

Zu den Porträts, die Caroline Bardua im Laufe ihres Lebens schuf, gehören Bildnisse von Johanna Schopenhauer, Caspar David Friedrich, Gottfried Schadow, Niccolò Paganini. An ihrem Weber-Porträt wird die Ähnlichkeit mit dem Komponisten hervorgehoben. Dieses Erfassen charakteristischer Züge, in Verbindung mit einer gewissen Idealisierung, befördert durch Ebenmäßigkeit, statuarische Haltung und Hintergrund<sup>10</sup>, scheint ein besonderes Merkmal ihres Porträtschaffens, das in dieser Zeit viel Anklang fand, gewesen zu sein, während die individualisierende Charakteristik kaum eine Rolle spielte.

In Webers Umfeld wurde das Porträt geschätzt. *Das Bild gefällt sehr, ich hätte gerne der talentvollen Bardua dieß selbst geschrieben, aber es geht nicht, kurz, mag ich nicht, lang kann ich nicht*<sup>11</sup>. *ich bitte es in meinem Namen zu thun*, schrieb Weber in seinem bereits erwähnten Brief an Friederike Koch vom 24. Dezember 1821. Heute, im Jubiläumsjahr der *Freischütz*-Uraufführung, können wir uns freuen, ein Bilddokument des vierunddreißigjährigen Weber aus der Zeit zu besitzen, in der er in seiner Freude über den Erfolg der Oper von dem *vollkommensten Triumph [...], den ein Componist zu erleben im Stande ist*<sup>12</sup> sprechen konnte.

## BUCHBESPRECHUNG

**Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, Mainz u. a.: Schott 1994, 262 S. (*Weber-Studien*, Bd. 2)**

*Der Freischütz ist ein zur Oper gewordenes deutsches Volkslied.* Diese Sentenz aus Otto Schumanns *Geschichte der deutschen Musik* von 1940 bezeichnet ein auffälliges wirkungsgeschichtliches Phänomen. Durch Carl Maria von Webers Oper wird ein komplexer Mechanismus nationalen Selbstverständnisses initiiert, der sie entweder als kulturelle Selbstbehauptung gegenüber "welscher" Übermacht benutzte oder als Vehikel für den populistischen Transport nationalistischer Großmannssucht mißbrauchte. Richard Wagners Ausspruch *Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du!* (1844) gehörte ebenso zu der Vereinnahmung der längst zur historischen (und internationalen) Größe gewordenen Gestalt des *Freischütz*-Komponisten wie die Widmung des Weber-Werkverzeichnisses von Friedrich Wilhelm Jähns, der sein verdienstvolles und bis heute unverzichtbares Werk just im Jahr der nationalen Einigung 1871 *Allen Deutschen* vorlegte und damit Webers kompositorisches Œuvre gleich einem Denkmal zum Nationalheiligtum stilisierte. Die Metapher vom Volksliedhaften des *Freischütz* scheint nicht ohne Folgen für die seriöse Weber-Forschung geblieben zu sein. Die Vertrautheit mit diesem Werk, seine Rolle als nationales Besitztum verhinderte lange eine wissenschaftliche Diskussion, bis John Warrack – bezeichnenderweise ein Brite – mit seiner Weber-Biographie 1968 die "moderne" Weber-Forschung einläutete. Besonders seit dem Weber-Jahr 1986 sind zahlreiche Dissertationen und Kongreßberichte erschienen. Dennoch blieb die Deutung des

---

<sup>10</sup> Renate Paczkowsky, *Carl Maria von Weber in zeitgenössischen Bildnissen*, in: *Carl Maria von Weber, Werk und Wirkung im 19. Jahrhundert*, Katalog der Ausstellung der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, Kiel 1986, S. 77

<sup>11</sup> Der Verzicht auf einen "langen Brief" resultiert aus der Zeitbedrängnis, in der sich Weber gerade befand.

<sup>12</sup> Brief C. M. v. Webers vom 21. Juni 1821, in: *Neue Musik-Zeitung*, Jg. 26 (1905), S. 488 (Faks.)

# Eulenburg Studienpartituren Carl Maria von Weber

## Bühnenwerk

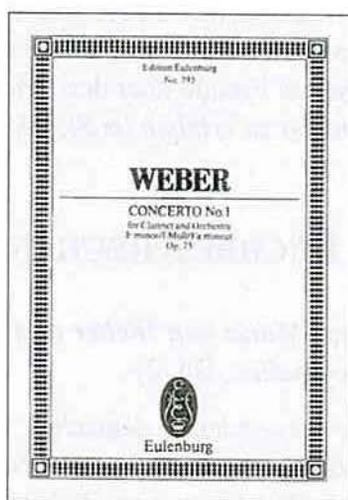
Der Freischütz, op. 77  
ETP 915, DM 52,-

## Sinfonien

- Nr. 1 C-Dur, op. 19  
ETP 591, DM 15,-
- Nr. 2 C-Dur  
ETP 592, DM 27,50

## Ouvertüren

- Abu Hassan  
ETP 696, DM 11,-
- Der Beherrscher der  
Geister „Rübezahl“, op. 27  
ETP 605, DM 11,-
- Euryanthe, op. 81  
ETP 635, DM 12,-
- Der Freischütz, op. 77  
ETP 602, DM 12,-
- Jubel-Ouvertüre, op. 59  
ETP 612, DM 12,-
- Oberon  
ETP 607, DM 11,-
- Peter Schmoll, op. 8  
ETP 1111, DM 11,-
- Preziosa, op. 78  
ETP 609, DM 11,-



- Silvana  
ETP 697, DM 11,-
- Aufforderung zum Tanz,  
op. 65  
ETP 831, DM 13,50

## Instrumental- Konzerte

### Klavierkonzert

- Nr. 1 C-Dur, op. 11  
ETP 1229, DM 19,50
- Nr. 2 Es-Dur, op. 32  
ETP 1230, DM 19,50
- Konzertstück f-Moll, op. 79  
ETP 746, DM 13,50

**Cellokonzert D-Dur, op. 20**  
ETP 1282, DM 13,50

### Klarinettenkonzert

- Nr. 1 f-Moll, op. 73  
ETP 793, DM 13,50
- Nr. 2 Es-Dur, op. 74  
ETP 794, DM 15,-
- Concertino Es-Dur, op. 26  
ETP 1205, DM 11,-

**Fagottkonzert F-Dur, op. 75**  
ETP 1201, DM 12,-

## Kammermusik

- **Quintett B-Dur**  
für Klarinette und  
Streichquartett, op. 34,  
ETP 384, DM 12,50
- **Trio g-Moll**  
für Flöte, Violoncello und  
Klavier, op. 63  
ETP 400, DM 10,50

Edition Eulenburg



Weberschen Werkes im Kontext nationaler Nomenklatur eines der vordringlichsten Desiderata der Weber-Forschung.

Dieser verdienstvollen Aufgabe stellte sich Wolfgang Michael Wagner, der mit dem zweiten Band der *Weber-Studien* eine repräsentative und vorzüglich edierte Studie zu diesem Thema vorlegt. Auffälligstes Merkmal dieser Arbeit ist ihr interdisziplinärer Ansatz. Über weite Strecken scheint ihr allgemeines geschichtlicher Ursprung durch, der sich in einer von Thomas Nipperdey betreuten Magisterarbeit niederschlug. Als Dissertation wurde diese Arbeit im Fach Theaterwissenschaften angenommen (1993), was den Autor jedoch nicht hindert, auch im engeren Sinne musikwissenschaftliche Betrachtungen einfließen zu lassen und literaturwissenschaftliche Methoden anzuwenden. Ausgehend von einer Deutung des Kulturnationalismus in Deutschland nach den Befreiungskriegen, der – primär getragen von der Schicht der Intellektuellen – Kunst als Substitut für mangelnde politische Einheit der Nation definiert, beschreibt der Autor Webers Suche nach einem Konzept der "deutschen Oper", die, nach Webers bekannten Worten, an *Krämpfen* leidet und *aus einer Ohnmacht in die andere* fällt. Er stellt dabei den *Freischütz* in den Zusammenhang der spezifischen Merkmale deutscher Romantik mit ihren assoziativen Komponenten: übernatürliche Mächte, Natur als Sinnbild für Idylle und teuflischen Schrecken, und versucht, an der Musik spezifisch deutsche Charakteristika festzumachen (etwa die Entwicklung der ästhetischen Diskussion über den Gegensatz von italienischem und deutschem Arienstil, den Einfluß pseudo-volksmusikalischer Komponenten oder die spezifisch deutsche Behandlung der Instrumentation und Klangfarbe). Dies stellt der Autor in den Kontext der Rezeptionsgeschichte des *Freischütz* von der Berliner Uraufführung mit ihren Querelen um die "Parteien" Gasparo Spontinis und Webers bis hin zu seiner ideologisierten Wertschätzung als nationales Kulturgut, die sich in der Aufführungsdichte und der trivialen Opernführer-Literatur bis zur Jahrhundertwende gleichermaßen niederschlägt. Die klischeehaften Argumentationsschemata von der Oberflächlichkeit italienischer Oper gegenüber der dramatischen Wahrheit des aus "deutschem Geist" geborenen Kunstwerks werden vom Autor ausführlich zitiert und auf ihren geistesgeschichtlichen Hintergrund hin überprüft. Dabei stellt er auch einen opernhistorischen Kontext her, indem er diskutiert, weshalb die Oper vor Weber – ausgehend von den Singspielen Johann Adam Hillers über Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethovens *Fidelio* bis hin zu Johann Nepomuk Poißls *Athalia* und den als "deutsche Opern" reklamierten Beiträgen E.T.A. Hoffmanns und Ludwig Spohrs – hinsichtlich ihrer national-spezifischen Charakteristik nicht die Bedeutung des *Freischütz* erreichen konnten.

Vergleiche zu Gioacchino Rossini, François Adrien Boieldieu und François Esprit Auber erweitern den Horizont mit Blick auf die Struktur des Opernrepertoires in Deutschland, wobei auch die soziologische Struktur des Theaterpublikums nicht außer acht gelassen wird. Auch Wagners Bedeutung für das Verständnis einer deutschen Oper sowie sein Beitrag zur Vereinnahmung Webers als nationales Symbol kommen zur Sprache, wenngleich sich hier einige Schwächen der Arbeit zeigen. So läßt der Autor eine Interpretation von Wagners Schrift *Oper und Drama* vermissen, die wesentlich dessen gezielte und scharfsinnige Opposition gegen Rossini und Meyerbeer artikuliert, indem Weber zum Sinnbild natürlichen und unverbrauchten (d. h. für Wagner: deutschen) Kunstausdrucks stilisiert wird. Teilweise wirken die Ausführungen nicht ausreichend fundiert: Der Begriff des "Charakteristischen" wird ohne Berücksichtigung der Dissertation Jacob de Ruiters diskutiert, auch fehlt der Darstellung von Webers ästhetischem Denken eine Auseinandersetzung mit Matthias Viertels Aussagen zu diesem Thema. Zahlreiche Thesen tauchen an verschiedenen Stellen des Buches wiederholt auf und lassen die Darstellung mühsam erscheinen, wenngleich sich oft scharfsinnige Deutungen

dahinter verbergen. Die musikalischen Analysen bringen wenig neue Erkenntnisse (worauf der Autor mehrfach selbst hinweist) und scheinen beliebig ausgewählt zu sein (weshalb erwähnt Wagner nur die Takte 17ff. der Agathen-Arie Nr. 8, um Webers Klangsinn zu belegen, nicht jedoch die unmittelbar vorausgehende Stelle, bei der das Öffnen des Fensters T. 12ff. eine außerordentlich feinsinnige musikalische Behandlung erfährt?). Die Diskussion der Oper *Euryanthe*, der es aufgrund ihrer Mängel hinsichtlich des Textes und der für die meisten Rezipienten unverständlichen Musik nicht gelang, die Stellung der spezifisch deutschen "seriösen", d. h. großen Oper einzunehmen, fällt dagegen knapp und präzise aus. Leider bleiben auch hier einige Aspekte an der Oberfläche; Anna Amalie Aberts Studie zum Begriff der "großen Oper" wird nicht erwähnt.

Trotz dieser Mängel bietet Wagners Arbeit einen umfassenden Überblick über die Facetten der nationalspezifischen Diskussion im Zusammenhang mit der Person und dem Werk Webers. Vor allem die zahlreichen Zitate aus der zeitgenössischen Presse und Literatur sowie die fundierte Interpretation allgemeinhistorischer Phänomene und ihrer Relevanz für den Begriff der deutschen Nationaloper bieten eine solide Basis für eine weitere Diskussion dieses Problems.

(Januar 1996)

Frank Heidelberg

## DER BÄR IST LOS

Webers *Silvana* am Stadttheater Hagen

von Frank Heidelberg, Würzburg

Die Oper *Silvana* erhielt den Todesstoß durch ihren eigenen Schöpfer. Spätestens mit dem Erfolg des in Sujet und Musik ähnlichen *Freischütz* gingen ihre Aufführungszahlen rapide zurück, und in unserem Jahrhundert tendierten sie gegen null: Die Hager Inszenierung ist mit Ausnahme der 1989er Zwingenberger Produktion (in der Pasqué-Langer-Fassung) wohl die bisher einzige seit den 1880er Jahren, die Aufführung im November 1994 im Berliner Schauspielhaus war konzertant. Wohl fehlt *Silvana* die dämonische Komponente ihres "großen Bruders", doch die Musikalisierung frischen Waldlebens und menschlicher Konflikte, gepaart mit ritterlicher Couleur, und vor allem die klanglich reizvolle instrumentale Zeichnung der stummen Hauptdarstellerin läßt dem 1810 in Frankfurt erstmals aufgeführten Werk eine Schlüsselrolle in Webers Œuvre zukommen. Es markiert die Ablösung vom Frühwerk und die Hinwendung zum dramatisch packenden, inspirierten und farbenreichen Weberschen Musiktheater des *Freischütz* und der *Euryanthe*.

Auch die Handlung und die Zeichnung individueller Personencharaktere stehen einer musikalisch packenden Realisation kaum im Wege; zumindest führt die ermüdende Diskussion nicht sehr weit, ob nun das Motiv der einst von einem Rivalen ihres Vaters aus Eifersucht geraubten *Silvana*, die durch einen spontan in Liebe zu ihr entbrannten Ritter aus ihrer Felsenhöhle im Wald herausgeführt wird und in ihr gräfliches Elternhaus zurückkehrt, sinnvoll genug ist, um die eigentliche Handlung glaubhaft werden zu lassen. Zweifellos bedarf es eines sensiblen und stilerfahrenen Regisseurs wie Wolfgang Quetes (er zeichnete jüngst für den erfolgreichen Weber-Zyklus in Nürnberg verantwortlich), um die Dialoge etwas von ihrem modrigen Geruch zu befreien und zu straffen. Tiefgreifende Bearbeitungen und Umstellungen kann man sich jedoch sparen. Die Musik ist schlüssig und interessant; sie spricht ohnehin für sich.