

Markus Bandur

Mit Weber im Kino. Teil III: Filmbiographien

Filmbiographien (englisch seit ca. 1951 Biopictures oder Biopics) gehören zu den ältesten Genres des Mediums. Sie sind Spielfilme, die das Leben oder meist auch nur bestimmte, besonders wichtige und eindruckliche Lebensabschnitte von (zumindest zur Entstehungszeit des Films) berühmten Persönlichkeiten schildern; durch ihre Konzentration auf tatsächlich existente Figuren und die explizite Nennung ihres Namens grenzen sie sich von verwandten Genres wie dem Historienfilm, dem Dokudrama oder fiktionalen Filmbiographien ab. Künstlerische Freiheit ermöglicht es dabei – anders als in Dokumentarfilmen – einzelne Charaktere, Lebenssituationen, Schaffenskrisen und Persönlichkeitsmerkmale etc. zu dramatisieren oder zu überhöhen. Dadurch werden gezielt Narrative erzeugt, die die jeweilige biographische Kontingenz in konsequente und zugleich für den Zuschauer nachvollziehbare Lebensläufe verwandeln.

Neben dieser Anpassung von menschlichem Ausnahmehandeln an den Verständnishorizont der Betrachter dienen solche Filme auch der Befriedigung voyeuristischer Bedürfnisse und bringen durch die Hervorhebung menschlicher Züge die im Fokus stehenden Persönlichkeiten dem Zuschauer nahe. Diese gegenläufige Tendenz in Filmbiographien – auf der einen Seite die Hervorhebung der Ausnahmepersönlichkeit, auf der anderen die Einpassung dieser Persönlichkeit in einen durchschnittlichen Lebenshorizont, den die Zuschauer nachvollziehen und mit dem sie sich eventuell sogar identifizieren können – prägt mehr oder weniger jede dieser Produktionen.

Die in Filmbiographien am häufigsten dargestellten Personengruppen sind Naturwissenschaftler (Forscher, Entdecker, Erfinder), geschichtliche Figuren (Herrscher, Politiker) und Künstler. Handelt es sich bei der ersten Gruppe meist um die Darstellung des Konflikts von Privatleben und der Aufopferung für das Wohl der Menschen im Dienste der Wissenschaft, so steht bei den Persönlichkeiten der Geschichte überwiegend die Versinnbildlichung von nationaler Größe, Aufstieg oder Untergang im Vordergrund, die vor dem Hintergrund von Macht und Ohnmacht im Spielfeld der persönlichen

Intrigen geschildert wird¹. Filmbiographien von Künstlern und insbesondere Komponisten verbinden meist diese Elemente, indem sie einerseits den kreativen Akt an das Moment der Entsagung und an den hohen Preis des Verzichts auf ein normales Leben (Einsamkeit) koppeln und andererseits das individuelle, meist unverstandene und ignorierte Schaffen mit dem gesellschaftlichen Kontext – wie beispielsweise der späteren Akzeptanz und Rehabilitation durch das Publikum – in Verbindung bringen (Ruhm):²

„Künstlerbiographien legen vornehmlich das Missverhältnis zwischen dem Verkanntsein zu Lebzeiten und dem Nachruhm dar, den Skandal des Unverständnisses, der das Leben der Maler, Musiker, Dichter usw. manchmal in bitterer Verzweiflung enden lässt, weil sie als Menschen scheitern, während sie als Künstler triumphieren. Der Film stellt ein Stück historischer Gerechtigkeit wieder her, indem er die Wertschätzung der Nachgeborenen bezeugt [...].“

Filmbiographien von Komponisten konzentrieren sich aus diesem Grund meist auf problematische Lebens- und Schaffensperioden, die als Kristallisationspunkte die Erzählung auslösen; die Hinführung zu diesen Zeitabschnitten, die Bewältigung und Überwindung der Krisen (und weniger das Scheitern daran) bilden mehrheitlich die Grundlagen des filmischen Plots im Sinne einer gleichsam heroischen Handlung. Dabei können zusätzlich zur ‚klassischen‘ Durchsetzungsgeschichte³ auch biographische und psychologische Verwerfungen wie Mozarts Verhältnis zu seinem Vater⁴, gesundheitliche oder familiäre Konstellationen wie in Beethovens Leben⁵, erotische

1 Vgl. dazu auch Stefanie Weinsheimer, Art. *Biopicture*, in: *Reclams Sachlexikon des Films*, hg. von Thomas Koebner, Stuttgart 2002, S. 76–78.

2 Weinsheimer (wie Anm. 1), S. 77.

3 Hier ist beispielhaft eine der frühesten längeren Filmbiographien (und wohl die erste eines Komponisten) zu nennen: Carl Froelich, *Richard Wagner* (1913) mit dem Filmmusikkomponisten Giuseppe Becce in der Titelrolle.

4 Vgl. etwa Miloš Forman, *Amadeus* (1984).

5 Beispielsweise Abel Gance, *Un grand amour de Beethoven / Beethovens große Liebe* (1936/37) mit Harry Baur in der Titelrolle, der diese auch schon 1908/09 in dem kurzen Stummfilm *Beethoven* von Victorin-Hippolyte Jasset übernommen hatte; Paul Morrissey, *Le Neveu de Beethoven / Beethoven – Die ganze Wahrheit* (1985).

Komplikationen wie bei Tschaikowsky⁶ sowie religiöse Problematiken wie bei Mahler⁷ hineinspielen, die dann den Hintergrund und auch die motivierende oder hemmende Kraft der auf die kreative Komponente der Werkentstehung abzielenden Dramaturgie bilden⁸. Davon abweichende Gestaltungen in experimentellen Komponistenfilmen wählen entsprechend unorthodoxe Personendarstellungen und verweigern sich bewusst den narrativen Konventionen zwischen Heroisierung und Psychopathologisierung⁹.

Webers Leben und Schaffen ist Gegenstand von drei Spielfilmen, die in den Jahren zwischen 1934 und 1987 entstanden. Die Filme spiegeln nicht nur die jeweilige zeitbezogene Einstellung zum Komponisten, sie weisen darüber hinaus auch in ihrer fiktionalen Konstruktion zurück auf die politischen und gesellschaftlichen Umstände ihrer Entstehungszeit. Mit Webers Biographie hat der filmische Aufbau meist nicht viel gemeinsam, Handlungen und Personen, Situationen und Orte sind häufig frei erfunden und dienen lediglich dazu, den Kristallisationskern der Handlung an die Konventionen der Filmindustrie anzupassen und dabei komplexe kreative Vorgänge herunterzubrechen auf die Erwartungshaltungen, die vom Zuschauer an das Medium der Unterhaltung herangetragen werden. Entsprechend haben die Werke des Komponisten zwar eine tragende Rolle sowohl als in der Handlung selbst aufgeführte Musik als auch als Filmmusik im begleitenden Sinne, doch beschränkt sich die Auswahl grundsätzlich auf die immergleichen bekannten Stücke, seien es die eingängigsten Nummern aus dem *Freischütz* oder sei es das wohl bekannteste Klavierwerk Webers, die *Aufforderung zum Tanz*.

6 Exemplarisch sei hier Ken Russell, *The Music Lovers / Tschaikowsky – Genie und Wahnsinn* (1971) genannt.

7 Beispielhaft für diese Thematik: Ken Russell, *Mahler* (1974).

8 Vgl. dazu ausführlich die Zusammenstellung sowie die Beschreibung der Handlungen solcher fiktionalen Filme über Komponisten bei Charles P. Mitchell, *The Great Composers Portrayed on Film, 1913 through 2002*, Jefferson (North Carolina) und London 2004. Filmographien zu Weber werden in diesem Werk nicht berücksichtigt.

9 Die wohl bekanntesten Beispiele für ein experimentelles Format im Genre der Komponistenfilme sind die *Chronik der Anna Magdalena Bach* von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet (1968) mit dem Cembalisten Gustav Leonhardt in der Rolle des Johann Sebastian Bach sowie Mauricio Kagels *Ludwig van* (1970).

Die letztgenannte Komposition gab auch der frühesten Filmbiographie Webers den Untertitel: *Der Weg Carl Maria von Weber's (Aufforderung zum Tanz)*¹⁰. Am 7. Dezember 1934 erschien der Schwarz-Weiß-Film erstmals in deutschen Kinos; das Drehbuch stammte von Hans Martin Cremer, die Regie führte Rudolf van der Noss, der damit nach langen Jahren als Regieassistent seinen ersten eigenen Spielfilm (und einzigen Musikfilm) mit einer Länge von 77 Minuten vorlegte, die Produktionsfirma war die zwischen 1930 und 1935 bestehende Cicero Film und die musikalische Bearbeitung erfolgte durch Franz Grothe und Kurt Stiebietz; als Interpreten agierten Margit Seltmann am Klavier und der Berliner Konzertverein. Die drei Hauptfiguren, die gleichzeitig als Gesangsrollen angelegt sind, wurden von damals prominenten Opernsängern bzw. -sängerinnen verkörpert, die schon früh den Tonfilm als neues Medium für ihre Ambitionen entdeckt hatten und sich aufgrund ihrer äußeren Erscheinung als geeignet für den gegenüber einer Opernaufführung anders gelagerten kameranahen Auftritt erwiesen: Willi Domgraf-Fassbaender¹¹ als Weber, Margot Köchlin¹² als Caroline Brandt und Eliza Illiard¹³ als Therese Brunetti¹⁴.

Die Handlung des Tonfilms konzentriert sich auf Webers historisch belegtes Ziel, eine anspruchsvolle deutschsprachige Oper gleichberechtigt neben der italienischen durchzusetzen; sie setzt ein mit der Reise des Komponisten in der Postkutsche nach Prag im Herbst 1813 und seinem Engagement als Kapellmeister am dortigen Ständetheater und endet mit einer trium-

10 Auch unter dem verkürzten Titel *Aufforderung zum Tanz* bekannt.

11 Der Vater von Brigitte Fassbaender trat in zahlreichen weiteren Musikfilmen zwischen 1932 und 1949 auf (u. a. *Der Mann, der nicht Nein sagen kann*, *Die verkaufte Braut*, *Der Sieger*, *Theodor Körner*, *Ich will Dich Liebe lehren*, *Starke Herzen*, *Lauter Liebe*, *Figaros Hochzeit*).

12 Weitere Auftritte (zumeist in Nebenrollen) hatte die Sängerin 1933 und 1934 in *Ihre Durchlaucht*, *die Verkäuferin*, *Es gibt nur eine Liebe* und *Schwarzer Jäger Johanna*.

13 Die Sängerin wirkte von 1934 bis 1941 in weiteren Musikfilmen mit (*Gern hab' ich die Frau'n geküßt*, *Petersburger Nächte*, *Walzer an der Newa*, *Liebeserwachen*, *Skandal um die Fledermaus*, *Ehe man Ehemann wird*).

14 Alle Angaben zu den hier behandelten Filmen und zum Originalmaterial nach den An- und Abspännen der Filme sowie nach imdb.com. Die 2012 von Polar Film veröffentlichte DVD hat eine kürzere Laufzeit von 72 Minuten, möglicherweise aufgrund von Beschädigungen des Filmmaterials, das der DVD-Fassung zugrunde lag (Filmrisse etc.), möglicherweise aber auch aufgrund von abweichenden Abspielgeschwindigkeiten von Filmrolle und DVD.

phalen Aufführung der *Freischütz*-Musik (auf nachdrücklichen Wunsch des Publikums) als Hofkapellmeister in Dresden 1821. Abgesehen davon, dass die im Film geschilderte Zeitspanne von 8 Jahren handlungstechnisch sehr kompakt und undifferenziert dargestellt wird, sind Webers Bestrebungen in Prag und sein Wirken in Dresden so miteinander verschränkt, dass der Eindruck entsteht, Weber sei aus Prag von Dresden durch den Intendanten des dortigen Hoftheaters Heinrich Graf Vitzthum abgeworben worden.

Überlagert wird das biographische Handlungsgerüst durch eine ebenfalls im Kern realistische Dreiecksgeschichte zwischen den drei Protagonisten, die schließlich zur treibenden Kraft ausgearbeitet wird: Verkörpert die Brunetti dabei den Typus der eitlen und extrovertierten Diva, die die italienische Arienkultur mit ihren ausladenden Koloraturenketten bewusst zur Selbstdarstellung benutzt, so steht ihr mit der Filmfigur der Caroline Brandt ein zurückhaltender Menschentypus und zugleich eine Kennerin des deutschen Liedguts gegenüber. Doch gerade durch diese beiden Merkmale gewinnt diese Webers



Rudolf van der Noss, *Der Weg Carl Maria von Webers* (1934)
mit Willi Domgraf-Faßbaender als Weber und Margot Köchlin als Caroline Brandt

Liebe (was ihn wiederum als integre und ehrliche Persönlichkeit ausweist) und spannt ihn zugleich der Brunetti aus, die ihn schon als Opfer in ihrem Netz vermutet hatte. Der große Erfolg des *Freischütz* in Dresden beim Publikum und

bei Hofe sowie die Erfüllung von Webers Liebe bilden nach einigen kleineren erotischen und politischen Intrigen das miteinander verschränkte Happy-End, das als lang ersehnte Wiederbegegnung von Weber und Caroline im direkten Anschluss an seinen abschließenden Auftritt als Dirigent gestaltet ist.

Für das Verständnis des Films müssen zwei Sachverhalte berücksichtigt werden. Zum einen wurde mit der Ende der 1920er Jahre aufkommenden Tonfilmtechnik die Frage aufgeworfen, wie die neuen Möglichkeiten, längere Filme mit einer nun exakt korrespondierenden Tonspur aufzuführen, sich auf deren Dramaturgie und Narration auswirken würden. Die Diskussionen, die um die Alternativen „Sprechfilm“, „Geräuschfilm“ oder Musikfilm kreisten, wurden zwar schon ab Mitte der 1930er Jahre von der sich durchsetzenden Konzeption eines integralen Soundtracks mit einer gleichberechtigten Mischung aus Dialog, Geräusch und Begleitmusik überholt (Stichwort: „Komplettfilm“), wirkten sich jedoch in den Anfangsjahren des Tonfilms auf die Gestaltung von zahlreichen Filmen aus. Dabei galt es bei der Verwendung von Musik in dieser Zeit noch als ausgemacht, dass ihre Herkunft und Quelle in der Filmhandlung zu verorten sei, da eine gleichsam von aussen hinzutretende Musikbegleitung dem Zuschauer nicht zu vermitteln wäre und mit dem Realitätsanspruch des Mediums kollidieren würde. Das Biopic *Der Weg Carl Maria von Weber's (Aufforderung zum Tanz)* gehört damit zu den vielen Musikfilmen von Beginn der 1930er Jahre, die vorwiegend aus dieser primär technologisch motivierten Überlegung zum Umgang mit Musik im Film heraus entstanden – der Boom des Musikfilms in den 1930er Jahren gründete in überwiegend musiktechnischen Überlegungen und basierte nicht auf einem verstärkten musikkulturellem Interesse¹⁵.

Zum anderen gilt es, den Film vor dem Hintergrund seines Entstehungsjahres 1934 zu sehen: Die Nationalsozialisten hatten schon früh nach der ‚Machtergreifung‘ begonnen, sämtliche Medien gleichzuschalten. Die Filmindustrie spielte dabei in den Plänen der NSDAP eine zentrale Rolle – noch 1933 begannen Maßnahmen, diesen Bereich umfassend zu kontrollieren und den Plänen der Parteiführung zu unterstellen. Bereits im Frühjahr 1933 entließ die Ufa, der größte deutsche Filmkonzern, sämtliche jüdischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Die Zielvorstellung der Partei war ein deut-

15 Vgl. dazu ausführlich Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, [Berlin 1932] Frankfurt a. M. 2002, S. 189–272.

sches Filmgewerbe, von dem politische Gegner und Personen ausgeschlossen waren, die den antisemitischen, rassistischen und nationalistischen Vorstellungen der Nazis nicht entsprachen. Am 1. Juni 1933 entstand die Filmkreditbank als zentrale Steuerungsinstanz für Filmfinanzierung und am 28. Juni wurde schließlich veranlasst, dass jeder, der „an der Herstellung eines deutschen Filmstreifens mitwirken will, deutscher Abstammung sein und die deutsche Staatsbürgerschaft besitzen“ müsse, im gleichen Jahr noch sorgte die Reichsfilmkammer mit der „Zuverlässigkeitsklausel“ dafür, dass jeder Filmschaffende, vom Regisseur bis zum Beleuchter, fortan Mitglied dieser Reichsfilmkammer sein musste. Dadurch konnte die Institution gleichsam Berufsverbote für alle Filmschaffenden aussprechen, die nicht die Forderung nach der „erforderlichen Zuverlässigkeit“ erfüllten¹⁶. Zusätzlich wurde am 16. Februar 1934 das „Lichtspielgesetz“ erlassen, das weitgehende Zensurmaßnahmen anordnete, etwa dadurch, dass dem Reichsfilmdramaturgen die Aufgabe übertragen wurde, „rechtzeitig zu verhindern, dass Stoffe behandelt werden, die dem Geist der Zeit zuwiderlaufen“ (§2, Nr. 5)¹⁷.

Die Thematik in *Der Weg Carl Maria von Webers (Aufforderung zum Tanz)* mit den zahlreichen nationalistisch interpretierten Anklängen nicht zuletzt bei der Umsetzung von Webers Opernplänen und die Charakterisierung der Figuren – von dem aufrechten, treuen ‚deutschen‘ Komponisten über seine ebenso liebevolle wie aufopferungsbereite und volksliedsingende Braut bis hin zur Karikatur in der Figurenzeichnung von Francesco Morlacchi, Webers italienischem Gegenspieler in Dresden, lassen erkennen, welchen Typus Film die neuen Machthaber schon früh für ihr Konzept einer nationalsozialistisch geprägten Unterhaltungsindustrie vor Augen hatten.

Eine weitere Filmbiographie Webers kam im Oktober 1956 in Westdeutschland unter dem Titel *Romantische Symphonie* in die Kinos (in Österreich erschien der Film unter dem ursprünglichen Titel *Durch die Wälder, durch die Auen*)¹⁸. Nach der Novelle *Die romantische Reise des Herrn Carl Maria*

16 Vgl. den Überblick zum Thema *Film im NS-Staat* auf [filmportal.de](https://www.filmportal.de/thema/film-im-ns-staat) (<https://www.filmportal.de/thema/film-im-ns-staat>; letzter Zugriff: 13. September 2020).

17 Vgl. die Wiedergabe des Gesetzestextes unter <http://www.kinematographie.de/LSG1934.HTM#name32> (letzter Zugriff: 10. September 2020).

18 Der Film wurde 2017 von Eye See Movies auf DVD veröffentlicht.

von Weber¹⁹ von Hans Watzlik verfilmte der Regisseur Georg Wilhelm Pabst eine Handlung, die sich weitgehend auf die Beziehung von Weber zu seiner Braut Caroline Brandt konzentrierte. Es war der letzte – und wahrscheinlich auch der belangloseste – Film des renommierten Regisseurs, der sich seit 1923 mit zahlreichen Stummfilmen²⁰ und nach 1930 mit erfolgreichen Tonfilmen²¹ einen Namen gemacht hatte. In einer zeitgenössischen Rezension wurde die (von der musikalischen Thematik her wenig substantielle) Handlung zusammengefasst und der künstlerische Anspruch der 91 Minuten dauernden Verfilmung angemessen gewürdigt:²²

„Die Novelle ‚Die romantische Reise des Herrn Carl Maria von Weber‘ von Haas Watzlik diente in der Bearbeitung von Walter Forster als Vorwurf für diesen von Regisseur G. W. Pabst inszenierten Film. Es war wohl von vornherein klar, daß dem Vollender der deutschen romantischen Oper (‚Freischütz‘, ‚Oberon‘, ‚Euryanthe‘), dem Komponisten Carl Maria von Weber, ein romantisch-filmisches Denkmal gesetzt werden sollte. Das ist – was die Romantik anbelangt – zweifellos gelungen. Venedig mit seinen Kanälen, Gondeln, Bauten und gefühlvollen Liedern, mit seinen Palästen und verschnörkelt prunkvollen Interieurs versetzt das Publikum in jene schwärmerische Stimmung, die sich dann durch den ganzen Film zieht. Auf die weich schmeichelnde italienische Musikalität folgen dann populäre Opernklänge und Lieder, von denen ‚Lützows verwegene Jagd‘ und die ‚Romantische Phantasie‘ (wie der Komponist im Film sie nennt) den größten Teil des zu Gehör Gebrachten bestreiten. Auch vom Optischen her ist der Regie-Forderung nach Romantik vollauf Genüge getan. Düstere böhmische Wälder, wehende Baumwipfel, verträumte Täler, sonnige Wiesen, ziehende Wolken, Mondlicht, gelbe Reisekutsche, winkelig geduckte Häuslein,

19 Parallel zur Ausstrahlung des Films in den Kinos wurde die Novelle mit dem Filmtitel *Romantische Symphonie* neu aufgelegt.

20 Unter anderem *Die freudlose Gasse* (1925) mit Greta Garbo und Asta Nielsen sowie *Die Büchse der Pandora* (1929) mit Louise Brooks.

21 Vgl. etwa *Westfront 1918* (1930) und *Die Dreigroschenoper* (1931) frei nach Bertolt Brecht mit der Musik von Kurt Weill.

22 Ernst-Michael Quass, *Film-Echo*, Nr. 85/86, 27.10.1956; zit. nach: <https://www.filmportal.de/node/23769/material/648371> (letzter Zugriff: 13. September 2020).

skurrile Musikanten, Pferde, Reiter, Jagdhornklang, Kinderreigen und Rosensträuße fügen sich gefühlsselig zusammen und aneinander. Und dazu natürlich die Liebe mit all ihrem Glück, ihren Enttäuschungen, Verzweiflungen und selbstquälerischen Ausbrüchen.

Innerhalb dieses Gefühlskolorits spielt sich dann die Geschichte der Reise des Komponisten Carl Maria von Weber ab, den Peter Arens darstellt. Seine Liebe zu der Opernsängerin Caroline Brandt (Eva Bartok) glaubt man ihm, und es wäre alles gut, wenn er sich – von Kerzenlicht umstrahlt, hinter Gazevorhängen sinnierend, verbissen komponierend und gestikulierend umherwandernd – nicht zu oft geradezu hektisch-verzweifelt gebärdete. Eva Bartok ist die schöne Sängerin, um die der Graf von Schwarzenberg (Karl Schönböck) heftig wirbt und sie nur



Georg Wilhelm Pabst, *Romantische Symphonie* (1956)
mit Peter Arens als Weber und Eva Bartok als Caroline Brandt

mittels des Tricks eines fingierten, film-burlesk aufgezogenen Räuberüberfalls auf sein Schloß entführen kann. Sie spielt ihren Part brav und willig, doch hinterläßt sie den Eindruck, daß diese süß-romantische Rolle ihrem darstellerischen Naturell nicht entspricht. Karl Schönböck, der letztlich abgeblitzte Liebhaber, macht eine gute Figur und produziert sich auch als flotter Reiter, schmachtender Belcanto-Sänger und rosenspendender Kavalier. Immer wenn Joe Stöckel als Komponisten-Kutscher, Trostspender, humorig philosophierender Diener und resolutes Rauhbein auftritt, oder Rudolf Vogel als verschmutzter Kammerdiener und spitzzüngiger Berater des Grafen auf der Leinwand erscheint,

geht eine Welle der Heiterkeit und des Gelächters durch die Parkettreihen. Diese beiden Figuren und ein Teil der glänzend besetzten Charginrollen unterbrechen mit ihren Spässen (besonders im Räuber-gasthaus ‚Druden-Fuß‘) den schleppenden Gang der Handlung. Allzuviel ist dort langatmig ausgespielt, wo kürzerer Szenenwechsel und schnelle Überblendungen dem Ganzen mehr Schwung hätten geben können. Auf Kosten vieler sehr langer (wenn auch schöner) in der Totale aufgenommenen Landschaftsbilder und Szenerien mußte der flottere Ablauf der Handlung zurückstehen. Wenn dann endlich Peter Arens auf romantisch nächtlichem Dorfmarktplatz seine ‚Romantische Phantasie‘ dirigiert, der heulende Sturm (Symbol für den Sturm der Leidenschaften oder dafür, daß Webers Kompositionen in alle Welt getragen werden) sich mit den Klängen der Musik vereint und Herz zum Herzen gefunden hat, setzen die weiblichen Zuschauer ihre Taschentücher in Bewegung. Und so werden es überall besonders die Frauen sein, denen dieser romantisch-sentimentale Farbfilm großartig gefallen wird.“

Dass Pabsts letzte Filme nicht mehr an die Qualität seiner früheren Arbeiten anknüpfen konnten, mag mit vielen Faktoren wie etwa den Veränderungen in der Filmbranche der Nachkriegszeit zusammenhängen. Geradezu eine Ironie des Schicksals ist es jedoch, dass ausgerechnet der mit dem konsequenten Antikriegsfilm *Westfront 1918* hervorgetretene Pabst, dessen Verfilmung der *Dreigroschenoper* zudem unter den Nazis verboten war und der 1933 ins Exil ging²³, sich für die Weber-Verfilmung im Stil der unpolitischen und leicht frivolen Nachkriegsunterhaltung eine schon 1932 entstandene Vorlage eines Autors ausgesucht (oder möglicherweise auch nur akzeptiert) hatte, der dem Nationalsozialismus nahestand und seit 1938 Parteimitglied war. Der 1879 geborene und 1948 gestorbene Hans Watzlik verließ 1921 den Lehrerberuf, um als freier Schriftsteller zu arbeiten; er publizierte im *Völkischen Beobachter*, war Herausgeber der völkischen Zeitschrift *Der Ackermann aus Böhmen* und engagierte sich bei der *Sudetendeutschen Partei*; Watzlik galt während des Nationalsozialismus als politisch zuverlässig, seine Werke als künstlerisch wertvoll; nach

23 Nach einem Besuch bei seiner Familie in Österreich 1939 konnte er allerdings kriegsbedingt das Deutsche Reich nicht mehr verlassen, um wie geplant endgültig in die USA überzusiedeln, und arbeitete in der Folge für die *Bavaria-Studios*.

1945 wurden unter anderem alle seine Werke vom Österreichischen Bundesministerium für Unterricht auf die Liste der gesperrten Autoren und Bücher gesetzt²⁴. Dass Watzliks Novelle *Die romantische Reise des Herrn Carl Maria von Weber* demzufolge mehr als nur Spuren der nationalsozialistischen Ideologie aufweist, bedarf keiner weiteren Erklärung. Dass allerdings bereits elf Jahre nach Kriegsende dieses Werk verfilmt und in Verbindung damit sogar neu aufgelegt wurde, wirft die Frage auf, ob das Klima in den deutschen Filmstudios und Verlagen der 1950er Jahre eher von Naivität oder von Kontinuität geprägt war.

Die vom Fernsehen der DDR produzierte und erstmals 1987 dort sowie in Westdeutschland ausgestrahlte Produktion *Der Freischütz in Berlin* entstand nach einem Drehbuch von Klaus Eidam unter der Regie von Klaus Gendries²⁵. Die opulent ausgestattete Verfilmung behandelt Webers Opernpläne in den Jahren von 1817 bis 1821 und geht von dem Bestreben des Berliner Hofintendanten Graf Brühl aus, der sich seit Jahren für ein deutsches Theater bzw. für die deutsche Oper einsetzte. Brühl möchte für die Durchsetzung seines Vorhabens Weber als Kapellmeister für Berlin gewinnen, doch der König bevorzugt Gasparo Spontini, den ehemaligen Hofkapellmeister Napoleons. Die Aufführung von Spontinis *Olimpie* im königlichen Opernhaus will Brühl mit der Uraufführung des *Freischütz* in dem von Schinkel neu aufgebauten Schauspielhaus konkurrenzieren. Der Ausgang der Berliner Pläne ist bekannt, so dass der Film letztlich zwar als eine klassische Durchsetzungsgeschichte anzusehen ist, der Erfolg des Komponisten hier aber nicht nur auf lediglich persönliche Qualitäten zurückgeführt, sondern als Resultat einer komplexen gesamtgesellschaftlichen Interaktion gezeigt wird. Die Stärke des Films beruht darauf, dass er nicht auf die Stereotypen einer Heroengeschichte zurückgreift; vielmehr stehen die politischen und sozialen Strategien der beiden musikpolitischen Lager im Vordergrund, die ergänzt werden um die Rolle der Musikpublizistik und die Reaktion der Rezipienten. Im Gegensatz zu den Filmbiographien aus den Jahren 1934 und 1956 entsteht so ein anschauliches und realitätsnahes Bild von Kulturpolitik ohne auf die Klischees von Weber als dem naiven ‚deutschen‘ Komponisten zurückzugreifen. Doch ist auch unüber-

24 Vgl. *Hans Watzlik – ein Nazidichter?*, hg. von Walter Koschmal und Václav Maidl, Wuppertal 2006.

25 Der Film wurde 2019 auf DVD von Studio Hamburg Enterprises veröffentlicht.



Klaus Gendries, *Freischütz in Berlin* (1987)
(Ausschnitt) mit Frank Lienert als Weber

sehbar, dass die realpolitischen Faktoren der Entstehungszeit des Films eine große Rolle spielen, da die Selbstbeschreibung der DDR als Arbeiter- und Bauernstaat in der Konfrontation von höfischer Welt und bürgerlichem Widerstand gespiegelt wird. Weber wird dadurch als Vorläufer einer Gesellschaftsordnung gezeichnet, die sich gegen die Intrigen einer konservativen Aristokratie durchsetzen muss,

um die angestrebten fortschrittlichen kulturellen Ambitionen verwirklichen zu können.

Angesichts von Webers Biographie, die durch seine überlieferten Tagebuchaufzeichnungen und Briefwechsel detailliert belegt ist, erstaunt es, dass sich alle drei Filme auf die immer gleichen beruflichen Stationen und persönlichen Situationen Webers beziehen sowie jede darüber hinausgehende Vertiefung und Ausleuchtung seiner musikgeschichtlichen Position einschließlich der Vielfalt seines kompositorischen Oeuvres unterlassen – der Komponist des *Freischütz* dominiert. Zugleich wird in all diesen Verfilmungen erkennbar, dass solche Biographien ganz unabhängig von ihren Geschichten immer auch ein Spiegel ihrer Entstehungszeit sind, dass sie neben der Darstellung von Geschichte zugleich ein Transportmedium von politischen und ideologischen Vorstellungen sowie der Rezeption späterer Zeiten sind. Weber als Inbegriff des deutschen Musikers, Weber als treuer und entsagender Liebender, Weber als Künstler, der unbeirrt seinen musikalischen Vorstellungen folgt – es bleibt letztlich dem Betrachter überlassen, wie er sich den Komponisten des *Freischütz* vorzustellen hat. Die drei vorliegenden Filmbiographien bieten jedenfalls Anlass und genügend Stoff für den Zuschauer, selbst der historischen Figur nachzuspüren und unabhängig von allen filmbiographischen Vorgaben mit Hilfe der zugänglichen Quellen ein lebensechteres Bild der Persönlichkeit zu gewinnen.