

Intertextuelle Bezüge in den *Freischütz*-Texten von Johann August Apel und Friedrich Kind

von Kathrin Wulfhorst, Detmold

Friedrich Kinds *Freischütz*-Libretto ist hinsichtlich der darin zu beobachtenden Bezüge zu Werken anderer zeitgenössischer Autoren von besonderem Interesse; das gilt nicht nur für die Tatsache, dass sein Operntext eine Dramatisierung von Apels Erzählung *Der Freischütz – Eine Volkssage* darstellt, die ihm als stoffliche Hauptquelle zugrunde liegt und 1810 im ersten Band des von Apel und Friedrich Laun herausgegebenen *Gespensterbuchs* erschienen war. Das Augenmerk des folgenden Beitrags richtet sich weniger auf diese Beziehung zur Apelschen Erzählvorlage als auf vielfältige textuelle Bezüge von Kinds Operntext zu anderen Texten der zeitgenössischen Literatur. Dabei lässt sich eine starke Abhängigkeit des Textbuches von der Diskussion um die im frühen 19. Jahrhundert populäre Gattung des Schicksalsdramas mit ihrer fatalistischen Konzeption bemerken, wie bereits Joachim Reiber im Rahmen seiner Dissertation herausstellte, die den literaturgeschichtlichen Hintergrund des *Freischütz*-Librettos untersuchte¹.

Den zentralen Gegenstand der folgenden Ausführungen bildet die Untersuchung zahlreicher Bezugnahmen und Anspielungen auf Schillers Geschichtsdrama *Wallenstein* innerhalb von Kinds Bearbeitung des *Freischütz*-Stoffs². Über den erwähnten Kontext des Schicksalsdramas hinaus scheint Kinds Textbuch mit dem Bezug auf Schillers Trilogie, die von den Aufführungen

¹ Joachim Reiber, *Bewahrung und Bewährung. Das Libretto zu Carl Maria von Webers „Freischütz“ im literarischen Horizont seiner Zeit*, München 1990, S. 32ff.

² Nicht nur in Kinds Operntext, sondern auch in drei weiteren zeitgenössischen Bearbeitungen des *Freischütz*-Stoffs lassen sich Zitate aus und Anspielungen auf Schillers Tragödie *Wallenstein* feststellen. Diese Bearbeitungen sind die *Freischütz*-Dramatisierung von Franz Xaver von Caspar (*Der Freischütze. Nach einer Volkssage. Eine romantische Tragödie in 4 Aufzügen*, mit Musik von Carl Borromäus Neuner, München 1812, abgedruckt bei: Gottfried Mayerhofer, *„Abermals vom Freischützen“*. *Der Münchener „Freischütze“ von 1812, eine „Romantische Tragödie“ des Münchener Dichters Frz. Xav. v. Caspar mit Musik von Hofmusiker Carl Borr. Neuner, die wirkliche Quelle des Weber-Kindschen Opernbuches. Eine musik- und literarhistorische Studie zur Textgeschichte des Weberschen „Freischütz“*, Regensburg 1959, S. 12–46) und ihre mit einem tragischen Ausgang versehene Umarbeitung von 1813 (*Der Freischütze. Eine romantische Tragödie in V Acten. Mit Musik von Carl Neuner*, Ms., München 1813) sowie die 1821 erschienene Schauspielfassung von Franz Josef von Riesch, *Der Freischütz. Traverspiel in fünf Aufzügen*, Wien 1821. Die Untersuchung der dort zum Teil stärker ausgeprägten Bezugnahmen auf Schillers *Wallenstein*-Trilogie ist Gegenstand einer in Vorbereitung befindlichen Arbeit der Verfasserin.

der einzelnen Teile 1799 an ein großer Bühnenerfolg war, in stofflicher und motivischer Hinsicht eine weitere, nicht zu vernachlässigende Verweisebene innezuwohnen.

Der Behandlung dieser Einflüsse auf Kinds *Freischütz*-Text soll die Darlegung möglicher Bezugnahmen auf weitere Erzählungen aus dem *Gespens-terbuch* vorausgehen; zudem wird den Beziehungen des Librettos zu Kinds eigenem Frühwerk nachgegangen. Die Betrachtung von Apels Erzählung selbst wird zeigen, dass auch die Vorlage Bezüge zur zeitgenössischen Literatur aufweist.

Zu Apels literarischen Vorlagen

Als gedruckte und authentische Anregung zu Apels *Freischütz*-Erzählung dienten die 1730 erschienenen *Unterredungen von dem Reiche der Geister [...] zwischen Andrenio und Pneumatophilo*. In der fünften Unterredung, die von Luft- und Feuergeistern handelt, findet sich Pneumatophilos Bericht über den Schreiber Georg Schmid. Da er sich mit dem Teufel verbunden hat, um Freikugeln zu gießen, wurde gegen ihn ein Gerichtsprozess geführt³. Apel hat selbst ein Exemplar der ersten Ausgabe der *Unterredungen* besessen und benutzte das Material in Verbindung mit alten Sagenmotiven und eigenen Erfindungen. In seiner *Freischütz*-Novelle taucht der Fall des Georg Schmid als Binnenerzählung des Försters Bertram auf. Das Gießen der Freikugeln in nächtlicher Atmosphäre auf dem Kreuzweg bildet mit dem in der Überlieferung der *Unterredungen* vorgeprägten Gieß-Verfahren und den Erscheinungen den Höhepunkt von Apels Erzählung⁴.

Abgesehen von diesen Entlehnungen lassen die Gestaltung der Szenerie beim Kugelgießen auf dem Kreuzweg in Apels *Freischütz* und die Namensgebung seiner Hauptfigur Wilhelm eine Bezugnahme auf Bürgers Dichtung *Lenore* (1773) vermuten⁵. Bürgers Geisterballade, die seinerzeit äußerst populär war, führt auf der atmosphärischen Ebene ein Repertoire an Schauer-Elementen vor. Der verlassenen und verzweifelt trauernden Lenore erscheint der personifizierte Tod in der Gestalt ihres Geliebten Wilhelm, der ihr in Form

³ [Otto von Graben zum Stein,] *Unterredungen von dem Reiche der Geister [...] zwischen Andrenio und Pneumatophilo*, Leipzig 1730, S. 609–614.

⁴ Vgl. hierzu u. a. Felix Hasselberg (Hg.), *Der Freischütz. Friedrich Kinds Operndichtung und ihre Quellen*, Berlin 1921, S. 122f.

⁵ Bereits Friedrich Kind bezog sich in seinen Erläuterungen zum Libretto auf Bürgers Ballade; vgl. Friedrich Kind, *Der Freischütz. Volks-Oper in drei Aufzügen. Ausgabe letzter Hand*, Leipzig 1843, S. 231.

eines Reiters auf einem schwarzen Rappen entgegentritt und verspricht, sie „Noch heut' ins Hochzeitsbette“ (V. 136) zu führen⁶. Ihr gemeinsamer Ritt führt sie auf einen Friedhof und in sein Grab, wo sie stirbt. Dieser Ort und der Weg dorthin sind von gespenstischen Kulissen begleitet. Das „Brautpaar“ wird von Geistern und Leichengestalten umgeben, die ihnen ihr „Brautlied“ (V. 174) „gurgeln“ und den „Hochzeitsreigen“ (V. 199) tanzen. Aus dem spukhaften Treiben lassen sich schauerliche Elemente wie die mitternächtliche Stunde, der hell scheinende Mond, geisterhafte Erscheinungen, deren „Geheul“ und „Gewinsel“ (V. 245ff.), flatternde Raben, Glockenschläge der Turmuhr (11 Uhr) sowie der scharrende und galoppierende schwarze Rappe hervorheben.

In der *Freischütz*-Erzählung erinnert auf der atmosphärischen Ebene das spukhafte Treiben, das Wilhelms Kugelgießen begleitet, an Bürgers Gestaltung des Friedhofs-Szenariums. In nächtlicher und gespenstischer Atmosphäre wird Wilhelms Handlung des Kugelgießens von flatterndem Nachtgeflügel, Nachtraben, der Erscheinung „neblichte[r] Gestalten“, klappernden Totengebeinen, rasselnden Hufschlägen von Pferden und einer geisterhaften Reiterei begleitet⁷.

Zudem könnte die Erwähnung von „Hochzeitreihn“ und „Brautbett“ durch das alte Weib bei Apel als Anspielung auf Bürgers Ballade und die hier thematisierte Verbindung von Liebe und Tod gedeutet werden: „[...] das Brautbett ist gemacht, morgen, wenn Abend graut, bist du mir angetraut, komm bald, feins Liebchen!“⁸ Bürgers Lenore glaubt in ihrer leidenschaftlichen Verblendung an ihre Hochzeit mit dem Geliebten, wird in Wahrheit aber dem Tod angetraut. Apels Wilhelm hofft ebenso auf die Erfüllung seines Liebesglücks; doch er verbindet sich unabwendbar mit einer todbringenden Macht und wird seine Braut in den Tod führen. Die Namensgebung Wilhelm verbindet die Texte: Beide Namensträger bewirken den Tod der Geliebten.

Hinter allem geisterhaften Spuk deutet sich bei Apel das Walten einer bösen Macht an, die sich auf der Erde einen Menschen zum Opfer gewählt hat. Auch Bürgers Lenore wird von einer dunklen Schicksalsmacht, der

⁶ Zitiert mit Versangaben nach: Gottfried August Bürger, *Gedichte*, in: *Deutsche National-Litteratur*, hg. von Joseph Kürschner, Bd. 78, hg. von M. Sauer, Berlin und Stuttgart 1884.

⁷ Johann August Apel, *Der Freischütz. Eine Volkssage*, in: *Gespensterbuch*, hg. von Johann August Apel und Friedrich Laun [eigentlich Friedrich August Schulze], ausgew. von Robert Stockhammer, Frankfurt/Main und Leipzig 1992, S. 11–42, hier S. 34–36.

⁸ Ebd., S. 35.

Personifizierung des Todes in der Gestalt ihres Bräutigams, eingenommen und in den Tod geleitet.

Als besondere Anspielung auf Bürgers *Lenore* ist das Motiv des Reiters auf dem schwarzen Ross hervorzuheben, der Apels Wilhelm schließlich erscheint und wie bei Bürger die Personifizierung des todbringenden, teuflischen Wesens darstellt, mit dem sich Lenore wie Wilhelm bewusst verbinden. Die Erscheinung des Reiters und die Verbindung mit ihm markiert in beiden Texten einen Frevel bzw. eine Versündigung vor Gott – in Wilhelms Fall infolge der bewussten Lösung vom christlich-frommen Lebenswandel, in Lenores Fall infolge ihrer Gotteszweifel. Beide werden ins Unglück bzw. in den Tod geführt. Ursächlich ist in beiden Fällen der Liebesschmerz der Protagonisten, der sie so überwältigt, dass beide – angesichts der Versprechung einer Erfüllung ihres Anspruchs auf irdisches Liebesglück – die Verbindung mit der dunklen Macht eingehen.

Motivische Parallelen von Kinds *Freischütz* zu anderen *Gespensterbuch*-Geschichten

Apels *Freischütz*-Erzählung bildet die Hauptquelle für Kinds Operntext, daneben erscheinen allerdings zwei weitere Erzählungen aus dem *Gespensterbuch* als literarische Bezugstexte relevant: *Die Bilder der Ahnen* und *Der Brautschmuck*⁹.

Sowohl in Apels *Freischütz*-Erzählung als auch in *Die Bilder der Ahnen* ist das Element der herabstürzenden Ahnenbilder vorgeprägt. Im letztgenannten Text sind verschiedene Erzählungen ineinander verschachtelt, wobei die Inhalte der Binnenerzählungen Einfluss auf die Entwicklung der Rahmenhandlung nehmen. Bei einem abendlichen Gespenstertee werden in zwei Erzählungen zunächst unabhängig voneinander die unheimlichen Wirkungen zweier verschiedener Ahnenbilder thematisiert. In der ersten Erzählung wird die Hauptfigur Juliane, die sich zu Lebzeiten vor der Betrachtung und dem Eindruck eines weiblichen Ahnenbildes fürchtete, als Braut durch das Herabstürzen dieses Bildes getötet, wodurch die bevorstehende

⁹ Apels *Die Bilder der Ahnen* lernte Kind schon vor deren Veröffentlichung im *Gespensterbuch* kennen und schätzen, da er sie in seine Sammlung *Malven* 1805 aufnahm und herausgab, wie er im sogenannten *Freischütz*-Buch betont: „Endlich, da ich die »Malven« herausgeben wollte, sandte er mir eine Erzählung, »die Ahnenbilder« und zwei Balladen, [...] alles Stücke von hoher Schönheit und großer Vollendung“; vgl. *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 114.

Hochzeit verhindert wird¹⁰. Die zweite Geschichte handelt vom Bild eines Stammvaters, das allein durch seinen „fürchterliche[n] Eindruck“ auffallenden Schrecken bei Kindern und Erwachsenen hervorrief¹¹. Der Protagonist und zugleich Erzähler dieser Geschichte wird schließlich Zeuge eines nächtlichen Kindermordes, herbeigeführt vom Geist dieses Ahnen durch einen Kuss auf die Stirn der beiden Kinder. Motiviert durch die Erzählungen kann sich die Rahmenhandlung weiterentwickeln: Durch Nachforschungen des Protagonisten können nach und nach die Hintergründe und Motive der Ahnen für die Eingriffe in das Leben ihrer Nachfahren, die Verbindung zwischen beiden Bildern und der Sinn ihrer geheimnisvollen unheilbringenden Kräfte offengelegt werden. Schließlich wird den Figuren ihre vorgesehene Bestimmung in Bezug auf Heirat und Erbrecht offenbart: Diese entspricht hier dem persönlichen Anliegen der Protagonisten sowie ihren eigenen Wünschen und trägt zur Erfüllung ihres persönlichen Glücks bei. In der Erzählung sind prinzipiell eine unausweichliche Bezugnahme und Respekt vor dem Stammvater, dessen Taten und Tradition, vorherrschend. Seine Anordnungen und Bestimmungen wirken bis in die Gegenwart hinein und prägen die Lebenswege der Nachfahren.

Sowohl dieses Moment als auch das erwähnte herabstürzende Ahnenbild finden sich als handlungstragende Bestandteile in der *Freischütz*-Erzählung wieder und werden von Kind in sein Libretto übernommen: Altvater Cuno hat durch seinen Probeschuss das Erbrecht für das Forsthaus bekommen. Aus Respekt vor seiner Tat legen die traditionsbewussten Nachfahren großen Wert auf die Absolvierung der Probe als Mittel zur Regelung der Erbschaft. In Form seines Ahnenbildes weilt er direkt unter seinen Nachfahren und nimmt Einfluss auf sie. Durch das Herabstürzen von Cunos Ahnenbild werden die *Freischütz*-Bräute (bei Apel bzw. Kind) nicht getötet, sondern nur verletzt; doch gibt der Sturz gerade bei Apel Hinweise darauf, dass die vorherbestimmte Ordnung gestört ist. Sowohl beim ersten als auch beim zweiten Sturz des Bildes verbünden sich die Jägerburschen mit dem Bösen. Für Wilhelm bedeutet das wiederholte Fallen des Bildes die „letzte Abmahnung seines weichenden Schutzgeistes vor einer bösen Tat“¹².

Auch die Erscheinung des Geistes der Mutter ist nicht nur in Apels *Freischütz*, sondern ebenso in *Die Bilder der Ahnen* vorgeprägt: In einem hinterlassenen Brief des Altvaters Dietmar wird den Nachfahren eröffnet, dass ihm

¹⁰ *Gespensterbuch* (wie Anm. 7), S. 73–119, hier S. 80.

¹¹ Ebd., S. 82–85.

¹² Ebd., S. 33 (*Freischütz*).

seine geliebte Braut Bertha unter Einverständnis des Kaisers mit Gewalt genommen und auf Wunsch des Grafen Bruno von Hainthal mit diesem verheiratet wurde. Da sie in Brunos Augen aufgrund eines fehlenden männlichen Nachkommens für den Niedergang seines Geschlechts verantwortlich war, verstieß dieser Bertha. Sie floh zunächst in ein Kloster und starb kurze Zeit später an Sinnesverwirrung und gebrochenem Herzen. Nachdem Dietmar Rache an Bruno genommen hatte, nahm er Brunos und Berthas Tochter Hildegard zu sich, die einem Gelöbnis ihrer Eltern gemäß dem Kloster bestimmt war.

Der Geist ihrer toten Mutter erscheint Hildegard zunächst im Traum mit der Mahnung, sie sei eine Braut des Himmels und zu einem Leben in der Pflicht des Himmels bestimmt. Entgegen dieser Warnung verlobt sich Berthas Tochter. In der Brautnacht erscheint ihr das Gesicht der Mutter erneut und kündigt an, dass eine ihrer Enkelinnen durch sie den Tod finden werde, da erst dann ihr Geist Ruhe finden könne und sie für das gebrochene Gelübde mit Gott versöhnt werde. Der Geist erscheint in warnender Funktion, verwünscht das Vorhaben der Tochter und ist nicht nur visuell, sondern auch akustisch wahrnehmbar¹³. Da der Tod einer Enkelin (Juliane) eintritt (sie wird vom Ahnenbild, das Bertha darstellt, erschlagen; s. o.), besitzt der Geist der Mutter darüber hinaus die Bedeutung eines fatalistischen Elements.

Apels Wilhelm erscheint das „Angesicht seiner toten Mutter“¹⁴ direkt vor dem Kugelguss. Er nimmt die Gestalt nur visuell mit ihren klagenden, wehmütigen Zügen wahr, als sie sich im letzten Moment erfolglos gegen Wilhelms Schicksal wenden will. Bei Kind kommt der Erscheinung des mütterlichen Geistes weniger wehmütig klagende Funktion zu, vielmehr fleht ihr Blick und warnt Max vor dem Teufelsbündnis: Sie möchte den Sohn auf den rechten Pfad zurückwinken und entspricht so dem Wirken der guten Mächte, aber ihr Einfluss auf Max ist jenem von Caspars Worten und den Mitteln der bösen Mächte (Agathes Geist) in der dämonisch besetzten Sphäre der Wolfsschlucht unterlegen und fast wirkungslos¹⁵. Gemeinsam ist den mütterlichen Geistern bei Kind und Apel sowie Berthas geisterhafter Erscheinung besonders die mit ihrem Auftreten verknüpfte warnende Intention zum Schutz der Kinder, allerdings auch die Schwäche, die Verfehlungen der Nachfahren nicht aufhalten zu können.

¹³ Ebd., S. 117 (*Bilder der Ahnen*).

¹⁴ Ebd., S. 34 (*Freischütz*).

¹⁵ Vgl. *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 40ff. (Sz. II/6). Zitiert wird generell nach dieser Ausgabe.

In Apels Volksmärchen *Der Brautschmuck* weist die Einbindung der Erzählung über die Urältermutter Ursula in formaler Hinsicht eine Parallelität zum Bericht über den Urältervater Kuno auf¹⁶. Die Erzählung über Ursula beinhaltet, vergleichbar der über Kuno, eine Tradition bezüglich einer Erbschaft, auf welcher der Handlungsverlauf und die Konfliktsituationen der männlichen Hauptfiguren basieren. Das Festhalten an der Tradition vonseiten der Brautväter ist sowohl im Falle von Wilhelm/Max (Probeschuss absolvieren) als auch im Fall von Ritter Balduin (Brautschmuck auffinden) Voraussetzung für die Heirat der Liebenden und steht dieser als zu überwindendes Hindernis im Weg. Die aufgezeigten Bezüge zwischen Kinds und Apels *Freischütz*-Texten sowie weiteren Erzählungen des *Gespensterbuches* sprechen für eine motivische Verbindung dieser Texte untereinander¹⁷.

Kinds Bezüge zu eigenen Jugendwerken

In seinem *Freischütz*-Buch wies Kind hinsichtlich seiner Vorlagen für das Libretto nicht nur auf Apels *Gespensterbuch*, sondern auch auf zwei seiner Frühwerke hin. Als eine Quelle nannte er sein Drama *Die Geisterinsel*, das bereits 1793 in dem anonym erschienenen Buch *Lenardos Schwaermereyen* veröffentlicht worden war. Er beschrieb die Übernahme als letzten Arbeitsschritt, bevor er die Dichtung 12 Tage nach Arbeitsbeginn Weber vorlegte: „[...] ich schob mit ungeduldiger Hast aus einer frühern Dichtung einen Theil des Geisterchors ein; ich war fertig!“¹⁸

Inhaltlich geht es um zwei Liebende, die schiffbrüchig auf eine Geisterinsel geraten und durch List böser Geister schließlich in den Tod geführt werden. Die Geisterszenen besitzen in dieser fatalistisch geprägten dramatischen Konzeption die Funktion, die bösen Geister als eine übermenschliche Kraft und Schicksalsmacht zu zeigen, gegen die man nicht ankämpfen kann und der man sich ausgeliefert fühlt. Das Brautpaar unterliegt in seiner Verzweiflung und Angst den Einflüssen und dem Glauben an die Wirkungsmacht der Geister und lässt sich von ihnen ohne kritisches Hinterfragen in den Tod führen.

Die Geisterinsel stellt einen vom bösen Schicksal besetzten Ort dar; die Liebenden können den Geistern und den Schicksalsmächten nicht entkommen, denn „wer den schwarzen Strand berührt, wird zum Opfer

¹⁶ Vgl. Joachim Veit, *Ermlitz, Apel, „Freischütz“, Kind und Weber*, in: *Weberiana*, H. 15 (2005), S. 20.

¹⁷ Ebd., S. 19f.

¹⁸ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 122.

hergeführt.¹⁹ Auf drei Geisterstimmen und einen Chor sind die für die Betrachtung des *Freischütz*-Librettos relevanten Verse verteilt, die den Sieg der Geister über ihre Opfer im Voraus verkünden:²⁰

„ERSTE STIMME.

Blut'ger Regen fiel aufs Kraut.

ZWEYTE STIMME.

Felsen ist mit Blut bethaut –

CHOR.

Leichenvogel hat gesungen,
Unser Werk ist uns gelungen!

DRITTE STIMME.

Ehe noch der Morgen graut.
Ist sie todt, die schöne Braut.

CHOR.

Eh' der schwarze Hahn erwacht
Ist das Opfer dargebracht!“

In Kinds *Freischütz*-Libretto ist die verrufene Wolfsschlucht, das dunkle Reich Samiels, ein Ort der unheimlichen Natur und des Wirkens des Geisterhaften. Die Stimmen unsichtbarer Geister, die gespenstischen Erscheinungen, der Vorbeiflug des wilden Heeres und der Auftritt des schwarzen Jägers machen die Schlucht zu einem Ort dämonischen Spiels. Die Verse, die der Geisterchor in der Wolfsschlucht verkündet, entsprechen denjenigen, die die Geisterstimmen auf ihrer Insel rufen. Sowohl die syntaktische Struktur als auch die Semantik ist entlehnt – allerdings sind zwei Verse gestrichen und einzelne Worte im Hinblick auf die nächtliche Vollmond-Kulisse der Wolfsschlucht ersetzt worden: Aus „Blut'ger Regen“ wird „Milch des Mondes“, nicht der „Felsen“ sondern „Spinnweb“ ist „mit Blut bethaut“. Mit Blick auf das bevorstehende Ereignis des Probeschusses ändert Kind die zeitlichen Angaben der Geisterstimmen: Das Opfer wird dargebracht, „Eh' noch wieder Abend graut“ und, „Eh' noch wieder sinkt die Nacht“²¹. Während der Triumphruf der Geister auf der Insel das Gelingen ihrer List und den tragischen Ausgang vorwegnimmt, wird die Wirkungsmacht des Geisterchors, der den Tod von Max' Braut heraufbeschwört, im *Freischütz*-Libretto als dämoni-

¹⁹ [Friedrich Kind,] *Die Geisterinsel*, in: [ders.,] *Lenardos Schwaermereyen*, Bd. 1, Leipzig 1793, S. 101–125, hier S. 102.

²⁰ Ebd., S. 116f.; vgl. zur Untersuchung der Übernahme des Geisterchors auch Hasselberg (wie Anm. 4), S. 128f.

²¹ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 37f. (Sz. II/4).

ches, fatalistisches Element am Ende durch die Dominanz der guten Mächte und den bergenden Schutz Gottes außer Kraft gesetzt.

Weitere Anregungen aus der *Geisterinsel* könnten das Motiv des Verzweiflungstodes eines Liebenden bei Verlust des Partners und das Opfermotiv in Verbindung mit dem dramaturgischen Element der Intrige sein: Im *Freischütz*-Libretto muss Caspar Samiel zu seiner eigenen Erlösung und zur Verlängerung seiner Frist neue Opfer bringen. Caspar gewinnt als erstes Opfer Max; dessen Bündnis mit Samiel erreicht er durch intrigante Mittel und Verführungskünste. In der *Geisterinsel* stellt das Brautpaar für die Geister das Opfer dar, das ihnen durch Freitod dargebracht wird. Mittels Intrige wird der Bräutigam in den Glauben versetzt, seine Braut habe sich geopfert, um ihn aus den Händen der bösen Mächte zu erlösen. Die List der Geister besteht darin, dass sie der selbstlosen Braut weismachen, ihr mit eigenem Blut befleckter Brautschleier werde zur Rettung ihres Partners ausreichen. Als der Bräutigam den blutigen Schleier seiner Braut entdeckt, ersticht er sich aus Verzweiflung. Schließlich findet sie seinen Leichnam und folgt ihm in den Tod; „das Opfer“ ist „dargebracht“²².

Als zweite Quelle eigener Provenienz nannte Kind seine Erzählung *Die Jägersbräute*:²³

„Weil mir einige Szenen daraus gefielen, ließ ich mich verführen, etwas davon aufzunehmen, und daher hieß die Operndichtung [...] anfänglich die »Die Jägersbraut«, auch »der Probeschuß«. Ich merkte aber, noch ehe ich zum zweiten Akt kam, daß ich zu weit ausgeholt sey, und strich zwei Szenen weg.“

Zwar sind hier die Übernahme stofflicher Motive oder direkte Entlehnungen nicht festzustellen (sie bezogen sich möglicherweise ausschließlich auf die gestrichenen Szenen), allerdings lassen sich Beziehungen zum Handlungsort und zur Figurenkonzeption aufzeigen. Genau wie in der direkten Vorlage, Apels *Freischütz*-Erzählung, ist der Schauplatz der Handlung in Kinds frühem Werk der Wald und die freie Natur. Die Waldatmosphäre dient in beiden Quellentexten wie auch in Kinds Libretto als Kulisse für die Darstellung des Jägerlebens. Im Mittelteil der Erzählung *Die Jägersbräute* wird der Schauplatz – anders als im Libretto und in Apels Erzählung – in die Stadt verlagert: Oberförster BIRTHOLZ nimmt das Angebot einer reichen Verwandten, das seinen beiden Töchtern einen Aufenthalt bei ihr in der Stadt ermöglicht, an.

²² *Die Geisterinsel* (wie Anm. 19), S. 117.

²³ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 120.

Die kontrastierende Grundstruktur in der Konzeption der beiden Frauengestalten Agathe und Ännchen lässt sich ebenfalls in *Die Jägersbräute* erkennen. Die beiden Töchter des Oberförsters Birtholz sind als Gegensatzpaar geschildert: Jettchen ist leichtsinnig, Lottchen dagegen eher ein tiefführender Charakter²⁴. Zudem findet auch der Stand der Bauern schon in Kinds früherer Erzählung Erwähnung und wird als Gegenpart des Jägerstandes gezeigt. Während der Sieg und anschließende Spott der Bauern über den Jäger Max im Opernlibretto allerdings den Ausgangspunkt für dessen inneren Konflikt bilden und seine Entscheidung zum Teufelsbündnis mit beeinflussen, kommt den Bauern in der Erzählung *Die Jägersbräute* keine handlungsmotivierende Funktion zu. Ihre Erwähnung dient lediglich dazu, den Jägerstand in Abgrenzung vom Verhalten des „niederen primitiven“ Bauernstandes als höherwertig darzustellen und die schnelle Reizbarkeit des Jägersburschen Philipp Buchen sowie seine Bereitschaft zur Gewaltanwendung zu motivieren: Er gerät als Vertreter des Jägerstandes mit den Bauern in Streit, die diesen anscheinend gerne provozieren²⁵. Oberförster Birtholz' städtische Verwandte will es seinen Töchtern ersparen, wie „Bauerndirnen“ aufwachsen zu müssen²⁶.

Mit Blick auf die Biographien von Caspar (*Freischütz*) und Philipp (*Die Jägersbräute*) sowie deren charakterliche Gesinnung lassen sich parallele Momente feststellen: Beide sind zunächst Jägersburschen, dienen dann einige Zeit als Soldaten im Krieg, kehren schließlich in das Jägerleben zurück. Während Caspars Motive für den Eintritt in den Kriegsdienst und seine Vergangenheit mit Agathe im *Freischütz* keine genauere Erwähnung finden, wird in der Erzählung deutlich, dass Philipp sich im Rahmen der Anwerbung eines Jägerbataillons als Kriegsfreiwilliger meldet, um Lottchen und ihrem Vater ehrenvoll und mit Auszeichnung entgegentreten zu können²⁷. Als „Lieutenant Buchen“ von seinem Kriegsdienst zurückkehrt, erfährt er, dass Lottchen während ihres Aufenthalts in der Stadt ein Verhältnis mit dem Jagdjunker Franz hatte, und meint, sie habe ihm endgültig den Rücken gekehrt – und das trotz ihres einstigen Liebesschwures auf „Leben und Tod“²⁸. Aus leidenschaftlicher Eifer- und Rachsucht, vor allem aus gekränktem Stolz

²⁴ Friedrich Kind, *Die Jägersbräute*, in: ders., *Roswitha*, Bd. 3, Leipzig 1813, S. 113–182, hier S. 126.

²⁵ Ebd., S. 155f.

²⁶ Ebd., S. 125.

²⁷ Ebd., S. 138.

²⁸ Ebd., S. 161.

wegen ihres Eid-Bruchs, will er Lottchen erschießen. Diese wird zwar verletzt und, ähnlich wie Agathe im *Freischütz*, ohnmächtig, jedoch nicht getötet. Lottchens weiße Kleidung gemahnt an Max' Ziel beim Probeschuss – die weiße Taube²⁹.

Caspar tritt nicht nur aufgrund seines Bündnisses mit dem Teufel, sondern auch aufgrund seiner Zeit als Soldat im Kriegsgeschehen als eigennütziger, hartgesottener und menschenfeindlicher Charakter auf. Er will Agathes Bräutigam Max aus Eifersucht und Rachsucht zum Bündnis mit dem Teufel bringen, da Agathe ihn selbst um Max' Willen verwarf. Er spricht „Vor sich“: „Es soll gerächt werden!“³⁰ Dazu nimmt er Agathes Tod zur möglichen Vergeltung und Wiederherstellung seiner persönlichen Ehre (gern) in Kauf, wenn er von Samiel fordert: „Die siebente [Freikugel] sey dein! Aus seinem Rohr lenk' sie nach seiner Braut“³¹. Und er spricht in Anbetracht der Erfüllung seines Racheplans kurz vor dem Verschießen der sechsten und letzten treffsicheren Kugel in den „Pelz“ eines Fuchses: „Wohl bekomm's der schönen Braut!“³² Es geht in Philipps aber auch in Caspars Fall u. a. um den Verlust einer Geliebten und die daraus folgende persönliche Kränkung, um Verletzung von Stolz und Ehre, um Rache und Vergeltung.

Zudem ist der positive Ausgang des *Freischütz*-Librettos und seine Begründung in der Erzählung ebenso angelegt, obwohl übernatürliche Mächte, fatalistische Elemente oder göttliche Fügung keine Rolle spielen. Sowohl in *Die Jägersbräute* als auch im *Freischütz* wird wahre Tugendhaftigkeit des menschlichen Verhaltens am Ende belohnt, Fehler der eigentlich tugendhaften Charaktere sind verzeihlich, wenn diese auf den rechten Pfad zurückkehren und bereuen. So finden die frommen, selbstlos handelnden Charaktere ihr dauerhaftes persönliches Glück, während der Leichtsinn und die Boshaftigkeit der permanent schwach handelnden und damit tugendarmen Figuren Leid oder verdiente Bestrafung erfahren. Philipp, der mit Rücksicht auf die „Verzweiflung und [den] Tod“³³ seiner Mutter auf sein ihm zustehendes Erbe verzichtet, kann mit Lottchen, die den Verrat ihres Liebesschwurs durch ihre Schusswunde gebüßt hat, im Hause und unter der Obhut des autoritären, aber gerechten, wohlwollenden Oberförsters glücklich werden. Die Brüder

²⁹ Ebd., S. 167.

³⁰ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 24 (Sz. I/7).

³¹ Ebd., S. 39 (Sz. II/5).

³² Ebd., S. 48 (Sz. III/1).

³³ Kind, *Die Jägersbräute* (wie Anm. 24), S. 180.

von Rothenbucha, die durch eine Intrige die Bekanntmachung von Philipp Buchens Erbrecht als erster Sohn ihres Vaters und damit die Abtretung ihres Erbteils an diesen verhindern wollten, können sich mit den tugendhaften und fügsamen Figuren nicht messen. Sie verschwinden mit dem leichtsinnigen und von Louis Rothenbucha schon während des Aufenthalts in der Stadt verführten Jettchen aus der Waldgegend, in der nun vollends Harmonie und das Glück der Tugendhaftigkeit herrschen.

Die Gattung des Schicksalsdramas als Vorbild für Kind

Kinds *Freischütz*-Dramatisierung lässt sich als Auseinandersetzung mit der um 1800 populären Gattung des Schicksalsdramas interpretieren³⁴. Hiermit sind insbesondere die dramatischen Werke von Zacharias Werner, Adolph Müllner, Ernst von Houwald u. a. gemeint, die zwischen 1810 und 1825 auf den deutschen Bühnen erfolgreich waren³⁵. Ihre Dramen bauen einen geschlossenen Schicksalsraum auf, der von Träumen, Ahnungen und Prophezeiungen geprägt ist und in dem das Handeln und der Willen der Charaktere von einer unausweichlichen Schicksalsgewalt bestimmt werden. In Verbindung mit der determinierenden Kraft und tragenden Idee des Schicksals stehen beispielsweise das Motiv der Blutsünde oder des Verwandtenmords³⁶. Vor Beginn der eigentlichen Dramenhandlung steht ein vergangenes Verbrechen, das mit einem Fluch verbunden ist, der über dem Mordhaus lastet. Die Aufdeckung dieses Vergehens, die (Blut-)Schuld und ihre Sühnung mittels eines Opfertodes sind zentrale Themen, die das Geschehen bestimmen und zur (Familien-)Katastrophe führen. Es gibt zahlreiche fatale Requisiten und Unglückswerkzeuge, atmosphärische und sekundäre Schicksalszeichen, die alle Handlungen begleiten und den Zuschauern eine metaphysische Verknüpfung von Geschehen und außenstehender Macht auf der Stimmungsebene vor Augen führen (z. B. der „dies fatalis“, eine springende Harfensaite, Unwetter,

³⁴ Zur Deutung des *Freischütz* in Beziehung zur Gattung des Schicksalsdramas vgl. Reiber (wie Anm. 1), S. 32ff.

³⁵ Minor fasst insbesondere Müllner, Houwald und Werner als die Hauptvertreter der Schicksalstragödien auf, in denen das Schicksal nach seiner Begriffsbildung fatalistisch gesehen und benutzt wird; vgl. Jacob Minor, *Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern*, Frankfurt/Main 1883. Die bekanntesten und erfolgreichsten Bühnenstücke dieses Genres sind Werners *Der vierundzwanzigste Februar* (1810), Müllners *Der neunundzwanzigste Februar* (1812) und *Die Schuld* (1816).

³⁶ Vgl. Susanne Balhar, *Das Schicksalsdrama im 19. Jahrhundert. Variationen eines romantischen Modells*, München 2004, S. 48, sowie Gero Wilpert, Artikel *Schicksalstragödie*, in: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001, S. 730.

das von der Wand fallende Mordinstrument, das Messer, Ahnungen und bedeutungsvolle Träume). Zentral ist weniger die Logik der Handlung als die geschickte, schematische Verknüpfung der (bedeutungstragenden) Motive, die auf die emotionale Stimulierung der Zuschauer gerichtet ist³⁷.

Selbst Kinds Vorlage, Apels *Freischütz*-Erzählung, ist stark von fatalistischen Tendenzen geprägt. Eine äußere Schicksalsmacht vereinnahmt und steuert den Willen des Jägerburschen Wilhelm. Der eigentlich sichere Schütze liefert plötzlich nur noch Fehlschüsse, was verhängnisvolle Folgen hat und in die Katastrophe, die Tötung seiner Braut, mündet. Das Schicksal erfüllt sich am Ende in tiefer Aussichtslosigkeit, keine der Figuren kann ihrem Geschick enttrinnen. Zudem ist Apels Erzählung mit atmosphärischen Gestaltungsmitteln und Motiven angereichert, die für die Konzeption eines geschlossenen Raumes sorgen und das Walten einer metaphysischen Macht vermitteln (z. B. die mysteriösen Erscheinungen des Stelzfußes, das zweimalige Herabstürzen des Ahnenbildes, das ahnungsvolle Traummotiv, die Verwechslung des Brautkranzes mit der Totenkrone). Durch die stoffliche Auseinandersetzung mit Apels Erzählung nimmt Kind Stellung zu ihrer Schicksalsidee und -gestaltung³⁸.

Aufgrund des glücklichen Schlusses markiert Kinds *Freischütz*-Text allerdings eine grundsätzliche Gegenposition zu den fatalistischen Konzeptionen des Sprechtheaters. Es gibt keine Familienkatastrophe, die gestörte Ordnung wird wiederhergestellt und der eigentlich fromme Jägerbursche kann trotz und nach der verhängnisvollen Verstrickung in die böse Tat auf den rechten und vorbestimmten Weg zurückgeholt werden.

In Kinds *Freischütz* gibt es weder ein vergangenes Verbrechen noch eine individuelle Schuld eines Ahnen, die mit Max' eigener schuldbeladener Tat in kausale Beziehung gebracht werden könnte. Indem Max das Bündnis mit dem Teufel eingeht, zweifelt er an Gottes Walten, bricht mit dem überkommenen Wertesystem und lädt subjektive Schuld auf sich. Aus dieser Perspektive betrachtet kann er nicht von der Verantwortung für seine eigenen Taten entlastet werden. Die verhängnisvolle Ereigniskette setzt in der Gegenwart ein. Max bekommt innerhalb von Kinds moralischer Konzeption die Möglichkeit, sein Glück im Diesseits zu sichern.

³⁷ Vgl. Gerd Ueding, *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789–1815*, in: Rolf Grimmiger (Hg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 4, Wien 1987, S. 299.

³⁸ Vgl. dazu ausführlicher Reiber (wie Anm. 1), S. 34f.

Er und die unschuldige, reine Agathe werden nicht als Opfer gezeigt, die dazu bestimmt sind, einem Fluch zu erliegen, der aufgrund der Einrichtung der Probeschuss-Tradition über ihnen zu lasten scheint. Der Eremit macht auf den fatalen Charakter der autoritären Einrichtung aufmerksam und hinterfragt diese. Max erhält für sein Vergehen eine Bestrafung, die jedoch mild ausfällt. Eine über dem Geschehen in der *Freischütz*-Welt waltende, all-liebende Vorsehung verhindert, dass Unschuldige dem Bösen zum Opfer fallen.

Trotzdem zeigt sich Kinds Orientierung an den Schicksalsdramen durch die Integration fatalistischer Momente deutlich. Im *Freischütz* wird die aus der einleitenden Prophezeiung entstehende Wirkung durch zahlreiche bedeutungsvolle (von Apel übernommene) Zeichen unterstützt (das Herabstürzen des Ahnenbildes, Agathes Traum, die Verwechslung des Brautkranzes mit der Totenkrone). Besonders Agathe sieht diese Zeichen als Vorbedeutungen für drohendes Unheil. Die Schicksalsmotive scheinen eine Sinngebung zu übernehmen und die einzelnen Handlungsteile zu einem Gesamtzusammenhang zu verknüpfen. Insgesamt bleibt der Fatalismus in der Stimmung und den Aussagen der Figuren präsent (vgl. Max' große Arie)³⁹.

Die beengende Atmosphäre des Fluch-Schicksals, das bedrückende Schuld-bewusstsein und die bangen Vorahnungen werden jedoch am Ende aufgelöst. Als tragende Idee liegt dem Libretto der Vorsehungsglaube zugrunde, so dass der Fatalismus, wie er aus den Schicksalstragödien Müllners und Werners spricht, überwunden scheint.

Kinds *Freischütz*-Dramatisierung ist demnach zwar nicht fatalistisch, aber dennoch deterministisch ausgerichtet. Der Wille des guten Prinzips besitzt eine ähnlich lenkende und bestimmende Gewalt wie das Schicksal in fatalistischen Schauerdramen, ist also in Grundzügen auf ähnliche Weise konzipiert. Wie in den Schicksalstragödien steht alles miteinander in Beziehung, so dass das Geschehen im *Freischütz* in sich geschlossen, aber mit einer göttlichen Vorherbestimmung verbunden ist. Zufällig erscheinende Begebenheiten werden zu bedeutungsvollen Momenten, indem sie auf den Plan der Vorsehung zurückgeführt werden können, die alle Schicksalsschläge abwendet. Die fatalistischen Momente und Zeichen (u. a. das herabstürzende Bild, Träume) lassen sich nicht nur als Verweis auf eine nahende Katastrophe deuten, sondern stehen im geschlossenen Schicksalsraum in Zusammenhang mit dem Walten einer lenkenden Vorsehung.

³⁹ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 15f. (Sz. I/6); vgl. auch Reiber (wie Anm. 1), S. 36f.

Schillers *Wallenstein* als Vorbild für Kind

Hinsichtlich des Aufgreifens und der Bearbeitung literarischer Anregungen in Kinds *Freischütz* fällt ein Werk besonders ins Auge: Im Libretto lassen sich zahlreiche Anspielungen auf Motive aus Schillers *Wallenstein* feststellen. Schillers Trilogie kann bezüglich der Gattung des Schicksalsdramas eine besondere Bedeutung zugeschrieben werden, sie wurde u. a. von Müllner, Werner, Solger und Hebbel als Schicksalsdrama rezipiert⁴⁰. In dem Geschichts-drama zeigt sich eine starke Präsenz des Schicksals in Verbindung mit der Schicksalsgläubigkeit der Charaktere. Schon im Prolog heißt es, dass die „größere Hälfte“ von Wallensteins Schuld „den unglückseligen Gestirnen“ (Pr, V. 109f.) zuzuschreiben sei, womit auf Schillers Absicht verwiesen wird, den Helden zu entlasten und das Schicksal für seinen Fall mitverantwortlich zu machen⁴¹. In den Reden der Protagonisten kommt das Wissen um die Bestimmung durch eine Schicksalsmacht zum Ausdruck, die als „blinde Gewalt“ und „furchtbare Notwendigkeit“ beschrieben und erfahren wird⁴².

Entscheidend für den Gang der Handlung ist dabei die Bedeutung, die Wallenstein im Unterschied zu anderen Personen dem Schicksal beimisst: Mithilfe des Systems von „Sternenlauf und Schicksal“ (WT, Sz. III/9, V. 1669) versucht der Feldherr, Gewissheit über die Pläne und Gesinnungen seiner Gegner zu bekommen und seine eigenen Interessen mit den äußeren Umständen und Bedingungen in Übereinstimmung zu bringen, um

⁴⁰ Belege hierzu bei Hartmut Reinhardt, *Das „Schicksal“ als Schicksalsfrage. Schillers Dramatik in romantischer Sicht: Kritik und Nachfolge*, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft*, H. 50 (1990), S. 63–86.

⁴¹ Vgl. Mario Zanucchi, *Die „Inokulation des unvermeidlichen Schicksals“*. *Schicksal und Tragik in Schillers „Wallenstein“*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Bd. 50 (2006), S. 151–175, hier S. 153. Alle nachfolgenden Zitate aus *Wallenstein* nach: Friedrich Schiller, *Wallenstein*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 8, hg. von Hermann Schneider und Lieselotte Blumenthal, Weimar 1949. Die Belegstellen werden in Klammern im Text nachgewiesen. Die Teile werden abgekürzt als Pr (*Prolog*), WL (*Wallensteins Lager*), Pi (*Piccolomini*) und WT (*Wallensteins Tod*) mit nachfolgender Szenenangabe (Aufzug/Auftritt) und Verszahl.

⁴² „Es denkt der Mensch die freie Tat zu tun, | Umsonst! Er ist das Spielwerk nur der blinden | Gewalt, die aus der eignen Wahl ihm schnell | Die furchtbare Notwendigkeit erschafft.“ (WT, Sz. IV/8, V. 2876–2879). Diese Erfahrung ist jedoch nur eine Folge des Strebens nach Selbstbehauptung im politischen Handlungsfeld, das die Reaktionen der gegnerischen Kräfte zwangsläufig nach sich zieht. Es zeichnet sich im politischen Handlungsfeld eine Idee des sogenannten „Schicksals“ ab, die die von den Menschen selbst geschaffenen Zwänge darstellt. Zur „Idee der Immanenz des Schicksals“ vgl. Dieter Borchmeyer, *Macht und Melancholie*, Frankfurt/Main 1988, S. 212ff.

dadurch sicher und frei handeln zu können. Bevor er seinen Übertritt zu den Schweden wirklich ausführt, will er die „Saatzeit“ für sein Tun erkunden, damit es zur „rechte[n] Sternenstunde“ (Pi, Sz. II/6, V. 993f.) geschieht⁴³. Wallensteins Vertrauen in das Übernatürliche, sein Schicksals- und Sternenglaube werden ihm schließlich zum Verhängnis: Obwohl die Berechnungen seines Schicksals und seiner Taten ihm Aufschluss über seine Bestimmung und die Absichten seiner politischen Umgebung geben sollen, verschleiert Wallenstein die Objektivität, so dass er am Ende die astrologischen Zeichen verkennt und alles ihm Begegnende so deutet, als sei es von günstiger Vorbedeutung für seine Sache. Die gebrochene Goldkette des Kaisers erscheint geeignet, als Zeichen von Unglück interpretiert zu werden, und innerhalb des Handlungsgefüges kommt ihr diese Funktion auch objektiv zu. Wallenstein hingegen beruhigt sich mit der Deutung, das Ereignis stehe symbolisch für die Notwendigkeit, sich endgültig vom Kaiser zu trennen (WT, Sz. V/4, V. 3530ff.). Weiterhin hält Wallenstein Octavios Freundschaft aufgrund seines Traums von der Lützener Schlacht und Octavios hilfreicher Erscheinung für ein „Pfand vom Schicksal selbst“ (WT, Sz. II/3, V. 894) und erkennt den wahren Zusammenhang nicht. Er täuscht sich über den jeweiligen Stand der Handlung und traut einstigen Anhängern noch, als diese längst mit ihm gebrochen haben und unter Octavios Regie gegen ihn agieren⁴⁴. Was der Held aus seiner Sicht, die durch seine Interessen begrenzt wird, als von den Schicksalsmächten verursachtes Verhängnis erfährt, wird im Bewusstsein des Rezipienten als geschichtlich bedingter und notwendiger Prozess erfahren⁴⁵.

Besonderen Nachdruck legte Schiller in der Tragödie auf die Eigendynamik und die zerstörerische Wirklichkeit der Geschichte, die fatale Kausalität politischen Handelns, an der der Held scheitert. Schiller zeichnet in seinem Drama insgesamt kein Bild der Geschichte, aus dem ein Walten einer höheren Vernunft oder einer überindividuellen Idee ersichtlich wird. Wallensteins Untergang entbehrt jeglicher Sinnhaftigkeit, eine Versöhnung am Ende bleibt aus⁴⁶. Der *Wallenstein*-Leser Hegel bemängelte gerade dies in

⁴³ Vgl. Reinhardt (wie Anm. 40), S. 72.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 72.

⁴⁵ Vgl. Herbert Kraft, *Das Schicksalsdrama. Interpretation und Kritik einer literarischen Reihe*, Tübingen 1974, S. 19ff.

⁴⁶ Am Ende wird Wallenstein nicht von einem politischen Gegner ermordet, der für das „ewig Gestrige“ tötet (WT, Sz. I/4, V. 208), sondern unterliegt Buttler, der sich aus persönlichen, niederen Gründen an ihm rächen möchte. Wallenstein stirbt somit eben auch keinen Heldentod zur Sühnung persönlicher Schuld, die er durch das geplante Schwedenbündnis

seiner berühmten Kritik an der Tragödie und beschrieb den Ausgang nicht als „tragisch“, sondern als „entsetzlich“:⁴⁷

„Der unmittelbare Eindruck nach der Lesung Wallensteins ist trauriges Verstummen über den Fall eines mächtigen Menschen unter einem schweigenden und tauben, toten Schicksal. Wenn das Stück endigt, so ist alles aus, das Reich des Nichts, des Todes hat den Sieg behalten; es endigt nicht als eine Theodizee.“

Schillers Tragödie vermittelt dieser Lesart zufolge eine düstere Atmosphäre fataler Zwangsläufigkeit, die vom blinden Walten einer unbegreiflichen Schicksalsmacht bestimmt wird. Der von Schiller gezeigte Schicksalszusammenhang und das auf stofflicher Ebene zum Ausdruck kommende fatalistische Geschichtsverständnis beziehen ihren höheren Sinn erst aus dem wirkungsästhetischen Ziel, im Zuschauer das Gefühl der eigenen Freiheit und (intelligiblen) Selbstbestimmung zu wecken. So spricht Schiller in seiner Schrift *Ueber das Erhabene* von der „Inokulation des unvermeidlichen Schicksals“, so dass der Tragödie auf rezeptionsästhetischer Ebene die Aufgabe zukommt, „die starke Seite des Menschen“ herauszufordern⁴⁸.

Kinds Bezüge zu Schillers *Wallenstein* werden, abweichend von der Apelschen Vorlage, zunächst durch die konkretere historische Situierung der Handlung in Böhmen „kurz nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges“ und die damit verbundene Erwähnung von Ereignissen und Helden des Dreißigjährigen Krieges hervorgerufen⁴⁹.

Abweichend von der Vorlage führt Kind die Figur des Caspar als einen aktiv handelnden Verführer in sein Libretto ein. Er wird als ein Charakter gezeigt, der während des Dreißigjährigen Krieges das Soldatenleben erfahren hat und bekennt, dass er „als Milchbart unter dem Altringer und Tilly [gedient habe]

und den damit verbundenen willentlichen Verrat an der kaiserlichen Ordnung schon auf sich geladen hat.

⁴⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Über Wallenstein* [um 1800], in: ders., *Frühe Schriften. Werke I*, auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 20 (*Subrkamp Taschenbuch Wissenschaft*, Bd. 601), Frankfurt/Main 1971, S. 618–620, hier S. 618.

⁴⁸ Friedrich Schiller, *Ueber das Erhabene*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 21 (*Philosophische Schriften*, 2. Teil), hg. von Benno von Wiese, Weimar 1963, S. 51. Vgl. Zanucchi (wie Anm. 41), S. 173, und Reinhardt (wie Anm. 40), S. 73. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit Schillers Ästhetik ist im Rahmen des vorliegenden Beitrags nicht möglich.

⁴⁹ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 2.

und [...] mit beim Magdeburger Tanze“ gewesen sei⁵⁰. Caspars Trinklied aus der Zeit im Soldatendienst preist Gottlosigkeit und Risikobereitschaft; die Stütze der Lebensführung, der Leitfaden, der zum „ew'gen Leben“ verhilft, sind „Kartenspiel und Würfellust | Und ein Kind mit runder Brust“⁵¹. Er richtet sein Leben explizit im Vertrauen auf „Fortuna's Kugel“ aus⁵². Caspar wird aufgrund seiner Affinität zum Einsatz übernatürlicher oder teuflischer Mittel von Cuno als ein „falscher Würfler“ und „Tagedieb“ beschimpft⁵³.

Caspars unmoralische, gottlose Einstellung, die sich z. B. in seinen Trinkliedern artikuliert, findet in *Wallensteins Lager* ihre Vorprägung. Hier wird vordergründig das Sozialleben von Wallensteins Soldaten beschrieben, das insgesamt von Gesetzlosigkeit und Willkür geprägt ist. Die gezeigten Soldaten genießen die „Freiheit“, sich in einer Situation, in der keine verbindlichen über-individuellen Normen und Werte, keine „Ordnung“ und „Zucht“ (WL, Sz. 6, V. 223) mehr gelten, „strafflose Frechheit“ (Pr, V. 88) erlauben zu können. Betrug und List sind an der Tagesordnung. Auch das Motiv des Würfeln findet Erwähnung und erweist sich als Möglichkeit, das eigene Schicksal mithilfe des Falschspiels sozusagen „eigenhändig“ zu beeinflussen (vgl. WL, Sz. 9, V. 646f.).

Darüber hinaus werden in *Wallensteins Lager* Soldaten gezeigt, die schon unter Tilly gedient haben und über ihre Kriegserfahrungen, besonders über die Schlacht von Magdeburg, berichten. Caspars Beschreibung dieser äußerst blutigen Schlacht als „Tanz“ findet in Schillers Geschichtsdrama im Bericht eines Jägers über seinen Dienst unter Tillys Ligisten, die sich „just gegen Magdeburg rüsten“, ihre Entsprechung (WL, Sz. 6, V. 269).

Nicht nur die Beschreibung des Lebensstils und der Einstellung der Soldaten, sondern auch der Hinweis auf den Schwedenkönig Gustav Adolf in Verbindung mit dem Koller von Elendshaut (Wams aus Elchleder) lassen sich als Anspielung auf Schillers *Wallenstein* verstehen: In Caspars Gespräch mit Max über die Existenz von Freikugeln mit übernatürlicher Wirkung verweist Caspar zunächst – analog zu Apels Stelzfuß – allgemein auf das Kriegsgeschehen: „wie kämen die Scharfschützen zurecht, die ihren Mann aus dem dicksten Pulverdampfe herausschießen? [...] Doch zu so etwas bedarf's anderer Künste, als bloß zu zielen und loszudrücken.“⁵⁴ Der erfahrene Soldat

⁵⁰ Ebd., S. 19 (Sz. I/7).

⁵¹ Ebd., S. 18 (Sz. I/7).

⁵² Ebd., S. 13 (Sz. I/4).

⁵³ Ebd., S. 10 (Sz. I/4).

⁵⁴ Ebd., S. 22 (Sz. I/7).

Caspar stützt seine Argumentation durch den Hinweis auf konkrete historische Ereignisse aus dem gerade beendeten Dreißigjährigen Krieg. Er bezieht sich auf die historische Schlacht von 1632, in der Gustav Adolf „[...] trotz seines Gollers von Elendshaut bei Lützen gefallen ist“, wobei die Kugeln, die ihn getötet haben, unzweifelhaft verzaubert gewesen sein mussten⁵⁵.

Das Motiv bzw. der Aberglaube der Kugelfestigkeit mithilfe eines Kollers von Elendshaut wird in Schillers *Wallenstein* angedeutet. Sowohl im *Freischütz* als auch im Gespräch der Soldaten in *Wallensteins Lager* (WL, Sz. 6, V. 349ff.) lässt dieser Koller ein Teufelsbündnis vermuten. Kind wies in seinen Erläuterungen darauf hin, dass „der Aberglaube der Schießkünste d. h. einerseits an Freikugeln, [...] andererseits [...] an Fest und Gefrorenmachen gegen Hieb und Schuß, [...] wohl im dreißigjährigen Kriege, wenn auch nicht entstanden, doch weiter und weiter verbreitet, ja zuletzt herrschend geworden sey.“⁵⁶

Kinds Rückgriff auf den Dreißigjährigen Krieg lag demnach nicht vornehmlich in seinem Interesse am historischen Stoff begründet, sondern war vor allem von dem dort vorherrschenden Schicksalsglauben motiviert, der eben auch im *Wallenstein* zum Gegenstand wird. Kinds Bezüge auf Schillers Geschichtsdrama knüpfen dort an, wo fatalistische Motive hervortreten bzw. eine Weltanschauung artikuliert wird, die mit der Überzeugung einhergeht, alles Geschehen werde durch das Schicksal oder übergeordnete Kräfte bestimmt.

So kommt gerade in den Reden und dem Lebensgefühl der Soldaten in *Wallensteins Lager* eine Art Glaube an Fremdbestimmung zum Ausdruck. Die Figuren berufen sich in abergläubischer Fixierung auf eine höhere Instanz, die mit ihrem Leben spielt und außerhalb des menschlichen Ermessens liegt. Kriegsglück, Erfolg und Misserfolg werden nicht als Produkt eigener Leistungen gesehen, sondern als Werk einer höheren Macht, der sich der Erfolgreiche überantwortet hat. Das Individuum ist Spielball dieser höheren Macht. Daraus entsteht der Glaube an Wundermittel wie die höllische Salbe, den Koller, Freikugeln, die den großen Feldherrn Wallenstein im Kampf bewahren, für sein unwandelbares Glück verantwortlich sind und ihn dem Zufall entheben. Er steht unter dem Schutz besonderer Mächte – „Ihm schlägt das Kriegsglück nimmer um“ (WL, Sz. 6, V. 344) – und stellt somit eine Garantie für das Glück seiner Anhänger in ihrem Verlangen nach Sicherheit und gefühlter Freiheit dar (WL, Sz. 11, V. 1023f.: „Freiheit ist bei der

⁵⁵ Ebd., S. 22 (Sz. I/7).

⁵⁶ Ebd., S. 231.

Macht allein. | Ich leb und sterb bei dem Wallenstein“). Im *Lager* erweisen sich das Vertrauen in und die Berufung auf die Sterne, auf Teufelsbündnis oder übernatürliche Kräfte als Aberglaube und als Religionsersatz in einer entgötterten Welt, in der keine wohlthätige Vorsehung und legitime Ordnung walten⁵⁷.

Die Haltung Wallensteins, die den Glauben an das Walten eines höheren Schicksals zum Ausdruck bringt, erscheint im *Freischütz*-Libretto insbesondere in der Gestalt des Max. Sein Gefühl der Ohnmacht in der Hand eines blind waltenden Schicksals lässt sich als Anspielung auf Schillers Wallenstein-Figur und deren Schicksalsgläubigkeit und Handlungslähmung verstehen: „Hat denn der Himmel mich verlassen? | [...] | Die Vorsicht ganz ihr Aug' gewandt? | Soll das Verderben mich erfassen? | Verfiel ich in des Zufalls Hand?“⁵⁸ Max befindet sich in einer Situation der Unsicherheit und Desorientierung bezüglich der gewohnten Weltordnung, da er Jagdglück, soziale Demütigung und Leid erfährt, ohne Schuld auf sich geladen zu haben: „Herrscht blind das Schicksal? Lebt kein Gott?“⁵⁹

Da Max' Stärke nicht ausreicht, um seine Unglückserfahrung im passiven Vertrauen auf und Glauben an sein Geschick zu bewältigen, lässt er sich in Versuchung bringen, unmoralische Mittel einzusetzen, um sich im sozialen Gefüge zu behaupten und sich sein Lebensglück zu sichern. Er fällt Caspar zum Opfer, der Max zuerst zum Trinken verführt und damit sein Bewusstsein trübt, ihn dann zum Schuss der Probekugel verleitet, auf dieser Grundlage ein Gefühl der Schuldhaftigkeit in ihm erweckt und ihn daraufhin zum Kugelgießen überredet. Durch Caspars Intrigen und Anspielungen auf entsprechende günstige Umstände wird Max entgegen seiner willentlichen Entscheidung in die böse Handlung, den Bruch mit den Erwartungen des traditionellen Systems, verstrickt. Im Zusammenhang mit Caspars Stra-

⁵⁷ Michael Hofmann, *Friedrich Schiller. Wallenstein Interpretation*, München 1998 (*Oldenbourg-Interpretationen*; Bd. 89), S. 57.

⁵⁸ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 15 (Sz. I/6). Wallenstein selbst äußert sein Erstaunen über die Gefangennahme des schwedischen Unterhändlers, die er nicht mit dem Sternenglauben berechnet hatte, mit den Worten: „Es kam zu schnell – | Ich bin es nicht gewohnt, daß mich der Zufall | Blind waltend, finster herrschend mit sich führe“ (WT, Sz. I/3, V. 135–137). Je weiter das Drama voranschreitet, desto mehr wird Wallenstein zum Getriebenen: „Vorwärts mußst du, | Denn rückwärts kannst du nun nicht mehr“ (WT, Sz. I/3, V. 58f.), stellt Illo fest. „Geschehe denn, was muss. | Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz | In uns ist sein gebietrischer Vollzieher“ (WT, Sz. I/7, V. 654–656), konstatiert Wallenstein. Vgl. Jochen Schmidt, *Freiheit und Notwendigkeit. Wallenstein*, in: Günter Sasse, *Schiller. Werk-Interpretationen*, Heidelberg 2005, S. 85–104, hier S. 102.

⁵⁹ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 16 (Sz. I/6).

tegie, Max zum Kugelgießen zu verleiten, steht seine astrologisch anmutende Berechnung des günstigen Zeitpunkts für Max' Aktion, die auf Wallensteins Sternen- und Schickalsglauben rekurriert: „Drei Tage hintereinander steht jetzt die Sonne im Schützen, und heut' ist der mittelste; heut', wenn sich die Tage scheiden, gib't eine totale Mondfinsterniß. [...] Dein Schicksal steht unter dem Einflusse günstiger Gestirne! Du bist zu hohen Dingen ersehen!“⁶⁰

Max' Antwort: „Wohl! Mein Geschick will's – Schaff mir so eine Kugel!“⁶¹, zeigt, dass dieser blind an ein durch die Sterne vermitteltes Schicksal glaubt und sich in den sicheren Händen einer naturgesetzlichen, gewollten Fügung weiß. So wird ihm das Gefühl legitimen Handelns und eine scheinbare Abhängigkeit von einem höheren Zusammenhang, ein Vorherbestimmtsein seines Tuns vermittelt. Das Vertrauen in Caspar und in ein durch äußere Kräfte bestimmtes Geschick, das das Handeln lenken soll, erweist sich als verhängnisvoll, da es den Verlust seiner moralischen Integrität zur Folge hat. Max' Aussagen in Reaktion auf die verhängnisvollen Umstände und Verstrickungen in Schuld erinnern an Wallensteins Berufung auf eine Schicksalsmacht, die sein unmoralisches Handeln als Notwendigkeit hinstellen: „Ich schoß den Adler aus hoher Luft; | Ich kann nicht rückwärts – mein Schicksal ruft!“ oder „ich muß!“⁶²

Ist Max' blinder Schickalsglauben auch als Anspielung auf Schillers *Wallenstein* zu verstehen, so findet der im *Wallenstein* vorherrschende resignative Gedanke der Bestimmtheit durch eine dem Individuum übergeordnete Macht, die als blind waltendes Schicksal und Zufall erfahren wird, in Kinds Libretto keine Bestätigung. Der aus *Wallensteins Tod* abzuleitenden Idee, dass der Mensch dieser sinnlos waltenden, bedrohlich und zerstörerisch wirkenden Macht unterliegen muss bzw. dass ihm nur der (befreiende) Weg in den Verzweiflungstod bleibt (vgl. Max und Thekla bei Schiller), setzt Kind in seiner religiös-moralischen Konzeption die tröstliche und erhebende Idee der „Vorsicht“ entgegen, die den „Frommen schützt, und auch dem Strauchelnden die Bahn zur Rückkehr öffnet“⁶³.

Neben diesen Bezügen und Verweisungen auf die Art der Behandlung des Schickalsglaubens lassen sich weitere Anspielungen feststellen: Das im *Freischütz*-Libretto den Jägern zugeschriebene Lebensgefühl, geprägt von Freiheit,

⁶⁰ Ebd., S. 22f. (Sz. I/7).

⁶¹ Ebd., S. 23 (Sz. I/7).

⁶² Ebd., S. 41f. (Sz. II/6).

⁶³ Franz Xaver von Caspar, *Abermals von .. Freischützen*, in: *Flora, Literatur- und Anzeige-Blatt* Nr. 52 (1824), S. 117f., hier S. 118.

Naturverbundenheit und Lebenslust, erinnert an die Lebenseinstellung eines Soldaten und findet in der Darstellung des Soldatenlebens in *Wallensteins Lager* sein Vorbild. Hier wird eine ähnlich unbeschwerte Stimmung im Lied eines Rekruten artikuliert: das „Wandern und streifen | Die Welt entlang, | [...] Flüchtig und flink, | Frei, wie der Fink | Auf Sträuchern und Bäumen, | In Himmels-Räumen“ (WL, Sz. 7, V. 386f.; 392–95). Die Empfindung von Ungebundenheit und Lebensglück geht in die Emphase des Soldatenchors (WL, Sz. 11, V. 1052–55; 1098f.) ein:

„Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!
Ins Feld, in die Freiheit gezogen.
Im Felde, da ist der Mann noch was wert,
Da wird das Herz noch gewogen. | [...] |
Das rasche Schicksal, es treibt ihn fort,
Seine Ruh lässt er an keinem Ort.“

Gewisse Züge und Verhaltensweisen des Soldatendaseins können auf das Jägerleben übertragen werden: Auch dort gibt es nach Ännchens Worten „nicht Ruh bei Tag’ und Nacht“⁶⁴. Zudem imitieren die Jäger Kriegssituationen, indem sie Schießwettbewerbe gegen die Partei der Bauern veranstalten oder durch ihre Jagdkunst einen Triumph über das Wild erringen. Auch sie bringen ihre Jagdlust durch kollektive Gesänge zum Ausdruck:⁶⁵

„Jetzt auf! In Bergen und Klüften
Tobt morgen der freudige Krieg. [...] |
Das Wild in Fluren und Triften,
Der Aar in Wolken und Lüften
Ist unser, und unser der Sieg!“

Die Gemeinschaft der Jäger artikuliert in den Jägerchören ihr standesspezifisches Lebensgefühl. Insbesondere der zweite Jägerchor (Sz. III/6) verherrlicht das unbeschwerte freudvolle Leben in der Natur, der Gesang demonstriert eine Identifikation mit den Grundmustern des Soldatendaseins.

Über den allgemeineren Bezug zum Soldatenstand hinaus wird eine direkte Orientierung an Schillers *Wallenstein* durch die Behandlung der sozialen Thematik deutlich. Der Gegensatz zwischen Jäger- und Bauernstand innerhalb der Sozialstruktur des *Freischütz*-Librettos findet keine Vorprägung oder Erwähnung in Apels *Freischütz*-Erzählung; somit scheint Kinds Orientierung an Schiller naheliegend.

⁶⁴ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 37 (Sz. II/3).

⁶⁵ Ebd., S. 14 (Sz. I/4).

Im *Freischütz*-Libretto werden der Standesunterschied und die klar untergeordnete Position der Bauern betont und in ähnlicher Weise gestaltet wie in *Wallensteins Lager*. Die Soldaten nehmen sich die Freiheit heraus, auf der untersten sozialen Ebene eine eigene Hierarchie aufzustellen: Zwischen Soldaten und Bauern besteht eine klare Abgrenzung. Die Bauern sind sozial deutlich unterlegen, was an diversen Stellen deutlich wird: Als ein Bauer einem Soldaten mit „falsche[n] Würfel[n]“ (WL, Sz. 9, V. 648) einen Teil der von diesem geraubten Beute wieder abzulisten hofft und erwischt wird, fühlen sich die Soldaten in ihrer Ehre verletzt: „Kannst dich so wegwerfen und blamieren, | Mit einem Bauern dein Glück probieren?“ (WL, Sz. 11, V. 668f.). Das Soldatendasein ist negativ konnotiert, da die Soldaten ihre Freiheit und absolute Macht über die Bauern ausnutzen und in Gewalt ausleben. Als sie den Betrüger erwischen, soll der zunächst „baumeln“ (WL, Sz. 10, V. 648). Der soziale Wert eines Bauern ist in den Augen der Soldaten minimal: „Der Bauer ist auch ein Mensch – sozusagen“ (WL, Sz. 10, V. 658).

Analog hierzu sehen es die Jäger in der *Freischütz*-Welt als Demütigung an, „wenn der Bauer einmal über den Jäger kommt“, und der Spott des Bauern Kilian quält den Jäger⁶⁶. Aus der Perspektive der Jäger ist der Bauernstand verdächtig und zu List und Betrug bereit: Max will trotz Dämmerung sein geschossenes Wild herein schaffen, da es sonst „des Nachts“ die Bauern „stehlen“⁶⁷.

In die in beiden Texten vergleichbar angelegte Konfliktsituation zwischen Jäger/Bauern (Bauern stürzen sich im Siegestriumph auf den Jäger Max) bzw. Soldaten/Bauern (Bauer besiegt/überlistet beim Würfelspiel Soldaten und wird verfolgt [WL, Sz. 9–11, V. 648ff.]), greifen sowohl Erbförster als auch Kürassier als hierarchisch höher stehende Personen ein: Das Einschreiten des Erbförsters Kuno „Was gibt’s hier? Pfui, dreißig über einen!“⁶⁸ erinnert an die Mahnung des ersten Kürassiers (WL, Sz. 11, V. 663): „Friede! Was gibts mit dem Bauern da?“

Anders als in *Wallensteins Lager* allerdings, wo in der gesetzlosen, von Betrug und List bestimmten Situation die Übermacht der Soldaten für die Bauern eine existentielle Bedrohung darstellt, gilt gleiches nicht für den Jägerstand in der Oper. Im *Freischütz* dient die Gestaltung des Kontrastes Bauer/Jäger dazu, Max’ Schwäche klar vor Augen zu führen. Der Triumph eines sozial Unterlegenen macht anfällig für den Einsatz unrechter Mittel.

⁶⁶ Ebd., S. 9 (Sz. I/4).

⁶⁷ Ebd., S. 35 (Sz. III/3).

⁶⁸ Ebd., S. 9 (Sz. I/4).

Insbesondere der vom Leben im Soldatendienst geprägte Caspar macht Max nicht ohne Schadenfreude bewusst, dass großer sozialer Druck auf ihm lastet: „Ich kann’s, kann’s nicht verschmerzen, daß du hier zum Spott der Bauern worden bist. Teufel! die mögen gelacht haben!“⁶⁹

Im Zuge von Caspars Verführungskünsten wird ein stofflicher Bezug auf Schillers *Wallenstein* evoziert, der eine Differenz zur Apelschen Vorlage bildet: Er bedient sich des Alkohols als wirkungsvolles Werkzeug, um Max für das Teufelsbündnis schwach und bereit zu machen.

Das Motiv des Weintrinkens, um die Sinne zu benebeln und schwach zu machen, wird auch bei Wallensteins Offizieren eingesetzt, um in betrügerischer Art und Weise eine Vertragsunterschrift zu erhalten: „Nach Tafel, wenn der trübe Geist des Weins | Das Herz nun öffnet, und die Augen schließt, | Läßt man ein unterschobnes Blatt, worin | Die Klausel fehlt, zur Unterschrift herumgehn“ (Pi, Sz. III/1, V. 1314–17).

Nachdem Max in einen Alkoholrausch versetzt ist, erlegt er überraschend mit Caspars verzauberter Büchse einen Steinadler aus unglaublicher Höhe. Max, der als frommer Jäger auf eigenes Jagdgeschick baut, glaubt zunächst nicht an Caspars übernatürliche Erklärung und tut Freikugeln als „albernes Geschwätz“ ab, wird allerdings eines Besseren belehrt⁷⁰.

Die aufgezeigten Bezüge zu *Wallenstein* hinsichtlich des historisch-sozialen Elements, des szenischen Arrangements oder der Handlungsmotivik können als Differenzen zwischen Kinds Libretto und den Übernahmen aus der direkten Vorlage, Apels *Freischütz*-Erzählung, angesehen werden, sind also als bewusste Gestaltungsmittel Kinds zu werten⁷¹.

Mit dem Aufdecken dieser Bezüge wird deutlich, dass das Libretto in einem zeitgenössischen literarischen Kontext steht, der für den heutigen Leser rekonstruiert werden muss, wenn die vielfältigen Anspielungen verständlich werden sollen. Zugleich können die hier festgestellten Bezüge nur als eine Art „Spitze des Eisbergs“ bezeichnet werden, denn schon ein Blick in zeitgenössische Rezensionen zeigt, von welchem Maß an intertextuellen Bezügen zahlreiche Libretti dieser Zeit geprägt sind. Doch dies ist nicht Gegenstand des vorliegenden Beitrags, sondern soll in einer größeren Arbeit der Verfasserin thematisiert werden.

⁶⁹ Ebd., S. 16 (Sz. I/7).

⁷⁰ Ebd., S. 21 (Sz. I/7).

⁷¹ Selbst die von der Vorlage abweichende Namensgebung des Jägerburschen Max kann als Anspielung auf Schillers *Wallenstein* gedeutet werden.