Gottfried Herder 1769 für die Schaffung einer deutschen Oper.⁴⁰ Carl Maria von Weber schloss sich dieser Auffassung etliche Jahre später an und verfolgte wie Herder ein simples Prinzip: Beide forderten sie eine deutsche Oper, die auf deutschen Attributen wie Tiefsinn und Empfindsamkeit⁴¹ beruhte und mittels der deutschen Sprache als Identifikation der deutschen Nation fungieren sollte.⁴² Weber hatte, als er am *Freischütz* schrieb, demnach ein sehr konkretes Bild vor sich, was den Deutschen von anderen Nationen unterschied.⁴³ Das Bemühen um

³⁷ vgl. Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 63.

³⁸ Brendel, Franz, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Fünfte Auflage. Leipzig 1875. S. 283.

³⁹ vgl. Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 64.

⁴⁰ vgl. Münkler, Kunst und Kultur. S. 54f.

⁴¹ vgl. Kap. 3.3.2.

⁴² vgl. Münkler, Kunst und Kultur. S. 55.

⁴³ vgl. ebd. S. 56.

die deutsche Sprache auf der (Opern-)Bühne war Teil des emanzipatorischen Bestrebens des Bürgertums; Herder lehnte in seinen Schriften das höfische Gehabe ab und vor allem die Vorliebe des Adels für die fremde, insbesondere die französische Sprache kritisierte er scharf. Dabei spielte er auch auf den von Karl dem Fünften angeblich getätigten Ausspruch und die damit zum Ausdruck gebrachte Verachtung der deutschen Sprache an: „Ich spreche Spanisch zu Gott, Italienisch zu den Frauen, Französisch zu den Männern und Deutsch zu meinem Pferd“.⁴⁴

Die napoleonischen Kriege brachten das musikalische Leben in Dresden ins Wanken. Insbesondere die bis dahin getrennten Institutionen der opera seria, die im Morettischen Opernhaus gespielt wurden und der Dialogoper, die bisher im Lincke'schen Bad zur Aufführung kamen, wurden aufgeweicht. Zum Beispiel wurde Joseph Seconda, Leiter einer vor allem deutsche Opern spielenden Operntruppe, die in erster Linie im (weniger vornehmen) Lincke'schen Bad aufgetreten war, gestattet, seine Oper im Hoftheater aufzuführen. Mit der Zusammenführung von verschiedenen Theater- und Musikgruppen zu einer Staatskapelle begann allmählich die Auflösung der Hierarchie und eine Gleichstellung des deutschen Theaters mit der italienischen Oper. Heinrich Carl Wilhelm Graf Vitzthum wurde zum Generaldirektor des Hoftheaters ernannt, ein großer Anhänger der deutschen Oper. 1816 gab der preußische König Vitzthum sein Einverständnis für den Aufbau derselben.⁴⁵

1817 wurde schließlich Weber mit der Aufgabe nach Dresden geholt, die deutsche Oper zu etablieren. Viele Historiker sahen in Webers Einstand in Dresden einen Wendepunkt in der deutschen Operngeschichte.⁴⁶ Schon aus dem Brief des Intendanten Vitzthum ging hervor, dass das Interesse am Aufbau einer deutschsprachigen Oper auch im Sinne des Hofes lag, und nicht, wie oft plakativ dargestellt, sich Hof bzw. König nur der repräsentativen italienischen Oper verschrieben hatten. Vitzthum schrieb 1817 an Weber: „[...]Ihr Hauptzweck bey der Uebernahme dieses ehrenvollen Amtes, so wie eine der Hauptforderungen der Behörde an Sie, die Errichtung einer deutschen Oper [...]“. Und hinsichtlich – offensichtlich von Webers Seite geäußerten Bedenken, ob er dem

⁴⁴ zit. nach Schreiber, Mathias, An die Grenzen der Macht. in: Pieper, Dietmar; Saltzwedel, Johannes (Hrsg.): Die Welt der Habsburger. München 2011. S. 79.

⁴⁵ vgl. Meyer, Stephen C., Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera. Indiana 2003. S. 22f.

⁴⁶ vgl. ebd. S. 21.

Geschmack des Königs überhaupt Genüge tun könne – antwortete der Intendant: „Dass der König diesem [der italienischen Oper im Allgemeinen; Anm. d. Verf.] mit entschiedener Vorliebe zugethan geblieben ist und zu alle dem, was durch und seit Joseph Haydn für Emporbringen der Instrumentalmusik geschehen, dann von dieser auch in die Gesangsmusik übergegangen, keine Neigung gezeigt: das ist wahr und eben für Sie, den durchaus neuen und in dieser fünften Hauptperiode der Tonkunst mit allen Fasern eingewachsenen Meister, vielleicht ein Hauptgrund Ihrer Besorglichkeit“. Dennoch schien er guter Hoffnung, dass jener „nach und nach ein wahres Wohlgefallen daran finden würde“.⁴⁷

Zu einer Zeit, in der die politische Lage für Dresden prekär war, da Sachsen durch die Niederlage Napoleons seinen wichtigsten Verbündeten verloren hatte, und sich berechtigterweise vor einer Übernahme durch Preußen fürchtete, war die Institutionalisierung eines deutschen Opern-Departements sicherlich auch ein Versuch, sich national wieder zu „verfestigen“.

Die Bedeutung dieser Institution als wegweisend für den späteren historischen Verlauf ist zwar nicht zu verleugnen, jedoch darf sie auch nicht überinterpretiert werden. Viele wichtige Sänger und Sängerinnen, die im deutschen Department sangen, waren auch in der italienischen Oper zu hören, Weber sprang für Proben ein und dirigierte sogar Aufführungen im italienischen Department. Die zwei Theater waren schließlich abhängig von derselben politischen Institution; Weber und Morlacchi bewegten sich aber auf sehr unterschiedlichem Terrain und ließen sich das auch gegenseitig spüren. Zwar ist der Konkurrenzkampf zwischen dem italienischen Kapellmeister Morlacchi und Weber, wie von der Literatur oft betont, ähnlich wie der mit Spontini⁴⁸ mehr aufgebauscht als fundiert recherchiert anzusehen⁴⁹, dennoch gab es Spannungen, die nicht zu übersehen waren. Als Weber bei seiner Ankunft herausfand, dass er als Musikdirektor im Rang unter Morlacchi als Kapellmeister stehen würde, trug er seine Bedenken Vitzthum vor, der wiederum den

⁴⁷ Weber Gesamtausgabe, Korrespondenz.

URL: <http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002020/Korrespondenz/A040995> [24.01.2013]

⁴⁸ vgl. Kap. 3.3.1.

⁴⁹ vgl. Kremtz, Eberhard, Das ‚deutsche Departement‘ des Dresdner Hoftheaters, in: Stephan, Günther; John, Hans (Hrsg.): Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen d. Dresdner Musikfestspiele 1986. Dresden 1986. S. 240ff.

König davon überzeugen konnte, dass eine Rangangleichung vonnöten sei – nicht gerade ein guter Start für ein entspanntes Verhältnis. Dennoch zeugen auch Schriften Webers davon, dass man sich zumindest öffentlich um einen guten Ton untereinander bemühte. In einer Besprechung des Oratoriums von Morlacchi im Jahre 1817 in der *Dresdner Abendzeitung* sprach Weber die Problematik des Unverständnisses der einen Gattung der anderen gegenüber an. Der Zuhörer liebe eben vor allem das, an was er gewöhnt sei und gelernt habe, sprich: der Deutsche würde nun mal das deutsche Werk besser verstehen und es dementsprechend mehr als das Italienische verehren und umgekehrt. Doch betonte Weber auch: „Der Weg zum Ziele ist breit und mannigfaltig gestaltet, wir haben alle Platz darauf; er ist auch steil, wohl uns, wenn wir uns alle die Hände bieten; Freude, Friede und Gedeihen der hohen Kunst seien der Erfolg.“⁵⁰ Versöhnliche Worte für jemanden, der angeblich den Kampf gegen die italienische Front aufgenommen hatte, wie es Max Weber in der Biographie des Vaters darstellte.⁵¹ Ebenso unterstreicht Eberhard Kremtz, dass Weber viel mehr Konflikte mit dem dortigen Schauspieldepartment auszutragen hatte, vorrangig mit dem Regisseur und Schauspielsänger Friedrich Hellwig, als mit dem italienischen Operndepartment.⁵² Morlacchis italienische Operntruppe war keine exklusive Hofangelegenheit, obwohl sich über diesen Umstand das deutsche Musikkennner- und kritikertum bekanntlich besonders gerne echauffierte. Problematisch war aber, dass Morlacchi, im Gegensatz zu Weber, kaum Kontakte zur lokalen, kulturbeflissenen Bildungsschicht pflegte, sondern ausschließlich von seinen Beziehungen zum Hof profitierte und sich dadurch immer mehr isolierte. Ebenso sprach er sehr schlecht Deutsch, wie der Großteil der italienischen Truppe. So hätte zum Beispiel die italienische Sopranistin Sandrini bei Webers Gesellschaft mitwirken sollen, konnte jedoch trotz ihres neunjährigen Aufenthalts in Deutschland kein Deutsch und demnach auch nicht in Deutsch singen und trug letztlich ihre Parts in Italienisch vor. All dies förderte unter dem aufkommenden Bildungsbürgertum nicht gerade die positive Stimmung gegenüber der italienischen Oper in Dresden.⁵³

Als Weber nach Dresden kam, war der noch im 18. Jahrhundert vorherrschende Konnex

⁵⁰ Weber, Carl Maria von, *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften* (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 23). Wilhelmshaven 1978. S. 146.

⁵¹ vgl. Kap. 3.3.5, II.

⁵² vgl. Kremtz, Eberhart, *Das ‚deutsche Department‘*. S. 240.

⁵³ vgl. Meyer, Carl Maria von Weber. S. 25f.

zwischen Aufführungssprache und Opernggenre schon aufgeweicht; die Komponisten schrieben in Italienisch und Deutsch, und passten ihren musikalischen Stil den (erwünschten) Gegebenheiten an. Weber selbst vertonte italienische Texte, wie 1817 die Kantate *L'accoglienza*. In Italien wurden bekannte deutsche Opern, wie Weigls *Die Schweizerfamilie* (allerdings in italienischer Übersetzung und eingefügten Rezitativen anstelle der Dialoge), in deutschen Städten wurden italienischsprachige, aber auch französischsprachige Opern aufgeführt (letztere vor allem in den Städten, die Napoleon einst besetzt hatte). Viele Opernaufführungen hatten nicht mehr viel mit dem originalen Werk des Komponisten und Librettisten zu tun, sondern waren an Aufführungsstätte und Publikum angepasst. Zum Beispiel wurde der *Don Giovanni* bald nach seiner Uraufführung ins Deutsche übersetzt und statt der Rezitative mit Dialogen ausgestattet. Bis in die 1840er wurde die Oper als deutsches Singspiel beworben und gespielt, erst dann wurden die Rezitative tatsächlich übersetzt.⁵⁴

Die Sprache, in der die jeweilige Oper aufgeführt wurde, vermittelte dem Publikum vorab implizit gewisse Vorstellungen von dem, was die Oper, gerade im Verhältnis Libretto und Musik, zu bieten hatte. Italienische Opern verwendeten Rezitative, deutsche Opern zeichneten sich durch – zum Teil ausschweifende – Dialoge aus, was viele Kritiker veranlasste, über sie als gesprochenes Drama mit Musik zu sprechen. Die Textlastigkeit führte auch dazu, dass bei deutschen Opern der Librettist immer eine wichtigere Rolle spielte als der Komponist, im Gegensatz zur italienischen Oper. Da eine große Zahl des deutschen Publikums der italienischen Sprache nicht mächtig war – wovon die vielen deutschen Libretti-Übersetzungen zeugen – wurde seine Aufmerksamkeit konsequenterweise von der Musik und nicht dem Handlungsinhalt, dem sie (zumindest hörend) nicht folgen konnten, gefesselt. Der ewige Kritikpunkt gegenüber der italienischen Oper hinsichtlich ihrer schwachen Behandlung des dramatischen Gehalts machte sich diesen Umstand zu Nutze.⁵⁵

Deutsche Opern bzw. Singspiele standen dennoch im Verhältnis zu den französischen Opère comiques eher in der Minderheit auf Webers Spielplan, denn es gab kaum populäre und qualitativ wertvolle deutsche Singspiele, die das Publikum anziehen und

⁵⁴ vgl. Meyer, Carl Maria von Weber. S. 33f.

⁵⁵ vgl. ebd. S. 29f.

somit das Theater füllen konnten.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Institutionalisierung der deutschen Oper in Dresden unter Weber weder zu einer tiefgreifenden Veränderung noch zur Konstituierung einer deutschen Operngattung beigetragen hatte.

2.3. Die (angebliche) Krise der italienischen Oper

Die noch Anfang des 19. Jahrhunderts überwiegende Vorbildwirkung italienischer Komponisten, aber auch Mozarts und Glucks, ließ allmählich nach und die französische Oper rückte ins Zentrum der musikalischen Wahrnehmung. Gerade Weber erkannte in der Opéra comique Stilmittel, die er auch in seinem Idealbild der deutschen Oper verankern wollte (ähnlich wie schon der oben erwähnte Joseph Weigl). Das 18. Jahrhundert war geprägt gewesen vom Ringen der deutschen Musiker und Komponisten um Anerkennung und zumindest um eine Gleichstellung mit ihren (v.a.) italienischen Kollegen, wie Erzählungen und Anekdoten z.B. von Carl Friedrich Cramer oder Johann Mattheson belegen. Neben der vor allem aus Frustration und Sozialneid⁵⁶ resultierenden lautwerdenden Kritik zollte man jedoch noch weitgehend der italienischen Musik Respekt und Bewunderung, lobte die Schönheit ihrer Werke⁵⁷; ein Umstand, der sich im 19. Jahrhundert verkehren sollte. War die italienische Oper noch „das zentrale kulturelle Ereignis im Europa des 18. Jahrhunderts“,⁵⁸ so begann sich nach 1800 heftiger Widerstand gegen das vorrangig italienische Fach zu formieren. Franz Brendel prophezeite den Italienern in seiner *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* den Untergang durch „bornirte[r] Einseitigkeit“.⁵⁹ Vor allem die Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung* schlug einen sehr feindlichen Ton an, wenn es um die italienische Oper ging. Immer öfter führten Rezensionen oder Essays zu den im Kern

⁵⁶ vgl. Gramit, David, Musikinteressen und Werturteile. Zur deutschen Sicht auf fremde Kulturen (1770-1848) in: Werr, Sebastian; Brandenburg, Daniel (Hrsg.): *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland* (Forum Musiktheater, Bd. 1). Münster 2004. S. 48.

⁵⁷ vgl. Mattheson, Johann, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg 1713. §5, S. 202.

⁵⁸ Wiesend, Reinhard, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert: Hinführung*, in: ders.; Schneider, Herbert (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 12). Laaber 2001. S. 17.

⁵⁹ Brendel, *Geschichte der Musik*. S. 420.

immer wiederkehrend gleichen Aussagen bezüglich der italienischen Oper: Die Musik sei geprägt vom italienischen Volk, das als besonders sinnlich und temperamentvoll galt. Und die italienische Musik, wobei Anfang des 19. Jahrhunderts besonders gerne auf Cimarosa oder Jommelli, ebenso Paisiello (Vertreter der neapolitanischen Oper) Bezug genommen wurde, würde sich vor allem aus schönen Melodien speisen, die deutsche Tradition jedoch wäre führend auf dem Gebiet der Harmonie. 1808 veröffentlichte die *AMZ* eine Rezension eines deutschen Opernbesuchers über die Saison in Rom, in der er die Darbietungen als eine nur dem Publikumsgeschmack zu dienen scheinende, uneinheitliche und auf Gesangsvirtuosität abzielende Unterhaltung kritisierte. 1813, so Claudio Toscani, ging man dann in der deutschen Kritik von einer Krise der italienischen Oper aus, die in ihrer Dekadenz festgefahren sei.⁶⁰ Implizit hoffte man daher auf einen Aufschwung der deutschen Musiker. Doch wenige Jahre später trat Rossini, trotz harschen Anfeindungen, die ihm u.a. Charakterlosigkeit der Figuren vorwarfen – entgegengesetzt „zu Gluck, der immer noch als Modell der dramatischen Kunst angesehen wurde, und zu demjenigen, der von der deutschen Kritik erhofft wurde“⁶¹ – mit seinen Opern, auch in Deutschland, einen Siegeszug an. Aufgrund seines Erfolgs kaschierte man die Bemängelungen in der Kategorisierung Rossinis Opern als Unterhaltungsmusik, und diese negative Konnotation haftete der italienischen Oper noch lange Zeit an. Mit der *Freischütz*-Premiere sollte die Kontroverse italienische/deutsche Musik einen Höhepunkt erreichen, der sich jedoch im Hinblick auf den italienischen „Gegner“ Webers, Gaspare Spontini, mehr im späteren Schrifttum, als der Realität abgespielt hat, wie später noch herauszufinden sein wird.

⁶⁰ vgl. Toscani, Claudio, ‚Dem Italiener ist Melodie Eins und Alles‘. Italienische Oper in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, in: Werr, Sebastian; Brandenburg, Daniel (Hrsg.): *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland* (Forum Musiktheater, Bd. 1). Münster 2004. S. 140.

⁶¹ ebd. S. 143f.

3. Carl Maria von Webers *Freischütz*

3.1. Stoffgeschichte und Quellen zum *Freischütz*

Grund- und Vorlage der Oper waren für Weber und dessen Librettisten Johann Friedrich Kind die im *Gespensterbuch* (1811-1817) gedruckte Erzählung mit dem Titel *Der Freischütz – Eine Volkssage*, herausgegeben von Johann August Apel und Friedrich Laun.⁶² Nach Berichten seines Freundes Alexander von Dusch las Weber das *Gespensterbuch* schon im Jahr seines Erscheinens und fasste sofort den Entschluss, dies als Opernstoff zu verwenden.⁶³ Neben Apels Erzählung gab es 1812 auch ein (nie zur Aufführung gebrachtes) Drama *Der Freischütz* von Franz Xaver von Caspar, das vom Münchner Hofmusiker Carl Borromäus Neuner vertont worden und das zumindest Kind mit großer Wahrscheinlichkeit bekannt gewesen war. Apel wiederum stützte seinen *Freischütz* auf eine 1729 erschienene Erzählung von Otto von Graben zum Stein mit dem Namen *Die Sagen der Monathlichen Unterredungen von dem Reiche der Geister zwischen Andrenio und Pneumatophilo*, deren Inhalt auf einem Gerichtsprozess beruhte. In diesem Prozess wurde ein junger Schreiber namens Thomas Schmid beschuldigt, mit dem Teufel paktiert zu haben, damit er zu Freikugeln käme. Apel verpackte diesen Prozessbericht in ein neues Gewand und macht daraus eine Sage – wobei letztlich das einzig tatsächlich „Sagenhafte“ daran die Freikugeln waren.

Das Gießen von Kugeln, die mit Sicherheit treffen, war im Volksaberglauben sowohl nachweislich in Deutschland als auch Österreich verbreitet. Eine solche Freikugel konnte man nur zu Mitternacht, vornehmlich zu einer Mondfinsternis aus Blei und anderen Zutaten wie z.B. geweihten Hostien oder Kirchenfenstern gießen.⁶⁴ Überhaupt waren Bräuche oder Beschwörungsmittel, die zu einem guten Schuss verhelfen sollten, im Jägertum üblich und landläufig. Um nur ein Beispiel zu geben sei auf das Buch von Alois

⁶² vgl. Müller, Ulrich, Die Freischütz-Freikugeln – das Ende der Geschichte, in: Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oskar (Hrsg.): Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des *Freischütz*. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007. Salzburg 2009. S. 344f.

⁶³ vgl. Schreier, Solveig, Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Kritische Textbuch-Edition. München 2007. S. 108.

⁶⁴ vgl. Jakob, Raimund, Freischütz-Thematik und das Irrationale, in: Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oskar (Hrsg.): Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des *Freischütz*. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007. Salzburg 2009. S. 205f.

John *Volkstümliches im Freischütz* verwiesen, in dem er Methoden erörtert, wie man sich auch ohne Teufelsbeschwörung am besten darauf vorbereiten konnte, einen „gewissen Schuß“ abfeuern zu können: „Wann du mit deinem Gewehr allemal willst einen gewießen Schuß haben, so nim am Maria Verkündigungstage vor Sonnenaufgang, von den Saamenstingeln, die im Winter in den Keller verwahret gewesen und schon ausgeschlagen oder ausgekronet sind, zum erstenmal 9 Krönlein und sage 27, zum andermal nim wieder 9 Krönlein, sage 27. Zum drittenmal nim wieder 9. Krönlein und sage 27. Diese 27 Krönlein thue in ein solch kleines Flecklein, das von einem Jungfernhemde (die ihre Menst. das erstemal bekommen hatte) und Blut in dem Hemdfleck zu sehen ist, wickle es fest zusammen und verwahre dieses hinten in den Schaft unter der Anschlagsverkleidung. Du wirst keinen Schuß fehlen“.⁶⁵

Abgesehen von den Freikugeln handelte es sich demgemäß, wie oben erwähnt, um kein Sagen-Sujet. Dass der *Freischütz*- Stoff dennoch als (deutsche) Sage aufgenommen wurde, daran war die um 1800 in Deutschland aufkommende und breite Faszination an der Welt der Sagen und Märchen nicht unschuldig.⁶⁶ Geisterhaftes und Sagenhaftes waren Teil des so geschätzten romantischen Empfindens. 1812 brachten die Gebrüder Grimm ihren ersten Märchen-Band heraus. Nachdem der *Freischütz*-Stoff als eine Art „Volkssage“ angesehen wurde, verhalf dies der Oper nicht unmerklich zu ihrer Popularität als Nationaloper, denn, so drückt es Wolfgang Wagner aus: „Sagen galten damals als authentisches Produkt des «Volksgeistes»“.⁶⁷ Zudem war Weber (neben E.T.A Hoffmanns Zauberoper *Undine*) der Erste, der einen derartigen Stoff als Oper vertonte.

Betrachtet man das Libretto genauer, fällt auf, dass es sich von seinen Vorläufern wie Apel insbesondere durch sein versöhnliches Ende abhebt. Kind schrieb das Libretto zu einem Zeitpunkt, in dem auf deutschem Theaterboden das Sujet des Fatalismus Eingang gefunden hatte und in der Schicksalstragödie zur Aufführung gebracht wurde. Diese Tragödien zeichneten sich durch Handlungen aus, in denen hilflose menschliche Existenzen in verhängnisvolle Situationen kommen, wobei nicht selten schwarze Magie

⁶⁵ John, Alois. *Volkstümliches im ‚Freischütz‘*. Ein Beitrag zum Jäger-Aberglauben. Wien 1905. S. 9.

⁶⁶ vgl. Jung, Was ist ‚romantisch‘. S. 192.

⁶⁷ Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 77.

im Spiel ist. Die allgemeine Stimmung der Bevölkerung spiegelte sich in diesen Schicksalstragödien, wie z.B. Grillparzers 1817 aufgeführtes Drama *Die Ahnfrau*, wider: Die Aufklärung hatte versagt, die Revolutionen nicht die angestrebte Vernunft und Mündigkeit gebracht, das Volk war verunsichert und hatte das Vertrauen in die Idee der Aufklärung verloren. Dieses Genre der Schicksalstragödie war jedoch relativ kurzlebig und verlor nach etwa zehn Jahren an Popularität; man verlangte nun nach Stücken, deren Handlung vom Sieg über das Gute bestimmt war und in der sich das Schicksal zur gerechten Vorsehung wenden sollte.⁶⁸ Während Apels *Freischütz*-Sage, die mit dem Tod der Protagonistin und dem Irrenhaus des Schreibers/Jägers endet, eindeutig im Sinne dieser fatalistischen Tragödie geschrieben ist, schlugen Weber und Kind bewusst einen moralisierenden und versöhnlichen Ton ein. Die Nähe zur Schicksalstragödie ist in vielen Momenten der Oper, wie dem Herabfallen des Bildes oder der Totenkrone, unbestritten, doch in ihrer Gesamtheit ist hier das Abwenden vom unbeugsamen Schicksal hin zur gerechten Auflösung sämtlicher Wirren durch das Gute für das ganze Stück bezeichnend, denn „Der «Freischütz» soll ein Lehrstück gegen den Fatalismus und für den Vorsehungsglauben sein“.⁶⁹ Michael C. Tusa weist dabei in seinem Artikel *Cosmopolitanism and the National Opera: Weber's Der Freischütz* auf das Paradox des *Freischütz* als Nationaloper hin: Zum einen fand man in der Oper diverse Möglichkeiten, sie als ein Nationalprodukt zu konstruieren sowie als Unzufriedenheit der liberalen Bürgerlichen mit der politischen Situation auszulegen – zum anderen war da aber ein Libretto, das voller konservativer (und eben absolut nicht liberaler, und nicht obrigkeitskritischer) Ansätze war.⁷⁰

Das Libretto Kinds wurde von den meisten Kritikern alles andere als wohlwollend wahrgenommen. In seinem Aufführungsbericht urteilte E.T.A Hoffmann harsch, dass es keineswegs an der Musik läge, wenn der *Freischütz* von der Bildfläche verschwinden

⁶⁸ vgl. Reiber, Joachim, *Der Freischütz. Literarhistorische Studien zum Libretto Friedrich Kinds und Carl Maria von Webers*. Diss. Wien 1989. S. 33ff.

⁶⁹ Reiber, *Literarhistorische Studien*. S. 40.

⁷⁰ v.a. im Hinblick auf das Finale, das Kind, im Gegensatz zu Apel, als versöhnliches Ende aufbereitet hat; vgl. Tusa, Michael C., *Cosmopolitanism and the National Opera: Weber's 'Der Freischütz'*, in: *The Journal of Interdisciplinary History*, Bd. 36, Nr. 3, *Opera and Society: Teil 1* (Winter, 2006), S. 483-506. URL: <http://www.jstor.org/stable/3656477> [24.01.2013] S. 501.

sollte, aber „um Kinds Anteil [...] würde die Nachwelt nicht zu trauern haben“.⁷¹ Dabei darf man nicht verschweigen, dass Weber nicht unwesentlichen Einfluss auf das Libretto des *Freischütz* hatte, das zu Beginn die Titel *Der Pobeschuss* und *Die Jägersbraut* trug; so war er es zum Beispiel, der – angeregt durch seine Verlobte Caroline Brandt – die Streichung des Eremiten zu Beginn der Oper durchgesetzt hatte.⁷² Die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Weber und Kind hörte aber unmittelbar nach dem *Freischütz* auf, da sie – wie könnte es anders sein – hinsichtlich finanzieller Angelegenheiten in Streit gerieten.

3.2. Exkurs: *Der Freischütz* und die Romantik

Das Märchen- und Sagenhafte wurde, wie angesprochen, schon immer als ein sehr deutsch-romantisches Sujet betrachtet und „mit dem *Freischütz* glückte Weber, was Tieck, Brentano, Schlegel, Arnim und Werner vergeblich versucht hatten: die Romantik auf die Bühne zu bringen“.⁷³ Eine Abhandlung darüber, was wir bzw. viel wichtiger, was Weber und seine Zeitgenossen als *romantisch* verstanden, würde die Arbeit sprengen und auch über ihren Kern hinausgehen. Dennoch soll dieses für den *Freischütz* wichtige Kapitel nicht völlig übergangen werden, und somit nur einige Punkte für das Verständnis herausgestrichen werden.

Das 19. Jahrhundert wird gerne als die Epoche der Romantik tituliert, ein Begriff, der die tatsächliche Lage verzerrt, gab es doch viele verschiedene Strömungen zu dieser Zeit, vom Biedermeier über den Historismus bis hin zum Nationalismus. Der romantische Gedanke, dies ist wohl unstreitbar, war aber omnipräsent.

Das Attribut romantisch konnte in der musikalischen Fachwelt Anfang des 19. Jahrhunderts Verschiedentliches bedeuten und zum Teil sehr unterschiedlich interpretiert werden: Zum einen „ästhetisch“, d.h. auf eine starke emotionale Wirkung der Musik oder

⁷¹ Hoffmann, E.T.A., Musikalische Novellen und Aufsätze. in: Istel, Edgar (Hrsg.): Vollständige Gesamtausgabe, Bd. 2: Musikalische Aufsätze. Regensburg 1919. S. 422.

⁷² vgl. Schreiter, *Der Freischütz*. S. 134.

⁷³ Warrack, John, Carl Maria von Weber. Eine Biographie. Deutsch von Horst Leuchtmann. Hamburg, Düsseldorf 1972. S. 273.

zum anderen „historisch“⁷⁴ auf einen neuartigen Klang bezogen. Die Schwierigkeit war, dass sich diese beiden Begriffsanschauungen bald vermischten, dazu kamen noch Streitigkeiten zwischen Anhängern des Romantischen und Anhängern der Klassik. Zum Beispiel wurde Beethoven zuerst (in Abgrenzung zu Haydn und Mozart) von E.T.A. Hoffmann zum Romantiker erklärt, einige Jahre später bei Amadeus Wendt (1836) wieder zu den Klassikern gezählt.

Was genau das Romantische ausmacht, entzieht sich jeglicher Bemühung um eine exakte Definition. Die Romantik prägende Merkmale waren jedenfalls die Betonung der Selbstbestimmung des Einzelnen sowie das Fördern und Aufkommen einer autonomen Kunst; die Zeit war geprägt von Revolutionen und einer Sehnsucht nach etwas Nicht-Alltäglichen, es war die Epoche eines „neuen Zeitbegriffs“ und eines „neuen Raumbegriffs“, ebenso kam ein „neuer Naturbegriff“⁷⁵ auf. Die Natur spielte eine viel gewichtigere Rolle als in der italienischen Oper, sie war nicht (mehr) bloßer Schauplatz, sondern wirkte unmittelbar auf die Personen ein.⁷⁶ Durch die Verknüpfung des Raumes und der Natur, dem Wald, schließt sich die Verbindung zu Webers *Freischütz*, der damit angesichts genau dieser Umsetzung eines der zentralen Werke der romantischen Oper entworfen hatte.

Der Begriff des Romantischen unterlag in der Musikliteratur einer permanenten „Bedeutungsmetamorphose“.⁷⁷ In erster Linie verstand man darunter das „Unkonventionelle, Andersartige gegenüber dem jeweils Bekannten“, insbesondere als Abgrenzung zur klassizistischen Auffassung des Geregeltten und des „Organisch-Schönen“.⁷⁸ Das Romantische setzte sich in der Musik v.a. durch die Vorliebe für literarische Sujets fest, für Exotisches und Märchenhaftes. Neue musikalische Stilelemente bauten auf der Instrumentierung und Harmonik auf, neuartig waren die „differenzierte[n] Klang- (couleur locale)- und Zeitstrukturen (Tempiwechsel)“.⁷⁹ Musik wurde zu einer Ahnung des Metaphysischen, zu einer Art Ersatz- und Kunstreligion.

⁷⁴ Wehnert, Romantik. Sp. 472.

⁷⁵ Deppermann, Maria, Romantik und Moderne, in: Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oskar (Hrsg.): Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des *Freischütz*. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007. Salzburg 2009. S. 39ff.

⁷⁶ vgl. Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 96ff.

⁷⁷ Wehnert, Romantik. Sp. 473.

⁷⁸ ebd. Sp. 473.

⁷⁹ ebd. Sp. 501.

Um 1800 kam es zu einer regelrechten Bücher- und Lesehysterie. Bücher wurden nicht gekauft, „daß man darin liest, sondern daß man sie verschlingt“.⁸⁰ Diesen regelrechten Lese-Hype begründet Rüdiger Safranski wie folgt: „Deutschland besaß keine die Phantasie beflügelnde Macht, keine große Hauptstadt mit ihren labyrinthischen Geheimnissen, keine Kolonien, die den Sinn für Ferne und Abenteuer in der äußeren Welt erregten. Alles war zersplittert und klein“.⁸¹ Während die Engländer und Franzosen entlegene Erdteile bereisten und eroberten oder eine Revolution erlebten, verschanzte sich der Deutsche hinter seinen Büchern, um derartige Erfahrungen zumindest mittelbar zu erleben. Die Literatur brachte die Geschichte näher, ließ alte Helden auferstehen und gestattete es den Schreibern, Vergleiche gegenwärtiger Personen mit antiken Heroen oder Politikern zu ziehen. Man wollte ausbrechen aus dem Gewöhnlichen, aus dem geregelten und spannungsbefreiten Alltag, suchte in den geschriebenen Worten Abwechslung, Exotik, Erotik, Geheimnisvolles. Für Safranski hatte das Geheimnis „Hochkonjunktur“⁸², wie er es nennt. Die Aufklärung mit ihrem Postulat der Vernunft und des Rationalen büßte in den gutbürgerlichen Kreisen und Adelshäusern an Faszinationskraft ein, das einfache Volk hatte sowieso nur wenig davon mitbekommen. Viel wichtiger wurde der Reiz des Geheimen. Wunderheiler, Teufelsaustreiber oder Geistergeschichten erlebten eine Renaissance. Die französische Revolution schien beispielhaft als Gipfel der Aufklärung – doch ihr blutiges Ende durch Terror und Guillotine hatten aufgezeigt, dass die Vernunft nicht unendlich war, der Mensch ihr in Theorie folgte, aber in der Praxis ganz offensichtlich versagte. Logische Konsequenz war, sich abzuwenden, hin zu dem Nicht-Fassbaren, dem Dunklen; hier findet die Romantik ihre Wurzeln.

Die Abkehr von der Aufklärung spiegelt sich auch im *Freischütz* selbst wider. Sowohl mit der Wahl des Librettos als auch der musikalischen Umsetzung zeigten Kind und Weber den Weg ins Irrationale auf. Die sich von der Aufklärung abwendende Romantik weichte die Grenzen der klassischen, rationalen Harmonielehre auf. „Dass eine ganze Zeit die Harmonielehre so ernst nahm, dass man sich in ihr die Lösung aller Lebensprobleme versprach, mag aus heutiger Sicht seltsam und auch fern erscheinen“, gibt Helmut

⁸⁰ Safranski, Romantik. S. 48f.

⁸¹ ebd. S. 50.

⁸² ebd. S. 53.

Schanze im Hinblick auf die Ausreizung des Harmonischen, insbesondere im *Freischütz*, zu bedenken. Weber und Kind waren diesem Standpunkt nicht mehr gefolgt, resümiert Schanze weiter, denn: „Der Poet Kind nutzte sein «romantisches» Repertoire und der Musiker Weber instrumentierte sie mit Naturhörnern und wüstem Gesang aus dem Horrorkabinett der Harmonielehre“.⁸³ Weber bediente sich z.B. des Sprechgesangs bei den unheimlichen Szenen, dem Melodram; rationale Harmonik rückte in den Hintergrund, wie beim Jägerchor oder in der Wolfsschlucht-Szene. Letztgenannte Szene nannte E.T.A. Hoffmann sogar den „Kulminationspunkt der «romantischen Oper»“⁸⁴ (wobei er auch bemängelte, vom optischen Anreiz zu sehr abgelenkt worden zu sein).

Das spezifisch Deutsche⁸⁵ im *Freischütz* wurde von vielen auch in Webers Verwirklichung und Umsetzung des Romantischen gesehen, also in der romantischen Eigentümlichkeit, die diese Oper von anderen bisherigen unterschied.⁸⁶ In seinem Romanfragment *Tonkünstlers Leben* gab Weber selbst Anlass für diese Assoziierung: „Was aber hier im «Freischütz» ganz eigentlich mit dem deutschen Charakter bezeichnet werden sollte, ist Eines Sinnes mit dem romantischen überhaupt, [...]“.⁸⁷ Jedenfalls war die romantische Strömung vom Streben nach Individualität und Charakteristik geprägt – letzterer Begriff soll uns auch noch in der Diskussion um das Deutsche in Webers Oper unterkommen. Joachim Reiber kommt in der Debatte um den *Freischütz* als romantische Oper letztlich zu der Conclusio, dass der Begriff „romantisch“ für eine wissenschaftliche Analyse kaum tauglich sei. Zu verstehen ist das Romantische „als nähere Bezeichnung des Schauerlichen: [...]Die Gattungsbezeichnung ‚romantische Oper‘ deutet demnach auch beim *Freischütz* auf eine Charakterisierung des Sujets im Sinne des vorherrschenden Zeitgeschmacks“.⁸⁸ Die schwarze Magie dient Max in dieser Oper als Ausweg aus der menschlichen Versagensangst, das Unheimliche, Dunkle soll helfen, wenn es mit irdisch-humanen Kräften nicht mehr weitergeht. Das Entrücken aus der Realität entspricht dem

⁸³ Schanze, Helmut, Absolute Musik – Romantische Literatur. Zum musikalisch-literarischen Paradox der Freischütz-Zeit, in: Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oskar (Hrsg.): Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des *Freischütz*. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007. Salzburg 2009. S. 21.

⁸⁴ Hoffmann, Musikalische Novellen. S. 426.

⁸⁵ vgl. dazu Kap. 3.3.4.

⁸⁶ vgl. Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 78ff.

⁸⁷ Weber, Sämtliche Schriften. S. 486.

⁸⁸ Reiber, Literarhistorische Studien. S. 9.

Bild, das Weber, Hoffmann und andere Zeitgenossen von der wahren (deutschen) Oper hatten, nämlich „die romantische Flucht aus der Wirklichkeit.“⁸⁹

3.3. Die Rezeption als deutsche Nationaloper

3.3.1. Die Uraufführung am 18. Juni 1821

Weber arbeitete an die vier Jahre am *Freischütz*; folgt man seinen Tagebucheintragungen, so schrieb er die erste Note dafür im Juli 1817, als die Oper noch als *Die Jägersbraut* titulierte war. Schon früh bemühte er sich um eine Aufführung seiner Oper in Berlin, indem er dem dortigen Intendanten Karl Graf von Brühl das Textbuch zukommen ließ. Die tatsächliche Aufführung ließ jedoch aufgrund des verzögerten Baues des Schauspielhauses auf sich warten, aber auch Auseinandersetzungen Brühls mit seinem Kapellmeister Spontini verlangten dessen Energie und Aufmerksamkeit und schoben den Zeitpunkt der Premiere hinaus.⁹⁰

Die Uraufführung wurde ein phänomenaler Erfolg, Rezensionen überschlugen sich vor Lob, bezeichneten das Werk als Denkmal setzend für den Komponisten und als ebenso denkwürdig für die deutsche Oper.⁹¹ War es tatsächlich allein das Stück per se, das musikalisch und dramatisch den Nerv des Publikums getroffen hatte, und solche Euphorie auslösen konnte? Oder spielten noch andere Faktoren mit, die den Weg zu der überschwänglichen Aufnahme ebneten – dieser Frage soll hier nachgegangen werden, sprich: Welche Umstände verhalfen dem *Freischütz* zu seinem Triumph am 18. Juni 1821?

Zu allererst war mit Sicherheit der Aufführungsort ausschlaggebend. Berlin war damals die zweitgrößte Stadt im deutschen Bund und besaß durch die politische Aufwertung große Strahlkraft, wie sie sonst nur Wien im deutschsprachigen Raum hatte. 1821 gab es immerhin vier Zeitungen, darunter die *Vossische* und die *Berlinischen Nachrichten*, die

⁸⁹ Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 85.

⁹⁰ vgl. Schreiter, Der Freischütz. S. 150ff.

⁹¹ vgl. Hoffmann, Musikalische Novellen. S. 419ff.

kulturelle Ereignisse festhielten und daher auch über den *Freischütz* berichteten. Ihre Rezensionen wurden wiederum von anderen deutschen Zeitungen rezipiert und weitergegeben. Berlin als aufstrebendes politisches Zentrum erreichte jedenfalls mehr Aufmerksamkeit, als wenn Weber seine Oper in Dresden oder München aufgeführt hätte.

Als Sitz des preußischen Königs stand der Stadt und damit dem Kulturbetrieb mehr Geld zur Verfügung als in anderen Städten, da die Förderung von Kunst und Kultur noch wichtiger Bestandteil der Repräsentation der preußischen Macht war; an dieser Stelle sei nur an die monumentalen Bauten Schinkels verwiesen.

Des Weiteren war Berlin nicht nur Residenzstadt, sondern beheimatete auch einen großen Verwaltungsapparat. Dies wirkte sich auch auf das Theater- und Opernpublikum aus – die Vorstellungen zogen nicht nur höfische Kreise an, sondern auch viele Bürgerliche, Beamte und auch Freiberufler wie Ärzte, Schriftsteller oder Journalisten. Bei der Uraufführung des *Freischütz* waren wenig Aristokraten im Publikum, wofür Wagner folgende Erklärung hat: Zum einen fiel der Aufführungstag auf einen Montag, was das Fernbleiben des „typischen «Sonntagspublikums» zur Folge hatte“, ⁹² zum anderen (und dies vor allem) war bei deutschem Sing- und Schauspiel vorrangig bürgerliches Publikum zugegen.

Die Aufführung des *Freischütz* „wurde von der deutschen Partei mit Besorgnis und Hoffnung zugleich erwartet“. ⁹³ Besorgt über einen Misserfolg, hoffnungsvoll, dass für die deutsche Oper ein Zeichen gesetzt werden würde. Das bürgerliche Publikum, gerade in Berlin, wartete nahezu auf eine Nationaloper, eine Kunstform, die das nationale Liedgut, das seit den napoleonischen Freiheitskriegen sich in den Köpfen der Leute hielt, „in die gehobene, repräsentative Form der Oper“ ⁹⁴ transferierte. Weber eilte nicht nur durch seine Position im deutschen Department, sondern auch aufgrund seiner veröffentlichten Musikkritiken und Kunstansichten, die er u.a. an das Dresdner Publikum gerichtet hatte, der Ruf eines wahren deutschen Künstlers voraus, jemanden, auf dem die Hoffnung der

⁹² Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 141.

⁹³ Weber, Max Maria von, in: Peckel, Rudolf (Hrsg.): Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild. Berlin 1912. S. 348.

⁹⁴ Ther, Philipp, In der Mitte der Gesellschaft: Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914. Wien 2006. S. 124.

deutschen Oper ruhte.⁹⁵

Nebst der für seine Zwecke günstigen Aufführungsstätte Berlin, hatte Weber schon Jahre davor in dieser Stadt Freund- und Bekanntschaften geschlossen, die ihm jetzt „werbetechnisch“ zugutekommen sollten. Weber kam fünf Tage vor der ersten Probe zur Uraufführung in Berlin an, traf alte Freunde und Bekannte wieder, und rührte die Werbetrommel für seine Opernpremiere. Schon 1812 hatte Weber bei seinem Berlin-Aufenthalt viele Freunde, vor allem solche, die dem *Singverein* nahestanden oder dort mitwirkten, gefunden.⁹⁶ 1814 hatte er hier *Silvana* aufgeführt und sich einen Namen gemacht, er hatte die romantischen Literaten Brentano und Tieck kennengelernt, sowie den für ihn und den *Freischütz* wichtigen Graf von Brühl. Aber Weber hatte sich auch abseits freundschaftlicher Beziehungen einen Namen in dieser Stadt gemacht, denn einen nicht unwesentlichen Beitrag zu seinem Bekanntheitsgrad hatte 1816 die Aufführung der Kantate *Kampf und Sieg* in Berlin geleistet.

An Weber, einem an sich öffentlich zwar nicht politischen Mann, aber durchaus preußischen Patrioten, war die allgemeine Kriegseuphorie, als sich ein Sieg über Napoleon abgezeichnet hatte, nicht spurlos vorübergegangen. 1813 hatte Preußen die Spitze in den Befreiungskriegen gegen Napoleon übernommen. Das Berlin in den Jahren 1813/14 war nach den Schilderungen von Weber Sohn, Max Maria von Weber, eine Stadt, die sich angesichts der siegreichen Feldzüge gegen Napoleon im Glückstaumel befand; die Menschen waren erfüllt von einer Euphorie, die Max Weber mit den klingenden Worten „Selbsterkämpfer Sieg, Kraft, Freiheit!“⁹⁷ zusammenfasste. Rittergeschichten oder Liebesgedichte wollte man zu dieser Zeit nicht hören, stattdessen wurden Kriegs- und Kampflieder vor sich hin geschmettert und rezitiert; im Mittelpunkt Theodor Körner, dessen eigener Tod ihn zum Prototyp des deutschen Helden aufsteigen ließ. 1814 vertonte Weber Körners flammendes Kriegsgedicht *Leyer und Schwert*, ein Jahr später, der Niederlage Napoleons, schrieb er die Kantate *Kampf und Sieg*, wohlwissend, dass er sich damit eine Anhängerschaft an deutschnationalen Befürwortern erworben hatte. Weber führte die Kantate auf Wunsch König Friedrich III. am 18.6.1816 auf, taggenau ein Jahr

⁹⁵ vgl. Meyer, Carl Maria von Weber. S. 110.

⁹⁶ vgl. Weber, Ein Lebensbild. S. 349.

⁹⁷ ebd. S. 187.

nach der Schlacht von Waterloo und dem endgültigen Sieg über Napoleon. Gerade diese Musikstücke wurden von den Anhängern der Nationalbewegung sehr geschätzt und waren in Männerchören äußerst beliebt. Bemerkenswert daran ist, dass die bekannten Lieder Webers vor allem Themen behandelten, wie sie später im *Freischütz* wiederzufinden sind, nämlich die Jagd, das Göttliche oder ein einfaches Trinklied.⁹⁸

Wie aus Berichten, vor allem dem seines Sohnes Max Weber hervorgeht, bestand das *Freischütz*-Premierenpublikum aus einer großen Anzahl von preußischen Patrioten, die mit großer Wahrscheinlichkeit gerade mit dieser Musik Webers vertraut gewesen waren.

Ein immer wieder aufgeworfenes Thema im Zusammenhang mit der *Freischütz*-Uraufführung ist die Konkurrenz zwischen Weber und dem damaligen Generalmusikdirektor Gaspare Spontini und der Zuspitzung des Konflikts zwischen deutscher und italienischer Oper. Claudio Toscani sieht in der Uraufführung eine Art Wendepunkt in der Kontroverse zwischen italienischer und deutscher Musik: „Der Erfolg des *Freischütz* von Weber im Jahre 1821 ereignete sich, als die Debatte um die italienische und deutsche Oper sich auf ihrem Höhepunkt befand und kennzeichnet eine Wende in der Diskussion über die deutsche Oper. Bis zu diesem Zeitpunkt hat sie einen eher theoretischen Charakter, nun existiert endlich ein konkretes Werk, das man den Opern Rossinis gegenüberstellen kann“.⁹⁹ Natürlich kam es dem neuen Nationalstolz nicht ungelegen, in der Sache Weber eine Projektion dessen vorzufinden, was man proklamierte, nämlich den Stolz auf die eigene deutsche Kultur und die Verachtung derer, die angeblich meinten, besser zu sein – namentlich der preußische Monarch und sein Generalmusikdirektor Spontini, dessen Stelle im Übrigen Weber gerne eingenommen hätte. Auch wenn die Angelegenheit Weber versus Spontini oft übertrieben dargestellt wurde und wird und sicher nicht als Hauptgrund dafür verantwortlich gemacht werden kann, dass der *Freischütz* als eine Art deutscher Sieg über die italienische Oper angesehen wurde, trug Spontini nicht unwesentlich zur Popularität des *Freischütz* bei – wenn auch, und dies sei hier betont, nicht, wie oft nachzulesen ist, in dem Ausmaß und nicht unmittelbar bei der Uraufführung. Zum Zeitpunkt der Uraufführung bot er

⁹⁸ vgl. Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 73.

⁹⁹ Toscani, ‚Dem Italiener ist Melodie Eins und Alles‘. S. 145f.

selbstverständlich eine günstige Angriffsfläche für die nationale Gesinnung. Spontini war Italiener, also Ausländer, der einen hohen, gut bezahlten Posten im preußischen Staatswesen eingenommen hatte. Da Friedrich Wilhelm III. Spontini gegen den Willen des Karl Graf von Brühl, der sich für Weber stark gemacht hatte, engagiert hatte, nahm man dem Italiener die Fürstennähe sehr übel (Gerade in einer Zeit, wie schon angesprochen, in dem das Höfische als unnatürlich, restaurativ und unpassend angesehen wurde). Dabei kam Spontini 1820 mit dem Ruf nach Berlin, einer *der* Komponisten seiner Generation im Bereich der Tragedie lyrique und in der Nachfolge Glucks zu sein. Dementsprechend wurde er von Kritikern wie E.T.A. Hoffmann sehr wohlwollend aufgenommen. Sein Stil war kein italienischer, obwohl ihm das von seinen Gegnern gerne zum Vorwurf gemacht wurde; vielmehr war er Weber gar nicht so unähnlich. Ende der 1830er wollte man ihn sogar nach London holen, um dort eine deutsche Oper zu etablieren.¹⁰⁰ Gerade Spontini stand der Musikästhetik des französischen Stils weitaus näher als dem italienischen, und glich daher auch keineswegs den Opern Rossinis, die als Sinnbild der italienischen Oper standen. Spontini wollte sehr wohl „dramatische Wahrheit“ in seinen Werken zeigen, nur hielt er an der seriösen Oper fest, die durch üppige Ausstattung und ein besonders großes Orchester bestach – immerhin hatte er die Stellung „als musikalischer Repräsentant des preussischen Königs“¹⁰¹ inne. Zudem kam, dass Spontini und Weber 1821 beide an einer Oper arbeiteten, die so gut wie parallel in Berlin erscheinen sollten, und zumindest den Anschein eines italienisch-deutschen Wettbewerbs lieferten; Spontinis Oper *Olympia*, dessen deutsches Libretto im Übrigen von E.T.A Hoffmann geschrieben wurde, erlebte am 14.5.1821 mit großem Erfolg seine Aufführung, vier Tage früher als der *Freischütz*.

Die Anfeindungen Spontinis gegenüber und die Schilderungen der Premiere als Sieg über die italienische Oper begannen merkbar jedoch erst nach der *Freischütz*-Uraufführung. Vermutlich war seine (wenn auch wahrscheinlich gar nicht beabsichtigte) Herauszögerung der *Euryanthe*-Premiere der Auslöser dafür gewesen, ihn als Verhinderer und Gegner Webers darzustellen. Julius Rellstab sorgte mit seinem 1827 erschienen Pamphlet gegen

¹⁰⁰ vgl. Mungen, Anno, Morlacchi, Weber und die Dresdner Oper, in: Heinemann, Michael; Heister, Hanns-Werner (Hrsg.) in: Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert (Musik in Dresden, Bd. 1). Laaber 1995. S. 90.

¹⁰¹ Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 148.

Spontini für eine Verunglimpfung des italienischen Komponisten, was auch in einem Prozess und der Inhaftierung Rellstabs endete. Zudem erreichte ab Mitte des 19. Jahrhunderts die nationale Selbstdarstellung einen neuen fremdenfeindlichen Höhepunkt, wie in Kapitel 3.3.5. näher ausgeführt werden wird. Vor allem Max Weber unterstrich das Bild Spontinis (im Übrigen ebenso wie das von Morlacchi in Dresden) als arroganten, sich profilierenden Italiener in unverhüllter Polemik. Nur als Exempel soll die Schilderung von Webers Ankunft in Berlin vor der *Freischütz*-Premiere dienen. Anstatt seinem Vater bei seinem Eintreffen in Berlin Anerkennung zu zollen, „hielt [Spontini] sich stolz und fern, den kleinen Meister seinem Schicksale überlassend, während er auf rasselndem Siegeswagen, ein Alexander der Musik, auf der via sacra des Ruhms dahinzog“.¹⁰² Somit wurde Spontini im Nachhinein zum Feindbild stigmatisiert und seine Opern, die – wie *Olympia* – zu seiner Zeit durchaus populär waren, als überaus pompös abgetan, die mehr höfischer Repräsentation dienten, als volkstauglich zu sein.

Ein weiterer Umstand, der dem Erfolg der Uraufführung zugute kam, resultierte aus den Napoleonischen Kriegen, in denen Preußen der Ausgangspunkt für die nationale Bewegung geworden war. Einen wesentlichen Beitrag dazu leistete Friedrich Ludwig Jahn mit der Gründung der Turnerbewegung, deren Mitglieder vor allem aus der gebildeten Schicht kamen. Das Turnen vereinte (Bewegungs-) Freiheit mit körperlicher Ertüchtigung und Naturerfahrung, und bezog das gemeinsame Singen mit ein – alles Elemente, die sich eins zu eins in der Jagd, bzw. im *Freischütz* wiederfinden lassen.¹⁰³

Aber nicht nur das Physische wurde gepflegt; Berlin war ein Zentrum der geistigen Elite Deutschlands geworden. 1810 war die Humboldt Universität gegründet worden, die Stadt zog immer mehr junge Studenten und Denker an. Das Denken und Reflektieren über Musik und Kunst war weit verbreitet; nach 1800 begann sich mit Herder, Michaelis und Rochlitz die nachkantische¹⁰⁴ Musikästhetik zu formieren. Hegel hielt seine Ästhetik-

¹⁰² Weber, Ein Lebensbild. S. 349.

¹⁰³ vgl. Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 142f.

¹⁰⁴ für Immanuel Kant war Musik eine bloß auf den sinnlichen Genuss ausgerichtete angenehme Erfahrung, und daher eine Bedrohung für das selbstbestimmte Subjekt. Die Musikkritik nach ihm betonte die Schönheit der Musik und sah sie als etwas grundsätzlich positives für die menschliche Einbildungskraft an (sofern sie auch den Hörgewohnheiten gerecht wurde); vgl. Gess, Nicola, Gewalt der Musik. Literatur

Vorlesungen, und nebenbei begann ein neues aufstrebendes Rezensententum. Nachdem es seit den Karlsbader Beschlüssen 1819 schwierig geworden war, sich auf politischer Ebene frei äußern zu können, boten Theater, Oper und Literatur einen willkommenen Weg, seine Gedanken weitertragen zu können. Wolfgang Wagner meint (sich auf eine Äußerung Heinrich Heines berufend), in diesem Umstand zu erkennen, dass die „Theaterfehden in gewisser Weise einen Ersatz für politische Auseinandersetzungen bildeten“.¹⁰⁵

Auch das Datum der Uraufführung war klug gewählt: Der 18. Juni war der Tag der Schlacht von Waterloo, der letzten Schlacht gegen Napoleon – ein geschichtsträchtiges Datum, das sich sehr wohl in den (deutschen) Köpfen eingebrannt hatte. Weber selbst hatte ja schon die genannte Kantate *Kampf und Sieg* ebenfalls genau an diesem Datum 1816 aufgeführt – das Aufführungsdatum, ist anzunehmen, war also bewusst gewählt.¹⁰⁶ Max Weber gibt zwar an, dass der *Freischütz* eigentlich schon früher gespielt werden hätte sollen, jedoch zwei Aufführungen von *Olympia* am 13. und 15. Juni dazwischen gekommen waren. Dies hätte nichts desto trotz eine Aufführung an jedem anderen später gelegenen Datum zugelassen. Wagner vermutet, dass vor allem Brühl dieses Datum forciert hatte, wissend um die Bedeutung und der günstigen Gelegenheit, eine deutsche Oper just an diesem Tag aufzuführen.

Auch wenn man die Objektivität von Max Webers Ausführungen doch in vielerlei Hinsicht in Frage stellen muss, darf man dem Wahrheitsgehalt hinsichtlich des Premierenpublikums wohl Glauben schenken. Weber schilderte in seiner Biographie ausführlich den Abend der Uraufführung. Vier Stunden vor Beginn, so berichtete er, drängte sich schon eine große Menge zu den Eingängen: „die jugendliche Intelligenz, das patriotische Feuer, die erklärte Opposition gegen das Ausländische: Studenten, junge Gelehrte, Künstler, Beamte, Gewerbetreibende, die vor acht Jahren in Waffen geholfen hatten, den Franzmann zu verjagen“.¹⁰⁷ Im Publikum befanden sich Journalisten, Musikkritiker und Schriftsteller wie der junge Heinrich Heine. Die Uraufführung selbst wurde ein triumphaler Erfolg. Carl Maria von Weber schrieb darüber in sein Tagebuch:

und Musikkritik um 1800. Freiburg 2006. S. 147 und S. 238f.

¹⁰⁵ Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 146.

¹⁰⁶ vgl. Reiber, Mit schwarz-rot-goldner Seide. S. 379.

¹⁰⁷ Weber, Ein Lebensbild. S. 357.

„Abends als erste Oper im neuen Schauspielhause; «Der Freischütz» wurde mit dem unglaublichsten Enthusiasmus aufgenommen. Overtüre und Volkslied da capo verlangt, überhaupt von 17 Musikstücken 14 lärmend applaudiert [...]“.¹⁰⁸ Und in der anonymen Kritik – die lange Zeit E.T.A Hoffmann zugeschrieben wurde – der *Vossischen Zeitung* konnte man lesen: „Was die Musik betrifft, so müssen wir von vornherein die Meinung aussprechen, daß seit Mozart nichts Bedeutenderes für die Deutsche Oper geschrieben ist als Beethovens «Fidelio» und dieser «Freischütz».“¹⁰⁹

3.3.2. Die Debatte um das ‚Deutsche‘ in der Musik

„Es kennzeichnet die Deutschen, daß bei ihnen die Frage, ‚was ist deutsch?‘, niemals ausstirbt.“ Friedrich Nietzsche.¹¹⁰

Noch heute scheint es, als würde deutsche Musik als „diejenige welche“ im klassischen Bereich angesehen werden; ein Blick in das Repertoire der renommierten Konzertsäle dieser Welt legt offen, dass ganz offensichtlich ein Übergewicht deutscher und österreichischer Komponisten vorliegt.¹¹¹ Die zeitlosen Diskussionen darüber, ob und wenn ja, wie bestimmte Musik deutsch sein kann zeigt die enorme Wichtigkeit, die die Beschäftigung mit Musik auf das Nationalgefühl und das Kollektiv in Deutschland hatte und noch immer hat. Bemerkenswerterweise hegten die meisten bis heute namhaften Komponisten kaum derartige Intentionen im Sinne einer kulturstiftenden Musik, denkt man an Beethoven, an Mozart oder Bach (wie auch schon im Kapitel über die Rolle der Komponisten angesprochen).

Von Anfang an wurde der *Freischütz* als eine typisch deutsche Oper aufgenommen und als solche zelebriert. Bevor jedoch der Versuch überhaupt unternommen werden kann, zu

¹⁰⁸ Weber in seinem Tagebuch, zit. nach: Schreiter, *Der Freischütz*. S. 169.

¹⁰⁹ Weber, Carl Maria von, in: Csampai Attila; Holland, Dietmar (Hrsg.): *Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbek bei Hamburg 1981. S. 107.

¹¹⁰ Nietzsche, Friedrich, *Jenseits von Gut und Böse*, in: Schlechta, Karl (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche. Werke in sechs Bänden*, Bd. 4. München, Wien 1980. §244, S. 709.

¹¹¹ vgl. Applegate; Potter, ‚People of Music‘. S. 1.

eruieren, was das spezifisch Deutsche am *Freischütz* ist, muss erst dargelegt werden, was zu seiner Zeit überhaupt als deutsche Musik verstanden wurde:

Musikstile, insbesondere die Unterschiede zwischen italienischer und französischer Musik, wurden im 18. Jahrhundert breit diskutiert, wobei sich diese Debatten in regelrechte Grundsatzkontroversen wie bei Rameau und Rousseau aufschaukelten, die im Buffonistenstreit gipfelten und im Streit zwischen Piccinisten und Gluck-Anhängern wieder hochkochten. Gleichzeitig begann dank Baumgartner und Herder die neue Strömung der Ästhetik den Begriff des Geschmacks zu definieren. „Geschmack bezeichnet die Fähigkeit, einen ästhetischen Wert wahrzunehmen“, erläutert Adolf Nowak, „das heißt, auf Musik bezogen, ein Musikstück nicht nach überlieferten Tonsatzregeln oder nach Zwecken zu beurteilen, denen es dienen könnte, sondern nach den Qualitäten seiner individuellen Gestalt, wie Faßlichkeit, Ausdruckskraft, Einheit in der Mannigfaltigkeit“.¹¹²

Die Diskussion darüber, was tatsächlich deutsch ist, wurde daher schon im 18. Jahrhundert geführt, immer im Zusammenhang mit einer Geschmacksästhetik und meist in Abgrenzung zu Italienisch oder Französischem, wie z.B. bei Adolf Scheibe und Johann Quantz.¹¹³ Anfänglich wurde der Geschmack als etwas Universelles, nicht National-Bedingtes angesehen; erst mit Herder bekam die Geschmacksästhetik eine nationale Färbung, indem er betonte, dass der Einzelne durch seine Geschichte und Kultur beeinflusst und dadurch der Geschmack beim Einen mehr, beim Anderen weniger ausgeprägt wäre.¹¹⁴ Johann Nikolaus Forkel war der Erste, der in seiner Bach-Biographie 1802 explizit von der Existenz einer spezifisch *deutschen* Musik ausging und diese Musik als „national-Angelegenheit“¹¹⁵ betrachtete: „Ich habe dabei durchaus keinen andern Zweck, als das Publicum auf ein Unternehmen aufmerksam zu machen, wobei es lediglich darauf abgesehen ist, deutscher Kunst ein würdiges Denkmal zu stiften [...]“.¹¹⁶

¹¹² Nowak, Adolf, Vom ‚Trieb nach Vaterländischem‘. Die Idee des Nationalen in der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, in: Danuser, Hermann; Münkler, Herfried (Hrsg.), Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik. Schliengen 2001. S. 153.

¹¹³ vgl. Jung, Was ist ‚romantisch‘. S. 193.

¹¹⁴ vgl. Nowak, ‚Trieb nach Vaterländischem‘. S. 155.

¹¹⁵ Forkel, Johann Nikolaus, Über Johann Sebastian Bach’s Leben Kunst, und Kunstwerke. Leipzig 1802. S. VI.

¹¹⁶ ebd. S. X.

Bemerkenswert ist, dass die intensive Beschäftigung mit nicht-deutscher Musik zu dem Zeitpunkt begann, als die politische und gesellschaftliche Lage an einem Wendepunkt zu stehen schien und man einen Kulturverlust befürchtete.¹¹⁷

Scheibes Urteil über den zeitgemäßen Geschmack im 18. Jahrhundert fiel schon einigermaßen bissig aus: „Das von den Schönheiten der italienischen Musik gefaßte Vorurtheil hat so gar viele deutsche Componisten und Musikanten mit verführt. Aber was sollten sie anders thun? Der Geschmack war nur bey solchen Leuten die doch keinen Begriff vom guten Geschmack hatten; und die etwa einmal in Italien gewesen waren woselbst sie ein trödelndes Gesänge, eine leichtsinnige Stellung einer wollüstigen Sangerinn, ein heiseres Gekreische eines Unvermögenden, eine verwirrt gesezte und noch abgeschmackter abgesungene, mit weiten Sprüngen und wunderlichem Kräuseln durchflochtene Arie, oder etwa ein wüstes Geräusche verschiedener Instrumenten eingenommen hatte, in welchen doch weder Harmonie noch Melodie zu finden war“.¹¹⁸ Quantz wiederum vertrat gegen Ende des 18. Jahrhunderts den Begriff des „vermischten Geschmacks“¹¹⁹, eine Musikästhetik, die, vereinfacht ausgedrückt, das Hervorstechende aller Nationen zusammenfasste, und somit, wie es später Gluck formulierte, eine universale musikalische Sprache „propre à toutes les nations“¹²⁰ vor Augen hatte.

Der Musikwissenschaftler Bernd Sponheuer stellt dabei eine überraschende Beständigkeit fest, mit der die Diskussion um das Deutsche in der Musik seit ca. zwei Jahrhunderten geführt wird und die einem relativ konstanten Argumenationsmuster folgt. Sponheuer geht dabei von einem im Sinne Carl Dahlhaus' funktionellen Musikbegriff aus (und nicht von einem substantiellen, sprich stilistisch nachweisbaren, pragmatischen Terminus), den es aus seiner historischen Gegebenheit zu interpretieren heißt. Zur Klärung, was das Deutsche in der Musik tatsächlich ausmacht, differenziert er zwischen zwei Begriffen,

¹¹⁷ vgl. Gramit, David, Musikinteressen und Werturteile, in: Werr, Sebastian; Brandenburg, Daniel (Hrsg.): Das Bild der italienischen Oper in Deutschland (Forum Musiktheater, Bd. 1). Münster 2004. S. 50.

¹¹⁸ Scheibe, Johann Adolf, Critischer Musikus, Bd.1, Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig 1745. S. 6.

¹¹⁹ Quantz, Johann Joachim, Versuch einer Anweisung die flute traversière zu spielen. Krit. revid. Neudruck. Leipzig 1906. §87, S. 260.

¹²⁰ zit. nach Einstein, Alfred, Gluck. Sein Leben – seine Werke. Zürich, Stuttgart 1954. S. 195.

dem „privativen“ und dem „universalistischen“¹²¹, deren Entwicklung und Etablierung im 18. Jahrhundert ihren Ausgang gefunden hat: Beim privaten Begriff des Deutschen in der Musik wurde das Deutsche als „Abgrenzung zu allem «Nicht-Deutschen» angesehen“, sich zusammensetzend aus den folgenden Charaktereigenschaften „Tiefsinn, Arbeit, Gründlichkeit“.¹²² Auf der anderen Seite bezeichnete „der zweite Begriff des Deutschen [...] das «Vermischte»“, als allumfassende musikalische Sprache: „Das «Deutsche» erscheint als umgreifende, Totalität realisierende Vereinigung des sonst Getrennten, zum Beispiel des Italienischen und Französischen, von Form und Ausdruck, Horizontale und Vertikale [...]“.¹²³ Auffallend dabei ist, dass die zwei Begriffe nicht alternierend verwendet wurden, sondern in Beziehung standen und so auch verstanden wurden. Dabei hatte der private als letztlich ausschlaggebender und Ton angegebender beider Begriffe Priorität, denn der universalistische impliziert den privaten: Die Synthese der verschiedenen Einflüsse, des Italienischen oder des Französischen umfasste eben auch die spezifisch deutsche Art und Weise, zu musizieren. Während die private Auffassung mit Abgrenzung und Fremdenverachtung die Identität der deutschen Musik zu untermauern versuchte, bemühte sich die universalistische durch die Betonung des deutschen Wesenszugs als *das* entscheidende Kriterium einer universalen Musik, nämlich dem (deutschen) Geistigen, um eine Identitätsstiftung. Trotz der scheinbaren Verschiedenheit dieser zwei Aspekte, „was beide Begriffe miteinander teilen, ist die zentrale Perspektive auf einen «deutschen Sonderweg» durch die Musikgeschichte“¹²⁴, erläutert Bernd Sponheuer. Dieser „deutsche Sonderweg“ war eine Redensart, die anfänglich und vor allem zur Zeit der Weimarer Republik die Sonderstellung der Entwicklung Deutschlands in Abgrenzung zu Frankreich und England bezeichnete und ein neues, patriotisches Selbstbewusstsein markierte. Nach dem Nationalsozialismus wurde diese Formulierung jedoch zusehends negativ aufgefasst.¹²⁵ Schon im 18. Jahrhundert begann man im kulturellen Bereich die Idee dieses Sonderwegs zu verfolgen; ein Indiz, das zeigt, wie sehr sich die Deutschen wie kaum ein anderes Volk über ihre Kultur, vor allem dann über die

¹²¹ Sponheuer, Bernd, Über das ‚Deutsche‘ in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion, in: Danuser, Hermann; Münkler, Herfried (Hrsg.): Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik. Schliengen 2001. S. 129.

¹²² Sponheuer, Über das ‚Deutsche‘. S. 128.

¹²³ ebd. S. 128f.

¹²⁴ ebd. S. 131.

¹²⁵ vgl. Münkler, Kunst und Kultur. S. 45.

Musik, zu identifizieren versuchten. Ab und mit Franz Brendel begann sich die Idee des Sonderwegs dann zu etablieren. Auch wenn er heutzutage im Hinblick auf die Geschichtsforschung strittig ist, so bleibt der Sonderweg hinsichtlich der Musik ein durchaus wichtiger Aspekt, der für die Rezeptionsgeschichte des *Freischütz* im Hinterkopf zu behalten ist.

Was aber befand Carl Maria von Weber als deutsch? Besonders geprägt war er in seiner Musikanschauung von seinem geschätzten Lehrer Abt Georg Vogler, der sich sehr für deutsche Musik einsetzte und dessen Werk er überaus achtete.¹²⁶ Da Webers Hauptaugenmerk auf der deutschen Oper lag, soll, wenn hier vom Deutschen in der Musik gesprochen wird, dies insbesondere an der Oper aufgezeigt werden. Die Anforderungen, die Weber und seine Zeitgenossen an die deutsche Oper stellten, waren zum einen Einheitlichkeit. Das Werk sollte in sich geschlossen sein und sich in jeglicher Hinsicht, musikalisch, wie auch handlungsdramaturgisch optimal ergänzen, „[...]ein Kunstwerk, wo alle Teile sich zum Schönen runden“.¹²⁷ Oft als eine Art Vorentwurf des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes angesehen, folgte Weber damit nur dem damaligen Tenor der Musikkenner. Weber griff auch den „vermischten Geschmack“, wie Quantz ihn nannte, auf, ergänzte ihn aber um ein entscheidendes Element: Er betonte die Dominanz des deutschen Einflusses im Sinne eines Vertiefens dessen, was in der fremden oder besser gesagt nicht-deutschen Musik positiv vorhanden war, wie z.B. die Melodiösität der Italiener. Weber war sich daher wie viele seiner Zeitgenossen durchaus bewusst, dass ein Einfluss aus dem Ausland nicht nur unvermeidbar sondern auch in einer Art Synthese für die deutsche Musik stimulierend sein konnte.¹²⁸ Das den Deutschen auszeichnende Kriterium war für Weber vor allem die Tiefsinnigkeit. „Der Italiener und Franzose haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigenthümlich, das Vorzügliche aller übrigen wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend an sich zu ziehen: aber er greift alles tiefer“.¹²⁹ Interessanterweise gibt es in Webers Schriften und Äußerungen keine konkreten

¹²⁶ vgl. Webers Rezension über Voglers Requiem, zu finden in: Weber, Sämtliche Schriften. Kritische Ausgabe von Georg Kaiser (Hrsg.). Berlin 1908. S. 321ff.

¹²⁷ Weber, Sämtliche Schriften. S. 45.

¹²⁸ vgl. Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 71f.

¹²⁹ Weber Gesamtausgabe, Schriften.

URL: <http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A030050> [24.01.2013]

Vorschläge oder Ansätze, deutsch zu komponieren, sondern er verwies auf durchaus allgemein gehaltene Kriterien, wenn er das Deutsche spezifizierte. Mit den Merkmalen der Tiefsinnigkeit, der Empfindsamkeit und des (so seine Auffassung) dem Deutschen eigenen unerschöpflichen Wissensdurstes, legte Weber jedenfalls dar, was sich in den kommenden Jahren und Jahrzehnten zur nationalen Identitätsstiftung entwickeln sollte, stellt Herfried Münkler fest.¹³⁰

Die ambivalente Beziehung Webers zur italienischen Oper wurde ja schon im Kapitel über Weber in Dresden angesprochen. Vor allem nach seiner Übersiedlung nach Dresden schlugen Webers Äußerungen jedoch einen immer schärferen Ton gegenüber der italienischen Oper an. In *Tonkünstlers Leben* warnte er insbesondere vor Rossini, als ginge von ihm und seiner Musik eine ansteckende Krankheit, eine Gefahr aus: „Weit schädlicher augenblicklich einwirkend ist aber der aus Süden herüberwehende Rossinische Sirokkowind“.¹³¹ Webers Sichtweise der italienischen Oper gegenüber war typisch für die damaligen deutschen Intellektuellen, doch war er auch nicht allem Italienischen abgeneigt – gerade in Rossinis Opern (das erklärte Lieblingsziel deutscher Musikrezensenten zu dieser Zeit) fand er jedoch eine oft genutzte Angriffsfläche. Dabei hatte Weber auch italienische Opern in Prag gespielt – in Dresden jedoch stand das Verbot, dass die neue deutsche Operntruppe keine italienischen Werke aufführen sollte. Dass Weber ein Bewunderer französischer Komponisten wie Gretrys oder Méhuls war, lässt sich aus seinen Rezensionen leicht erkennen. Er bedauerte in einigen Aussagen aber auch die Überpräsenz der französischen Oper, obwohl er zu einem großen Teil natürlich selbst dafür verantwortlich war. Diese „Überzahl“ der französischen Opern erklärt sich aus dem Mangel an deutschen Opern und der Bequemlichkeit, dass französische Opern ohne großen Aufwand (vor allem aus urheberrechtlicher Sicht) aufgeführt werden konnten.¹³² Weber als uneingeschränkten Befürworter des französischen Stils zu erklären, wäre aber verfehlt, man denke nur an seine spöttische Satire über die *Tragédie lyrique* (die französische Oper erscheint bei ihm als Figur in „unbequem beengenden griechischen Gewande“¹³³).

¹³⁰ vgl. Münkler, *Kunst und Kultur*. S. 55.

¹³¹ Weber, *Sämtliche Schriften*. S. 472.

¹³² Tusa, Michael C., *Cosmopolitanism*. S. 494.

¹³³ Weber, *Sämtliche Schriften*. S. 482.

Die Kunst, die Musik, stand für Weber in erster Linie im Dienste der Bildung. Mit dem Theater bzw. der Oper, so sein Empfinden, konnte man ein Publikum erreichen, das in der post-aufgeklärten Zeit nach etwas suchte, das ihm Halt und Selbstvertrauen geben konnte. Für Joachim Reiber ist der *Freischütz* daher auch als eine Art „Lehrstück“¹³⁴ konzipiert. Dabei richtete sich Weber ganz bewusst an eine Schicht, nämlich die der Gebildeten; er empfand die Deutschen als die gebildete Nation schlechthin, eine Anschauung, die auch aus seiner „vollkommen unreflektierten [...] Begeisterung für das Deutsche und Nationale“¹³⁵ resultierte.

Dass die Diskussion um das Deutsche nach Webers Tod nicht abbrach, sondern ganz im Gegensatz weiter intensiv geführt wurde, beweisen die Aussagen Richard Wagners, der in der Weber-Rezeption, wie noch zu lesen sein wird, eine große Rolle einnimmt. Wagner äußerte sich 1834 über die Debatte des Deutschen in der Musik relativ harsch; die Diskussion darüber was deutsche Musik sei, werde von einer „Begriffsverirrung“ beherrscht, erregte sich Wagner, und diese Verwirrungen würden in erster Linie von „deutschtümelnden Musikkenner[n]“¹³⁶ gestiftet. Es gäbe (nur) einen Bereich, wo die Deutschen reüssieren würden, und dies sei die Instrumentalmusik, keineswegs aber als Komponisten einer deutschen Oper oder eines Nationaldramas, denn „Wir sind zu geistig und viel zu gelehrt, um warme menschliche Gestalten zu schaffen“. Dies konnte nur Mozart, aber auch nur mittels „italienische[r] Gesangsschönheit“.¹³⁷ Wagner kritisierte das Sich-Entfernen vom italienischen Stil und konstatierte im selben Atemzug, dass Weber (ebensowenig wie Spohr) nie mit Gesang umgehen hätte können. Für Wagner war Gesang *die* musikalische Vermittlung und die Italiener in dieser Hinsicht vorbildhaft, gleichzeitig gab er aber auch zu, dass die italienische Oper die Sangeskunst übertrieben hätte, genauso wie es die deutschen Gelehrten mit ihrer Anti-Haltung derselben gegenüber tun würden. In seinem Schlussappell schrieb Wagner noch, dass die italienische oder französische Musik die deutsche nicht beiseite drängen solle, aber „wir sollen das Wahre in beiden

¹³⁴ Reiber, Literarhistorische Studien. S. 33.

¹³⁵ Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 70.

¹³⁶ Wagner, Richard, Die deutsche Oper, in: ders. (Hrsg.): Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 12, Fünfte Auflage. Leipzig o.A. S. 1.

¹³⁷ ebd. S. 1.

kennen und uns vor jeder selbstsüchtigen Heuchlerei hüten“.¹³⁸ Dass es keine deutsche Oper gäbe, läge daran, dass sich die Komponisten nicht der Zeit stellen würden, sondern z.B. Oratorien schrieben, an die keiner mehr glaube, oder Fugen komponierten, obwohl dies überholt sei. Es wäre an der Zeit, so Wagner, neue Formen auszubilden und die Vorurteile abzulegen, denn „der wird Meister sein, der weder italienisch, französisch – noch aber auch deutsch schreibt“.¹³⁹

3.3.3. Der Wald als nationales Chiffre

Nationale Identität wurde und wird insbesondere mit Mythen und Symbolen beschworen, eine keineswegs nur deutsche Eigenart. Findet man in Deutschland historische Figuren wie die Nibelungen und Barbarossa oder symbolträchtige Orte wie die Wartburg oder den Wald als identitätstiftend, gründen die Franzosen ihr nationales Bewusstsein nicht unwesentlich auf geschichtsträchtige Gestalten wie Johanna von Orléans oder Napoleon¹⁴⁰, während sich der Engländer mit dem Meer verbunden fühlt.¹⁴¹ Deutsches Kulturgut und Identität gründete man in der Kunst und in der Natur, bedeutend war der Rhein, die Wartburg oder eben der Wald, dessen thematischen Niederschlag man am ehesten in den Sagen und Märchen findet. Was sich demnach zu nationalen Identitätskriterien entwickelte, waren nicht nur bürgerliche Charaktereigenschaften, sondern vor allem emotionale Bindungen zu bestimmten Orten.¹⁴²

Wie schon in der Einleitung erwähnt, befasste sich Elias Canetti in *Masse und Macht* mit der Anziehungskraft von nationalen Symbolen auf die Masse, die das Nationalbewusstsein erst konstituieren. Diese Symbole haben die Eigenschaft, dem Angesprochenen ein Gefühl von Zusammengehörigkeit zu vermitteln, und eine sich mit der Zeit wandelnde, aber kontinuierliche Identifikation zu bieten. Der Wald und in dem Zusammenhang der Jagdtopos als Metapher des Heimatverbundenen und romantischem Freiheitsempfinden spielte im Deutschland um 1800 eine wichtige Rolle. Hans Pfitzner nannte den *Freischütz*

¹³⁸ Wagner, Die deutsche Oper. S. 3.

¹³⁹ ebd. S. 4.

¹⁴⁰ vgl. Münkler, Kunst und Kultur. S. 53.

¹⁴¹ vgl. Canetti, Masse. S. 193f.

¹⁴² vgl. Münkler, Kunst und Kultur. S. 53.

ein „Stück deutscher Waldromantik“, und betonte weiter, dass die zentrale Figur in Webers Stück der „deutsche Wald“¹⁴³ sei, die handelnden Personen demgegenüber nur zweitrangig. Tatsächlich wurde der Wald zu Webers Zeiten als ein spezifisch deutsches Charakteristikum angesehen. Schon Madame de Staël folgte der gängigen Meinung, die Landschaft prägte das dort wohnende Volk und assoziierte den Deutschen demnach vor allem mit dem Wald.¹⁴⁴ Der Wald war ein Topos, der durch die romantische Literatur um Tieck und später Eichendorff seinen Höhepunkt erreichen sollte, er wurde zu einem „unverlierbaren geistigen Besitz der Nation“.¹⁴⁵ Die geheimnisvolle, dunkle Natur weckte in den Menschen eine Ahnung und (naive) Vorstellung von Mächten und Wesen, die sich in ihr verborgen hielten. Der Wald stellte sich als Januskopf dar, einerseits als ein Ort der Idylle und Freiheit, andererseits ein Ort, in dem sich diabolische Mächte sammelten, die den Menschen in die Dunkelheit der Natur ziehen konnten – und somit in die Abgründe der menschlichen Psyche. Im 20. Jahrhundert erfuhr der Wald eine neue Deutung: Das nationale Chiffre des deutschen Volkes sah Elias Canetti im Heer, und zwar das Heer als „der marschierende Wald“, zu dem sich der Deutsche bis heute verbunden fühlen würde, wobei jeder einzelne Baum den Anschein gäbe, die „Standhaftigkeit [...] von derselben Tugend des Kriegers“¹⁴⁶ zu besitzen. Canetti befand die Jahre 1870/71 (die im Hinblick auf die *Freischütz*-Rezeption und Interpretation eine wichtige Rolle spielten [Anm. d. Verf.]), als einen einschneidenden Punkt für die Assoziierung des Waldes als Symbol für die Militär- und Heeres euphorie des deutschen Volks; gleichzeitig sollte er auch beispielhaft für die deutsche Treue stehen.¹⁴⁷ Diese Treue-Metaphorik wurde zweierlei begründet: Die Jagd (sich im Wald abspielend) galt zum einen als angemessene Beschäftigung des sich sonst im Krieg befindenden Adels, zum anderen gehörte sie dem Betätigungsfeld des Bauern im Winter an. Soll heißen, dass das deutsche Volk, „kriegsgewohnt im Adel, arbeitsgewohnt im breiten Volk“¹⁴⁸ durch die enge Verbindung mit dem Wald eine besondere Beziehung zu seinem Land hegte und sich dadurch von

¹⁴³ Pfitzner, Hans, Webers ‚Freischütz‘, Geleitwort zu meiner ‚Freischütz‘-Aufführung in den Maifestspielen zu Köln den 11. Juni 1914, in: ders. (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*, Bd.1, Augsburg 1926. S. 80f.

¹⁴⁴ vgl. Wallenborn, Melitta, *Deutschland und die Deutschen in Mme de Staëls ‚De l'Allemagne‘: Staaten, Landschaften und Menschen* (Europäische Hochschulschriften: Reihe 13, Französische Sprache und Literatur). Frankfurt, Wien 1998. S. 44.

¹⁴⁵ Baumgart, Wolfgang, *Der Wald in der deutschen Dichtung*. Berlin, Leipzig 1936. S. 122.

¹⁴⁶ Canetti, Masse. S. 196.

¹⁴⁷ vgl. Münkler, Kunst und Kultur. S. 57.

¹⁴⁸ ebd. S. 57.

anderen Völkern abhob. Eine Assoziierung, die meines Erachtens doch weit hergeholt ist. Adorno, der die Verknüpfung zwischen Canettis Aussagen über die Wald-Symbolik und dem *Freischütz* geschaffen hatte (und nicht unwesentlichen Einfluss auf danach folgende Regie-Interpretationen des Stückes hatte), verwies darauf, dass nirgendwo anders in modernen Staaten „das Waldgefühl so lebendig geblieben [ist] wie in Deutschland“.¹⁴⁹

Doch kehren wir zurück zu der Zeit, als Weber seine Oper schrieb und zu der Symbolik, die er und Kind vor Augen hatten. Der Wald spielte im Schaffen Webers jedenfalls eine zentrale Rolle, so auch, abgesehen vom *Freischütz*, in seiner Jugendoper *Das Waldmädchen*, oder der 1810 aufgeführten Oper *Silvana*. Auch in der *Euryanthe* führt Adolar seine Verlobte in einen Wald, um sie zu töten. Für Weber war die Natur ein Fundament seines Schaffens. „Das Anschauen einer Gegend ist mir die Aufführung eines Musikstückes“.¹⁵⁰ Zum einen gibt es eine Natur, die schön und idyllisch ist und das Göttliche repräsentiert, zum anderen eine Natur, die das Dunkle und Dämonische birgt. Die Natur zeigt dem Menschen seine Schutzbedürftigkeit auf. Gleichzeitig ließen Kind und Weber keinen Zweifel daran, dass es sich hierbei um eine Schöpfung Gottes handelt, ein „sakraler Raum“¹⁵¹, der eben nicht nur Ort bedrohlicher Mächte ist. Diese Divergenz zwischen Geborgenheit und Furcht finden wir immer wieder in der Oper, z.B. in Agathes Szene und Arie, als sie auf den ausbleibenden Max wartet. „Im *Freischütz*“, so Reiber, „befindet sich die Hölle nicht in unterirdischen Sphären, sondern in der Natur, inmitten der Waldlandschaft“.¹⁵² Der Wald, so wie ihn das Publikum zur Aufführung des *Freischütz* wahrgenommen hatte, sollte jedenfalls nicht als eine Metapher für die Kriegslustigkeit des deutschen Volkes erhalten, sondern diene der Thematisierung der Verführung böser Kräfte mittels Teufelspakt, die nur durch göttliche Macht besiegt werden konnte; ein Thema, das laut Münkler eine „zutiefst unpolitische Nation“¹⁵³ offenbart. Zusammengefasst kann man festhalten, dass die Natur bzw. der Wald in der Handlung des *Freischütz* als Synonym für die „Abhängigkeit von metaphysischer

¹⁴⁹ Adorno, Theodor W., Bilderwelt des Freischütz, in: Csampai, Attila; Holland, Dietmar (Hrsg.): Carl Maria von Weber. Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1981. S. 196.

¹⁵⁰ Weber, Kunstansichten. S. 35.

¹⁵¹ Reiber, Literarhistorische Studien. S. 102.

¹⁵² ebd. S. 103.

¹⁵³ Münkler, Kunst und Kultur. S. 59.

Bedingtheiten¹⁵⁴ stand, und daher eine der damaligen Zeit entsprechende Empfindung thematisierte, die gleichsam den Wald als deutschen Topos kennzeichnete und so eine Assoziierung mit dem deutschen Wesen bzw. der deutschen Nation auszulösen vermochte.

Aber nicht nur der Wald, sondern auch das mit ihm unmittelbar verknüpfte Jägertum schlug sich sowohl in der Literatur (und in der Musik) nieder, als auch in den neuen politischen bzw. gesellschaftlichen Strukturen, die auf diesen Topos zurückgriffen. Gerade im Zusammenhang mit Webers Körner-Vertonungen ist hier die Verbindung zum Lützowschen Freikorps zu nennen, dem preußischen Freiwilligenverband, der zur Zeit der napoleonischen Befreiungskriege gegründet worden war und dem Leute wie eben Theodor Körner oder der allbekannte Turnvater Jahn angehörten. Lützow hatte vom preußischen König die Erlaubnis bekommen, eine Heerschar an Freiwilligen unter sich zu versammeln. Die Ausrüstung des Freikorps bestand u.a. aus einem schwarzen Waffenrock, einer Büchse, Pistolen und einem Hirschfänger. Daher wurden diese freiwilligen Truppen im Volksmund auch als „Schwarze Jäger“ bezeichnet.¹⁵⁵

3.3.4. Was ist deutsch am *Freischütz*?

Aber was ist nun das spezifisch Deutsche am *Freischütz*? Zuerst fällt natürlich auf, dass das Libretto deutsch ist, und keine Übersetzung. Weber machte sich in seinem Roman-Fragment *Tonkünstlers Leben* nicht nur über die italienische Oper lustig, sondern kritisierte auch die ausländische Stoff-Auswahl und die damit einhergehende Verhinderung einer deutschen Oper: „Es geht, ehrlich gesagt, der deutschen Oper sehr übel [...] Vergebens ziehen die Herren Verarbeiter bald der französischen, bald der italienischen einen Rock aus, um sie damit zu schmücken, das paßt alles hinten und vorn nicht [...] Nun endlich sind einige romantische Schneider auf die glückliche Idee verfallen, einen vaterländischen Stoff zu wählen und in diesen womöglich alles zu verweben, was Ahnung, Glaube, Kontraste und Gefühle je bei andern Nationen wirkten und

¹⁵⁴ Reiber, *Literarhistorische Studien*. S. 100.

¹⁵⁵ vgl. Jocham, Magnus, *Theodor Körner. Der schwarze Jäger. Ein Appell an meine Kameraden im Feld*. Freiburg 1916. S. 37.

wirbelten“.¹⁵⁶ Weber kam daher seinem eigenen Ruf und dem damaligen deutschen Zeitgeist nach, ein originär deutsches Libretto zu vertonen.

Die Handlung spielt in Böhmen, das unter Ferdinand II. zum Heiligen Römischen Reich gehörte und selbstverständlich als deutsches Gebiet verstanden wurde. Das Geschehen findet hauptsächlich im Wald statt, der – wie im vorangegangenen Kapitel schon ausgeführt – als ein symbolischer Ort der Ungebundenheit und Freiheit, der deutschen Heimat, aber auch des Dämonischen stand; im Übrigen stellte diese Oper schon durch die Wahl des Ortes und der handelnden Personen das vollkommene Gegenteil der Heldenzelebrierung in den Opern Spontinis dar.¹⁵⁷ Die Figuren sind typisch deutsche Charaktere: Max als Repräsentant der fühlenden, reflektierenden deutschen Intelligenz, die reine Agathe passt in das Bild der „Unschuld vom Lande“. Agathe steht für das Gute und drückt mit ihrem „naiv-empfindsamen Seelenleben“¹⁵⁸ die romantische Haltung der Zeit Webers aus. Die Figur des Eremiten war im literarischen Schaffen gegen Ende des 19. Jahrhunderts hoch im Kurs. Er war Sinnbild für einen von der Welt abgeschiedenen, gefühlsbetonten, weisen Mann; Eigenschaften, die ihn in der Zeit der Empfindsamkeit und dem Wiederbeleben der Ritterromane zu einer populären Figur machten, und noch bei Tieck, Novalis oder Brentano zu finden ist.¹⁵⁹ Kaspar charakterisiert sich schon durch seine Art mit sich selbst und unsichtbaren Gestalten zu sprechen als Außenseiter der Gesellschaft und verkörpert zusammen mit Samiel das Böse und Abnormale.

Die Handlung spielt kurz nach dem 30jährigen Krieg; das Zeitalter der Aufklärung steht an ihrem Beginn, das mit seinem Aufruf nach Rationalem und Vernunft konträr zu der sich in der Literatur und Musik entwickelnden Romantik mit ihrer Hinwendung zur Verklärung sowie Sagen- und Mythenwelt steht. Im *Freischütz* prallen Menschen- und Geisterwelt aufeinander. Das Neue an Kinds Libretto aber ist, „daß sich kein konventionelles Feen- oder Geisterreich auftat, sondern daß der Leser in die heimische Landschaft geführt wurde“.¹⁶⁰

Zusammenfassend kann man zum Libretto sagen, dass es sich dabei um die erste Vorlage

¹⁵⁶ Weber, *Sämtliche Schriften*. S. 485.

¹⁵⁷ vgl. Jung, *Was ist ‚romantisch‘*. S. 195.

¹⁵⁸ Reiber, *Literarhistorische Studien*. S. 76.

¹⁵⁹ vgl. ebd. S. 29f.

¹⁶⁰ Hiltner, Beate, *Wie der ‚Freischütz‘ reüssierte. Ein Nationalsieg ohne Schlacht*, in: Ulrich Müller (Hrsg.): *Weber, Der Freischütz. Wiener Staatsoper, Saison 1995/96*. S. 46.

handelte, die das „deutsche Volkstum“ zum Thema einer Oper machte.

Was das spezifisch musikalisch Deutsche am *Freischütz* sein soll, darüber scheiden sich die Geister. Um die Zeit der Uraufführung des *Freischütz* erschienen zwei Aufsätze über die „richtige“ Opernform, 1922 Tiecks *Musikalische Freuden und Leiden* sowie 1825 Rellstabs *Julius* – diese gingen auf die französische Oper gar nicht ein, sondern nur auf die italienische und im speziellen die von Rossini. Der Musikwissenschaftler Wolfgang Wagner versucht die deutschen Eigenheiten des *Freischütz* daher durch eine Gegenüberstellung mit Rossini, der ja *der* Vertreter der italienischen Oper zu Webers Zeiten war, hervorzuheben. Zur Zeit Webers war die Kontroverse zwischen der deutschen und der italienischen Oper viel stärker, als sie zwischen der deutschen und der französischen war. Denn die Opéra comique wurde in Deutschland dank ihrer liedhaften Elemente und der couleur locale mehr geschätzt, erfüllte sie dadurch auch Kriterien, die man der deutschen Oper gerne zugesprochen hatte. Damit begründet Wagner auch seine Herangehensweise, sich auf den Vergleich mit der italienischen Oper zu konzentrieren, bzw. das Deutsche im *Freischütz* vor allem anhand der Kompositionsweise Rossinis – als den Repräsentanten der italienischen Nationaloper seiner Zeit – aufzuzeigen.¹⁶¹

Hinsichtlich der Behandlung des Gesangs und der Arien fällt auf, dass sich Weber in der virtuoson Ausgestaltung sehr zurückhielt, entsprechend der Kritik an der künstlichen italienischen Oper und der Betonung der Natürlichkeit. Er ging sehr sparsam mit Koloraturen um, zieht man z.B. Agathes E-Dur Arie mit der von Rosina im *Barbier von Sevilla* in Vergleich. Wenn Weber Koloraturen einsetzte, dann dienten diese nicht als dekoratives Element, sondern sollten etwas vermitteln, wie z.B. die Freude Agathes ausdrücken. Agathe bleibt hauptsächlich in der Mittellage, Triller sucht man vergeblich. Koloratur stand für die Fürsprecher der deutschen Oper als ein Medium der profanen und unpoetischen Unterhaltung. Durch den hellen und sehr kräftigen Klang entsprach Webers Agathe daher vollends dem damaligen Ästhetik-Verständnis, wie u.a. Tieck und die damalige deutsche Musikästhetik es proklamierte: Musik als etwas Andächtiges und auch als etwas Transzendentes. Demgegenüber fordert die Arie der Rosina eine unglaublich

¹⁶¹ vgl. Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 101ff.

bewegliche Gesangstechnik und viel Kopfstimme. Hier tritt wieder der von der deutschen Kritik dargestellte Gegensatz des Künstlichen und des (deutschen) Natürlichen zu Tage. In diesem Zusammenhang spricht Wagner auch die „Sakralisierung der Kunst“¹⁶² an – nebst der neu entfachten Hingabe zum Sakralen soll Musik nun auch moralisieren. Die Wende des 19. Jahrhunderts brachte der Musik und der Kunst nämlich eine neue Funktion – und zwar eben die religiöse; Musik wurde zu etwas Unbegreifbarem und Heiligem, ein typischer Ausfluss des deutschen Idealismus. Kunst und Musik machten es den Menschen möglich, aus dem Alltag auszubrechen, wobei insbesondere die kriegs- und politikmüde, gebildete Schicht sich dieses „Flucht-Mediums“ bediente.

Weber wollte mit der Agathen-Arie eine deutsche Arie schaffen: zwar bediente er sich sehr wohl der Arien- und nicht der Lied-Form, aber er vermied alles, was bloß zierend und nicht charakterisierend wirkte. Seine Arie unterscheidet sich von der italienischen Arie nicht nur durch den weitgehenden Verzicht auf Verzierungen, sondern auch in Handhabung der Form und der Melodie. Denn der Text verändert sich, es werden die Worte nicht immer wiederholt wie in der üblichen Da-Capo-Arie. Weber variierte die Form der Arie viel mehr, als es bei einer italienischen üblich gewesen wäre. Zwei- oder mehrsätzliche Arien wie bei Rossini wurden von ihm kaum verwendet, sondern er bevorzugte einsätzliche Arien, wie sie auch in der Opéra comique vorkommen.¹⁶³ Die italienischen Opernkomponisten um 1800 waren bemüht, ihre Melodien in hauptsächlich kurze und einprägsame Formen zu gießen, im Gegensatz zu der Art und Weise, wie Weber Form und Melodik behandelte: „Für Weber ist die Form nicht eine Hilfe für das rasche Arbeiten bzw. das schnelle Erkennen und Auffassen vom Zuschauer, sondern eine stets neu zu lösende Aufgabe. Sie soll dem Zuhörer nicht das Auffassen erleichtern, sondern ihm stets als Lösung eines Problems bewußt werden und sich ihm damit als etwas präsentieren, das zur Deutung auffordert“.¹⁶⁴ Einfacher ausgedrückt: Musik hatte zu bilden und diente nicht der Unterhaltung.

Das hatte auch zur Folge, dass Webers Melodien um einiges länger als die Rossinis waren, der sich um kurze und vor allem eingängige Melodien bemühte, die dem Hörer schnell ins

¹⁶² Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 104.

¹⁶³ vgl. Stenzl, Jürg, Der Freischütz. Eine deutsche opéra comique, in: Ulrich Müller (Hrsg.): Weber, Der Freischütz. Wiener Staatsoper. Wien Saison 1995/96. S. 39.

¹⁶⁴ Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 108.

Ohr gehen sollten, und weniger darauf abzielten, etwaige tiefgreifende Charakterstudien zu vermitteln. Demgegenüber sollte die deutsche Musik ganz im Sinne der romantischen Zeitanschauung Empfindungen transportieren, ein dramaturgisches Konzept sollte dahinterstehen. Ein wesentliches Element, das in sämtlichen musiktheoretischen Abhandlungen und Rezensionen immer wieder auftaucht und als *die* deutsche Eigenart in der Musik und dem Musikdrama genannt wird, ist das Charakteristische.¹⁶⁵ Die Musik sollte den Charakter der Handlung und der Handelnden unterstreichen, dem Zuhörer in jeder Situation bewusst machen können, was die Protagonisten empfinden. Schon Johann Christian Lobe wies in seinen *Gespräche mit Carl Maria von Weber* auf das einzigartige und neue Zusammenspiel zwischen dramaturgischen Mitteln und Klanggestaltung im *Freischütz* hin.¹⁶⁶ Dabei sind die zwei wichtigen Glieder in Webers Dramaturgie zum einen das Jägertum, und zum anderen das Dämonische – hier haben wir wiederum das Spiel mit der Gut-Böse Konfrontation; während die Jagd durch einen „volkstümlichen Ton“¹⁶⁷ mittels Hörnerklang umgesetzt wurde, fand der Komponist für Samiel und das Diabolische eine umso düstere Tonsprache, mit tiefen Klarinetten und Streichern und gedämpften Pauken. Mit dieser klanglichen Gestaltung und dem Verknüpfen dramatischer Aspekte schaffte er dieses „Charakteristische“, und somit etwas völlig Neuartiges, das es auch in der Opéra comique so noch nicht gegeben hatte.¹⁶⁸ Weber nahm folglich das voraus, was erst viel später in der Grand opéra bzw. der deutschen Großen Oper sich festigen sollte und bei Wagner zum fundamentalen Grundgerüst seines Musikdramas wurde, nämlich „die Technik einer poetisierenden Vertonung mittels erinnerungsmotivischer Bezüge“¹⁶⁹, die die Psychologie der Protagonisten offenzulegen vermochte. Zudem realisierte auch die Ouvertüre das Gebot der Charakteristik, indem sie den Zuhörer auf die noch zu folgende Handlung vorbereitete. Das Erfüllen des „Charakteristischen“ ist wohl das Ausschlaggebende im *Freischütz*, das ihn auch als spezifisch deutsch in den Augen der deutschen Musikästheten adelte.

Dennoch muss auch betont werden, dass Weber sich oft am italienischen Arien-Konzept

¹⁶⁵ vgl. z.B. I. F. Mosel in *Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes*. Wien, 1813. S. 42ff.

¹⁶⁶ vgl. Lobe, Johann Christian, *Gespräche mit Carl Maria von Weber*, in: Csampai, Attila; Holland, Dietmar (Hrsg.): *Carl Maria von Weber. Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbek bei Hamburg 1981. S. 152ff.

¹⁶⁷ Henze-Döhring, *Das Singspiel*. S. 103.

¹⁶⁸ vgl. ebd. S. 103.

¹⁶⁹ ebd. S. 105.

orientierte wie z.B. in Kaspars Arie (Nr. 5), die eindeutig in der italienischen Tradition steht. Tusa empfindet diese Arie gar als perfekte Mischung zwischen französischer Arie (wie z.B. die Arie des Bösewichts Durlinsky in Cherubinis *Lodoiska*) und italienischer Technik (Das Böartige wird durch unnatürliche Technik, also Koloraturen dargestellt, wie in Mozarts Rachearien).¹⁷⁰

Ebenfalls zu untersuchen ist die Handhabung des Orchesters durch Weber: Die Instrumentalmusik galt seit dem späten 18. Jahrhundert als besondere Stärke der deutschen Komponisten – daher wollte Weber bewusst an dieser „instrumentalen Vormachtstellung“ anknüpfen. Er rückte den Orchesterklang in den Vordergrund, indem er z.B. mit gedämpften Violinen arbeitete, die einen schwebenden Klangteppich erzeugen. Dieser spezifische Klang scheint eine Art Entrücktheit, etwas Metaphysisches zu vermitteln und so der Handlung einen völlig neuen Emotionsgehalt zu geben. Wolfgang Wagner zieht hier Agathes Arie (Nr. 8) als Exempel heran: Die Singstimme schwebt scheinbar auf der Begleitung, wobei der „Eindruck eines harmonischen Schwebezustandes“ entsteht und dem Zuhörer das Gefühl einer „Ahnung von der Unendlichkeit“ zu geben vermag.¹⁷¹ Bis zu Verdi oblag es dem Orchester zu begleiten, zentral waren in der italienischen Oper die Stimmen. Demgegenüber wollte Weber dem Gesang nicht den Vorzug geben, sondern bemühte sich um die Einbettung in ein Ganzes, um eine Einheit, die in ihrer Gesamtheit erstaunen oder begeistern sollte. Dabei ging er auch über Formgrenzen hinweg, wie z.B. bei der Szene in der Wolfsschlucht, die keiner üblichen Finalform entspricht. Auch hier sprengte Weber formale Grenzen um des Ausdrucks Willen. Das Abrunden der Oper zu einem Ganzen schaffte er auch durch das Verwenden von spezifischen Tonarten und Erinnerungsmotiven – Letztere waren jedoch keine „deutsche Erfindung“, sondern auch schon von Gretry und Méhul verwendet worden. Ein weiteres deutsches Element war die Einbettung des Volksliedhaften in die Oper. Weber bezog Volkslieder und Volkstänze ein (nicht weniger als neun Stücke der Oper stellen Volkslieder, -tänze dar), und kreierte so eine deutsche *colour locale* durch die musikalische Schilderung des Schauplatzes. Das Volkstümliche wurde von den Kritikern zu Webers Zeit als einen der Hauptgründe für den großen Erfolg der Oper angesehen, da

¹⁷⁰ vgl. Tusa, *Cosmopolitanism*. S. 504.

¹⁷¹ Wagner, *Deutsche Nationaloper*. S. 114.

er dadurch „den Charakter deutscher Nationalität“¹⁷² auf noch nie dagewesene Weise musikalisch dargebracht hatte.

Es gab und gibt aber auch etliche Meinungen, die dem *Freischütz* jegliche musikalische deutsche Eigenheiten absprechen wollen und ihn als eine deutsche Opéra comique bezeichnen.¹⁷³ Dass die musikalischen Wurzeln des *Freischütz* in der Opéra comique, insbesondere der Revolutions- oder Schreckensoper gründeten, war laut Dahlhaus¹⁷⁴ jedem bewusst gewesen, dies auszusprechen hätte dem aufstrebenden Nationalgeist aber widersprochen. Der Einfluss französischer Komponisten wie Gretrys oder Méhuls auf Weber wäre unbestritten, Weber selbst hatte den Franzosen ja auch romantische Züge attestiert.¹⁷⁵ Denn die einsätzigen Arien, wie Agathes *Und ob die Wolke sich verhülle*, seien, so der Musikwissenschaftler Jürg Stenzl, typisch für die Opéra comique; ebenso der Einsatz von einem begleitenden Instrument wie z.B. der Solo-Oboe bei Ännchens *Kommt ein schlanker Bursch gegangen* sowie dessen Polonaise-Charakter seien französische Merkmale.¹⁷⁶ Weber hätte nahtlos am Stil der Opéra comique Méhuls oder Cherubinis angeknüpft; und die *colour locale*, die Erinnerungsmotivik wären ebenso keine neuen Errungenschaften. Auch die drastische Gut-Böse Thematik fände sich schon in den französischen Revolutionsopern wieder.

Dennoch muss man zusammenfassend festhalten, dass Weber „die Verknüpfung dramatischer Bezüge, wie sie in der Gattung – und das gilt auch für die Opéra comique – noch nicht vorgekommen“¹⁷⁷ gelungen war.

Durch den Konnex zwischen Musik, Handlung und Optik schaffte Weber eine einzigartige Einheit, die aber nur speziell für diese Oper funktionierte und nicht auf andere (noch zu folgende) Opern anwendbar war. Was den *Freischütz* für Weber zu einer deutschen Oper

¹⁷² Morgenblatt für gebildete Stände, vom 13.5.1822. S. 456, zit. nach Reiber, Literarhistorische Studien. S. 163.

¹⁷³ vgl. dazu auch Kap. 3.3.6.

¹⁷⁴ vgl. Dahlhaus, Carl, Opéra comique und deutsche Oper, in: ders. (Hrsg.): Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6.) Laaber 1980. S. 56.

¹⁷⁵ vgl. Warrack, John, Französische Elemente in Webers Opern, in: Stephan, Günther; John, Hans (Hrsg.): Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen d. Dresdner Musikfestspiele 1986. Dresden 1986. S. 279ff.

¹⁷⁶ vgl. Stenzl, Der Freischütz. S. 39.

¹⁷⁷ Henze-Döhring, Das Singspiel. S. 104.

machte, nämlich die Kriterien der Einheitlichkeit, der Tiefsinnigkeit und Wahrheit, sowie die Ansicht, dass die deutsche Musik etwas Universales, Transzendentes und Vermischtes sei, waren jedoch nicht die von Publikum und Rezensenten bewunderten Eigenschaften. Das heißt, das, was das breite Publikum des 19. Jahrhundert als spezifisch deutsch an dieser Oper empfand, war nicht das, was sein Komponist als (ausschlaggebend) deutsch angesehen hatte.¹⁷⁸ Dieser Widerspruch ist gerade vor dem Hintergrund der Rezeptionsgeschichte des *Freischütz* wichtig.

3.3.5. Die Bedeutung des *Freischütz* im 19. Jahrhundert

„Es ist doch recht schön und ein gutes Gefühl zu sehen und zu wissen, daß man seiner Zeit einen Stoß oder eine Richtung gegeben hat, die niemand bei dem herrschenden Geschmack erwarten konnte“.¹⁷⁹ C. M. v. Weber.

Die politisch gesellschaftlichen Voraussetzungen, wie auch die musikalischen Bedingungen sind in den vorangegangenen Kapiteln schon dargelegt worden, ebenso die überschwänglichen Reaktionen auf die Uraufführung. Letztere bescherte dem *Freischütz* das Attribut einer *deutschen* Oper. Die Rezeption als deutsche *Nationaloper* schlechthin vollzog sich aber erst im Laufe des späteren 19. Jahrhunderts, und das auch nicht kontinuierlich. Aus heutiger Sicht ist jedenfalls festzustellen, dass die Wahrnehmung als Nationaloper weniger mit der Musik des Stückes an sich zu tun hatte, als mit anderen, weitestgehend nicht musikalischen Kriterien, die der Oper zu solch Popularität verhalfen. Welche Gründe für die Rezeption dieser Oper Carl Maria von Webers als eine deutsche Nationaloper vorlagen, soll hier nun überblicksmäßig dargestellt werden:

¹⁷⁸ vgl. Kap. 3.3.5., S. 63.

¹⁷⁹ zit. nach Streller, Friedbert, Weberadaptionen, in: Stephan, Günther; John, Hans (Hrsg.): Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen d. Dresdner Musikfestspiele 1986. Dresden 1986. S. 372.

I. Die politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten

Spricht man über das Phänomen der Nationaloper, so darf man nicht ausser Acht lassen, dass es sich hierbei um kein deutsches Einzelschicksal handelte, sondern gewissermaßen ein Produkt ihrer Zeit war. Nationale musikalische Tendenzen traten sowohl in Russland, in Ungarn oder Böhmen bis hin zu Dänemark oder Norwegen in Erscheinung. Die Zunahme nationalgefärbter Musik war im Verlauf des 19. Jahrhunderts offensichtlich.¹⁸⁰ In Deutschland war bis zur Reichsgründung 1871 der Wunsch nach einer Einheit besonders stark ausgeprägt. Versuche, die restaurative politische Macht auszuschalten misslangen, die Revolutionen wurden niedergeschlagen. 1862 wurde Bismarck zum Ministerpräsident von Preussen ernannt, ein Schlag ins Gesicht für die opportunistische Nationalbewegung. Die Reichsgründung brachte schließlich und endlich das, was in anderen Staaten schon längst geschaffen worden war, nämlich die „Legitimationsideologie einer europäischen Großmacht“.¹⁸¹

Um die Zeit der Uraufführung herum hatte Berlin an die 200.000 Einwohner, viel weniger als Paris, London oder Wien; dennoch lief sie dem bis dato zentralen Machtpol Wien langsam aber sicher den Rang ab. Nach dem Wiener Kongress hatte sich das politische Gewicht und mit ihm auch die musikalische Aufmerksamkeit immer mehr nach Preußen verlagert, was, wie schon dargelegt, Berlin als Uraufführungsort zu einer durchaus klugen Wahl machte.

Vor allem im Vormärz intensivierte sich das Bestreben, einen deutschen Nationalstaat auf Grundlage der deutschen kulturellen Fähigkeiten aufzubauen. Da die staatlichen Behörden versuchten, die neuen politischen Anliegen zu unterlaufen und zu blockieren, wickelte das liberale Bürgertum in die Öffentlichkeit aus, und verbreitete seine Ideen auf Festen, Ausstellungen, Theatern und Kongressen, die nicht der Zensur unterlagen. Schriftsteller, Theaterleute, aber auch Akademiker spielten eine tragende Rolle, dem nationalen Bewusstsein mittels der Kunst und Kultur Aufwind zu geben. Dabei darf nicht vergessen werden, dass das Bürgertum durch die kulturelle Forderung und Förderung zwar sehr

¹⁸⁰ vgl. Hiltner, Wie der ‚Freischütz‘ reüssierte. S. 42.

¹⁸¹ Jansen; Borggräfe, Nation-Nationalität-Nationalismus. S. 66.

wohl den deutschen Nationalstaat durchsetzen wollte, dass aber das sogenannte Bildungsbürgertum mehr wollte, als eben genanntes.¹⁸² Die Schaffung eines breiten Kunst- und Kulturverständnis sollte helfen, der Bevormundung durch den Adel Einhalt zu gebieten, aber auch bei der Aufrechterhaltung seiner Überlegenheit gegenüber den sogenannten „Massenbewegungen“ wie der „Demokratie“ oder „der industriellen Arbeiterschaft“.¹⁸³ Der kulturelle Aufwind begann schon vor dem Vormärz, mit dem Aufkommen der Vereine. Das Emporkommen unzähliger Vereine mit unterschiedlichen Funktionen sollte dem Bürgertum eine kulturelle sowie politische Identität in Abgrenzung zum noch vorherrschenden aristokratisch und bürokratischen System bieten. Anfänglich wurden diese Vereine zwar auch von Aristokraten frequentiert, mit der Zeit rückten diese jedoch in den Hintergrund. Die Vereine wurden, im Gegenteil, „zu Instrumenten eines neuen, nicht mehr von aristokratischer Bevormundung geprägten Kunstverständnisses von durchaus bürgerlichem Zuschnitt“.¹⁸⁴ Sie verfolgten weniger den Zweck eines geselligen Treffens, sondern die Formung eines bürgerlichen Lebensstandards und Ideals mit Ausrichtung auf die Kunst und Kultur. Musikvereine z.B. trugen wesentlich dazu bei, längst vergessene oder nicht mehr aufgeführte Werke wieder zu beleben. Insbesondere Berlin wurde zum Zentrum des deutschen Nationalismus: Chöre, Singvereine und die Turnbewegung fanden hier ihren Ausgang. 1860, nach dem ersten Allgemeinen Turnerfest in Coburg, explodierte die Zahl der Turnvereine förmlich. Was die Turnvereine in den Städten waren, das waren die Schützenvereine am Land. Binnen zwei Jahren wurden mehr als 1000 neue Turnvereine geschaffen, 1862 wurde der Deutsche Sängerbund gegründet. Singvereine und Chöre entwickelten zur Zeit des Vormärz eine ungemein rege Tätigkeit. Sie fanden in der Musik zum einen Ablenkung vom Alltag, zum anderen trugen sie wesentlich zur nationalen Annäherung über Einzelstaat-Grenzen hinweg. Das gemeinsame Singen zählte „neben den Turnern und den Schützenvereinen zum wichtigsten Träger der Nationalbewegung“ und „vermittelte den Beteiligten ein Gefühl nationaler Zugehörigkeit und sozialer Gleichheit und ermöglichte

¹⁸² vgl. Mommsen, Wolfgang J., Kultur als Legitimation bürgerlicher Hegemonie im Nationalstaat, in: Danuser, Hermann; Münkler, Herfried (Hrsg.): Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik. Schliengen 2001. S. 61ff.

¹⁸³ Mommsen, Kultur als Legitimation. S. 64.

¹⁸⁴ ebd. S. 64.

ihnen ein emotionales Massenerlebnis“.¹⁸⁵

Die Zeit des Vormärz war nicht nur von politischen Unruhen geprägt, sondern war vor allem eine „Phase des Übergangs“, wie sie Frieder Reininghaus bezeichnet.¹⁸⁶ Die Industrialisierung schritt immer mehr voran, der demographische Wandel zog ein Anwachsen der Städte mit sich, der Eisenbahnverkehr wurde ausgebaut und so die Verbindungen innerhalb des deutschsprachigen Raumes wesentlich erleichtert. Die Medienlandschaft erlebte einen Zuwachs im Rezensionswesen. Die Drucktechnik wurde ausgereifter und konnte Noten in erheblichem Umfang und in viel schnellerer Zeit als zuvor an die Öffentlichkeit bringen. Die Zahl der Theater- und Opernhäuser hatte sich um das Jahr 1848 im Vergleich zu 1815 verdoppelt, wenn auch die Hofopern wie Berlin oder Wien ihre Dominanz behielten.

Damit hatte sich das Bürgertum um die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts herum zwar nicht auf politischer Ebene, jedoch kulturell als autarke und einflussreiche Bewegung behauptet, nach 1850 nahmen sie eine Vormachtsstellung ein. Nach der Reichsgründung zerbröckelte jedoch das Zusammenspiel von liberalem Bürgertum, kulturellen Anliegen und politischen Ambitionen. Ab 1880 veränderte sich die kulturelle Landschaft bzw. das kulturelle Bewusstsein, da sich der neue Nationalstaat vieler der ehemals selbstständigen künstlerischen Institutionen bediente, die dadurch immer mehr an Wirkkraft verloren. Die bürgerliche, sich dem Historismus und Klassizismus verschreibenden Kunstauffassung, erlebte das Aufkommen neuer Strömungen wie dem Naturalismus.¹⁸⁷

II. *Der Freischütz* und Weber als nationale Identifikation – an der musikalischen Front gegen Italien

Webers *Freischütz* als Inbegriff des Deutschtums war lange Zeit eine festgefahrene Grundbehauptung der Musikgeschichtswissenschaft, urteilt der Musikwissenschaftler

¹⁸⁵ Ther, In der Mitte der Gesellschaft. S. 46.

¹⁸⁶ Reininghaus, Frieder, Die Opern im Vormärz – Vormärz in den Opern. Das deutsche Musiktheater 1830-1848, in: Porrmann, Maria; Vaßen, Florian (Hrsg.): Theaterverhältnisse im Vormärz (Forum Vormärzforschung Jahrbuch 2001, 7. Jahrgang). Bielefeld 2002. S. 276.

¹⁸⁷ vgl. Mommsen, Kultur als Legitimation. S. 71ff.

Michael C. Tusa. Tusa sieht in der Heroisierung und Nationalisierung der Oper ein Produkt der Metternichschen Zeit, als beginnender Nationalismus und aufstrebender Liberalismus, ausgelöst von den Kriegen gegen die französische Fremdherrschaft, sich einem restaurativen System unterwerfen mussten und die Oper Zuflucht und Anhaltspunkt für eine nationale Identitätssuche und -findung bot.¹⁸⁸ Bis zu Weber gab es keine definitiv *deutsche* Musikstil-Tradition, eine Einheitlichkeit scheiterte schon allein an der Zersplitterung Deutschlands. In Weber hatte man nun zum ersten Mal „eine deutsche Alternative zur italienischen Oper gefunden“¹⁸⁹, endlich gab es jemanden, der den langersehnten Wunsch nach einer eigenständigen, deutschen Oper zu erfüllen vermocht hatte.

Mit ihrer Stoffauswahl trafen Weber und Kind den Zahn der Zeit – nicht nur, dass schon Apels Sage äusserst populär war, auch andere Texte und Erzählungen, die den Gegensatz von Himmel und Hölle thematisierten, den Kampf zwischen guten und bösen Mächten, waren zu dieser Zeit besonders gefragt. Dazu der Wald als Ort des Rückzugs und ein Liebespaar, dessen Idylle bedroht ist – „ein Einfall, der nicht allein für die Entwicklung der Gattung, sondern für die Geschichte der Oper insgesamt äußerst folgenreich war“.¹⁹⁰ Das vorrangig bürgerliche Publikum konnte sich v.a. mit der Figur des Max als Zweifelnden und Suchenden identifizieren – auch wenn E.T.A. Hoffmann in seinem Aufführungsbericht die blassen Charakterzüge scharf kritisierte¹⁹¹. All diese Elemente, das deutsche Libretto, der „deutsche“ Wald, die deutschen Charaktere und das Einflechten der *colour locale*, machten den *Freischütz* für das rezipierende Publikum zu einer wahren deutschen Oper, die als nationales Kulturgut fungieren konnte.

Das Publikum sowie die Musikkritik fand in der Verbindung Webers mit Körner, seitdem er dessen Kriegsgedichte vertont hatte, einen für sie eindeutigen Beweis, ihn nicht nur als deutschen Patrioten, sondern auch als nationales Idol ansehen zu können. Der nationale Stempel, den Weber aufgedrückt bekam, resultierte daher weniger aus seinen Bemühungen um die deutsche Oper, als aus den vertonten Kriegsgedichten. Körner, der

¹⁸⁸ vgl. Tusa, *Cosmpolitanism*. S. 484.

¹⁸⁹ Döhning, Sieghart, *Tonkünstlers Leben*, in: Werr, Sebastian; Brandenburg, Daniel (Hrsg.): *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland* (Forum Musiktheater, Bd. 1). Münster 2004. S. 96.

¹⁹⁰ Henze-Döhning, *Das Singspiel*. S. 101.

¹⁹¹ vgl. Hoffmann, *Musikalische Novellen*. S. 422.

auch noch bis in den 2. Weltkrieg hinein als deutscher Heroe, der fürs Vaterland gefallen war, als Vorbild zelebriert wurde,¹⁹² galt als Symbol des deutschen Freiheitskämpfers par excellence. Wie schon im Uraufführungskapitel erwähnt, komponierte Weber 1814 *Leyer und Schwert*, sicherlich auch inspiriert von der aufgeheizten Stimmung, die er in Berlin dieser Zeit erlebte. Max Weber, auf dessen Biographie über seinen Vater später noch näher eingegangen werden soll, schildert das Berlin um 1813 als eine Stadt, die eine Atmosphäre wie ein Heerlager verbreitete, und fügt in diesem Zusammenhang hinzu (um die deutschnationale Bedeutung zu bekräftigen): „Zum ersten Mal fühlte er sich politisch als Deutscher“.¹⁹³ Wolfgang Wagner sieht dem entgegengesetzt in Webers kompositorischem Schaffen, insbesondere der Körner-Vertonungen kein bewusstes Bekennen zur Nation, und keine konkrete politische Idee, denn es ging Weber „vor allem um den nationalen Enthusiasmus: diesen wollte er zum Ausdruck bringen“.¹⁹⁴ Wagner attestiert den meisten Zeitgenossen Webers politisches Desinteresse, und gleichzeitig eine starke Sehnsucht nach Verbundenheit, die mit Schlagworten wie „Nation“ und „Heimat“ ihren pathetischen Gestus in patriotischen Bekundungen gefunden hatte. Damit stellt Wagner die Person Weber als jemand dar, der der nationalen Idee zwar zuträglich gewesen war (wohl auch um sich musikalisch von ausländischen Einflüssen abzugrenzen), jedoch im politischen Sinne relativ unambitioniert.

Neben den Gedichten Körners, die Webers nationale Gesinnung offenlegen sollten, hatte dieser auch als Kopf des deutschen Departments in Dresden eine Position inne gehabt, die der deutschen Oper zu Selbstbewusstsein und letztlich, so sein Wunsch, zum Durchbruch verhelfen hätte sollen. Dass Letzteres mehr Wunschtraum als Wirklichkeit war, sei im Moment außer Acht gelassen. Auch trug Weber mit seinen Schriften und Rezensionen dazu bei, die Diskussion um die deutsche Musik voranzutreiben und den Ruf als Meister seiner Kunst zu verfestigen.

Ein, wenn nicht *der* wichtige Faktor für das Festhalten am *Freischütz* als Nationaloper ist das schon angesprochene Aufkommen von nationalem Gedankengut und die Ablehnung

¹⁹² vgl. Schilling, René, Die ‚Helden der Wehrmacht‘ – Konstruktion und Rezeption, in: Müller, Rolf-Dieter; Volkmann, Hans-Erich (Hrsg.): Die Wehrmacht. Mythos und Realität. München 1999. S. 557f.

¹⁹³ Weber, Ein Lebensbild. S. 189.

¹⁹⁴ Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 72.

von Fremden; dabei diente – wie es sich schon lange abzeichnet – die italienische Musik bzw. der italienische Musiker als Feindbild: Komponisten und auch Musikjournalisten, wie z.B. Adolph Bernhard Marx bauten auf der nationalen Grundstimmung auf und etablierten so etwas wie einen Kultur-Nationalismus. Marx unterschied in seiner Kompositionslehre die deutsche Oper von der französischen und italienischen als eine wahrhaftige und tiefsinnige. Dabei ist nicht außer Acht zu lassen, dass die kommunikative Vernetzung vor allem um die 1830er Jahre herum immer besser wurde, Zeitschriften erhielten höhere Auflagen und gerade das Urteil der Zeitungen wie der *AMZ* oder der *Neuen Zeitschrift für Musik* wog schwer. Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* war federführend in der Diffamierung der italienischen Oper. Die Ablehnung wurde vor allem spür- und sichtbar ab 1827, als Gottfried Wilhelm Fink Leiter der Zeitschrift wurde. Wurden italienische Komponisten wie Bellini anfangs noch positiv rezensiert, verschlechterte sich die Stimmung zusehend gegenüber der italienischen Oper.¹⁹⁵ Der Ton wurde immer rauer, die Anfeindungen gegenüber ausländischer Musik vehementer. 1843 konnte man in einem Aufsatz in der *Neuen Zeitschrift für Musik* über *Der Deutsche und der Franzose* lesen, dass die besten der französischen Opernkomponisten gar keine richtigen Franzosen gewesen seien, wie Lully, der eigentlich Italiener war. Frankreich sei schlichtweg eine „unmusikalische Nation“, ihre Musik bloß ein „Verschönerungsmittel des Dialogs“. Der Autor Hirschbach resümierte schließlich, dass der Deutsche den anderen weit überlegen sei, daher „[...] sind alle Nationen gezwungen, von uns sich ihre musikalischen Muster zu entnehmen, mit Ausnahme der seichten Italiener, die nie etwas lernen wollen und werden“.¹⁹⁶

1845 griff der Leiter der *Neuen Zeitschrift für Musik* Franz Brendel den Ansatz von Marx auf und rief zu einer neuen Wertschätzung der deutschen Oper und vor allem zur Emporhebung der deutschen Musik als Inbegriff des Geistigen auf.¹⁹⁷ Die Musikkritik entwickelte sich immer mehr zu einer, man könnte fast sagen radikal-missionarischen Institution, die das letztgültige Urteil fällt, was gut und was nicht gut war und sich dabei immer öfter an nationalen Klassifizierungen festmachte.¹⁹⁸ „Music critics of the

¹⁹⁵ vgl. Toscani, ‚Dem Italiener ist Melodie Eins und Alles‘. S. 146.

¹⁹⁶ Hirschbach, Hermann, Vermischte Aufsätze, in: Neue Zeitschrift für Musik 18/26 (1848). S. 103.

¹⁹⁷ vgl. Ther, In der Mitte der Gesellschaft. S. 48.

¹⁹⁸ vgl. Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 220.

nineteenth century continued the work begun in the eighteenth of defining the Germanness of music in their responses to performances and new publications of music, but they approached the task with far more zeal and imagination than their forerunners“.¹⁹⁹

Die Abneigung der italienischen Oper gegenüber war bedingt durch den Willen des Bürgertums, ernsthafte Musik für sich zu etablieren, und sich von der – in ihren Augen – hauptsächlich unterhaltenden, italienischen Musik abzugrenzen.

Die Ablehnung der Italiener hatte schon eine lange Tradition, die lange zurückreichte – beginnend mit Völkertafeln im frühen 18. Jahrhundert, in denen man den typischen Italiener u.a. als hinterhältig darstellte. Klimatheorien schrieben dem Süden ein hitziges Temperament zu, dem Norden Ausdauerkeit und Kühle, während den gemäßigten Zonen wie eben Deutschland oder England angeblich die guten Eigenschaften beider zugutekamen. Das Credo lautete: „Je temperierter das Klima, desto reicher können sich die Vorzüge der Menschen entfalten“.²⁰⁰ Ressentiments brachte man anfangs vor allem gegen das Kastratentum vor, das man als unnatürlich empfand, während der Deutsche sich selbst „zum Hüter der «Natur» hochstilisierte“.²⁰¹ In der Begeisterung für den Kastratengesang meinte man bald eine schleichende Verweichlichung der Italiener zu sehen, gegen die es sich zu wehren hieß. Damit war ein weiterer Vorwand für die polemische Haltung der italienischen Musik gegenüber gegeben. Rossini und seiner Musik wurde von deutschen Kritikern wie Rellstab, Marx oder Müller der Vorwurf gemacht, sein Publikum regelrecht zu verführen. Sein Ziel sei es lediglich, sinnliche Hörerlebnisse zu bieten, die den Zuhörer nicht nur unterhalten sollten, nein, man ging sogar so weit, seine Kompositionen mit moralischen und sogar medizinisch besetzten Werturteilen abzustrafen, dass sie oberflächlich und unsittlich, aber auch ansteckend wie eine Krankheit seien. Diese Antihaltung gegenüber Rossini, aber auch der italienischen Oper per se, resultierte aus drei Gründen: Zum einen setzten die deutschen Kritiker ein sinnliches Hörempfinden mit etwas Triebhaftem und Unkontrolliertem gleich, was der Moral und der Selbstbestimmtheit des gebildeten Menschen widerlaufen wäre. Zum anderen sollte Musik nichts Angenehmes sein, wie Kant sie empfunden und daher an den

¹⁹⁹ Applegate; Potter, *Music and German National Identity*. S. 13.

²⁰⁰ Münch, Paul, „Italiener“-Volkscharakter und Rasstyp, in: Werr, Sebastian; Brandenburg, Daniel (Hrsg.): *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland* (Forum Musiktheater. Bd. 1). Münster 2004. S. 35.

²⁰¹ ebd. S. 33.

ungnädigen letzten Platz der schönen Künste gereiht hatte, weil nicht der Ästhetik entsprechend. Zudem entfernten sich viele immer mehr von obigen Dogmen und färbten ihre Anfeindungen mit nationalistischem Vokabular ein.²⁰² Den Beginn einer tatsächlich neutralen Sichtweise der italienischen Oper gegenüber sieht Claudio Toscani jedenfalls erst spät, im 20. Jahrhundert. Diese Antihaltung der italienischen Oper zusammen mit dem sich immer stärker formierenden Wunsch nach, nicht nur einer kulturellen sondern auch politischen Nation, forcierte die Vereinnahmung des *Freischütz* als Nationaloper zusehends.

Schließlich drängt sich die Frage auf, warum derartig heftige Antipathien nicht auch gegen die französische Oper vorgebracht wurden? Zum einen wurde die französische Oper auch nicht von Kritik verschont, wie das Zitat Hirschbachs oben belegt. Dennoch bot die italienische Oper weit mehr Angriffsfläche als die französische und zwar deshalb, weil – wie schon besprochen – die Opéra comique der deutschen Oper, wie der von Weber, in vielerlei Hinsicht nicht unähnlich war.²⁰³

Wenn etwas oder jemand zum Ruf des *Freischütz* als deutsche Nationaloper (und gleichzeitig zur italienischen Polemik) beigetragen hatte, dann, so Michael C. Tusa, waren das vor allem zwei Bücher, die nach der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen waren: Zum einen die Biographie Max Webers über den Vater, und zum anderen Friedrich Wilhelm Jähns, der 1873 *Carl Maria von Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen* veröffentlichte. In ihren Büchern stellten sie Webers Oper als Befreiungsschlag gegen die Fremdherrschaft dar, mit viel militärischem Vokabular gespickt und unverblühten rassistischen Anspielungen. Beide forcierten das Bild des tüchtigen, deutschen Komponisten, der sich gegen das überpräsenste, herrschende italienische Fach, im engeren Sinn Morlacchi und Spontini und im weiteren Sinn Rossini, zu behaupten hatte.

Dass die Anfeindungen zwischen denselben tatsächlich so eklatant waren, mag, wie schon dargelegt, bezweifelt werden.²⁰⁴ Gerade Max Weber war einer derjenigen, der den

²⁰² vgl. Gess, *Gewalt der Musik*. S. 65ff.

²⁰³ zu den französischen Elementen im *Freischütz* siehe Kap. 3.3.4. sowie 3.3.6. zur Interpretationsgeschichte.

²⁰⁴ vgl. zu Morlacchi: Kap. 2.2.; zu Spontini: 3.3.1.

Konflikt Morlacchi/Weber, sowie Spontini/Weber hochspielte. Schon in der Einleitung der Biographie ließ er erkennen, wer am Scheitern des sofortigen Durchbruchs der deutschen Oper durch seinen Vater Schuld trägt, beklagte er doch die Stellung seines Vaters in Dresden als eine nicht ausreichend gewürdigte. Nicht ihm brachte man gebührend Vertrauen entgegen, sondern „beschenkte [...] dagegen blindlings einen verschlagenen, die Mittel zum Erreichen seiner Zwecke nicht streng abwägenden Ausländer [...]“.²⁰⁵ In Max Webers zum Teil auch sehr blumigen, salbungsvollen Worten verbirgt sich unverhohlener Rassismus. Die Biographie erschien um das Jahr 1865, in einer Phase, als sich das Interesse am *Freischütz* und seiner Thematik wieder mehrte. Meyer sieht in den Jahren vor und kurz nach der Reichsgründung Deutschlands eine starke Aufwertung und Würdigung des *Freischütz*, vor allem was seine Uraufführung betrifft. Die nationale Bedeutung der Premiere wurde in Anknüpfung an frühere nationale Töne als immens gesehen, wie der Musikwissenschaftler Stephen Meyer erörtert: „ – here the premiere of *Freischütz* appears not only as a musical analog of the War of Liberation, but also perhaps of the Franco-Prussian War“.²⁰⁶

Jähns schwärmte von der Oper als „die deutscheste aller Opern“, da sie „auf’s Tiefste den deutschen Geist berührt“. Der Erfolg sei völlig zurecht und konsequent, „denn er [der deutsche Geist] ist der Geist der Wahrheit, der Einfachheit und Tiefe!“²⁰⁷

Darüber hinaus empfand er die Komposition der Oper als einen „prophetischen Fingerzeig“, da sie ausgerechnet in Berlin zum ersten Mal gezeigt wurde, und von da aus die Welt eroberte, die Stadt, in der sich jetzt, fünfzig Jahre später, wiederum „der Genius Deutschlands“²⁰⁸ neu erhebe. Nebst der eindeutig nationalistischen und fremdenfeindlichen Stimmung, die Jähns in seinem Buch verbreitete, ist seinen vermeintlichen historisch fundierten Kenntnissen ebenfalls kritisch entgegenzustehen. In der *Lebensskizze* über Weber zum Beispiel schrieb er, dass die Aufführung von *Olympia* im April 1821 stattgefunden hatte, obwohl die Premiere in Berlin erst einen Monat später, nämlich am 14. Mai gegeben worden war.²⁰⁹

²⁰⁵ Weber, Ein Lebensbild. S. XV.

²⁰⁶ Meyer, Carl Maria von Weber. S. 111.

²⁰⁷ Jähns, Friedrich Wilhelm, Carl Maria von Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen. S. 32f.

²⁰⁸ Jähns, Friedrich Wilhelm, Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Werkverzeichnis seiner sämtlichen Compositionen. Berlin 1871. S. 311

²⁰⁹ vgl. Jähns, Eine Lebensskizze. S. 32.

Die Polemik gegenüber Webers italienischen Gegenspielern war daher eine, vor allem durch Autoren wie Max Weber vorangetriebene, im Nachhinein inszenierte Verdrehung der Tatsachen. Die Premiere wurde zwar tatsächlich als ein Ereignis der deutschen Oper zelebriert, nicht aber als Kriegserklärung.

III. Der *Freischütz* als Durchbruch der deutschen Oper?

Die Rezeptionsgeschichte des *Freischütz* ist in gewisser Weise etwas obskur; kann man doch just nach der Uraufführung eine sehr rasche und durchaus erfolgreiche Verbreitung feststellen, die auch ins Ausland führte. Webers Oper war laut Wolfgang Wagner sogar mit großer Wahrscheinlichkeit „die erfolgreichste Oper des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum“.²¹⁰ Und dennoch schaffte die Oper nicht das, was sich Weber und seine Anhänger von ihr erwartet hatten, nämlich den Durchbruch der deutschen Oper.

Der *Freischütz* wurde in den folgenden sechs Monaten nach seiner Uraufführung in vollem Haus noch 17mal gegeben. Noch im selben Jahr ihrer Uraufführung wurde er in Wien aufgeführt sowie u.a. in Leipzig, in Karlsruhe und Prag, im Jahr darauf in Dresden. Zum Teil entstellende Zensureingriffe wie in Wien oder tiefgreifende Änderungen in London oder Paris taten dem Erfolg des *Freischütz* keinen Abbruch. So bejubelte die *Allgemeine musikalische Zeitung* die Oper anlässlich der Wiener Aufführung 1822 als ein „wahres Nationalfest“.²¹¹

1822 wurde die 50. Vorstellung gefeiert, und zu diesem Zeitpunkt lagen an die 20 Übersetzungen vor.²¹² Keine deutsche Oper, so John Warrack, „ist je wieder so schnell über so viele Bühnen gegangen“.²¹³ Am 26. Dezember 1840 wurde die 200. Vorstellung gefeiert,²¹⁴ und bis zum Jahre 1884 gab es durchschnittlich an die acht Aufführungen pro Jahr in Deutschland.²¹⁵ Dies beweist eindrucksvoll die enorme Beliebtheit der Oper – und im Hinblick auf die Aufführungen im Ausland auch, dass sie offensichtlich nicht nur ein

²¹⁰ Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 206.

²¹¹ Allgemeine musikalische Zeitung vom 8.5.1822. Leipzig. Sp. 303, zit. nach Reiber, Literarhistorische Studien. S. 1.

²¹² vgl. Warrack, Carl Maria von Weber. S. 302.

²¹³ ebd. S. 302.

²¹⁴ vgl. Weber, Ein Lebensbild. S. 361.

²¹⁵ vgl. Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 206.

nationales Erfolgssujet war. Die begeisterte Rezeption des *Freischütz* hing aber nicht nur mit der hohen Zahl an Aufführungen, sondern auch mit dem beginnenden Phänomen der Trivial- und Unterhaltungsmusik zusammen. Von der gesamten Oper gab es bald für jede Nummer ein eigenes Arrangement. Ihre Popularität war bemerkenswert, wie Beate Hiltner feststellt: „Musiknummern wie ‚Wir winden dir den Jungfernkranz‘ oder ‚Durch die Wälder, durch die Auen‘, die zum Nachsingen einladen, verbreiten sich geradezu epidemisch“.²¹⁶

Der Student Heinrich Heine machte sich 1822 im *Rheinisch-Westfälischen Anzeiger* über die Popularität des *Jungfernkranz*-Lieds lustig, in dem er sich beschwerte, nirgendwo hingehen zu können, ohne dass ihn besagte Melodie verfolgen würde:

„«Sie singen wie ein Engel!», ruf ich mit krampfhafter Freundlichkeit. «Ich will noch einmal von vorne anfangen», lispelt die Gütige, und sie windet wieder ihren Jungfernkranz, und windet, und windet, bis ich selbst vor unsäglichen Qualen mich wie ein Wurm mich winde, bis ich vor Seelenangst ausrufe: «Hilf Samiel!»“²¹⁷

Die Popularität der Oper darf aber, wie eingangs schon erwähnt, nicht mit der Annahme gleichgesetzt werden, dass sie von Anfang an als deutsche Nationaloper angesehen und vor allem als Durchbruch der deutschen Oper rezipiert worden ist.

Die Ansichten über die Intensität der Wahrnehmung des *Freischütz* als deutsche Nationaloper sind in der vorhandenen Literatur freilich sehr unterschiedlich.

Während Wolfgang Wagner von einer sehr frühen Anerkennung als deutsche Nationaloper spricht,²¹⁸ gibt es Stimmen, die dem frühen Glorifizieren des *Freischütz* als nationales Gut widersprechen, gerade weil er lange Zeit in der Musikkritik nicht als ein solches titulierte wurde. So weist Sabine Henze-Döhring mit einem Blick auf die Spielpläne der 20er und 30er Jahre darauf hin, dass sich Repertoire-technisch nicht viel zu dem Jahr 1817 verändert hatte, als Weber mit der Komposition des *Freischützes* begonnen

²¹⁶ Hiltner, Wie der ‚Freischütz‘ reüssierte. S. 46.

²¹⁷ Heine, Heinrich, Aus den ‚Briefen aus Berlin‘, in: Csampai, Attila; Holland, Dietmar (Hrsg.): Weber, Carl Maria von, *Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbek bei Hamburg 1981. S. 115.

²¹⁸ Wagner verweist vor allem auf die Studentenkreise und Nationalbewegung im Vormärz und setzt die nationale Wahrnehmung der Oper daher noch vor den Durchbruch Richard Wagners an; vgl. Wagner, *Deutsche Nationaloper*. S. 156 und S. 210.

und das ehrgeizige Projekt der deutschen Oper in Dresden in Angriff genommen hatte. Der Vormärz brachte auf musikalischer Ebene nicht viel Neues mit sich: Die gespielten Symphonien und die Kammermusik war noch immer fest in der Hand der Wiener Schule, sprich: Mozart, Beethoven und Haydn. Das Opernrepertoire wurde vornehmlich von Gluck und Mozart bestimmt. Zwar nahm auch Webers *Freischütz* (den Aufführungsstatistiken zufolge) einen unbestritten großen Anteil am Spielprogramm deutschsprachiger Bühnen ein; doch trotz seines großen und langanhaltenden Erfolgs brachte der *Freischütz* den deutschen Opernkomponisten nicht den Impetus, den man von ihm erwartet hatte. Weber hatte eine überaus erfolgreiche deutsche Oper geschaffen, aber – entgegen seines Wunsches – keine Tradition der deutschen Oper begründet. Die nachfolgenden deutschen Singspiele und Opern deutscher Musiker wiesen kaum Gemeinsamkeiten auf. Statt dem Bemühen um einen einheitlichen Stil herrschten Konkurrenzdenken und Neid unter den Komponisten vor, so Julius Cornet in seinem 1849 erschienenen Buch *Die Oper in Deutschland*.²¹⁹

Das Singspiel, als das Henze-Döhring den *Freischütz* klar einordnet, litt unter der voranschreitenden Separation innerhalb des Genres, da sich immer mehr Komponisten der ernsten und somit der Großen Oper (dazu zählt auch Webers *Euryanthe*) zuwandten, das sich anfangs nur durch die gesprochenen Dialoge im Singspiel unterscheiden ließ. Viele Dialogopern wurden auch dem Publikumsgeschmack entsprechend zu Nummernopern umgeschrieben und mit Rezitativen versehen. Man kann also nur bedingt behaupten, dass der *Freischütz* als musikalisches Vorbild, ja als Katalysator für den weiteren Verlauf der deutschen Oper diene. Webers zwei nachfolgenden Opern, *Euryanthe*, die er ausgerechnet für den Italiener und Impresario Barbajas in Wien schrieb und *Oberon*, einem Auftragswerk aus London, führten schon stofflich vom deutschen Volkstum fort und konnten nicht an den Erfolg des *Freischütz* anknüpfen.²²⁰ Die Opern schwankten zwischen verschiedenen Gattungen, der hohe Textanteil stieß auf wenig Gegenliebe beim Publikum.²²¹ Dahlhaus fasste den Werdegang Webers deutscher Oper wie folgt zusammen: „Der Schritt vom «Freischütz» zu «Euryanthe» war ein Übergang zu einem

²¹⁹ vgl. Cornet, Julius, *Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit*. Aus dem Standpunkte praktischer Erfahrung. Hamburg 1849. S. 43.

²²⁰ vgl. Henze-Döhring, *Das Singspiel*. S. 105f.

²²¹ vgl. Ther, *In der Mitte der Gesellschaft*. S. 125.

anderen Genre, in dem Weber scheiterte“.²²² Damit hatte sich Weber selbst Steine in den ohnehin schon holprigen Weg der Etablierung der deutschen Oper gelegt.

Obwohl Spohr mit Blick auf den *Freischütz* noch 1823 den Beginn einer neuen deutschen Opern-Ära erwartet hatte, wurde diese Hoffnung bald zunichte gemacht; Weber starb 1826, Spohrs Opern waren nur mäßig erfolgreich, und auch Marschner konnte letztlich nicht reüssieren. Problematisch war, dass die Opern von Spohr, Weber oder Marschner schon in ihren formalen Aufbau keine Übereinstimmung besaßen, sie kreierten kein formales Genre-Pedant zur etablierten Opera seria mit ihrem konventionellen *lieto fine* oder der typischen *da capo*-Arie. Die einzige Gemeinsamkeit war eine Sprache, die vor allem von einem starken Gut-Böse Kontrast geprägt war, mit der sie den Charakter der deutschen romantischen Oper auf die Bühne transportieren wollten.²²³ Nach Webers Tod kam die deutsche Oper in eine Krise, die Schauer- und Märchenstoffe erregten kaum mehr Publikumsinteresse, der hohe gesprochene Textanteil wurde im Gegenzug zu den eingänglichen Melodien Rossinis oder Bellinis immer unbeliebter. Nach dem Rossini-Fieber kam die Grand Opera aus Paris nach Deutschland, die Hoffnung auf die deutsche Oper war damit zumindest vorerst begraben, und dieser Zustand änderte sich erst wieder mit Richard Wagner.²²⁴ Auch wenn es zu einem regelrechten Opern-Schreibe-Boom kam, schaffte es der Großteil nicht einmal auf eine Bühne – zwischen Webers Tod und Wagners Lohengrin Uraufführung 1850 wurden allein an die „drei- bis vierhundert Opern geschrieben [...], von denen allerdings beileibe nicht alle zur Aufführung gelangten“.²²⁵ So etwas wie eine konstante deutsche Operntradition von Weber bis zu Wagner gab es daher auch schlichtweg nicht und jegliche Bemühungen um Vergleiche und Ähnlichkeiten sind nicht mehr als Konstruktionen.²²⁶

Gerade wenn man an die 1834 getätigten Aussagen Richard Wagners über die deutsche Oper zurückdenkt,²²⁷ kann man dahingehend keinen Ansatz finden, dass Webers Oper zu dieser Zeit als deutsche Nationaloper zelebriert wurde (auch wenn Wagner

²²² Dahlhaus, Carl, Webers ‚Freischütz‘ und die Idee der romantischen Oper, in: Österreichische Musikzeitschrift Jg. 38 (1983). S. 382.

²²³ vgl. Meyer, Carl Maria von Weber. S. 80.

²²⁴ Ther, In der Mitte der Gesellschaft. S. 125.

²²⁵ Meyer, Carl Maria von Weber. S. 278f.

²²⁶ vgl. Henze-Döhring, Das Singspiel. S. 107.

²²⁷ vgl. Kap. 3.3.2, S. 48f.

selbstverständlich nicht als alleiniger Stellvertreter der allgemeinen Meinung angesehen werden darf). Auch Arnfried Edler bezweifelt, dass der *Freischütz* bis ca. 1850 tatsächlich als Nationaloper allgemein anerkannt war;²²⁸ befand doch z.B. noch Friedrich Vischer in seinem *Vorschlag zu einer Oper* im Jahre 1844, dass die romantische Oper einen viel zu hohen Wert auf die subjektiven Empfindungen gelegt hätte, denn eine Oper könnte nur durch das Vermitteln von Heroischem und Großem zur Nationaloper werden.²²⁹ Webers Oper war ihm zu romantisch angelegt, seine Charaktere zu unheldenhaft, der Protagonist zu schwach. Zwar brachte der *Freischütz* etwas Neuartiges mit sich, das aber zu Webers Zeit sowie unmittelbar nach ihm von seinen Nachfolgern nicht in dem Ausmaß verstanden worden war – die Einmaligkeit dieser Oper, so Edler mit einem Verweis auf Berlioz' Ausführungen über den *Freischütz* 1862, wurde erst ab 1850 aufgegriffen.²³⁰ Um diese Zeit wurde auch Rossini immer weniger gezeigt; Cornet erklärte sich dies vor allem mit dem Schwinden von Sängern und Sängerinnen, die noch die gewünschte Virtuosität besaßen.²³¹

Die Rezeption von Webers Schaffen verlief im 19. Jahrhundert jedenfalls keineswegs einheitlich. Arnfried Edler teilt die Rezeption in drei Phasen ein: Die erste war vom „unmittelbaren Bühnenerfolg“ geprägt, in der zweiten Phase tauchten „eher skeptische, abwertende Grundsatz-Einstellungen“ auf, diese richteten sich aber vor allem gegen die romantische Zauberoper per se. Die dritte Phase bescherte ab „Ende der fünfziger Jahre“ Weber und dem *Freischütz* eine Aufwertung, man anerkannte „ein[en] Grad von Besonderheit, Neuartigkeit und künstlerischer Individualität [...], der ihn aus den Gattungszusammenhängen sowohl mit der älteren Opéra comique wie auch mit der deutschen Romantischen Oper heraushebt“.²³² Durch die immer stärker werdende Nationalbewegung, die in der Reichsgründung von 1871 ihren Höhepunkt fand,²³³ wurde die nationale Immanenz des *Freischütz* vor allem in der Musikkritik, in

²²⁸ vgl. Edler, Arnfried, ‚Glanzspiel und Seelenlandschaft‘. Naturdarstellung in der Oper bei Weber und Rossini, in: Krummacher, Friedhelm; Schwab, Heinrich W. (Hrsg.): Weber– Jenseits des ‚Freischütz‘. Referate des Eutiner Symposions 1986 anlässlich des 200. Geburtstages von Carl Maria von Weber. Kassel 1989. S. 71ff.

²²⁹ vgl. Vischer, Friedrich, *Kritische Gänge*, Bd. 2, 2. verm. Auflage. München 1920. S. 453f.

²³⁰ vgl. Edler, Glanzspiel. S. 72.

²³¹ vgl. Cornet, *Die Oper*. S. 49.

²³² Edler, *Glanzspiel*. S. 73.

²³³ vgl. dazu Kap. 3.3.5.

Burschenschaften, Gesangs- und Turnvereinen vorangetrieben.²³⁴

Einen Grund in dieser erst nachträglichen und neuen Wahrnehmung von Webers Werk sieht Arnfried Edler auch in dem Spannungsverhältnis Natur – Mensch, das ja auch den *Freischütz* besonders prägt.²³⁵ Vor allem Nietzsche betonte die Symbiose zwischen Natur und Musik. „Wenn [...] die Musik unsrer deutschen Meister erklingt [...]“, erläuterte er, spreche sie das innerste Gefühl an, löse „die richtige Empfindung, die Feindin aller Konvention [...]“ aus, denn diese Musik sei „Rückkehr zur Natur, während sie zugleich Reinigung und Umwandlung der Natur ist“.²³⁶ Anders als bei Mozart, dessen Figuren von der reichen Charakter- und Personenführung des Komponisten leben, legte Weber das Augenmerk auf die Hintergründe, die Atmosphäre, die Natur. Die Umwelt nimmt Überhand über die Handlung und wirkt mehr auf die Handelnden ein als umgekehrt. Darin erkennt Edler auch gewisse Parallelen in Webers und Meyerbeers Schaffen. Auch Meyerbeer nützte eine solch dramaturgische Handlungsform in seiner Grand Opéra. Ein Umstand, der den Autor fragen lässt, ob „die Koinzidenz von landschaftlicher und seelischer Atmosphäre [...] nicht eine Tendenz darstellt, die den *Freischütz* nicht ausschließlich individuell auszeichnet, sondern ihn durchaus mit der internationalen Entwicklung verbindet, die am Ende der zwanziger Jahre zur Grand Opéra Aubers, Rossinis und Meyerbeers führte“.²³⁷

Im Laufe des 19. Jahrhunderts begann man zudem großen Persönlichkeiten ein Denkmal zu setzen, wie z.B. Beethoven 1845 in seiner Geburtsstadt Bonn. So auch dem langjährigen Kapellmeister in Dresden Carl Maria von Weber; dieses wurde am 11.10.1860 feierlich präsentiert. Denkmäler dienten der nationalen Identifikation und Bewusstseinsförderung der Bevölkerung, um die Großen der (Musik-) Geschichte präsent zu halten.²³⁸ Die Enthüllung des Denkmals wurde mit einer Kantate eröffnet, die Weber als Patrioten und als den deutschesten Komponisten, noch vor Beethoven und Mozart, pries. Die Festansprache zeigt – wenn auch ungewollt – das „Problem“ der Einordnung

²³⁴ vgl. Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 216f.

²³⁵ Die Antwort, warum das Verhältnis Natur – Mensch für die neue Rezeption ausschlaggebend sein sollte, bleibt der Autor Edler schuldig.

²³⁶ Nietzsche, Friedrich, Richard Wagner in Bayreuth. Mit Stücken aus d. Nachlass u. einem Nachwort v. Dr. Kurt Hildebrandt. Leipzig 1930. S. 31.

²³⁷ Edler, Glanzspiel. S. 74.

²³⁸ vgl. Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 223.

Webers auf: Auf gleicher Augenhöhe mit Größen wie Mozart, Bach oder Beethoven mochte man ihn nicht gerne einstufen, gerade weil einige seiner Kompositionen vielen Kritikern als gar zu simpel erschienen und kompositorisch nicht die Qualität der Erstgenannten erreichten. Dennoch war Weber sehr populär beim Publikum, und diese Popularität versuchten viele, wie auch der dortige Festredner Hermann Hettner, dahingehend zu interpretieren, dass Webers Schaffen das deutsche Volk und Wesen besonders berühren konnte und er demnach nur gerecht als *der* deutsche Komponist schlechthin gelten sollte. Das Dilemma bei dieser Auslegung ergab sich jedoch aus dem Umstand, dass der *Freischütz* auch im Ausland äußerst beliebt war; und doch war der *Freischütz* ja gerade scheinbar deswegen so deutsch, weil er gerade das deutsche, romantische und naturverbundene Volk ansprach – und schon aus diesem Grund nicht von Fremden verstanden werden konnte. Jähns versuchte dieser interpretatorischen Sackgasse auszuweichen, indem er die Popularität des *Freischütz* fälschlicherweise als Triumph der deutschen Oper über alle anderen Operngenres erklärte.²³⁹

Zusammenfassend kann man festhalten, dass der *Freischütz* von seiner Uraufführung an von enormen Erfolg gekrönt war, und sich für damalige Verhältnisse auffallend lange dank seiner großen Popularität im Repertoire hielt. Zwar wurde sein deutscher Charakter auch von zeitgenössischen Kritikern hervorgehoben, der Status als deutsche Nationaloper schlechthin blieb Webers Oper jedoch zumindest bis zur Rezeption ab Mitte des 19. Jahrhunderts weitgehend verwehrt – und einen Nationalstil hatte Weber auch nicht geschaffen. Folgt man Carl Dahlhaus' Ansicht, so ist der Begriff des nationalen Stils für eine musikalische Beurteilung ohnehin ein bloß fingierter, denn das „Problem des Nationalstils ist genaugenommen zum geringstem Teil überhaupt ein Stilproblem“, da dieser überhaupt erst durch „die – partiell außermusikalisch motivierte – Entscheidung einer Nation (oder des Bildungsbürgertums einer Nation)“²⁴⁰ kreiert werden würde.

²³⁹ vgl. Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 223ff.

²⁴⁰ Dahlhaus, Carl, Opéra comique und deutsche Oper, in: ders. (Hrsg.): Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6.) Laaber 1980. S. 55.

3.3.6. Interpretationen des *Freischütz*

Der Musikwissenschaftler Michael C. Tusa zeigt in seinem Aufsatz *Cosmopolitanism and the National Opera: Weber's ‚Der Freischütz‘* auf, dass seit der Uraufführung verschiedene Interpretationsstränge bis ins 21. Jahrhundert verfolgt werden können; dabei kann man, laut seiner Aufschlüsselung, einen Schwerpunktwechsel von der Betonung des Nationalen bzw. Deutschen im *Freischütz* hin zur Unterstreichung der französischen Elemente bemerken, wobei sich im späteren 21. Jahrhundert eine Tendenz zu ersterer Theorie – nur diesmal unter weit objektiveren Gesichtspunkten – wieder erkennen lässt.²⁴¹ Ein, wenn nicht der wesentliche Anstoß und Beitrag in der Weber-Rezeption um die Mitte des 19. Jahrhunderts war der Weber-Verehrer Richard Wagner. Derselbe sah sich auch als Vollender und zentrale Figur des von Weber begonnenen romantischen Kulturverständnisses.²⁴² (Zur Verbindung Wagner und Weber soll im nächsten und letzten Kapitel detaillierter eingegangen werden, daher sei an dieser Stelle nur auf seine Wichtigkeit in der Weber-Rezeption und Interpretation verwiesen.)

Die erste, große Rezeptionswelle nach der Uraufführung und Richard Wagner war durch die schon genannten Werke Jähns und Webers begünstigt und lässt sich um die Reichsgründung 1871 herum festsetzen: Der *Freischütz* wurde als die deutsche Oper des deutschen Komponisten überhaupt beschrieben, ein Werk, das sich durch Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit von französischer und italienischer Oper abhob, vielmehr, sie übertrumpfte. Wie schon erörtert stellten sie beide Webers Oper als Befreiungsschlag gegen die Fremdherrschaft dar. Die Biographien und Bücher, die sich mit Weber im späten 19. Jahrhundert beschäftigten, konzentrierten sich daher vor allem auf die Betonung des deutschen Charakters und des angeblichen Sieges über die italienische Oper. Neben Jähns und Weber seien hier die Autoren William Neumann, Heribert Rau oder Selmar Bagge zu erwähnen, die sich alle mit Webers Oper als nationales Aushängeschild beschäftigten. Während Neumann Weber als den deutschen Tonkünstler überhaupt lobte (und das auch noch, nebenbei bemerkt, nach Wagners ersten Erfolgen),

²⁴¹ vgl. Tusa, *Cosmopolitanism*. S. 485ff.

²⁴² vgl. Kröplin, Eckhart, Wagner und Weber. Der Vorgang einer Theatralisierung, in: Stephan, Günther; John, Hans (Hrsg.): *Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper*. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen d. Dresdner Musikfestspiele 1986. Dresden 1986. S. 338.

betonte Rau wie Max Weber die Wichtigkeit der Uraufführung als eine Kampfansage der italienischen Oper (und im Speziellen Spontini) gegenüber.²⁴³ Anhand jener Äußerungen dem *Freischütz* gegenüber besteht für Wolfgang Wagner kein Zweifel, dass dieser „in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beinahe selbstverständlich als die nationale deutsche Oper schlechthin [galt]“.²⁴⁴

Erst im 20. Jahrhundert begann eine neue Interpretation bzw. Herangehensweise an die Oper Webers, die vor allem auf die Untersuchung französischer Einflüsse abzielte. Da die nationale Fokussierung bisher auf sehr subjektiven Gefühlszuständen und Zuschreibungen wie dem Charakteristischen oder der Tiefsinnigkeit basiert hatte, wollte man sich nun mehr auf objektive Kriterien konzentrieren. Die bisherige Betonung des Deutschen im *Freischütz* versuchte man zu entkräften, und stattdessen fokussierte man sich mehr auf seinen romantischen Charakter und eben die französischen Elemente. Ein großer Verfechter der Theorie des französisch-lastigen *Freischützes* war Carl Dahlhaus. Dabei erklärte er die Oper aus kompositorischer Sicht zu einer Opéra comique. Er wies darauf hin, dass die *colour locale* schon in letzterer vorzufinden wäre, und dass generell „die Abhängigkeit von französischen Vorbildern offenkundig“²⁴⁵ sei. Zum anderen sah er den Grund in der nationalen Zuschreibung weniger im Komponisten Weber selbst, sondern meinte, die Wahrnehmung des *Freischütz* als Nationaloper ergäbe sich schlichtweg aus der Rezeptionsgeschichte, die Webers eigenen Stil als nationalen Stil vereinnahmt hatte. Auch der britische Musikwissenschaftler John Warrack betont die französischen Einflüsse auf Weber und den *Freischütz*, wobei er besonders darauf hinweist, dass Weber als Dirigent und Operndirektor die französische Oper gut gekannt und geschätzt hatte.²⁴⁶ Theodor W. Adorno brachte wiederum mit seinem Artikel über den *Freischütz* das nationale Element wieder ins Spiel, in dem er ihn ganz klar zu der deutschen Nationaloper schlechthin erklärte.²⁴⁷ In den letzten zwanzig Jahren will Tusa in der Literatur wieder eine Rückbesinnung auf die nationale Bedeutung des *Freischütz* erkennen.²⁴⁸

²⁴³ vgl. Wagner, Deutsche Nationaloper. S. 227f.

²⁴⁴ ebd. S. 235.

²⁴⁵ Dahlhaus, Opéra comique. S. 56.

²⁴⁶ vgl. Warrack, Französische Elemente in Webers Opern. S. 279ff.

²⁴⁷ vgl. 3.3.7.; vgl. Adorno, Bilderwelt des Freischütz. S. 195ff.

²⁴⁸ vgl. Tusa, Cosmopolitanism. S. 490f; mit einem Verweis auf die Bücher Wolfgang Wagners und Stephen C. Meyers.

3.3.7. Wagner und Weber – eine ambivalente Beziehung

Hermann Jung sieht den Beginn der Rezeption des *Freischützes* als Nationaloper mit Richard Wagner: „Das Ummünzen von Webers musikalisch-künstlerischer Originalität in einen Nationalismus erfolgte erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und hier vor allem durch Richard Wagner.“ Richard Wagner sorgte gerade zu Beginn seiner Karriere mit seinen Äußerungen über den *Freischütz* für eine besondere Wahrnehmung und Betonung dieser Weber-Oper als eine Art nationales Kulturgut.

„O, mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der «Freischütz» entstand!“, ²⁴⁹

schwärmte er 1841 anlässlich der Pariser Aufführung des *Freischütz*. Dabei war er alles andere als begeistert gewesen von dem, was er gehört und gesehen hatte. Zwanzig Jahre nach ihrer Uraufführung ließ die Opéra Webers Oper aufführen, nur diesmal ohne tiefgreifende Änderungen, zumindest was die Handlung betraf. 1824 war der *Freischütz* nämlich das erste Mal in Paris im Odéon zu sehen gewesen, aber unter dem Titel *Robin de Bois*, in französischer Sprache und wesentlichen Änderungen in Text und Handlung.

Diese Eingriffe wurden von der damaligen Kritik kaum angegriffen, war dies ein relativ üblicher Vorgang bei der Rezeption von Opern. Erst viel später missbilligten Kritiker wie z.B. Hans Schnoor die Verzerrung der Oper als ein Zuwiderhandeln gegen Webers Kunst (und somit gegen die deutsche Oper). Weber selbst hatte die Aufführung 1824 zwar beanstandet, dies aber weniger aus werkästhetischen sondern aus finanziellen Gründen, da er für die Aufführung Honorar verlangte. ²⁵⁰ Wagner jedenfalls wohnte 1841 der Aufführung des *Freischütz* in Paris bei, ohne den dramaturgischen Änderungen von 1824, aber mit beigefügten Balletteinlagen und Rezitativen, die die Dialoge ersetzten, so wie es die Académie royale de musique auf ihren Bühnen vorsah; der (ergänzende) Komponist war Hector Berlioz gewesen. Anlässlich dieses Ereignisses schrieb Wagner zwei Artikel: Einen Bericht, der in der Dresdner Abendzeitung erscheinen sollte und einen anderen Artikel, der an das Pariser Publikum gerichtet war. Dabei ließ er keinen Zweifel daran, dass er die Neuerungen, sprich: die Rezitative und Ballettmusik von Berlioz, als völlig

²⁴⁹ Wagner, Richard, *Le Freischütz*, in: ders. (Hrsg.): *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 3.Aufl., Bd. 1. Leipzig 1897. S. 220.

²⁵⁰ vgl. Weber, *Sämtliche Schriften*. S. 404ff.

absurd befand. Er warf dem französischen Publikum vor, mit ihren Aufführungen dem *Freischütz* niemals gerecht werden zu können, da sie jegliches Romantikverständnis entbehrten und kein Natur- und Waldgefühl verstanden, sowie mit der Sage nicht das anfangen konnte, was ein Deutscher damit assoziierte. „Ob man aber demohngeachtet sagen könne, der Franzose verstehe die deutsche Musik vollkommen, ist eine andere Frage, deren Beantwortung zweifelhaft ausfallen muß“, sinnierte Wagner in *Über deutsches Musikwesen*, um wenig später festzustellen, dass der Italiener sich dem Gesang verschrieben habe, der Franzose der Virtuosität, hingegen der Deutsche Musik um der Sache selbst schreibe und spiele. „Der Deutsche hat ein Recht, ausschließlich mit «Musiker» bezeichnet zu werden, – denn von ihm kann man sagen, er liebt die Musik ihrer selbst willen, – nicht als Mittel zu entzücken [...]“.²⁵¹ Die Abänderungen waren seiner Meinung nach nicht nur ein schwerer Eingriff an der Oper selbst, sondern auch an der deutschen Kunst per se, für die Webers Werk exemplarisch stand. In seinem Aufsatz für Dresden unterstrich Wagner die spezifische deutsche Eigenheit der Oper, die auch in dem oft und deswegen auch hier eingangs zitierten von ihm getätigten Ausruf bejubelt wurde. Hier kann man wieder feststellen: Auch im Jahre 1841 wurde das Deutsche im *Freischütz* weniger in seiner Musik als in der Einbettung in die Natur, in den Wald und seine Nähe zum Sagentum gesehen. Die Argumente waren jedoch im Verlauf der Zeit zunehmend uneinheitlicher und diffuser geworden – der ehemals zumindest versucht objektive, belehrende Ton war schärfer geworden, die Kritik begann mit „Klassifizierungen“ zu arbeiten, und – wie Wagner – mit pathetischen Huldigungen; eine Folge der immer stärker werdenden nationalistischen Ideologie. Wagner trug dementsprechend nicht wenig dazu bei, die deutsche Oper und insbesondere Weber hochleben zu lassen (nicht ohne Hintergedanken, bereitete er sich schließlich damit selbst den Weg zum Heroen der deutschen Oper). Auch wenn er sich nicht unbedingt musikalisch an Webers deutsche Fersen heften wollte, so war er doch bemüht, die Verbindung zwischen sich und Weber als Bewahrer eines „rein deutschen kulturellen Erbes“²⁵² zu statuieren. „Seitdem gehörte der Gedanke einer deutschen Achse Weber-Wagner in Frontstellung gegenüber «Vereinnahmungsversuchen» der Italiener und

²⁵¹ Wagner, Richard, *Über deutsches Musikwesen*, in: ders. (Hrsg.): *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. 3. Aufl., Bd. 1. Leipzig 1897. S. 150f.

²⁵² Döhning, *Tonkünstlers Leben*. S. 97.

Franzosen, wie man die fortdauernde Präsenz ihrer Werke auf deutschen Bühnen glaubte interpretieren zu müssen, für lange Zeit ein zu den konstitutiven Elementen des herrschenden Bildes von der Operngeschichte des 19. Jahrhunderts“.²⁵³

Das Problem der deutschen Oper und ihres wackeligen Standbeins in der Musikwelt sah Wagner vor allem, wie die meisten seiner Zeitgenossen, in der geographischen Zersplitterung Deutschlands. Der bemühte Musiker, den es auf der Suche nach Publikum in die nächste Residenzstadt ziehe, trafe dort auf gleichgesinnte, gute Musiker, mit denen er sich messen müsse. Hatte er es in der einen Stadt zu etwas gebracht und sich einen Ruf gemacht, hieß das aber noch lange nicht, dass zum nächsten Herzogtum seine Musik schon durchgedrungen war und, so Wagners bittere Conclusio, nach seinem Tod sich noch jemand an ihn erinnern würde. Deshalb bliebe das Wesen des Deutschen immer provinziell, „so wie wir nur preußische, schwäbische, österreichische Volkslieder, nirgends aber ein deutsches Nationallied haben. – Dieser Mangel an Centralisation, wenn er sonach auch Ursache ist, daß nie ein großes National-Musikwerk zum Vorschein kommen wird, ist nichtsdestoweniger der Grund, daß die Musik bei den Deutschen einen so innigen und wahren Charakter durchaus erhalten hat“.²⁵⁴ Und in seinem *Freischütz*-Bericht an das Pariser Publikum schrieb er: „Wir sind wirklich ein sonderbares Volk: «Durch die Wälder, durch die Auen» rührt uns zu Tränen, während wir trockenen Auges statt auf ein gemeinsames Vaterland auf vier und dreißig Fürstenthümer um uns blicken“.²⁵⁵

Wagner sah in Weber seinen „geistigen Erzeuger“, und verstand sich als zentrale Figur der von Weber begonnenen Auffassung der deutschen, romantischen Kultur.²⁵⁶ Oft wies er auf das Oeuvre und implizit den *Freischütz* als etwas noch nie dagewesenes Deutsches hin, das er vor allem in den heimatlichen Sagen wiederzufinden vermeinte.²⁵⁷ Der *Freischütz* habe das Herz des deutschen Volks ergriffen, schwärmte Wagner 1840 in

²⁵³ Döhring, Tonkünstlers Leben. S. 97.

²⁵⁴ Wagner, Über deutsches Musikwesen. S. 153.

²⁵⁵ Wagner, Der Freischütz, in: ders. (Hrsg.): Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd.1, Dritte Auflage. Leipzig 1897. S. 214.

²⁵⁶ vgl. Kröplin, Wagner und Weber. S. 330.

²⁵⁷ vgl. Buschinger, Danielle, Webers Musik in Wagners Briefen, in: Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oskar (Hrsg.): Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des *Freischütz*. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007. Salzburg 2009. S. 267ff.

seiner Abhandlung *Über deutsches Musikwesen* und spiegle den einzigartigen Charakter der deutschen Nation wider. Gleichzeitig habe Weber aber erfahren müssen, dass die deutsche Oper an Grenzen stieß – Wagner spielte dabei auf den Misserfolg der *Euryanthe* an.²⁵⁸

Richard Wagner war es auch, der die sterblichen Überreste Webers per Schiff von London nach Deutschland holte, nicht ohne das Ganze selbst wie eine pathosgeladene Oper zu inszenieren: Das Schiff war schwarz bedeckt, Fackelträger zogen zusammen mit einem riesigen Blesorchester zum Friedhof und Wagner selbst hielt eine flammende Rede, die in dem viel zitierten Ausruf kulminierte: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als Du!“²⁵⁹ In der Grabrede Wagners lässt sich viel von dem erkennen, was zu dieser Zeit als deutsch empfunden wurde, und auf welche Weise Weber und sein Werk als deutsches National-Aushängeschild gesehen und dargestellt wurde. Weber wird als „Schwärmer“ bezeichnet, als „rein und keusch“ und an das „deutsche Volkshertz gekettet“;²⁶⁰ Eigenschaften, die damals offensichtlich als deutsch empfunden wurden – aber deswegen nicht unbedingt dem realen Charakter Webers entsprachen. Wolfgang Wagner sieht in Weber nicht den naiven, phantasievollen Träumer wie Richard Wagner ihn darstellte, sondern er wäre im Gegenteil ein disziplinierter, realistischer und sehr ehrgeiziger Mann gewesen.²⁶¹

Und dennoch befand Wagner das Schaffen Webers nicht als ein vollkommenes, sondern als ein durchaus beschränktes. Er führte aus, dass Gluck zwar Deutscher gewesen wäre, aber kaum Einfluss auf sein Land gehabt hätte. Weber, nebst Spohr Vertreter „der neueren guten deutschen Opernkomponisten“²⁶² war in Wagners Augen nie gut genug für das Komponieren eines Musikdramas gewesen. Webers Talent wäre seiner Meinung nach beschränkt auf das lyrische Komponieren, demnach war auch der *Freischütz* sein Meisterwerk, gerade weil die „mystisch-schauerliche Romantik und diese Lieblichkeit in Volksmelodien [...] eben dem Gebiet der Lyrik an [gehört]“²⁶³. Diese Aussagen tätigte Wagner im Jahr 1834. Acht Jahre später, also 1842, kehrte er Paris den Rücken, weil er

²⁵⁸ vgl. Wagner, *Über deutsches Musikwesen*. S. 164.

²⁵⁹ Wagner, Richard, Rede an Weber's letzter Ruhestätte, in: ders. (Hrsg.): *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 2, Dritte Auflage. Leipzig 1897. S. 47.

²⁶⁰ ebd. S. 47.

²⁶¹ vgl. Wagner, *Deutsche Nationaloper*. S. 221f.

²⁶² Wagner, *Die deutsche Oper*. S. 2.

²⁶³ ebd. S. 2.

die Aufführung von *Rienzi* in Dresden angeboten bekommen hatte. Spätestens zu diesem Zeitpunkt hatte er wohl begriffen, dass Weber nicht nur für diese Stadt ein nationales Aushängeschild war. Wagner war klug genug, zu wissen, dass es seinem Erfolg daher weitaus dienlicher wäre, die Beziehung zwischen ihm und seinem Vorgänger in Dresden herauszustreichen, als weiter auf den Unterschieden zu beharren.²⁶⁴

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Achse Weber – Wagner und ihre Position innerhalb der deutschen Nationaloper eine ist, auf die man in diesem Zusammenhang immer wieder stößt. Während Weber *die* deutsche Nationaloper schrieb, zu einer Zeit, da die Nationalbewegung noch im Begriff war, sich zu formieren und dabei noch universalistischere Züge trug, trat Wagner als *der* deutsche Komponist zu Tage, mit dem Anspruch, alles Fremde auszugrenzen und das Deutsche als das menschlich Reine anzusehen. Er trieb die Zuspitzung von Theater bzw. Oper und Nation auf ihren Höhepunkt. „...Wagner defined himself in relation to his nationality; he expressed his ambitions explicitly of the national past and the national future; he lobbied for the imprimatur of national leaders; he sought sources for his operas in both the legendary and the historical past of a cultural Germany; he impugned the Germanness of possible rivals. In all these ways, Wagner presumably overwhelmed any would-be competitors for the title of Most German Composer“.²⁶⁵

Nicht zuletzt aufgrund Adornos Statuierung des *Freischütz* als die deutsche Nationaloper wurde immer wieder ein Vergleich zwischen dieser Weber-Oper und Wagners *Meistersinger* gezogen. Wagner würde, so lautete der Vorwurf Adornos, mit den *Meistersinger* – anders als der *Freischütz* – zu eindeutig das nationale Element propagieren; Adorno nahm hier vor allem auf die Rede von Hans Sachs über den Zerfall des deutschen Reiches Bezug. Dieser Ansicht wiederum widerspricht Dieter Borchmeyer, denn er sieht in Sachs Worten keine Heilsbekundung gegenüber dem deutschen Reich, sondern ganz im Gegenteil vermeint er hier Wagners Ernüchterung nach der gescheiterten

²⁶⁴ vgl. Meyer, Carl Maria von Weber. S. 172.

²⁶⁵ Applegate; Potter, Music and German National Identity. S. 11f.

Revolution 1848 zu erkennen.²⁶⁶ Nationale Bewegungen, vor allem zur Zeit des Nationalsozialismus bedienten sich dennoch gerne und oft der *Meistersinger* und dieser Ansprache. Ab 1935 wurden sie zum Parteitag gezeigt, als „Symbol großdeutschen Durchhaltewillens gegen eine Welt voll Feinden“.²⁶⁷ Die Zelebrierung Webers wiederum zum Heroen der deutschen Nationaloper, die noch bis heute anhält, sieht Stephen Meyer auch in der Tatsache, dass Wagner – abgesehen vom Bau des Nationaltheaters in Bayreuth – noch immer eine Assoziation mit den Ideologien des Nationalsozialismus auslöst, der Wagners Musik für die nationale Gesinnung regelrecht missbrauchte. Weber indes war weit weniger kontrovers und nicht in dem Ausmaß politisch vereinnahmt worden wie Wagner es war, ein Umstand, der die Idealisierung seiner Person und seiner Oper in den vergangenen Jahren eindeutig begünstigte.²⁶⁸ Dass Wagner damit bewusst eine Oper für den deutschen Nationalstolz schreiben wollte, ist eine Schlussfolgerung, die den Unterschied zwischen Absicht des Komponisten und tatsächlicher Rezeptions-Geschichte verschleiert. Nichtsdestotrotz ist es wichtig, sich bewusst zu machen, dass die Komponisten, sei es Wagner oder Weber nicht vollends unschuldig an der Rezeption ihrer Werke waren.²⁶⁹ Während Webers Bestreben (und das seiner Zeitgenossen), mit einer deutschen Oper nicht nur nationale Identitätsstiftung zu schaffen, sondern auch eine politische Funktion einzunehmen, mehr Wunschgedanke blieb als dass er real werden würde, rückte dieser Traum für Wagner in greifbare Nähe; „Die Erneuerung des Reichs unter Mitwirkung der Kunst“²⁷⁰ schien sich für ihn bewahrheiten zu wollen. Die Frage, welche Oper – ob der *Freischütz* oder die *Meistersinger* – mehr Anspruch auf den Titel *der* deutschen Nationaloper habe, hat meines Erachtens gerade in unserer Zeit an Bedeutung verloren und ist für das Werk an sich auch nur in Maßen (am ehesten wohl in der Inszenierungsgeschichte) relevant. Wichtig ist zu verstehen, dass beide Opern eine bestimmte Rezeptionsgeschichte ausgelöst haben, die, bei allem Kalkül und Hoffnung ihrer Schöpfer, nicht vorhersehbar gewesen ist. Der *Freischütz* stand jedenfalls in seiner späten Rezeption für ein anderes Nationalgefühl als die *Meistersinger*; Ersterer als ein

²⁶⁶ vgl. Borchmeyer, Dieter, *Das Theater Richard Wagners: Idee – Dichtung – Wirkung*. Stuttgart 1982. S. 210f.

²⁶⁷ Münkler, Kunst und Kultur. S. 47.

²⁶⁸ vgl. Meyer, Carl Maria von Weber. S. 112f.

²⁶⁹ vgl. Münkler, Kunst und Kultur. S. 57.

²⁷⁰ ebd. S. 33.

Nation-einendes Werk, dessen romantisches Naturempfinden dem Publikum die Sehnsucht nach Heimat und Idylle erfüllte, während Wagners Oper eine weitaus größere politischere Dimension durch die Rezeption im Nationalsozialismus erfuhr, der sich den Wandel von der einstig so beschworenen geistigen zur genetisch reinen Nation zum Ziel gesteckt hatte.

5. Resümee

Die Frage, die sich für mich im Zuge des Herangehens und Schreibens dieser Arbeit immer mehr herauskristallisiert hat, war: Gibt es denn irgendetwas Spezifisches in der Oper selbst, in ihrer Musik und in ihrem Libretto, welches das Nationale, den Charakter der deutschen Nation so zum Ausdruck bringt, dass wir tatsächlich von *der* deutschen Nationaloper sprechen können, weil sie sich von ihren Vor- und Nachfolgern so drastisch unterscheidet? Nach all den Ausführungen und Überlegungen zu dieser Oper ist diese Frage weder klar zu verneinen noch zu bejahen, sondern muss differenziert beantwortet werden. Dass Webers *Freischütz* den Status einer bzw. *der* deutschen Nationaloper innehat, verdankt diese Oper weniger seiner überragend musikalischen oder textlichen Ausarbeitung, sondern einzig und allein, dass sie am richtigen Ort, zur richtigen Zeit geschrieben und aufgeführt worden war und den Nerv der Zeit und des Publikums getroffen hatte – das alles zusammen kulminierte in dem Erfolg, den diese Uraufführung mit sich brachte. Natürlich war es Webers neuartige Tonfarbe, die Betonung des Charakteristischen in der Musik, die romantisch und gleichzeitig düstere Handlung, die den Grundstock, die grundlegende Voraussetzung legte, als deutsches Werk überhaupt akzeptiert und angesehen zu werden. Nicht zuletzt half auch Webers Position als Direktor und Art Initiator der deutschen Oper in Dresden, sein Ruf, ein Verfechter der deutschen Oper zu sein. Doch gerade die Kritiken und Reaktionen auf das Werk zeigen auf, wie viel weniger Augenmerk auf das Werk per se gelegt wurde, als auf die Betonung, anders als die italienische Oper zu sein. Dazu kam eine im Ende des 19. Jahrhundert ansetzende Rezeptionswelle, die den Erfolg des *Freischütz* insbesondere daran festmachte, dass er als deutsches Werk die ausländische Oper in die Schranken gewiesen hatte. Die Betonung des Nationalen fand daher vor allem zu einer Zeit statt, in der sich das deutsche Volk im Zuge der Staatsgründung noch einmal neu national definieren wollte und sich mittels historischen, kulturellen Ereignissen eine eigene Identität schuf. Den nationalen Symbolcharakter erfuhr der *Freischütz* nicht durch seinen Inhalt und seine Musik, sondern durch Interpretation.

Die Diskussion darüber, was deutsch und was nicht deutsch ist, zeigt nur auf, mit welchem zum Teil absurden Argumenten man versucht hat, sich gegenüber anderen Nationen

abzugrenzen und ins gute Licht zu rücken. Der *Freischütz* ist keine deutsche Nationaloper, weil sie sich aus einem deutlich erkennbarem deutschen Stil (der ebenfalls als ein solcher fraglich ist) entwickelt hat, sondern schlichtweg, weil das Publikum sie als eine solche wollte. Dahlhaus hat dieses Phänomen in einem einfachen Satz erklärt: „Ein Stil ist national, gleichgültig, woher seine Elemente stammen, wenn ihn eine Nation als musikalischen Ausdruck ihrer Identität akzeptiert“.²⁷¹ Und dem ist meines Erachtens nichts mehr hinzuzufügen.

²⁷¹ Döhning; Dahlhaus, C.M.v.Weber. S. 663.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W., Bilderwelt des Freischütz, in: Csampai, Attila; Holland, Dietmar (Hrsg.): Carl Maria von Weber. Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1981. S. 195-200.

Applegate, Celia; Potter, Pamela, Germans as the ‚People of Music‘: Genealogy of an Identity, in: ebd. (Hrsg.): Music and German National Identity. Chicago 2003. S. 1-35.

Baumgart, Wolfgang, Der Wald in der deutschen Dichtung (Stoff und Motivgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 15). Berlin, Leipzig 1936.

Borchmeyer, Dieter, Das Theater Richard Wagners: Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart 1982.

Buschinger, Danielle, Webers Musik in Wagners Briefen, in: Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oskar (Hrsg.): Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des *Freischütz*. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007. Salzburg 2009. S. 263-273.

Brendel, Franz, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Fünfte Auflage. Leipzig 1875.

Canetti, Elias, Masse und Macht. Hamburg 1960.

Cornet, Julius, Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit. Aus dem Standpunkte practischer Erfahrung. Hamburg 1849.

Dahlhaus, Carl, Opéra comique und deutsche Oper, in: ders. (Hrsg.): Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6.) Laaber 1980. S. 52-61.

Dahlhaus, Carl, Webers ‚Freischütz‘ und die Idee der romantischen Oper, in: Österreichische Musikzeitschrift Jg. 38 (1983). S. 381-388.

Dahlhaus Carl; Döhring, Sieghart, C. M. v. Weber: Der Freischütz (1821), in: Dahlhaus, Carl und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring (Hrsg.): Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Bd. 6, Werke Spontini–Zumsteeg. München 1997. S. 660-676.

Döhring, Sieghart, Tonkünstlers Leben, in: Werr, Sebastian; Brandenburg, Daniel (Hrsg.): Das Bild der italienischen Oper in Deutschland (Forum Musiktheater, Bd. 1). Münster 2004. S. 96-107.

Edler, Arnfried, ‚Glanzspiel und Seelenlandschaft‘. Naturdarstellung in der Oper bei Weber und Rossini, in: Krummacker, Friedhelm; Schwab, Heinrich W. (Hrsg.): Weber – Jenseits des ‚Freischütz‘. Referate des Eutiner Symposions 1986 anlässlich des 200. Geburtstages von Carl Maria von Weber. Kassel 1989. S. 71-83.

Einstein, Alfred, Gluck. Sein Leben – seine Werke. Zürich, Stuttgart 1954.

Forkel, Johann Nikolaus, Über Johann Sebastian Bach’s Leben, Kunst, und Kunstwerke. Leipzig 1802.

Gess, Nicola, Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800. Freiburg 2006.

Gramit, David, Musikinteressen und Werturteile. Zur deutschen Sicht auf fremde Kulturen (1770-1848), in: Werr, Sebastian; Brandenburg, Daniel (Hrsg.): Das Bild der italienischen Oper in Deutschland (Forum Musiktheater, Bd. 1). Münster 2004. S. 50-74.

Heine, Heinrich, Aus den ‚Briefen aus Berlin‘, in: Csampai, Attila; Holland, Dietmar (Hrsg.): Carl Maria von Weber. Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1981. S. 114-116.

Henze-Döhring, Sabine, Einleitung, in: ebd.; Döhring, Sieghart (Hrsg.): Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13). Laaber 1997. S. 1-10.

Henze-Döhring, Sabine, Das Singspiel und die Idee des Romantischen, in: ebd.; Döhring, Sieghart (Hrsg.): Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13). Laaber 1997. S. 96-109.

Henze-Döhring, Sabine, Gattungskonvergenzen – Gattungsumbrüche. Zur Situation der deutschsprachigen Oper um 1800, in: Lippe, Marcus Chr. (Hrsg.): Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel 2007. S. 45-67.

Hiltner, Beate, Wie der ‚Freischütz‘ reüssierte. Ein Nationalsieg ohne Schlacht, in: Ulrich Müller (Hrsg.): Weber, Der Freischütz. Wiener Staatsoper, Saison 1995/96. S. 42-46.

Hirschbach, Hermann, Vermischte Aufsätze, in: Neue Zeitschrift für Musik, 18/26 (1848). S. 103-104.

Hoffmann, E.T.A., Musikalische Novellen und Aufsätze. in: Istel, Edgar (Hrsg.): Vollständige Gesamtausgabe, Bd. 2: Musikalische Aufsätze. Regensburg 1919.

Jakob, Raimund, Freischütz-Thematik und das Irrationale. Zur Zeitlosigkeit magischer Rituale und Praktiken auf der Bühne und im öffentlichen Leben, in: Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oskar (Hrsg.): Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des *Freischütz*. Theater und Musiktheater der Romantik, Vorträge des Salzburger Symposions 2007. Salzburg 2009. S. 201-212.

Jähns, Friedrich Wilhelm, Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Werkverzeichnis seiner sämtlichen Compositionen. Berlin 1871.

Jähns, Friedrich, Carl Maria von Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen. Leipzig 1873.

Jansen, Christian; Borggräfe, Henning, Nation–Nationalität–Nationalismus (Historische Einführungen). Frankfurt, New York 2007.

John, Alois, Volkstümliches im ‚Freischütz‘. Ein Beitrag zum Jäger-Aberglauben. Wien 1905.

Jocham, Magnus, Theodor Körner. Der schwarze Jäger. Ein Appell an meine Kameraden im Feld. Freiburg 1916.

Jung, Hermann, Was ist ‚romantisch‘, was ist ‚deutsch‘ in C.M. von Webers Oper *Der Freischütz*? in: Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oskar (Hrsg.): Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des *Freischütz*. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007. Salzburg 2009. S. 188-200.

Kremtz, Eberhard, Das ‚deutsche Departement‘ des Dresdner Hoftheaters, in: Stephan, Günther; John, Hans (Hrsg.): Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen d. Dresdner Musikfestspiele 1986. Dresden 1986. S. 235-244.

Kröplin, Eckart, Wagner und Weber. Der Vorgang einer Theatralisierung, in: Stephan, Günther; John, Hans (Hrsg.): Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen d. Dresdner Musikfestspiele 1986. Dresden 1986. S. 336-343.

Lobe, Johann Christian, Gespräche mit Carl Maria von Weber, in: Csampai, Attila; Holland, Dietmar (Hrsg.): Carl Maria von Weber. Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1981. S. 149-162.

Mattheson, Johann, Das Neu-Eröffnete Orchestre, oder Universelle und gründliche Anleitung wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout danach fomiren, die Terminos techicos verstehen und geschicklich von dieser vortefflichen Wissenschaft raisonniren möge. Hamburg 1713.

Metzeltin, Michael; Wallmann, Thomas, Wege zur europäischen Identität. Individuelle, nationalstaatliche und supranationale Identitätskonstrukte (Forum: Rumänien, Bd. 7). Berlin 2010.

Meyer, Stephen C., Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera. Indiana 2003.

Mommsen, Wolfgang J., Kultur als Legitimation bürgerlicher Hegemonie im Nationalstaat, in: Danuser, Hermann; Münkler, Herfried (Hrsg.): Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik. Schliengen 2001. S. 61-74.

Mosel, Ignaz Friedrich, Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes. Wien, 1813.

Müller, Ulrich, Die Freischütz-Freikugeln – das Ende der Geschichte (Sage, Oper, Musical), in: Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oskar (Hrsg.): Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des *Freischütz*. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007. Salzburg 2009. S. 344-355.

Münch, Paul, ‚Italiener‘ – Volkscharakter und Rasstyp, in: Werr, Sebastian; Brandenburg, Daniel (Hrsg.): Das Bild der italienischen Oper in Deutschland (Forum Musiktheater. Bd. 1). Münster 2004. S. 21-47.

Münkler, Herfried, Kunst und Kultur als Stifter politischer Identität. Webers ‚Freischütz‘ und Wagners ‚Meistersinger‘, in: ders.; Danuser, Hermann (Hrsg.): Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik. Schliengen 2001. S. 45-60.

Mungen, Anno, Morlacchi, Weber und die Dresdner Oper, in: Heinemann, Michael; Heister, Hanns-Werner (Hrsg.) in: Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert (Musik in Dresden, Bd. 1). Laaber 1995. S. 85-106.

Nietzsche, Friedrich, Richard Wagner in Bayreuth. Mit Stücken aus dem Nachlass und einem Nachwort von Dr. Kurt Hildebrandt. Leipzig 1930.

Nietzsche, Friedrich, Jenseits von Gut und Böse, in: Schlechta, Karl (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Werke in sechs Bänden, Bd. 4. München, Wien 1980.

Nowak, Adolf, Vom ‚Trieb nach Vaterländischem‘. Die Idee des Nationalen in der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, in: Danuser, Hermann; Münkler, Herfried (Hrsg.): Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik. Schliengen 2001. S. 151-165.

Pfützner, Hans, Webers ‚Freischütz‘, Geleitwort zu meiner ‚Freischütz‘-Aufführung in den Maifestspielen zu Köln den 11. Juni 1914, in: ders. (Hrsg.): Gesammelte Schriften, Bd. 1. Augsburg 1926. S. 77-84.

Quantz, Johann Joachim, Versuch einer Anweisung die flute traversière zu spielen. Kritisch revidierter Neudruck. Leipzig 1906.

Reiber, Joachim, Der Freischütz. Literarhistorische Studien zum Libretto Friedrich Kinds und Carl Maria von Webers. Diss. Wien 1989.

Reiber, Joachim, Mit schwarz-rot-goldner Seide... *Der Freischütz*: eine Nationaloper zwischen Aufbruch und Rückzug, in: Buxbaum, Elisabeth (Hrsg.): Prima le parole e poi la musica, Festschrift für Herbert Zeman. Wien 2000. S. 376-382.

Reininghaus, Frieder, Die Opern im Vormärz – Vormärz in den Opern. Das deutsche Musiktheater 1830-1848, in: Pörrmann, Maria; Vaßen, Florian (Hrsg.): Theaterverhältnisse im Vormärz (Forum Vormärzforschung Jahrbuch 2001, 7. Jahrgang). Bielefeld 2002. S. 269-301.

Safranski, Rüdiger, Romantik. Eine deutsche Affäre. Frankfurt am Main 2009.

Schanze, Helmut, Absolute Musik – Romantische Literatur. Zum musikalisch-literarischen Paradox der *Freischütz*-Zeit, in: Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oskar (Hrsg.): Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des *Freischütz*. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007. Salzburg 2009. S. 13-22.

Scheibe, Johann Adolf, Critischer Musikus, Bd. 1. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig 1745.

Schiller, Friedrich, Deutsche Größe, in: Fricke, Gerhard; Göpfert, Herbert G. (Hrsg.): Sämtliche Werke, Bd. 1. München 1958.

Schilling, René, Die ‚Helden der Wehrmacht‘ – Konstruktion und Rezeption, in: Müller, Rolf-Dieter; Volkmann, Hans-Erich (Hrsg.): Die Wehrmacht. Mythos und Realität. München 1999. S. 550-572.

Schreiber, Mathias, An die Grenzen der Macht. in: Pieper, Dietmar; Saltzweil, Johannes (Hrsg.): Die Welt der Habsburger. Glanz und Tragik eines europäischen Herrscherhauses. München 2011. S. 78-90.

Schreier, Solveig, Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Kritische Textbuch-Edition. München 2007.

Sponheuer, Bernd, Über das ‚Deutsche‘ in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion, in: Danuser, Hermann; Münkler, Herfried (Hrsg.): Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik. Schliengen 2001. S. 123-150.

Stenzl, Jürg, Der Freischütz. Eine deutsche opéra comique, in: Ulrich Müller (Hrsg.): Weber, Der Freischütz. Wiener Staatsoper. Wien Saison 1995/96. S. 39-41.

Streller, Friedbert, Weberadaptionen, in: Stephan, Günther; John, Hans (Hrsg.): Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen d. Dresdner Musikfestspiele 1986. Dresden 1986. S. 372-382.

Ther, Philipp, In der Mitte der Gesellschaft: Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914. Wien 2006.

Toscani, Claudio, ‚Dem Italiener ist Melodie Eins und Alles‘. Italienische Oper in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, in: Werr, Sebastian; Brandenburg, Daniel (Hrsg.): Das Bild der italienischen Oper in Deutschland (Forum Musiktheater, Bd. 1). Münster 2004. S. 137-149.

Tusa, Michael C., Cosmopolitanism and the National Opera: Weber's ‚Der Freischütz‘, in: *The Journal of Interdisciplinary History*, Bd. 36, Nr. 3, Opera and Society: Teil 1. Winter 2006. S. 483-506. URL: <http://www.jstor.org/stable/3656477> [24.01.2013]

Vischer, Friedrich, Kritische Gänge, Bd. 2, 2. verm. Auflage. München 1920.

Wagner, Richard, Die deutsche Oper, in: ders. (Hrsg.): Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 12, Fünfte Auflage. Leipzig o. A. S. 1-4.

Wagner, Richard, Rede an Weber`s letzter Ruhestätte, in: ders. (Hrsg.): Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. 2, Dritte Auflage. Leipzig 1897. S. 46-48.

Wagner, Richard, Über deutsches Musikwesen, in: ders. (Hrsg.): Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 1, Dritte Auflage. Leipzig 1897. S. 149-166.

Wagner, Richard, Der Freischütz, in: ders. (Hrsg.): Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd.1, Dritte Auflage. Leipzig 1897. S. 207-219.

Wagner, Richard, Le Freischütz, in: ders. (Hrsg.): Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 1, Dritte Auflage. Leipzig 1897. S. 220-240.

Wagner, Wolfgang Michael, Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper (Weber Studien, Bd. 2). Mainz 1994.

Wallenborn, Melitta, Deutschland und die Deutschen in Mme de Staëls ‚De l'Allemagne‘: Staaten, Landschaften und Menschen (Europäische Hochschulschriften: Reihe 13, Französische Sprache und Literatur). Frankfurt, Wien 1998.

Warrack, John, Carl Maria von Weber. Eine Biographie. Deutsch von Horst Leuchtman. Hamburg, Düsseldorf 1972.

Warrack, John, Französische Elemente in Webers Opern, in: Stephan, Günther; John, Hans (Hrsg.): Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen d. Dresdner Musikfestspiele 1986. Dresden 1986. S. 277-290.

Weber, Carl Maria von, Kunstansichten. Ausgewählte Schriften (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 23). Wilhelmshaven 1978.

Weber, Carl Maria von, in: Csampai, Attila; Holland, Dietmar (Hrsg.): Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1981.

Weber, Carl Maria von, Sämtliche Schriften. Kritische Ausgabe von Georg Kaiser (Hrsg.). Berlin 1908.

Weber, Max Maria von, Carl Maria von Weber, in: Peckel, Rudolf (Hrsg.): Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild. Berlin 1912.

Wehnert, Martin, Romantik und romantisch. Nationalromantiken, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG, Sachteil Bd. 8, Quer-Swi. 2., neubearbeitete Ausgabe. Kassel, Stuttgart 1998. Sp. 464-507.

Werr, Sebastian, Sinnliches Vergnügen und reine Kunst, in: ders.; Brandenburg, Daniel: Das Bild der italienischen Oper in Deutschland (Forum Musiktheater. Bd. 1). Münster 2004. S. 9-20.

Wiesend Reinhard, Die italienische Oper im 18. Jahrhundert: Hinführung, in: ders.; Schneider, Herbert (Hrsg.): Die Oper im 18. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 12). Laaber 2001. S. 15-21.

Online-Quellen:

Weber Gesamtausgabe, Korrespondenz. URL: <http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002020/Korrespondenz/A040995> [24.01.2013]

Weber Gesamtausgabe, Schriften. URL: <http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A030050> [24.01.2013]

Abstrakt

Diese Arbeit geht dem Phänomen der Rezeptionsgeschichte des *Freischütz* als deutsche Nationaloper nach. Dabei sollen sämtliche Faktoren und Einflüsse erläutert werden, die diese Rezeption ermöglicht und forciert haben, wobei auf eine Verknüpfung der politischen, gesellschaftlichen und musikalischen Zusammenhänge Bedacht genommen wird.

Das 19. Jahrhundert war nicht nur musikalisch eine Zeit des Um- und Aufbruchs in Deutschland. Die Aufklärung mit ihrem Postulat nach Rationalem hatte ausgedient. Dies führte zu einer regelrecht antagonistischen Hinwendung zu Irrationalem, zu romantischen Sujets; Stoffe, die Märchenhaftes, Unheimliches oder Sagenhaftes bargen, erlebten eine Hochblüte. Zudem brachten die napoleonischen Befreiungskriege eine Bewusstseinsveränderung mit sich, nämlich die eines neuen deutschen Nationalbewusstseins. In diese Zeit fällt auch *Der Freischütz* von Carl Maria von Weber, 1821 in Berlin uraufgeführt und seitdem von den Opern-Spielplänen nicht mehr wegzudenken – oft mit der zusätzlichen Charakterisierung als *die* deutsche Nationaloper versehen. Hinsichtlich der Wahrnehmung von Webers Werk in Rezensionen und der Musikkritik sollen nicht nur die Reaktionen auf die Uraufführung thematisiert werden, sondern auch die Rezeption durch spätere Biographien und Aussagen, wie die von seinem Sohn Max Weber oder Richard Wagner, eine der, wenn nicht *die* zentrale Figur in der Weber-Wahrnehmung im späteren 19. Jahrhundert.

Lebenslauf

Mag. iur. Xenia Magdalena Hofmann

1988-07-12 geboren in Klagenfurt, Österreich

Schulbildung:

1994 – 1998 Besuch der Übungsvolksschule Nonntal, Salzburg

1998 – 2006 Besuch der Europaklasse des Akademischen Gymnasiums, Salzburg, Matura mit ausgezeichnetem Erfolg

Studium:

Oktober 2006 Beginn des Studiums der Rechtswissenschaften, Wien

Oktober 2007 Beginn des Studiums der Musikwissenschaft, Wien

März 2012 Abschluss des Studiums der Rechtswissenschaft, Titel: Magistra iuris

Auswahl an Praktika und Arbeiten:

März 2008 Arbeit in der Fördererlounge während der Salzburger Osterfestspiele

Juli – August 2008 Praktikum in der Dramaturgie der Salzburger Festspiele

Juli – August 2009 6-wöchiges Volontariat in der österreichischen Außenhandelsstelle Kopenhagen

Juli – August 2010 6-wöchiges Praktikum in der Rechtsanwaltskanzlei Herbst Vavrovsky Kinsky, Salzburg

Juni – September 2012 Produktionsassistentin im Konzertreferat der Salzburger Festspiele