

Humor und Ironie in den Opern von Carl Maria von Weber: Funktion, Bedeutung und Fragestellungen

von Charlotte Lorient, Paris

Humor und Ironie sind essentielle Bestandteile des menschlichen Lebens, und so verwundert es nicht, dass sie auch im musikalischen und literarischen Werk Webers eine größere Rolle spielen, als gemeinhin angenommen. Dieser Aspekt seiner Persönlichkeit ist lange Zeit wenig beachtet worden:¹

„Ich sah ihn [Weber], wie er seinen von der Lebensglut verbrauchten Körper durch die Straßen Londons schlepte, auf dem Gesicht das Leuchten derer, denen etwas Schönes widerfahren ist. Er ging dahin, aufrecht gehalten einzig von dem fieberhaften Wunsch, vor seinem Tod noch jenes Werk [*Oberon*] zu hören, sein Vermächtnis, an das er sein letztes Herzblut gegeben hatte.“

Mit diesen Zeilen skizzierte Debussy das fiktive Porträt eines kranken Menschen, der unter den tiefsten Schmerzen dafür kämpft, dass seine Kunst weiterlebt. Dies ist das „romantisierte“ Bild, das am häufigsten zur Charakterisierung Webers verwendet wurde. Webers Zeitgenossen behielten das Bild eines kränklichen Menschen in Erinnerung, der an Tuberkulose sowie an einer schmerzhaften Fehlstellung der Hüfte litt. Dementsprechend soll Beethoven anlässlich der Wiener Einstudierung des *Freischütz* erstaunt gewesen sein, dass das „sonst weiche Männel“² so eine Oper hatte komponieren können, und Heine beschrieb das nicht gerade vorteilhafte Aussehen Webers, seinen schwächtigen Körperbau sowie seinen lahmen Gang³. Auch Wagner fielen als Kind, wie man in seinen Erinnerungen liest, die schmale Figur und der stark hinkende Gang des Komponisten auf⁴. Es ist klar, dass Weber an seinen physischen Schwächen gelitten hat. Jedoch verschleierte die systematische Subsumierung der Persönlichkeit Webers unter diesem Bild einen anderen, wichtigen Aspekt seines Wesens, das auch durch Neugier, oft leidenschaftliche

¹ Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hg. von François Lesure, aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler, Stuttgart 1974, S. 74.

² Zitiert bei Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 509.

³ Heinrich Heine, *Briefe aus Berlin*, Nr. 2 (16. März 1822), in: *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 6, hg. von Jost Hermand, Hamburg 1973, S. 26.

⁴ Richard Wagner, *Mein Leben*, vollst., komm. Ausgabe, hg. von Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 34f.

Wutanfälle und hauptsächlich durch eine starke Vorliebe für Humor, Witz und Ironie gekennzeichnet war. Weber ist nicht der einzige Musiker, dessen Bild auf diese Weise verfälscht wurde. Auch andere Komponisten wurden in dieser Art zu fast schon mythischen Gestalten, zu kranken, isolierten und verkannten Genies verwandelt. Seit einigen Jahrzehnten werden solche Bilder wiederholt in Frage gestellt. Damit verbunden verlieren diese Künstler ihren sakralen Nimbus; der humoristische oder ironische Aspekt ihrer Werke kann besser gewürdigt werden. Studien wurden der Frage des Humors bei Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert und Schumann gewidmet – weniger bei Weber.

In der Literatur des 19. Jahrhunderts sind lediglich isolierte Anspielungen auf Webers Humor zu finden. Auch die biographische Schrift von Webers Sohn Max Maria trug dazu bei, das Bild eines kränklichen, genialen und verkannten Künstlers zu vermitteln⁵. Wenn von Webers Humor die Rede ist, handelt es sich hauptsächlich um seinen literarischen Stil oder um Anekdoten aus seinem Leben, wie zum Beispiel in Adolph Kohuts Studie über *Carl Maria Weber als Humorist*⁶ aus dem Jahr 1891, eine der ersten, die sich mit diesem Thema befasst. Am Anfang des 20. Jahrhunderts wurden Webers Humor und Ironie häufiger erwähnt und vermehrt Anekdoten überliefert, wie zum Beispiel bei Wilhelm Meyer⁷ (1920) und Hans Pfitzner⁸ (1928). André Cœuroys Biographie (1925/1953) ist aber sicherlich die erste Schrift, die das Bild eines „romantischen Melancholikers“ explizit in Frage stellt: Im Kapitel „Le vrai Weber“ [Der echte Weber]⁹ wird ein lebenslustiger, schelmischer Musiker beschrieben. Diese frohe, humorvolle Natur des Komponisten rückte im Laufe des 20. Jahrhunderts allmählich in den Vordergrund, und ihr wurden spezifische Überlegungen gewidmet, wie zum Beispiel bei

⁵ Vgl. Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper* (Weber-Studien, Bd. 2), Mainz 1994, S. 226–237: „Das Weber-Bild in der Musikschriftstellerei des 19. Jahrhunderts.“

⁶ Adolph Kohut, *Carl Maria von Weber als Humorist. Mit einem bisher ungedruckten Briefe Weber's*, in: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, Bd. 39, Nr. 9 (28. Februar 1891), S. 131–133.

⁷ Wilhelm Meyer, *Charakterbilder großer Tonmeister. Persönliches und Intimes aus ihrem Leben und Schaffen*, Bd. 2 Bielefeld und Leipzig 1920, S. 151–163.

⁸ Hans Pfitzner, *Weber*, in: *Deutsche Militärmusiker-Zeitung*, Jg. 50, Nr. 31 (4. August 1928), S. 283f.

⁹ André Cœuroy, *Weber*, Paris 1925. Diese Kapitelüberschrift findet sich erst in der Nouvelle édition revue et augmentée, Paris o. J. [1953], dort in der „Deuxième partie“ als „1. Le vrai Weber“, S. 49–56.

Corinne Schneider¹⁰. Die meisten Studien der letzten Jahrzehnte berücksichtigen die Frage des Humors und der Ironie bei Weber¹¹.

Jedoch werden die humorvollen Elemente von Webers Musik meist nur in den isolierten Analysen spezifischer Werke erwähnt und nicht übergreifend betrachtet. Im Bereich der Opern beschränken sich die Bemerkungen meist auf die Komik der Libretti. Zwar sind Webers Humor und Ironie zweifellos in seinem Leben und seinen Schriften präsent; sie sind aber gleichfalls in seiner Musik zu spüren. Der vorliegende Artikel widmet sich der musikalischen Komik in Webers Opern: Welche Rolle spielen Humor und Ironie in seiner Musik und wie sind deren Wirkungsmechanismen? Kann oder muss die Ironie mit dem kulturellen Kontext, in dem Weber lebte, in Verbindung gebracht werden?

Definitionen, Konzepte und Theorien über Humor und Ironie zur Zeit Webers

Das Wort Humor erweckt für uns heute die Vorstellung von spontaner Komik, d. h. einer lustigen, leichten Stimmung und einer vor allem spielerischen Gesinnung. Das Wort Ironie betrifft eher die Rhetorik. Es enthält eine kritische, manchmal polemische Dimension und ist nicht ausschließlich positiv. Humor und Ironie werden allgemein als zwei Kategorien der Komik betrachtet¹². Dies sind aber unsere zeitgenössischen Definitionen, die sich im Laufe der Jahrzehnte so entwickelt haben. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts prägte sich in Deutschland ein sehr unterschiedliches und zugleich spezifisches Verständnis von Humor und Ironie aus. Die Brüder Schlegel, Jean Paul Richter (Jean Paul) und Karl Wilhelm Solger definierten die Begriffe neu. Die Verwendung des Begriffs Ironie änderte sich nach und nach: War sie bisher auf den Bereich der Rhetorik beschränkt, erschien sie nun auch im Bereich der Philosophie. Das Phänomen der Komik gewann eine tiefere ästhetische Bedeutung: Die Ironie diene dazu, die Kluft zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit anzuprangern, und dieser Gedankengang erlaubte es der Kunst, sich dem Absoluten zu nähern. Die Theorie der romantischen Ironie findet sich in dieser spezifischen Ausprägung ausschließlich in der deutschen Kultur.

¹⁰ Corinne Schneider, *Weber*, Paris 1998; eines der Kapitel heißt „Le ressort de l'ironie“.

¹¹ Vgl. dazu u. a. John Warrack, *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, aus dem Englischen von Horst Leuchtmann, Leipzig 1986.

¹² Vgl. Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris 1996, S. 44–46. Die Ironie ist manchmal auch der Komik entgegengesetzt; vgl. Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris 2001, S. 221.

Sie nahm ihren Ausgang bei Friedrich Schlegel und gewann besonders durch die Arbeiten E. T. A. Hoffmanns und Ludwig Tiecks bald größere Bedeutung. Die romantische Ironie wurde mit der Idee eines kritischen Denkens des Autors über sich selbst verbunden; der Autor nimmt sozusagen einen äußeren Standpunkt ein und betrachtet sein eigenes Werk mit einem spöttischen Lächeln.

Die so definierte Ironie wurde in Deutschland bald zu einem geläufigen Ausdruck. Im Gegensatz zu englischen, französischen oder italienischen Wörterbüchern dieser Zeit erwähnt das *Bilder-Conversations-Lexikon* von Brockhaus aus dem Jahr 1838 die ästhetische Dimension von Humor und Ironie. Der Humor wird als zwischen Komik und Tragik pendelnde, mit der Ewigkeit verbundene poetische Kategorie definiert; die ausgewählten Beispiele für diese Kategorie stammen aus Werken von Swift, Sterne, Hippel und Jean Paul¹³. Noch heute erwähnen nur die deutschen Wörterbücher die romantische Ironie als eine selbständige Kategorie.

Die Theoretiker der Zeit Webers waren sich darüber einig, dass es eine spezielle musikalische Komik gibt. Diese Art der Komik, am Anfang negativ beurteilt, wurde nach und nach akzeptiert. In den Schriften von Johann Georg Sulzer, Christian Schubart, Daniel Weber und Friedrich Rochlitz wird zwischen drei Stufen unterschieden: das „hohe Comische“ (Ton der Komödie, an der Grenze der Tragödie), das „mittlere“ (feiner Witz, höflich-sittlich) sowie das „niedrige Comische“ (absurd, possenhaft, lächerlich)¹⁴. Allmählich rückte die ‚hohe Komik‘ in die ästhetischen Kategorien der ernststen Ironie und des erhabenen Humors, während die ‚niedere Komik‘ sich in pittoresken Humor verwandelte¹⁵. Zwar ist es schwierig, den präzisen Einfluss von Lehrbüchern und Theorien auf die Entwicklung von Komponisten nachzuweisen, doch dank der Studie von Eveline Bartlitz über die in Webers Besitz befindlichen Bücher wissen wir, dass der Komponist die Musiklehrbücher seiner Zeit

¹³ *Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk. Ein Handbuch zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse und zur Unterhaltung*, Bd. 2, Leipzig 1838, S. 423, 461; vgl. bereits das *Conversations-Lexikon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, 4. Aufl., Altenburg und Leipzig 1817, Bd. 4, S. 890–895 und Bd. 5, S. 93f. sowie die nachfolgenden Brockhaus-Auflagen.

¹⁴ Vgl. z. B. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, neue vermehrte Aufl., Bd. 1, Leipzig 1792, S. 485 (Artikel *Comisch*).

¹⁵ Tilden A. Russel, „Über das Komische in der Musik“: *The Schütze-Stein Controversy*, in: *The Journal of Musicology*, Jg. 4, Nr. 1 (Winter 1985/1986), S. 73.

gut kannte¹⁶. Das Thema der musikalischen Komik wurde in den Schriften der Zeit oft behandelt, woraus sich schließen lässt, dass dem Komponisten die wichtigsten zeitgenössischen Konzepte vertraut waren.

Nach der Theorie von Johann Christian Michaelis zeugt der Humor von der Anwesenheit des Künstlers im Werk selbst: „Die Musik ist humoristisch, wenn die Komposition mehr die Laune des Künstlers, als die strenge Ausübung des Kunstsystems verräth“¹⁷. Er legt den Akzent auf die ästhetische Dimension des ernststen Humors, mit dem der uns zum Lachen oder zum Lächeln bringende Komponist seine Anwesenheit im Werk verrät. Es ist nicht klar, ob Weber die Schriften von Michaelis vertraut waren, aber doch sehr wahrscheinlich. Er kannte auf jeden Fall das theoretische Werk seines Freundes Gottfried Weber¹⁸, der auch Mitglied und Mitbegründer des *Harmonischen Vereins* war. Gottfried Webers Analysen sind von romantischen Theorien geprägt: Im sogenannten *Dissonanzen-Quartett* KV 465 von Mozart erkannte der Theoretiker ironische Absichten und stellte eine Poesie der Subjektivität fest, wie sie die ersten Romantiker entwarfen (Friedrich Schlegel und Novalis)¹⁹.

Wie Haydn und Beethoven wurde auch Weber von den sich entwickelnden philosophischen Konzepten zur romantischen Ironie stark beeinflusst. Er kannte die Theorien der Brüder Schlegel, hatte Kontakt mit Jean Paul, Hoffmann und Tieck²⁰. Ihr Einfluss, besonders bezüglich des von ihnen geprägten romantischen Ironiebegriffs, ist offensichtlich. In der Tat lässt sich die Komik der Weberschen Jugendopern von der Komik seiner späteren, ab 1817 komponierten Opern unterscheiden.

¹⁶ Eveline Bartlitz, *Ein-Blick in Carl Maria von Webers Bücherschrank*, in: *Weberiana*, H. 17 (2007), S. 29–66.

¹⁷ Christian F. Michaelis, *Ueber das Humoristische oder Launige in der musikalischen Komposition*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 9, Nr. 47 (12. August 1807), Sp. 725–729 (Zitat Sp. 725).

¹⁸ Weber erwarb 1817, im Jahre der Veröffentlichung, den 1. Band des *Versuchs einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*; vgl. Bartlitz (wie Anm. 16), S. 62.

¹⁹ Vgl. die Analyse bei: Jairo Moreno, *Subjectivity, Interpretation and Irony in Gottfried Weber's Analysis of Mozart's „Dissonance“ Quartet*, in: *Music Theory Spectrum*, Bd. 25 (Frühjahr 2003), S. 99–120.

²⁰ Vgl. Warrack (wie Anm. 11), S. 115f., 152f., 197f., 208, 224, 256, 272f., 276f., 327, 334, 367, 369, 374, 383.

Humor und Ironie in Webers Jugendopern (bis 1811)

Weber verwendete verschiedene Begriffe, um seine Jugendopern zu bezeichnen: *Das Waldmädchen* (1800) soll eine *romantisch-komische Oper* sein, *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (1801/1802) eine *Oper*, *Silvana* (1808–1810) eine *romantische* bzw. eine *heroisch-komische Oper*, und *Abu Hassan* (1810/1811) ein *Singspiel*. Trotz dieser unterschiedlichen Bezeichnungen schlägt Joachim Reiber vor, die einheitliche Benennung *Singspiel* für diese Werke zu verwenden²¹. In der Tat entsprechen Webers erste Opern der Tradition des Singspiels, vor allem des mozartschen Singspiels, und ihre Komik ist mit der anderer zeitgenössischer Werke vergleichbar.

Die frühen Singspiele entsprechen vor allem der Kategorie des Humors, das heißt, sie gleichen einem spontanen, leichten Fluss, einer lustigen Laune. Die Elemente des Humors sind nicht immer an sich humorvoll, sie enthalten aber ein Humorpotential, das ausbrechen kann, wenn diese Elemente in einem besonderen Kontext zusammengefügt werden. Es ist schwierig, die Komik dieser Werke präzise zu bezeichnen, denn sie kommt hauptsächlich in einer allgemeinen Leichtigkeit und Lebendigkeit des Werks zum Ausdruck. Der humorvolle Ton ist in vielen Passagen der Opern zu erkennen. Er ist zum Beispiel in den heftigen Wortwechseln der Hauptpersonen zu spüren, aber auch in der Art und Weise, wie Weber mit den Stimmen umgeht: In den Bassstimmen von Hans Bast (*Peter Schmoll*) und Omar (*Abu Hassan*) werden oft ungewohnte Intervalle oder unsangliche melodische Figuren verwendet.

Weber spielt auch mit den Kontrasten zwischen Bassstimmen und hohen Stimmen, und in der Art und Weise, wie er für die jeweilige Stimme schreibt, nähert er sich dem Stil der italienischen *Opera buffa*. In der Arie Nr. 18 des *Peter Schmoll* verleihen die vielfachen Tonwiederholungen, Intervallsprünge und bruchstückhaften Melodien der Gestalt des Hans Bast eine volkstümliche Komik, die an Mozarts *Figaro* erinnert. Auch die Nr. 7 orientiert sich an der *Opera buffa* mit ähnlichen Mitteln. Hans Basts einfältige Wichtigtuerei wird mit Tonwiederholungen und kurzen melodischen Phrasen gemalt; die Figur wirkt so possenhaft und lächerlich. Diese Szene ist ein bemerkenswertes Beispiel für die Definition der Komik durch Bergson: Komik als „*mécanique plaqué sur du vivant*“ [entstehend aus der Überlagerung von

²¹ Joachim Reiber, Artikel *Singspiel*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 1485. In unserer Studie wird *Rübezahl* nicht behandelt, denn in den erhaltenen Fragmenten sind humorvolle Elemente weniger ausgeprägt.

etwas Lebendigem durch etwas Mechanisches]²². In dieser Arie lässt sich eine enge Verwandtschaft mit dem ersten Teil der Arie Nr. 3 von Osmin in der *Entführung aus dem Serail* von Mozart erkennen:

Hans Bast Hans Bast! gib acht, Hans Bast! mit Nett-chen ih-rem — Gast

Osmin Sol - che her-ge-lauf-ne Laf - - - - - fen.

Beispiel 1: Beginn der Arien von Hans Bast (*Peter Schmoll*, Nr. 7, T. 1–5) und von Osmin bei Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*, Nr. 3, T. 1–8)

Diese Verwandtschaft ist nicht erstaunlich, wenn man Webers Hochachtung für Mozart kennt. Er bewunderte insbesondere die Leichtigkeit, die großzügige Fülle der Jugend, die Wärme und Feinfühligkeit der Musik in der *Entführung aus dem Serail*²³.

Auch rasche oder wiederholte Motive, relativ kurze Sätze, die einen überraschenden Bruch ergeben, oder auch plötzliche Stimmungswechsel können Zeichen des musikalischen Humors sein. Sie kommen in der Ornamentik zum Vorschein, insbesondere in Trillern, in *staccato* gespielten Noten und in manchen unregelmäßigen oder nachahmenden melodischen Figuren. Der Komponist spielt mit Kontrasteffekten zwischen verschiedenen Notenwerten, indem zum Beispiel plötzlich Zweiundreißigstel auftauchen, deren Schwung einen humorvollen Eindruck erweckt. All diese Stilmittel prägen in ihrer Summe den musikalischen Humor aus. Auch die Instrumentierung wird zur Erzeugung von Komik genutzt: Im Terzett Nr. 2 in *Peter Schmoll* wird die „Blinde Kuh“-Partie mit der anmutigen und flinken Minette (Flöten und Geigen) und dem sich im Dunkel plump vorwärts tastenden Hans Bast (Celli und Kontrabässe) mit einer Pantomime begleitet. Der Komponist scheint sich bei dieser Verfolgungsszene wirklich amüsiert zu haben, vor allem bei der Schilderung des ungeschickten, verzweifelten Bemühens des außer Atem geratenen Hans Bast.

Andere Möglichkeiten, Komik zu erzeugen, ergeben sich aus der Verwendung szenischer oder musikalischer Topoi, wie zum Beispiel dem feigen

²² Henri Bergson, *Le Rire*, Paris 2006, S. 38.

²³ Vgl. Webers Artikel über *Die Entführung aus dem Serail*, in: *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, hg. von Georg Kaiser, Berlin und Leipzig 1908, S. 302–304.

Diener und dem Trinklied. Der Knappe Krips in der Oper *Silvana* entspricht dem Archetyp des prahlerischen Dieners. Seine Feigheit wird in der Nr. 5 thematisiert und erzeugt eine kleine humorvolle Szene: Als er Silvana erblickt, erschrickt er, versteckt sich und hängt sich ängstlich an seinen Meister Rudolph. Der Anfang des musikalischen Dialogs lässt uns mit den zögernden Pausen Krips' Furcht ganz ausdrücklich hören. Eine Rezension der Oper *Silvana*, die 1812 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlicht wurde, erwähnt – vermutlich zum ersten Mal – den humorvollen Ton des Komponisten. Der Kommentar bleibt fragmentarisch, schildert aber den allgemeinen Charakter des Stücks: „Arie des Knappen Krips, nicht ohne komische Laune“²⁴. Auch Webers Zeitgenossen bezeichneten als Hauptkategorie des Singspiels eher den Humor, nicht die Ironie.

Die heitere Stimmung der Oper *Abu Hassan* entspricht, wie in den früheren Opern, eher einem humorvollen Ton als einer Logik der Ironie. Im Singspiel mischen sich Komik und Exotik: possenhafte Szenen türkischer Mode sind ein Topos der Werke dieser Zeit. Eine deutliche Verwandtschaft verbindet Osmin in Mozarts *Entführung aus dem Serail* und Omar, zwei Archetypen des „lächerlichen Bösen“. Dies ist ein Mittel der Komik: die Verwendung einer Typus-Gestalt und Nutzung all ihrer typischen Züge. Der Humor findet sich auch in der zärtlichen Distanzierung Webers seinen Gestalten gegenüber. In der Arie Nr. 2 denkt Abu Hassan an das schöne Leben, das er mit Fatime führen könnte, wenn all ihre Schulden schon bezahlt wären. Seinem Nachdenken über die Liebe folgt ein Ständchen, aber das grotesk wirkende Fagott warnt den Zuhörer, er solle diesen großen „Helden der Liebe“ nicht allzu ernst nehmen. Diese Distanz und die mozartsche „Zärtlichkeit“ Webers im Umgang mit seinen Gestalten erscheinen erst im *Abu Hassan*, sie sind in den früheren Opern Webers nicht zu finden. Hier zeigt sich die Distanzierung des Künstlers seinem eigenen Werk gegenüber, die in den reiferen Werken dann immer klarer ausgeprägt wird.

Auch die Nr. 3 ist ein Beispiel der für den romantischen Humor spezifischen Distanzierung. In diesem mit der bereits erwähnten Arie stark kontrastierenden, zornigen Chor wird Abu Hassan von aufgebrachtten Gläubigern verfolgt, die auf der Stelle bezahlt werden wollen. Weber begann die Komposition der Oper mit diesem Chor, und zwar zu einer Zeit, in der er gerade wegen Schulden, die zur Zeit der Arbeit am *Abu Hassan* noch nicht beglichen waren, lebenslänglich aus Württemberg verbannt worden war²⁵. Sicher

²⁴ Vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 14, Nr. 35 (26. August 1812), Sp. 574.

²⁵ Vgl. Warrack (wie Anm. 11), S. 88–90.

amüsierte ihn die Inszenierung dieser hoch erregten, grotesken Horde von Gläubigern. Die Spannung der anfänglichen Chromatik und der Septimsprung, welche die Erregung der Szene bildhaft vermitteln, tragen ebenso zum Humor bei:

Tenor I. II.

ff Geld! Geld! Geld! ich will nicht län - ger har - ren,

Bass.

ff Geld! Geld! Geld! ich will nicht län - ger har - ren,

Beispiel 2: Chor der Gläubiger (*Abu Hassan*, Nr. 3, T. 1–4)

Weber macht sich lustig über den unerbittlichen Ton der Gläubiger. Es ist aber eher Spiel als Spott: Diese gute Laune ohne Bitterkeit zeugt von scharfem Sinn für Humor sowie von einer bemerkenswerten Fähigkeit zur Distanzierung.

Offenbar sind in diesem Werk die ersten Spuren von Humor und Ironie im Sinne der romantischen Theorien zu finden. Die früheren Singspiele folgten der Tradition eines eher trivialen Humors und entsprachen der Stimmung der *Opera buffa*. Der Humor wurde mit weniger Geschick eingesetzt und beruhte auf archetypischen Gestalten und ihren typisierten Gesangsstilen. Zwar ist auch Omar im *Abu Hassan* ein Typus, er wird aber auf eine feinere Weise geschildert als Hans Bast oder Krips. Die Autodistanzierung und der amüsierte kritische Abstand sind Zeichen der ersten romantischen Einflüsse. In der Tat hatte Weber in der Zeit zwischen *Silvana* und *Abu Hassan* einige Monate in Mannheim und in Heidelberg, zwei Zentren der Romantik, verbracht²⁶. Die Aneignung der neuen Theorien, die im *Abu Hassan* zum Tragen kommt, kann mit Webers Umgang während dieses Aufenthalts in Verbindung gebracht werden.

Humor und Ironie in den Opern der Reife

Genau zehn Jahre trennen die Uraufführung von Webers letzter Jugendoper *Abu Hassan* von der des *Freischütz*. Innerhalb dieser Zeitspanne veröffentlichte Weber den größten Teil seiner Artikel, in denen sich allmählich die neue Ästhetik der deutschen Oper aufbaut. In dieser Zeit entstanden auch Hoffmanns *Undine* und Spohrs *Faust*, und Weber beschäftigte sich intensiver mit den romantischen Schriften über Humor und Ironie. In der Tat unter-

²⁶ Ebd., S. 96–102.

scheiden sich die Opern der Reife nicht nur in Bezug auf den Stil von den ersten Opern, sondern auch bezüglich der Art und Weise, wie Weber mit der Komik umgeht.

Der humorvolle Ton der frühen Singspiele ist in den späteren Opern viel seltener zu spüren. Er erscheint nur in einigen Stücken und wird kombiniert mit dem Einsatz der Ironie. Der Gebrauch des humorvollen Tons, der später in der *Euryanthe* gar nicht vorkommt, wird im *Freischütz* fortgesetzt, und zwar durch die Gestalt des Ännchen und in Stücken wie dem Spottchor in Nr. 1 und Caspars Trinklied Nr. 4. Im *Oberon* ist das Duett zwischen Scheramin und Fatime Nr. 17 zu erwähnen. Die komische Ader der *Drei Pintos* lässt sich nicht leugnen, aber es wäre nicht korrekt, auf dieser einzigen komischen Oper Hypothesen aufzubauen, besonders nicht mit Blick auf die Bearbeitung Gustav Mahlers, die Webers ursprüngliche Absichten möglicherweise partiell verfälscht. Das von Weber hinterlassene musikalische Material – einige Entwürfe, doch meistens ohne Orchestrierung – genügt nicht, um mit Sicherheit seine Gedanken und Intentionen nachvollziehen zu können. Weiter ist zu bemerken, dass das von Mahler bearbeitete Libretto nicht identisch mit dem von Weber vorgesehenen ist. Die anfängliche Version von Theodor Hell (Karl Theodor Winkler) wurde vom Enkel des Komponisten, dem Hauptmann Carl von Weber, gravierend überarbeitet; dessen neue Version liegt Mahlers Bearbeitung zu Grunde²⁷. Nach Bettina Bartz ist die ironische Distanzierung gerade der Aspekt, der Mahler an Weber interessierte, und der die zwei Komponisten verbindet²⁸. Doch bleibt es schwierig sich vorzustellen, in welcher Richtung Weber die komische Oper entwickelt hätte. Mahler und sein Librettist Carl von Weber näherten das Werk der deutschen Spieloper (jener Lortzings und in einem gewissen Maß Cornelius') an, einer Tradition, die zu Carl Maria von Webers Lebzeiten noch nicht existierte – er hätte sicherlich einen anderen Weg eingeschlagen.

Im Allgemeinen aber verliert Webers Komik in den späteren Bühnenwerken im Vergleich zu den Jugendopern an Bedeutung. Andere für die romantische Ästhetik typische Aspekte rücken in den Vordergrund, wie zum Beispiel das Fantastische, das Märchenhafte oder die große Bedeutung der Natur. Die romantischen Konzepte verleihen der Komik einen philosophi-

²⁷ Vgl. John Warrack, *Mahler and Weber*, in: *The Musical Times*, Jg. 108, Nr. 1488 (Februar 1967), S. 120.

²⁸ Vgl. Bettina Bartz, *Opernparodie als Spiegel sozialer Verhältnisse. „Die drei Pintos“ von Carl Maria von Weber und Gustav Mahler*, in: *Musik und Gesellschaft*, Jg. 36, Nr. 11 (November 1986), S. 577–581.

schen Status, die dadurch ihre Leichtigkeit verliert. Andererseits erscheinen in diesen Opern neue Formen wie die *charge* und das musikalische *pastiche*, die sich innerhalb von selbständigen Stücken entfalten. Nach Gérard Genette ist das *pastiche* die Nachahmung eines Stils auf spielerische Weise, die *charge* dagegen die Nachahmung eines Stils auf satirische Weise²⁹. Die Romanze Nr. 13 im *Freischütz* und die nachkomponierte Arie Nr. 8 zum *Abu Hassan* (aus dem Jahre 1823) sind in Webers Schaffen dafür die treffendsten Beispiele.

In Ännchens Romanze karikierte Weber eine übernatürliche Szene; mit einer Art Selbstspott komponierte er ein regelrechtes *pastiche* der Wolfsschluchtszene des II. Aufzugs. Er persiflierte die fantastischen Effekte: Mit vergleichbaren musikalischen Mitteln berichtet er über eine angebliche Gespenstererscheinung, die sich in Wahrheit als harmloser Hofhund entpuppt, und löst die Spannung in einem befreienden Lachen auf. Die Oper, ganz besonders die Wolfsschluchtszene, wurde sehr oft parodiert³⁰; Weber selbst steht mit seinem *pastiche* quasi am Beginn dieser Tradition.

Unter den verwendeten Mitteln können die Wahl einer Molltonart und Elemente einer orchestralen Charakterisierung genannt werden, wie zum Beispiel der Gebrauch tiefer Instrumentalregister (u. a. Flöten und Klarinetten) und spezifischer Klangfarben. Die Verwendung eines Solo-Instruments, hier der Bratsche, ist für die Form der Romanze in deutschen Opern dieser Zeit charakteristisch. Die von Weber geforderte Virtuosität ist aber ungewöhnlich. Vielleicht handelt es sich da um Selbstspott und Ironie: Die Romanzen der Zeit weisen oft einen spottenden, parodistischen Ton auf, wie zum Beispiel die Romanze Nr. 9 der Gabriele in Conradin Kreutzers Oper *Das Nachtlager in Granada* (Akt II, Szene 7). Kein Zufall also, wenn Weber eine Romanze wählt: Er schreibt hier ein doppeltes *pastiche*. Er ahmt den fantastischen Stil nach und ironisiert zugleich die Gemeinplätze der Romanze; er karikiert deren immer wiederkehrenden Zweivierteltakt und die regelmäßige Gliederung des Rhythmus, die so typisch für diese Gattung sind. Nun hat Weber selbst Romanzen in seinen Opern geschrieben. Die Romanze Nr. 13 zeugt also von einer der deutschen Romantik eigenen spezifischen Art

²⁹ Vgl. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris 2003, S. 40, 45, 111. Die Bezeichnungen *pastiche* und *charge* entstammen der Terminologie von Genette und werden daher hier in der französischen Form beibehalten.

³⁰ In München wurde bereits 1822 die Parodie *Der Freischütz oder Staberl in der Löwengrube* aufgeführt. 1824 erschienen u. a. *Samiel, oder die Wunderpille* sowie die Freischütz-Travelstie eines angeblichen „Septimus Globus“.

des Selbstspotts. Weber scheint auch von den durch Jean Paul entwickelten Konzepten der zerstörerischen Kraft des Humors beeinflusst zu sein:³¹

„Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt; er hebt – ungleich dem gemeinen Spaßmacher mit seinen Seitenhieben – keine einzelne Narrheit heraus, sondern er erniedrigt das Große, aber – ungleich der Parodie – um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, aber – ungleich der Ironie – um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts.“

Weber bleibt diesem Schema treu, wenn er der Wolfsschluchtszene die „kleine“ Romanze gegenüberstellt. Die Zerstörung, die das Große und das Kleine nebeneinander stellt, hebt auf diese Weise alle Erwartungen des Zuhörers auf und bewirkt dem Werk gegenüber eine neue Distanzierung.

Dazu muss freilich bemerkt werden, dass Weber vor allem die auffälligen, dem Zuhörer leicht zugänglichen Effekte des Fantastischen in seiner Szene karikiert. In der Wolfsschluchtszene arbeitet er selbst mit wesentlich subtileren Mitteln wie harmonischen Fortschreitungen und Spannungen u. ä., die 1821 noch selten vorkamen. Weber prägte mit dieser Komposition erst die „echte“ fantastische Szene.

In der in Dresden nachkomponierten Arie Nr. 8 aus *Abu Hassan* (1823) karikiert Weber den Typus der Klage-Arie, deren charakteristische Züge er übertreibt. Hier handelt es sich um eine falsche Klage-Arie der Fatime über den angeblichen Tod ihres Mannes. Weber macht sich über den tragischen Tonfall lustig, der allgemein in solchen Arien, auch in der deutschen Oper (u. a. Mozarts *Zauberflöte*, Nr. 17 Arie der Pamina „Ach ich fühl’s“) zu finden ist: Mit großem Vergnügen ahmt er nicht nur den Stil nach, sondern spielt auch mit den rhetorischen Bildern, wie sie oft in Klageszenen zu finden sind. Diese Klage-Arien erscheinen als charakteristische Formen in der deutschen wie in der italienischen Oper (denken wir an die *Aria di tomba*, *Aria de catena* oder auch *Aria di lamento* der *opera seria*). Die deutschen Klagearien sind sicher vom italienischen Vorbild geprägt, was teilweise Webers Karikatur erklären könnte, der den übermächtigen italienischen Einfluss zurecht kritisiert hat.

³¹ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in: *Jean Paul. Werke*, hg. von Norbert Miller, Bd. 9, München und Wien 1975, S. 125 (VII. Programm, § 32); vgl. dazu auch Charles Le Blanc u. a., *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris 2003, S. 479.

In der Arie der Fatime aus *Abu Hassan* ist die Melodie an manchen Stellen abgehackt und wird durch „Seufzer“ unterbrochen. Die kleine Sekunde, der Rhythmus des Trauermarsches und die sinkende chromatische Tonleiter (T. 17) sind andere Figuren des Klage-Topos, die hier auf ironische Weise verwendet werden. Solche Figuren sind auch in anderen Opern des deutschen Repertoires zu finden, doch im *Abu Hassan* ist deren Ausprägung übertrieben. Weber gab den Kampf für die deutsche Oper nie auf; er litt unter deren Missachtung. In diesem Kontext zeugt seine Nachahmung der Lamento-Arien im Stil der großen deutschen Oper von einer typisch romantischen ironischen Distanzierung. Das „falsche“ Wehklagen antwortet auf das „echte“ Wehklagen des Musikers, der die Schwierigkeiten der deutschen Oper bedauert – eine Haltung des Abstandnehmens, wie sie auch oft bei Heinrich Heine zu beobachten ist.

27 und ich muss le - - - - - ben.

Im Allgemeinen ist Webers musikalische Sprache in den späteren Opern frei von jeglicher Italianità. Er traf diese Entscheidung aus ideologischen Gründen und nicht, weil er den italienischen Stil nicht beherrschte: Über einen längeren Zeitraum hinweg komponierte er meisterhaft italienische Arien, Canzonetten und Duette³². Diese Werke sind aber größtenteils außerhalb seiner produktiven Opernphase entstanden. Während sich Weber zwischen 1810 und 1815 verstärkt der Konzertarie im italienischen Stil

91

zuwendet³³, verzichtet er in den 1820er Jahren gänzlich auf solche Kompositionen. Zudem sind Webers Bemühungen, italienische Ornamentierung und Wendungen zu verdrängen, zwischen den Jugendopern und jenen aus den reiferen Jahren klar wahrnehmbar. Seit dem *Freischütz* distanzierte sich Weber endgültig vom italienischen Stil. Und im Rahmen des Kampfes gegen die italienische Oper, den Weber in Dresden führte, ist diese Verwendung einer vokalen Kadenz, eines Gemeinplatzes der italienischen Klage-Arien, fast ungehörig. Weber ahmt das italienische Vorbild wissentlich nach, aber mit ironischer Distanzierung.

Die Grenze zwischen *pastiche* und *charge* ist unscharf. Weber scheint ein doppeltes Ziel verfolgt zu haben: einerseits von den Lamento-Arien im Stil der großen deutschen Oper Abstand zu nehmen (*pastiche*), andererseits aber auch eine satirische Nachahmung der italienischen Kadenzen zu realisieren (*charge*). Laut Gérard Genette ist die *charge* manchmal charakterisiert „par un degré de plus dans l'exagération, qui serait une sorte de passage à l'absurde“ [durch einen Schritt weiter in der Übertreibung, die im Grunde eine Art Übergang ins Absurde bildet]³⁴. Nun spielt Fatimes Arie gerade mit der Übertreibung, mit der *Hyperbel*, sie verstärkt in geradezu schwülstiger Art und Weise die tragischen Gesten der Klage-Arie, während Ännchens Romanze durchgehend schwächer als die fantastischen Effekte der Wolfsschluchtszene bleibt, indem sie das Prinzip der *Litotes* anwendet³⁵. Dieser Unterschied kann mit Hilfe der von Genette entworfenen Dichotomie zwischen *pastiche* und *charge* erklärt werden: Die Ännchen-Romanze entspricht nach Genettes Definition eher dem *pastiche* (*Litotes*), die Fatime-Arie der *charge* (*Hyperbel*), wobei die zwei Kategorien eng verquickt bleiben. Diese Gegensätzlichkeit rechtfertigt die Verwendung von entgegengesetzten Mitteln. Webers Komik situiert sich also auf verschiedenen Ebenen, der *Litotes* bzw. der *Hyperbel*. Welche Auswirkungen hat dies auf die Nachvollziehbarkeit durch den Hörer, und was veranlasste den Musiker, diese satirischen Mittel zu verwenden?

³³ Zum Beispiel die Szene und Arie der Atalia „Misera me!“ (1811, JV 121), die Szene und Arie aus Demetrio „Qual altro attendi“ (1811, JV 126) und auch die beiden Szenen und Arien aus *Ines de Castro* „Signor, se padre sei“ (1812, JV 142) und „Non paventar mia vita“ (1815, JV 181).

³⁴ Genette (wie Anm. 29), S. 116.

³⁵ Rhetorische Figuren: Hyperbel – Übertreibung, Litotes – ironische Ersetzung eines Gegenstandes durch die Verneinung seines Gegenteils („nicht schlecht“ statt „gut“), Art der Untertreibung.

Bedeutung und Probleme der Ironie bei Weber

Der Prozess der Ironisierung ist viel komplexer und schwieriger zu analysieren als der des Humors, der sich eher durch eine frohe und leichte Laune ausdrückt. Die Ironie ist, stärker als der Humor, mit dem Kontext der Verwendung verbunden. Ihre Entstehung steht in engem Zusammenhang mit zeitgenössischen Werten, mit dem Kodex der Zeit. Die Ironie, ungleich dem Humor, enthält eine kritische, negative und polemische Dimension.

Die Verwendung der Ironie in Webers Opern ab 1817, dem Beginn der *Freischütz*-Komposition, entspringt dem zunehmenden Bewusstsein des Komponisten hinsichtlich seiner Ziele in Bezug auf die deutsche Oper. In den Jahren zwischen Vollendung des *Abu Hassan* (1811) und der Komposition des *Freischütz* schrieb Weber keine Oper, es entstanden jedoch mehrere literarische Arbeiten. Obwohl Weber nie versuchte, seine Ansichten in einem abgeschlossenen theoretischen Werk vorzustellen, wurden seine Theorien allmählich aufgebaut; sie durchdringen seine verschiedenartigen Schriften zwischen 1809 und 1826: Rezensionen von Aufführungen, Romanfragmente, erläuternde Notizen zu Werken. Diese Publikationen enthalten umfangreiche theoretische Reflexionen, vor allem über die Oper. Es war sicher diese intellektuelle Arbeit, die Webers kritischen Sinn schärfte. Die Ironie spielt eine große Rolle in seinen Schriften, insbesondere, wenn von der italienischen Oper die Rede ist – zum Beispiel von dem Werk des „Verräters“ Meyerbeer, der eine Zeit lang Mitglied des *Harmonischen Vereins* war. Und allmählich werden auch die Opern von dieser Ironie und diesem kritischen Sinn gefärbt. Die Ironie der Weberschen Reifezeit wird, neben ihrer ästhetischen Dimension, auch zu einer Waffe, einem Instrument des Kampfes und der Verteidigung.

Die Kenntnis des Kontextes ist wichtig, um die Zielscheiben von Webers Ironie zu identifizieren. Seit 1817 war der Komponist Kapellmeister in Dresden, und seine Aufgabe bestand darin, eine deutsche Truppe zu bilden und zu leiten, die innerhalb desselben Hauses als gleichrangiges Pendant zu der vom Komponisten Francesco Morlacchi, dem Liebling der Aristokratie und des Hofes, geführten italienischen Truppe bestehen sollte. Weber stand in Opposition zum italienischen Opern-Departement und verteidigte selbstverständlich in erster Linie die deutsche Oper. Aber trotz des königlichen Dekrets zur Schaffung des deutschen Opern-Departements favorisierte der König selbst Webers Bemühungen nie. Zwar erhielt Weber – beispielsweise durch den Intendanten Graf Vitzthum – Unterstützung, doch der Dresdner

Hof der damaligen Zeit war bezüglich des Musikgeschmacks eher konservativ. Dresden blieb eine privilegierte Pflegestätte der italienischen Oper; Italienisch wurde hier noch als Sprache der Musik par excellence betrachtet. Dazu kam, dass die italienische Oper den einstigen Ruhm und Glanz Sachsens in Erinnerung rief. Morlacchi hatte die volle Unterstützung eines Hofes, der im „steifen Prunk der *opera seria* mit ihrer sorgsam abgestuften Hierarchie von Göttern und Helden das Abbild der eigenen Ordnung erblickte.“³⁶ In diesem Kontext machte sich Weber über einen Archetypus der italienischen Oper lustig, als er Fatimes Kadenz schrieb. War dieser Angriff auf den italienischen Erfolg vielleicht eine Art Rache für den anfangs geringeren Erfolg der deutschen Oper? Freilich muss Webers Stellung zur italienischen Oper auch mit den zahlreichen persönlichen Auseinandersetzungen mit Morlacchi in Dresden oder Spontini in Berlin in Zusammenhang gebracht werden.

Die Verärgerung über den Vorrang der fremdsprachigen Werke, vor allem der italienischen, war in Deutschland schon im 18. Jahrhundert zu spüren. Andere Komponisten bedienten sich der Ironie, um die italienische Musik anzugreifen: Bereits 1770 komponierte Hiller italianisierende Koloraturen und verwendete eine parodistische Ornamentik in einer Arie seiner Oper *Die Liebe auf dem Lande*³⁷. Die Frage des italienischen Stils ist bei Weber allerdings komplexer, als es auf den ersten Blick scheint: Wenn der Komponist die italienische Musik anprangert, dann nur zum Teil aus stilistischen Gründen (bezüglich der musikalischen Sprache und der Dramaturgie), weit mehr aber, weil sie die Bühne beherrscht und deutsche Kompositionen verdrängt³⁸. Insbesondere das massive Überhandnehmen der Opern Rossinis auf deutschen Bühnen schürte Webers Abneigung. Seine Position lässt sich vor einem nationalen Hintergrund erklären: Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelte sich in Deutschland ein glühender Patriotismus, verschärft durch die napoleonischen Kriege, die als Katalysator wirkten. Die Suche nach einer nationalen Opernform ordnet sich ein in das Streben nach nationaler Selbstbestimmung und Einheit, in das wachsende Bewusstsein einer deutschen Kultur. In dieser Hinsicht wurde auch der *Freischütz* instrumentalisiert. Die

³⁶ Warrack, *Weber* (wie Anm. 11), S. 240.

³⁷ Vgl. Herbert Schneider, *Das Singspiel vor Mozart*, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hg. von Herbert Schneider und Reinhard Wiesend (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 12), Laaber 2001, S. 311.

³⁸ Bereits in den 1820er Jahren werden auf den deutschen Theatern ständig Werke von Rossini, aber auch von Fioravanti (später solche von Bellini, Donizetti, Mercadante und Verdi) aufgeführt; vgl. Siegfried Goslich, *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing 1975, S. 124.

Position Webers war gespalten: Er schätzte gewisse Aspekte der italienischen Oper, doch seine Rolle als Vorkämpfer für die deutsche Oper zwang ihn zur Kompromisslosigkeit.

Die Ironie enthält oft eine politische Dimension, und dies ist auch bei Weber der Fall, wenn er – fast beiläufig – in der Fatimen-Arie im *Abu Hassan* italienische Stilelemente aufgreift. In *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*³⁹ untersucht Linda Hutcheon die ideologischen Aspekte der Ironie: Die Ironie stellt auf implizite Weise eine Beziehung zwischen dem Autor und der Zuhörerschaft her, und diese Beziehung ist insofern politisch, als den Konzepten von Einschluss und Ausschluss eine Hierarchie zugrunde liegt. Laut Hutcheon hat die Ironie eine subversive Rolle, gerade weil sie die Macht besitzt, diese Hierarchie anzugreifen. Die Vertrautheit mit der von ihr angeprangerten herrschenden Sprechweise – denn die Ironie bedient sich derselben Sprache – ist für sie ein Mittel, um akzeptiert zu werden und die Autorität der herrschenden Sprechweise zu schwächen, indem sie sich deren Macht aneignet. Dank dieser Vertrautheit ist die Ironie eine effiziente Oppositionsstrategie. Weber benutzte seine Vertrautheit mit der „herrschenden Sprechweise“ (der italienischen Oper), um einen ihrer Archetypen (die vokale Kadenz) nachzuahmen und ins Absurde zu wenden. Dieser Spott über die italienische Kadenz ist eine Form des Kampfes, den Weber gegen die Macht der italienischen Oper in Dresden und in ganz Deutschland führte.

Aber Ironie ist nie eine bloße Frage der Entzifferung oder Wiederherstellung einer unterschwelligen Bedeutung. Ihr liegen immer dynamische und komplexe Beziehungen zwischen der Aussage und ihrem Kontext zugrunde. Die Gefahr besteht dann darin, dass die Vertrautheit mit einer Befürwortung verwechselt werden kann: Man kann immer mit dem identifiziert werden, was man gerade zu zerstören versucht. Nach Jankélévitch „spielt die Ironie mit dem Feuer, und indem sie die Anderen überlistet, überlistet sie manchmal sich selbst. Jeder hat es erfahren: wenn man Liebe vortäuscht, setzt man sich der Gefahr aus, sie schließlich zu empfinden. Wer unvorsichtig parodiert, wird zum Opfer seiner eigenen List.“⁴⁰ Hier wird die Zwiespältigkeit des ironischen Künstlers enthüllt und vielleicht sogar die Zweideutigkeit von Webers Urteil, der trotz all seiner Kritik die italienische Musik

³⁹ Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Toronto 1994, S. 268.

⁴⁰ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris 2005, S. 144–147: „l'ironie joue avec le feu et, en dupant les autres, se dupe quelquefois elle-même. Chacun l'a ressenti: à feindre l'amour, on risque de l'éprouver; qui parodie imprudemment se laisse prendre à sa propre ruse“.

doch zu schätzen wusste⁴¹. Außerdem wird die Ironie nicht immer gut aufgenommen. Es ist immer leichter, über die Anderen zu lachen als über sich selbst: Ein überzeugter Verteidiger der deutschen Opern und ihrer Romanzen wird Webers *pastiche* nicht unbedingt als Spiel empfinden. Die Ironie ist ein gefährliches Mittel, das sich gegen denjenigen wenden kann, der es benutzt.

Die Position Webers ist nuancierter, als man zunächst annehmen könnte. Im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts versuchten zahlreiche Intellektuelle, ein spezifisch deutsches Theater zu fördern. Lessing und später August Wilhelm Schlegel machten sich Gedanken über dieses neue Theater, und die Reflexionen wurden auf dem Gebiet der Musik mit Herder, Goethe oder auch Wieland weitergeführt. Der Wunsch nach einem eigenständigen deutschen Theater schloss jedoch das Aufnehmen fremder Elemente nicht aus, im Gegenteil: Die Spannungen zwischen Ausschluss und Integration sind dem deutschen Nationalismus dieser Zeit inhärent. Der Kosmopolitismus wurde auch von Weber gefordert: Seine Opern bilden eine Synthese deutscher und fremder, namentlich französischer Elemente⁴². Er nahm in seinen Stil alle Elemente auf, die er für gut hielt, egal ob deutsch oder nicht. Als Kapellmeister ließ er zahlreiche fremde Werke aufführen und begann seine Karriere in Dresden mit einer französischen Oper: *Joseph* von Méhul. Andererseits zögerte er nicht, die französische oder die deutsche Oper zu kritisieren: Sein Romanfragment *Tonkünstlers Leben* beinhaltet verschiedene Nachahmungen und Karikaturen in Miniaturen als Kritik an den verschiedenen Formen der Oper⁴³.

Weber machte sich als leidenschaftlicher Verteidiger der deutschen Oper andererseits über sie lustig. Diese Ironie wurde durch seinen Sinn für Selbstkritik geschärft und resultierte aus dem Bewusstsein der Schwächen, die der deutschen Oper anhafteten. Der Komponist verteidigte die zeitgenössischen deutschen Werke, er wusste aber sehr wohl, dass die junge deutsche Oper noch Mängel hatte. Das bezeugen u. a. seine ironischen Kritiken über deutsche Libretti⁴⁴; die Ironie ist auch hier doppeldeutig, denn trotz dieser Kritiken bediente sich Weber selbst ähnlicher Texte. So schrieb der Komponist ein richtiges Selbst-*pastiche*, einem typisch romantischen Distanzierungsprozess folgend.

⁴¹ Vgl. Warrack, *Weber* (wie Anm. 11), S. 411f.

⁴² Vgl. Corinne Schneider (wie Anm. 10), S. 16.

⁴³ Vgl. Kaiser (wie Anm. 23), S. 478–490.

⁴⁴ Vgl. Kaiser (wie Anm. 23), S. 486–489, 522f., 532f.

Jenseits des Lachens und des Lächelns werden also mit der Ironie ernste Absichten verfolgt. Bei Weber ist die Ironie nicht nur ein Mittel zur Belustigung, sondern eine regelrechte Waffe, mit der er seine künstlerischen Werte verteidigen kann. Dies erklärt wahrscheinlich die größere Leichtigkeit des Humors. In dieser Hinsicht ist der Ton der Jugendoper von dem der späteren Opern sehr verschieden.

Schluss

An dieser Stelle kann man sich fragen, inwieweit sich die musikalische Komik dem Zuhörer erschließt. Das fantastische *pastiche* bleibt dem nachgeahmten Stil sehr ähnlich: Kann der naive Zuhörer die ironische Absicht wirklich spüren? Kann er verstehen, dass die vokale Kadenz bei Weber ungewöhnlich ist? Die Entstehung des Lachens bleibt ein sehr komplex zu analysierendes Phänomen. Die Wahrnehmung der Komik wird auch durch externe Faktoren beeinflusst, und die Zeichen der Ironie geben nicht immer ausreichende Hinweise: Kann ein naiver Zuhörer, der das Libretto nicht kennt, verstehen, dass Fatimes Arie eine *charge* ist? Wahrscheinlich nicht. Um die Ironie der vokalen Kadenz zu verstehen, muss der Zuhörer nicht nur Webers Stil im Allgemeinen kennen, sondern auch den ideologischen Kontext des Kampfes gegen die italienische Oper. Die Ironie ist sozial und historisch bedingt. Die Einfügung einer vokalen Kadenz im italienischen Stil ermöglichte es wahrscheinlich Webers Zeitgenossen, die seine Ideen gut kannten, die in diesen Takten enthaltene Ironie zu spüren. Vielleicht war dies an diejenigen, die auf seiner Seite für die deutsche Oper kämpften, als Zeichen des Einverständnisses gerichtet. Aber konnten die Bewunderer der italienischen Oper es nicht falsch interpretieren und denken, Weber schreibe doch endlich in einem ordentlichen Stil?

In der Romanze im *Freischütz* deuten, von Weber und Friedrich Kind gezielt eingesetzt, verschiedene Indizien auf die Ironie hin: Im Dialog zum Beispiel wird der Zuhörer darauf aufmerksam gemacht, dass Ännchen sich freundlich über ihre Cousine lustig machen wird⁴⁵. Zwar lacht der Zuhörer über die von Ännchen erzählten Possen; versteht er aber das musikalische *pastiche* des fantastischen Stils und der Romanze? Der Zuhörer, der zunächst die Wolfsschluchtszene und dann deren Karikatur hört, kann zwar spüren, dass sich Weber auf zwei verschiedenen Ebenen situiert, er kann verstehen,

⁴⁵ „Ännchen (für sich). Das ist ein Elend! Fällt mir denn nichts bei, sie zu zerstreuen? (laut mit scheinbarer Ernsthaftigkeit und Furcht) Alles kann man freilich nicht verwerfen! Ich selbst weiss da ein grausenerregendes Beispiel“.

dass es sich in der 3. Szene des III. Aufzugs um einen Spaß handelt. Eine solche Schlussfolgerung erfordert aber eine hohe musikalische Kompetenz. Die Wahrnehmung der Komik in der absoluten Musik, ohne Hilfe des Textes, bleibt eine zentrale Frage. Mit einem feinen musikalischen Gehör ist es sicher möglich, das *pastiche* von der nachgeahmten Quelle zu unterscheiden, das setzt jedoch voraus, dass der Komponist und der Hörer in einer gemeinsamen musikalischen Kultur beheimatet sind. Auch muss man Webers reifes Werk sehr gut kennen, um zu erkennen, wie ungewöhnlich die italienische Kadenz ist; nur so ist die humorvolle Absicht zu entziffern. Der Kontext und die musikalische Kultur spielen also eine entscheidende Rolle.

Der heutige Kontext ist aber von dem Webers sehr verschieden: Die Ironie kann dem Publikum, das den kulturellen Hintergrund nicht mehr kennt, entgehen. Ein Zuhörer, der das *pastiche* der Klage-Arien nicht erkennt, wird nicht unbedingt über die Übertreibung der Arie lachen. Wahrscheinlich wird er weder das Ungewöhnliche der Kadenz noch die Satire der Romanzen und des fantastischen Stils erspüren. Der humorvolle Ton der frühen Singspiele wird oft erwähnt, aber in den Analysen des *Freischütz* wird die Komik der Romanze selten ausführlich behandelt. Sollte das heißen, dass die Ironie vergänglicher ist als der Humor? In der Tat scheint es möglich, die frohe und lustige Laune im *Abu Hassan* und in anderen Singspielen zu vernehmen, ohne die eigentliche Handlung zu kennen. Vielleicht werden nicht alle komischen Elemente identifiziert; die Ausdrucksweisen mögen nicht präzise sein und eher von einem unscharfen Gesamteindruck zeugen, aber die Wahrnehmung der allgemeinen Komik und Leichtigkeit des Werkes bleibt bestehen. Schumann, der sich auch der romantischen Ironie bediente, äußerte sich zur Wahrnehmung der musikalischen Komik und unterstrich die Verschiedenartigkeit zwischen den Absichten des Komponisten und dem Eindruck auf das Publikum:⁴⁶

„Die weniger gebildeten Menschen sind im ganzen geneigt, aus der Musik ohne Text nur Schmerz oder nur Freude, der (was mitten inne liegt) Wehmut herauszuhören, die feineren Schattirungen der Leidenschaft, aber, als in jenem den Zorn, die Reue, in dieser das Gemächliche, das Wohlbehagen usw. zu finden nicht im Stande, daher ihnen auch das Verständnis von Meistern wie Beethoven, Franz Schubert, die jeden Lebenszustand in die Tonsprache übersetzen konnten, so schwer wird.“

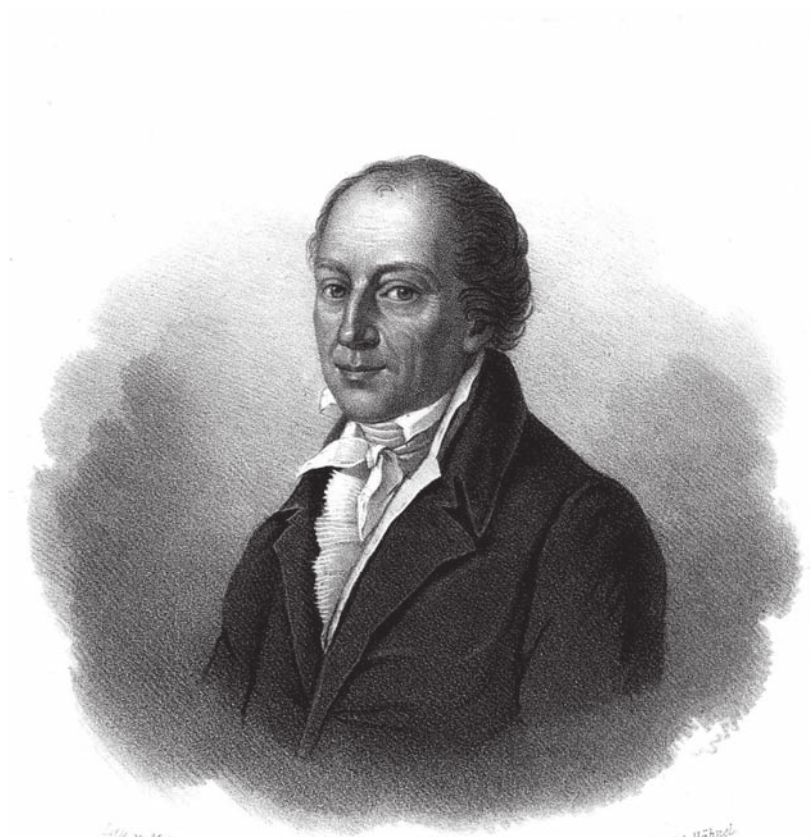
⁴⁶ Robert Schumann, *Das Komische in der Musik*, in: ders., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl., hg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 112.

Trotz der Absichten und der rhetorischen Mittel des Komponisten bleibt die Wahrnehmung der musikalischen Komik unscharf und vage. Die Mitteilung verliert oft im Zuge der Vermittlung ihre Deutlichkeit. Während der Humor im Allgemeinen immer noch vernommen wird, ist dies für die Ironie nicht der Fall. Der Humor ist eine Gesamtstimmung; die Ironie dagegen beruht auf dem Kodex einer bestimmten Kultur. Und dieser Kodex hat sich seit dem 19. Jahrhundert verändert. Kann der heutige Zuhörer das Spiel verstehen? Bei Leonard Meyer heißt es:⁴⁷

„Conversely, works once found to be exemplary – for instance, Weber’s *Der Freischütz* – may cease to be so. And if one asks why this should be so, the answer appears to be that what makes a work exemplary is not primarily the integrity and interest of its musical patternings, but its relationship to external circumstances, and especially to values latent in the ideology of culture.“

Diese Aussage kann auf die Ironie, die mit dem Kontext des Werkes eng verquickt ist, angewandt werden. Die Ironie ist vergänglich, vor allem wenn sie sehr stark zeitbezogen eingesetzt wird; sie „verwelkt“ viel schneller als der Humor. Der spielerische Ton des Humors bleibt bestehen, die satirischen Elemente der Ironie aber verlieren größtenteils ihren Reiz und ihre Würze. Webers Opern der Reifezeit sind heute noch erfolgreich, aber viel eher wegen ihrer fantastischen, märchenhaften Dimension, wegen der Schilderung der Natur oder einer gewissen volkstümlichen Naivität, als aufgrund ihrer Ironie.

⁴⁷ Leonard B. Meyer, *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Chicago und London 1989, S. 151.



FRIEDRICH KIND.

Friedrich Kind
Porträt-Lithographie von Maximilian Knäbig (1847)