Stadtarchiv Mannheim

Nachlaß

Hans Schüler

Zugang: 38/1969

203
1 - 45
42 A

GERÜST FÜR SCHEINWERFER

HÄNGER V.

ANLEG-
TREPPE

360

STEG

SCHWARZ

HÄNGER IV.

HÄNGER VII.

SCHWARZ

+2,10

STANGE
SCH. SCHEIBE

+2,50
+2,50

III.

II.

VIII.

+-0

GRÄNDER

I.

+-0

+10

+-0

HÄNGER VI.

BANK
TISCH
BANK

IX.

BANK
TISCH
BANK

V.

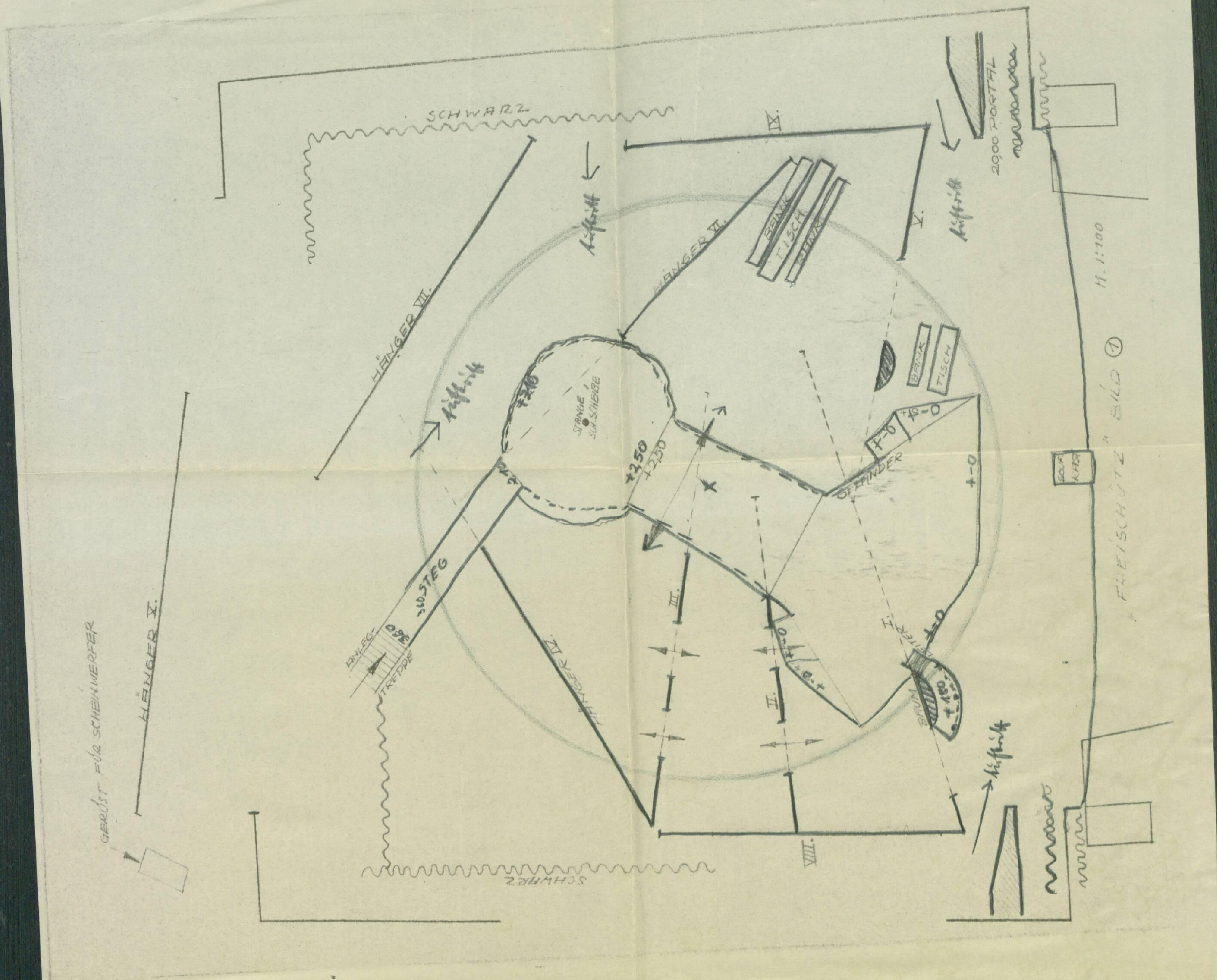
BANK
TISCH
BANK

2000 PORTAL

SOUF-
KASTL

„FREISCHÜTZ" BILD 5

M. 1:100


SCHWARZ
HÄNGER VII.
HÄNGER VI.
IX.
V.
20,00 PORTAL
BANK
TISCH
BANK
BANK
TISCH
STANGE
SCH.SCHEIBE
+2,50
+2,50
360 STEG
380
ANLEG-
TREPPE
HÄNGER X.
GERÜST FÜR SCHEINWERFER
HÄNGER IV.
III.
II.
I.
VIII.
LEITER
BAUM
+1,80
SOUF KASTEN
H. 1:100
„FREISCHÜTZ" BILD ①
SCHWARZ

2

Auf halbem Wege

RV 10

Wiesbadener „Freischütz" zur Eröffnung der Maifestspiele

Es ist recht naheliegend, als ersten deutschen Beitrag internationaler Opernfestspiele den „Freischütz" zu geben; in aller Welt gilt er als der Inbegriff des deutschen Menschen und der deutschen Landschaft. Und es gehört Mut dazu; denn gerade dieses Werk ist ein Inszenierungsproblem geworden, nicht etwa, weil ihm gewisse Schwächen anhafteten — es hat außer einigen Dialogbanalitäten gar keine Schwächen —, sondern weil die Stilmittel des gegenwärtigen Theaters das Romantisch-Naturhafte nur zu bewältigen vermögen, wenn aus Geist und Gefühl eine Uebersetzung bis ins letzte szenische Detail hinein gelingt. Jeder Versuch, historisierendes Illustionstheater mit verbrauchten Bildern und Gesten zu spielen, muß deshalb scheitern; man erinnert sich nicht ohne Schaudern an die „Freischütz"-Aufführung der Salzburger Festspiele im Jahre 1954.

Der Naturalismus ist tot, das Bühnenpathos suspekt geworden; schon lange. Daß es immer wieder zu Rückfällen in Konventionen kommt, in denen ein Werk wie Webers „Freischütz" befangen sein muß, ist nach einer noch immer nicht völlig überwundenen Zeit der Verfälschungen kaum verwunderlich, aber es macht doppelt empfindlich und ängstlich. Die Berechtigung dieser Gefühle erweist sich an der Neuinszenierung des Wiesbadener Intendanten Friedrich Schramm. Sie knüpft an die Experimente an, mit denen man in den zwanziger Jahren das romantische Repertoire neu zu erarbeiten begann, und sie setzt diese Wege richtig fort; darum ist es schade, daß sie eben diese Wege nicht zu Ende ging, sondern konventionelle Elemente einsickern ließ. So ergab auch dieser Abend jene stilistische Zwiespältigkeit in der Szenerie, unter der das deutsche musikalische Theater vielerorts so sehr und im Grunde unnötigerweise zu leiden hat.

Hier läßt sich dies am Bühnenbild Ruodi Barths deutlich zeigen. Er abstrahiert, er vereinfacht die Linienführung, bis die Bäume seines Waldes aufstrebenden Säulen gleichen, die Wolfsschlucht aus Kuben getürmt scheint, er gießt darüber grünes Licht und nächtliche Schwärze: Natur auf der Bühne durch bildnerische Uebersetzung, naturhafter als malerische Anachronismen. Nun aber — als sei er vor dieser Kühnheit erschrocken — stellt er in diesen Wald das naturalistische Abbild eines Waldschlößchens mit Agathes Zimmer, eine Miniatur aus der Spielzeugschachtel mit gerafften Gardinen an den Fenstern und Blitzableitern auf dem Schindeldach. Das ist Milieu für ein verbürgerlichtes Singspiel, ein vernichtender Schlag gegen die diesem Werk immanente Phantastik — sie weht durch alle Szenen — und gegen die eigene Konzeption.

Die Regiearbeit Schramms begann mit einer sehr verdienstvollen, aber noch zu vorsichtigen sprachlichen Ueberarbeitung, mit Kürzungen des Dialogs und Retuschen an den Gesangstexten. Der Elan zur szenischen Neugestaltung offenbarte sich am nachdrücklichsten in der „Wolfsschlucht". Hier ist auf alle Erscheinungen verzichtet, hier herrschen nur die Naturgewalten Sturm, Blitz und Donner. Daß das Bild der toten Mutter oder der in die Tiefe stürzenden Agathe nur in Max' krankhaft überhitzter Phantasie existiert, rückt das Geschehen näher. Eine Ausnahme gibt es freilich, und sie bestätigt wieder die Inkonsequenz der Gesamtanlage: am Schluß des Bildes erscheint Samiel in theatralischem schwarzroten Habit, während er beim Anruf Caspars zunächst entsprechend durch einen — sonderbarerweise aus der Höhe statt aus der Tiefe gerichteten — Lichtkegel symbolisiert wurde. Auch eben jenem Bühnenpathos, das so unausrottbar in der Seele jedes Darstellers wuchert, ist Schramm nicht ganz Herr geworden, so vorteilhafte Ansätze, etwa in dem heiklen, schön gestellten Auftritt der Brautjungfern, zu spüren waren.

Arthur Apelts musikalische Leitung entbehrte ebensowenig dramatischer Akzente, wie sie das lyrische Element ruhig ausschwingen ließ. Bisweilen allerdings waren seine Tempi zu schleppend, und er vermochte nicht alle klanglichen Wunder dieser Partitur der Staatskapelle abzugewinnen. Aus dem gesanglich sehr gut studierten Ensemble sind Hannelore Backraß, eine Agathe mit schönen Kantilenen, Karl Liebl (Max), eine beachtlich gute und ausgeglichene stimmliche Leistung, Georg Stern (Caspar), gesanglich und darstellerisch stärksten Profils, und Gerhard Mißke (Ottokar) zu nennen. Vera Schlosser fehlt für die Partie des Aennchens die stimmliche Beweglichkeit der Soubrette, die sie schon vom Typ her nicht ist. Die Chöre waren präzis, aber klangen zu derb.

Festlich gestimmtes Publikum im Großen Haus des Staatstheaters, festliche Repräsentation im wiedereröffneten, von der Spielbank geräumten, „wilhelminischen" Foyer und festlicher Beifall.

Ernst Thomas

D E R F R E I S C H Ü T Z

I.Akt.

Dialog zwischen Nr. 1 und Nr. 2:

Cuno: Was gibt es denn hier? Dreissig über einen?

Kilian: Alles in Liebe und Güte, Herr Erbförster. Es ist Herkommen bei uns, daß ein wenig gehänselt wird, wer stets gefehlt hat.

Cuno: (tritt näher, heftig): Stets gefehlt?!

Max: (beschämt) Ich kanns nicht leugnen.

Caspar: (für sich flüsternd):Dank Samiel!

Cuno: Pfui der Schande!

Caspar: Es hat ihm jemand einen Waidmann gesetzt, und den muß er lö= sen, oder er trifft keine Klaue.

Cuno: Schweig, vorlauter Bursche, oder du hast auf der Stelle dei= nen Abschied.- Aber auch du, Max, sieh dich vor. Ich bin dir wie ein Vater gewogen. Aber fehlst du morgen den Probeschuß, müßt ich dir meine Agathe versagen, und das täte mir leid um dich und sie.

Kilian: Was ist das eigentlich mit dem Probeschuß?

Cuno: Das will ich euch erzählen.(Setzt sich) Mein Urältervater, dessen Bild noch im Forsthaus hängt, hieß Cuno wie ich und war fürstlicher Leibschütz. Einst bei einer Jagd trieben die Hunde einen Hirsch heran, auf welchen ein Mensch geschmiedet war.(Mit Seitenblick auf Kilian:) So bestrafte man in alten Zeiten die Wilderer.(Kilian betreten beiseite).) Dieser An= blick dauerte den Fürsten. Er versprach dem, der den Hirsch erlege, ohne den Missetäter zu treffen, eine Erbförsterei. Der wackere Cuno legte an und...

Kilian: Es gelang?

Cuno: (nickt)

Kilian: Ein Meisterschuß!

Kaspar: Oder ein Glücksfall, wenn nicht vielleicht gar----

Kilian: Eine Freikugel!Sechse treffen aber die Siebente gehört dem Teufel, der kann sie führen, wohin er will..

Cuno: Deshalb muß jeder von Cunos Nachfolgern einen Probeschuß ab= legen. Ich selbst habe einen Taler von einem Tannenzweig ge= schossen. Was der gnädige Herr morgen dem Max aufgeben wird- wer kanns wissen? (Er tritt zu Max.)Nimm dich zusammen. Der Waidmann der dir gesetzt ist, wird die Liebe sein.- Nadh Sonnenaufgang erwarte hier den Fürsten.

Dialog zwischen Nr. 3 und Nr. 4:

Caspar: Ein Jammer, daß du hier zum Spott der Bauern geworden bist. Aber was hilft's? Schlag dir's aus den Gedanken, Bruderherz! (Er schenkt aus seiner Jagdflasche in einen daran hängenden Lederbacher ein) Trink!

Max: Mein Kopf ist ohnehin wüst genug.(Verbirgt die Augen)

Caspar: (gießt etwas aus einem kleinen Fläschchen in den für Max bestimmten Becher. Dazu flüstert er:) Gesegn'es Samiel!

Max: (auffahrend): Mit wem sprichst du?

Caspar: Mit dir, Kamerad, mit dir!Trink endlich! Der Herr Förster soll leben!

(Max zögert).

Caspar: Auf die Gesundheit deines Lehrherrn wirst du doch mittrinken!

Max: So sei's!
(Beide trinken)

Caspar: Nun laß uns eins dazu singen'

Dialog zwischen der 1. und 2. Strphe von Nr. 4.

Caspar: Ei, du mußt auch mitsingen!

Max: Laß mich!

Caspar: Zwar weiß ich nicht, was sie an einem so lahmen Burschen wie dir findet, aber---Jungfer Agathe soll leben!

Max: Du wirst unverschämt.

Caspar: Wer die Gesundheit seiner Braut ausschlüge, wäre doch wahrlich ein Schuft!
(Max stößt widerwillig mit seinem Becher gegen Kaspars Flasche).

Dialog zwischen der 2. und 3. Strophe von Nr. 4.

Caspar: Ach, was bist du für ein Duckmäuser! Unser Herr Fürst soll leben! Wer nicht dabei ist, wäre ein Judas!

Max: Nun denn! Aber dann keinen Tropfen mehr.(Sie trinken. Man merkt Max an, daß ihm sehr heiß wird. Er geht unruhig auf und ab.)

Dialog zwischen Nr. 4 und Nr. 5.

Max: Agathe hat recht, daß sie mich immer vor dir warnt.

Caspar: Warnt sie dich? Das Herzchen. Und doch könnte ich vielleicht dir und ihr helfen.

Max: (ungläubig): Du helfen?

Caspar: (springt wie mit plötzlichem Einfall auf): Da nimm, meine Büchse. Siehst du den Stösser dort oben? Schieß!

Max: Bist du ein Narr? Der Vogel schwebt wolkenhoch über Schußweite.

Caspar: Schieß in Teu....Schellenobers Namen!

(Max berührt wie im Zweifel den Abzughahn. Das Gewehr geht los. Ein gellendes Gelächter ertönt aus dem Walde, sodaß sich Max erschrocken zu Caspar umschaut. Caspar ist nach dem Schuß in die Kulisse geeilt.)

Max: Was ist das?

Caspar: (kommt mit zwei langen Adlerfedern zurück): Der größte Steinadler, den es gibt. (Er befestigt die Federn auf Maxens Hut.) Die leg' mit einem Gruß von mir Agathen zu Füssen. Das wird sie für morgen beruhigen.

Max: Caspar, was war das für eine Kugel?

Caspar: (Nach einer Pause): Eine Freikugel.

Max: Albernes Geschwätz.

Caspar: Zu so etwas bedarf es anderer Künste als bloß zu zielen und loszudrücken.

Max: Hast du noch mehr solche Kugeln?

Caspar: Es war die letzte. Aber es macht nichts.

Max (aufbrausend): Es macht nichts?? Warum?

Caspar: Weil sie heut nacht zu bekommen sind. Es ist Mondfinsternis.

Max: Schaffe mir so eine Kugel!

Caspar: Schaff sie dir selbst!

Max: Wie könnte ich?

Caspar: Ich will es dich lehren. Sei heut nacht Punkt 12 in der Wolfsschlucht.

Max: Bei Mondfinsternis in der Wolfsschlucht? Da ist der Teufel los!

Caspar: Wahrhaftig, die ist seiner Großmutter Lustschloß!

Max: An solche Dinge darf ein braver Jäger nicht denken, Schaff du mir solche Kugel.

Caspar: Feigling. Durch fremde Gefahr möchtest du dein Glück erkaufen? Glaubst du, dann wäre deine Schuld geringer? Glaubst du, diese Schuld laste nicht schon auf dir? Glaubst du, dieser Adler sei dir geschenkt?

Max: Furchtbar, wenn du recht hättest.

Caspar: Sei kein Narr! Was dir bevorsteht, kannst du aus deinen bisherigen Fehlschüssen erraten. Agathe kann ohne dich- ich weiß zwar nicht warum - nicht leben. Sie wird verzweifeln, vielleicht aus Verzweiflung - (Er zerdrückt ostentativ eine Träne.) Schäme dich, daß ich sie mehr liebe als du.

Max: Agathe sterben? Das wäre das Ende. (Er streckt Caspar die Hand hin.)

Caspar (schlägt ein): Aber schweig zu jedermann. Es könnte dir und mir Gefahr bringen.

Max: Bei Agathens Leben: ich komme. (Ab.)

II. Akt.

Dialog zwischen Nr. 6 und Nr. 7.

Agathe: Wo nur Max bleibt? Es ist recht still und einsam hier.

Ännchen: Findest du? Ein wenig unheimlich ist es freilich, in solchem alten Jagdschloß am Polterabend fast mutterseelen allein zu sein, zumal wenn sich so ehrwürdige, längst vermoderte Herrschaften wie der Altvater Cuno mirnichts dirnichts von den Wänden herabbemühen und meinem lieben Bräutchen auf den Kopf kommen. Da lob ich mir die Lebendigen und die Jungen!

Dialog zwischen Nr. 8 und Nr. 9.

Max: Agathe!(Umarmung). Verzeiht, wenn ihr meinetwegen aufgeblieben seid. Leider komme ich nur auf wenige Augenblicke.

Agathe: Was hast du getroffen, Max?Heut ist es mir von Bedeutung.

Max (verlegen): Ich habe - ich war garnicht beim Sternschiessen. Einen Raubvogel habe ich aus den Wolken geholt. Aber was ist das? Du bist verletzt?

Agathe: Nichts, soviel als nichts.

Ännchen: Das Bild dort fiel herunter.

Max: Der Urvater Kuno?

Ännchen: Halb und halb war Agathe selbst schuld. Wer hieß ihr auch immer schon nach sieben Uhr ans Fenster laufen. Da ließ sich doch kaum erwarten, daß du heimkämst.

Max: Um sieben Uhr?Seltsam. Um diese Zeit schoß ich den Steinadler.

Agathe: Du sprichst mit dir selbst, was hast du?

Max: Ich bringe dir die Bürgschaft wiederkehrenden Glücks - sie hat mich viel gekostet - und du freust dich nicht einmal darüber? Ist das Liebe?

Agathe: Ach Max, ich liebe dich ja so innig. Solltest du morgen nicht glücklich sein, solltest du mir, ich dir entrissen werden - der Gram würde mich töten!

Max: Dram - eben darum muß ich wieder fort.

Agathe: So spät noch fort?

Max: Ich habe - - in der Dämmerung noch einen Sechzehnender geschossen, der muß noch hereingeschafft werden, sonst stehlen ihn des Nachts die Bauern.

Agathe: Wo liegt der Hirsch?

Max: Ziemlich weit - im tiefen Walde - in der Wolfsschlucht.

III.Akt.

Dialog zwischen Nr. 12 und Nr. 13.

Ännchen: Ei, du hast dich dazugehalten! Aber du bist ja so wehmütig? Ich glaube gar, du hast geweint? Brauttränen und Frühregen währen nicht lange, sagt das Sprichwort. Nun, das weiß der Himmel, Regen genug hat's heut nacht gegeben! Draußen sind mannsdicke Stämme zersplittert und strecken die Wurzeln gegen den Himmel. Wer weiß, wer wieder einmal sein Wesen getrieben hat.

Agathe: Und Max war in dieser schrecklichen Nacht im Walde.- Zudem habe ich so seltsame Träume gehabt.

Ännchen: Träume? L-ß hören! Was einem vor dem Hochzeitstage träumt, soll man sich merken.(Ännchen setzt sich zu Agathes Füssen)

Agathe: Mir träumte, ich sei in eine weiße Taube verwandelt.Max zielte nach mir, ich stürzte - aber nun war die weiße Tau= be verschwunden, ich war wieder Agathe, und ein großer, schwarzer Raubvogel wälzte sich in seinem Blute.

Ännchen: (klatscht in die Hände):Allerliebst!Allerliebst!(Für sich:) Wie finde ich schnell eine gute Deutung? (Zu Agathe:) Da hast du's:Du dachtest an deinen heutigen Brautstaat - er wurde zur weißen Taube, und die Adlerfedern auf Maxens Hut- sie wurden zum schwarzen Vogel.

Agathe: Hast du nie gehört, daß Träume in Erfüllung gehen?

Ännchen: (springt auf): Freilich, freilich! Alles kann man nicht ver= werfen. Ich selbst weiß ein grauenerregendes Beispiel.

Dialog zwischen Nr. 13 und Nr. 14:

Ännchen: Horch, da kommen schon die Brautjungfern. Guten Morgen, liebe Mädchen! Singt nur immer die Braut an, ich hole schnell den Kranz.

Dialog in Nr. 14.

Agathe (öffnet den Deckel der Schachtel und fährt zurück):Ach! (Brautjungfern fahren zurück)

Ännchen: Nun, was ist denn?(Agathe zeigt ihr den Totenkranz in der Schachtel)Nein, das ist nicht zum aushalten!

2.Brautjungfer: Ein Totenkranz.

1.Brautjungfer: Da hat sicher die alte, halbblinde Botenfrau die Schachteln vertauscht.

3.Brautjungfer:Aber was fangen wir nun an?

Ännchen: Weg damit!

4.Brautjungfer:Aber einen Kranz müssen wir haben.

Agathe: Der fromme Eremit gab mir die weissen Rosen so ernst und bedeutend. Windet mir daraus den Brautkranz.

Ännchen: Ein herrlicher Einfall.Singt noch einmal! Sie verschlingen sich wie von selbst - und stehen dir allerliebst. Singt! So singt doch und geht!

Dialog zwischen Nr. 15 und Nr. 16.

Max (leise zu Kaspar): Gib mir mehr von den glücklichen Kugeln!

Caspar: Drei für mich, vier für dich, kann ein Bruder redlicher tei= len?

Max: So gib schon her, ich will dir's danken.

Caspar: Verschossen.

Max: Was? Verschossen? Auch ich habe drei Schüsse getan.(Mit innerem Grauen.) Das ist die letzte der sieben Freikugeln.

Caspar: Die heb dir fein zum Probeschuß auf!

Max &erregt): Sechse treffen, sieben ffen!

Caspar: Was kümmert's mich?
(Fürst Ottokar kommt mit Cuno)

Cuno: Max, der gnädige Herr verlangt dich zu sprechen.
(Max geht zu Ottokar und Cuno.)

Caspar (für sich) 'Wohl bekomm's der Puppe, bei der er mich ausge= stochen hat. Wo sie nur bleibt?(Geflüstert:) Hilf Samiel!

Max: Mein Fürst?

Ottokar: Du hast drei Schüsse getan - unsereiner kann kaum so weit sehen, viel weniger treffen. Nun kommt's zum Probeschuß. Aber wo bleibt die Braut?

Cuno: Sie müßte längst hier sein. Doch wollt Ihr mir gnädig Gehör schenken, Herr Fürst, so laßt ihn den Probeschuß vor ihrer Ankunft ablegen, die Gegenwart der Braut könnte ihn verwir= ren.

Ottokar: Siehst du dort auf dem Zweige die weiße Taube? Die Aufgabe ist leicht.Schieß!

Agathe: Schieß nicht Max!

Dialog zwischen Nr. 7 und Nr. 8

Agathe: Du bist mein liebes, heiteres Ännchen. Ich fühle mich jetzt viel leichter. Seit ich heut von dem Eremiten zurückkam, hat es mir wie ein Stein auf dem Herzen gelegen.

Ännchen: Wie so? Erzähle doch! Ich weiß nur, daß er dir diese geweihten Rosen geschenkt hat.

Agathe: Er warnte mich vor einer unbekannten, großen Gefahr. Das herabstürzende Bild konnte mich töten. Die Rosen sind mir nun doppelt teuer.

Ännchen: Gut erklärt. So gefällst du mir. Nun lass uns aber zu Bett gehen, es ist schon sehr spät.

abgeänderte Besetzung 29.11.1956
Landerich

11

B e s e t z u n g

Neues Nationaltheater - Großes Haus

"Der Freischütz"

Romantische Oper von Carl Maria von Weber

Musikalische Leitung:	Herbert Albert
Inszenierung:	Hans Schüler
Bühnenbild:	Paul Walter
Kostüme:	Gerda Schulte
Chöre:	Joachim Popelka
Inspektion:	Horst Dieter Rothenberg
Inspizient:	Peter Schacht
Souffleuse:	Suse Fischer

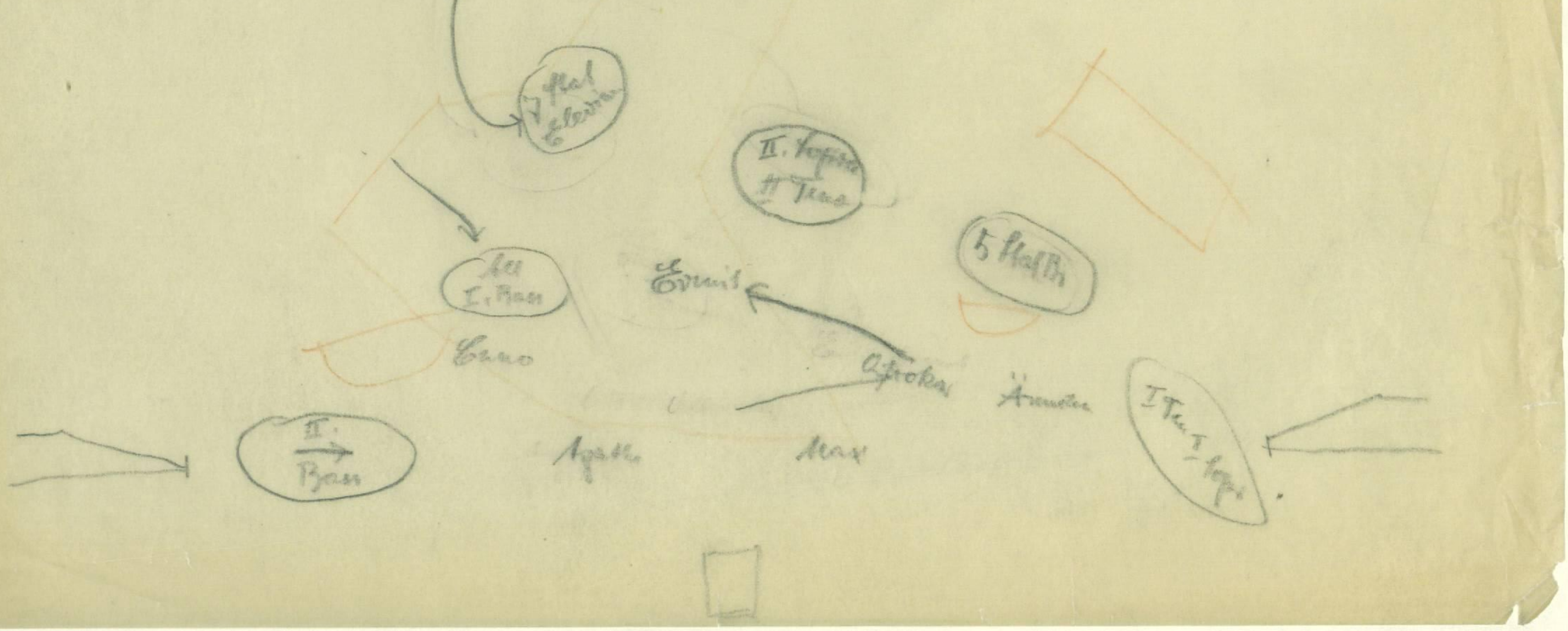
Personen des Stückes:	Besetzung
Ottokar	Hans Günter Grimm/Walter Martin
Cuno	Kurt Schneider
Agathe	Irma Handler
Ännchen	Petrina Kruse/Hertha Schmidt/Ingrid Ladwig
Caspar	Willi Wolff/Heinrich Hölzlin
Max	Hasso Eschert/Heinz Sauerbaum
Ein Eremit	Heinrich Hölzlin/Walter Streckfuß
Kilian	Karl Bernhöft/Kurt Albrecht
1.Brautjungfer	Hertha Schmidt/Isolde Schubert
2.Brautjungfer	Ingrid Ladwig/Maria Hahnbück
3.Brautjungfer	Gerda Petzold/Hedwig Rund
4.Brautjungfer	Erika Ahsbahs/Elfriede Ersing

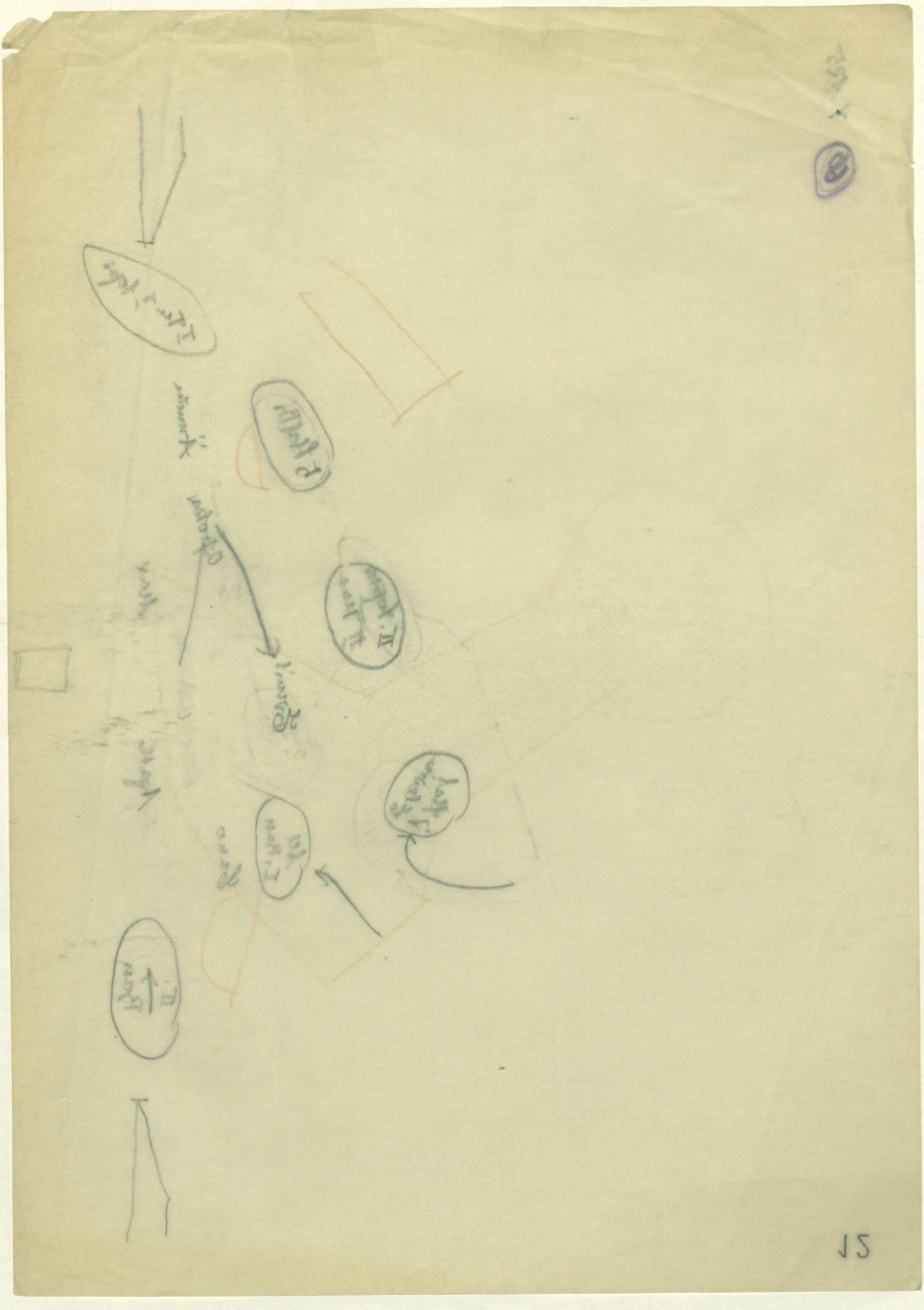
gez.Schüler
Intendant

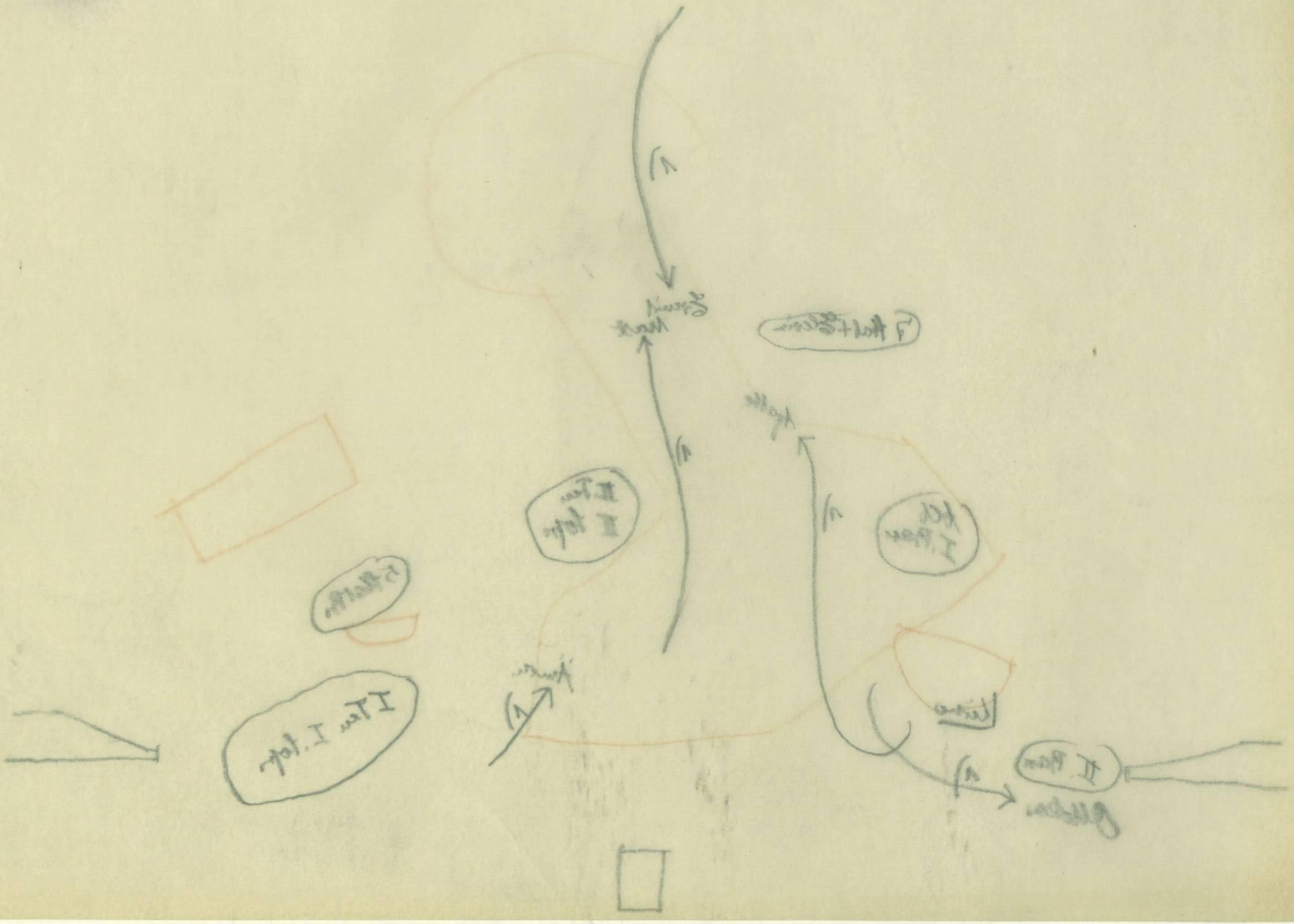
Intendant

12

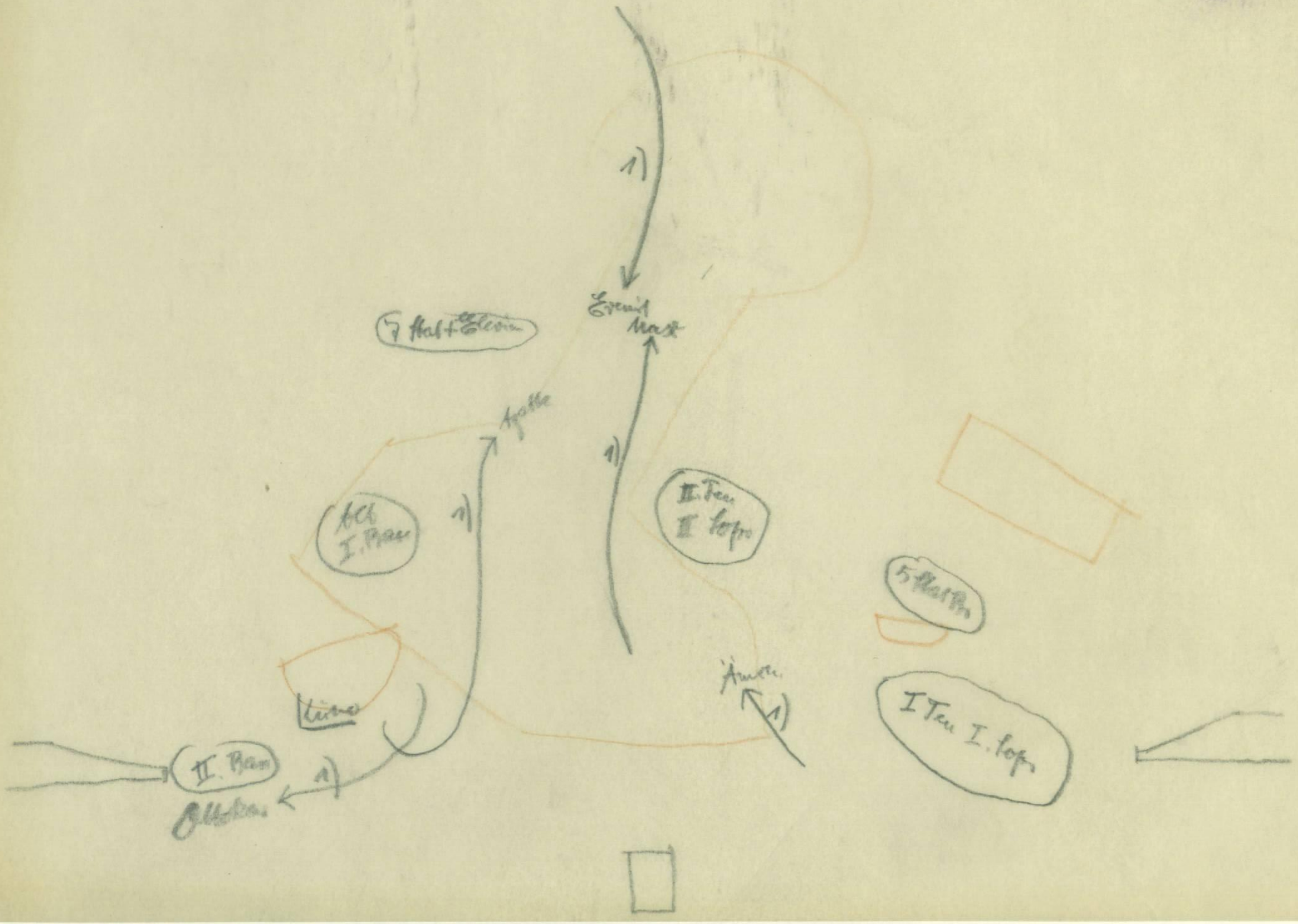
(60) Y. 125

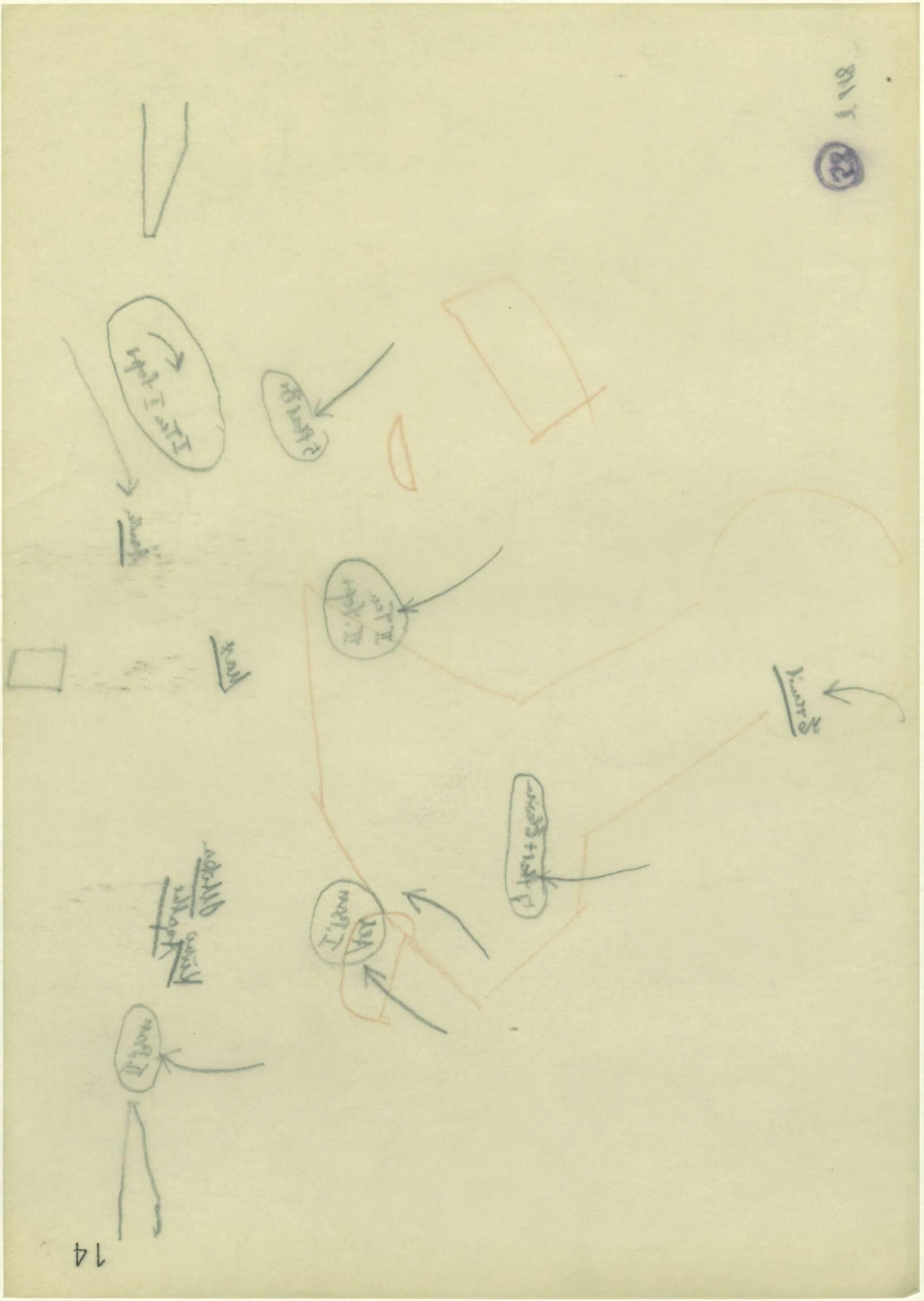

II. Kapitän
II Trans
5 Matrosen
Ernst
Otto
Ärmster
Max
Egon
Erno





37 Y 119


1)
Ersatz Mast
7 Mast + Gleis
Spitze
1)
1)
II. Zug
II Kopf
ACA
I. Plan
1)
5 Mast Pos
Anker
1)
I Zug I. Kopf
Linie
II. Plan
1)
Ölleitung



58 T 118

Ernst

5 Akt + Klavier

Acht
I. Bein

II Tenn
II. Hopse

5 Akt Bein

Max

Kino Illoka
Apathe

II. Bein

I Tenn I Hopse

Ärzte

4

57 T 117

Trans

Hôtel Electric

Act Pan

II Tau
II top

5 Rail Br

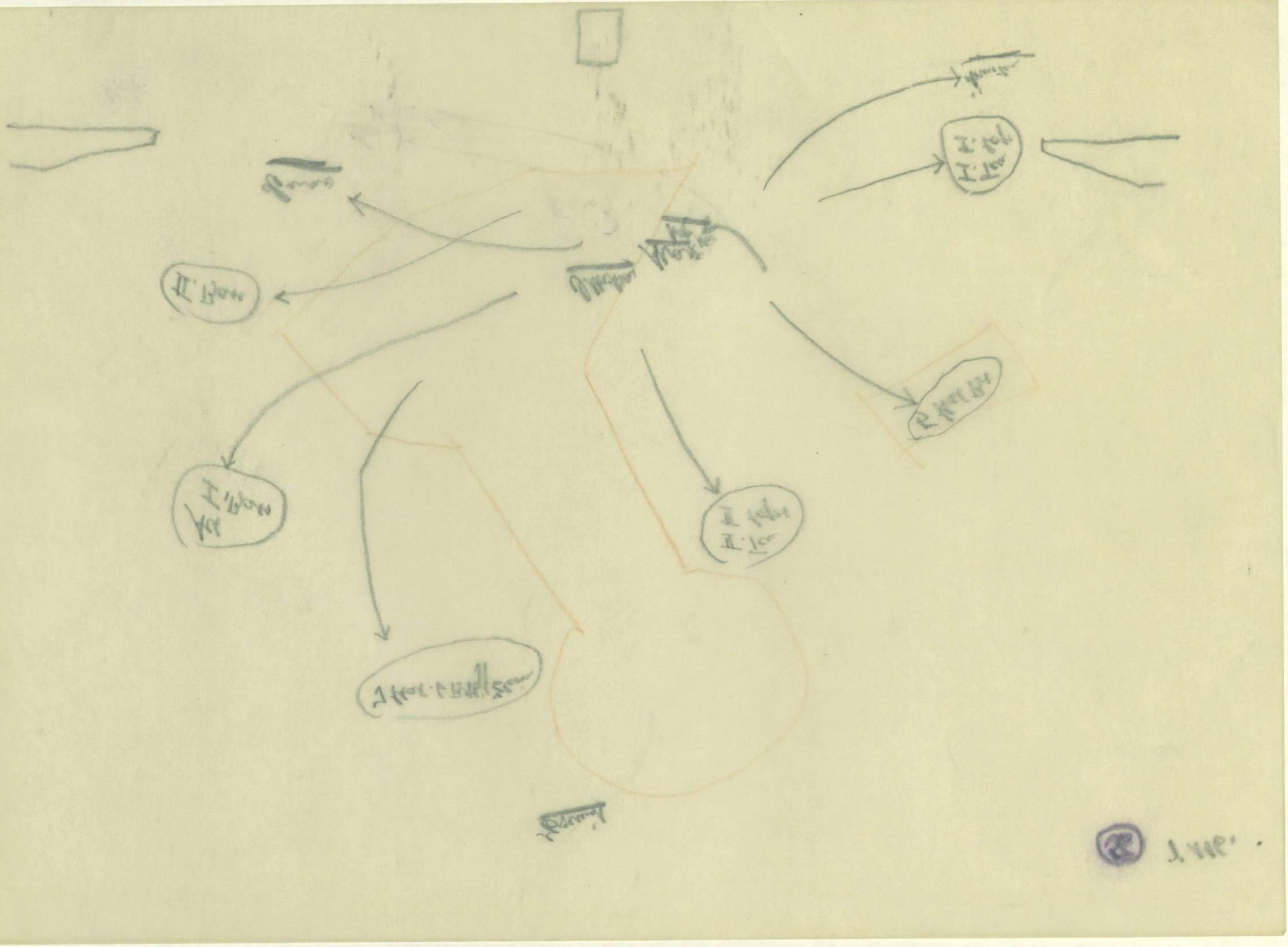
II. Pan

Max(alain)

Ottofon
Line Agile

I. Tau
I top

Arch



T 116.

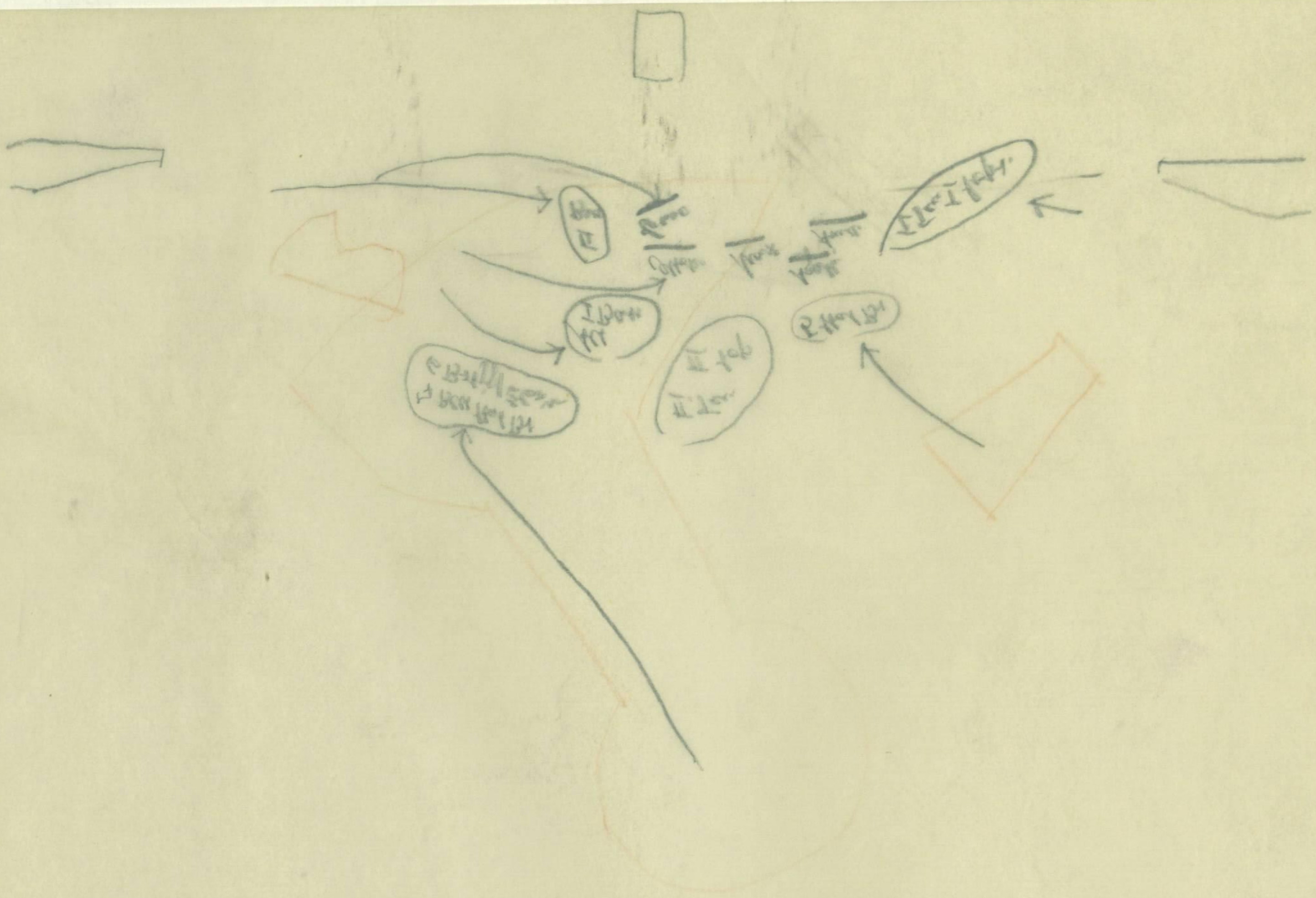
Ernst

II. Bau

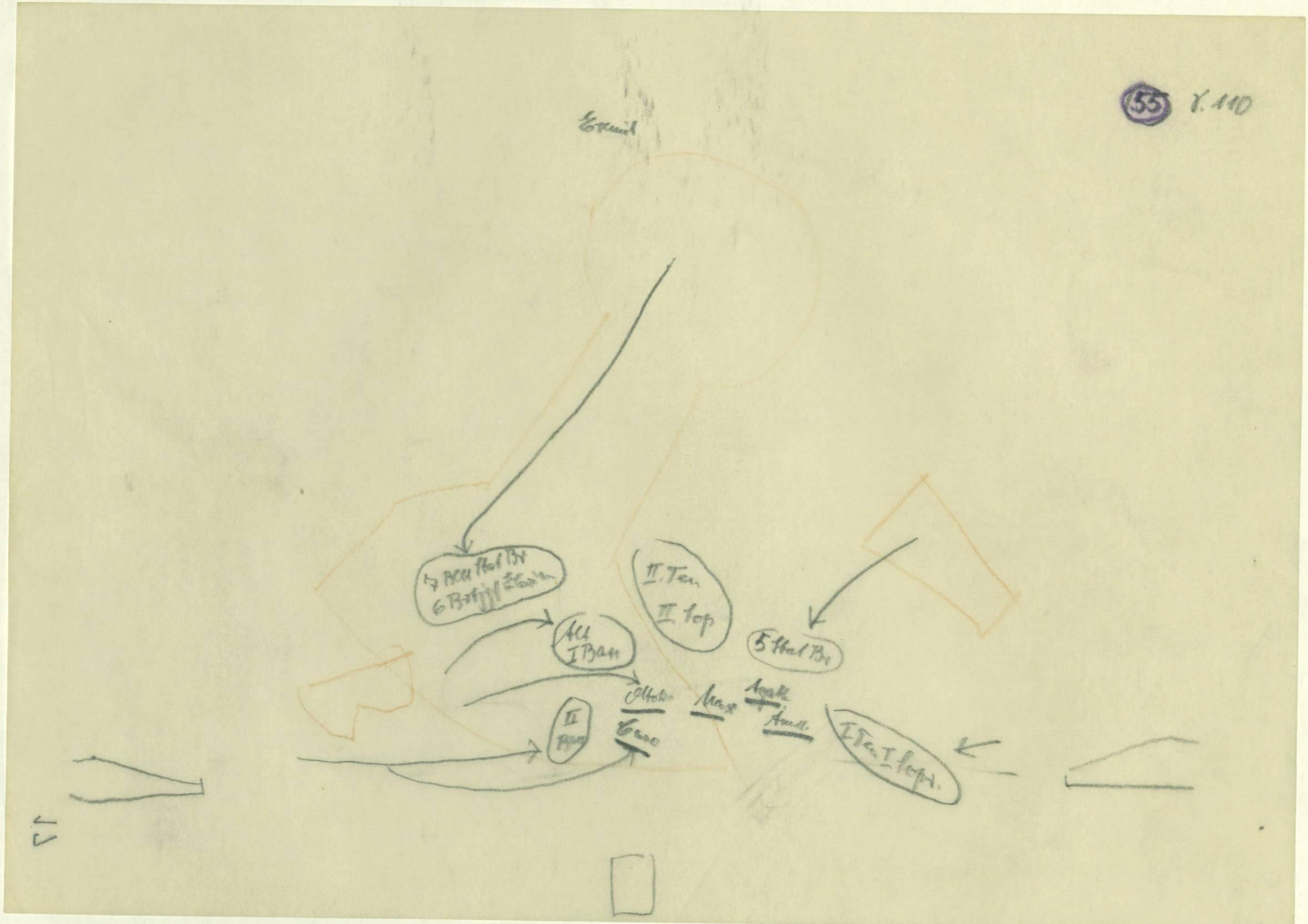
Max

I. Teil
I. Lop

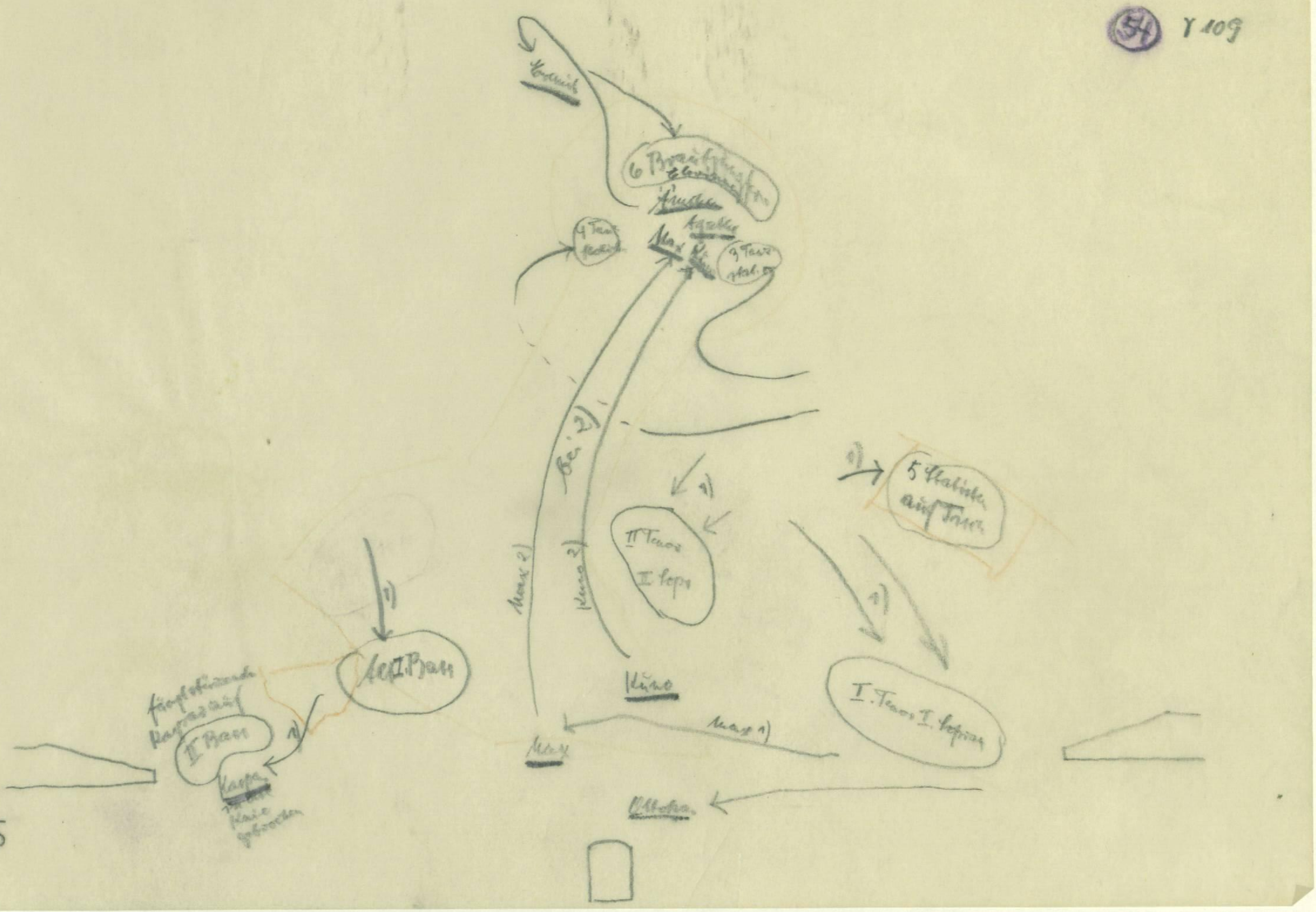
Ernst

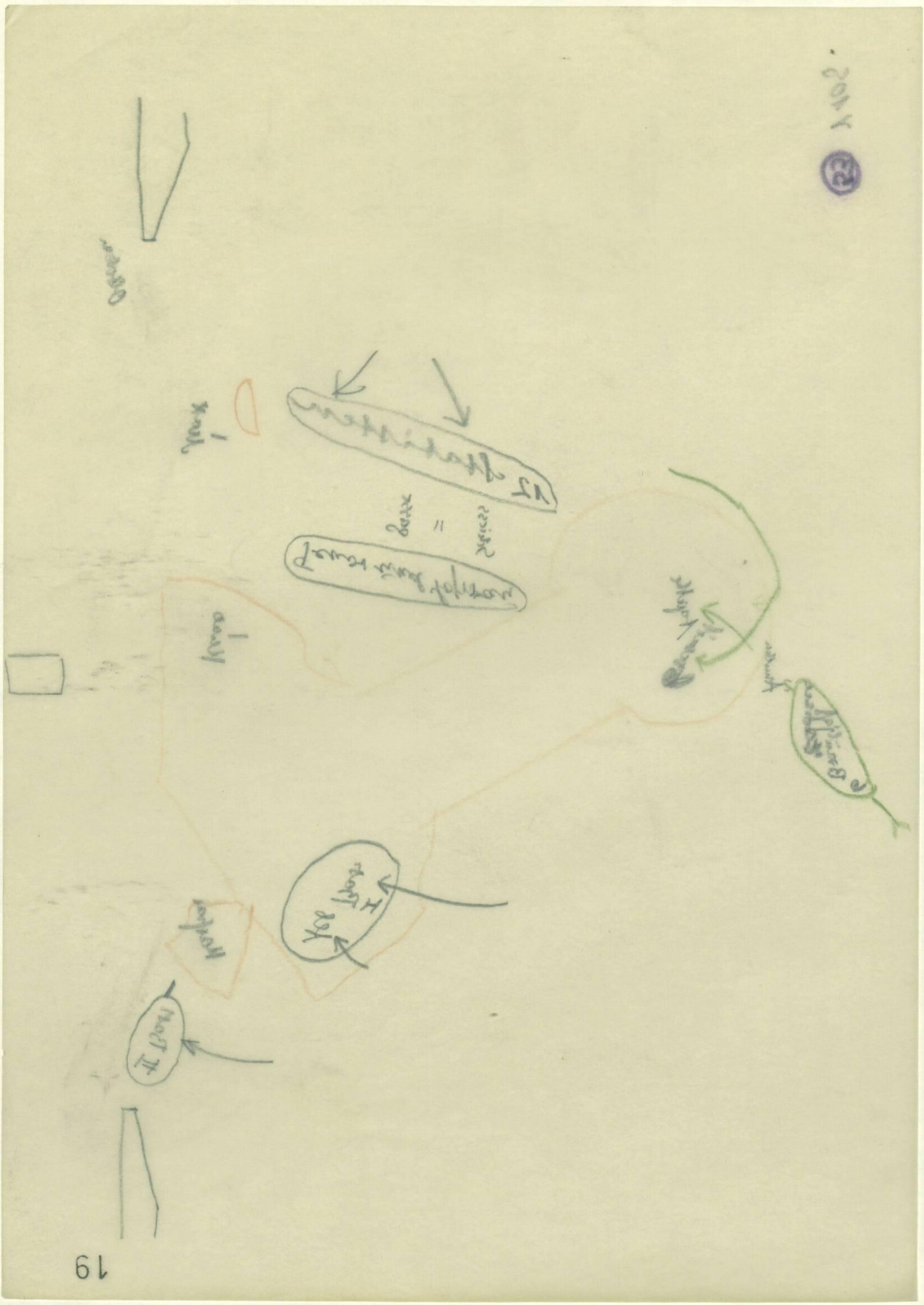


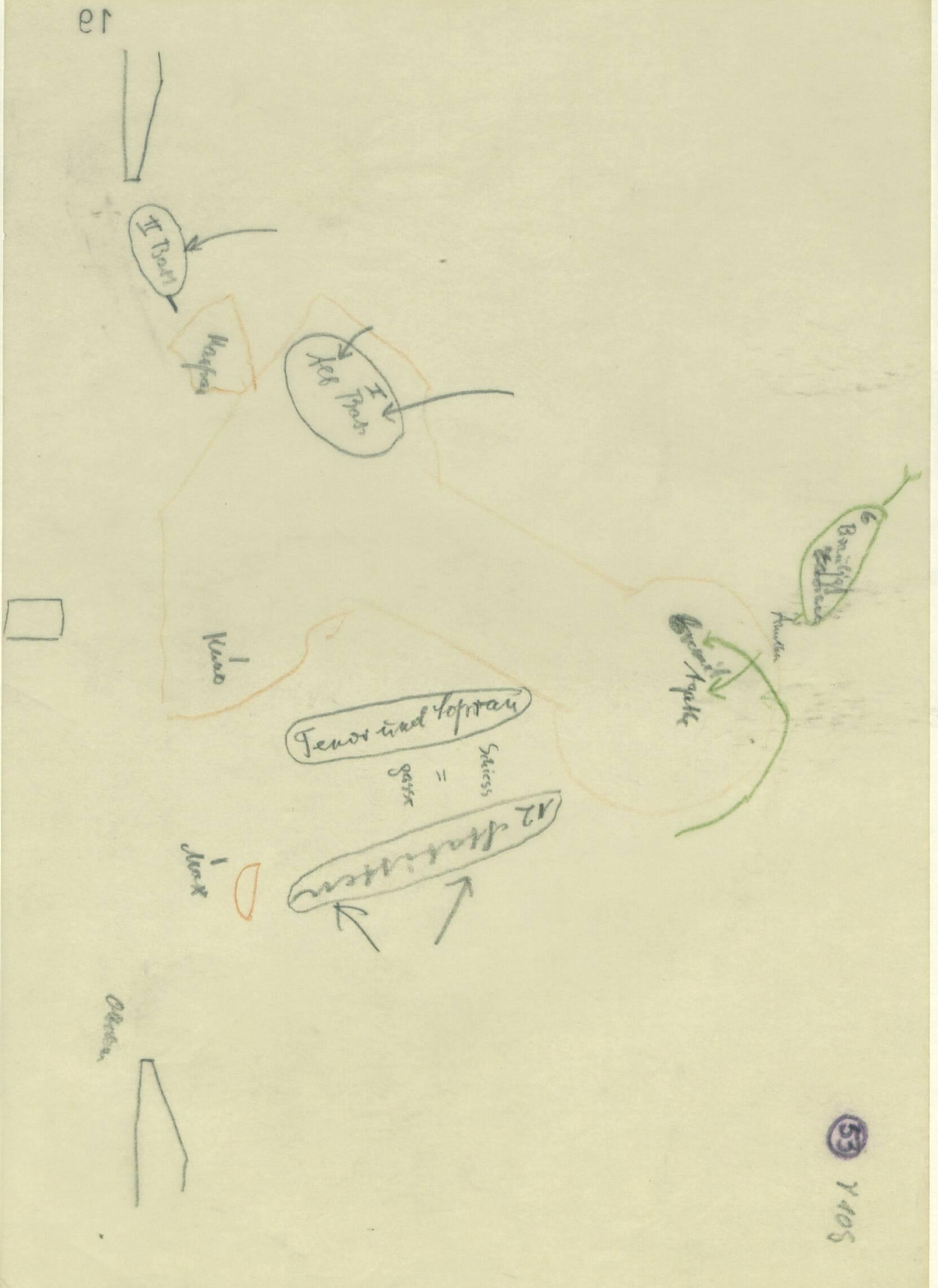
(55) V. 110



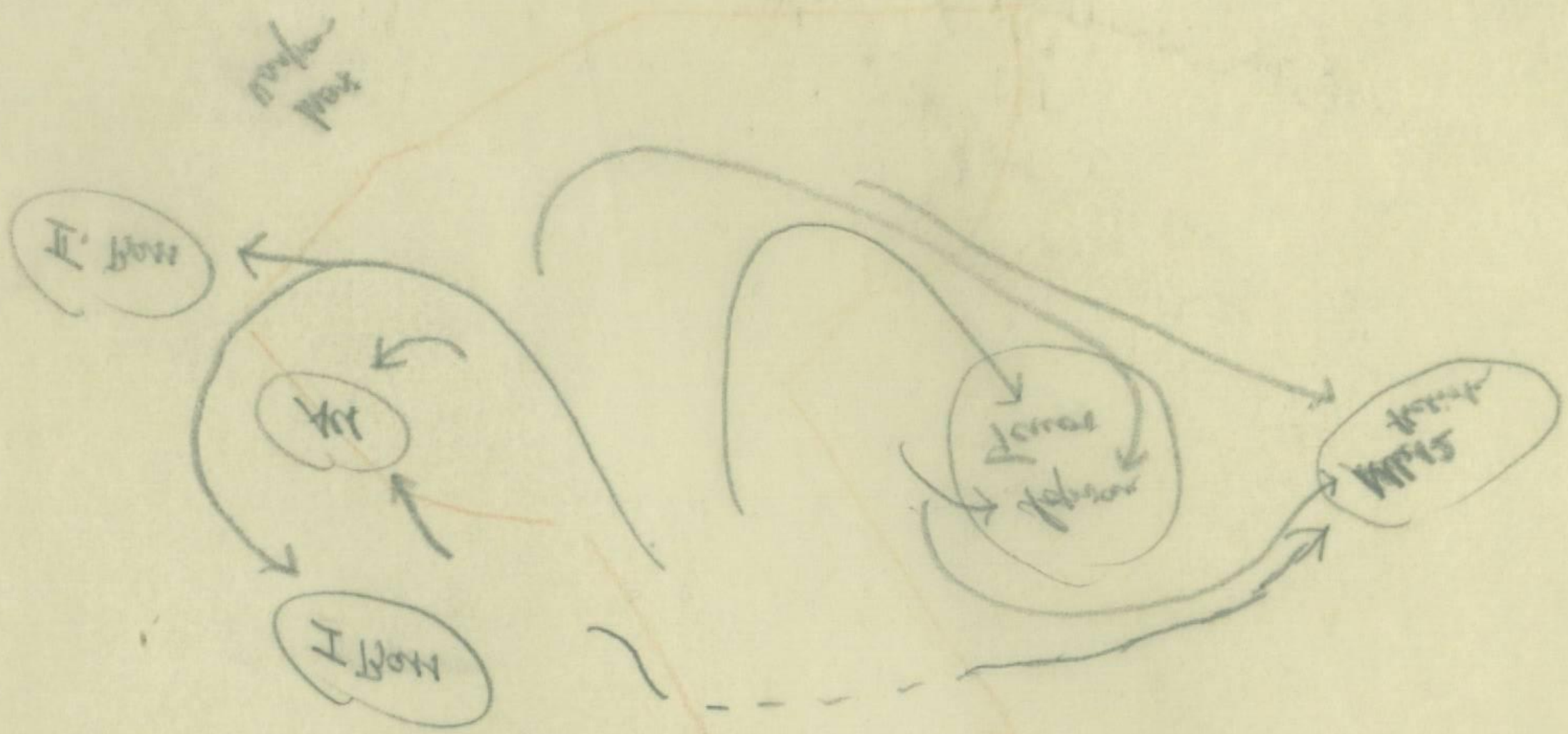
54 Y 109


Kino
Max
Klinika
I. Teor. I. kopia
II Teor. I kopia
5 Klatek
II Bram
Kasa
Max 2)
Kino 2)
1)



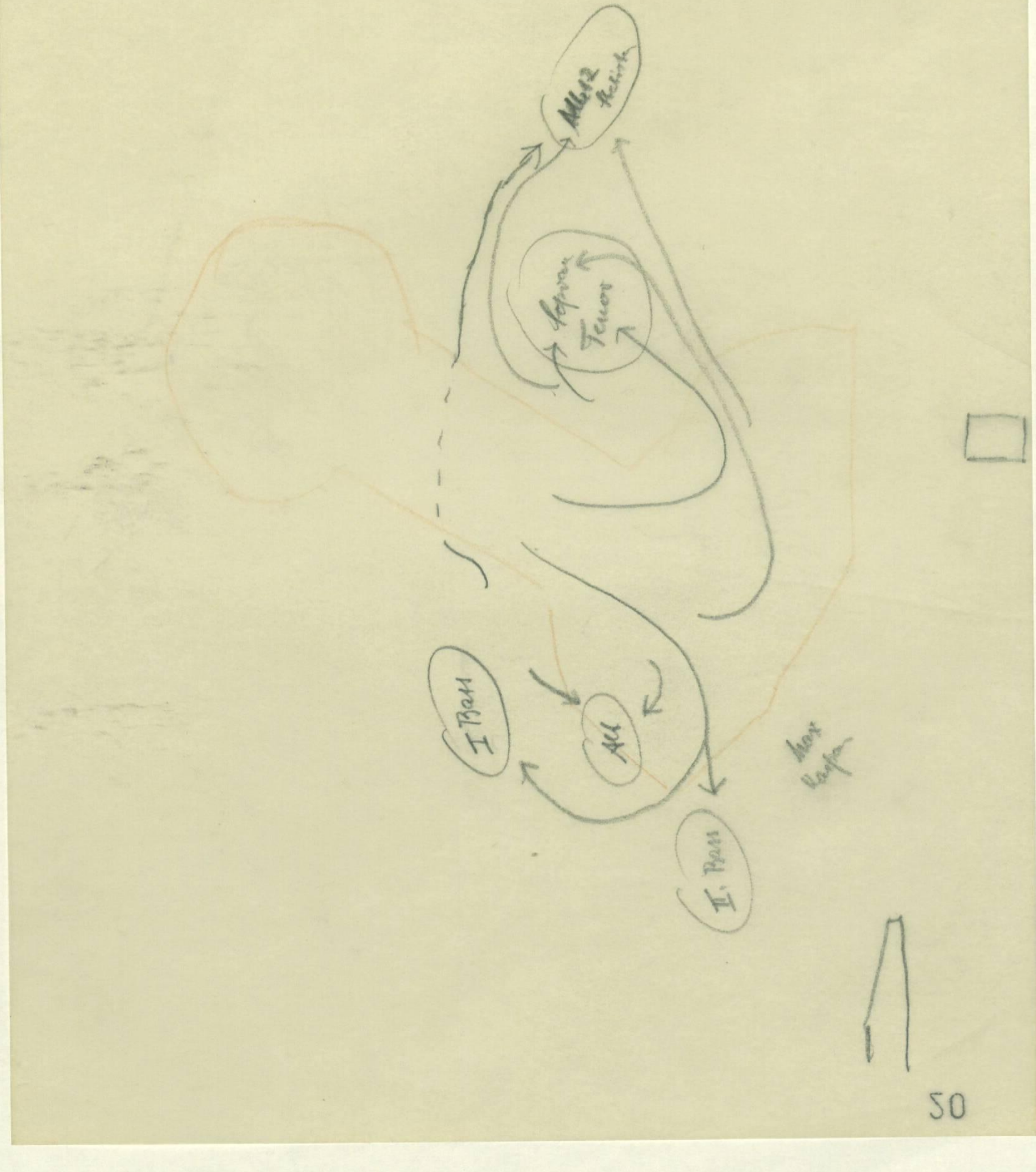

19
II Bass
Tenor und Sopran
Schiess
=
gasse
12 Statisten
53
Y 405

20

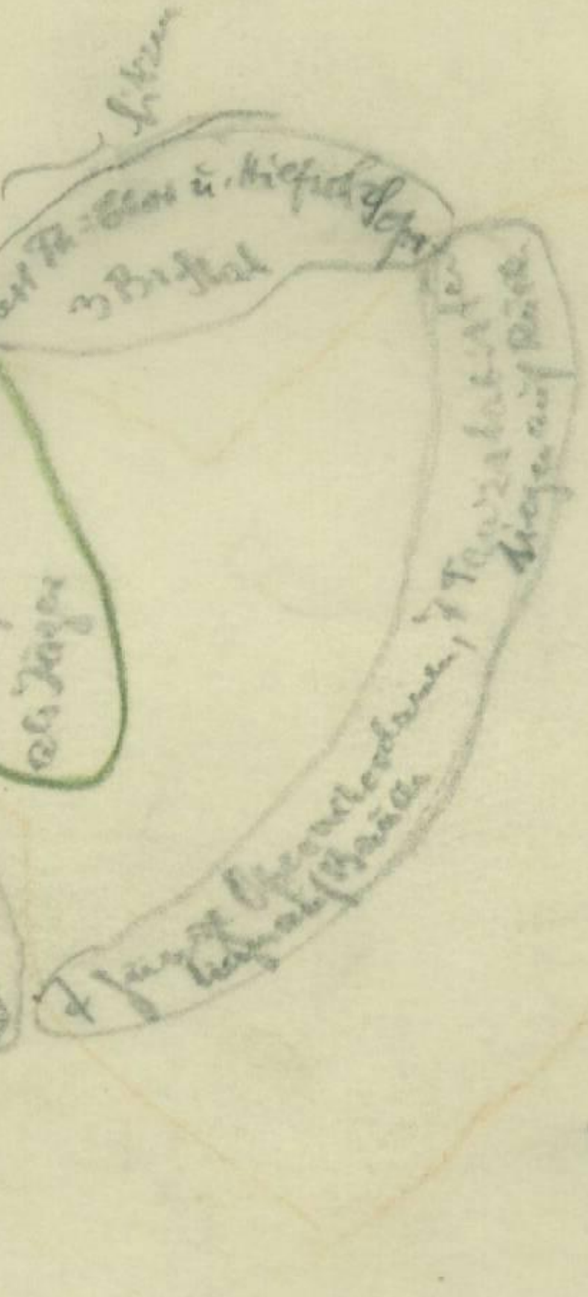


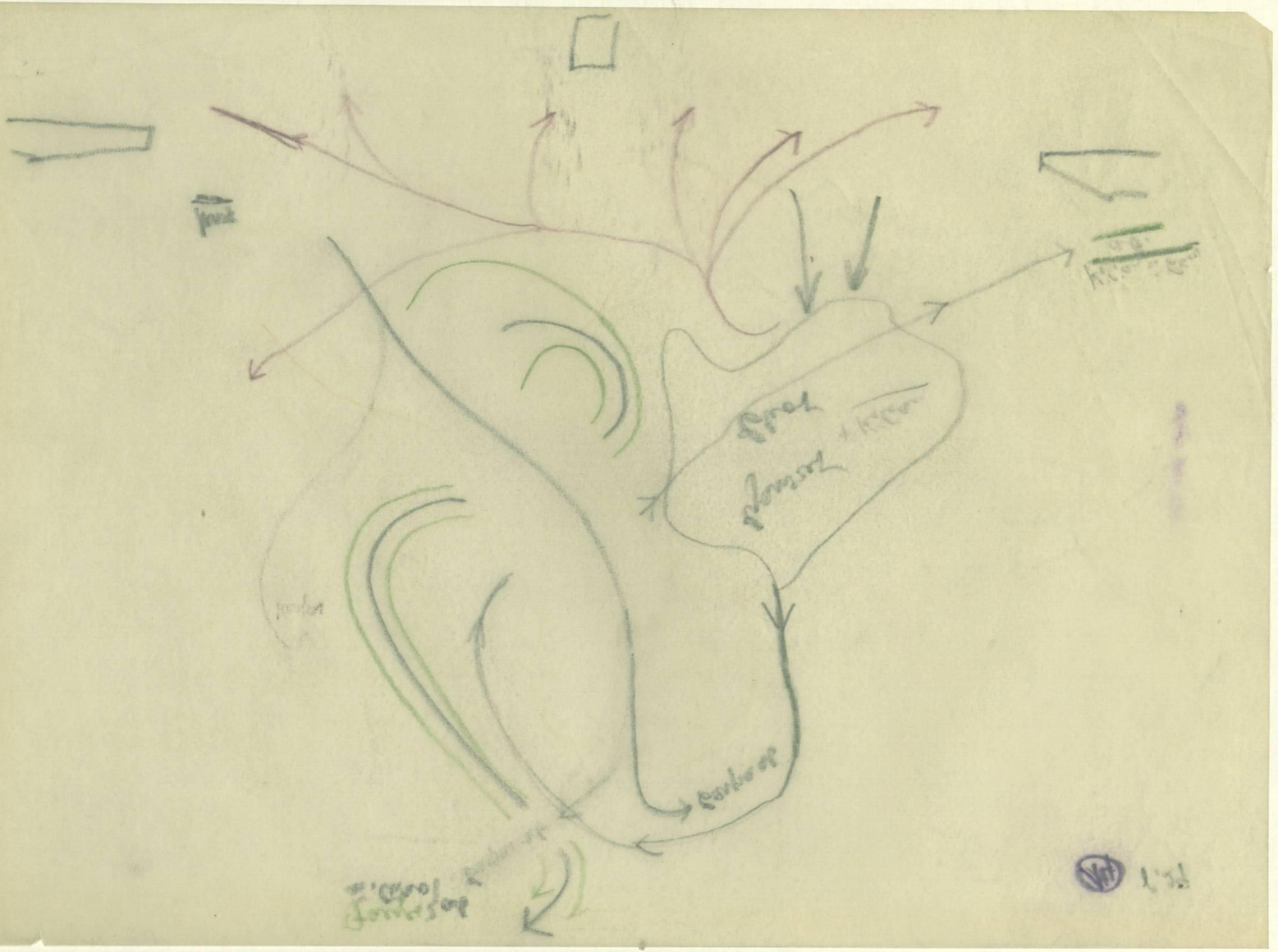
1408

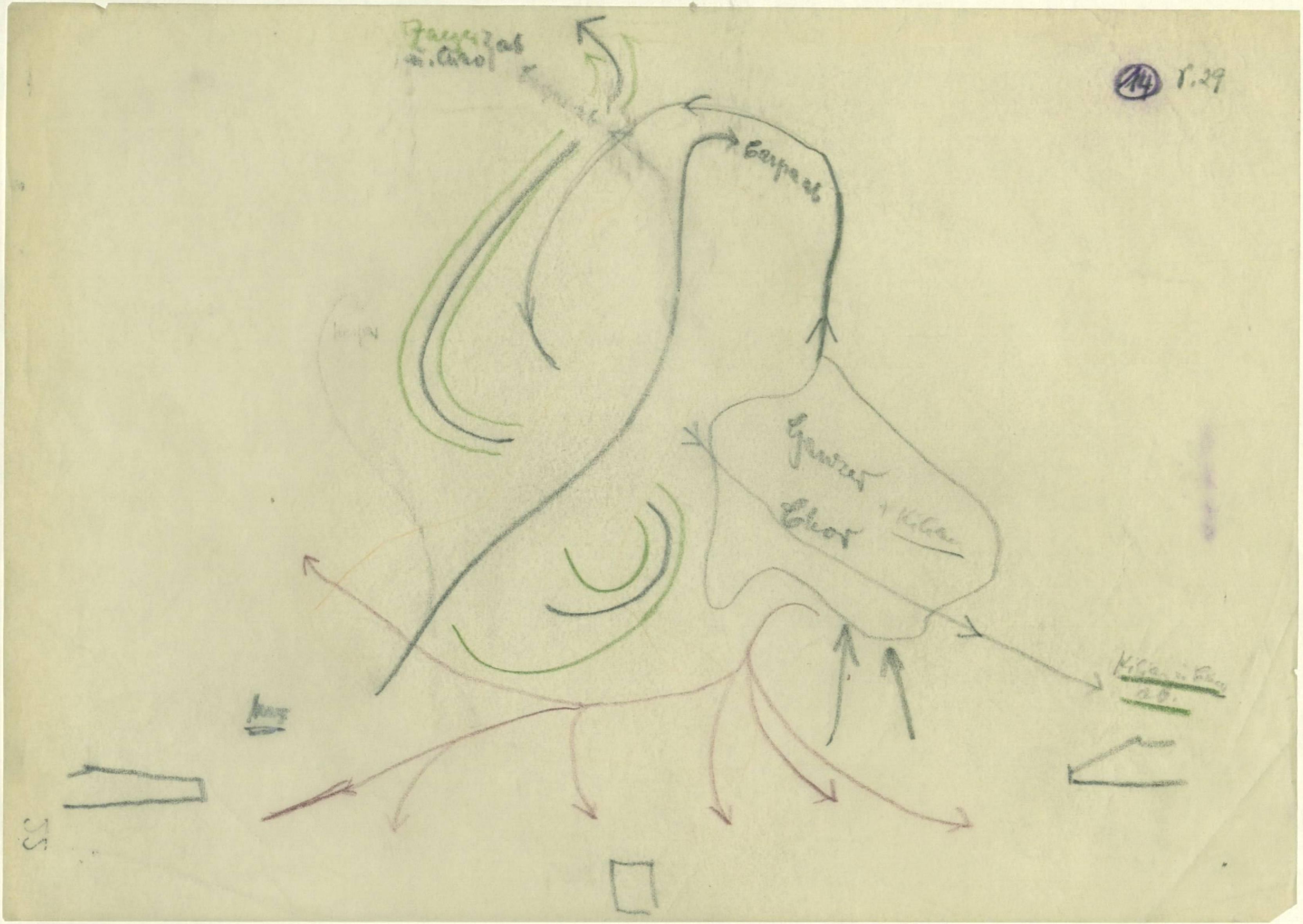
52
1108

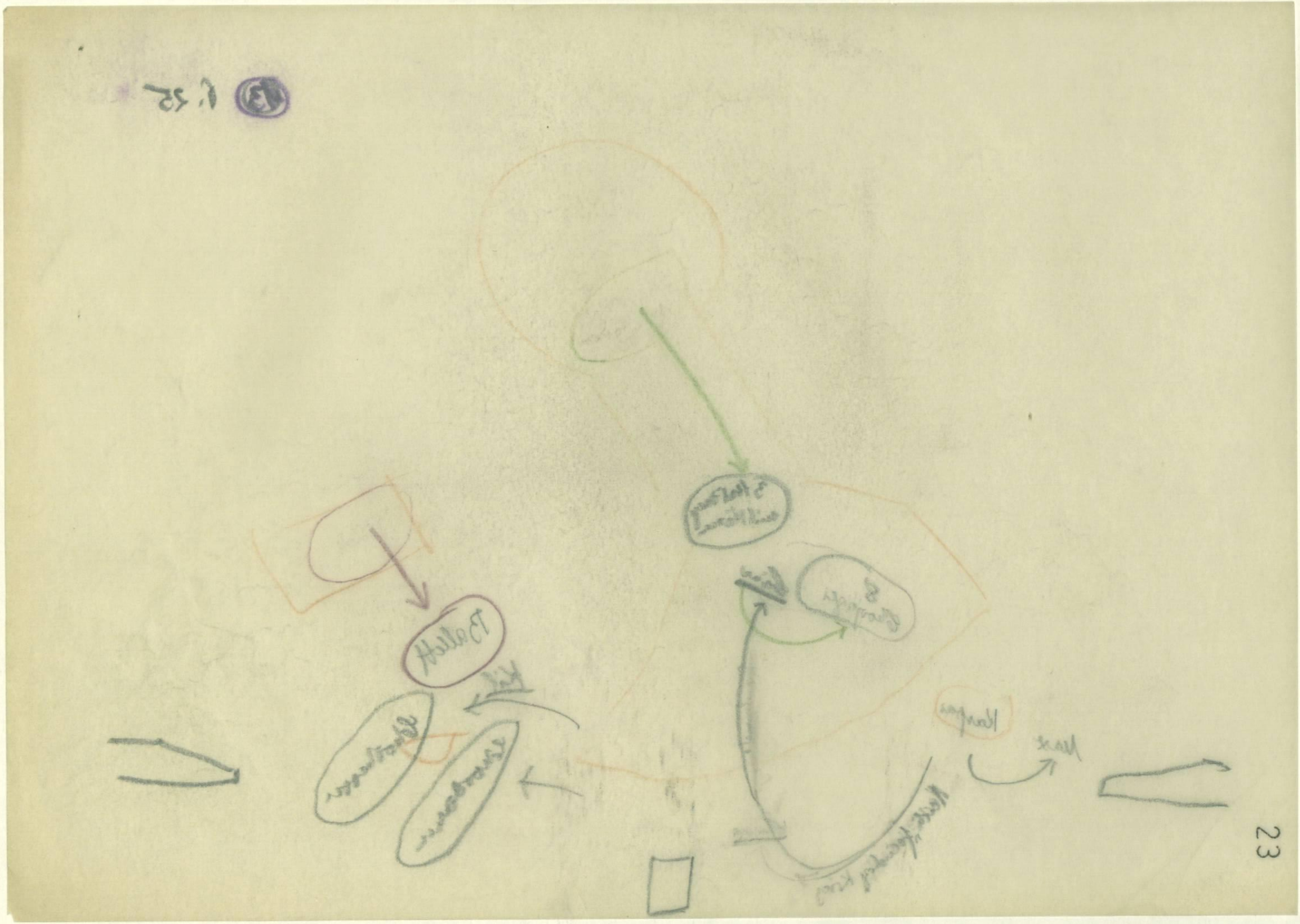


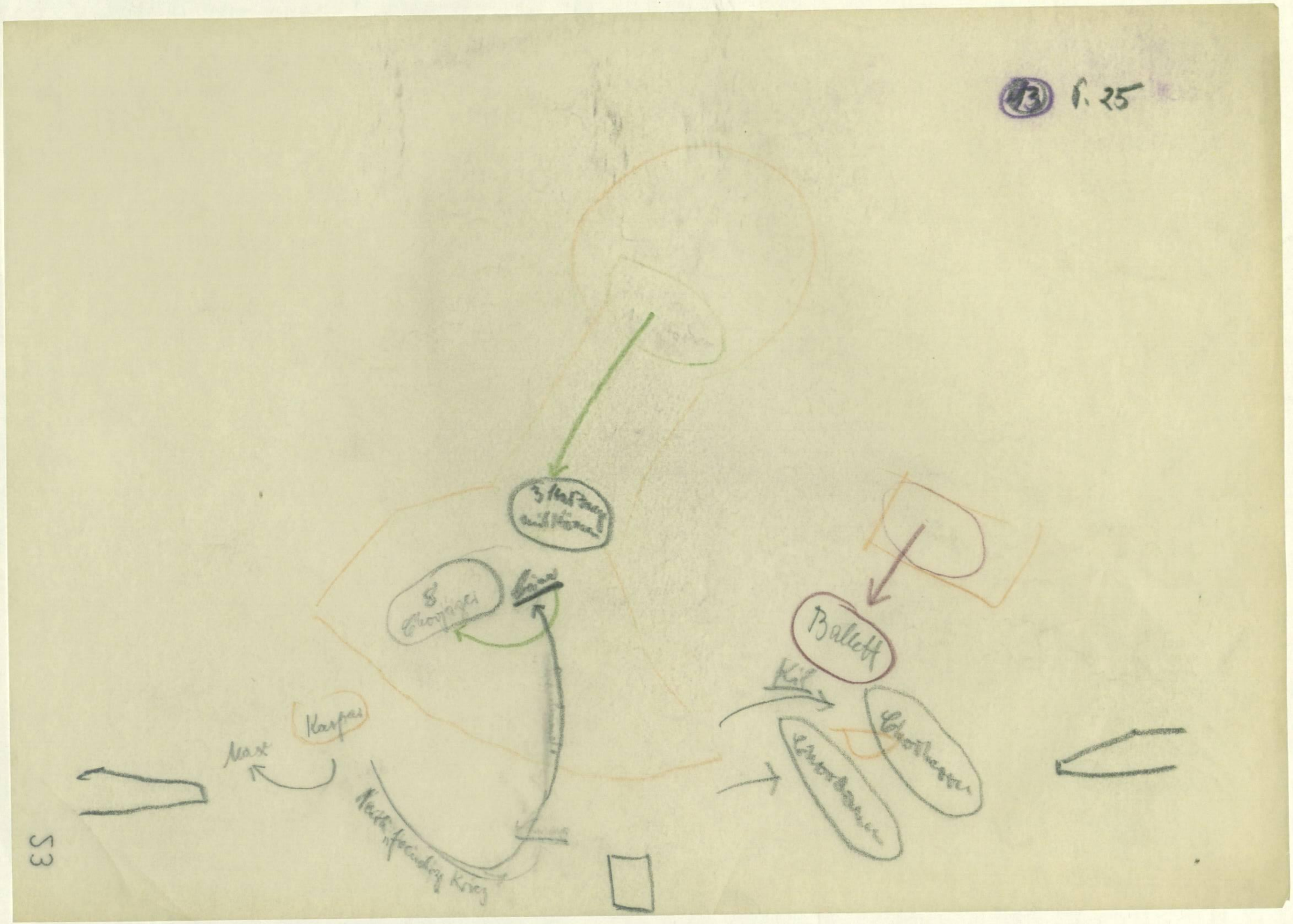
51 1.83

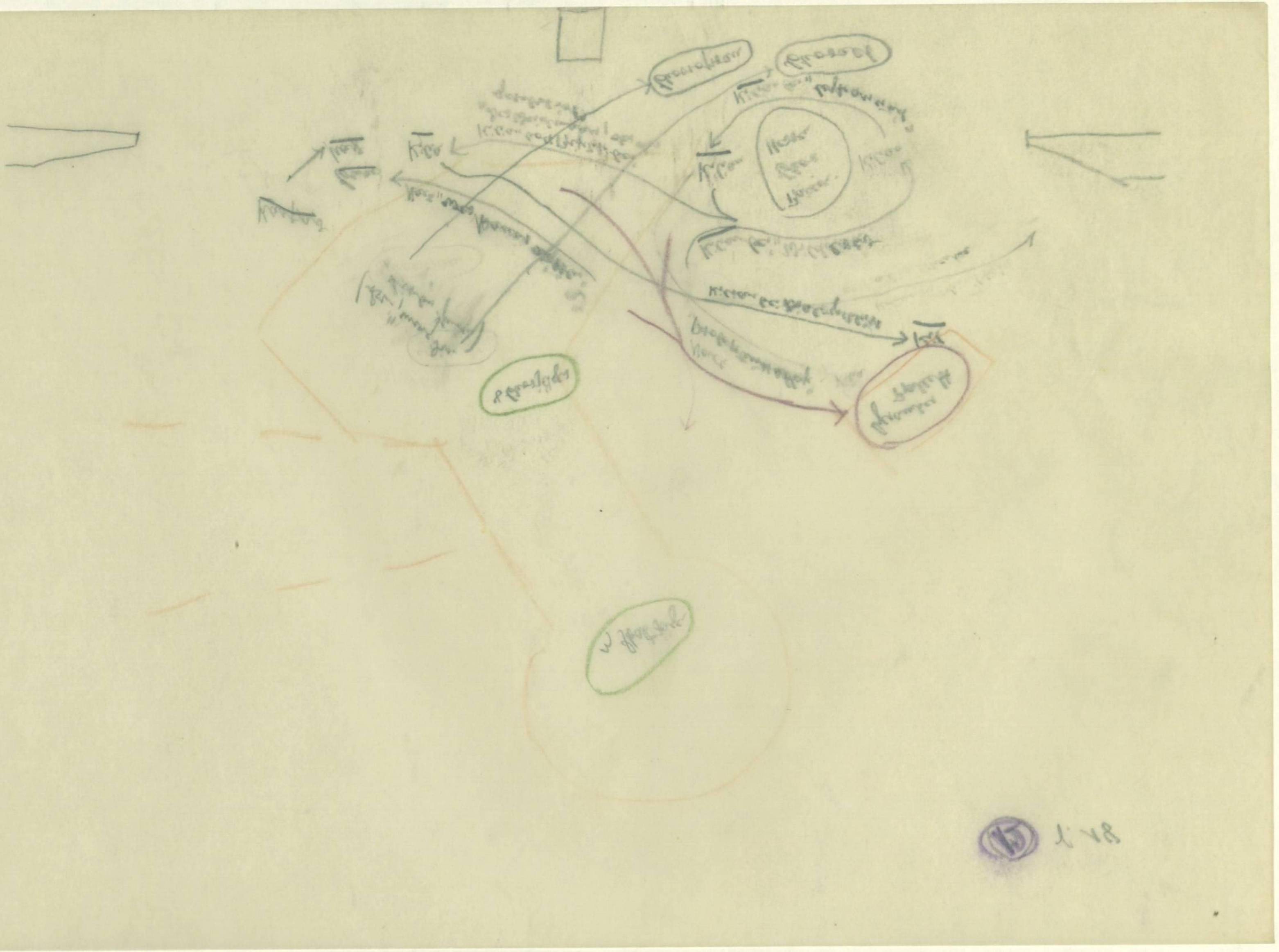


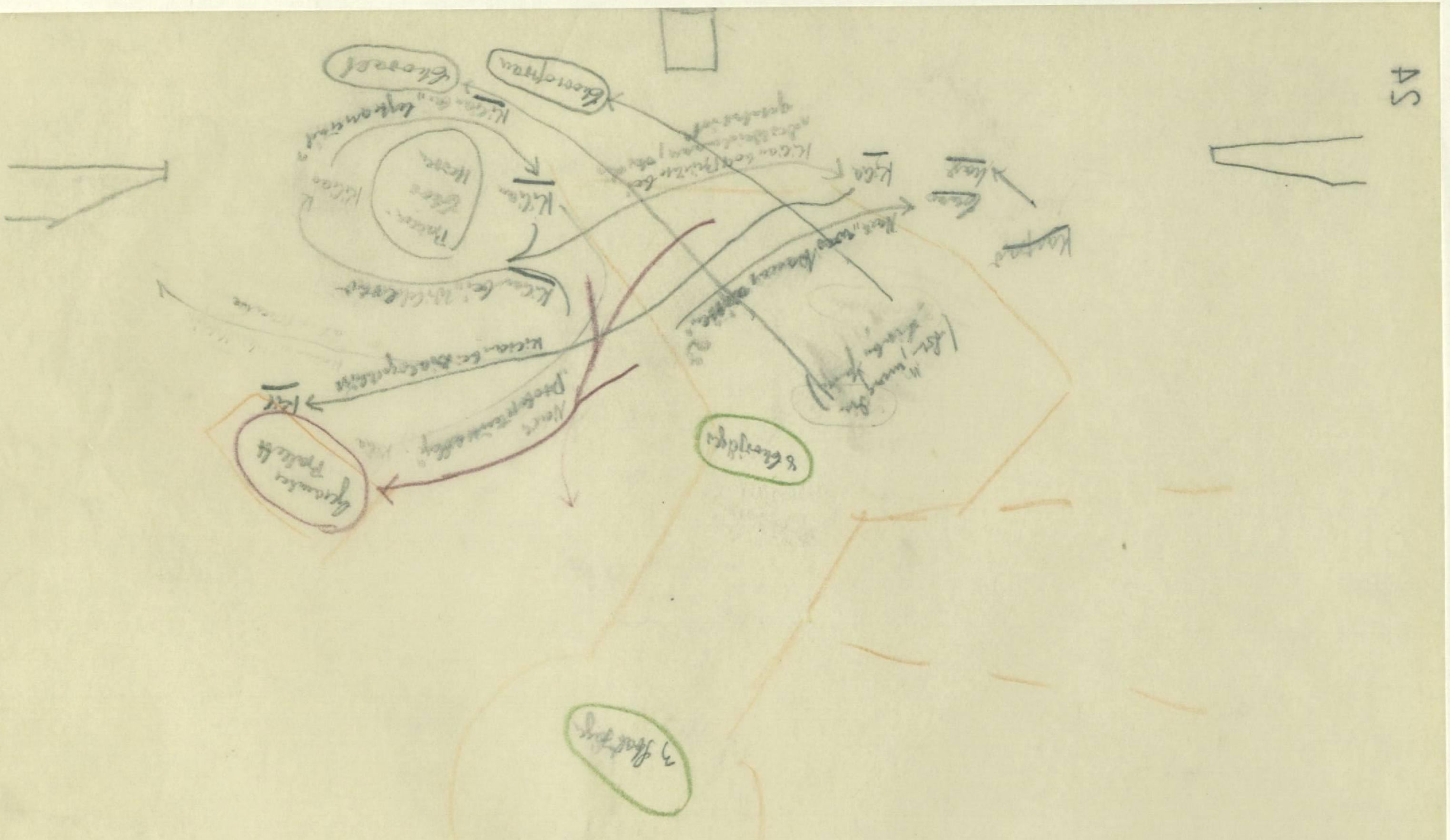


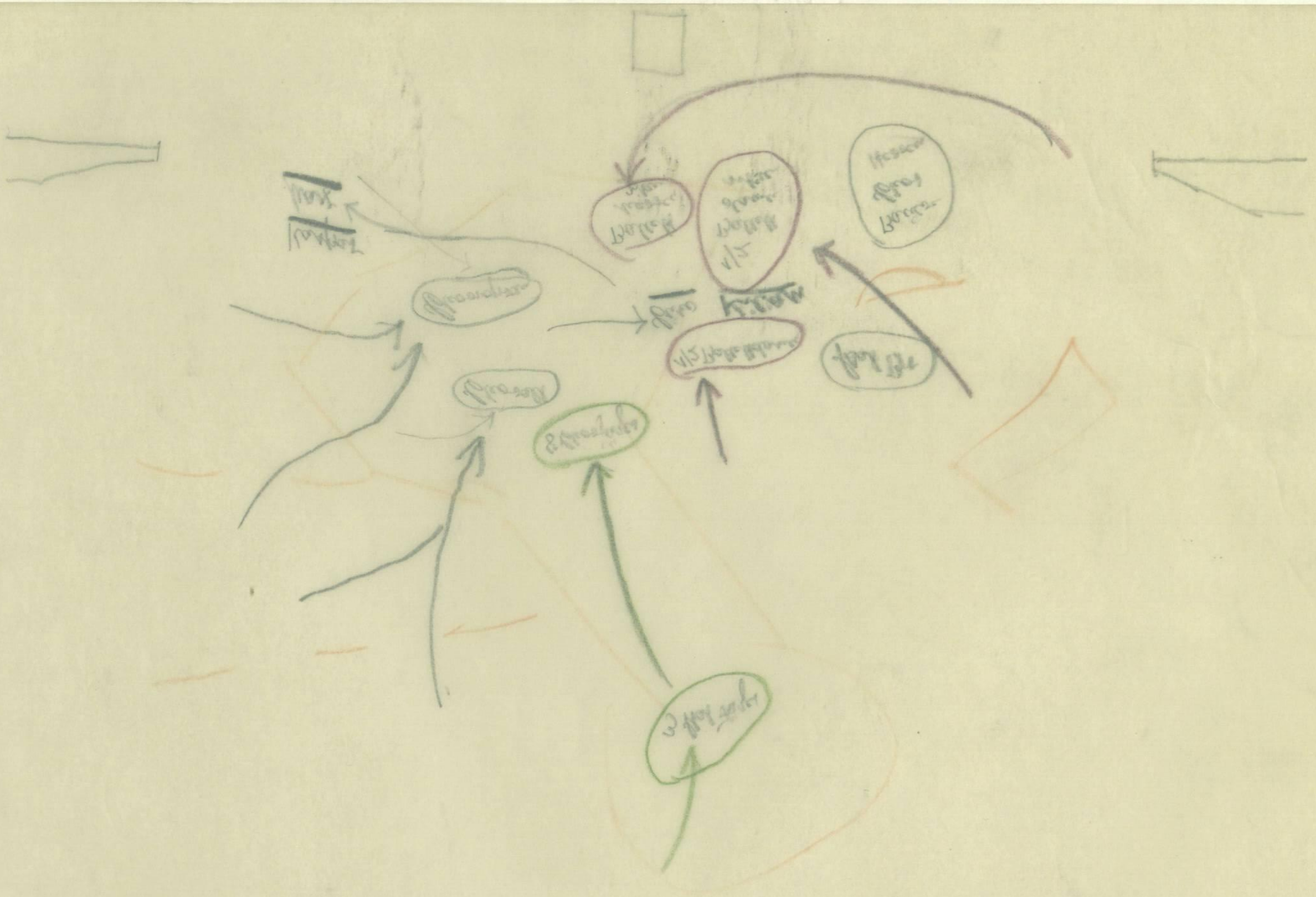


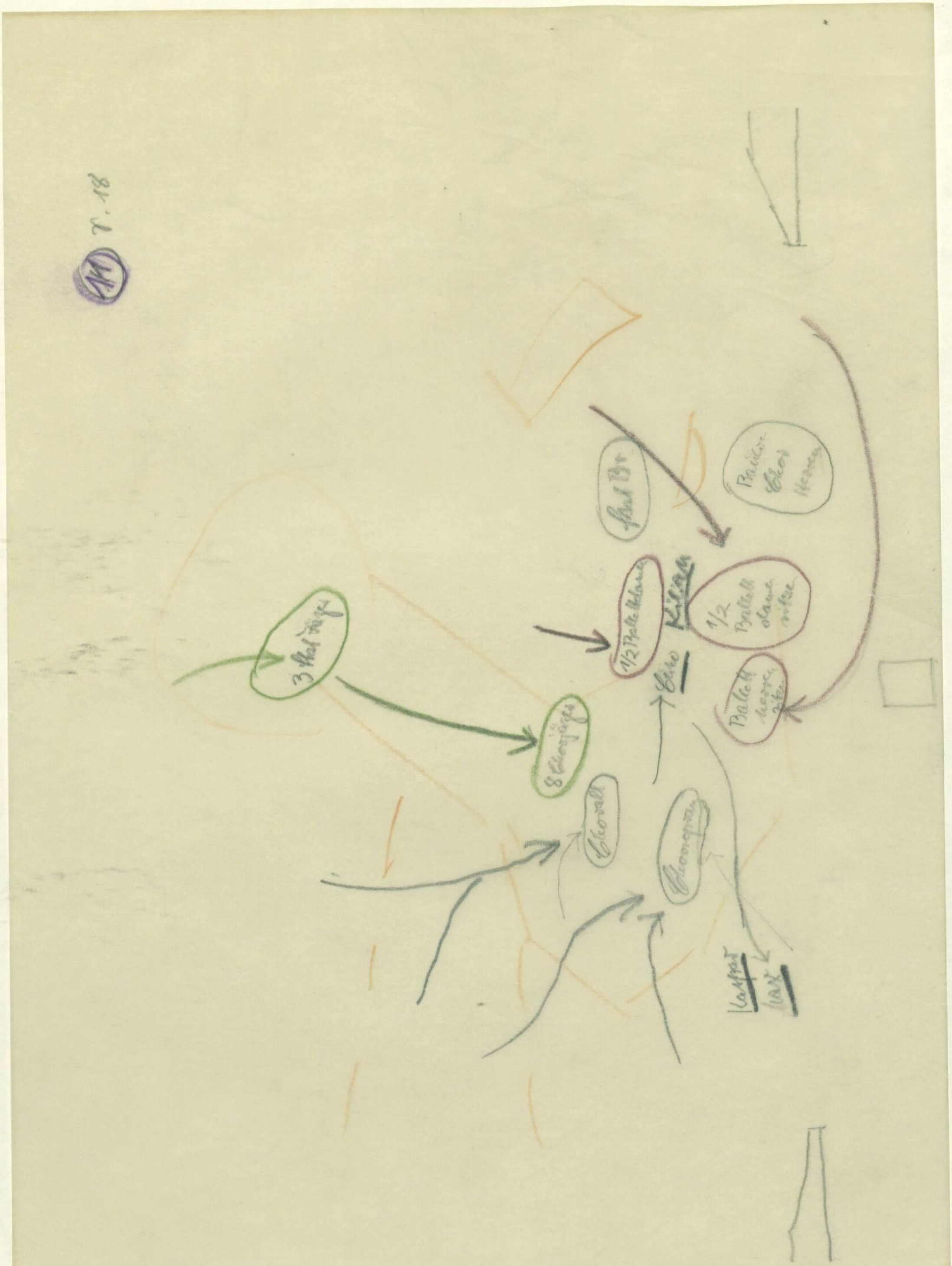


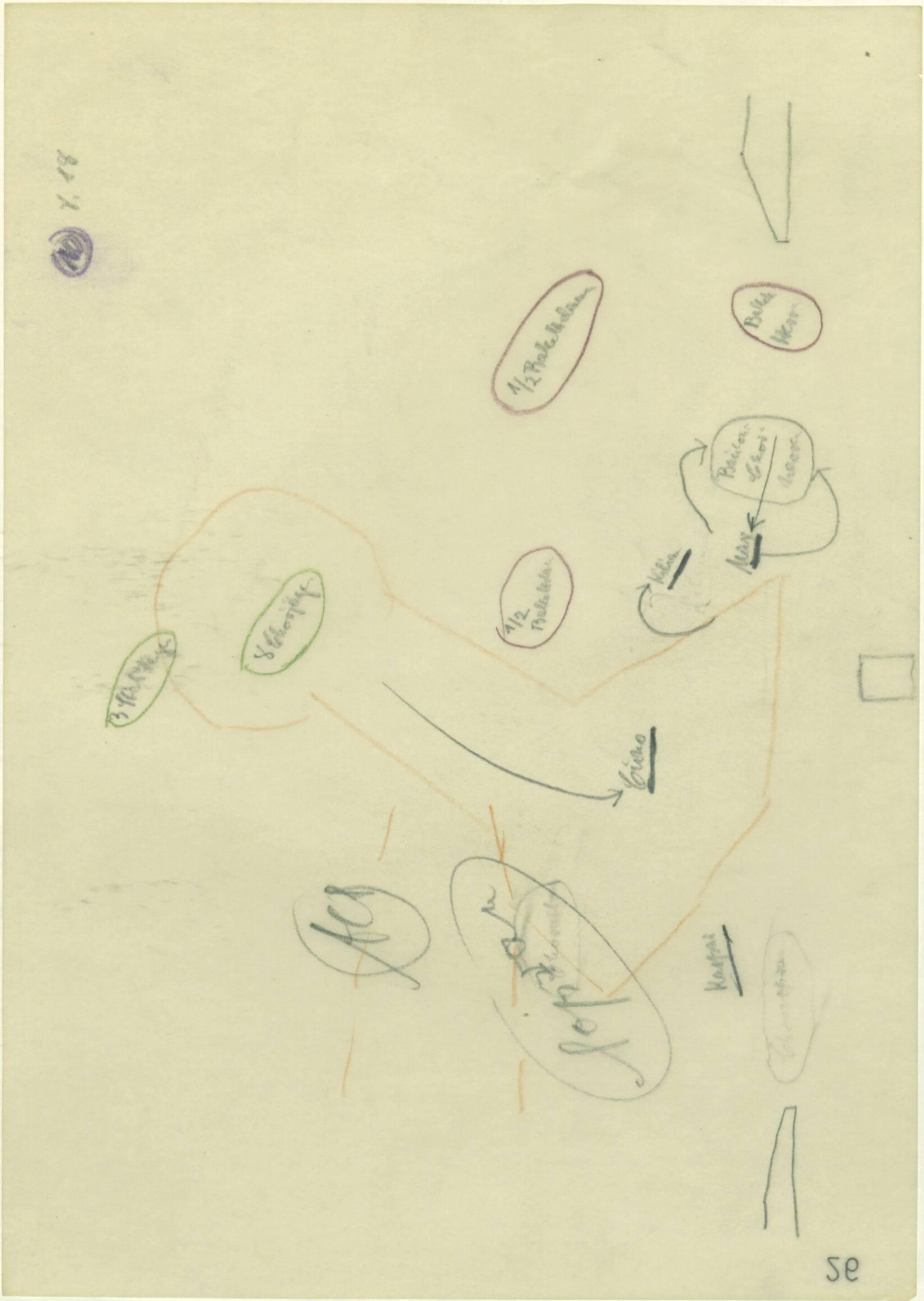

Ballett
Kiel
Chorknaben
Chorknaben
Kasperl
Mast
Kasperl
Kasperl

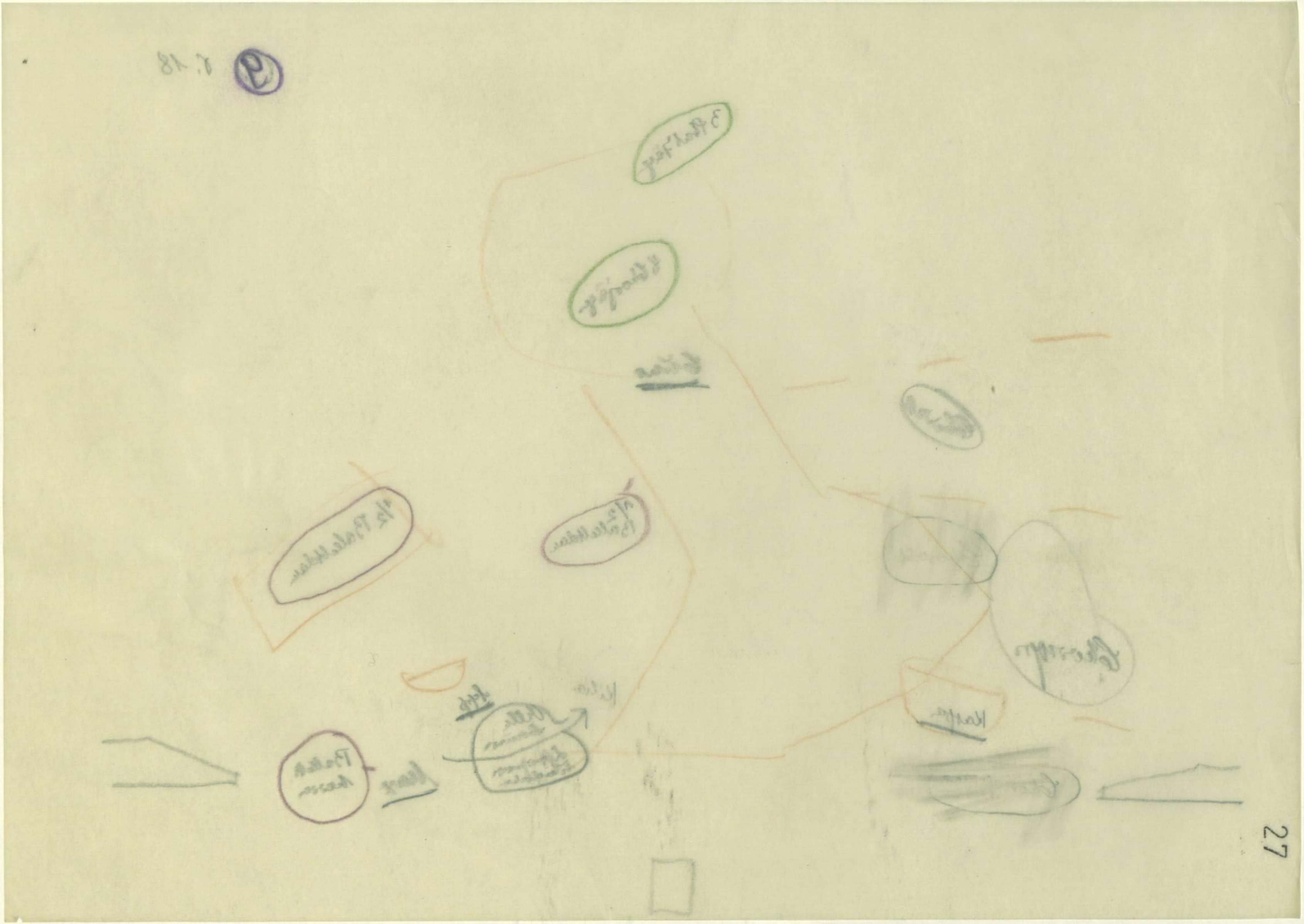









Bielsko
Kraków
se



(9) S. 18

3 Ballettage

8 Übungstage

Etüde

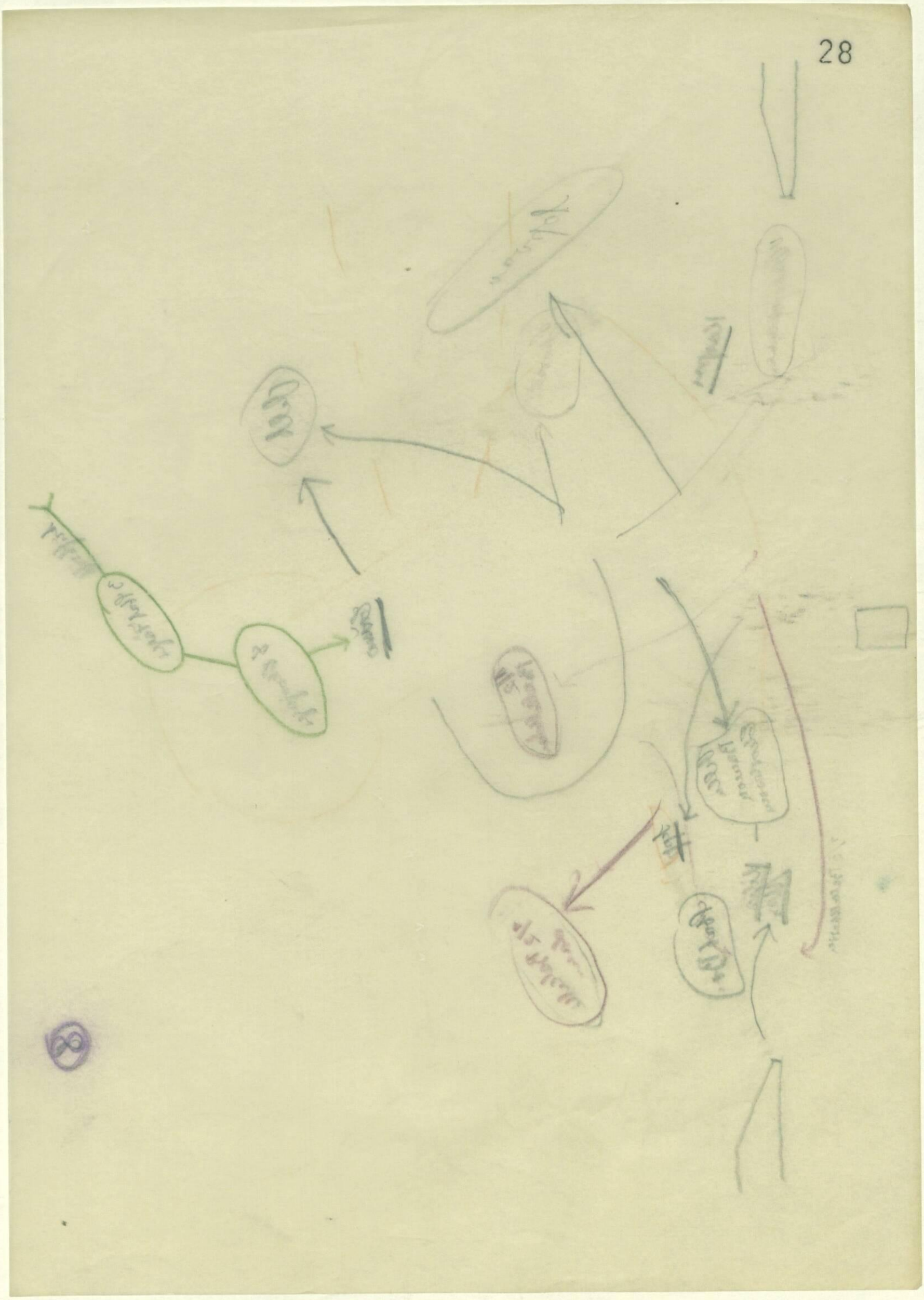
1/2 Balletttage

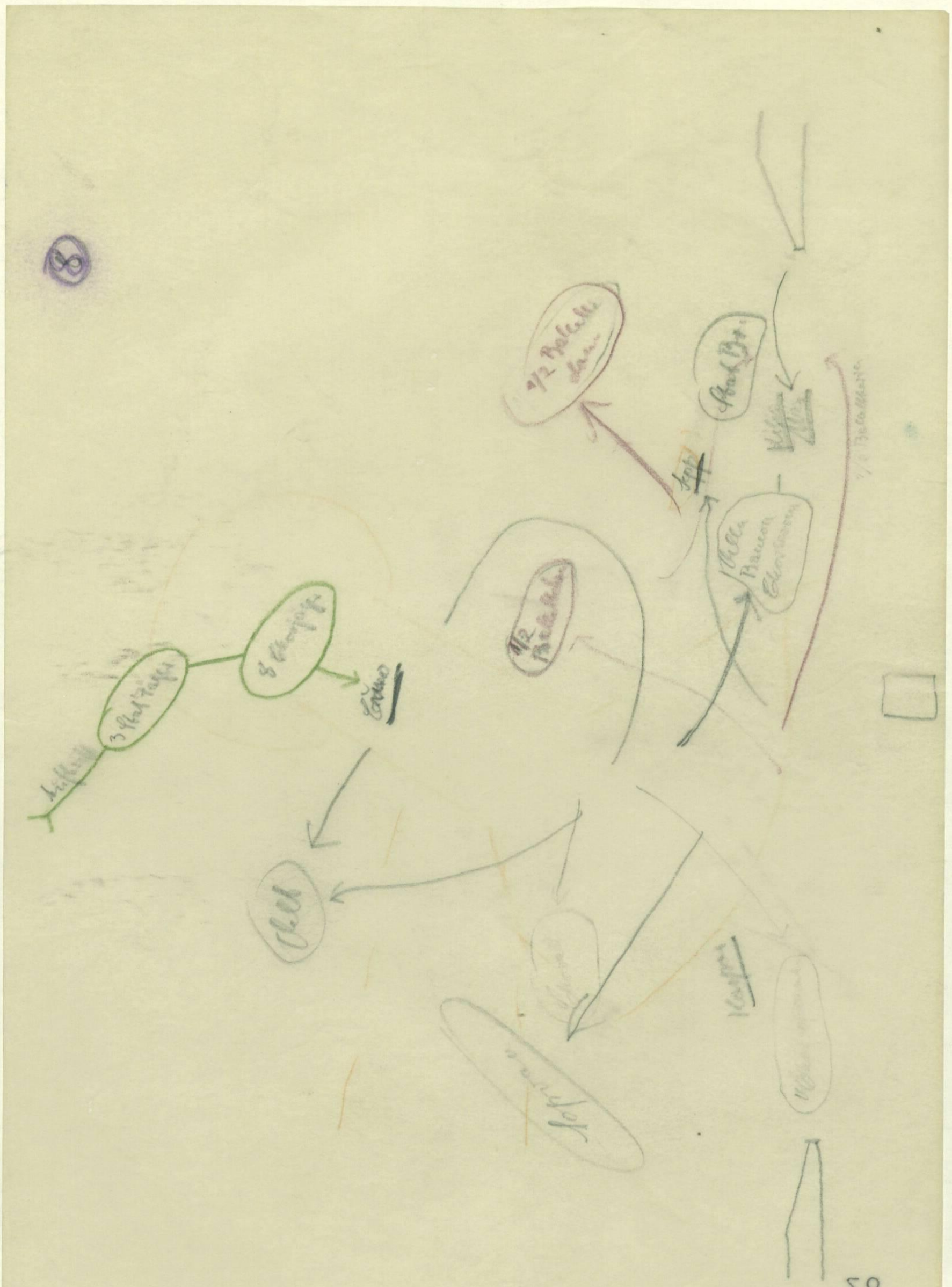
1/2 Balletttage

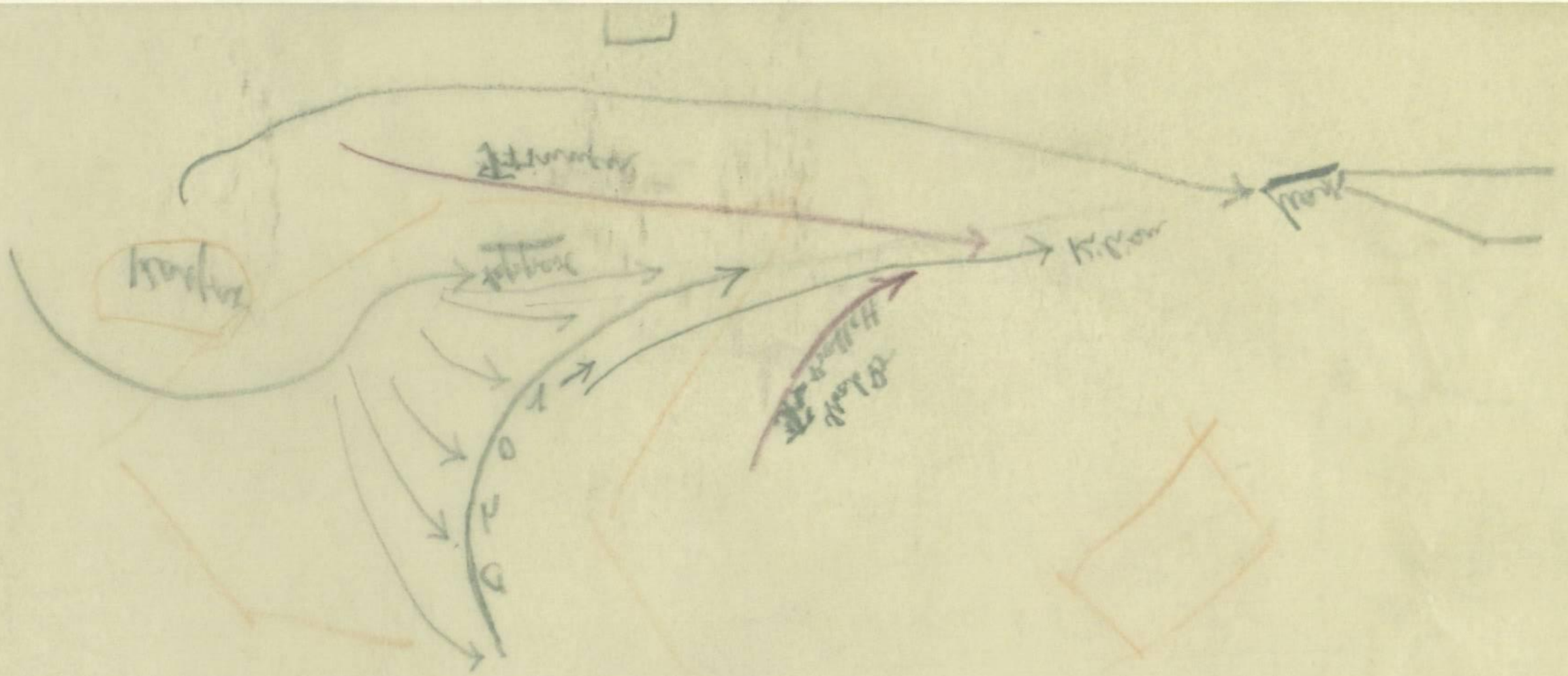
Kilia

Kasse

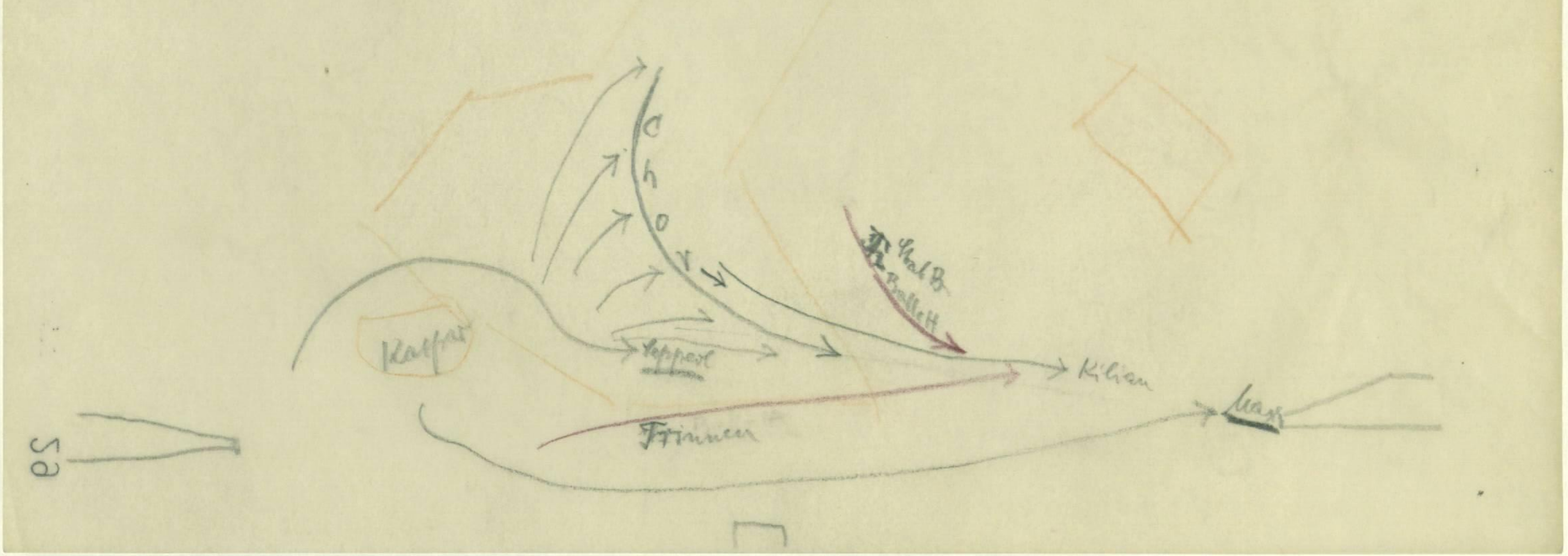
Ballett

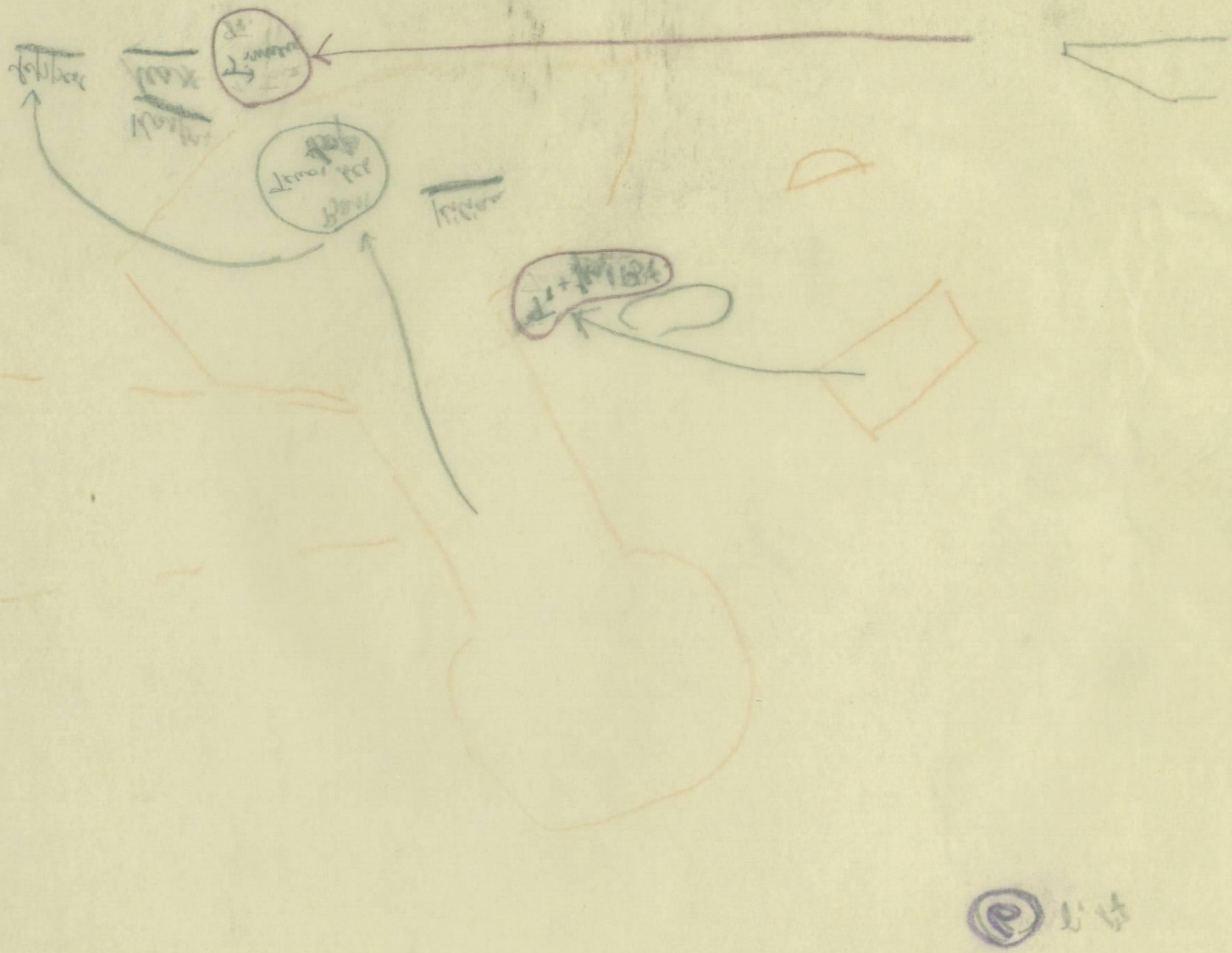



58

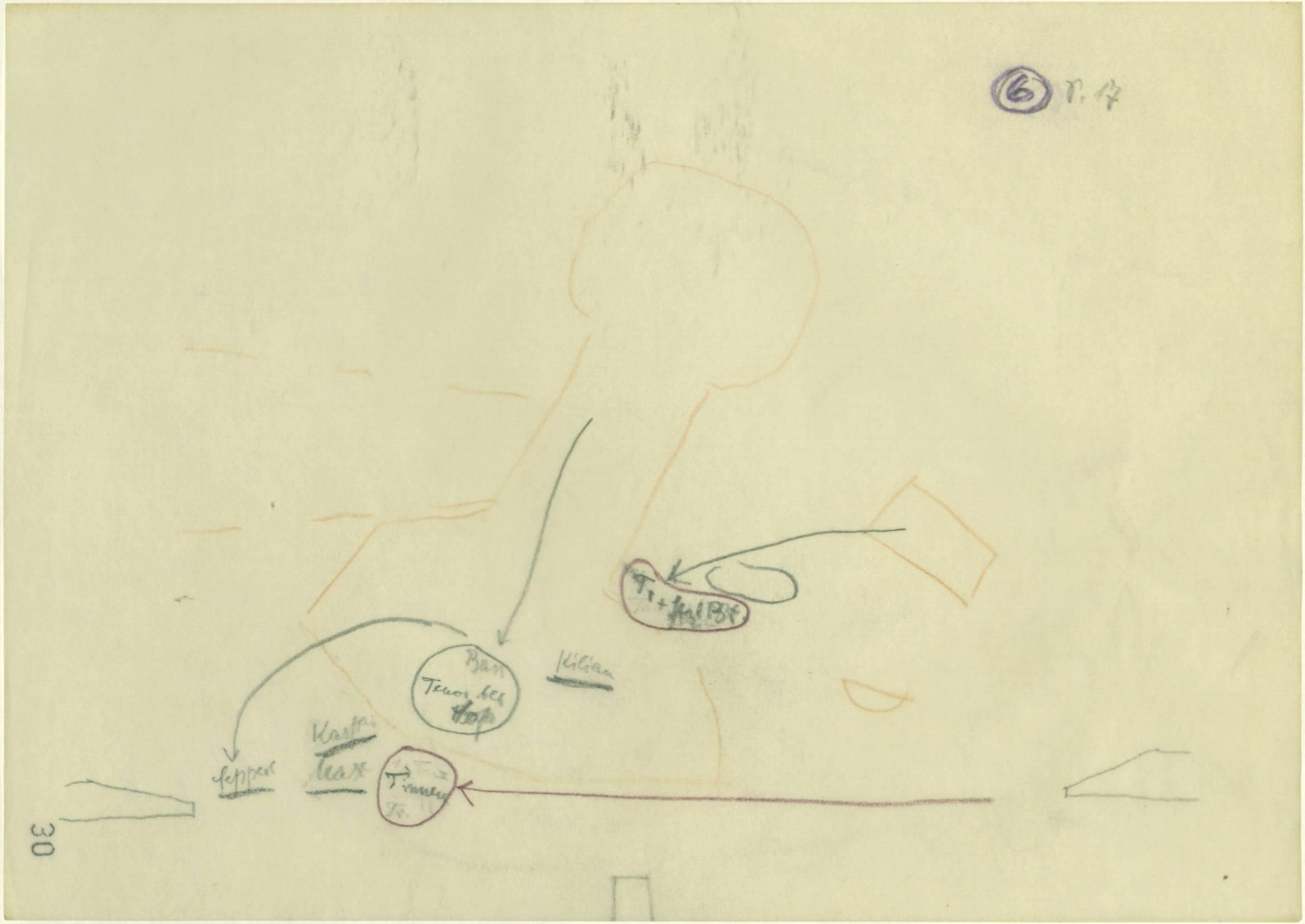


(7) S. 17

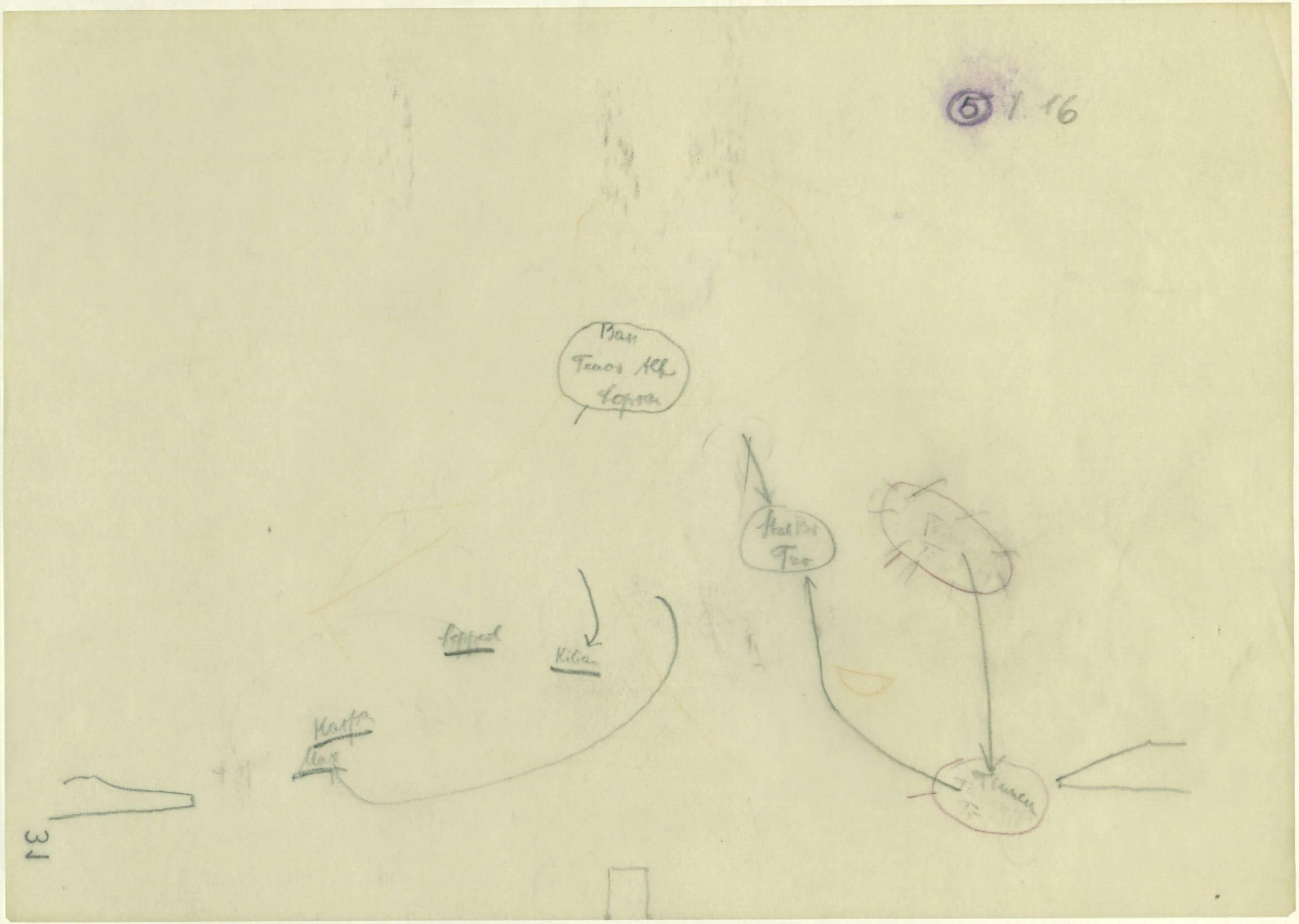




(6) T. 17



30



(4) V. 14

Ball
Traves 4l
Lapiau

Bt Hal

Kl

Mag

Lepper

Kappai

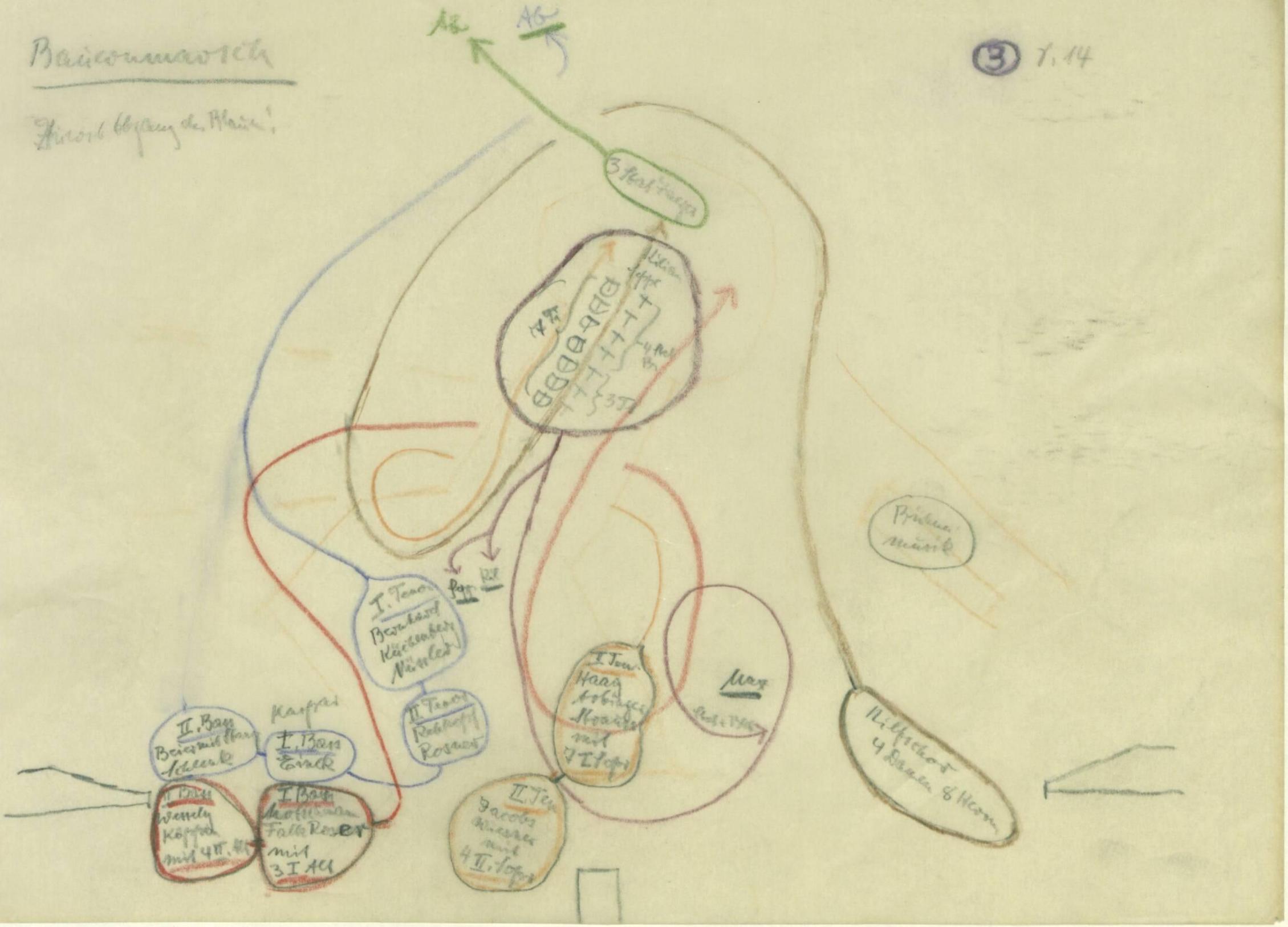
1/2 Tau
griff

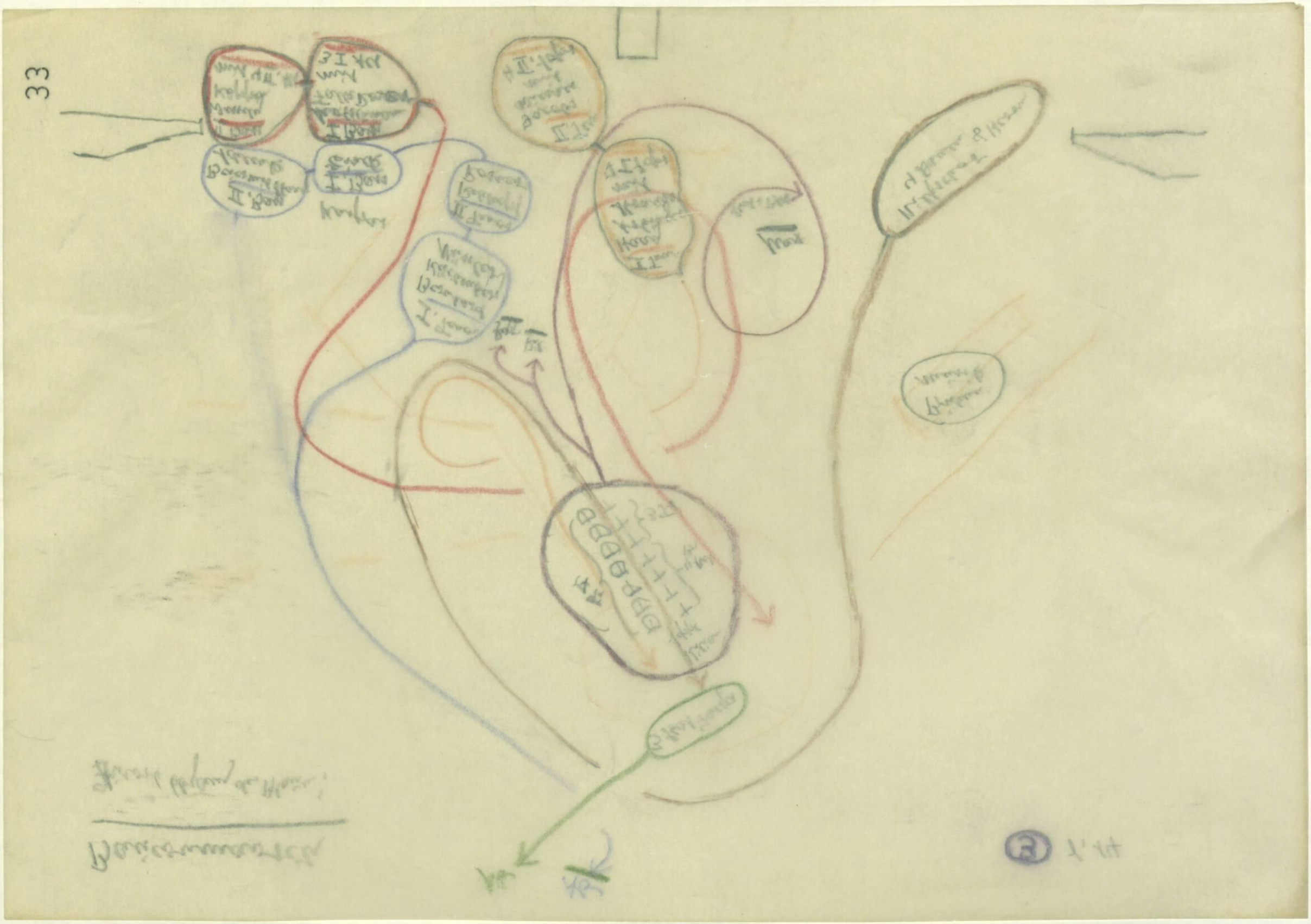
35

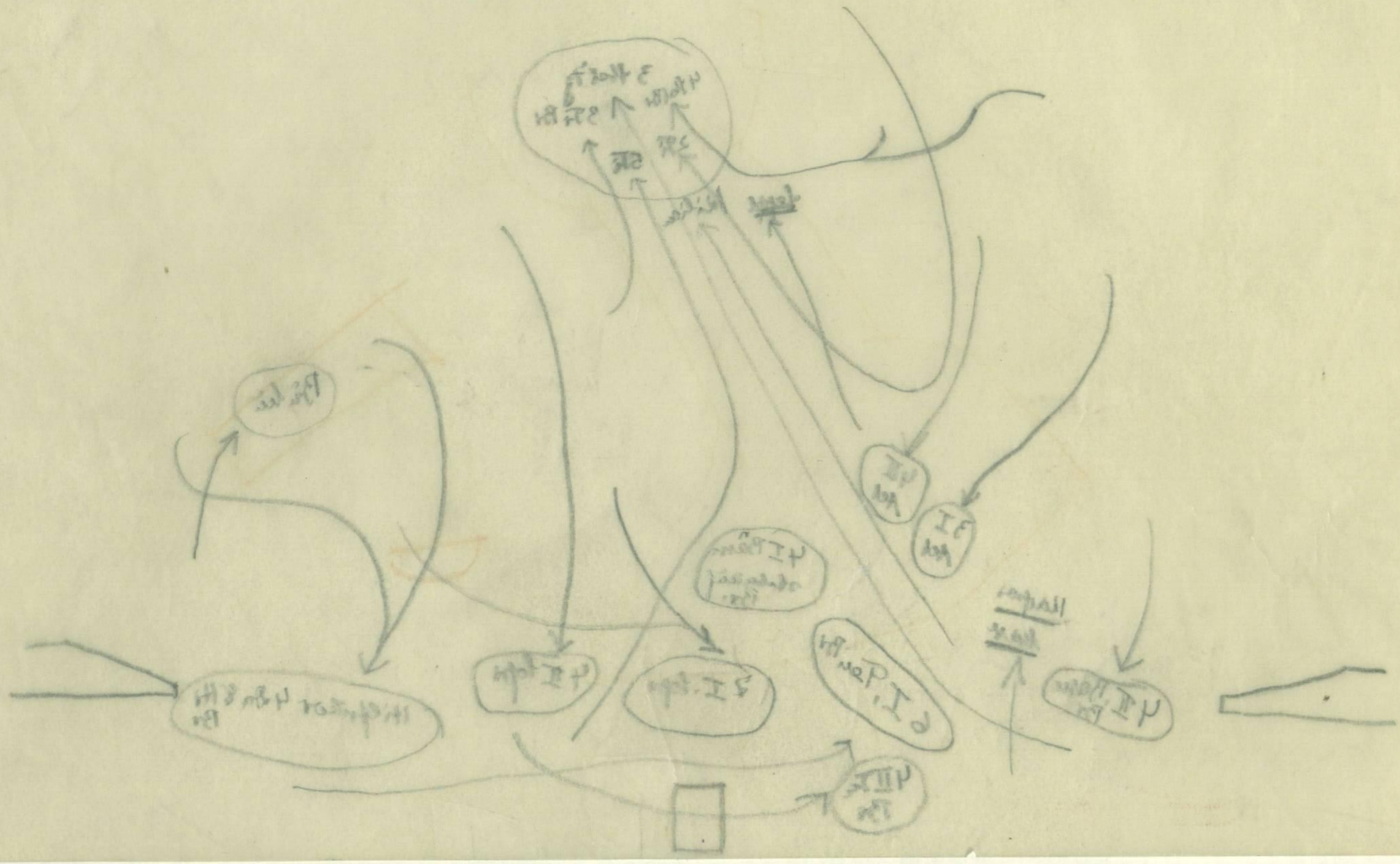
Baiersmarsch

Front gegen den Main!

(3) T. 14



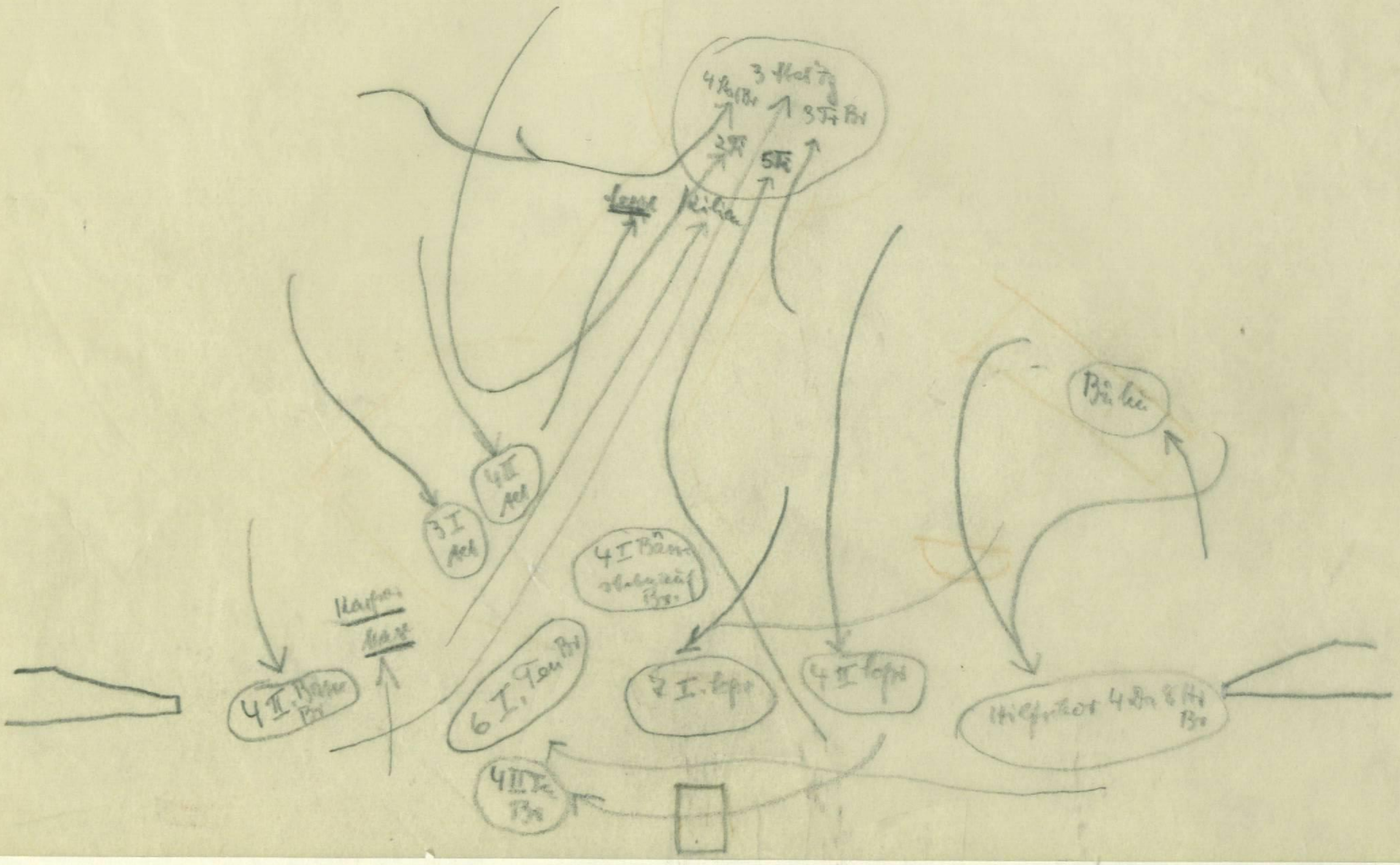




Nach Potsdam!

(2) f. 11

34



Aufstellung

3 Türken (Wardan Mikhailian Sobirin)
2 Türken (Overbeck, Georgenmeyer)
5 Türken (Koffa, Nazar Ibrow
Krüdopf, Braun
4 Kal. Baiern

(1) 8.11.

Beim Aufziehen des Vorhanges alles in gespannter Haltung Blick auf Scheibe gerichtet. Wird sogl abgewandt, Karpas auf den Fechter blickt auf Kurd, Kilian auf die Scheibe angelegt.

Scheibe

2 Ti (Overbeck Georgenmeyer)

4 Kal
1 ff. Bi
Baier
3 Kal Bi

4 II Kapr.

3 I. Mk

4 II. Mk

Bi Sobirin Wardan

3 I. Kapr

I Kapr

4 I. Kapr

Richtung 8 Meter Bi 4 Türken

4 II. Bäne Bi

4 I Bäne Bi liegend Baier

Bärlein

Karpas

Kilian

4 II. Türken Bi

5 Türken

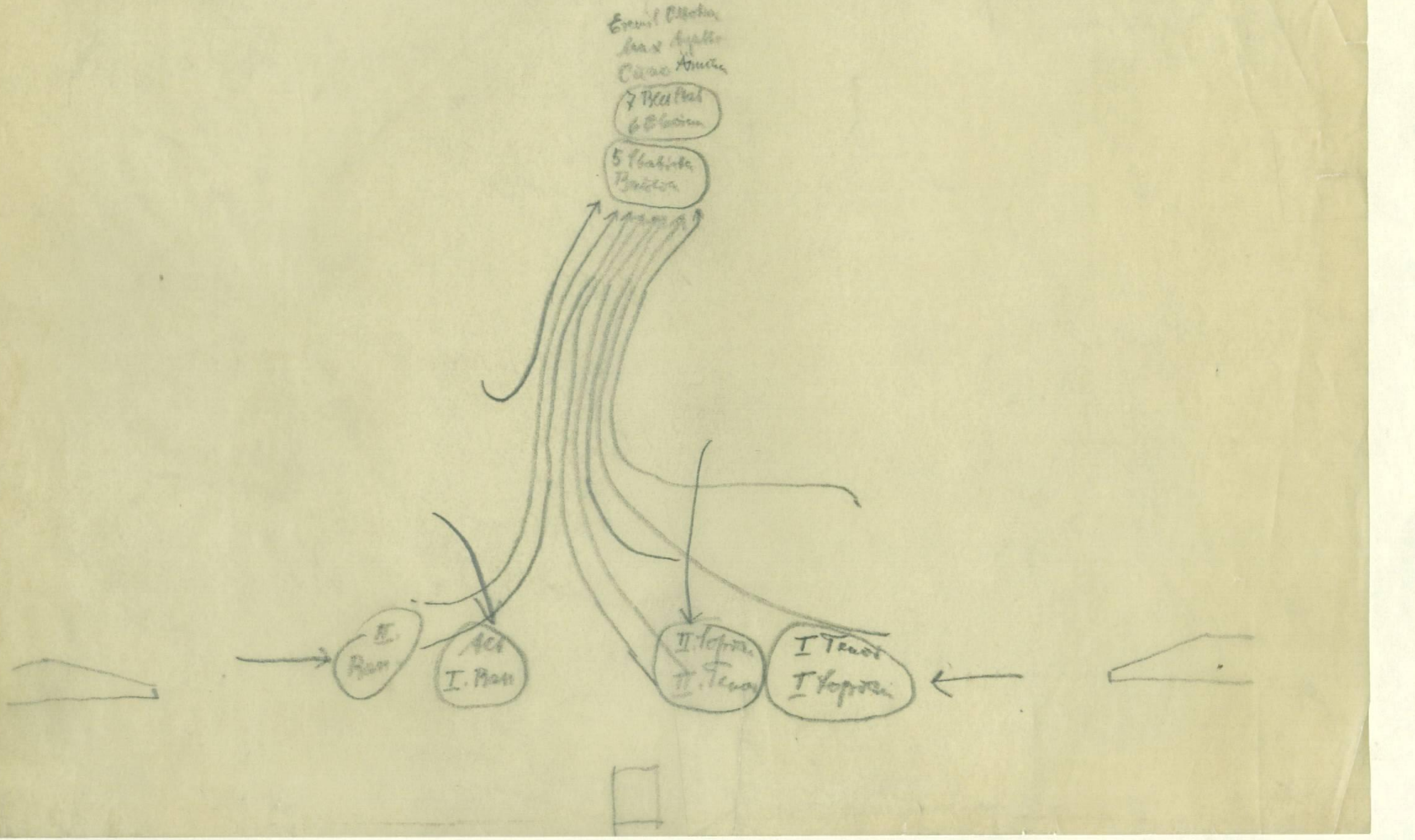
6 I. Türken Bi

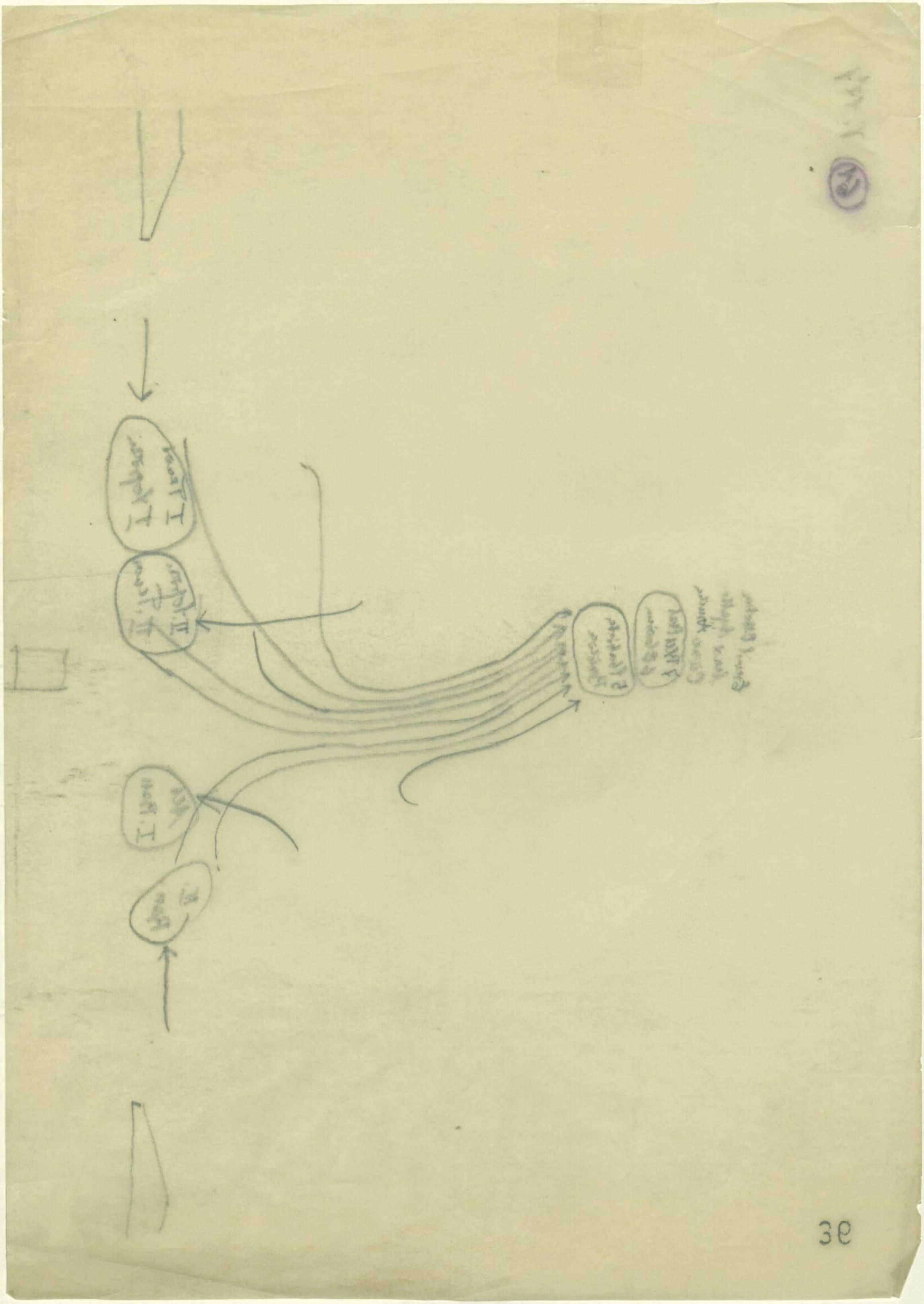
1

3 Kal Bi

32

(61) T. 127


Ersatz Offiziere
Max Appeller
Cäsar Ämter
7 Bataillone
6 Offiziere
5 Gebirgs
Batterien
II.
Regt.
Art
I. Regt.
II. Kaiser
II. Train
I Train
I Kaiser



37

+40

+40

+40

+20

+40

+20

+40

+40 20

Spiegel

BUFFET

STUHL

T

S

FELL

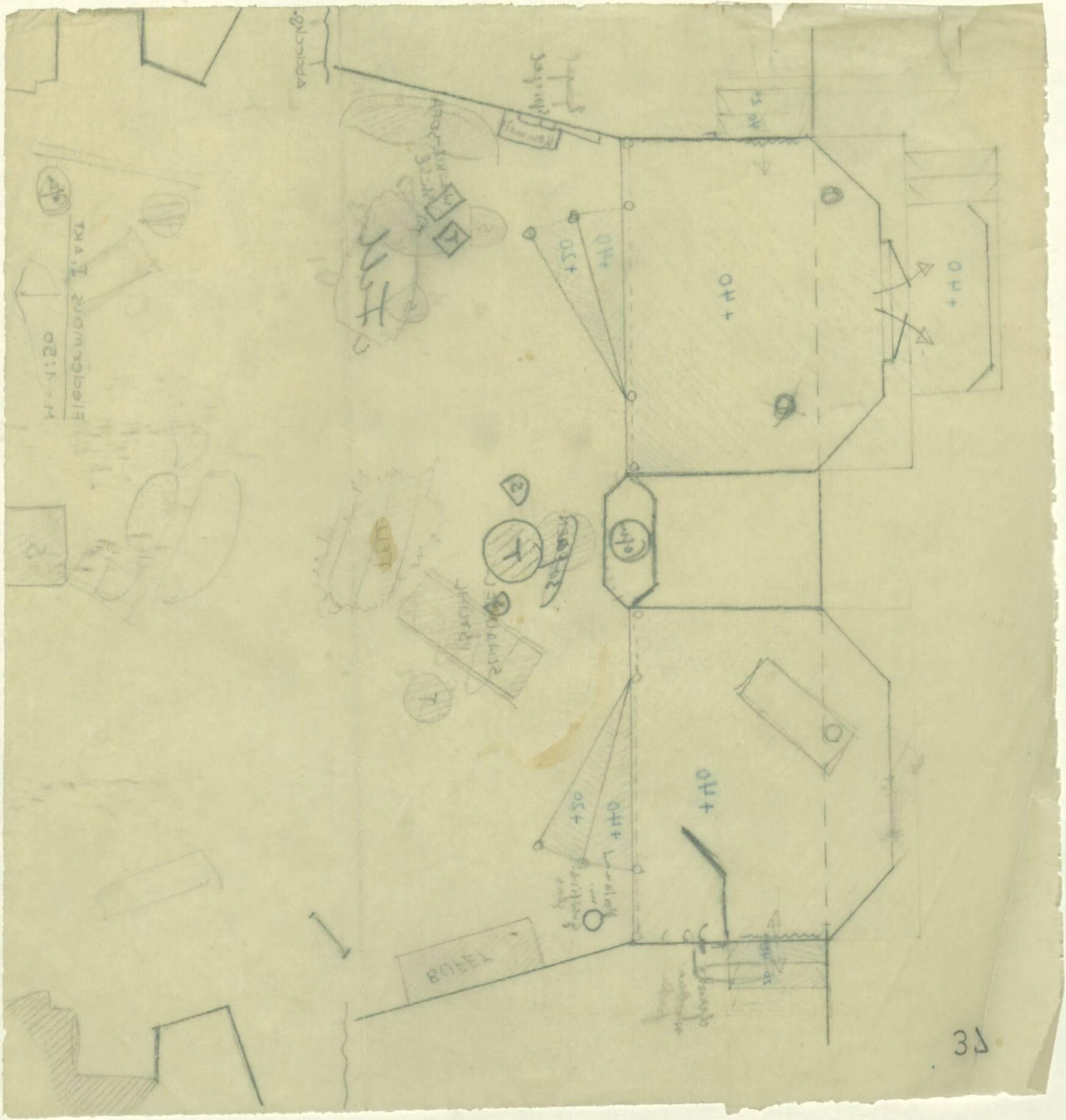
Fell

SOFA

Abdecks.

Fledermaus I. AKT

M = 1:50


+50
+40
+50
+40
+40
BOREL

38

Für Programmheft.

Beziehungen Webers zu Leben

Beziehungen der Forschungen zur
Heidelberger Künstlergesellschaft
über NT und nach Forschungen
abgedruckt

Webers Stellung Stellung Zeit
und Regeneration in Heidelberg.
Andere Gruppe über Webers in Heidelberg

Problem wie man Max Weber
einordnet?

39

Im Prospawinkel
ein alter Waldfolo
Ostenwald oder
Rötzstübel

Bürgerausschuß
Brief an Herrn
Verkehrsproblem Fehrbellinerstr
soll im Programm
geändert werden. Bitte
davon Kenntnis
Verfasserin!

Daß es Weber mit dem Gleichnis der ins Positive gewendeten Fabel um mehr zu tun war als um die Vertonung eines wirksamen, romantischen Operntextes, geht aus der Biographie seines Sohnes Max hervor, in der es heißt, daß der Tondichter den „Freischütz" nicht „geschrieben" habe, sondern daß er ihn „aus den Quintessenzen seines Lebens" herausdestillierte und als „ein organisch verbundenes Ganzes" verstanden wissen wollte. Die realistische Auffassung Webers spiegelt sich nicht nur in den gegensätzlichen Charakteren des unromantisch empfindenden Ännchen und der romantisch schwerblütigen Agathe (den „beiden Seelen" seiner Caroline), in den Volksszenen und -gestalten und im Widerspiel der Kontraste, sie läßt sich in jedem Takt dieser unvergleichlichen Partitur nachweisen. Aus der Sicht unserer Zeit heraus die urtümlichen Kräfte dieses vielmißbrauchten, volkstümlichen Meisterwerkes frisch zu beleben und neue Möglichkeiten zu erschließen, ist die große Aufgabe.

„Von Zeit zu Zeit sendet die Vorsehung Heroen, die den gemächlich von einem Jünger auf den andern vererbten Künstlerschlendrian und seine Modeformen mit gewaltiger Hand erfassen, läutern, verklären, und so zum Herrlichen neu gestalten, daß er als neue Kunst nun lange in Jugendfrische vorbildlich weiterwirkt, mit Riesenkraft den Anstoß seiner Zeit gibt und den Heros, der ihn von sich ausgehen ließ, zum Licht- und Mittelpunkte dieser Zeit und dieses Geschmackes erhebt. In der Regel vergißt man dabei, ungerecht genug, daß diese Riesengeister doch auch nur Kinder ihrer Zeit waren und daß viel Treffliches schon da vorhanden sein mußte, wo so weithin leuchtend Großes erstehen konnte."

C. M. von Weber, „Bach", 1821

„Es ist wahr, daß in dieser Zeit viel zusammengekommen, ja zum Teil noch beisammen ist, aber ich habe mir fest vorgenommen, so leicht wie möglich über alles wegzusehen und mich immer mehr in meiner Überzeugung zu halten, unbekümmert, ob ich eine Sprosse höher oder tiefer in der Gnade stehe, wenn ich nur weiß, daß ich vermöge meines Willens die oberste verdiene."

Weber an Rochlitz, 1818

„Ich glaube es gern, daß ihr aus Manchem im Freyschütz nicht klug werden konntet. Es sind Dinge darin, die in dieser Weise noch nie auf der Bühne waren, die ich daher ohne das mindeste Anhalten an schon Vorhandenes gänzlich aus meiner Phantasie schaffen mußte. Gott gebe nun, daß ich das Rechte getroffen".

Weber an Lichtenstein, 26. März 1821

Der Freyschütze.

Romantische Oper in drey Aufzügen.

gedicht, von Friedr. Kind.

Music, von Carl Maria von Weber.

Op 77

Dresden. vollendet d. 13. May

1820.

Dr. Hans Schnoor

DER MEISTER DES FREISCHÜTZ

Carl Maria von Webers Leben war ein Leben für die Oper. Er schrieb Werke für Kammer und Kirche, schrieb Gelegenheits- und Konjunkturmusik, komponierte Lieder: nicht eben von Schuberts Gnaden, aber von eigener, immer noch nicht ganz klar erkannter Prägung; er war bahnbrechend als Klaviermeister, er hätte auch als Sinfoniker das schwankende Niveau seiner beiden Jugendwerke in einem höheren Stadium festigen können, wie die reife Könnerschaft, das unnachahmliche Genie seiner späteren Ouvertüren beweisen.

Aber ihn zog es in den Brand seiner Zentralsonne, und die hieß: Oper. Er schuf nicht nur Opern, er lebte sie; denn er war Opernmensch durch und durch. Eine Seltenheit unter Deutschen.

Zweifellos ist noch längst nicht alles geschehen, die Einmaligkeit von Webers theatralischer Sendung klarzustellen. Über den „Freischütz" sind ganze Bibliotheken geschrieben. Mit dem schwer lösbaren Problem der „Euryanthe" haben sich Praktiker der Bühne und Theoretiker der Operndramaturgie abgemüht. Den „Oberon", eine Art „Musikschau" auf höchster künstlerischer Ebene, hat man in gutgemeinten Bearbeitungen an Shakespeare annähern wollen. Doch die Einmaligkeit von Webers theatralisch-musikalischem Genius hat man von seinem Wesen, sozusagen vom Blut her noch kaum erfaßt.

Er ist am 18. Dezember (andere meinen am 18. November) 1786 im holsteinischen Eutin geboren. Webers Vater, ein Mann von göttlich-ungöttlicher Lebenslust, befand sich zur Zeit gerade in der fürstbischöflichen Residenz des Nordens. Eben mit seiner blutjungen Frau aus Wien nach Eutin geraten, wo er, ein fahrender Musikant, neue Berufs- und Liebesabenteuer vermutete, hatte er das zweifelhafte Glück, seine große, geldverschlingende Familie um ein weiteres Glied vermehrt zu sehen. Und Carl Maria, der dankbar, aber auch stets etwas abergläubisch war, erinnerte sich später jederzeit gern der Tatsache, in Eutin zur Welt gekommen zu sein. Für uns liegt etwas Sinnbildliches in der Tatsache, daß Weber kein „schollenfester", „heimattreuer" Mann war, sondern ein Wanderer durch Raum und Zeit. Er mußte sich hüten, nicht unstet und unseßhaft zu werden wie sein sonderbarer Herr Papa, der einen Rekord der Ruhelosigkeit verwirklichte. Aber er mußte auch an eine rationelle Ausnutzung seiner Lebensspanne denken, die — das fühlte er schon mit sechsundzwanzig Jahren — knapp bemessen war. 1812 erkennen wir in seinem Tagebuch die ersten Anzeichen seiner tödlichen Krankheit, einer Kehlkopftuberkulose. Nur noch vierzehn Jahre blieben ihm, und es wurde ein immer qualvolleres Sichhinschleppen bei gewaltig zunehmender geistiger Klarheit, moralischer Festigkeit und schöpferischer Vollkommenheit.

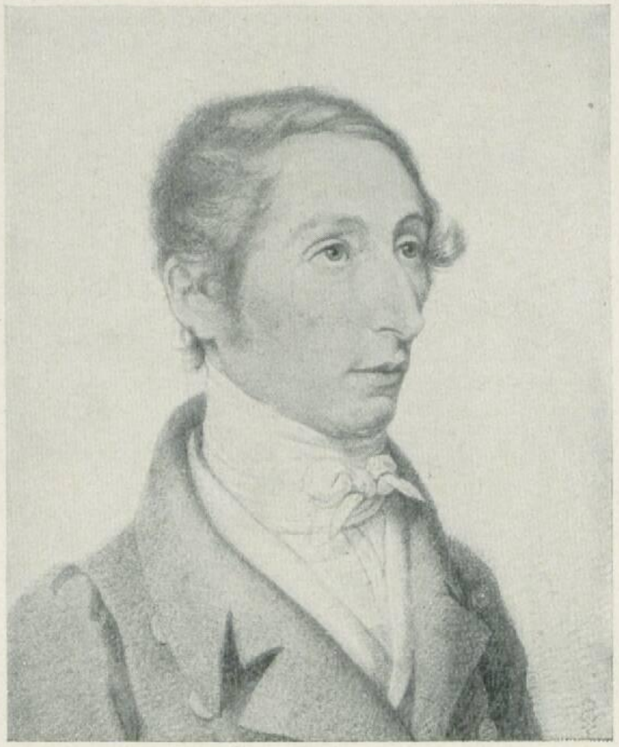
Es kam hinzu, daß auch die politischen Zeitläufte einen denkenden, mit sich und seinen Dämonen ringenden Künstler entschieden zwangen, sich zu „beeilen". Es war eine unruhige, gärende, kriegerische Epoche: die Jahre zwischen der französischen Revolution und der europäischen Reaktion. So ist es kein Wunder, daß Carl Maria von Weber von einem deutschen Land ins andere, von einer verheißungsvollen Situation in vollkommene Hoffnungslosigkeit gerissen wurde. Alle idealisierende Biographik

Bühnenbildskizze zum 5. Bild von Caspar Neher

braucht oder sich ihnen auch nur blindlings unterwirft. Der Jäger Caspar wird der Sklave Samiels, des Naturgeistes, des „wilden Jägers" und „Fürsten" elementarer Gewalten. Dieser Caspar wird als ein zügelloser, triebhafter, egoistischer Mensch charakterisiert, eine häßliche und menschenhasserische, aber irgendwie auf Willensschwache suggestiv wirkende derbe Landsknechtsnatur, getrieben von bohrender Eifersucht aus verschmähter Liebe (zu Agathe), tückisch gegen die soziale Ordnung wütend, ein apokalyptischer Unheilbringer. Die Triebfeder der tragischen Verstrickung. Sein Gegenpol: der Eremit, der Verkünder humanistischer Menschheitsbotschaft, auch er im Bunde mit der Natur, aber weise deren Kräfte erforschend, erkennend und zum Nutzen der Menschheit lenkend. Ein Verwandter Sarastros. (Es ist bekannt, welche Bedeutung Kind dieser Gestalt zugesprochen hat, nur gelang es ihm nicht, sie dramatisch genügend herauszuheben, auch im Vorspiel nicht, das Weber unkomponiert ließ.)

Aus dem Gegenspiel dieser Grundkräfte entwickelt sich das „Schicksalsdrama" des zweifelnden, „von dunklen Mächten umgarnten" Jägerburschen Max, den die selbstsichere, abergläubische Bauern-, Förster- und Jägergemeinschaft gefährdet weiß. Nicht zufällig wird als Zeitangabe der Handlung „Kurz nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges" angegeben, analog der damaligen Nachkriegsverhältnisse 1817—21 und der Situationen nach menschenmörderischen, lebenzerstörenden Ereignissen überhaupt.

42 A 25

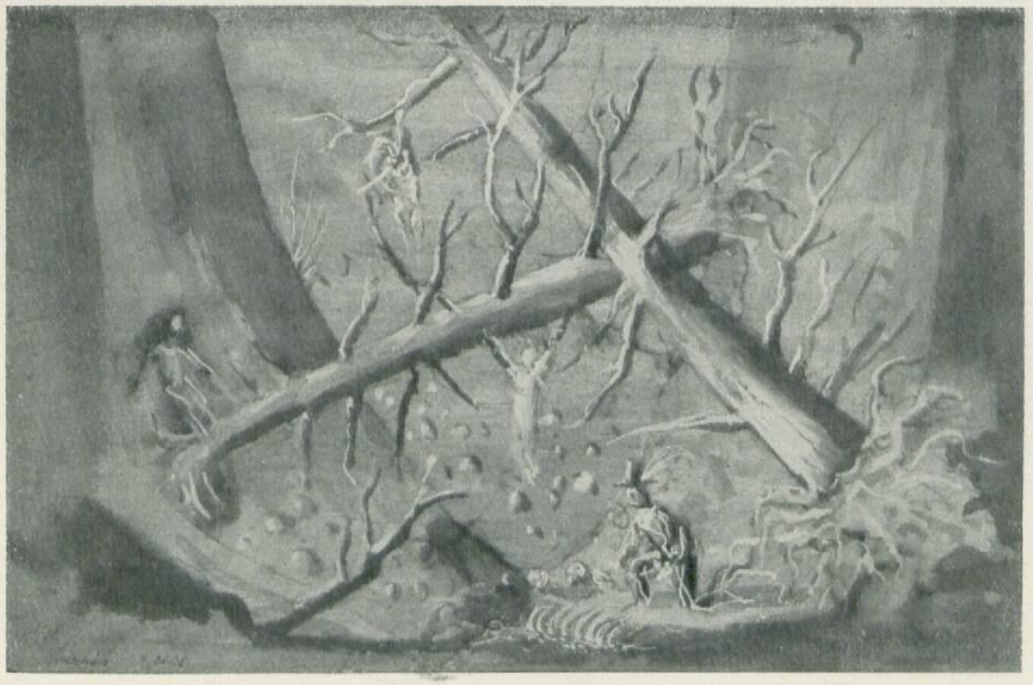


CARL MARIA VON WEBER

irrt oder lügt, wenn sie die Tatsache beschönigt, daß dieser Künstler ganz selten glücklich, daß er vielmehr oft am Rande der Verzweiflung und im Begriff war zu straucheln. Tiefpunkt: die Stuttgarter Jahre, da er als „Sekretär" eines korrupten Landesherrn, verleitet durch den skrupellosen Vater, Machenschaften förderte, die sich nicht mehr mit bürgerlichen Ehrbegriffen vertrugen. Ein anderer, ein seelischer Tiefpunkt: das hilflose Schwanken zwischen zwei Frauen (während der Prager Kapellmeisterzeit, 1813 bis 1816), von denen die eine, Caroline Brandt, seine brave, vielleicht allzu brave Gattin werden sollte. Korrespondenzen aus dieser Zeit verwischen peinlich das Bild des Mannes, des unbeugsamen Charakters, des gebietenden Künstlers.

Und doch war Weber längst ein solcher Charakter geworden. Das Jahr 1810, man möchte fast sagen: der Tag seiner polizeilichen Austreibung aus Stuttgart, bezeichnen den inneren Umschwung — einen geradezu unfaßbar tiefen Wandel aus echtester ethischer Veranlagung und Verpflichtung! Um diese Zeit beginnt Weber sein siebzehn Jahrgänge umfassendes Tagebuch zu führen, und dieser ehrfurchtgebietende Rechenschaftsbericht läßt zwischen einem Wust von Gleichgültigem und Tagfälligem in steigendem Maße in blitzartig hingeworfenen Bemerkungen das Wachstum des Künstlers zu sittlicher und menschlicher Größe erkennen oder doch ahnen!

Es ist kein Zufall, daß das Jahr 1810 auch Webers erste Bekanntschaft mit dem Stoff des „Freischütz" bringt: Es war in Heidelberg, wo er die rätselvolle Gespenstergeschichte kennenlernte, die ihn dann jahrelang zweifellos geradezu verfolgt hat, bis schließlich der Schriftsteller — Friedrich Kind — ihm über den Weg lief, der das rechte Talent besaß, ein passendes Libretto aus dem Prosastoff zu formen.
Doch wir greifen vor und haben Webers vergangene Schicksale noch nicht erschöpfend betrachtet. Wir sagten, sein Leben sei das Leben eines Opernmenschen gewesen. Jetzt können wir sogar sagen: eines Fanatikers der musikalischen Bühnenkunst. Denn



Bühnenbildskizzen zum 3. und 4. Bild von Caspar Neher

hatten, die Jugend, die Studenten füllten die oberen Ränge und die Galerie und jubelten dem Komponisten von „Lützows wilder verwegener Jagd“ zu. In den Logen aber saß die reaktionäre Gesellschaft und verhielt sich kühl oder ablehnend. Der vornehme Louis Spohr lobte hochmütig-ironisch Webers Gabe, „für den großen Haufen zu schreiben“. In der ganzen Stadt sang man die Melodien Webers, so daß es Heinrich Heine fast zu viel schien und er in seinem bekannten zweiten Berliner Brief berichtete: „Aus allen Häusern klingt er (der „Jungfernkranz“) mir entgegen; jeder pfeift ihn mit eigenen Variationen; ja, ich glaube fast, die Hunde auf der Straße bellen ihn.“

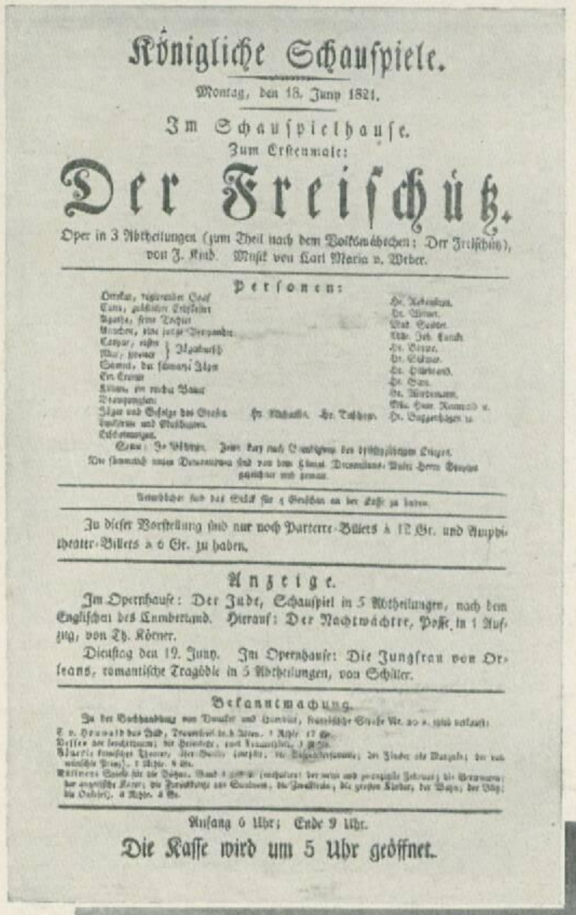
Es ist bezeichnend, daß in Wien die reaktionäre Zensur Metternichs eingriff. Der Eremit, der Verkünder der humanistischen Idee, durfte nicht erscheinen, und der liberale Fürst Ottokar wurde in einen „Ritter von Weidenhorst“ verwandelt. Aber auch die „verzauberten Armbolzen“, die statt der gefährlichen „Freikugeln“ genommen werden mußten, konnten den Siegeszug dieser nationalen Volksoper über die ganze Erde nicht verhindern.

Beethoven, der Demokrat unter den schöpferischen Musikern, erkannte als einziger zeitgenössischer Komponist sofort den Gesinnungsgenossen und meinte: „Das sonst so weiche Mannel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut. Nun muß der Weber Opern schreiben, gerade Opern, eine über die andere, und ohne viel daran zu knaupeln. Der Caspar, das Untier, steht da wie ein Haus. Überall, wo der Teufel die Tatzen reinstreckt, da fühlt man sie auch.“ Und als Weber nach Wien kam, seine „Euryanthe“ einzustudieren, umarmte er ihn auf das herzlichste und rief voller Begeisterung: „Ja, Du bist ein Teufelskerl, ein braver Kerl!“, so lesen wir in Webers Briefen an seine Frau Caroline.

*

Prüfen wir heute, 130 Jahre später, den „Freischütz“ nach seiner „Existenzberechtigung“ für unsere Zeit „auf Herz und Nieren“, so wird uns deutlich, daß in diesem Meisterwerk stärkere Kräfte lebendig sind als die einer schwärmerischen Romantik, eines innigen Naturgefühls, eines behaglichen Biedermeiertums und eines Zauberstückes, das vor den Problemen des Lebens ausweicht. Ganz im Gegenteil. Weber war, wie auch sein Textdichter Friedrich Kind, ein unverkennbarer Rationalist, ein klug und praktisch denkender Künstler, auch als Schöpfer des „Freischütz“. Er hat sich nicht wie Schumann, Wagner und deren Gefolgschaft mit der Romantik identifiziert. Er verlor sich nicht wie Ludwig Tieck, der „Zerbino“-Dichter, in eine formauflösende, alle Künste vermengende romantische Phantasterei. Der Bundesgenosse Beethovens begegnete dem neuen, universalen Lebensgefühl der Romantik mit der klaren, gegenständlichen Formkraft des Klassizisten, wie sie ähnlich den Landschaften Caspar David Friedrichs Weite und Gestalt gab.

Was ist der tiefere Sinn der vordergründigen „Freischütz“-Fabel? Der Mensch, zwischen Gott und Teufel gestellt, noch rückständig in der wissenschaftlichen Erkenntnis, fühlt sich unheimlichen, dämonischen Naturkräften ausgeliefert. Nicht sie sind böse, sondern der Mensch, der sie zu bösen Zwecken verwendet, der sie miß-



Königliche Schauspiele.

Montag, den 18. Juny 1821.

Im Schauspielhause.

Zum Erstenmale:

Der Freischütz.

Oper in 3 Abtheilungen (zum Theil nach dem Volksmährchen: Der Freischütz), von J. Kind. Musik von Carl Maria v. Weber.

Personen:

Ottokar, regierender Graf — Hr. Rebenstein.
Cuno, gräflicher Erbförster — Hr. Wauer.
Agathe, seine Tochter — Mad. Seidler.
Ännchen, eine junge Verwandte — Mlle. Jos. Koch.
Caspar, } Jägerburschen — Hr. Beyer.
Max, } — Hr. Schmor.
Samiel, der schwarze Jäger — Hr. Hellwig.
Ein Eremit — Hr. Bost.
Kilian, ein reicher Bauer — Hr. Mittelstaedt.
Brautjungfern, Mlle. Henr. Reinwald u.
Jäger und Gefolge des Grafen — Hr. Michaelis. Hr. Tuchten. H. Baggenhöfer u.
Landleute und Musikanten.
Erscheinungen.

Ort der Handlung: In Böhmen. Zeit: Nach Beendigung des dreyßigjährigen Krieges.

Die sämmtlich neuen Decorationen sind von dem Königl. Decorations-Maler Herrn Beuther gefertigt und gemalt.

Textbücher sind das Stück für 4 Groschen an der Kasse zu haben.

Zu dieser Vorstellung sind nur noch Parterre-Billets à 12 Gr. und Amphitheater-Billets à 8 Gr. zu haben.

Anzeige.

Im Opernhause: Der Jude, Schauspiel in 5 Abtheilungen, nach dem Englischen des Cumberland. Hierauf: Der Nachtwächter, Posse in 1 Aufzug, von Th. Körner.

Dienstag den 19. Juny. Im Opernhause: Die Jungfrau von Orleans, romantische Tragödie in 5 Abtheilungen, von Schiller.

Bekanntmachung.

In der Buchhandlung von Duncker und Humblot, Hausvögtei-Straße No. 20 a., sind erschienen:

F. v. Oesterreich der Jude, Trauerspiel in 5 Akten. 1 Rthlr. 12 Gr.
Dessen der Deutschherr, der Hussitenkrieg, zwei Trauerspiele, à 1 Rthlr.
Klingers sämmtliche Theater, drei Bände complet, in Taschenformat, der Band elegant broschirt 1 Rthlr. 8 Gr.
Müllners Werke für die Bühne. Band 1 und 2 (enthaltend: der neue und gerechteste Gerichtstag; die Verbrecher aus Infamie; die Versöhnung am Sterbetage; die Schuld; die großen Kinder; der Vogt; der Templer und die Ordensritter). à 1 Rthlr. 4 Gr.

Anfang 6 Uhr; Ende 9 Uhr.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Theaterzettel der „Freischütz“-Uraufführung

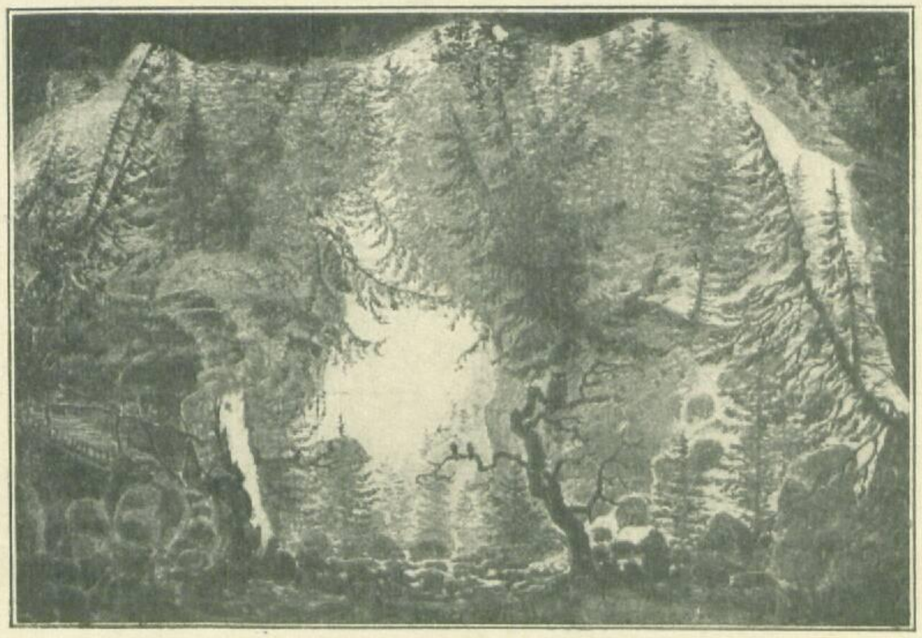
Das Neue Schauspielhaus in Berlin
Stich von Jügel nach einer Zeichnung von Schinkel
Schauplatz der Uraufführung des „Freischütz“ am 18. Juni 1821
Zur Einweihung dieses Baues hatte Graf Brühl 1818 die Oper bei Weber bestellt

Georg Friedrich Händel

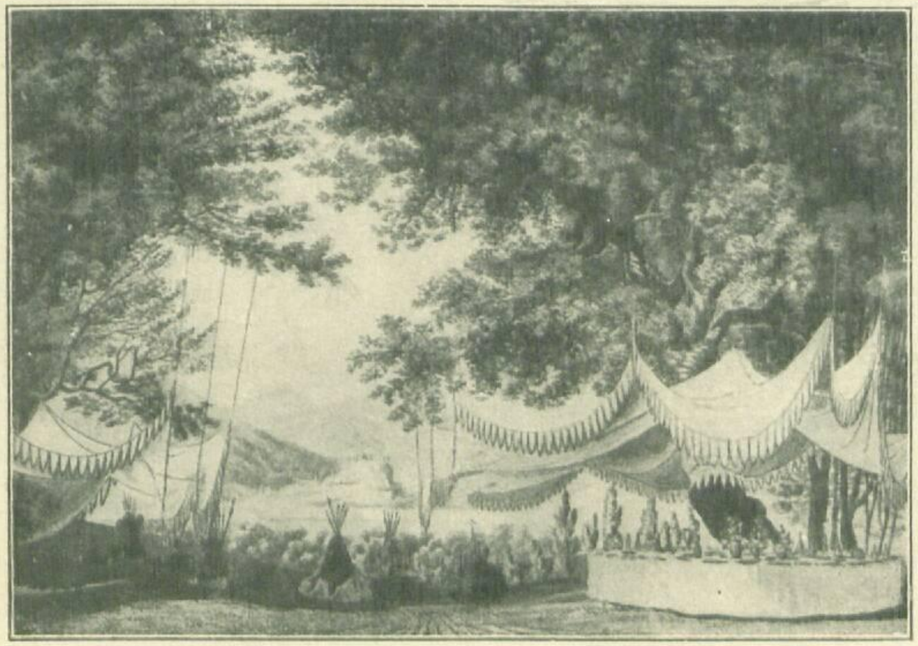
Louis Spohr

Das Försterzimmer

Agathes Zimmer



Die Wolfsschlucht



Wald mit fürstlichem Jagdzelt

Bühnenbilder von Gropius zur Uraufführung des »Freischütz« in Berlin 1821

Oben:

Ein Schreiben Richard Wagners an Frau Viardot (1861). — Zu dem Beitrag „Neue Briefe Richard Wagners von seinem zweiten Pariser Aufenthalt", Seite 137 ff.

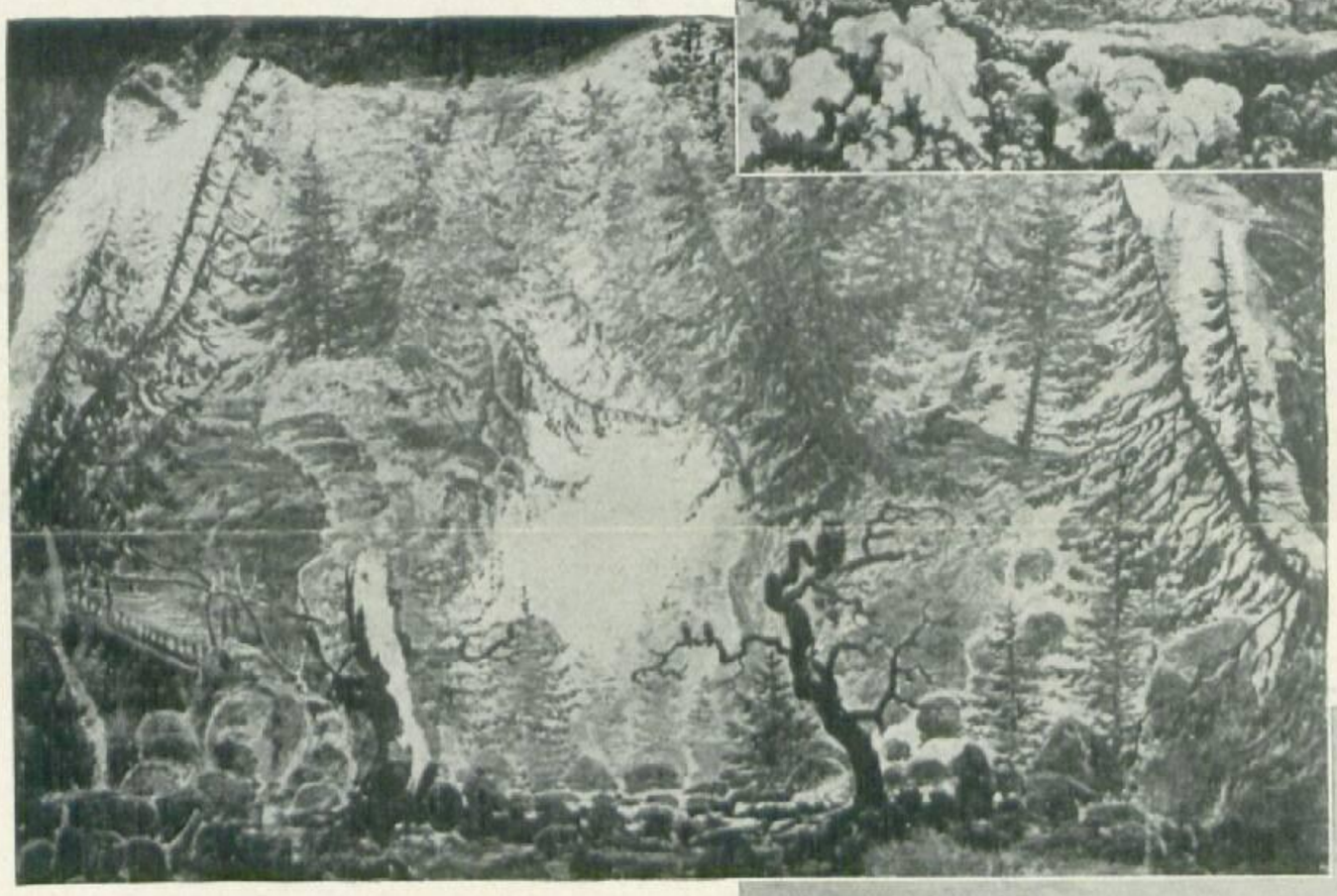
(Erstveröffentlichung aus dem Besitz der Preußischen Staatsbibliothek.)

Unten:

Ablehnung des Engagements Carl Maria von Webers an die Berliner Oper mit dem bedeutungsvollen Aktenvermerk Brühls.

(Aus: 200 Jahre Staatsoper Berlin im Bild, Max Hesses Verlag.)

1. Bild: Schießstätte



3. Bild: Wolfsschlucht

4. Bild: Waldgegend

Bühnenbilder von Gropius zur Uraufführung des „Freischütz", die 1821 in Berlin im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt vor sich ging.

Flamme der vaterländischen Freiheitsbegeisterung loderte. Scheinbar nur mittelbar hängt Apels Erzählung mit der patriotischen Bewegung zusammen. Sie ist eine psychologische Studie des künstlerisch hochbegabten Leipziger Juristen über den Aberglauben des Volkes: das Buch eines Rationalisten, den es in der Verbindung der Volkssage von den „Zauberkugeln des wilden Jägers" mit der Seelenanalyse eines modern-romantisch empfindenden jungen Mannes fesselt, darzustellen, wie ein Mensch gegen den Zwang seiner eigentlichen Natur zum Frevler an der gesunden Vernunft wird. Dies der Inhalt: Der Amtsschreiber Wilhelm, der früher ein Jägerbursche war, gerät in den Bannkreis des Bösen, verkörpert durch einen stelzfüßigen Landsknecht. Auf dessen Anraten gießt er um Mitternacht am Kreuzweg „Freikugeln", um sich mit deren Hilfe beim traditionellen Probeschuß des Erbförsters Tochter samt Erbförsterei zu gewinnen. Doch just die Braut wird getroffen, die Eltern sterben vor Gram, und Wilhelm endet im Irrenhaus.

Wir kennen solche Mischungen des Grauens mit kriminalistisch-pathologischem Einschlag aus Tiecks frühem „Lowell"-Roman. Sie waren in dieser Zeit des Aufbruchs eines neuen Lebensgefühls keine Seltenheit. Doch was den sensiblen Weber an dem Stoff noch gereizt haben mag, waren die Gestalten aus dem Volksleben und die Möglichkeiten einer dramatisch-musikalischen Wirkung, mit der er die Beethovensche Kampfparole „Durch Nacht zum Licht" romantisch darstellen konnte. Darum kam er später mit seinem Textdichter Friedrich Kind, dem Freunde Apels, überein, den Schluß der völlig neu gestalteten Handlung vom Tragischen ins Optimistische zu wenden. Doch vorläufig ließ er den zeitnahen Stoff liegen. Er war jedoch nicht der einzige, der sich für ihn interessiert hatte. Bald schossen die „Freischütz"-Dramen und -Opern wie Pilze aus der Erde.

Erst 1817 griff der nunmehrige Dresdner Hofkapellmeister Weber gemeinsam mit Friedrich Kind den Stoff wieder auf, den auch Goethe für „ein gutes Sujet" hielt. Die gesellschaftliche Situation war indessen stark verändert. Nach der Bezwingung des Korsen machte sich die Reaktion Metternichs breit. Die Freiheitsbewegung war in ängstlicher, kleinbürgerlicher „Biedermeierei" erstickt. Vier Jahre rang Weber mit der Gestaltung seines „Freischütz", zugleich in unablässigem Kampf gegen die Vorherrschaft des Italienertums in der Oper, die von den Höfen begünstigt wurde: in Dresden gegen die Intrigen Morlacchis, später in Berlin gegen den allgewaltigen Spontini. Als endlich die Premiere des „Freischütz" am sechsten Jahrestag der Befreiungsschlacht von Waterloo, an jenem denkwürdigen 18. Juni 1821, im klassizistischen Neubau des Schinkelschen Schauspielhauses am damaligen Gendarmenmarkt zu einem beispiellosen Triumph wurde, war damit zugleich der Sieg der deutschen romantischen Oper errungen, sprach sich in ihm die Stimme des Volkes aus, die das ersehnte nationale Kunstwerk stürmisch begrüßte.

Denn es war das Volk, das sich von diesem Singspiel angesprochen fühlte, das sich in den Bauern- und Bürgergestalten, in den Liedern und Gesängen wiedererkannte, das in der Musik die gesunde Kraft eines neu werdenden Vaterlandes spürte. „Der Freischütz" wurde, wie später in Italien die Jugendopern Verdis, zum Fanal der patriotischen Bewegung. Die Männer, die an den Befreiungskriegen teilgenommen

Webers Ingenium hatte, parallel zu seiner inneren Entwicklung und menschlichen Vervollkommnung, immer deutlicher den Weg zum Theater gesucht. Es ist Unsinn, wenn man an dieser Tatsache zweifeln möchte, weil Weber einige Jahre lang auf das Geleis des Klaviervirtuosen abgewichen war. Er sammelte eben im *Leben* jene Erfahrungen, die ihm die Reife des *Dramatikers* geben sollten; er war kein Kapellmeister vom „Metier", kein bezahlter „Fachmann", sondern ein vom Schicksal Berufener. Daß alle seine Opernversuche vor der Prager Dirigentenzeit unzulänglich waren und niemals musikgeschichtlich vermerkt worden wären, ändert nichts an der Wahrheit, daß die Keime seiner dramatischen Genialität längst in seiner Natur schlummerten. Neuere Forschungen haben daher auch in den Frühopern, namentlich im „Peter Schmoll", in der „Silvana", im „Abu Hassan" (in welchem er seine Stuttgarter Leidenszeit verspottet), alle Ansätze der künftigen Entwicklung nachgewiesen. Den „fahrenden Sänger", den lustig vagabundierenden, aristokratischen Romantiker der „Zwischenjahre" verfolgt sein eigener Schatten: der Dämon des Dramatikers.

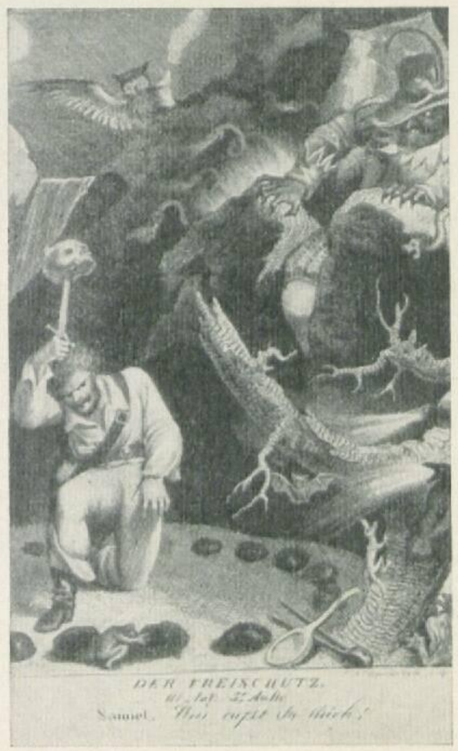
In den Prager Jahren ist es dann geschehen: der Dämon besiegt den Musikanten. Weber wächst zur Größe. Der erste Dirigent moderner Prägung, der erste Opernorganisator im umfassenden Sinne steht vor uns! Dresden brachte die Erfüllung. Die zehn Jahre 1817 bis 1826 sind Webers Meisterjahre. Nicht allein, weil er nun die schöpferische Reife hatte, den „Freischütz", die „Euryanthe", die „Preziosa", die fabelhaften Skizzen der „Drei Pintos", den „Oberon" zu schreiben, sondern weil Menschliches und Dämonisches in dem Schöpfer der „deutschen Oper" zu letzter zwingender Größe zusammenwuchsen. Und das alles in einem kranken Körper, dessen Siechtum in Tagebuchausrufen ergreifendsten Ausdruck findet . . .

Weber hatte inzwischen die tiefe Segnung eines Lebens und Schaffens im Schoße des Familienglücks erfahren. Die „Freischütz"-Premiere, der unglaublichste Sieg der Operngeschichte, hatte den zarten, leidenden, kämpfenden Mann selbstbewußt gemacht. Er vertraute auf kommenden Weltruhm. Und als er, vom Tode gezeichnet, im eisigen Frühjahr 1826 nach Paris und London aufbrach, um den fremden Menschen seinen unverfälschten „Freischütz", seinen neuen „Oberon" vorzuführen, da erlebte er wirklich das Schattenspiel seines unheimlichen Triumphes.

Es blieb ein Schattenspiel. Weber starb, innerlich verzehrt, äußerlich einsam, im Kämmerchen eines Hauses, das seinem ehrlichen Londoner Freunde Sir George Smart gehörte. Alles deutet darauf hin, daß er in den Morgenstunden des 5. Juni 1826 seine Seele ausgehaucht hat. Seine Gebeine aber ruhen bekanntlich in Dresden, wohin sie auf Betreiben Richard Wagners und anderer Patrioten 1844 überführt wurden — eine Tat, die bis heute nichts von ihrer großen Gesinnung eingebüßt hat.

„Des wahren Meisters Sache ist es, hochwaltend über seine wie über andere Gefühle zu herrschen, und das Gefühl, das er aufstellt, festgehalten in sich selbst, bloß mit den Farben und Nuancen wiederzugeben, die sogleich ein vollendetes Bild in der Seele des Zuhörers schaffen."

Carl Maria von Weber, „Gedanken und Notizen"



Dr. Karl Schönewolf

DER FREISCHÜTZ 1951

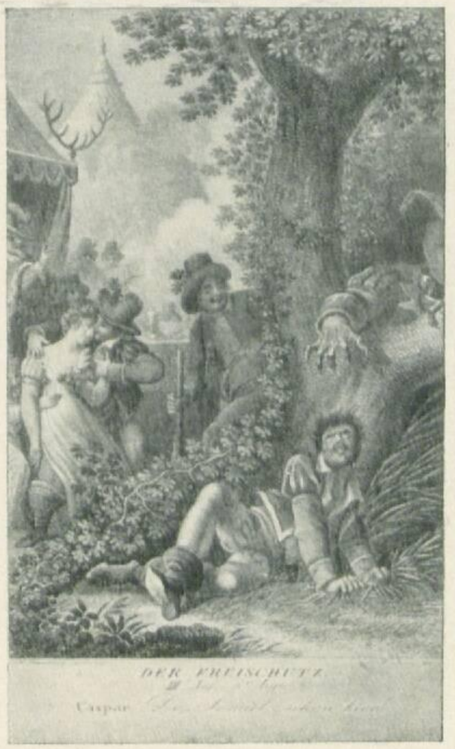
Webers „Freischütz" in der Komischen Oper? Ein Widerspruch? Erinnern wir uns. Die „Opéra comique" war nicht nur heiteres Spiel. Sie war Protest gegen die höfische, pompöse Große Oper, gegen das hohle, heroische Pathos, gegen das Erstarrte, das Veraltete. Mit ihr betrat der Bürger die Bühne des Musiktheaters, der Träger einer neuen, demokratischen Weltanschauung. Eine Generation vor Ausbruch der Französischen Revolution wurde in Paris das Institut der „Opéra comique" gegründet. In den Typen, die hier auf der Bühne sangen und spielten, erkannte sich das französische Volk wieder. In ihnen verkörperte sich der Freiheitsdrang des selbstbewußt gewordenen Bürgers, der an seinen Fesseln rüttelte. Die „Opéra comique" war nicht nur ein künstlerisches, sie war auch ein politisches Faktum. (Wie in Deutschland gut ein halbes Jahrhundert später der „Freischütz".)

Als Josef Gregor 1905 in Berlin das Privatunternehmen seiner „Komischen Oper" gründete, dachte er weniger an seine politische Aufgabe. Aber auch sein Werk war Protest: gegen die oberflächliche Genußsucht der herrschenden Gesellschaft, gegen das wilhelminische Theater, gegen den Schlendrian der Oper. Der Reformator Gregor wollte dem Drama in der Oper wieder zu seinem Recht verhelfen, dem Realismus der Darstellung der Wahrhaftigkeit. Es wurden in seiner „Komischen Oper" nicht nur Operetten und heitere Opern gespielt, sondern — außer Wagners Musikdramen — auch ernste und damals ganz neue Werke.

Wenn Walter Felsenstein hier anknüpft, so natürlich unter den Voraussetzungen einer neuen gewandelten Gesellschaft. Doch der Wille, „die Dinge nicht zu respektieren, weil sie alt und herkömmlich sind, sondern sie nach ihrer Existenzberechtigung auch auf Herz und Nieren zu prüfen", äußert sich ähnlich. So mochte denn nicht nur der kalendarische Anlaß des Weber-Gedenkjahres 1951 (der 125. Todestag am 5. Juni) der Grund gewesen sein, die romantische Spieloper „Der Freischütz" neu zu inszenieren, sondern die Notwendigkeit, sich mit einem der volkstümlichsten deutschen Opernwerke auseinanderzusetzen, das mehr als jedes andere allzuoft mißbraucht, mißverstanden und verschandelt worden war.

*

Aus welcher Situation heraus ist der „Freischütz" entstanden? Als Carl Maria von Weber, kaum 24 Jahre alt, in Heidelberg, dieser wälderumrauschten Schaffensstätte der deutschen Romantiker Arnim, Brentano und Eichendorff, den „Freischütz"stoff aus August Apels „Gespensterbuch" kennenlernte, war Europa von Napoleon unterjocht. Das leichtsinnige Studentenleben, an dem sich der damals in Mannheim wirkende Kapellmeister Weber beteiligte, täuschte nicht darüber hinweg, daß in der Jugend die



Im Prinzregenten-Theater

„Der Freischütz" — ein musikalisches Ereignis

Wenn von der Romantik gesagt wurde, sie habe das Poetische in der Tonkunst entdeckt, so ist das, was Erich Kleiber in Webers „Freischütz" entdeckt, die „Poésie pure" der romantischen Musik. Das konnte man schon bei der Ouvertüre bemerken. Man glaubte das durch alle Konzertsäle geschleppte, von allen Kurkapellen an „symphonischen Abenden" intonierte und in Schüleraufführungen mißhandelte Stück zum erstenmal zu hören. Wie fortgeblasen waren die Rückstände aller Dirigenten-„Visionen", die sich auch (und vornehmlich) in höchsten Starhöhen so gern an diesem Werk entzünden; da gab es keine falsche Seelen- oder Schauerdramatik, keine schmelzenden Ritardandi und keine dämonischen Drücker, sondern *nur* das Leben der Melodie, *nur* die Intensität der Farbe, in denen alles, was Webers Inspiration an Geheimnis und Glanz, an Schauder und Jubel in dieses wahrhaft in Tönen gedichtete Vorspiel gelegt hat, entbunden wurde. (Der C-Dur-Einsatz hat die Pracht eines Sonnenaufgangs!) Auch wurde schon in der Ouvertüre klar, worauf es Kleiber während des ganzen Abends ankam: Auf ein Orchester-Expressivo, das auch noch die scheinbar nebensächlichste Stimme durchfühlt und ins Ganze webt. Nur aus diesem Expressivo, nicht aus Klangmalereien bildeten sich die wechselnden Stimmungen. Wie drohend sprachen die Bässe, wie unheimlich rollten die Paukenwirbel, wie innig beseelt (und wie echt weberisch brillant) *konzertierten* die Soli — vor allem aber, wie herrlich schmetterten und sangen die eigentlichen Träger des romantischen Orchesterklangs, die Hörner! Erich Kleiber hat nichts in die Partitur hineingeheimnist, er hat aber, die Originalhandschrift heranziehend, alles aus ihr herausgeholt, was Weber darin fixiert hat, z. B. auch die durch ihre Natürlichkeit vollkommen überzeugenden Tempi, die gleichsam vom Atem des jeweiligen Affekts bestimmt schienen, so *organisch* empfand man sie. Daß die Wolfsschlucht-Musik nicht aufpulverte (wie er auch auf die beliebten höllischen Brioeffekte der Kaspar-Arie verzichtete), sondern allein durch ihre geniale Naivität wirken ließ, versteht sich von selbst; aber wie er im Lied vom „Jungfernkranz" schon den latenten Hochzeitstanz mitschwingen und im Nachspiel mit einer leisen Schwermut verklingen ließ, das war eine einzige Delikatesse und ein Wunder an Musizierintuition, wie man es nur noch selten erlebt.

Daß die Bühne hinter diesem Eindruck des Außerordentlichen und Einmaligen beim Musikalischen zurückblieb, lag weder an Heinz Arnolds Regie noch an den malerisch feinempfundenen Bühnenbildern von Emil Preetorius, der der romantischen Idyllik Schwindscher Wald- und Landschaftsszenerien in dem Wolfsschlucht-Bild ein Nachtstück zwischen Wolf Huber und Kubin gegenüberstellte, sondern daran, daß die Maschinerie des Theaters unserer technisierten Phantasie keine Schrecken mehr einzuflößen vermag. Zwischen dem Höllenzauber des braven Friedrich Kind, der Weber den „Freischütz"-Text nach dem damals hochbeliebten „Gespensterbuch" von Apel und Laun geschrieben hat, und unserer Imagination steht die Geisterbahn vom Oktoberfest, da hilft alles nichts. Die Dämonie, vor der *uns* — heute vielleicht noch — das Grauen befällt, steckt in den Formeln der Wasserstoffbombe und in den Konstruktionsplänen der Raketenflugzeuge; der schwarze Jäger und das wilde Heer aber sind auf den Juxplatz abgewandert und werden dort genau so elektrisch betrieben wie die Blitze und Feuerräder, die auf der Bühne um den Freikugelguß zucken und schwirren. Nicht die Inszenatoren, unsere Phantasie und unsere Illusionsfähigkeit selbst kapitulieren dabei. Das mag Arnold gespurt haben, als er (wohl mit voller Absicht) den „Freischütz" so inszenierte, als ob auf dem Programm stünde: „Das Arrangement der Gruppierungen stammt von Herrn Opernregisseur Arnold" — also auf dem Umweg über die Historie, weil es keinen direkten Weg zu dieser Bühnenromantik mehr gibt. Das Wort „Nettigkeit", das der Kritiker Weber in seinen Münchner Opernrezensionen selbst gebraucht, kommt einem dabei in den Sinn, wenn man darunter freilich nicht an Verniedlichung denkt. Davon kann bei Arnolds Regie keine Rede sein, die sich im übrigen mit vollem Recht der Singspiel-Nähe dieser Oper bewußt bleibt und die Problematik des Naiven auf dem heutigen Theater nicht mit falscher Unbefangenheit zu ignorieren noch durch intellektualisierende Effekte (etwa: Der Freikugelguß als Kompensationshandlung der von ihren weidmännischen oder moralischen Insuffizienzgefühlen gepeinigten Jägerburschen) zu verdecken sucht.

So hatte es unter den Solisten auch der ausgezeichnete Max Proebstl am schwersten, den Höllenhund Kaspar, diesen Erztheaterbösewicht, zu vermenschlichen; er sang ihn großartig mit einer fast naturalistischen Brutalität, er sah aus wie ein Marodeur des Dreißigjährigen Krieges, aber er sprach die Dialoge wie ein Brunnenvergifter von Raupach oder der Birch-Pfeiffer. Was er an „Ausdruck" zu viel gab, hatte der Max von Hans Hopf zu wenig; seine Kantilene kam mit einer wunderbaren, fast instrumentalen Klarheit, aber von den inneren Kämpfen des um seine Hoffnung betrogenen, nur aus Verzweiflung den Verlockungen des Schandgesellen Kaspar folgenden Mannes spürte man kaum etwas. Wie beseelt, wie zauberhaft innig und einfach, dabei ohne jede Sentimentalität, war dagegen die Agathe Annelies Kuppers, wieviel bebendes Bangen und wieviel hoffender Überschwang floß in ihre große Arie im zweiten Akt! Auch Käthe Nentwigs Ännchen ließ in der zärtlichfrischen Schalkhaftigkeit der Gestalt alle fatalen Erinnerungen an gezierte Soubrettenputzigkeit schwinden. Georg Wieters Eremit strömte Würde und milde Menschlichkeit aus, in den kleineren Partien hielten sich gut Karl Hoppe (Fürst Ottokar), Rudolf Wünzer (Kuno) und Karl Ostertag (Kilian). Samiels, des Bösen, Stimme (Jochen Hauer) drang höhnisch aus dem Lautsprecher; wie merkwürdig, daß die Bühne, sich aller technischen Tricks und Kniffe bedienend, als stilisierendes Ausdrucksmittel des Teuflischen auch wiederum die Technik einsetzt.

Stürmischer Beifall, dessen Ovationen Erich Kleiber mit Recht immer wieder auf das phantastisch spielende Orchester ablenkte, für die Inszenatoren und alle Solisten. Dieser „Freischütz" ist Münchens neues musikalisches Ereignis.

K. H. Ruppel

Edelkitsch, Abt. 30.X.60

Wolf Huber + Kubin Nervenkitzel Wrogenheim

45