

Der Individuationsprozeß bei Carl Maria von Weber (1786–1826)

Johannes Fabricius

Hillerød, Dänemark

Schlüsselwörter: Oper, Psychoanalyse, prä- und perinatale Psychologie

Abstract: *The Individuation Process of Carl Maria von Weber (1786–1826).* The paper interprets Weber's opera *Der Freischütz* (1817–1821) as a symbolic reflection of the unconscious patterns of the birth trauma with its dramatic sequence of death and rebirth. The young hero's descent into the Wolf's Glen in order to win the hand in marriage of his beloved reflects the archetypal theme of the hero's descent into the jaws of the dragon or into the bowels of the earth in order to win the hand of a royal or precious woman – a gift obtained after he has conquered the dragon or endured the horrors of the night-sea-journey. Weber's next opera *Euryanthe* (1821–1823) describes a world of love and innocence invaded by the dark powers of jealousy, falsehood and vindictiveness. The two worlds are represented by a "bright" couple, Adolar and Euryanthe, and by a "dark" couple, Lysiart and Eglantine. The blackening of the psychological landscape of the opera reflects the onset of the composer's *Lebenswende* or *midlife crisis*, which follows upon the zenith of Weber's life and art as expressed by his composition of the *Freischütz*. The transition between the two operas reflects a regular pattern of the individuation process as it moves from the peak of adulthood to the valley of middle age with its *midlife crisis*. A similar transition may be observed in the works of all creative artists.

Zusammenfassung: Dieser Beitrag interpretiert Webers Oper *Der Freischütz* als eine symbolische Widerspiegelung der unbewußten Muster des Geburtstraumas mit seiner dramatischen Abfolge von Tod und Wiedergeburt. Der Abstieg des jungen Helden in die Wolfsschlucht, um die Hand seiner Geliebten zur Heirat zu gewinnen, spiegelt das archetypische Thema vom Abstieg des Helden in den Schlund des Drachen oder in die Eingeweide der Erde wider, um die Hand der königlichen oder wertvollen Frau zu gewinnen – ein Lohn, der durch den Sieg über den Drachen oder das Aushalten der Schrecken der Nachtmeerfahrt erlangt wird. Webers nächste Oper *Euryanthe* (1821–1823) beschreibt, wie eine Welt der Liebe und Unschuld von den dunklen Mächten des Neides, der Falschheit und der Rachsucht überschwemmt wird. Die beiden Welten werden durch das „lichte“ Paar, Adolar und Euryanthe, und durch das „dunkle“ Paar, Lysiart und Eglantine, symbolisiert. Die Verdunkelung der seelischen Landschaft in der Oper spiegelt den Beginn der *Lebenswende* oder *midlife crisis* des Komponisten wider, die auf den Zenith von Webers Leben und Kunst folgte, wie er sich in der Komposition des *Freischütz* ausdrückte. Der Übergang zwischen den beiden Opern spiegelt ein regelhaftes Muster im Individuationsprozeß wider,

Korrespondenzanschrift: Johannes Fabricius, Dr. med. et phil., Christian IV's Vej 8, 3400 Hillerød, Dänemark

wie es sich vom Höhepunkt des Erwachsenenalters zum Tal der Lebenswende entwickelt. Ein ähnlicher Übergang kann in den Werken von allen kreativen Künstlern beobachtet werden.

*

Am 18. Juni 1821 wurde die Oper *Der Freischütz* von dem deutschen Komponisten Carl Maria von Weber (1786–1826) zum ersten Mal im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin aufgeführt. Diese Uraufführung war ein beispielloser Erfolg und machte mit einem Schlag den Komponisten in der ganzen europäischen Musikwelt berühmt. Die Oper wurde in fast alle europäischen Sprachen übersetzt, und sie eroberte mit immensem Erfolg und fast nie vorher da gewesener Schnelligkeit die Bühnen der ganzen Welt, wo sie sich bis heute auf dem Spielplan erhalten hat.

Der Freischütz bedeutete die Geburtsstunde der deutschen romantischen Oper, die später mit Richard Wagner ihre Kulmination finden sollte. Es war aber nicht nur Webers Musik und dramatische Meisterschaft, die mit so großer Begeisterung aufgenommen wurden – die Faszination ging weit über den ästhetischen Genuß hinweg und hatte tiefere und stärkere Wurzeln. Eine tiefenpsychologische Analyse des *Freischütz* kann hier erhellend sein.

Der Freischütz wurde 1817–1821 komponiert, als Weber 31–35 Jahre alt war, d. h. in einem Alter, in dem die Tiefenregression der Libido bei allen Menschen die unbewußten Strukturen des Geburtstraumas wieder belebt und diese in entsprechenden Fantasien projiziert (Fabricius 2003). Die Merkmale dieser Fantasien sind die folgenden: 1) Liebesmotive werden in inzestuöser Weise gefärbt und treten oft in „verschleierter“ Form auf; 2) die Vereinigung mit dem Geliebten geschieht in einer gefährlichen Form, häufig in Gestalt eines „Liebestodes“ in Verbindung mit einem Abstieg in einen gefährlichen Brunnen, in eine Spaltöffnung in der Erde oder in das Maul eines Drachens usw.; 3) ein diffuses Gefühl der Angst beherrscht die Liebenden und erscheint oft in Form von Trennungsangst, Verfolgungsangst oder Todesangst; 4) Abwehrmaßnahmen gegen diese Angst, von Otto Rank „Urangst“ genannt (Rank 1924), erscheinen in Gestalt von Spaltungsreaktionen oder Spaltungsphänomenen, die auch ein polarisiertes Universum von Schwarz und Weiß, Licht und Finsternis, Gut und Böse, Liebe und Haß hervorruft; 5) die schließliche Vereinigung der Liebenden gipfelt in Fantasien von Wiedergeburt und „hermaphroditischer“ Verschmelzung in einem Raum, in dem alle Gegensätze zusammengeführt werden (*coniunctio oppositorum*). Webers Oper *Der Freischütz* kann als ein Beispiel dieser Konfiguration von Motiven aufgefaßt werden.

Der Textdichtung der Oper liegt eine „Der Freischütz“ betitelt Novelle aus dem *Gespensterbuch* (Leipzig 1810) von August Apel und Friedrich Laun zugrunde (Abb. 1). Bald nach dem Erscheinen des Buches hatte Weber den Freischützstoff kennen gelernt, aber erst im Januar 1817 nach seiner Berufung als königlich sächsischer Hofkapellmeister an die Oper in Dresden fühlte er sich bereit, die Fantasiewelt des *Freischütz* zu einer Oper zu gestalten. Er wandte sich an den Dresdener Advokaten und Dichter Friedrich Kind (1768–1843) und bat ihn, ein Libretto auf der Grundlage der Novelle im *Gespensterbuch* zu verfassen. Kind erklärte sich zur Dramatisierung des Freischützstoffes bereit, und in der

kurzen Zeit von nur neun Tagen schrieb er die ganze Textdichtung. Schon am 1. März 1817 hielt Weber das vollständige Manuskript in Händen.

In einem später verfaßten „Programm“ gab Weber Aufschluß über Absicht und Wirkung seiner neuen Oper: „In dem *Freischütz* liegen zwei Hauptelemente, die auf den ersten Blick zu erkennen sind: Jägerleben und das Walten dämonischer Mächte, die Samiel personifiziert ... Die wichtigste Stelle für mich waren die Worte des [Hauptperson] Max: ‚Mich umgarnen finstere Mächte,‘ denn sie deuteten mir an, welcher Hauptcharakter der Oper zu geben sei ... Wenn Sie die Partitur durchgehen, werden Sie kaum ein Stück finden, in welchem jene düstere Hauptfarbe *nicht* merkbar wäre. Sie werden sich überzeugen, daß die Bilder des Unheimlichen die bei weitem vorherrschenden sind und es wird Ihnen deutlich werden, daß *sie* den Hauptcharakter der Oper geben“ (Leinert 1978).

Diese Grundstimmung der Oper zeigt sich in einer diffusen Angst und „Untergangsstimmung“, die sich der Liebenden bemächtigt. „Unsichtbare Mächte grollen,“ seufzt Max am Anfang der Oper, „bange Ahnung füllt die Brust“ (I). „Länger trag’ ich nicht die Qualen, die Angst,“ schreit er auf dem Höhepunkt seiner Verzweiflung, „O dringt kein Strahl durch diese Nächte?“ (I). Seine zukünftige Braut Agathe teilt mit ihm dieses unbestimmtes Gefühl des Bedrohtseins. „Zagen muß dies ahnungsvolle Herz,“ gesteht sie ihrer Cousine Ännchen, „Nichts fühlt mein Herz als Beben ... mir ist so bang“ (II). In der Oper verkörpern zwei böse Vorzeichen die düsteren Ahnungen der Liebenden: Zur selben Zeit, als Max einen gewaltigen Steinadler mit einer verzauberten Kugel abschießt, fällt ein Bild von Agathes „Urvater Kuno“ (I) von der Wand und verletzt ihren Kopf, so daß Blut ihre Locken färbt. Am selben Morgen hat ein freundlicher Eremit sie vor einer großen Gefahr gewarnt, und als am folgenden Tag ein Aufzug von Brautjungfern Agathe ihren Brautkranz überreichen will, begegnet ihr noch ein böses Vorzeichen. Als sie die Schachtel öffnet, findet sie nicht einen Brautkranz, sondern eine „Totenkrone“ (III). Eine ähnliche Unheil bringende Kopfbedeckung trägt Max, nachdem sein Freund und Jägerbursche Kaspar, der ihm die Zauberkugel gegeben hat, seinen Jägerhut mit den Federn der toten Steinadler ausgeschmückt hat.

Die alles durchdringende Angst des *Freischütz* geht von einem traumatischen Zentrum aus, das auch die Kernszene der Oper bildet: die „Wolfsschlucht“ (II) oder „Schreckensschlucht“ (II), die wieder mit dem „Schwarzen Jäger“ (II) Samiel verbunden ist. Samiel ist keine allegorische Figur, nicht irgendein Teufel, sondern Personifizierung der dämonischen Mächte inmitten des Naturereignisses einer unheimlich stürmischen Gewitternacht.

Die Einbeziehung der Natur im *Freischütz* als Handlungsträger ist neuartig und für die Evolution der europäischen Oper bahnbrechend. Sie bezeichnet zugleich einen Hauptzug der Romantik: die Überwindung des Bruches von realer und geträumter Welt, die Wechselwirkung zwischen Fantasie und Wirklichkeit, der Einbruch des Unbewußten ins Bewußtsein.

Viele Züge deuten darauf hin, daß die Nachtseite der Oper – Samiel und seine Wolfsschlucht – zur Welt des Unbewußten gehört und sich in den erregten und ängstlichen Fantasien und Träumen der beiden Jägerburschen Max und Kaspar und der Erbförstertochter Agathe äußert. Die „furchtbare Waldschlucht“ (II) ist ein „dunkles Reich“ (II), das durch einen unsichtbaren „Geisterchor“ (II)



Abb. 1. Immer auf der Suche nach einem guten Libretto stieß Weber 1810 auf das eben publizierte „Gespensterbuch“ von Apel und Laun. „Hier ist ein superber Text!“ vertraute er seinem Freund Alexander von Dusch an, mit dem zusammen er sofort ein Szenarium zu einem Operntext skizzierte. Aber erst sieben Jahre später war Weber bereit, den Freischützstoff in eine Oper umzusetzen.

spricht und seine Regungen durch „gespenst'ge Nebelbilder“ (II) oder Traum-bilder ausdrückt. In bedeutsamer Weise ist auch Samiel mit dem Traumleben des jungen Freischützen verbunden: im ersten Akt erscheint der Schwarze Jäger immer im Hintergrund, wenn Max sich seinen Angstfantasien und folternden Ahnungen hingibt. Auch Agathes Zittern und Zagen ist mit dieser okkulten Figur verbunden, und im zweiten Akt versucht sie mit aller Macht ihren Geliebten von seinem Abstieg in die Wolfsschlucht des Schwarzen Jägers zurückzuhalten.

Ein seltsamer Zug der Handlung ist der Entschluß der Hauptperson, sich den Gewalten der „Schreckensschlucht“ hinzugeben, um sie zu bewältigen – eine Art „Probe“ die auch mit dem Gewinn seiner Braut Agathe und der Erbförsterei ihres Vaters Kuno verbunden ist. „Darf Furcht im Herz des Waidmanns hausen?“ fragt Max sich selbst, als er sich auf dem Wege nach der Wolfsschlucht begibt. „Ich bin vertraut mit jenem Grausen, das Mitternacht im Walde webt . . . mein Schicksal reißt mich fort“ (II).

In dieser Hinsicht gehört Max zu den Protagonisten des Heldenmythos, die die Schrecken des Drachenkampfes erdulden und den Drachen erschlagen müssen, um die Prinzessin und ihr Königreich zu gewinnen. Otto Rank hat richtig diese archetypische Symbolik als eine Überwindung des Geburtstraumas interpretiert und den Helden als Symbol einer regressiven Libido aufgefaßt, die im Dienste des Ichs und des Individuationsprozesses steht: „Der Held auf dem Wege der Rückkehr zur Mutter muß die Geburtsangst überwinden, die ja die Schranke darstellt, an die auch der Neurotiker in allen seinen Regressionsversuchen immer wieder stößt“ (Rank 1924). Als erster Tiefenpsychologe hat Rank die „Realität der Mutterleibsfantasie“ erkannt und die Tiefenregression des Unbewußten als eine dynamische Bewegung verstanden, die mit dem Drang nach „Wiedergeburt“ und Ganzheit verbunden ist.

Im *Freischütz* ist die Wolfsschlucht ein durchsichtiges Symbol der Geburtsangst und der *vagina dentata* – die „Schreckensschlucht“, die den regredierenden Jägerburschen Max zu verschlingen versucht. Ein zweites traumatisches Geburtssymbol ist der hohle Baum in der Schlucht, „ein vom Blitz zerschmetterter, ganz verdorrter Baum, inwendig faul“ (II), der mit dem höllischen Inneren der Erde verbunden ist. „Ha! Furchtbar gähnt der düstre Abgrund, welch ein Graun!“ (II) ruft Max aus, als er den Abstieg in die Wolfsschlucht beginnt. „Das Auge wähnt in einen Höllenspfuhl zu schau! . . . Ob das Herz auch graust, ich muß! Ich trotzte allen Schrecken!“ (II).

Während seines Abstiegs erblickt Max am Boden der Schlucht den abgehaenen Flügel des von ihm geschossenen Adlers, den er als ein Symbol seines „Schicksals“ interpretiert und mit seinem Sturz in die Tiefe verbindet: „Ich schoß den Adler aus hoher Luft; ich kann nicht rückwärts, mein Schicksal ruft!“ (II). „Der Hölle Netz hat dich umgarnt,“ flüstert Kaspar bereits im ersten Akt, nachdem er Max die magische „Freikugel“ gegeben hat, mit der er den Adler abschießt, „nichts kann vom tiefen Fall dich retten!“ (I).

Als Max einige Schritte weiter in den Abgrund klettert, begegnet ihm nun das erste von vielen traumatischen Gespensterbildern in der Wolfsschlucht. „Der Geist seiner Mutter erscheint im Felsen,“ erläutert das Libretto, „eine weiß verschleierte Gestalt, die die Hand erhebt“ (II) mit einer zweideutigen Geste. „Sie winkt mir zurück“, schreit Max, der, als die Gestalt in ihr „Grab“ verschwindet, ein

neues Traumbild mit „Agathes Gestalt“ erblickt. „Sie gleicht völlig einer Wahnsinnigen und scheint im Begriff, sich in den Wasserfall herab zu stürzen“ (II). Tatsächlich zieht die Traumfigur wie eine Nixe Max in den Strom hinunter und scheint wie der schwarze Adler die Hauptperson in die Tiefe hinab zu ziehen. „Agathe!“ schreit Max beim Anblick ihrer Traumgestalt, „Sie springt in den Fluß! Hinab! Hinab! Ich muß!“ (II). Am Boden der „Schreckensschlucht“ empfängt ihn schließlich Kaspar, der Max Hilfe in seiner Not versprochen hat – aber auch im Dienst des Schwarzen Jägers steht.

Max' Abstieg in die Wolfsschlucht dient nicht nur der Bewährung seiner Tapferkeit und Furchtlosigkeit, sondern hat auch ein okkultes Ziel: das Gießen von verzauberten „Freikugeln“, die ein beliebiges Objekt treffen können. Max, den sein Glück als Meisterschütze verlassen hat, hofft beim Probeschießen vor dem Fürsten am nächsten Tag als Preis die Erbförsterei und die Hand Agathes, der Tochter des Erbförsters, zu gewinnen. Bewegt von seinem schwindenden Glück als Meisterschütze und von seiner schwindenden Hoffnung auf Agathes Hand und die Erbförsterei und beeindruckt von dem außergewöhnlichen Schuß, den er mit Kaspars „Freikugel“ gemacht hat, willigt Max ein, Kaspar um Mitternacht in der Wolfsschlucht zu treffen, um dort sieben Freikugeln zu gießen. Von den jeweils sieben dieser Kugeln treffen sechs das bestimmte Ziel, die siebte aber gehört Samiel, der sie lenken kann, wohin er will.

Vor Max' Ankunft und als Mitternacht geschlagen hat, ruft Kaspar Samiel an, der dem von ihm vorgeschlagenen Handel zuzustimmen scheint: die siebte Kugel wird Agathe treffen, und Max wird Kaspars Platz als Opfer des Teufels einnehmen.

Nach Max' Ankunft spricht Kaspar die Zaubersprüche aus und wirft die Zutaten für den Kugelguß in die Gießkelle. Als das okkulte Werk im magischen Kreis fortschreitet, verdunkelt sich der Mond, und die beiden Jägerburschen werden von einem furchtbaren Gewittersturm überfallen, dessen „gespenstige Nebelbilder“ die Schichten eines traumatischen Unbewußten enthüllen. Blitze, Donner und Feuer aus der Erde verwandeln die Wolfsschlucht in eine Hölle; unheimliche Raubvögel flattern unter dem verfinsterten Mond umher; wilde Jäger mit Hunden ziehen in der Höhe vorüber, und „ein schwarzer Eber“ (II) raschelt durchs Gebüsch und jagt wild vorüber. Auf dem Höhepunkt des nächtlichen Alptraums und im Augenblick, wo die siebte Kugel gegossen ist, erscheint Samiel in eigener Person und greift mit glühenden Augen nach Max' Hand. Diese Szene repräsentiert die Kulmination der Oper und stellt einen Höhepunkt der Schauerromantik dar. Die kulminierende Angst des *Freischütz* bringt aber auch eine seltsame Wendung, als die Glocke eins schlägt. Das Libretto beschreibt diesen Vorgang in der folgenden Weise:

„Kaspar wird zu Boden geworfen und schreit: ‚Samiel! Hilf! Sieben!‘ Max, gleichfalls vom Sturm hin- und hergeschleudert, springt aus dem [magischen] Kreis, faßt einen Ast des verdorrten Baumes und schreit: ‚Samiel!‘ In demselben Augenblick fängt das Ungewitter an sich zu beruhigen; an der Stelle des verdorrten Baums steht der Schwarze Jäger, nach Maxens Hand fassend. Samiel ruft mit furchtbarer Stimme: ‚Hier bin ich!‘ Max schlägt ein Kreuz und stürzt zu Boden. Es schlägt eins. Plötzliche Stille. Samiel ist verschwunden. Kaspar liegt noch mit dem Gesicht zu Boden. Max richtet sich konvulsivisch auf“ (II).

Als Max sich vom Boden der Wolfsschlucht erhebt, entschlüpft er wie die mythischen Helden dem Maul des Drachens in einem Akt der Erlösung. Auf dem Höhepunkt seiner qualvollen Erlebnisse scheint er diese überwunden zu haben. Die Schrecken der Wolfsschlucht gelangen zum Ende, und der äußersten Steigerung von Spannung und Leiden folgt eine plötzliche Erleichterung und Entspannung, als die Glocke eins schlägt. Der Vorhang kann für den dritten Akt des *Freischütz* aufgehen, in dem Max schließlich seine Braut und ihre Erbförsterei gewinnt.

Auch diese Apotheose bereitet sich charakteristisch auf einer Traumbühne vor, die noch einmal die Handlung in entscheidender Weise beeinflusst. Als Agathe am Morgen des Probeschusses ihres Geliebten vor dem Fürsten und am Tage ihrer Hochzeit aufwacht, berichtet sie Ännchen von einer traumerfüllten Nacht: Als „Max in diesem schrecklichen Wetter im Walde war,“ so gesteht sie ihrer Cousine, „habe ich so quälende Träume gehabt: Mir träumte, ich sei in eine weiße Taube verwandelt und fliege von Ast zu Ast. Max zielte nach mir, ich stürzte, aber nun war die weiße Taube verschwunden; ich war wieder Agathe, und ein großer schwarzer Raubvogel wälzte sich im Blute“ (III). Ännchen deutet geschickt diesen Traum und sieht Agathe, die weiße Braut, als ein Symbol der Taube und Max mit den Adlerfedern auf seinem Hut als ein Symbol des schwarzen Raubvogels.

Tatsächlich wird dieser Traum zur Wirklichkeit durch Max' Probeschiessen, in dem der Fürst ihm die Aufgabe stellt, auf eine weiße Taube, die auf einem Baum sitzt, zu schießen. Als Max anlegt, fliegt die Taube zu einem anderen Baum, von dem aus Kaspar die Vorgänge beobachtet hat und unter dem in diesem Moment Agathe mit ihren Brautjungfern hervortritt. Zu spät ruft Agathe ihre Warnung, als Max seine siebte „Freikugel“ abschießt: „Schieß nicht, Max! Ich bin die Taube!“ (III). Nach dem Schuß schreien Agathe und Kaspar laut auf und stürzen beide wie tot zu Boden. „Schaut, o schaut,“ rufen die Umherstehenden, „er traf die eigne Braut! Der Jäger stürzte vom Baum!“ (III). Wie ein *deus ex machina* tritt aber hier der alte Eremit hervor und hilft Agathe auf, die „aus schwerer Ohnmacht erwacht“ mit den Worten: „Wo bin ich? War's Traum nur, daß ich sank?“ (III).

Traum und Wirklichkeit fließen in diesem Augenblick in eine Synthese irrationaler und rationaler Kräfte zusammen und bereiten die Lösung der Konflikte des Dramas vor. Als Samiels siebte Kugel oder „Teufelskugel“ sich in eine „Glückskugel“ (III) verwandelt, wird nicht Agathe, sondern Kaspar tödlich getroffen, der nun wie der schwarze Raubvogel in Agathes Alptraum „rot vom Blute liegt und krampfhaft sich krümmt“ (III). An dieser Stelle „kommt Samiel hinter Kaspar aus der Erden, von den übrigen ungesehen“ (III), um den Jägerburschen als seinen „Raub“ zu fordern. Kaspar, der „Bösewicht“ (III), und nicht Max nimmt am Ende der Oper den Platz als Opfer des Teufels ein. Im Sterben flucht Kaspar seinem bösen Geist und Verführer, der wieder in der Erde „verschwindet“ (III), als einige Jäger Kaspars Leichnam auf dem Befehl des Fürsten fort tragen: „Fort, stürzt das Scheusal in die Wolfsschlucht!“ (III).

Als der Schwarze Jäger „verschwindet“ und der heilige Eremit hervortritt, verwandelt sich der verfinsterte Mond einer Schreckennacht in die Sonne eines schönen Tages, die Agathe wie zum ersten Mal erblickt mit Worten, die ihre Überwindung einer qualvollen Geburt ausdrücken: „Ich atme noch die liebliche Luft, der Schreck nur warf mich nieder. O Max, ich lebe noch!“ (III). Als Aga-

the „sich nach und nach erholt und aufsteht“ (III), gelangt sie aus ihrer eigenen „Schreckensschlucht“ und umarmt mit Glut ihren Geliebten. Die Oper schließt mit ihrem Liebesmotiv, das zum ersten Mal in dem Finale der Ouvertüre auftritt in einer Sequenz, deren musikalische Symbolik die Geburt des Lichts aus einer traumatischen Finsternis beschreibt.

In dem Finale des *Freischütz* vollzieht sich eine parallele Erlösung, als der schwarze Adler in Agathes Alptraum sich in ihren Bräutigam verwandelt und die „Totenkrone“ sich zu ihrer „Brautkrone“ (III) umgestaltet, die ihre Brautjungfern aus den „weißen Rosen“ (III) des Eremiten winden.

„Der Eremit versöhnt und heilt das Ganze“ (Hoffmann 1986), erläutert Weber die Schlußszene des *Freischütz*, in der Max seine Braut und ihre Erbschaft gewinnt – doch nur nach einem „Probejahr“ (III), in dem er seinen Abscheu vor aller Zauberei und seine Gottesfurcht bewähren muß. Sehr symbolisch verbietet der Fürst auf den Rat des Eremiten den alten Brauch des Probeschusses, der die Ursache von Max' Versuchung gewesen ist und auch mit der Gestalt des „schwarzen Ebers“ verbunden ist – dem gefährlichsten unter den Tieren des Schwarzen Jägers und von Tiefenpsychologen als ein Symbol der Inzestangst gedeutet (Jung 1952).

Im Werk und Leben Webers stellt der *Freischütz* einen Höhepunkt dar, in dem die Gegensätze sich zu einer psychologischen und musikalischen Ganzheit verbinden, wobei sich verschiedene und disparate Größen auf einer gemeinsamen Bühne darstellen – der heilige Eremit und der Schwarze Jäger, Himmel und Erde, Gutes und Böses, Hochzeitstag und Schreckensnacht, reale und geträumte Welt, Wiener Klassik und Schauerrromantik. Webers neuartige Synthese bedeutet die Geburtsstunde der deutschen romantischen Oper und zugleich eine Revolution in der Entwicklung der europäischen Oper. Diese Sternstunde im Werk und Leben Webers ereignet sich in den Jahren 1817–1821 und fällt mit seiner erfolgreichen Tätigkeit als Kapellmeister in Dresden zusammen. Die Periode bedeutet auch den Anfang seiner glücklichen Ehe mit der Sängerin Caroline Brandt (1794–1852), mit der er drei Kinder zeugt. Mit den Begriffen des Individuationsprozesses beschreiben die Jahre 1817–1821 Webers *Vollreife* als Künstler und als Mensch seine Erlangung des *Erwachsenenalters*, in dem sich Bewußtsein und Unbewußtes zum ersten Mal in einer psychologischen Synthese verbinden.

Im Verlauf des menschlichen Individuationsprozesses ist dieser Gipfel von zwei gesetzmäßigen Krisen umgeben: die der *Jugendkrise* und die der *Lebenswende* (Fabricius 2003). Webers Jugendkrise fällt in die Jahre 1814–1816 und hat durch die Beschreibung seines besten modernen Biographen, John Warrack, eine fast klassische Darstellung der Elemente der Jugendkrise erhalten:

„Sie hatten sich [1815] im Unguten getrennt; aber bald wechselten sie schon wieder Briefe. Weber war zutiefst verzweifelt, er fürchtete, nicht nur Caroline zu verlieren. Die Briefe waren zu peinlich für Max Maria; er unterdrückte sie, angeblich, weil sie ein verzerrtes Bild seines Vaters geben. In Wirklichkeit geben sie einen bewegenden Einblick in das Gemüt eines Künstlers, der in seiner Verzweiflung so tief gesunken ist, daß er sogar an der eigenen Lebensaufgabe zweifelt. Es sind tatsächlich schmerzliche Briefe voll von dramatischen, unzusammenhängenden Ausrufen, wie sie *Werther* in das Vokabular der Liebenden eingeführt hatte; Aberglaube, etwa daß sich kreuzende Briefe Böses bedeuten, ver-

mischt mit Angstzuständen, seine Begabung erschöpft zu haben, Beunruhigung über seine vermeintliche Kälte den eigenen Werken gegenüber und Verachtung für das Marionettenspiel der Gesellschaft um ihn her, das vielleicht ebenso bedeutungslos sei wie die eigenen Anstrengungen, etwas in seinem Leben zu erreichen“ (Warrack 1986).

Webers Berufung 1817 als Kapellmeister nach Dresden und seine Heirat mit Caroline Brandt im selben Jahr bedeuten die Überwindung seiner Jugendkrise und den Anfang der goldenen Periode 1817–1821, in der er als Komponist auch seine beste Werke schafft – außer dem *Freischütz* die Oper *Preciosa* und *Die drei Pintos* (unvollendet), die *Jubel-Cantate* und die *Jubel-Ouvertüre, Rondeau Brillante, Aufforderung zum Tanz* und *Polacca Brillante* für Klavier, das *Trio für Klavier, Flöte und Violoncello* und das *Klavierkonzert f-Moll*.

„*Euryanthe*“ und die Schwarze Nacht der Seele

Nach dem Berliner Triumph des *Freischütz* und seinem Siegeslauf in der folgenden Zeit durch das ganze Land gab Beethoven einer weit verbreiteten Meinung Ausdruck, als er dekretierte: „Nun muß der Weber Opern schreiben, gerade Opern, eine über die andere und ohne viel daran zu knaupeln“ (Gehrmann 1899). Schon im Spätherbst 1821 erhielt Weber den Auftrag, für das Kärntnertheater in Wien eine neue Oper zu schreiben. Weber nahm den Auftrag sofort an, aber noch einmal stellte sich die Schwierigkeit ein, ein gutes Libretto zu finden.

Nach dem Zerwürfnis mit Friedrich Kind wandte er sich in seiner Not an die Dresdener Dichterin Helmina von Chézy (1783–1856), die ihm einen Komödienstoff vorschlug, der ihrer Meinung nach dem Geschmack der Wiener entgegenkommen würde. Weber lehnte aber ab und verlangte einen Stoff, der ihm die Möglichkeit gab, eine große heroische Oper zu schaffen nach einem Plan, den er selbst unter Kontrolle hatte. Chézy schlug mehrere Sujets zur Bearbeitung vor, und nach einigem Hin und Her entschied sich Weber am Ende für *Euryanthe*, eine Geschichte, die Chézy aus dem Französischen für Friedrich Schlegels *Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters* (1804) schon übersetzt hatte. Ihr Textbuch war aber dermaßen mangelhaft und dilettantisch, daß Weber sich gezwungen sah eine Menge Änderungen und Verbesserungen in ihr Manuskript einzufügen, um es vertonen zu können. Sowohl Wahl wie Ausarbeitung des Librettos spiegeln daher im großen Maße Webers eigene Intentionen und Fantasien zu diesem Zeitpunkt seines Schaffens und Lebens wider.

Euryanthe stellt ein schockierendes Nachspiel zum *Freischütz* dar und beschreibt eine psychologische Finsternis, die der Schwarzen Nacht der Seele der Mystiker und der Nigredo oder „schwarzen“ Phase des alchemistischen Werkes entspricht. In psychologischen Termini handelt es sich um eine existentielle Krise, die mit der „Lebenswende“ oder *midlife crisis* identisch ist – eine Periode, in der das Ich zum ersten Mal mit dem Bewußtsein des eigenen Todes konfrontiert wird.

Der unsichtbare Ehering, der im großen Finale des *Freischütz* durch Agathes Liebesmotiv geschmiedet wurde – „All meine Pulse schlagen, und das Herz wallt ungestüm, süß entzückt entgegen ihm“ (II) – wird in *Euryanthe* zu einem „gift-erfüllten Ring“ (I), der ein verstorbene Ehepaar in einer Grabkapelle vereint und dessen Gift alle Hauptpersonen der Oper infiziert. Der treuherzige Jägerbursche des *Freischütz* wird in *Euryanthe* zu dem schwarzen, mißtrauischen Ritter Ado-

lar, dessen Liebe zu der Herzogin Euryanthe sich in Haß und Mordgier verwandelt, als das „Engelantlitz“ (II) seiner zukünftigen Braut sich zum Gesicht einer „Schlange“ (II) umgestaltet.

Auf ähnliche Weise wird die liebende Erbförstertochter des *Freischütz* zu der unglücklichen Herzogin Euryanthe, die voller Liebesqual „im öden Felsental erblaßt“ und dort sich „den Tod erfleht“ (III). Selbst der Schwarze Jäger Samiel wird in der neuen Oper zu einer noch schwärzeren Gestalt, dem dämonischen Ritter Lysiart, der den Szenenwechsel zwischen dem *Freischütz* und der *Euryanthe* mit diesen Worten herbeiführt:

„Fahr’ hin, fahr’ hin, du süßer Liebestraum,
Gib dunkler Nacht und ihren Schrecken Raum,
Nacht ohne Licht herein mit Stürmen bricht“ (III).

Das zentrale Symbol der *Euryanthe* ist ein Giftring, dem Adolars verstorbene Schwester Emma gehört – ein umherirrender Geist, der mit den dämonischen Mächten des Wahnsinns, des Liebestodes und des Selbstmords verbunden ist. Das Gift ihres Ringes wird durch das „Frevlerpaar“ (III) Lysiart und Eglantine wirksam, zwei Personen, die eine nebenbuhlerische Liebe symbolisieren, die sich nach dem „guten“ Paar Euryanthe bzw. Adolar richtet. Es gelingt Lysiart, sich bei Adolar einzuschmeicheln und den Ritter zu bewegen, Euryanthes Liebe zu ihm in einem Licht des Mißtrauens und des Verrates anzuschauen. Es ist nämlich der listigen Eglantine gelungen, der Herzogin das Geheimnis von Emmas Ring zu entlocken – das eines umherirrenden Selbstmörders, dessen Geist ruhelos und getrennt von ihrem toten Gatten durch die Nächte irren müsse, bis den Giftring „der Unschuld Träne netzt im höchsten Leid“ (I).

Als Adolar durch Lysiart – seinen bösen, folternden Geist – erfährt, daß seine zukünftige Braut ihr gemeinsames Geheimnis verraten hat, verliert er sein Vertrauen in sie und verwandelt sich selbst in einen bösen, folternden Geist, der Euryanthe an den Rand des Selbstmords führt. Nur die Intervention des Königs und die Enthüllung der Rachepläne des „Frevlerpaars“ verhindern die Katastrophe und führen nach Adolars Tötung einer nächtlichen Schlange (Abb. 2) zu der schließlichen Vereinigung der Liebenden durch den König. An dieser Stelle erscheint Emma dem Adolar in einer Vision, und „von Entzücken ergriffen“ (III) gesteht der schwarze Ritter in einer Art psychologischen *denouements* seine endliche Erlösung von dem Fluch des Ringes seiner Schwester durch die Unschuld und Treue seiner geliebten Euryanthe:

„Ich ahne, Emma, selig ist sie jetzt:
Der Unschuld Träne hat den Ring benetzt.
Treu’ bot dem Mörder Rettung an für Mord,
Ewig vereint mit Udo [ihrem Gatten] weilt sie dort!“ (III)

„Geprüftes Paar, besiegt ist Nacht und Tod,“ brechen die Umstehenden aus, als eine weiße Anima-Gestalt hier eine schwarze ablöst:

„Die Wahrheit strahlt im reinsten Morgenrot.
Der Himmel schirmt dies Band!
Heil Adolar! Heil Euryanth!“ (III)



Abb. 2. Die Lithographie von 1839 gibt die öde Felsenschlucht wieder, in die Adolar seine Braut führt, um sie wegen ihrer vermuteten Untreue zu töten. Die Giftschlange am Boden verkörpert die Dämonisierung seines himmlischen Anima-Bildes durch das Gift des Ringes seiner verstorbenen und geisterhaften Schwester. Adolars Tötung der nächtlichen Schlange symbolisiert seine Überwindung dieser „giftigen“ Bindung seines Unbewußten und führt folgerichtig zu seiner schließlichen Vermählung mit der tugendhaften Herzogin „im reinsten Morgenrot“ (III). Wilhelmine Schröder-Devriant und Ignaz Schuster spielen im Bild die Kernszene der Oper bei der Aufführung in Dresden 1825.

Das „schwarze“ Drama der *Euryanthe* im Sog des goldenen *Freischütz* entspricht bei Shakespeare dem „schwarzen“ Drama des Hamlet, das den goldenen und glücklichen Komödien der Periode 1596–1599 folgt. Wie Webers Oper projiziert *Hamlet* die unbewußte Schattenwelt der Lebenswende in dämonische Fantasien und Gestalten. Auch in Shakespeares Schauspiel wird die Hauptperson von einem bösen, folternden Geist infiziert – dem seines verstorbenen Vaters – der das Bild seines weiblichen Ideals – Gertrud und Ophelia – in ein Licht des Mißtrauens und Verrats stellt. Dieser Konflikt gipfelt in dem Tod des schwarzen Prinzen, der durch den vergifteten Degen seines Nebenbuhlers und Oheims Claudius schließlich ermordet wird.

Die „schwarzen“ Fantasien der Lebenswende können nicht nur bei Weber und Shakespeare beobachtet werden, sondern finden sich auch bei anderen Künstlern, wenn sie diese Altersperiode erreicht haben. Als Beispiele mögen hier die folgenden Werke erwähnt werden: William Blakes *Große Farbdrücke* von 1795, *The Book*

of *Ahania* (1795), *The Book of Los* (1795) und *The Four Zoas* (1795); Richard Wagners Entwurf zu der nicht vertonten Oper *Siegfrieds Tod* (1848–1850); und T. S. Eliots Gedichtzyklus *The Hollow Men* (1924–1925).

Weber überlebte nicht die Krise seiner Lebenswende, die mit dem fortgeschrittenen Stadium seiner Lungentuberkulose zusammenfiel. Nach der Vollendung der *Euryanthe* besuchte ihn sein Freund und Schüler Julius Benedict und gab die folgende Beschreibung von Webers Zustand: „Er schien in diesen wenigen Wochen um zehn Jahre gealtert zu sein; seine frühere Geisteskraft, sein Selbstvertrauen, seine Liebe zur Kunst – alles hatte ihn verlassen. Die eingesunkenen Augen, die allgemeine Apathie, und ein trockener, hektischer Husten verrieten deutlich den gefährlich Zustand seiner Gesundheit. Er oblag seinen Dienstverpflichtungen wie zuvor mit gewissenhaftester Pünktlichkeit, aber seine schöpferischen Kräfte waren zu einem völligen Stillstand gekommen“ (Leinert 1978).

Die letzten zwei Jahre des Komponisten wurden ein Wettlauf mit dem Tode und waren voller Streß und Enttäuschungen. Bei der Uraufführung der *Euryanthe* in Wien 1823 sah sich das Publikum, das eine Reihe schöner Melodien wie im *Freischütz* erwartet hatte, enttäuscht und stand der unbegreiflichen Handlung ratlos gegenüber.

Webers nächste und letzte Oper *Oberon* (1825–1826) war eine Auftragsarbeit für das Covent-Garden-Theater in London und vertonte noch einmal ein undramatisches und erbärmliches Libretto, hier von dem englischen Dichter James Robinson Planché (1796–1880) verfaßt. Auch in diesem Werk zeigte sich die musikalische Ermattung, die in der *Euryanthe* spürbar war – eine gewisse Armut an melodischer Erfindung, die die beiden Opern in Vergessenheit geraten ließ. Heute sind nur die Ouvertüren zu *Oberon* und *Euryanthe* geblieben als ein Nachhall des Melodienreichtums und des dramatischen Feuers des Komponisten des *Freischütz*.

In der Nacht vom 4. auf den 5. Juni 1826 starb Weber in London im Alter von 39 Jahren an derselben Krankheit, die seine Mutter Genovefa Weber (1764–1798) im Alter von 34 Jahren hinweggerafft hatte.

Literatur

- Fabricius J (2003) Alchemie: Ursprung der Tiefenpsychologie. Psychosozial-Verlag, Gießen
 Gehrmann H (1899) Carl Maria von Weber. Harmonie, Berlin
 Hoffmann H (1986) Carl Maria von Weber. Droste Verlag, Düsseldorf
 Leinert M (1978) Carl Maria von Weber. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek
 Jung CG (1952) Symbole der Wandlung. Rascher Verlag, Zürich
 Rank O (1998) Das Trauma der Geburt. Psychosozial-Verlag, Gießen
 Warrack J (1986) Carl Maria von Weber. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig