

Carl Maria von Webers *Freischütz*: Die Modernität des Nicht-Identischen hinter Schauerromantik und Volksliedpopularität

von Albrecht Göschel, Berlin¹

Befasst man sich als Außenstehender mit Webers *Freischütz*, ist man erstaunt über die Wertungsdiskrepanzen zwischen Publikum und „Experten“. Kaum ein anderes Werk der Operngeschichte scheint sich so anhaltender und kontinuierlicher Beliebtheit beim Publikum erfreut zu haben, wie dieses, aber auch kaum ein anderes hat von Beginn an derartig massive Kritik, allerdings auch Bewunderung bei Experten hervorgerufen. Während sich vor allem während des 19. Jahrhunderts die Liebe der Laien zu diesem Werk auf dessen Singspielcharakter stützen konnte, auf die Eingängigkeit der einzelnen „Nummern“, die ja bekanntlich in Hinsicht auf den „Jungfernkranz“ schon Heinrich Heine an der Rand der Verzweiflung getrieben hatte, richtet sich die Kritik der „Kenner“ nicht etwa in üblicher Weise gegen Simplizität oder gar Platitude der Oper, die dieser Popularität verschafft haben könnten. Bei allen Kritikern, sowohl den zeitgenössischen – Hegel, Grillparzer, Zelter, Spohr, Tieck, möglicherweise auch Beethoven² und trotz aller Bewunderung punktuell eventuell sogar Wagner – als auch bei späteren, zu denen in gewissem Sinne auch Carl Dahlhaus tendiert³, richten sich die Einwände gegen zwei Punkte, einen formalen und einen dramaturgisch-inhaltlichen, wenn man diese Unterscheidung überhaupt treffen darf. Formal wird die Zerrissenheit, die Widersprüchlichkeit und Gegensätzlichkeit, ja das Fragmentarische der Komposition, die Auflösung der großen Umrisslinien in den Arien bemän-

¹ Der Beitrag basiert auf einem Vortrag, der am 3. Juli 2012 im Rahmen der Festwoche zum Saisonabschluss 2011/12 an der Komischen Oper Berlin gehalten wurde. Frank Ziegler danke ich für zahlreiche fachkundige Hinweise bei der Erstellung dieses Textes.

² Während die Kritiken der meisten der genannten „Experten“ weitgehend als gesichert erscheinen, ist die Beethovens umstritten und basiert lediglich auf dem Zeugnis Max Maria von Webers, des Sohnes Carl Maria von Webers. Beethoven hielt demnach insgesamt vom Werk Webers, den er als das „weiche Männel“ bezeichnet haben soll, nicht allzu viel, vom *Freischütz* war er aber doch beeindruckt; vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 509 sowie Carl Dahlhaus und Norbert Miller, *Europäische Romantik in der Musik*, Bd. 2: *Oper und symphonischer Stil 1800–1850*. Von E. T. A. Hoffmann zu Richard Wagner, Stuttgart, Weimar 2007, S. 483.

³ Vgl. Carl Dahlhaus, *Webers „Freischütz“ und die Idee der romantischen Oper*, in: *Österreichische Musikzeitung*, Jg. 38, H. 7/8 (Juli/August 1983), S. 385.

gelt.⁴ Es sei Weber keine große Form, kein großer Zusammenhang, kein „großes Ganzes“ gelungen, obwohl er eben dieses doch selbst vom Kunstwerk immer gefordert habe und wie es seiner Zeit auch als verbindlicher Standard galt. Dazu sei Weber nicht fähig gewesen, das habe außerhalb seiner möglicherweise doch recht engen Grenzen als Komponist gelegen. Auf der dramaturgischen Seite wird die Charakterlosigkeit aller Figuren kritisiert. Besonders der Hauptperson Max wird Schwäche, Passivität, ein fehlender Wille zum Widerstand gegen die „finsternen Mächte“ vorgeworfen. Allen Figuren gebrähe es an psychologischer Entwicklung, sie seien schablonenhaft, ohne psychologische Statur, eben keine „Charaktere“, wie sie aus der Dramatik vor allem Shakespeares, aber auch aus der Geschichte der Oper, z. B. bei Mozart, bekannt seien.

Zwar finden sich zunehmend Versuche, die Kritiken zu entschärfen. Vor allem dem formalen Vorwurf der Zerrissenheit, Widersprüchlichkeit und Kleingliedrigkeit der Form, der es an Ganzheitlichkeit mangle, wird mit Verweis zum einen auf die Atmosphäre des Dunklen, die die ganze Oper bestimme, zum anderen auf die sich durchziehenden tonalen und instrumentalfarblichen Bezüge begegnet, die einen Zusammenhang herstellen und heute als Vorbild für Wagners „Leitmotive“ gelten. Unwidersprochen bleibt aber, dass vor allem in den Arien, besonders denen von Max und Agathe, große Zusammenhänge fehlen, dass sie vielmehr aus kleinen, in krassem Widerspruch zueinander stehenden Einzelteilen konstruiert sind. Und die Charakterlosigkeit der Figuren wird unter Verweis auf Walter Benjamin mit dem Typ des Schicksalsdramas begründet, zu dem der *Freischütz* zu rechnen sei und das keine Charakterentwicklung, keine prägnanten Charaktere zulasse⁵.

Statt nun die Kritiken zu relativieren, scheint es eher angemessen, zu zeigen, dass die kritisierten Schwächen gerade die Stärken dieses Stückes ausmachen, da sie alle auf einen Punkt hinauslaufen, auf die Erfahrung des Nicht-Identischen, in der sich alle bürgerlichen Vorstellungen von Identität, von Persönlichkeit und Charakter, von Ganzheitlichkeit, von Konsistenz und Kohä-

⁴ Bis heute wird dieses negative Urteil der Zerrissenheit weiter getragen, vgl. z. B. Julia Cloot, *Carl Maria von Weber und das Wunderbare*, im Programmbuch der Staatsoper Unter den Linden, Berlin (Spielzeit 1996/97), *Der Freischütz* (zur Premiere am 8. Mai 1997), S. 35. Vgl. außerdem Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters*, Kassel 2008, Bd. 2, S. 94.

⁵ Vgl. Carl Dahlhaus, *Zum Libretto des „Freischütz“*, in: Attila Csampai und Dietmar Holland (Hg.), *Carl Maria von Weber. Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek 1981, S. 204.

renz als Illusionen erweisen, und in ein „Grauen [...] aus der Frühzeit der entzauberten Welt“, ein Entsetzen vor der heraufziehenden Moderne, ihrer entzaubernden Destruktivität und einen bereits sich abzeichnenden Untergang des Bürgertums münden⁶. Die Brüche und Widersprüchlichkeiten in den einzelnen Arien erweisen sich aus dieser Sicht als adäquates Kunstmittel und durchaus nicht als Schwäche. Um das zu würdigen, erscheint es allerdings erforderlich, den höchst modernen, kritischen Gehalt des *Freischütz* zu verstehen und freizulegen.

Auf einer ersten Ebene lässt sich die Tragik des *Freischütz* aus der offensichtlichen Bedeutung des Probeschusses klar machen. Dass dieser „Schuss“ für die anstehende Defloration in der Hochzeitsnacht steht, hat bereits Adorno deutlich gemacht. Ihn als öffentliche Prüfung zu inszenieren, kommt damit der öffentlichen Kontrolle von Intimität gleich, und diese war in traditionellen Gesellschaften immer dann selbstverständlich, wenn mit der Ehe Besitz und Stand gewahrt und gesichert werden mussten. Im *Erbamt* ist das exemplarisch der Fall⁷. Es muss sichergestellt werden, dass das Kind, das der Verbindung Max – Agathe erwartungsgemäß entspringt, tatsächlich deren Kind und kein untergeschobener Bastard ist. Die Sitten, die diese Kontrolle sicherten, waren eindeutig, z. B. die öffentliche Präsentation des Betttuches mit dem ominösen Blutfleck nach der Hochzeitsnacht, nachdem am Hochzeitsabend das Paar von der Hochzeitsgesellschaft buchstäblich bis an das Ehebett begleitet worden war.

⁶ Diese radikale Destruktivität des *Freischütz* scheint vor allem Adorno in seinem berühmten Essay *Bilderwelt des Freischütz* (zuerst 1961/62) herausgearbeitet zu haben. Er bezieht sie aber vor allem auf die „Anspielungen auf den Sexus“, die mit dem Probeschuss gegeben werden, aber auch auf die Ambivalenz von „Sozialität und Subjektivität“, in der sich Vorstellungen von Ganzheitlichkeit, von Konsistenz und Kontinuität, von „bürgerlicher Identität“ als fragwürdig erweisen. Von den bekannteren Interpreten scheint Adorno der einzige gewesen zu sein, der die „Zerrissenheit“ des *Freischütz* im positiven Sinne als angemessenes Stilmittel gewürdigt und aus dem „Nicht-Identischen“ begründet hat; vgl. Theodor W. Adorno, *Bilderwelt des Freischütz*, in: ders., *Musikalische Schriften*, Bd. 4, Frankfurt/Main 2003, S. 36–41.

⁷ Diese Widersprüchlichkeit von individueller Bewährung und Leistung einerseits, institutioneller Überindividualität und Regelung andererseits hat Georg Simmel in seinem erstmals 1908 erschienenen *Exkurs über das Erbamt*, für das im *Freischütz* Max ja ausgewählt ist, herausgearbeitet; vgl. Georg Simmel, *Exkurs über das Erbamt*, in: ders., *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Frankfurt/Main 1992 (Gesamtausgabe Bd. 11), S. 579–588.

Was aber vormodernen Gesellschaften noch selbstverständlich sein mochte, ist es zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht mehr⁸. Die öffentliche Kontrolle, ja die öffentliche Funktion von Intimität steht in schreiendem Gegensatz zur romantischen, zur bürgerlichen Liebe. Aber auch das Bürgertum hatte Positionen, Ämter und Erbschaften zu vergeben. Das Gesellschaftliche, die Konvention, die sozialen Zwänge können also auch jetzt nicht ausgesetzt werden, und sie werden es vor allem nicht in der Metternich-Reaktion nach den Befreiungskriegen, die einen Vorgeschmack von bürgerlicher Freiheit und Individualität vermittelten. Es entsteht die typisch moderne Ambivalenz zwischen dem objektivierenden, das Individuum negierenden aber auch konstituierenden Sozialen und eben diesem Individuum, das sich als Einzelnes und Besonderes gegen das verallgemeinernde, objektivierende Soziale zu behaupten sucht⁹. Aber dieser Konflikt – im Sinne von Ambivalenz – lässt sich in keiner Weise durch Widerstand gegen eben dieses Soziale bewältigen, da der Einzelne von eben diesem Sozialen gleichermaßen bedingt wie beherrscht ist. Die Forderung also, Max solle sich als charaktervoll erweisen und gegen das „Schicksal“ stemmen, verfehlt völlig den Punkt, um den es hier, im *Freischütz*, geht. Gegen die Kräfte und Mächte, die als Soziales den Einzelnen überhaupt erst zu diesem werden lassen, im Stück die Tradition des Erbamtens, gibt es keinen Widerstand wie gegen eine äußerliche, tyrannische Macht. Sie zwingen als Soziales die Persönlichkeit genau so zur Anpassung, wie sie den Willen zur Subjektivität begründen. Der Widerspruch der Ambivalenz ist unauflösbar. Im Gegensatz von Regel – als dem objektivierten Sozialen – und Genie – als dem programmatisch Individuellen, nur sich selbst verpflichteten Einzelnen – hat gerade die Ästhetik der Romantik diesen Widerspruch intensiv diskutiert. Der Wille zur ästhetischen Subjektivität oder die Sehnsucht nach Intimität als die Sphären des Indivi-

⁸ Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass der *Freischütz* natürlich nur aus seiner Entstehungszeit, nicht aus dem 17. Jahrhundert zu verstehen ist. Die Versetzung in eine Zeit „kurz nach Ende des 30-jährigen Krieges“ kann einerseits als Schutz vor Zensur, zum anderen als Bedienung eines Zeitgeschmacks verstanden werden, der „Schauerromantik“ in der Vergangenheit suchte. Das 17. Jahrhundert ist nur „Requisit“, wie Hans Mayer formuliert, vgl. Cloot (wie Anm. 4), S. 30.

⁹ Den Begriff der Ambivalenz für diesen Gegensatz von Subjektivität und Sozialität hat in jüngster Zeit vor allem Kurt Lüscher in die Debatte eingebracht und gerade für ästhetische Probleme, z. B. in der musikalischen Improvisation, nutzbar zu machen gesucht; vgl. Kurt Lüscher, *Spiel mit Ambivalenzen. Freies Improvisieren im Spannungsfeld von Subjektivität und Sozialität*, in: *Dissonance. Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation*, Jg. 28 (2011), H. 116, S. 35–40.

duellen erweisen sich genauso als soziale Konstrukte, wie die sozialen Institutionen, die im Widerspruch zu ihm zu stehen scheinen.

Damit ist Max nicht nur der Scham einer öffentlichen Prüfung ausgesetzt, wie sie bereits Heinrich von Kleist angeklagt hat und wie sie mit der Kontrolle des Liebesaktes unerträglich gesteigert wird. Er steht in einer unauflösbaren Ambivalenz, die durch keine Entscheidung, durch keinen Widerstand zu lösen ist. Einen Geist wie Hegel dürfte diese Konstruktion eines Widerspruchs, der durch keine Synthese aufgehoben werden kann, höchlichst irritiert und seine Ablehnung begründet haben, und dennoch würden wir heute wohl eher Weber und seinem Textdichter Kind zustimmen als Hegel. Was Max artikuliert, ist das Entsetzen vor der Erkenntnis, ein durch Soziales Gemachter zu sein, eines Sozialen, das in die Scham zwingt: „Mich umgarnen finstre Mächte“, dies Motto der ganzen Oper verweist weder auf äußere Mächte, gegen die sich mannhaft zur Wehr zu setzen einem aufrechten Charakter angestanden hätte, noch auf psychologische Belastungen oder Traumata, denen durch harte Aufarbeitung zu begegnen wäre, sondern auf die unaufhebbare soziale Bedingtheit von Sein und Bewusstsein, von Institutionen, Sitten und Gebräuchen als zur Objektivität geronnenem Sozialen wie auch von Subjektivität als dem Besonderen, Einzelnen, das sich gegen die Regel stellt, als solche Gegenposition aber genau so soziale Institution darstellt.

Im Grunde liegt nicht einmal eine Entscheidungssituation vor, zumindest nicht die zwischen Anpassung oder Widerstand¹⁰. Es gibt für Max nichts zu entscheiden, etwa zwischen Liebe und Konvention, außer gegen das Gesellschaftliche und damit auch gegen sich selbst, durch die Entscheidung für Gesetzlosigkeit, wie sie z. B. auch in Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* aufscheint, aber wie dort nur den Weg in den Tod bedeuten kann. Ohne dieses Soziale – Erbamt und Ehe aus Liebe –, ohne den Kontext des Sozialen ist auch das Individuum als subjektiv Individuelles, Einzelnes nicht möglich. Für Max führt diese Entscheidung gegen das Soziale als Entscheidung für das Andere von Gesellschaft und Individuum zum Pakt mit dem Teufel, der, würde das Stück konsequent durchgehalten, auch im *Freischütz* nur zum Tod führen könnte; und noch heute scheint unklar, ob nicht das

¹⁰ Nach Ricarda Huch sind es solche Entscheidungssituationen, in denen sich durch Entscheidungsunfähigkeit die „Charakterlosigkeit“ der Romantiker besonders deutlich zeigt, vgl. Ricarda Huch, *Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall*, Tübingen 1951, S. 124.

„freudige Ende“ eher einer Konzession an die Zensur oder den Zeitgeschmack als echter dramaturgischer Überzeugung geschuldet war¹¹.

Und selbstverständlich ist die Lage Agathes fast noch unerträglicher und genau so unauflösbar ambivalent wie die von Max. Zum einen ist sie liebende Frau – um 1800, in der aufbrechenden bürgerlichen Emanzipation – fühlendes, individuelles, mit Willen begabtes Subjekt, zum anderen Siegerpreis eines Männerwettbewerbs, eines archaischen Rituals, willenloses Objekt von Konventionen. Aber es ist ihre eigene Familie, die dieses „Soziale“, diese überindividuelle Institution begründet hat. Das überindividuelle Soziale entstammt genauso ihrer Geschichte wie sie selbst als bewusste Persönlichkeit. Damit erscheint auch von ihrer Seite kein Widerstand möglich, da der sich gegen ihre eigene Herkunft oder Abkunft und damit auch gegen sie selbst wenden und wie bei Max ausschließlich den Weg in Gesetzlosigkeit und Tod bedeuten müsste, und genau dem fühlt sie sich ja auch nahe. Vom herabstürzenden Bild ihres Vorfahren und Begründers dieses „Brauches“ wird sie buchstäblich fast erschlagen. Deutlicher lässt sich die zerstörerische Bedrohung des Individuums als autonomes Subjekt durch Konvention und Sitte kaum zum Ausdruck bringen¹². Tradierte Konvention ist Ursprung und zugleich tödliche Bedrohung des fühlenden und wollenden Subjektes, dem in diesem Widerspruch autonome Handlungsfähigkeit und aufrechte Persönlichkeit, die großen Ideale des Bürgertums, abhanden kommen. Sie erweisen sich bereits in ihrer Entstehung als Ideologie.

¹¹ Vgl. Karl Dietrich Gräwe, „Das Ganze schließt freudig“. *Zwang zum Verhängnis, Chance zur Befreiung*, in: Csampai/Holland (wie Anm. 5), S. 13.

¹² Die Interpretation, dass der blutende Kopf Agathes auf eine erotische Beziehung mit Kaspar verweisen solle, von der alle Vertrauten wissen, die aber nicht erwähnt werden darf, erscheint demgegenüber doch einigermassen „an den Haaren herbeigezogen“. Warum würde denn wohl sonst das Lämpchen auf dem Tisch brennen, dies Zeichen von Jungfräulichkeit, wenn diese bei Agathe schon zerstört wäre, und kann man denn wirklich annehmen, dass Agathe mit dem Tuch, dass mit dem Blutfleck den Hinweis auf ein Verhältnis zu Kaspar enthielte, ihrem Bräutigam winken würde? Solche Interpretationen, wie sie hier z. B. Jörg W. Gronius (*Jäger sind Mörder. Weidgerechtigkeit [sic!] und Paarungsstress in Webers Freischütz*, im Programmbuch der Staatsoper Berlin, wie Anm. 4, S. 44–53, hier S. 47) anbietet, stellen nichts anderes dar als überflüssige, modische Psychologisierung, die hinter dem Offensichtlichen immer noch verborgenes Unbewusstes meinen zu Tage fördern zu müssen, damit aber den Werken in der Regel eher einen Bären-dienst erweisen, wie Susan Sontag in ihrem brillanten Essay *Gegen Interpretation* (in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt/Main 2009, S. 11–22) kritisiert hat.

Im Versuch, der Ambivalenz zu entgehen, entdeckt das Individuum seine undurchdringlichen Bedingtheiten, die als „finstere Mächte“ wahrgenommen werden und jede Idee von der Persönlichkeit als Identität, als Identisches, als Charakter in Nichts auflösen, als pure Illusion erscheinen lassen. Das ist die Befindlichkeit der entzauberten Moderne. Zu ihr passt keine Ganzheitlichkeit und Geschlossenheit, kein großer Zusammenhang, sondern nur das Fragmentarische, Widersprüchliche, Zerrissene, „eine Additionsdramaturgie, ein Klangbild des Simultankontrasts“¹³, wie es in den einzelnen „Nummern“ des *Freischütz*, allen voran in den beiden großen Arien des Max und der Agathe, realisiert wird. Die Gewalt des Sozialen – im Institutionalisierten wie im Individuellen – artikuliert sich in der „Gewalt zerfallender Musik“¹⁴. Diese Befindlichkeit formuliert zu haben, fast hundert Jahre bevor dies auch einer analytischen Wissenschaft gelingt, z. B. im Werk Sigmund Freuds oder Georg Simmels¹⁵, ist die geniale Leistung, die Stärke Webers in diesem Werk und in keiner Weise Mangel oder Schwäche.

Verdeutlicht wird diese Befindlichkeit und Erfahrung des Nicht-Identischen am bestimmenden Ambiente des *Freischütz*, dem Wald, von dem schon Adorno sagte, dass er nichts mit dem Wald einer vormodernen Heimat zu tun habe. Vielmehr erscheint dieser Wald als Ökotope des geradezu exemplarisch Nicht-Identischen¹⁶. Während alle anderen als literarische Stoffe denkbaren Biotope, sei es des Hochgebirges, der Wüste, des offenen Meeres oder auch des Gartens, in ihren psychologischen Assoziationen eindeutig sind, entweder als das „Erhabene, Distanzierte, Erschreckende“ im Sinne einer

¹³ Vgl. Schreiber (wie Anm. 4), B. 2, S. 100.

¹⁴ Vgl. Adorno, *Bilderwelt* (wie Anm. 6), S. 38.

¹⁵ Bei Sigmund Freud z. B. in seinem Essay *Das Unbehagen an der Kultur* von 1929 (in: Freud, *Kulturtheoretische Schriften / Fragen der Gesellschaft / Ursprünge der Religion*, Studienausgabe Bd. 9, Frankfurt/Main 1974, S. 191–270), bei Georg Simmel u. a. in einem thematisch verwandten Aufsatz *Wandel der Kulturformen* von 1916 (in: Simmel, Gesamtausgabe Bd. 13: *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*, Frankfurt/Main 2000, S. 217–223).

¹⁶ Die Affinität der Deutschen zum Wald aus dessen „Massensymbol des marschierenden Heeres“ auf die Bedeutung des Waldes im *Freischütz* zu beziehen, wie es Elias Canetti tut und wie es unverständlicherweise Adorno aufgreift, erscheint dem gegenüber ähnlich abwegig, wie die Interpretation von Agathes Kopfverletzung als Hinweis auf eine vorausgegangene sexuelle Beziehung zu Kaspar; vgl. Adorno, *Bilderwelt* (wie Anm. 6), S. 36. Dieser Bezug Adornos auf Canetti erscheint besonders bedauerlich, weil in allem Folgenden seine *Freischütz*-Interpretation vermutlich zum Luzidesten und Einsichtigsten gehört, was jemals zu diesem Werk gesagt worden ist. Auf die Faszination der Romantiker für das Nicht-Eindeutige, das Nicht-Identische, das dagegen im Bild des Waldes besonders deutlich wird, verweist Schreiber (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 99.

Ästhetik des Schrecklichen¹⁷, oder als das „Schöne, Benevolente, Wohlwollende von Natur“, taucht „Wald“ in beiden Konstellationen auf.

Ein noch heute mögliches simples Selbstexperiment kann diese Erfahrung ungebrochen vermitteln, ohne dass dazu der szenische Aufwand einer Wolfsschlucht erforderlich wäre. Man braucht sich nur an einem schönen Sommertag – vor einer mondlosen Nacht – in einen dichten Wald zu begeben, möglichst an eine Stelle, an der die Bäume den Blick auf den Himmel verdecken und von der aus keine Straßen, Bahnlinien, Flugzeuge oder Siedlungen zu sehen bzw. zu hören sind, und so etwas gibt es auch heute noch. Man lasse sich dort ohne alle technischen Hilfsmittel, ohne Taschenlampe, Handy etc., auf einem Baumstamm nieder und warte die Nacht ab. So lange es noch hell ist, wird man den Wald als „benevolente“, als lebensfreundliche Natur erleben, in der das Sonnenlicht golden durch ein grünes Blätterdach bricht, in dem man sich, von Bienen umsummt, zutiefst geborgen fühlen kann. Aber kaum bricht die Nacht herein, angenommen sie sei wirklich nicht künstlich oder durch Mondlicht erhellt und es sei auch kein Stern zu sehen, umfängt jeden Menschen tiefstes Grauen. Überall raschelt und wispert es, aber nichts ist zu sehen, buchstäblich die Hand nicht vor Augen und nicht der Boden unter den Füßen. Immer scheint etwas hinter oder neben einem zu stehen, aber nichts ist sicht- und greifbar. Erhebt sich dann noch ein Wind – es muss nicht einmal ein schweres „Wetter“, ein Sturm oder Gewitter wie im *Freischütz* toben –, dann drohen wir alle unseren Verstand zu verlieren, und dennoch befinden wir uns nach wie vor an genau demselben Ort, der eben noch voller Glück und Lebensbejahung schien.

Ein und derselbe Ort, derselbe Gegenstand, z. B. Wald, erweist sich als das schlagend Nicht-Identische, je nach Kontext, in dem er erlebt wird. Die „Gespräche“ Johann Christian Lobes mit Carl Maria von Weber legen nahe, dass der Schöpfer des *Freischütz* von diesen Phänomenen des Nicht-Identischen, des Gegensätzlichen in ein und demselben, sei es in der Natur, also in der Welt der Dinge, sei es bei Menschen, geradezu besessen gewesen sein

¹⁷ Zur Geschichte einer solchen Ästhetik des Schrecklichen oder Erhabenen vgl. z. B. Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revision des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart, Weimar 1995. Die für die Zeit um 1800 bedeutsamen Texte Burkes von 1757 (vgl. Edmund Burke, *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1989) und Baumgartens von 1750/58 (vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“ (1750/58)*, Hamburg 1988) dürften Weber vermutlich bekannt gewesen sein und seine ästhetischen Vorstellungen zum Schrecklichen, Hässlichen und Erhabenen beeinflusst haben.

soll¹⁸. Die Musik des *Freischütz* charakterisiere demnach niemals Personen in ihren Kontinuitäten oder Entwicklungen, wie etwa im klassischen Bildungsroman oder in der Dramatik Shakespeares, sondern den Charakter von Situationen und Gefühlen, die sich im schnellen Wechsel ablösen und zutiefst widersprechen, Kontinuität und Kohärenz zerreißen, ein „Identisches“ nicht zulassen¹⁹. „Symphonische Ansprüche [wie sie z. B. Beethoven hegte] sind nicht einzulösen, vertragen sich auch nicht mit den Farben wechselnder Augenblicke“²⁰. Der Wald ist damit gleichermaßen Symbol eben dieses Nicht-Identischen in den Personen als auch deren nicht-identischer Kontext, Bild der schwankenden Bedingungen des Einzelnen. Und wiederum geht es nicht um traditionelle Dialektik, die schließlich in die Synthese z. B. einer wieder hergestellten Ordnung mündet, sondern um unaufhebbare Zerrissenheit des Nicht-Identischen, das sich in vielfältiger Unterschiedlichkeit, Widersprüchlichkeit und Fragmentierung zeigt.

Erinnerungen der Personen an Zeiten „wie es einmal war“, also Versuche, sich der Kontinuität der eigenen Persönlichkeit, ihrer Identität zu vergewissern, führen, wie an Maxens großer Arie – „einer ins [...] Dämonische gewendeten Selbstbespiegelung des Ich“²¹ – deutlich wird, nur noch tiefer in

¹⁸ Vgl. die Wiedergabe bei Csampai/Holland (wie Anm. 5), S. 149–162. Die Gespräche Lobes mit Weber können allerdings nicht als Interviews im heutigen Sinne gelten, geben also vermutlich keinen Wortlaut von Äußerungen Webers wieder. Es handelt sich bei diesen Texten eher um Beispiele einer literarischen Gattung, der „Künstlergespräche“, wie sie in der Romantik beliebt und populär waren. Im Falle Lobes lässt sich aus den Aufzeichnungen Webers nicht einmal rekonstruieren, dass es jemals längere Gespräche gegeben habe, in denen derart tiefgehende Überlegungen zur Sprache gekommen sein könnten. Man muss also wohl davon ausgehen, dass es sich eher um Interpretationen Lobes als um authentische Äußerungen Webers handeln dürfte. Verzichtet man an dieser Stelle einmal auf alle philologische Gewissenhaftigkeit und nimmt die „Gespräche“ so, wie sie in Dokumenten angeboten werden, als Zeugnisse, so würde man vielleicht sagen können, dass sie nicht im Sinne von Interviews „wahr“, dafür aber als Interpretationen „gut erfunden“ seien. Vielleicht war Lobe sensibel genug, seinem verehrten Meister nichts in den Mund zu legen, was dessen Intentionen nicht getroffen oder ihnen gar widersprochen hätte. Vielleicht wird hier von einem frühen Bewunderer etwas ausgedrückt, was Weber zwar nicht sprachlich aber doch musikalisch mitteilen wollte, und so scheinen diese „Gespräche“ gegenwärtig in der musikwissenschaftlichen Literatur auch behandelt zu werden, als Dokumente ästhetischer Vorstellungen eines guten, eines bewundernswert einfühlsamen Interpreten, wenn auch sicher nicht als wörtliche Wiedergabe derjenigen Webers.

¹⁹ Vgl. Dahlhaus/Miller (wie Anm. 2), S. 486.

²⁰ Vgl. Adorno, *Bilderwelt* (wie Anm. 6), S. 40.

²¹ Vgl. Dahlhaus/Miller (wie Anm. 2), S. 489.

die Verzweiflung, eben diese Kontinuität und Konsistenz nicht mehr finden zu können. Das frühere Ich erscheint als Fremdes, das mit gegenwärtigem Ich nichts gemein hat, als eine andere, fremde, unbekante, möglicherweise sogar bedrohliche Person, und zwischen gegenwärtigem und früherem Ich liegt kein Prozess des Wachsens, der Ich-Entwicklung aus der Überwindung von Hindernissen oder der Bewährung an Widerständen. Daher wirkt auch die Interpretation der „Wolfsschlucht“ als Initiationsritus wenig überzeugend. Hier wird nicht eine Person durch soziale Institutionen auf eine neue Stufe ihrer Entwicklung gehoben. Hier erlebt ein Individuum seine Selbstauflösung, sein Nicht-Identisches als Teilbares, Zerrissenes und Fragmentiertes, seine Abhängigkeit und tief innerliche Fremdbestimmung als Gemachtes und Geworfenes.

Selbst in der Schlusszene wird die Ambivalenz des Nicht-Identischen, die das Werk durchzieht, nicht völlig verlassen, so dass die Behauptung, die Ordnung würde wiederhergestellt²², nicht recht überzeugen kann. Ohne Zweifel wird der Probeschuss, die beschämende öffentliche Prüfung und Kontrolle des Privaten, Intimen und Individuellen, abgeschafft und das Individuelle – des Gefühls und der Liebe, in denen es sich manifestiert – aufgewertet. Unmissverständlich wird damit die Macht des anti-individuellen Sozialen, der Institutionen, des Tradierten eingeschränkt und das fühlende Individuum in sein Recht gesetzt, sein Glück nicht mehr von einer rituellen Prüfung abhängig gemacht. Dieser emanzipatorische Gehalt hat sicher angesichts von Zensur und Gesinnungsschnüffelei der Metternichära zur Rezeption des *Freischütz* als Befreiungsoper bis hin zum offensichtlichen Missbrauch bereits bei der Premiere in Berlin²³ beigetragen und die Zuneigung eines breiten Publikums über die Eingängigkeit des Singspiels hinaus gesteigert.

Die Befreiung aber, die Anerkennung des Individuellen und die Einschränkung der entwürdigenden Tradition, des beschämenden Rituals werden vom Eremiten quasi als „Deus ex machina“ vollzogen. Sie werden dem Paar Max und Agathe geschenkt, sind nicht von ihnen erkämpft. Gewährte, geschenkte Emanzipation aber ist keine. Nicht die Individuen vollziehen ihre Befreiung,

²² Ebd., S. 524.

²³ Ebd., S. 500f. Sowohl Adorno als auch Mayer betonen diesen emanzipatorischen Gehalt des *Freischütz*, vgl. Theodor W. Adorno, *Worum es eigentlich im Freischütz geht* (zuerst 1937), in: ders., *Musikalische Schriften*, Bd. 2: *Fragmente über Musik und Sprache I*, Frankfurt/Main 2003, S. 276; Hans Mayer, *Wer hat gut lachen beim „Freischütz“?*, in: Csampai/Holland (wie Anm. 5), S. 207.

sie stellt sich gleichsam als Wunder durch eine übergeordnete Macht ein, auch wenn die Individuen sie vielleicht „verdient“ haben, was zumindest in Hinsicht auf Max sogar noch zweifelhaft wäre. Die scheinbar in ihr Recht gesetzten Individuen haben dieses Recht nicht selbst, als Subjekte, errungen – wie in Beethovens *Fidelio* –, sondern bleiben sogar in diesem entscheidenden Schritt Objekte einer außer- und überindividuellen Institution. Damit zerstört der *Freischütz* jede Hoffnung auf die Machbarkeit einer aus dem Willen und Handeln der Subjekte, von ihnen selbst vollzogenen Befreiung, die große Hoffnung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Selbst im revolutionären Widerstand kommt das Subjekt nicht zur Freiheit, es bleibt in der Ambivalenz von sozial Objektiviertem und nicht minder sozial konstituiertem Subjektivem gefangen. Nicht nur die bürgerliche Utopie des autonomen Subjekts, auch die sozialistische der befreienden revolutionären Tat, die das autonome Subjekt voraussetzt, erhalten im *Freischütz* eine desillusionierende Absage²⁴.

In der Schlusszene wird das unmissverständlich klar gemacht. Dem Paar Max und Agathe wird die neuerliche Prüfung des Probejahres, eines Jahres des Wartens und der Verzögerung, auferlegt. Man ahnt, spürt und hört, dass die beiden auch an dieser neuen Anforderung objektivierter sozialer Institutionen scheitern könnten. Religion in der Gestalt des Eremiten kann zwar der Liebe – Gott ist Liebe – ihr Recht geben, weltliche Ordnung des Sozialen und der Tradition in eine Andere Welt transzendieren, sie aber nicht gegen das Soziale im Hier und Jetzt immunisieren. Gerade sie muss auf objektivierter und objektivierender sozialer Institutionalisierung bestehen, so dass die Ambivalenz von Subjektivität und Sozialität als Auslöser der Destruktion von Identität zum Nicht-Identischen bestehen bleibt. Das Abgründige und Destruktive des Nicht-Identischen bleibt bis zum Schluss präsent und wirksam. Noch in den letzten Worten des Eremiten taucht der berühmte Tritonus auf, der während des gesamten Werkes sonst Samiel und Kaspar, die Kräfte des Bösen, des Chaos, charakterisiert²⁵. Und auch wenn sich daraus dann die Schlussapothese in reinem C-Dur erhebt, neigen neuere Insze-

²⁴ Hans Mayer hat das sehr deutlich gesehen, wenn er „die Menschenwelt im »Freischütz« als zutiefst unfreie Welt“ sieht, die „die totale Unterordnung voraussetzt“, und wenn er betont, dass dieses Werk die „deutsche Misere, die totale Subordination darstelle“. Ob es aber auch „das Ende der Subordination zugleich mit dem Ende des »Aberglaubens« verkündet“, bleibt zweifelhaft; vgl. Mayer (wie Anm. 23), S. 206.

²⁵ Dass der Tritonus (*c-fis*) auf dem Wort „Blick“ in den Schlussworten des Eremiten kein „gemütliches Ende“ andeutet, ist u. a. besonders von Karl Dieter Gräwe betont worden; vgl. Gräwe (wie Anm. 11), S. 22.

nierungen nicht ganz ohne Plausibilität dazu, eine Gebrochenheit des Paares als Schluss anzudeuten. Auch wenn es einem breiteren Publikum hinter Volkslied, Schauerromantik und Rettung des Einzelnen, Subjektiven in der Liebe vielleicht verborgen blieb, auch wenn der befreiende, emanzipatorische Impetus nicht zu übersehen ist und das „Ganze freudig enden“ sollte, und sei es, um eine misstrauische Zensur zu umgehen, das Soziale, das Institutionelle, die Unterwerfung des Individuums unter Ambivalenzen zwischen Sozialem und Individuellem werden nicht aufgelöst. Unser heutiger Blick ist für diese Dimensionen des *Freischütz* geschärft. Hier sind wir geneigt, Webers überragende Leistung zu sehen. Es scheint, als habe er als Erster diese Not des modernen Individuums musikalisch formuliert, wie gesagt, hundert Jahre bevor eine moderne Sozialwissenschaft dazu in der Lage war.