

IDEE, AUFBAU UND PROBLEMATIK DER DEUTSCHEN OPER

Weber war nüchterner Praktiker genug, um zu wissen, daß alle bergeversetzende Kraft seines Idealismus nicht ausreichte, ein konkurrenzfähiges Theater neben der Italienischen Oper Dresdens zu errichten, wenn nicht die Frage des *deutschen Sängerensembles* befriedigend gelöst werde. „Das Kunstgebäude wird sich heben durch die kräftige Stützung und Aufmunterung von oben“, schreibt er am 11. Dezember 1818 in der „Leipziger Allg. Musikalischen Zeitung“ zur Lage der Deutschen Oper und zur Erklärung mangelnder Erfolge seiner Personalpolitik — „und wenn es nicht jetzt schon so hoch steht, wie seine Erbauer es wünschen, so liegt das in augenblicklich nicht zu ändernden Verhältnissen . . .“ Weber hat trotz aller Schwierigkeiten sein Werk auch nach ideellen Zielen weiter ausgeführt. Das zeigt uns deutlich seine Leistung im ersten halben Jahr seiner Tätigkeit. Ja, man darf ruhig behaupten, daß Weber in dieser Zeit einen Gipfel seines organisatorischen, künstlerischen und schöpferischen Wirkens erreicht hat. In konferenzreichen Tagen und einsamen Nächten baute er sich vor allem das geistige Gerüst eines Spielplans. Ausgangspunkt seines eigentlichen Strebens war die Verehrung, die Weber vor den Werken Méhuls empfand, jenes französischen Meisters, in dessen Schaffen er seit Gluck zum erstenmal wieder ein echtes „Wahrheitsstreben“ verkörpert sah. In Méhuls Werk liegen, wie von Forschern wie Kretzschmar und Hermann Abert immer wieder betont worden ist, Wurzeln der Weberschen Romantik. Weber fühlte sich mächtig von jenem Neuen angesprochen, das sich in der Pariser Opernkunst der Gluck-Nachfolge regte: von der Beweglichkeit der Ensembles, in der ungeahnte psychologische Antriebe wirksam waren, von technischen Errungenschaften wie dem Erinnerungs- und Leitmotiv, von der neuen instrumentalen Koloristik, von der Schlagkraft, der sinnlichen Phantasie, dem virtuosen Glanz dieser revolutionären Tonsprache. Nur am Genie, sagt Lessing, kann sich das Genie entzünden. An Méhul hat Webers Geist Feuer gefangen, an Cherubinis tieforiginalem Vorbild hat er sich geklärt. Die in dem großen Umschmelzungsprozeß der Revolutionsjahre bis zur Unkenntlichkeit verwandelten Stilelemente der Comique und die Einflüsse der Gluckschen Tragödie stellen die wichtigsten Verbindungen zwischen Webers Kunst und seiner musikgeschichtlichen Umwelt her. Mittelbar erklärt sich so auch sein Verhältnis zu Beethoven, der ja seinerseits in Cherubini den großen „Bruder“ sah, der sich mit Leib und Seele der Revolutionsoper verpflichtet fühlte. Das nämlich war der letzte Sinn aller revolutionären Entwicklung: die Kunst führte zu einem neuen Humanitätsideal. Diese Entwicklung schuf Wertbegriffe, die dem 18. Jahrhundert fremd waren. Das hervorragende Merkmal dieser Wandlung liegt in der neuen Deutung der Comique, die als bürgerliches Revolutionsdrama, als Schreckensoper, Rettungs- oder Befreiungsstück mit einer „komischen Oper“ recht wenig mehr zu tun hat (obwohl das einzige überlebende Werk dieser Gattung, der Fidelio, bekanntlich mit manchem Einzelzug die Welt des musikalischen Rokoko heraufbeschwört). „Heiteres Leben — leidenschaftliche Erregung und Charaktere“: es ist, wie wenn Weber von Beethovens Fidelio spräche, wenn er mit solchen Worten den Lesern der „Abendzeitung“ ein Werk empfiehlt, das aufs deutlichste die programmatische Linie seines Dresdner Spielplans hervortreten läßt: Méhuls *Helena*. Am 22. April 1817 hat Weber diese „Befreiungsoper“ als vierte Vorführung seines Repertoires zur Darstellung gebracht. Äußerlich betrachtet, wollte er den Dresdnern zeigen, daß es auch außerhalb der italienischen Gesangsschulen vorzügliche einheimische Kräfte gäbe: das Ehepaar Weixelbaum sollte die Hauptrollen des Constantin und der Helena singen. Es lag vielseitige Kunstpolitik in Webers Darbietung gerade dieses Werkes. Als Rettungsoper auf den Text jenes Bouilly, den Beethoven so hoch schätzte, zeigt der Stoff