

SWR2 Essay

Vom Politikum zum Metaphysicum

200 Jahre "Der Freischütz"

Von Wolfgang Molkow

Sendung: Montag, 07.06.2021

Redaktion: Lydia Jeschke

Produktion: SWR 2021

SWR2 Essay können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter www.SWR2.de und auf Mobilgeräten in der **SWR2 App** hören – oder als **Podcast** nachhören:
<https://www.swr.de/~podcast/swr2/programm/swr2-essay-podcast-104.xml>

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen.

Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert.

Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Die SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App:

abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...

Kostenlos herunterladen: www.swr2.de/app

Sprecher

A Sebastian Mirow

B Isabelle Demey

Z Johannes Wördemann

1) Carl Maria von Weber „Der Freischütz“ Ouvertüre Adagio Orchester des Bayerischen Rundfunks/ Eugen Jochum DG 439 717 1 T1 0'05...1'08 weiter unter Zitat

Z „Es ist Zeit, dass das Märchen wieder zu Ehren kommt, und wenn sich gute Komponisten nur fleißig an die guten Stoffe halten, so kann manches Schöne in Tönen und Farben aufblühen, was mit der Zeit im Herbario mortuo der Buchläden zur Mumie eingeschrumpft ist. Der Freischütz ist solch eine frische Blüte und wir wüssten unter den neuern märchenhaften Opern, außer der Undine, keine, worin das Fantastische und Naive mit dem Zierlichen und Kecken so wohlgefügt zu finden wäre.“¹⁾

A Nicht nur der Stil ist blumig in dieser Uraufführungskritik einer denkwürdigen Premiere. Carl Maria von Webers romantische Oper „Der Freischütz“ selbst wird als Blüte gepriesen, deren Klangfrische im gleichförmigen Opernalltag ihresgleichen sucht. Auch in anderen „Freischütz“-Kritiken des Jahres 1821 ist von Feldblumen die Rede, die sich gegen die betäubende Blüte südlicher Gewächse behaupten - ein polemischer Hinweis auf die italienischen Opern der Zeit mit ihrem als künstlich empfundenen Belcanto-Stil. Der junge Hector Berlioz berauscht sich 1824 im Pariser Odéon an der 'Frische und dem herben Blütenduft' des unter dem Titel „Robin des Bois“ wenig originalgetreu aufgeführten Werkes. Richard Wagner, von Kindheit an mit dem Werk vertraut und ein nimmermüder Laudator des „Freischütz“, preist in seinem Buch „Oper und Drama“ ausgiebig Webers Volksmelodie als 'einsam duftende Waldblume' inmitten von Bachgeriesel.²⁾ Und Hans Pfitzner nennt dieses 'Stück deutscher Waldromantik' einen 'Blumenstrauß zartester und echtester Empfindung'. Pfitzner spricht noch so manches Salbungsvolle über das Werk – nicht zuletzt stammt von ihm die fragwürdige These: dass Weber auf die 'Welt gekommen sei, um den Freischütz zu schreiben.' Das -laut Pfitzner - 'innige und feinhörige

Naturgefühl der Oper entzündet die Metaphern-Fantasie des Rezipienten. Schließlich streift man ja im „Freischütz“ durch die Wälder, durch die Auen, man sieht trügerisch die Blumen an Maxens Jägerhut, besingt den schönen grünen Jungfernkranz und das Jägervergnügen, und windet Agathen die weißen Rosen, durch deren Heilkraft der fromme Eremit die vom Höllenfürst Samiel bedrohte Braut rettet.

B In der anfangs zitierten Rezension wird auch die mit dem „Freischütz“ nahezu zeitgleich aufgeführte Oper „Olimpia“ von Gaspare Spontini erwähnt und das unparteiische Verhalten des Berliner Publikums gelobt. Ganz so demokratisch ging es damals allerdings wohl nicht zu. Die vom Komponisten und dem Dichter/Musiker Ernst Theodor Amadeus Hoffmann erstellte Zweitfassung der zuvor in Paris gefeierten „Olympie“ zelebriert sich als prunkvolle Repräsentationsoper für Friedrich Wilhelm III., seinen Hof und den preußischen Adel und geht mit gewaltigem Aufwand am Königlichen Opernhaus unter den Linden am 14. Mai 1821 erfolgreich über die Bühne. Der Rummel lässt allerdings schnell nach, während der Publikumsandrang beim „Freischütz“ im benachbarten neueröffneten Schauspielhaus von Mal zu Mal steigt.

Vom Parteienstreit Weberisten gegen Spontinisten – ein kurioser Nachhall des Pariser Opernstreites der Gluckisten gegen die Piccinisten 100 Jahre zuvor – gibt Webers Sohn Max Maria von Weber einen lebhaften Eindruck. Nach dem nur mäßigen Beifall des ersten Aktschlusses sollen sich die Spontini-Anhänger die Hände gerieben haben. Man verglich das ‚bloße Melodram‘ höhnisch mit den erhabenen Werken wie der „Vestalin“ und „Fernando Cortez“ von Spontini. Die Arie von Agathe im 2. Akt bringt die gegnerischen Stimmen aber endgültig zum Schweigen:

2) „Der Freischütz“ 2. Akt Szene und Arie der Agathe T 16 0’50 „welch schöne Nacht“...2’00 „Himmelshalle“ unter Zitat ab „fühlten den Duft der schönen Nacht“...

Z „Hier verschwand alle Opposition – überrascht, hingerissen folgten die eifrigsten Gegner Webers dem allgemeinen unwiderstehlichen Strome. Orchester, Parterre,

Logen, Galerie fühlten den Duft der schönen Nacht, beteten »leise, leise« in totenstillem Schweigen andächtig mit, hörten das Rauschen der Bäume – sahen Max mit dem Blumenstrauße nahen, und mit Agathes Jubel wallten dem Schöpfer dieses Zauberwerkes Herzen, Hände und Seelen in Jauchzen, Klatschen, Rufen ohne Ende entgegen! – Von diesem Augenblicke an war der Erfolg der Oper entschieden.“³⁾

B Der Zuspriech ist beispiello. „Jungfernkrantz“ und Jägerchor tönen fortan in den Ohren des deutschen Bürgertums als absolute Hits des Jahrzehnts. Das fordert den Spott Heinrich Heines heraus, der sich ´mit veilchenblauer Seide gewürtgt föhlt:

Z „Haben Sie noch nicht Maria von Weber’s „Freischütz“ gehört? Nein?

Unglücklicher Mann! Aber haben Sie nicht wenigstens aus dieser Oper „das Lied der Brautjungfern“ oder „den Jungfernkrantz“ gehört? Nein? Glücklicher Mann!“⁴⁾

3) „Der Freischütz“ 3. Akt Nr. 14 „Wir winden dir“ unter Zitat ab „Aber haben Sie nicht wenigstens...“ CD 2 T 5 0´20...0´55 überleiten in:

4a) Kurt Weill „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ 1. Akt „Auf nach Mahagonny“ Wolfgang Neumann, Frederic Mayer, Paul Wolfrum, Hans Franzen, Kölner Rundfunkorchor./ Jan Latham-König Capriccio 10 160 LC 8748 T CD 1 T4 0´31...0´50

B Der angeblich so frische „schöne grüne Jungfernkrantz“ trägt fahle Züge. Theodor W. Adorno sieht den Brautchor als Todessymbol und gibt ihm die Farbe vergilbter Kinderbücher. 70 Jahre später realisiert der Komponist Leos Janacek im Brautlied seiner Oper „Jenufa“ genau die von Weber antizipierte Todesahnung. Und schließlich verfremdet das freche Männerquartett in Bertold Brecht und Kurt Weills Songspiel „Mahagonny“ den keuschen Jungfernkrantz zum sinnlich „schönen grünen Mond von Alabama“ und raubt ihm durch schäbigen Dreiklang die Jungfräulichkeit.

4b) „Mahagonny“ Refrain CD 1 T 4 1´33... 2´04

B Die Propaganda heizt den Jubel über den „Freischütz“ noch an. Auf Flugblättern verbindet sich das Lob Webers mit Spitzen gegen Spontini. Öl ins Feuer des Opernstreites gießen auch Webers Freunde, darunter der Kriegshistoriker und Dichter Friedrich Christoph Förster. Als ehemaliger Angehöriger des Lützowschen

Freiheitskorps ist er dem Komponisten von „Lützows wilder verwegener Jagd“ besonders zugetan und widmet ihm feurige Verse zum Jubiläumstag der Schlacht von Belle Alliance: dem 18. Juni. Kein Zufall, dass der 18. Juni auch das Uraufführungdatum des „Freischütz“ ist. Das Datum und den definitiven Operntitel bestimmt der liberal gesinnte Mäzen Webers, Generalintendant Graf Carl von Brühl. In simplen Reimen feiert Förster mit ‚Büchsenknall‘ den Komponisten als Freischütz im ‚duftenden Wald‘. Weber habe keine Elefanten und keinen Kanonendonner nötig (wie sie in Spontinis „Olimpia“ vorkommen), er wolle nicht überwältigen, sondern verzaubern.

Weber selbst schreibt an den Schluss seiner Partitur die legendären Worte: „Soli deo gloria“ und vermerkt in seinem Tagebuch den ‚unglaublichsten Enthusiasmus‘. Der politische Aufruhr um sein Werk kommt ihm eher ungelegen. Er hofft auf eine Anstellung und weiß, dass Spontini ein verwöhnter Liebling des Berliner Publikums ist:

Z „Spontini betörte die Sinne durch blendende Farben und knallende Effekte. Er erfüllte die Sehnsucht aller Restaurationszeiten nach Glanz und Lärm.“⁵⁾

A Die Oper „Olimpia“ ist ein imperialer Nachklang der Napoleon-Ära, während sich im „Freischütz“ der politische Vormärz ankündigt. ‚Hie deutsch, hie welsch! - ‚Hie Weber, hie Spontini!‘ rufen sich die Parteien zu. Und Ludwig Börne meint, dass die heimatlosen Deutschen sich mithilfe des „Freischütz“ nunmehr ein tönendes Vaterland erfinden. Richard Wagner bestätigt Börne 20 Jahre später mit seinem legendären Jubelruf aus Paris:

Z „Oh 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“⁶⁾

A Der Enthusiasmus für das Werk gilt dabei einem längst erwachten Nationalismus, den zunächst Freischärler und liberal gesinnte Studentenkreise für sich beanspruchen. Christoph Schwandt schreibt in seiner Weber-Biographie:

Z „Der laute Jubel für den ‚Freischütz‘ aus den Kehlen von Studenten, bürgerlichen Intellektuellen und liberalen kunstinteressierten Bürgerlichen kam aus der linken,

antifeudalen Ecke. Das Bekenntnis zur deutschen Nation war noch lange nicht von den 'Rechten' besetzt, die sich damals noch mit der Treue zum jeweiligen Herrscherhaus... begnügten. Wilhelm III. mochte den 'Freischütz' trotz seines gottesfürchtigen wie fürstentreuen Ausgangs ebenso wenig wie Beethovens „Fidelio“, in dem der Deus ex machina ein königlicher Minister ist, die Leute aber singen: 'Wer ein solches Weib errungen...'“⁽⁷⁾

A Seltsam zwischen die Fronten gerät der Kammergerichtsrat, Komponist und Kapellmeister E.T.A. Hoffmann. In seinem Dialog „Der Dichter und der Komponist“ hatte er 1814 als 'einzig wahrhafte' die romantische Oper propagiert, denn 'nur im Reich der Romantik sei die Musik zu Hause'. Damit weist er voraus auf eigene Werke wie die „Undine“. Hoffmanns ursprünglich kritische Haltung gegenüber Spontini wandelt sich zu dieser Zeit in Begeisterung; er sieht ihn als Nachfolger Glucks, feiert ihn als Herrscher des 'wunderbaren Tonreichs' und heißt ihn in Berlin als 'hohen herrlichen Meister' willkommen. Durch seine Mitarbeit an der Neugestaltung der „Olimpia“ wird Hoffmann für Spontini unverzichtbar.

Weber andererseits betrachtet Hoffmann spätestens seit der „Undine“ als einen ästhetischen Mitstreiter und Bruder im Geiste. In seinem „Undine“-Aufsatz von 1817 lobt er die stilistische Einheit“; die Oper sei für ihn in 'einem Guss' komponiert und rufe in seiner Seele einen 'magischen Bilderkreis' hervor. Vielfältig sind die Verbindungsfäden zwischen der lieblich-dämonischen Wasserwelt Undines und der Wolfsschlucht Samiels. Doch das entscheidende Preislied auf den „Freischütz“ durch Hoffmann bleibt aus. Vermengt sich hier die eifersüchtige Vorahnung, der „Freischütz“ löse das ein, was die „Undine“ nur zaghaft verspreche, mit dem Zweifel am deutschen Gemütston und seiner Durchschlagskraft?

Literarisch ist der 'Gespenster-Hoffmann' seiner Zeit weit voraus, musikalisch bewegt er sich teilweise noch im 18. Jahrhundert. Interessant ist jedenfalls, dass die von ihm bearbeitete Oper „Olimpia“ in seiner Erzählung „Der Sandmann“ wiederkehrt: als starre Marionette mit schneidender Glasglockenstimme. Als Puppe Olympia in Offenbachs Oper „Hoffmanns Erzählungen“ karikiert sie dann Jahrzehnte

später genau das verstaubte Formengerüst Spontinis, das dem Musiker Hoffmann so zukunftsfröhlich erschien. Hoffmann also gerät zwischen die Lager.

B Ohne weiteres könnte er mit seiner Phantasie über Abgründiges der Autor der „Freischütz“-Story sein, doch stammt der Plot aus Johann August Apels „Gespensterbuch“ und steht dort als Beispiel für eine Dämonenbeschwörung. Weber kennt die Geschichte seit 1810: Sein Librettist Friedrich Kind, ein Schulfreund Apels, erinnert sich ihrer bei der Begegnung mit dem Komponisten 1817. In seinen Memoiren schreibt Kind über diesen Moment:

Z „Doch die Freikugel hatte auch mich schon getroffen; mein Herz schlug unruhig, ich rannte in der Stube auf und ab, ich berauschte mich in Waldlust und Volkston. Endlich dämmerte mir die Morgenröte, das Tagsgestirn trat hinter Nebeln hervor. Ich lief zu Weber, ich weiß nicht mehr ob noch an demselben Abende, oder am folgenden Tage bei früher Zeit.

‘Ich dichte Ihnen den Freischützen! mit einem Teufel selbst nehm' ich's auf! Ich drehte das ganze Spiel um! Nichts Modernes; wir leben nach dem dreißigjährigen Kriege, tief im Böhmischem Waldgebirg! Ein frommer Einsiedler ist mir erschienen! Die weiße Rose schützt gegen den höllischen Jäger! Die Unschuld hält den wankenden Schwachen aufrecht! der Orkus liegt unter, der Himmel triumphiert!’ Ich setzte Webern den entworfenen Plan gedrängt auseinander; Wir fielen einander jubelnd in die Arme; wir riefen scheidend: "Unser Freischütz hoch!"⁸⁾

5) „Der Freischütz“ 1. Akt 1. Szene „Viktoria“ CD 1 T 2 0'04... 1'30 unter Zitat ab „Ich setzte Webern...“

B Die Seelenharmonie zwischen Komponist und Librettist hält nicht lange an, da Weber dem theaternahen Vorschlag seiner Braut Caroline Brandt folgt, die beiden ursprünglich einleitenden Eremitenszenen zu streichen und mit dem Schuss des Bauern Kilian ´mitten hinein ins Volksleben´ zu springen. Der Textdichter hält hingegen die Eremitenszenen mit ihrem Einspruch gegen kommendes Unheil für unentbehrlich. Fest steht jedoch, dass der „Freischütz“ ohne seinen explosiven

Aktbeginn ebenso wenig zur populärsten aller Volksoptern avanciert wäre wie durch einen tragischen Schluss.

A Doch zum 'Zauberreich' der Romantik gehört untrennbar die Nachtseite der Natur. Der „Freischütz“ ist dabei hinsichtlich seines Stoffes dem sogenannten Schicksalsdrama verhaftet, das um 1810 mit Stücken wie dem „24. Februar“ von Zacharias Werner, der „Ahnfrau“ von Franz Grillparzer und der „Schuld“ von Adolf Müllner für zeitweiliges Aufsehen sorgt. Beschwörungsrituale, Hexenmagie, Erbflüche, Inzest und untote Ahnen bilden das Inventar dieser Stücke, die mit gotischem Pathos Grusel und Unterhaltung erzeugen - eine poetische Vorform des heutigen Horrorfilms. Das Musiktheater folgt dieser 'Schwarzen Romantik'-Welle mit Schaueropern wie Heinrich Marschners „Vampyr“ von 1828, „Robert le Diable“ von Giacomo Meyerbeer und „Zampa“ von Ferdinand Hérolde 1831. Im „Freischütz“ verweisen Personen und Handlungsmotive eindeutig auf das Schicksalsdrama: Höllenfürst und Eremit, Kugelsegen, herabstürzende Ahnenbilder, Vertauschung von Braut- und Totenkrone. Auch die Figuren orientieren sich am Schwarz-Weiss-Scharnier der Theatertypen: den Braven und den Bösen der Fatumstragödie. Dazu der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus:

Z., Dass Max charakterlos ist, dass Agathe in blassen Umrissen gezeichnet ist und dass Caspar sich als Bilderbucheufel präsentiert, der letzten Endes zu den armen Teufeln, den betrogenen Betrügern, gehört, dass also von Charakteren im Sinn von Shakespeares Charakterdrama nicht die Rede sein kann, darf keineswegs als bloße Schwäche des Librettos, als Zeichen der Unfähigkeit Kinds, gerügt werden, sondern ist als Merkmal eines prinzipiell andern Dramentypus aufzufassen, eines Typus, der von der Literaturhistorie, nicht ohne Unterton von Geringschätzung, als romantisches Schicksalsdrama etikettiert wurde.“⁹⁾

A Allerdings meidet Friedrich Kind die allzu große Nähe zum Schicksalsdrama. Seine aufgeklärte Grundhaltung sträubt sich gegen waltendes Verhängnis und dringt auf eine Entschärfung der unabwendbaren Katastrophe, die über der Freischützsaga des Gespensterbuches hängt. Durch die versöhnende Figur des Eremiten und das

restaurative Finale negiert Kind auch die revolutionären Tendenzen, die im Stoff und vor allem in Webers Musik liegen. Die Revolution verschwindet bei ihm als Gespenst im Waldesdickicht.

6) You Tube Der Hamburger Freischütz oder: De Bruutschuss - ARD

...<https://hoerspiele.dra.de> › vollinfo › SID 40'02...12'

A Dem biedereren Jäger Max – er heißt bei Apel Wilhelm - stellt Kind als zwielfichtiges Alter Ego den Kaspar zur Seite- und reduziert damit die Komplexität des Helden. In Apels Erzählung, die einen echten Kriminalfall mit Sagenmotiven mischt, ist Wilhelm ein Amtsschreiber und muss sich durch seine Liebe zur Förstertochter Käthchen als Jäger bewähren. Der Gang aus der sicheren Amtsstube ins unvertraute Waldesdickicht stürzt ihn in einen tiefen Konflikt, und er begegnet fast zwangsläufig dem Stelzfuß und anderen Finsterlingen. Doch anders als der zaudernde Max der Oper fordert Wilhelm trotz innerer Abwehr die Mächte des Bösen heraus. Er selbst zieht den magischen Kreis um sich und gießt die Freikugeln. Apels nächtliche Beschwörungsszene verdeutlicht mit ihrer direkten Konfrontation von Held und Versucher die Unentrinnbarkeit der Situation.

Aus dieser suggestiven Schilderung zimmert Kind die viel schlichtere, pittoreske Dämonie seiner Wolfsschlucht. Sie ist eine dramaturgisch gut gebaute Spukszene mit Adlerflügeln, Eulenaugen, Ebern, Wotans wildem Heer und zwei sich kreuzenden Unwettern. Und sie wird der Albtraum künftiger Regisseure.

B Dichter und Komponist des „Freischütz“ sind wesensverschieden: Kind ist Rationalist und steht noch der Empfindsamkeit eines Klopstock nahe; Weber ist überzeugter Romantiker und weit empfänglicher für die tiefere Schicht des Dunklen, das hinter dem Jägerleben lauert. In seiner Beschreibung des „Freischütz“-Stils mit seinen dunklen Klarinetten und schwarzen Bässen liefert er das Arsenal künftiger Horormusik:

Z „Die wichtigste Stelle für mich waren die Worte des Max: ´mich umgarnen finstre Mächte´, denn sie deuteten mir an, welcher Hauptcharakter der Oper zu geben sei. An diese ´finstern Mächte´ musste ich die Hörer so oft als möglich durch Klang und

Melodie erinnern. Sehr oft bot mir der Text die Gelegenheit dazu, sehr oft aber auch deutete ich da, wo der Dichter es nicht unmittelbar vorgezeichnet hatte, durch Klänge und Figuren hin, dass dämonische Mächte ihr Spiel treiben. Ich habe lange und viel gesonnen und gedacht, welcher der rechte Hauptklang für dies Unheimliche sein möchte. (...) Wenn Sie die Partitur der Oper durchgehen, werden Sie kaum ein Stück finden, in welchem jene düstere Hauptfarbe nicht bemerkbar wäre. Sie werden sich überzeugen, dass die Bilder des Unheimlichen die bei weitem vorherrschenden sind.“¹²⁾

A Weber ist sich bewusst, dass die Pioniertat seines „Freischütz“ nicht nur in dem Hell/Dunkel-Kontrast von Jägerfarbe und Waldesdunkel, Försterstube und Höllenschlund steht, sondern dass die neugefundene Grundstimmung des Grauens alles durchdringen soll. Dies gelingt ihm aber nicht mit rein musikalischen Mitteln, sondern mit der Übernahme von Stimmungen aus dem literarischen Bereich. Norbert Miller führt dazu aus:

Z „Für die Gestaltung des Dämonischen kam Weber mit der Abgrenzung der Sphären und mit der Zuordnung von Tonarten und sprechenden Tonverhältnissen nicht aus. Die von Jean Paul, Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmann aufgespürten Nachtseiten der Natur boten dem Musiker einen grenzenlosen Raum des Unheimlichen und Erhabenen, jenseits der durch Gattungs- und Ausdrucks-hierarchien festgelegten Grenzen des Musiktheaters. Sie mußten aber... neu entworfen werden...“¹³⁾

A Die ‚Bilder des Unheimlichen‘, die Weber ‚neu entwirft‘, fließen von einer Sphäre in die andere. Theodor W. Adorno nennt das den ‚ausgreifenden Weberschen Bogen‘.

Z „Es ist der aus der guten Stube in die Vorwelt – vielleicht das Rätselbild des Biedermeiers insgesamt, auch das Jean Pauls. Die Dumpfheit des Interieurs fluorisiert wie, wenig später, in (Edgar Allen) Poes ‚Untergang des Hauses Usher‘; die Försterei ist über chthonische Höhlen gebaut.“¹⁴⁾

A 1919 reflektiert Sigmund Freud in seinen ‚Kleinen Schriften‘ über das Phänomen des Unheimlichen und beginnt mit einer etymologischen Analyse des Gegensatz-paares ‚heimlich-unheimlich‘. Er kommt zu dem Schluss, dass

Z „das Wörtchen heimlich unter den mehrfachen Nuancen seiner Bedeutung auch eine zeigt, in der es mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Das Heimliche wird dann zum Unheimlichen; also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.“¹⁵⁾

B Freud ist literarisch orientiert und entwickelt seine These an Hoffmanns Novelle „Der Sandmann“. Doch ließe sich das Zusammenfallen eines scheinbaren Gegensatzes auch an der Zeichnung des Unheimlichen am Beginn der „Freischütz“-Ouvertüre im Bild des Waldes aufzeigen. Als ‚geistvoller und sinniger Index‘ wird die Ouvertüre sofort von Kritik und Publikum wahrgenommen; Weber selbst sagt von ihr, man fände ‚die ganze Oper in nuce‘: den Konflikt himmlischer und höllischer Mächte, den Seelenaufbruch und die finale Lösung. Aus dem C-Dur-Quartett, dem beruhigenden Moment der Hörnerstimmung, weht das Streichertremolo den verminderten Septakkord – das Samiel-Motiv – mit dem tiefen ‚a‘ von Pauke und Kontrabass heran, der das klagende Dreitonmotiv des Cellos auf ‚es‘ entlässt. Dann setzt im „Molto vivace“ die ‚Umgarnung‘ ein. C-Dur färbt sich in c-Moll, heimlich-heimelig wandelt sich in unheimlich-nächtlich:

9) „Der Freischütz“ Ouvertüre CD 1 T 1 2´50...3´50

B Hector Berlioz, der seinerzeit unter der französischen Entstellung des von ihm als ‚Meisterwerk an Poesie, Ursprünglichkeit und Leidenschaft‘ bewunderten „Freischützes“ gelitten hatte, inszeniert ihn 1841 für die Grande Opera von Paris. Doch statt einer werkgerechten Aufführung sieht er sich gezwungen, gemäß den Regeln der ‚Großen Oper‘ die Sprechdialoge durch neu komponierte Rezitative zu ersetzen und als Balletteinlagen Webers „Aufforderung zum Tanz“ und Musik aus dem Schauspiel „Preziosa“ einzufügen. Kaum dem originalen Geist der Musik angenähert, entfernt sich „Le Freyschütz“ auch schon wieder von ihm. In seinen Memoiren spricht Berlioz von erneuter ‚Schändung‘ des geliebten Werkes. Der um diese Zeit in recht prekären Verhältnissen in Paris lebende Richard Wagner schreibt für die ‚Gazette musicale‘ einen „Freischütz“-Aufsatz und weist auf die Entstellung

des Werkes durch das falsche Format hin. Er lässt seinen Essay in die patriotischen Stoßseufzer münden, die sich fortan in das nationale Selbstverständnis der Weberoper im 19. Jahrhundert eingraben:

Z „Ach, du liebeswürdige deutsche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfturmglöcke, wenn es sieben schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir so wohl, dass ich ein Deutscher bin!“¹⁶⁾

B Wagner kontrastiert in seinem Paris-Essay die Tiefe des deutschen Gemütes mit französischer Oberflächlichkeit. Von hier ist es nur ein Schritt zu der Wald-Dithyrambe, die der überzeugte Nationalist Hans Pfitzner dem Singspiel andichtet. Bei ihm ist der Wald die deutsche Hauptperson, im Sonnenglanz durchglüht, von Hornklängen belebt und nächtigem Gewitter heimgesucht. Pfitzner übersieht wie alle Waldanbeter vor ihm, dass es sich bereits beim „Freischütz“ um einen Anachronismus handelt, bergen doch um 1821 die deutschen Wälder längst keine Mysterien mehr. Aus wildem Raubbau entwickeln sie sich zu weiten Nutzflächen und folgen geheimnislos den Gesetzen ökonomischer Verwertung.

Um diesem Utilitarismus wenigstens subjektiv entgegenzuwirken, träumt sich die Romantik zurück in irrationale Zauberwälder. Deutsches Naturgefühl bezieht über ein gutes Jahrhundert hinweg seine Identität über Wipfelrauschen, schwarze, schweigende und ewig singende Wälder. Besungen, beschrieben, gemalt, gedichtet, durchwandert und gepriesen, stellt der Wald ein poetisches Quietiv, einen ‚locus amoenus‘ aller Künste dar. Ludwig Tieck prägt den Begriff „Waldeinsamkeit“, Eichendorff findet in seinem ‚andächtgen Aufenthalt‘ ein ‚stilles, ernstes Wort‘ gegen die ‚geschäftige Welt‘; Wilhelm Hauff kürt Schwarzwald und Spessart zu Märchen- und Räuberorten, und Adalbert Stifter ersinnt wie der „Freischütz“ den böhmischen ‚Hochwald‘ als Schutzraum gegen die Wirren des 30-jährigen Krieges.

Die Maler Moritz von Schwind und Caspar David Friedrich stellen ihre Reiter und Jäger verloren in die Übermacht der Laub- und Tannenwälder. Felix Mendelssohns „Sommernachtstraum“-Musik unternimmt wie Otto Nicolais „Lustige Weiber von

Windsor“ eine launige Mixtur von Shakespearescher Waldstimmung mit Weber-ähnlichen Naturklängen. Und Robert Schumanns „Waldszenen“ für Klavier bergen inmitten **heimeliger** Waldidylle die „verrufene Stelle“ als **unheimlichen** Verweis auf die Wolfsschlucht.

Vor allem aber siedeln sich die Grimmschen Märchen mit Vorliebe im Waldesinnern an. Hier spielt besonders der Doppelaspekt des Waldes als Schutzraum und Bedrohung zugleich eine tragende Rolle. Auf all diese Flucht-, Verwünschungs-, Verwandlungs-, Inzest-, Mord- und Erlösungsmythen lässt sich das Freudsche Begriffspaar ‚heimlich-unheimlich‘ so sinnfällig applizieren wie auf die C-Dur/c-moll-Antithese der „Freischütz“-Ouvertüre. Um die Ambivalenz des hiesigen Waldgefühls nebst mythischem Untergrund dingfest zu machen, muss man wohl weiter ausholen, wie es der Volkskundler Albrecht Lehmann tut:

Z „Wer wissen will, wie der Wald zum Mythos der Deutschen wurde, muss sich weit in die Geschichte zurück denken. Am Anfang steht der römische Historiker und Ethnograf Tacitus; vor allem aber dessen Interpretation durch die Mythenforschung des 19. Jahrhunderts. Seine Germania, um das Jahr 100 unserer Zeitrechnung verfasst, war im 15. Jahrhundert wieder aufgefunden worden. Als Jacob Grimm und andere Romantiker aus Mythen und Sagen eine verborgene Geschichte der Deutschen rekonstruieren wollten, erhoben sie dieses Werk zum ältesten deutschen Geschichtsbuch. Tacitus hatte seinen römischen Lesern von den riesigen Urwäldern im germanischen Norden erzählt und vor allem von der Furcht der Bewohner "Germaniens" vor dem Betreten bestimmter Waldbezirke. Vom Standpunkt der Mythenkunde des 19. Jahrhunderts aber war der Hinweis auf den mutmaßlichen Glauben der Germanen an den Ursprung ihrer Stämme wichtig, auf ihre geheimnisvolle Herkunft aus undurchdringlichen dunklen Wäldern. Von den Romantikern um Jacob Grimm wurde die Germania als historische Quelle ernst genommen. Bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde sie von Germanisten, Volkskndlern und besonders von Lehrern der unterschiedlichen Schularten als

historische Tatsache vermittelt. Sie war damit zum Ursprungsmythos für die Deutschen geworden.“¹⁷⁾

A Kernthemen, auf die sich der Germanismus stützen kann, sind Mythen wie die Hermannschlacht im Teutoburger Wald und das Nibelungenlied. Zu ersterer liefern die Dichter Heinrich von Kleist und Christian Dietrich Grabbe die Dramen, zu letzterem Friedrich Hebbel und Richard Wagner.

Wagners Musikdrama „Siegfried“ aus der Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ gilt mit ihrem Antizivilisationshelden: dem blonden Tarzan, sowie dem Waldvogel, dem Drachen und dem Walkürenfels als die Waldoper schlechthin. Wagners Dichtung beutet die Nibelungensage und den Grimmschen Märchenschatz ebenso aus, wie seine Musik aus dem Formelvorrat des „Freischütz“ schöpft. Was dort nur Skizze bleibt, komplettiert sich hier zum Gemälde.

Das im „Freischütz“ angedeutete Waldtremolo totalisiert sich allanwesend zum mythischen Dunkel. Das Rauschen der Tannenwipfel vor Agathes Fenster wird zum ´üppigen Waldweben´, das bei Wagner Siegfrieds wachsendes Eindringen in die Stimmen der Natur versinnlicht. Der friedvolle Hörnerschall des Böhmerwaldes schließlich wandert in Siegfrieds aggressiven Weckruf.

Webers ´imaginäre Sprache des Waldes´ formt sich bei Wagner zum tönenden Mythos. In seinem Buch „Oper und Drama“ fordert er die Einheit von Mensch und Natur: denn die Natur dürfe für den Helden keine ´zufällige Kulisse´ bleiben. Bezogen auf das Verhältnis seines „Siegfried“ zu Webers „Freischütz“ bedeutet das, dass die Natur hier die Menschen umgibt und begleitet, in Wagners Musikdrama dagegen bildet sie die Quelle von allem, verkörpert vom Orchester. Zugleich neutralisiert sich das Grauen vor der Natur, das den Jäger Max ergreift, zur Furchtlosigkeit des Recken Siegfried vor ihr. Mime, der Nibelungenzwerg, erinnert in einem erregend-grotesken Angstmonolog noch einmal an die Furcht vom finsternen Wald. Aber er evoziert auch noch etwas Anderes, Neues. Denn das Freudsche Gegensatzpaar ´Heimlich-Unheimlich´, das bei Weber und in den Märchen die Ambivalenz des Waldes als Schutz und Gefahr zugleich ausdrückt, kapituliert vor

Siegfried, der ´das Fürchten nie erfuhr´. Dafür greift bei ihm der erwachende Eros, auf den bereits die unaufgelöste Sexualsymbolik des „Freischütz“ verweist. Treten die tote Mutter und die sich tötende Braut des Max in der Wolfsschlucht noch als warnende Traumboten des Sexualaktes auf, dann verbinden sich im „Siegfried“ die ungekannte Mutter und die künftige Braut Brünnhilde zum Traumbild erotischer Vereinigung. Thomas Mann verweist in seinem Vortrag „Leiden und Größe Richard Wagners“ auf diesen präfreudianischen Aspekt und zieht sich dadurch den Zorn nationalgesinnter Wagnerianer zu:

10) Richard Wagner „Siegfried“ 2. Akt Waldweben unter Zitat

M0357283 004, ab 1'22 einblenden? Oder später? Nach Zitat freistehen lassen.

Z „Da ist ein ahnungsvoller und aus dem Unterbewussten heraufschimmernder Komplex von Mutterbindung, geschlechtlichem Verlangen und Angst – jene Märchenfurcht, die Siegfried erlernen möchte – ein Komplex also, der den Psychologen Wagner in merkwürdigster, intuitiver Übereinstimmung zeigt mit Sigmund Freud, dem Psychoanalytiker. Wie in Siegfrieds Träumerei unter der Linde der Muttergedanke ins Erotische verfließt, wie in der Szene, wo Mime den Zögling über die Furcht zu belehren sucht, im Orchester das Motiv der im Feuer schlafenden Brünnhilde auf eine dunkel entstellte Weise sein Wesen treibt, - das ist Freud, das ist Analyse.“¹⁸⁾

B Thomas Manns Wagnervortrag von 1933 und die Polemik, die er auslöst, befördern sein Exil. Der Wald als raunender Ort alter Volksstämme und der Wald als inzestuöse Seelenlandschaft scheinen in ihrer interpretatorischen Konsequenz unvereinbar. Die Ablehnung von Manns psychologischer Wagnersicht bei damaligen Kulturgrößen wie Pfitzner und Hans Knappertsbusch wirft ein Licht auf die zunehmende Instrumentalisierung, die der Nationalsozialismus mit der Tradition vornimmt. Er zeigt sich u.a. auch in heidnischem Naturkult, der den Wald zum heiligen Hort der Mythenbildung kürt.

Ein signifikantes Beispiel für die Blut-und-Boden-Ideologie bildet der Kulturfilm „Ewiger Wald“ aus dem Jahr 1936. Diese ´Allegorie über zweitausend Jahre

germanischer Zivilisation´ floppt allerdings. Zu den wechselnden Bildern lässt er aus dem Off tönen:

Z „Ewiger Wald – ewiges Volk. Es lebt der Baum wie du und ich. Er strebt zum Raum wie du und ich ...“¹⁹⁾

B Aus Nebelschwaden tauchen kerzengerade Baumreihen auf und mutieren durch Überblendung zu marschierenden Kolonnen. Der lebende keltische Wald von Birnam aus der Tragödie „Macbeth“ kehrt wieder als germanisches Emblem. Der Schriftsteller Elias Canetti stilisiert das in seinem Buch „Masse und Macht“ zu einem deutschen Phänomen:

Z „Das Massensymbol der Deutschen war das Heer. Aber das Heer war mehr als das Heer: Es war der marschierende Wald. In keinem modernen Lande der Welt ist das Waldgefühl so lebendig geblieben wie in Deutschland. Das Rigide und Parallele der aufrechtstehenden Bäume, ihre Dichte und ihre Zahl erfüllt das Herz des Deutschen mit tiefer und geheimnisvoller Freude.“²⁰⁾

A Inzwischen kann davon kann nicht mehr die Rede sein. Albrecht Lehmann verweist in seinem Aufsatz „Mythos deutscher Wald“ auf den Übergang von einer ideologisch motivierten in eine ästhetische oder ökologische Waldverehrung. Dokumentarfilme über das ´grüne Wunder´, Die ´Sprache der Bäume´, das mystische Holz des Lebens´ und ´Europas Wildnis´ rücken den Blick vom Pathos ins Freie, Offene der Natur.

Vom ´geheimen Leben der Bäume´ und vom Netzwerk der Natur künden heute vor allem die Bücher des Försters, Waldführers und Bestsellerautors Peter Wohlleben. Wohllebens Waldakademie verheißt Wohlfühlkultur in den Wershofer Wäldern bei Wanderungen und anschließendem Kaffee, Kuchen und Kamingeplauder mit dem geschäftstüchtigen Autor. Ohne romantische Anflüge und ideologisch gestrige Naturverbrämung will Wohlleben konsequent den Weg zurück zur Wildnis und zu ´urwaldähnlichen Laubwäldern´ beschreiten: Pferde statt Holzerntemaschinen, Buchen statt Fichten, Verzicht auf Chemie und Kahlschläge.

Also ein Rousseausches 'Zurück zur Natur' inmitten des allgemeinen Waldsterbens. Aufatmen kann auch die Kultur, denn die Vorzüge der Wildnis und die antizivilisatorischen Impulse gegen wachsende Industrialisierung gehen ja bereits von Webers „Freischütz“ und Wagners „Siegfried“ aus und erfahren nun 'Schützenhilfe' aus der Forstwissenschaft. Als kuriose Synthese von Wohllebens wohltätigem Einfluss auf Natur **und** Kultur mag folgende Notiz von 2019 dienen, wobei hier der „Freischütz“ die bloße Location in Form der Waldschenke herleiht:

11) „Der Freischütz“ 3. Akt „Was gleicht wohl auf Erden“ CD 2 T unter Zitat

Z „Schwerte – Die evangelische Kirchengemeinde lädt am kommenden Sonntag (26. Mai) um 11 Uhr zu einem Gottesdienst mitten im Wald nahe beim „Freischütz“ ein. Der Ort: eine kleine Lichtung am Wanderweg unweit des Lokals. Vom Parkplatz des „Freischütz“ aus wird es eine Beschilderung geben. Der Weg ist rollstuhltauglich. Gefeiert wird, musikalisch begleitet vom Posaunenchor Geisecke (Leitung: Ewald Wohlfahrt), unter dem Blätterdach die lebendige Schöpfung Gottes. 'Und wir denken nach über das Zusammenleben der Pflanzen, wie es Peter Wohlleben in seinem Bestseller so eindrucksvoll beschrieben hat. 'Der Wald ist eine lebendige Gemeinschaft, die auch unsere Gemeinschaft am Leben erhält', erzählt Pfarrer Dr. Klaus Johanning mit großer Vorfreude.'²¹⁾

B Der Gottesdienst, der hier als Sonntags-und-Naturidyll gleich neben dem „Freischütz-Lokal stattfindet, führt zur eigentlichen Grundthese der Oper, für die der Wald lediglich die Aura bildet: die existentielle Frage nach Gott und der Blindheit vor dem eigenen Geschick. Max schleudert diese Frage am Schluss seiner Arie auf dem Spitzenton ‚a‘ heraus. Mit dreifachem Fortissimo-Schlag des Orchesters nebst Generalpause wird sie zum inneren Zentrum der Oper. Nicht die Hölle, sondern die Immanenz des Zufalls sei hier gemeint, sagt Adorno, für ihn hat die Frage eine Bedeutung weit über die übliche 'Opernrhetorik' hinaus.

Dieser Ansicht ist auch der italienische Dichter Giorgio Caproni, der seine umfangreiche Verssammlung von 1982 in direkter Anlehnung an Webers Oper „Il

Franco Cacciatore“ nennt. Besonders die Figur des Jägers interessiert ihn, erklärt der Autor. Der Jäger in der Gestalt des Suchenden.

Z „Sucher von was? Von Gott? Der Wahrheit? Von dem, was hinter dem Phänomen und jenseits der letzten Grenze liegt, die die Vernunft erreichen kann? Von seiner eigenen Identität oder der von anderen? Eine Frage so gut wie die andere, und vielleicht geht es nur um die Forschung um der Forschung willen“. ²²⁾

A In Capronis paradoxer und ´binärer Logik´ steht die Infragestellung Gottes im Zentrum. Es geht um einen Gott, der immer und nur in der Negation existiert. Doch die Frage nach Gott wird bei ihm nicht nur philosophisch gestellt. Sie meint zugleich den ständigen Konflikt mit dem eigenen Ich. Daher leitet sich die Grundidee Capronis vom Doppelgänger-Syndrom aus E.T.A. Hoffmanns Roman „Die Elixiere des Teufels“ her und verbindet sich mit der Magie des „Freischütz“.

12a) „Der Freischütz“ 1. Akt Nr. 3 „Herrscht blind das Schicksal“ CD 1 T T 7 05´30... 06´

A Capronis Anspielung auf Weber ist allerdings auch ironisch gefärbt: Der Max des „Freischütz“ verliert seine Unfehlbarkeit als Schütze und trifft den Adler mit der Freikugel. Will sagen: mittels der Magie. Caproni will mit seiner Versdichtung die Abwesenheit jeglichen Zaubers und jeglicher Magie unterstreichen. Er spricht aus Erfahrung. Für den Chorausruf im 3. Akt: „Schaut o schaut, er traf die eigne Braut!“ ist zumindest in Italien keine Magie vonnöten. Noch immer ist die Jagd ein Volkssport in Italien. Und bis heute kommt es bei der alljährlichen Saisonöffnung der Caccia Anfang September regelmäßig zu sogenannten ´Familienunfällen´; Väter treffen ihre Söhne und Söhne ihre Väter. Giornali und Gazetten bringen ständig Notizen über derartige Unfälle:

Z „Incidente di caccia, a Fiesole padre uccide il figlio“ – „Jagdunfall, in Fiesole erschießt der Vater den Sohn“

„Sechse treffen, sieben äffen“ – „Il Franco cacciatore“- die heimliche Nationaloper der Italiener?

12 b) Cd 1 T 7 06´...06´38

B Merkwürdig schwankt der „Freischütz“ zwischen Tiefsinn und Trivialität. Wie Karl Mays Wildwestromane leiht er seine Kulissen den Freilichttheatern, darunter alljährlich der Felsenbühne Rathen in der Sächsischen Schweiz, die einst den „Freischütz“-Vätern das Bild der Wolfsschlucht eingab.

A Dem nach wie vor populären Naturalismus des Freilichts und der Provinzbühne stehen vielfache Regieversuche entgegen, die Natur sexualpathologisch oder metaphorisch modern zu entschlüsseln: der Wald wird je und je zum Ort der Ängste wie verdrängter Wünsche oder zum Großstadtdschungel der Versuchung; die Wolfsschlucht transformiert sich zur weiblichen Lustgrotte oder Vagina, in die Max angstbeklommen hinabsteigt. Sein Probeschuss symbolisiert die Defloration Agathes oder steht für den Killerauftrag der Mafia. Derartige Konzepte können sich u.a. auf den ‚Psychoanalytischen Opernführer‘ von Bernd Oberhoff stützen, der die für den „Freischütz“ paradigmatischen Grundfragen der Triebregung stellt:

Z „Welche psychodynamischen Kräfte verbergen sich hinter der so expressiv und lautstark vorgetragenen Begeisterung für die Jagd und den deutschen Wald in Webers Freischütz? Zu welchem bedrohlichen seelischen Konflikt steigt der Jägerbursche Max zu mitternächtlicher Stunde ins Unbewusste hinab? Bereits die Musik der Ouvertüre macht es offenbar: Es geht um ein Drama mit einer hochexplosiven Mischung aus sexuellen und aggressiven Triebregungen.“⁽²³⁾

A Oberhoffs analytische Applikationen, die dem schwachen Max ‚genitale Unzulänglichkeit‘ und dem starken Kaspar ‚Allmachtsphantasien‘ zur Lösung ödipaler Probleme bescheinigen, fallen in ihren Stereotypen allerdings hinter Thomas Manns Freud-Interpretation zurück. Zur psychologischen Sicht heutiger „Freischütz“-Inszenierungen gesellt sich die soziale Perspektive mit Brecht-nahem Akzent auf den Hintergrund des 30-jährigen Krieges. Walter Felsensteins realistische Darstellung an der Komischen Oper Berlin 1951, Bohumil Herlichkas tragisch endendes Finale von Düsseldorf 1961 und die Verfilmung durch Jens Neubert von 2010 bieten rare Beispiele von ins Schwarze treffenden Probeschüssen. Hingegen zeigen jüngste, reichlich hilflose Regietheaterversuche, das alte Jägerlatein in heutiges

Unternehmerdeutsch umzuschmelzen, dass diesem Panoptikum aus dem romantischen Vormärz szenisch und musikalisch nur schwer beizukommen ist.

13) you tube „Schreifritz“ Ouvertüre 04'01...“na na“4'20

B Wo Pathos im Spiel ist und wo sich Ernst und Scherz mit ´tieferer Bedeutung´ verbinden, da ist auch die Satire nicht weit. Der „Freischütz“ ist durch seine Mischung aus Oper und Singspiel, Kolportage und Jägerfolklore, Spießbürgertum und Schauerromantik ein ebenso dankbares Objekt für die Parodie, wie er eine Denkaufgabe für die Regie darstellt. Ohnehin wird dem Teufel im Märchen und Kasperltheater die komische Rolle des geprellten Bösewichtes zuteil. Zudem gilt für ihn ausgerechnet im Singspiel die alte Vorschrift: ´Diabolus non cantat´ - ein Singverbot, an das sich auch Höllenfürst Samiel hält. In der Opera-Comique-Tradition, der auch der „Freischütz“ angehört, liegt übrigens der Grund, warum das Pariser Publikum den „Robin des Bois“ zum tiefen Groll eines Hector Berlioz als vergnüglichen Teufelsspaß aufnahm. Und im böhmisch-tschechischen Raum, wo der „Freischütz“ spielt, ist der Teufel ebenfalls im komischen Genre angesiedelt: in den Opern von Bedrich Smetana und Antonin Dvorak zum Beispiel, bis hin zu Jaromir Weinbergers „Schwanda der Dudelsackpfeifer“.

Von der halb grämlichen, halb bissigen Reaktion Grillparzers auf die Wolfsschlucht-Dämonie war bereits die Rede. In demselben Jahr 1822 erscheint im Münchner Theater am Isarthor „Der Freischütz oder Staberl in der Löwengrube“ von Carl Carl: ein Vorgeschmack auf die Opernparodien eines Johann Nestroy, der sich in kalauernden Reimen über die Naturschwärmerei Agathes mitteilt. Statt nahenden Schlummers plagt sie nagender Hunger, die goldnen Sterne sind ´abgeschmackt,´ und ´Blitz verlösche´ reimt sich auf die ´große Wäsche, die noch vor Maxens Heimkehr anfällt. Parodistisch spielt auch Albert Lortzings komische Oper „Der Wildschütz“ auf den berühmteren Bruder an. Außer dem Titel verweist der bereits in der Ouvertüre zündende Schuss auf den „Freischütz“. Und die Tatsache, dass Schulmeister Baculus anstatt des Rehbocks den eigenen Esel trifft, nimmt Max´

Zielversagen ebenso aufs Korn wie das feudale Hollahi im Hörnerschall den bürgerlichen Jägerchor bei Weber.

A Ins Vexierbild der Klamotte rutscht der „Freischütz“ in zwei anderen Parodien, deren Wurzeln ebenfalls im 19. Jahrhundert liegen:

Da ist einmal der „Hamburger Freischütz oder De Bruutschuss“; er verdankt seine Entstehung einer plattdeutschen Darbietung der Oper 1850 im „Elysium-Theater“ von St. Pauli. Die unfreiwillige Verfremdung des Textes ins Niederdeutsche dient hier als satirischer Einstieg, es folgen Dialekt-Witz und entsprechende Gruselkomik.

14) „De Bruutschuss“ Wolfsschlucht 53´46...54´46

A Seit dem 18. Jahrhundert ist von sogenannten ´Bieropern´ die Rede:

Sie entstehen innerhalb deutscher Studentenkörpers, die sich damit vergnügten, ernsthafte Inhalte auf die Schippe zu nehmen und singend zu veralbern. Dem Bieropern-Komponisten Richard Thiele verdankt sich der unsterbliche Titel „Der Schreifritz oder Der Probeschub“. Dieses ´Theekränzchen vor hundert Jahren´ wandert in neuer Gestalt in den Giftschränk eines Rundfunksenders und bildet 1958 den Silvesterscherz des NDR. Das im Bandarchiv der Berliner Funkstunde gehütete Juwel erscheint nun jubiläumsgerecht auf You tube. Diese bezüglich ihres Humors verständlicherweise angestaubte Produktion versucht sich neben karikierenden Musikzitate auch in politischer Nachkriegssatire und kürt Kaspar zum Agenten der Rüstungsindustrie. Es versteht sich, dass dieser Funk-Schreifritz auch den Jägerchor über Kimme und Korn anvisiert:

15) you tube „Der Schreifritz“ 41´11...42´10 Jägerchor

B 1962 verleiht Theodor W. Adorno dem „Freischütz“ den Titel ´Deutsche Nationaloper´. Im Gegensatz zu Wagners „Meistersingern“ sei Webers Oper nämlich frei von sich selbst feiernder deutscher Gesinnung. Dass diese in ihn hineinprojiziert wurde, zeigt der Exkurs über den Wald und seinen Deutungswandel vom Nationalembel zum Objekt des Naturschutzes. Was bleibt von Webers Musik jenseits ihrer ´Verbrauchtheit´? Neben der gängigen Ouvertüre sind dies wohl einerseits Max´ dramatische Gottsuche und andererseits Agathes leise und fromme

Weise. Der Mann als Zweifler – die Frau als ruhender Pol, Aufbegehren und Innigkeit: Weber verleiht dieser für die Romantik typischen Geschlechterpolarität die Melodie.

16) you tube „Der Schreifritz“ 42´59... 43´44 Finale

Literatur

- 1) „Der Freischütz“ Unbekannter Verfasser in:weber-gesamtausgabe.de/A030407
- 2) Richard Wagner *Oper und Drama* hrsg. Von Felix groß Deutsche Bibliothek Berlin 1921 S. 50
- 3) Weber, Max Maria von: *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*. Leipzig: Ernst Keil 1864-1866. Bd. 2, S. 312-316
- 4) Heinrich Heine *Werke und Briefe* hrsg. Von Hans Kaufmann Weimar 1980 Bd. 5 S. 28
- 5) Ludwig Marcuse *Heinrich Heine in Selbstzeugnissen* Rowohlt Reinbeck b. Hamburg 1960 S. 50
- 6) Richard Wagner *Der Freischütz in Paris 1841* in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* Bd. 1 Lpz. 1871, S. 257-298
- 7) Christoph Schwandt *Carl Maria von Weber in seiner Zeit* Schott Mainz 2014 S. 376 ISBN 978-3-7957-0820-7
- 8) Friedrich Kind: *Der Freischütz. Volks-Oper in drei Aufzügen. Ausgabe letzter Hand* Leipzig: Göschen 1843, *Schöpfungsgeschichte des Freischützen*, S. 117-123
- 9) Carl Dahlhaus/Sieghardt Döhring *Der Freischütz* in: *Enzyklopädie des Musiktheaters* Band 6 Piper München 1997 S. 662 ISBN 3-492-02421-1
- 10) Franz Grillparzer *Der wilde Jäger* in: *Grillparzers Werke* hrsg. von S. Hock Bong & Co. Berlin Bd. 10-12 S. 390
- 11) Theodor W. Adorno *Bilderwelt des Freischütz* in: *Moments musicaux* Suhrkamp Frankfurt a. Main 1964, S. 44

- 12) Joh. Chr. Lobe *Gespräche mit C.M. v W.* in: *Consonanzen und Dissonanzen. Ges. Schriften aus älterer und neuerer Zeit*, Lpz. 1869, S. 120-146
- 13) Norbert Miller *Carl Maria von Weber in Berlin II : Die drei romantischen Opern* in: Carl Dahlaus/ Norbert Miller *Europäische Romantik in der Musik* Bd. 2 2007 S. 518 Springer Verlag Deutschland ISBN 978-3-476-00021-7
- 14) Th. W. Adorno *Bilderwelt des Freischütz* a.a.o. S. 45/46
- 15) Sigmund Freud *Das Unheimliche* in Kleinere Schriften Band 2 Internet *Projekt Gutenberg*
- 16) Richard Wagner *Der Freischütz in Paris* a.a.o. S. 258
- 17) Albrecht Lehmann *Mythos deutscher Wald* in: Zeitschrift *Der deutsche Wald* Heft 1/2001 Hrsg: LpB Download als PDF (3,6 MB) S. 4
- 18) Thomas Mann *Leiden und Größe Richard Wagners* in: *Leiden und Grösse der Meister* Fischer Taschenbuch 1957 S. 222
- 19) *Ewiger Wald* Dokumentarfilm von 1936 Text auf You Tube
- 20) Zit. nach Adorno *Bilderwelt des Freischütz* a.a.o. S. 40
- 21) Medieninformation *Mein Schwerte Das (geheime) Leben der Bäume – ein Waldgottesdienst* 22. Mai 2019
- 22) Gerardo Mele Gerardo Mele *IL FRANCO CACCIATORE DI GIORGIO CAPRONI* 2014 Zeroottonove.it
- 23) Bernd Oberhoff *Carl Maria v. Weber Der Freischütz Ein psychanalytischer Opernführer* Imago Psychosozial-Verlag 2005 ISBN-103-89806-467-0 S. 2