

## WEBER IN RUßLAND

Bemerkungen zu einigen Aufführungen und Quellen

von Alla Königsberg, St. Petersburg

Die russische Weber-Rezeption begann bereits recht früh. Der Komponist selbst vermerkte in seiner 1818 in Dresden niedergeschriebenen *Autobiographischen Skizze*, daß seine zweite Oper *Das stumme Waldmädchen* in Petersburg mit Erfolg gespielt wurde. Es gelang bis heute nicht, einen Beleg für diese Aufführung und deren Zeitpunkt zu ermitteln. Erst für 1830 ist im Moskauer deutschen Theater eine Aufführung von *Silvana oder Die Stumme im Walde* nachgewiesen, wobei es sich vermutlich um die 1808-10 komponierte Oper *Silvana* handelte, die mit einigem Erfolg über die deutschsprachigen Bühnen lief – so 1821 in Königsberg und 1823 in Riga. Leider hat sich das Moskauer Aufführungsmaterial nicht erhalten.

Große Popularität erlangte *Der Freischütz*. Er wurde in Petersburg drei Jahre nach der Berliner Uraufführung fast gleichzeitig in zwei Theatern aufgeführt: im Januar 1824 in der deutschen Oper sowie am 12. Mai des Jahres in der russischen als Benefizvorstellung ihres Leiters, des Komponisten und Kapellmeisters Catterino Cavos. 1854 inszenierte eine italienische Truppe, die ständig in Petersburg spielte, die Oper und brachte sie insgesamt 33 mal auf die Bühne. Auch in Moskau etablierte sich der *Freischütz* dauerhaft in der russischen wie in der italienischen Oper. Die Vorstellungen fanden bei den führenden russischen Kritikern Serov, Cui und Čajkovskij Widerhall. Russische Sängerinnen und Sänger wählten das Stück für ihre Benefizvorstellungen, Sopranistinnen ebenso wie Bassisten. So sang Osip Petrov, der erste Darsteller des Iwan Sussanin in Glinkas Oper *Ein Leben für den Zaren*, in seiner Benefizvorstellung am 26. November 1862 die Rolle des Eremiten – in dieser Aufführung bezeichnet als "ein Eremit Oberon".

Ein Beleg für die weite Verbreitung des *Freischütz* ist allgemein bekannt: Puschkin schrieb in seinem Roman *Eugen Onegin*, die Musik werde allerorten von schüchternen jungen Mädchen, die gerade das Klavierspiel erlernen, vorgetragen. Interessant ist daneben auch ein Ballett mit dem Titel *Ein verhängnisvoller Tag oder Die Fortsetzung des Freischützens*, das 1827 in Moskau zur Aufführung kam. Es verband Musik Webers und Rossinis in einer Bearbeitung von F. E. Stolz.

Neben dem *Freischütz* erschien mehrfach auch *Preciosa* auf der Bühne, erstmalig in Petersburg am 21. September 1825 in russischer Sprache mit Ballettszenen des berühmten Ballettmeisters Didelot. Bemerkenswert ist die Aufführung vom 7. September 1856 auf der Bühne des Petersburger Theater-Zirkus, dem Vorgänger des späteren Marien-Theaters, mit einem deutschen Ensemble aus Dresden.

Alle bekannten Kritiker schrieben begeistert über Weber, verglichen den *Freischütz* mit Glinkas *Ein Leben für den Zaren* und unterstrichen besonders die volkstümlichen Züge, die beide Werke miteinander verbinden. Serov, der erste russische Wagnerianer, sprach in seinem Artikel über *Die Oper und ihre neuere Richtung in Deutschland* (1859) mit Enthusiasmus von Weber, den er als unmittelbaren Vorgänger seines musikalischen Favoriten betrachtete. Aber auch der unversöhnliche Anti-Wagnerianer Stasov betonte die Bedeutung des Weberschen Schaffens (*Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, 1901). Einer seiner ersten Artikel über Weber aus dem Jahr 1847 behandelt den Klavierauszug der *Freischütz*-Ouvertüre, der kurz zuvor in der

Bearbeitung von Adolph von Henselt erschienen war. Henselt, Stasovs Lehrer, lebte seit 1838 in Petersburg, wo er sich vorrangig der pädagogischen und redaktionellen Arbeit widmete, u.a. der Herausgabe von Klavierwerken Webers.

Als 1855 Max Maria von Weber dem Zaren Alexander II. das Autograph der *Oberon*-Partitur übereignete, brachten sowohl Stasov als auch Serov in der russischen und der französischen Zeitung Beschreibungen der wertvollen Handschrift, die vom Zaren der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek übergeben worden war. Serov verglich das 219seitige Autograph, in dem nach Webers Gewohnheit viele Nummern datiert sind, mit zwei in Petersburg befindlichen Abschriften der Oper, die eine aus dem Theater-Archiv, die andere aus dem Besitz von Adolph von Henselt, der sie als Geschenk von Webers Witwe Caroline erhalten hatte. Zwei Abweichungen hob er besonders hervor: Im Autograph fehlt das in London nachkomponierte Gebet Hüons Nr. 12 A, dagegen ist das Orchesternachspiel zu Rezas Arie Nr. 13 um 13 Takte länger als in den Kopien.

Obwohl die *Oberon*-Partitur auf diesem Wege in Rußland ihre Heimstatt gefunden hatte, blieb die Oper dort fast unbekannt. Zweimal erklang sie im Petersburger deutschen Theater konzertant: am 12. Dezember 1837 und 22. Februar 1838. Erst 1872 erlebte das Werk eine szenische Umsetzung; es wurde in der italienischen Oper in Petersburg in italienischer Sprache inszeniert und erreichte insgesamt vier Aufführungen. Auch die *Euryanthe* gelangte in Rußland nur einmal auf die Bühne; sie wurde 1840 vom deutschen Theater in Petersburg einstudiert. Bezeichnenderweise wurde keine der beiden Opern ins Russische übersetzt oder durch eine gedruckte Ausgabe einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt. Wirklich bekannt und beliebt blieb einzig der *Freischütz*, für den russische Rezitative als Ersatz für die deutschen Dialoge nachkomponiert wurden. Eine tatsächliche Weber-Tradition entstand also nicht, herausragende Weber-Spezialisten oder -Interpreten sucht man in Rußland vergeblich. Im 20. Jahrhundert verschwand auch der *Freischütz* allmählich von der Bühne, und bis zum heutigen Tage erschien in russischer Sprache nur eine einzige Weber-Monographie, basierend auf dem Lebensbild aus der Feder Max Maria von Webers<sup>1</sup>.

Neben dem *Oberon*-Autograph gibt es heute in Rußland nur wenige Originalhandschriften Webers. Drei Briefe seien stellvertretend für diese Zimelien genannt: Im Moskauer Zentralen Staatsarchiv für historische Dokumente wird Webers Brief an Caroline Brandt vom 15. Dezember 1813 aufbewahrt, in dem Weber die Sängerin zu Aufführungen von Isouards *Aschenbrödel* und Boieldieus *Johann von Paris* an das Prager Theater verpflichten will. Tatsächlich debütierte Caroline, Webers spätere Frau, am 1. Januar 1814 mit der Rolle des *Aschenbrödel* in Prag. Dieser Brief ist durch eine Veröffentlichung bekannt<sup>2</sup>.

Ein zweiter Brief liegt gedruckt bislang nur in einer Übersetzung von Stasov vor<sup>3</sup>. Es handelt sich um ein Empfehlungsschreiben für zwei holländische Musikliebhaber aus Groningen an den

---

<sup>1</sup> Autorin ist die Verfasserin dieses Beitrags.

<sup>2</sup> Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов [Briefe ausländischer Musiker. Aus russischen Archiven], Leningrad 1967, S. 239-240 [Brief Nr. 9]

<sup>3</sup> Vladimir Stasov, *Autographen von Musikern in der Kaiserlichen öffentlichen Bibliothek in Petersburg*, in: Artikel über Musik, Heft 1, Moskau 1974, S. 149

Leipziger Thomaskantor Johann Gottfried Schicht vom 30. Mai 1818. Das Original befindet sich in der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg. Ebenfalls in Petersburg, in der Handschriftenabteilung des dortigen Konservatoriums, befindet sich das dritte Brief-Autograph, ein Schreiben Webers aus Aschaffenburg an den Offenbacher Verleger Johann Anton André vom 15. April 1810. Weber kündigte dem Verleger darin seine baldige Ankunft in Offenbach an und erwähnt u.a. seine Serenade "Horch, leise horch!" (WeV L.11, JV 65). Diesen Brief erwarb neben anderen Materialien Michail Pavlovič Asančevskij, der spätere Direktor des Konservatoriums, während seiner Leipziger Studienzeit (1861-64) im Februar 1863 für 3 Taler und 24 Groschen in Leipzig. Zwei weitere handschriftliche Quellen in dieser Sammlung, die 1880 als Geschenk des Konservatoriumsprofessors Aleksandr Ivanovič Rubec ihren Weg in den Bestand fanden, sind eher von rezeptionsgeschichtlicher Bedeutung: es handelt sich um den Klavierauszug und ein Libretto zur Kantate *Der erste Ton*. Das Textmanuskript enthält kurze Noten-Incipits zur Orientierung für den Sprecher sowie einen Eintrag des deutschen Zensors in St. Petersburg, der am 22. Dezember 1831 die Aufführung des Stücks genehmigte.

## KASPAR UND KASPERLE ODER SAMIEL ALS HOLZKOPF

Webers *Freischütz* auf der Puppenbühne

von Wolfram-Theo Freudenthal, Taucha

*Ich wollte ich hätte den Freysch:[ütz] auf dem Puppen theater gesehen, es würde mir gewiß mehr Spaß gemacht haben, als ihn jezt einstudiren zu müssen,* schrieb Weber am 24. Dezember 1821 an seine Berliner Freundin Friederike Koch. Eine gegenseitige Zuneigung, denn auch den Puppenspielern hatte und hat es der *Freischütz* angetan. Zahlreiche Belege dafür finden sich in der Puppentheatersammlung in Radebeul Hohenhaus. Dort lagern neben kaum zu zählenden Marionetten, Hand- und Stabpuppen aus unterschiedlichsten Ländern und Epochen auch viele andere Dokumente zum Thema Puppenspiel: Theaterzettel, Textbücher, aber auch Musikalien.

Als mir diese vor einigen Jahren mit der Bemerkung offeriert wurden, *in diesem Fach liegen auch noch ein paar alte Noten*, wurde ich doch neugierig. Erstaunliches kam schon nach der ersten Durchsicht zutage. Zwar war bekannt, daß die Puppen- und besonders die Marionettenbühnen häufig Singspiele in ihrem Repertoire hatten, doch fanden sich hier auch Opern- und Operetten-Fassungen. Eingeweihte werden nun sagen, daß ja auch Joseph Haydn für den Fürsten Esterházy Puppenopern geschrieben hatte, und daß man heutzutage im Salzburger Marionettentheater nahezu jede Mozart-Oper erleben kann, doch standen Haydn eine Hofkapelle und ausgebildete Gesangssolisten zur Verfügung, und in der Mozartstadt sorgt modernste Wiedergabetechnik für eine akzeptable musikalische Darbietung. Die Notenbestände in Radebeul dagegen offenbaren uns, wie etwa die sächsische Wanderbühne der Familie Bille um 1848 mit ihren beschränkten Mitteln in Püchau bei Wurzen den *Freischütz* nach Weber aufführte und damit – in einer Zeit ohne Rundfunk und Fernsehen – maßgeblich an der Propagierung des Werkes teilhatte.

Bearbeitungen des Freischütz-Stoffs haben sich in der Radebeuler Sammlung in erstaunlich vielen Textfassungen erhalten. Die gruselige Wolfsschlucht-Sage aus dem Gespensterbuch von