

Natalia Gubkina

Deutsches Musiktheater in St. Petersburg am Anfang des 19. Jahrhunderts¹

In den letzten Jahren hat die russische Musikwissenschaft die internationalen Ursprünge der russischen Musikkultur erneut zum Gegenstand ihres Interesses gemacht. Das betrifft insbesondere St. Petersburg, die "europäischste" Stadt Rußlands, die seit ihrer Gründung 1703 ausländische Mentalitäten gleichsam in sich aufzog. Beim Studium der Kultur dieser russischen Hauptstadt des 18. und 19. Jahrhunderts standen schon immer die vielfältigen internationalen Verflechtungen und Beeinflussungen im Mittelpunkt des Interesses. Diese Internationalität der St. Petersburger Kultur war den Zeitgenossen jeder historischen Epoche klar bewußt und ein wirkliches Anliegen. Möglicherweise ist das der Grund, weshalb die Periodika des uns hier interessierenden 19. Jahrhunderts Nachrichten über den deutschen Karneval enthalten, über das englische Doppel-Lorgnon, über französische Visitenkarten und über die Neigung der Russen, das "Modeäffchen" zu spielen. Darüberhinaus ist von verschiedenen nationalspezifischen Verhaltensweisen die Rede, und von der unterschiedlichen Wahrnehmung der verschiedensten gesellschaftlichen und kulturellen Erscheinungen. Wenn der Einfluß der französischen Kultur auf diejenige Petersburgs am Anfang des 19. Jahrhunderts für jedermann offensichtlich und daher nichts besonderes mehr war, wurden die russisch-deutschen Kulturverbindungen, die damals noch nicht völlig ins Bewußtsein gelangt waren, mit großem Eifer in Zeitungen und Zeitschriften erörtert. Am spannendsten schienen die Diskussionen über zu viel oder zu wenig "Germanismus" in Bereichen wie Medizin, Pharmazie, Technik, Geschichtswissenschaft, Bildung, Sprache, Dichtkunst, aber auch in den Bereichen Handwerk und Alltagskultur zu sein. Einmütigkeit bestand lediglich darin: Die Deutschen bilden in Rußland eine eigene, vielköpfige Klasse.

¹ Dieser Vortrag, gehalten am 2. November 1998 an der Technischen Universität Chemnitz, stellt eine Zusammenfassung der ersten beiden Kapitel der gleichnamigen Dissertation dar, die die Verfasserin am Russischen Institut für die Geschichte der Künste, St. Petersburg, vorbereitet.

In der russischen Musikwissenschaft der letzten Jahre ist neben anderen Strömungen auch das Interesse am Aufkommen des "Germanismus" in der Musikgeschichte St. Petersburgs spürbar gewachsen. Ein wichtiges, aber noch wenig beachtetes Teilgebiet dieses Themas ist das Wirken des deutschen Theaters in St. Petersburg, angefangen bei seinem ersten dortigen Erscheinen im 18. Jahrhundert bis hin zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Die interessanteste Zeitspanne nimmt darin das erste Drittel des 19. Jahrhunderts ein, die erste Phase eines ständigen Deutschen Theaters in St. Petersburg.

Eigenständige Forschungsarbeiten über das deutsche Theaterleben in der russischen Hauptstadt lagen bis jetzt nicht vor. Unser Wissen beschränkte sich auf vereinzelte, wenn auch sehr wertvolle Beiträge zu den Funktionsweisen der deutschen Theatertruppen im Rußland des 18. und 19. Jahrhunderts. Erinnert sei an die Arbeiten der russischen Musikwissenschaftler Abram Gozenpud, Jurij Keldyš, Tamara Livanova, Aleksandr Rabinovič, Nikolaj Findejzen, Grigorij Mordison, und, außerhalb Rußlands, an diejenigen von R.-Aloys Mooser, David Ferguson, Gerald Seaman und Ernst Stöckl.

Als Quellen für die Erforschung der Geschichte des deutschen Theaters in St. Petersburg dienen zum größten Teil Archivalien des frühen 19. Jahrhunderts – Theaterzettel, persönliche Akten der Schauspieler und Musiker, ihre Verträge, die Rechenschaftsberichte der Direktoren und Regisseure über das Wirken der deutschen Truppe, Anordnungen der Direktion der kaiserlichen Theater, russisch- und deutschsprachige Periodika aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, daneben Musikhandschriften und Druckausgaben, die in verschiedenen St. Petersburger Archiven aufbewahrt werden. Genannt seien das Staatliche Historische Archiv Rußlands, die Nationalbibliothek und die Zentrale Musikbibliothek des Mariinskij-Theaters.

Die archivalischen Dokumente, mit denen wir es hier zu tun haben, sind meistens in einem trockenen Kanzleistil abgefaßt und enthalten ziemlich vereinzelt und äußerst faktenbezogenes Material – vielleicht mit Ausnahme der eher emotionalen Rezensionen in den Periodika. Die grundlegende Forschungsaufgabe besteht daher darin, aus den sehr vereinzelt Fakten ein Gesamtbild zu rekonstruieren vom Leben einer bestimmten Gruppe historischer Personen aus dem

Künstlermilieu: Menschen, die in ein fremdes Land gekommen waren und dort arbeiteten, Kinder großzogen, für ihre Rechte kämpften, die – mit anderen Worten – versuchten, ihr Leben in diesen für sie fremden Umständen zu bestreiten und sich auf irgendeine Weise an Rußland anzupassen.

Das Wirken des deutschen Theaters im Rußland des 18. Jahrhunderts, also in der Zeit vor der Einrichtung einer ständigen deutschen Bühne, ist zum größten Teil unerforscht. Es gibt nur geringe Informationen über die privaten Theatergesellschaften, die aus den deutschen Territorien und aus den Ostseeprovinzen wie Riga, Reval und Mitau nach St. Petersburg gelangten. Aus Leipzig kam 1740 die Truppe Caroline Neubers, aus Königsberg 1745 die Schauspielergesellschaft von Johann Peter Hilferding und Johann Christoph Siegmund. Für die Zeit vor 1773 lassen sich auch Vorstellungen der Theatergesellschaft Neuhoff und Scolari nachweisen, ebenso Gastspiele der Truppe des russischen Geheimen Staatsrats und Mäzens Otto Hermann Vietinghoff, die 1775 und 1776 aus Riga kam.

Ein wichtiges Ereignis für das St. Petersburger Theaterleben war am 26. Dezember 1777 die Eröffnung des Freien Theaters von Karl Knipper auf der Zarinneuwiese unweit des Winterpalastes. Wenn man das dort gespielte Repertoire und seinen zeitlichen Wandel betrachtet, dann hat sich Knippers Theater letztlich von einem deutschen Theater in ein russisches verwandelt. Bekannt sind auch die Auftritte der deutschen Schauspielergesellschaft von Karoline Louise Tilli (geborene Geyer), deren Hauptverdienst an der russischen Musikgeschichte darin besteht, daß sie die ersten Petersburger Aufführungen der Mozart-Opern *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte* zuwege brachte. Das war in den 1790er Jahren.

Die Schwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert markiert den Beginn des Wirkens von Josef Miré und seinem Theaterunternehmen in St. Petersburg. Miré, ein gebürtiger Straßburger, war in Europa vorher schon als tüchtiger Fechtmeister, Entrepreneur und Abenteurer bekannt. Es war seine Truppe, auf deren Grundlage dann später das Deutsche Theater in St. Petersburg institutionalisiert wurde.

Die feierliche Eröffnung der von Miré geleiteten deutschen Bühne in St. Petersburg fand am 20. Februar 1799 im Kušelev-Haus statt, im Gebäude des heutigen Hauptstabes auf dem Schloßplatz. Das

Kušelev-Haus, oder auch das sogenannte Kušelev-Theater, blieb der Hauptsitz deutscher Theateraufführungen bis zum März 1819, ungeachtet dessen, daß deutsche Vorstellungen auch in anderen Petersburger Theatern gezeigt wurden – im kleinen hölzernen Theater von Casassi, im großen steinernen Theater, ab 1825 dann im Neuen Theater bei der Černyšov-Brücke, ab Juli 1827 im Theater auf Kamennij Ostrov und ab August 1828 im Neuen Simeonovschen Theater-Zirkus.

Die Beschreibung der Innenausstattung des deutschen Kušelev-Theaters aus den Erinnerungen des russischen Schauspielers Paul Karatygin von 1814 liest sich folgendermaßen: "Der Zuschauerraum dieses Theaters war äußerst unschön: eine verräucherte Vergoldung, schmutzige Draperien und Logen, ein trüber Kronleuchter, auf der Bühne abgenutzte Requisiten und Kulissen, in den Gängen überall hölzerne Treppen, in den Garderoben der allgegenwärtige Ruß aus schadhafte Lampen, die beinahe noch mit Pflanzenöl gefüllt waren ... Der Zugang zum Theater befand sich dem Tor des Winterpalastes gerade gegenüber."²

Zum ersten Personal der Truppe Mirés gehörten 13 Schauspieler und 7 Schauspielerinnen. Unter ihnen waren hervorragende Künstler: die Ehepaare Ewest und Borck, die Schauspielerin Anna Sauerweid und der in Europa schon bekannte Leonhard Lindenstein. Das Repertoire der Truppe bestand vorwiegend aus Sprechtheater. Als aber Miré im April 1800 den Kapellmeister Anton Kalliwoda zum Musikdirektor des deutschen Theaters machte, begann die schrittweise Erweiterung des Orchesters der deutschen Truppe, und folglich der Ausbau des musikalischen Repertoires.

Als erfahrener und sensibler Unternehmer wußte Miré sein Publikum mit üppigen und farbenprächtigen Schauspielen zu befriedigen. Miré kümmerte sich aber auch um die sekundären Bedürfnisse der Besucher, ob das nun die angemessene Plakatwerbung, den Vertrieb von Eintrittskarten oder den angenehmen Zugang zum Theater betraf. Außerdem hatte Miré das Talent, der kaiserlichen Theaterdirektion viele und schöne Versprechungen zu machen und grandiose Pläne über die Zukunftsperspektiven des deutschen Theaters zu prä-

² Paul Karatygin, Zapiski [Aufzeichnungen], Leningrad 1970, S. 53.

sentieren. Den selbstgefälligen Zaren Paul I. umschmeichelte er mit einer grandiosen Vorstellung zu seinen Ehren; daher verwundert es nicht, daß Miré in kurzer Zeit das Wohlwollen des Zaren erlangen und alle notwendigen Kredite erwirken konnte. Doch selbst das raffinierte Abenteuerum Mirés konnte ein solch zerbrechliches und unrentables Unternehmen, wie es das deutsche Theater war, nicht vor dem Ruin bewahren. Als lebensunfähige Daseinsform ging das deutsche Unternehmen Mirés infolgedessen zwischen 1801 und 1806 mehrmals aus Privatbesitz in die Verwaltung der kaiserlichen Theaterdirektion über und umgekehrt. Die Direktoren dieser Jahre waren der berühmte Literat August von Kotzebue, der Übersetzer Friedrich Adelung, noch einmal Miré, danach ein Mitglied der Truppe, Georg Arresto. Nach einem Brand im Januar 1806 wurde die deutsche Truppe schließlich endgültig der kaiserlichen Theaterdirektion einverleibt.

Unter der neuen Führung blieb die deutsche Truppe einerseits ein Sonderfall – sie hatte ihre eigene Leitung –, andererseits mußte sie sich einem standardisierten Organisationssystem anpassen, das im Laufe der Zeit für alle Truppen der kaiserlichen Theaterdirektion verbindlich geworden war: Dazu gehörten erstens: das Engagement-System, zweitens: Bestimmungen über die Zahlungen von Pensionen, und drittens und am bedeutsamsten: eine besondere Form der Organisation innerhalb der Truppe.

Das Engagement-System des deutschen Theaters innerhalb der kaiserlichen Theaterdirektion unterschied sich im Prinzip kaum von demjenigen des privaten Unternehmens von Miré. Die Künstler, die in den Dienst der deutschen Truppe in St. Petersburg eintraten, kamen im wesentlichen aus Deutschland und den Städten der Ostseeprovinzen (aus Riga, Reval, Mitau, Königsberg usw.). Engagiert wurden sie entweder von Miré selbst oder – in Zeiten besonderer Dienstreisen – von Vertretern der Direktion, von Mitgliedern oder Vorstehern der deutschen Truppe (z.B. Nikolaj Krasnopol'skij, Johann Hartmann, Peter Gemuseus, Friedrich Barlow), oder aber brieflich, nachdem man durch Empfehlungen oder Zeitungsrezensionen von ihnen Kenntnis genommen hatte. Manchmal waren es die Schauspieler selbst, die brieflich aus dem Ausland ihre Dienste anboten. In sehr seltenen Fällen gehörten im angegebenen Zeitraum Rußland-

deutsche der zweiten Generation zur deutschen Truppe, gebürtige Petersburger also wie z.B. Carl Mohr und Gemuseus.

Die kaiserliche Theaterdirektion unterschied am Anfang des 19. Jahrhunderts verschiedene Einstellungsformen für Schauspieler, sei es nun in der deutschen oder in anderen Theatertruppen. Das waren die folgenden: Einstellung "auf höchste Anordnung" und nach Absprache – in beiden Fällen ohne Vertrag –, Einstellung mit Verpflichtung zu zwei Jahren "Erkenntlichkeitsdienst" nach Erhalt der Pension. Einige leisteten "offerierten Dienst", d. h. ohne Gehalt, so die Schauspieler Ewest, Carl Sabath und andere). Der Schauspieler Mohr z.B. wurde erst auf Befehl des regierenden Senats als Dienstuender der Direktion bestätigt. Trotz der Fülle an Einstellungsformen war in der Direktion das Vertragssystem das am meisten verbreitete.

Der Anstellungsvertrag wurde zwischen der Theaterdirektion, vertreten durch ihren Direktor oder Vizedirektor, und dem jeweiligen Schauspieler gewöhnlich für drei Jahre abgeschlossen. Er wurde in zwei Exemplaren ausgefertigt, eines für jede Partei. Schon von 1812 an gab es einen feststehenden Vertragswortlaut; man vervollständigte ein gedrucktes Formular oder kopierte es von Hand in zwei Sprachen; in russisch und in derjenigen der Gegenpartei. Die Formulierungen schwankten noch eine Zeitlang, aber sehr bald schon wurden sie endgültig vereinheitlicht. Im Vertrag wurden vor allem die grundsätzlichen Pflichten des Künstler fixiert: die Rollen der Schauspieler, die Partien der Sänger, das Jahresgehalt und der Modus der Auszahlung, schließlich auch Benefizvorstellungen und die Daten ihrer Durchführung.

Pensionsrechte: Der Übergang des deutschen Theaters in die Verwaltung der Theaterdirektion brachte für die Truppenmitglieder einige Vorzüge mit sich: feste Arbeitsplätze nach Regelung des Vertrags, regelmäßige Gehaltszahlungen und, wahrscheinlich am wichtigsten, die Möglichkeit, sich durch einen vorbildlichen, eifrigen Dienst eine Pension zu erarbeiten, und sich damit gegen einen Lebensabend in Armut zu versichern. Gerade dieser Umstand wurde in der Folgezeit der attraktivste für die nach Rußland gekommenen Künstler.

Die besondere Organisationsform der Truppe: Eine organisatorische Besonderheit aller Theatertruppen unter der kaiserlichen Direk-

tion, also der deutschen, russischen und französischen Gesellschaften, war die sogenannte "gemischte" Zusammensetzung der Truppe. Das bedeutet, daß es keine grundsätzliche Differenzierung zwischen einer reinen Sprechtheater- und einer Operntruppe gab. Trotz der formalen vertraglichen Einteilungen der Künstler zu den Bereichen Drama und Oper waren die Repertoires der Künstler faktisch gemischt, man könnte auch sagen universell: dramatische Darsteller konnten auch in Opern und Vaudevilles verwendet werden, Sänger bei Bedarf im Sprechtheater. Ein solch universaler Werkbegriff bedingte auch, daß es Personalunionen von Schauspielern und Sängern gab, von Dramatikern und Komponisten, von Souffleuren und Bibliothekaren, von Regisseuren und Kapellmeistern.

Die Leitung des Deutschen Theaters lag in den Händen von Leuten, die manchmal vielleicht zufällig dorthin gelangt, aber immer höchst gebildet waren. Einige von ihnen beherrschten viele Sprachen, und während sie ihre organisatorischen Amtspflichten erfüllten, beteiligten manche sich auch unmittelbar am schöpferischen Prozess, z.B. als Dichter, Übersetzer oder gar als "Überarbeiter" des literarischen Anteils des Repertoires. Die wichtigste Funktion des Theaterleiters war jedoch die Rolle des Vermittlers zwischen der kaiserlichen Theaterdirektion und dem Personal der Truppe in Fragen der Arbeitsorganisation (z.B. der Ausfertigung von Verträgen, der Urlaubsregelung, bei Krankheit oder Tod von Künstlern, besonderen Vorkommnissen usw.).

Zum Bereich der deutschen Theaterleitung gehörten solche Leute wie die russischen Literaten Krasnopol'skij und Rafail Zotov, die deutschen Beamten Paul Schmidt und Peter Helmersen und der Schauspieler der Truppe Barlow. Die beiden erstgenannten waren dabei erwartungsgemäß die interessantesten Persönlichkeiten. Mit ihren deutsch-russischen und, was im Falle von Zotov besonders interessant ist, russisch-deutschen Übersetzungen trugen beide in entscheidendem Ausmaß zu dem gegenseitigen Austausch zwischen der deutschen und der russischen Bühne bei. Es war z.B. Zotovs Verdienst, daß erstmals russische Opern in deutscher Übersetzung ins Repertoire der deutschen Truppen gingen, z.B. 1815 *Kosak und Poet* von Fürst Aleksandr Šachovskoj, 1819 Evgraf Lifanovs *Der unsichtbare Fürst* mit der Musik von Catterino Cavos, schließ-

lich 1820 auch Vladislav Ozerovs Tragödie *Fingal* mit der Musik von Osip Kozlovskij. Dem Beispiel Zotovs folgten später auch einige deutsche Schauspieler. Friedrich Gebhard arbeitete 1818 A. Knjažnins Oper *Jam* mit Musik von Aleksej Titov um, und Mohr übersetzte im Jahr 1825 die Cavos-Oper *Die drei buckligen Brüder* ins Deutsche. (Der Italiener Cavos hatte diese Oper ursprünglich auf einen französischen Text komponiert, dieser war von Aristarch Luknickij ins Russische übersetzt worden, und Mohr übersetzte diesen russischen Text nun ins Deutsche.)

Die künstlerische Leitung, die Regie sowohl der Dramen wie auch der Opern, besorgten in der Regel die führenden Schauspieler und Sänger, die schöpferischen Anreger und Häupter der Truppe, die nicht nur gebildet, sondern auch vielseitig begabt waren. Die Regisseure wirkten auch als Schauspieler, Sänger und Dichter und waren sprachbegabt (z.B. Gebhard und Lindenstein). Die Opernregie war das Vorrecht begabter Sänger, des Komponisten oder sogar des Dirigenten (z.B. Johann Ellmenreich, Mathias Schreinzer, Benedict Zeibig, August Ciliax). Erst sehr viel später, als diese Persönlichkeiten ihre Fähigkeiten ausgiebig unter Beweis gestellt hatten, erkannte die Direktion ihre Talente öffentlich an, indem sie eine jährliche Regisseurs-Benefizveranstaltung als Belohnung für ihre Arbeit anordnete.

Das Repertoire der deutschen Truppe: Einen eigenen Forschungsgegenstand innerhalb der Geschichte des Deutschen Theaters in St. Petersburg stellt das Repertoire dar. Die wichtigsten Fragen sind meiner Ansicht nach:

1. Wer hat die Repertoirepolitik des deutschen Theaters in St. Petersburg bestimmt?
2. Woher und auf welchen Wegen gelangte das Repertoire auf die Petersburger Deutsche Bühne?

Die für die Repertoire-Zusammenstellung verantwortlichen Personen waren dieselben, die in unterschiedlichen Jahren für die Theaterverwaltung zuständig waren: Direktoren, Leiter und ihre Helfer (Krasnopol'skij, Zotov, Schmidt, Helmersen, Barlow). Bedeutende Ratgeber in der Repertoirepolitik waren die Regisseure von Drama und Oper, die einen unmittelbaren Bezug zum organisatorischen und künstlerischen Aspekt der Theatervorstellungen hatten (Gebhard,

Lindenstein, Ellmenreich, Schreinzer, Zeibig, Ciliax). Die meisten dieser Personen hatten Europa ausgiebig bereist, an den Repertoirebildungen vieler Theater teilgenommen und verfügten folglich über einen soliden Erfahrungsschatz und breitgefächerte Beziehungen. Indem sie offizielle und private Korrespondenzen führten, indem sie sich immer wieder mit bestimmten Aufträgen und im Zuge von Gastspielen im Ausland aufhielten, waren sie auf dem laufenden, was das jeweils im Westen neue und populäre Repertoire betraf. Und dennoch wurden die wichtigsten Entscheidungen der Repertoirepolitik letztlich im Kreise der höheren Hofgesellschaft getroffen, von Persönlichkeiten aus dem Umkreis des Monarchen und seiner Welt. In Paris, Berlin, Wien, Rom und anderen wichtigen Städten hatte die Theaterdirektion ihre "Agenten" in Form von russischen Botschaftsangehörigen, die den obersten Direktor von Zeit zu Zeit über die wichtigsten und hervorstechendsten Ereignisse im europäischen Musik- und Theaterleben informierten.

Das Repertoire der deutschen Truppe, deren Besetzung bekanntlich gemischt war, umfaßte sowohl rein dramatische als auch musikalische Bühnenwerke. In der Zeitspanne von 1817 bis 1825 z.B., über die wir dank der erhaltenen Theaterzettel ein gesichertes statistisches Bild haben, machten die musikalischen Bühnenwerke im engeren Sinn jährlich ungefähr ein Drittel der gesamten Aufführungen aus.

In der Zeitspanne von 1799 bis 1830 wurden durch die deutsche Truppe 340 musikalische Bühnenwerke in St. Petersburg aufgeführt. Für 272 davon ist es mir gelungen, die Daten ihrer Erstaufführungen in Europa und Rußland zu klären. 28%, fast ein Drittel des Repertoires, kam aus Wien; ungefähr gleichgroße Anteile entfallen auf Paris (21%) und verschiedene Städte Deutschlands (zusammen 19%) – das waren, um es genauer zu sagen, vor allem Berlin, aber auch Leipzig, Dresden, Weimar, München, Hamburg und andere. Ungefähr 7% kam aus italienischen Städten (Venedig, Neapel, Rom u. a.), ungefähr 4% aus Städten der deutschen Ostprovinzen (Breslau, Königsberg, Riga) und etwas mehr als 1% aus anderen Orten Europas (Prag, Kopenhagen u. a.). Ungefähr 20% der Werke hatten ihre Uraufführung in St. Petersburg, größtenteils Arbeiten deutsch-österreichischer Autoren, die am deutschen Theater arbeiteten und ihre Werke dort

inszenierten. Es gingen also sowohl musiktheatralische Traditionen verschiedener europäischer Bühnen ins Repertoire der St. Petersburger deutschen Truppe ein, wie auch sogenannte "russische Werke", die die russische musiktheatralische Tradition in ihrem frühesten Stadium vertreten.

Die deutsche Bühne St. Petersburgs bot eine ziemlich traditionelle Auswahl von Opern dar, die auf der gesamteuropäischen wie auch auf der übrigen St. Petersburger Bühne bekannt waren. Da waren die populären Franzosen – Dalayrac, Cherubini, Méhul, Boieldieu usw., die Italiener – Rossini, Fioravanti, Paer, Paisiello usw. und die deutsch-österreichischen Komponisten. Aus deren Reihen seien genannt: Ferdinand Kauer, Wenzel Müller, Franz Volkert, Joseph Drechsler, Ritter Ignaz von Seyfried, Karl Blüm, Joseph Weigl, Peter Winter, Carl Ditters von Dittersdorf, Anton Fischer, aber auch Wolfgang Amadeus Mozart und Carl Maria von Weber. Im Vergleich ist jedoch das folgende interessant: Wählte man aus dem italienischen und französischen Repertoire für die deutsche Bühne vor allem die "Kassenschlager" aus, die publikumswirksamsten Werke, so folgte die Auswahl der deutsch-österreichischen Werke, die fast die Hälfte des Gesamtrepertoires ausmachten, allem Anschein nach ganz anderen Kriterien. Die deutsche Bühne kultivierte alle nur denkbaren und vor allem die jeweils neuesten nationalen, deutsch-österreichischen musiktheatralischen Kunstformen, auch wenn diese noch nicht ausgereift waren.

Eine Eigentümlichkeit des deutsch-österreichischen Repertoires bestand in der Vielfältigkeit der Genres und dem Reichtum ihrer Verknüpfungen untereinander. Auf den Theaterzetteln dieser Jahre begegnen wir den folgenden Gattungsbezeichnungen: "Zauberoper", "Feen-Oper" als ihre Spielart, "Volksmärchen mit Musik" oder "mit Gesang", "Melodrama" mit den Spielarten "Monodrama" und "Duo-drama", "Schauspiel mit Musik" oder "mit Gesang", "Drama", "Lustspiel", oder "Tragödie mit Gesang", hier auch "Ritterdrama mit Gesang", "Militärdrama mit Musik", "Posse mit Musik", "mit Gesang", "Possenspiel mit Gesang", "Liederspiel", als Mischform der beiden vorhergehenden "Liederposse", "Dramatisches (Musikalisches) Intermezzo", "Pasticcios", "Potpourri", "Quodlibet" etc.

Den größten Petersburger Publikumserfolg unter den Wienerischen Werken hatten nun Kauer's Zaubermärchen *Das Donauweib-*

chen (1802), Müllers *Die Teufelsmühle am Wiener Berge* (1805), *Der Teufelstein in Mödlingen* (1810), *Der alte Überall und Nirgends* (Teile 1 und 2, 1803? und 1804), *Das neue Sonntagskind* (1803), und daneben die musikalischen Märchen *Der lustige Fritz* (1820) von Volkert und *Das Mädchen aus der Feenwelt* (1820) von Drechsler. Das Genre des romantischen Dramas mit Musik wurde von der deutschen Truppe ebenfalls abgedeckt, und zwar durch das populäre Drama des Wiener Dichters und Komponisten Seyfried *Der Hund der Aubri-d-Mont-Didier, oder Der Wald bey Bondy* (1818).

Zu den Werken, die das Gefallen des Publikums fanden, gehörte 1825 das Liederspiel *Der Wiener in Berlin* des Berliner Komponisten und Arrangeurs Blüm, das "musikalische Potpourri" L. Breitensteins *Der Kapellmeister aus Venedig* (1816?) und vor allem das vielteilige Wiener Quodlibet *Herr Rochus Pumpernickel* (1810) in der musikalischen Einrichtung Seyfrieds. Beliebt bei den Petersburger Deutschen waren auch die Opern *Fanchon das Leyermädchen* (1806) von Friedrich Heinrich Himmel, *Das Hausgesinde* (1807) von Fischer, *Die Schweizerfamilie* (1811) von Joseph Weigl, *Das unterbrochene Opferfest* (1808?) von Winter, Dittersdorfs *Der Apotheker und der Doktor* (1804?) und viele andere. Einer unangefochtenen Popularität erfreuten sich Mozarts *Don Juan* (1793?, 1803), *Die Hochzeit des Figaro* (1812?) und *Titus* (1810?), ebenso Carl Maria von Webers *Freischütz* (1824).

Das Schicksal der Werke Mozarts und Webers auf der St. Petersburger Bühne soll im folgenden etwas genauer dargestellt werden. Von Mozart wurden in diesen dreißig Jahren sechs Opern und drei Schauspiele mit Musik aufgeführt. Die erste Aufführung einer Mozart-Oper in St. Petersburg fand allem Anschein nach am Anfang der 1790er Jahre statt. Es ist interessant, daß z.B. *Die Zauberflöte* in Rußland zunächst in der Ausführung durch russische Künstler zu hören war, im Januar 1794 auf der Bühne des Hoftheaters in der Eremitage. Erst danach nahmen sich auch deutsche Schauspieler dieser Oper an, zugereiste Truppen oder z.B. diejenige Mirés im Herbst 1802, aber auch dann nur jeweils im Hoftheater, das dem gewöhnlichen Publikum verschlossen blieb. Die breite St. Petersburger Öffentlichkeit machte mit Mozarts Musik durch die Notenausgaben des Verlags Gerstenberg Bekanntschaft ("Ausgesuchte und

beste Arien aus der Oper namens »Die Zauberflöte«), die im Frühling 1794 nach der Eremitage-Premiere herauskamen. Und erst Anfang 1819 erklang das Mozartsche Meisterwerk in der Ausführung durch deutsche Akteure in einem öffentlichen Theater, dem Großen Theater. Wobei dieser deutschen Vorstellung noch die russische Wiederaufnahme auf der gleichen Bühne voranging, am 24. April 1818 in der russischen Übersetzung Alexander Schellers.

Charakteristischerweise hatte *Die Zauberflöte* auf der deutschen Szene nicht den gleichen herausragenden Erfolg wie die anderen Mozartschen Werke, wie *Don Juan*, *Die Hochzeit des Figaro* oder sogar *Titus. Don Juan* z.B. erklang schon 1793 im Petersburger Deutschen Theater. Im 19. Jahrhundert konnte man den *Don Juan* auf der deutschen Bühne Mirés sehen, in der Benefizveranstaltung des Sängers I. Hübsch am 3. September 1803. Bei dieser Gelegenheit wurde er von der Presse buchstäblich "vernichtet". Es hieß, in der ganzen Vorstellung wäre "allein die Statue gelungen, die von Herrn Brückl vorgestellt wurde", und dem Darsteller des Don Juan, dem großen Steinsberg gab man den Rat, kleine Liedchen zur Mandoline in der "Zaubertrommel" zu singen, denn das sei "das äußerste, das er in der Lage ist, einigermaßen erträglich von sich zu geben"³. Später, 1809, wurde die Oper in der Regie Ellmenreichs wieder aufgenommen, "mit Chören und Balletten", und sie hatte einen ansehnlichen finanziellen Erfolg. Die Einnahmen betrug durchschnittlich 500-800 Rubel, auf dem Höhepunkt 1023 Rubel. 1818 gab man den *Don Juan* in der Regie Zeibigs, und insgesamt wurde die Oper bis 1830 über dreißig Mal gespielt.

Der größte Liebling des deutschen Theaterpublikums war allem Anschein nach die Oper *Die Hochzeit des Figaro*. Dieses Werk hatte einen unwahrscheinlichen Kassenerfolg und wurde 25 mal zwischen 1812 und 1830 gegeben. Zeugnisse dieser Popularität finden sich auch in den Theaterjournalen der Zeit.⁴

Die Opern *Entführung aus dem Serail* und *Titus* gehörten zu denjenigen Werken, die auf der deutschen Bühne über eine Reihe

³ Nordisches Archiv, 4. November 1803, "Theater", S. 118 (Rückübersetzung aus dem Russischen).

⁴ Vgl. Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf 1829, Riga 1828, S. 185.

von Jahren hinweg gegeben wurden und einen ziemlich ungleichmäßigen Erfolg hatten. *Idomeneus König von Kreta*, der 1820 ein paarmal gespielt wurde, hatte auf der deutschen Bühne offenbar überhaupt keinen Erfolg.

Bemerkenswert ist das Schicksal von Carl Maria von Webers Werken in St. Petersburg. Eine der ersten Opern des 14jährigen Weber, *Das Waldmädchen*, im November 1800 noch in Freiberg uraufgeführt, tauchte buchstäblich drei Jahre danach irgendwie in St. Petersburg auf und erklang in einer Benefizveranstaltung des Bassisten Johann Hübsch im Februar 1804. Diese Opernpremiere eines noch unbekanntes Komponisten verlief jedoch unbemerkt, und in der Presse finden wir nur eine kurze Erwähnung der Aufführung ohne Namensnennung des Komponisten und des Textdichters.⁵ Diese Aufführung ist für uns vor allem deswegen bedeutsam, da der Textverfasser niemand anderes als Karl Ritter von Steinsberg war, der legendäre Schauspieler und Regisseur der deutschen Truppe in St. Petersburg, später auch der Direktor der deutschen Truppe in Moskau.

Erst 20 Jahre später begann man Weber in Rußland wirklich kennen und lieben zu lernen. Das Jahr 1824 kann man als das Jahr Webers in Petersburg bezeichnen, da damals auf der deutschen Bühne drei seiner Werke vorgestellt wurden: *Der Freischütz*, *Preciosa* und *Silvana*. Mit dem größten Jubel nahmen die Petersburger die romantischste aller bis dahin komponierten Opern auf, den *Freischütz*. Von 1824 an hatte wahrscheinlich keine Oper ein dermaßen glückliches Schicksal sowohl auf der deutschen wie auch auf der russischen Bühne wie der Webersche *Freischütz*. Deutsch- und russischsprachige Vorstellungen fanden auf ein und derselben Bühne, dem großen Theater, im Wechsel statt, und konstituierten so einen musikalischen Dialog deutscher und russischer Künstler. Zum ersten Mal stellte die deutsche Truppe den *Freischütz* zweieinhalb Jahre nach der Berliner Premiere dem Urteil des Publikums anheim, am 7. Januar 1824. Ein Dokument dieses Ereignisses ist die positive Rezension eines Zeitgenossen. "Die deutschen Hofschauspieler verdienen für die Auswahl der Stücke für ihre Benefizveranstaltungen

⁵ Nordisches Archiv 1804, 2, S. 62.

viel Lob. Alles, was sich in Deutschland auszeichnet, wird auf der Petersburger Bühne aufgeführt, zwar nicht immer mit dem gleichen Erfolg, aber wenigstens immer mit dem gleichen Eifer. In den ersten 14 Tagen des Jahres 1824 gaben sie zweimal die deutsche Nationaloper "Der Freyschütz", mit Musik des berühmten [!] Komponisten Weber. Diese Oper ist wunderbar ausgeführt und gründet sich auf den Aberglauben des Mittelalters. Die Musik ist ausgezeichnet, und auch die Maschinen sind der Aufmerksamkeit des Publikums wert."⁶ Ergänzend sei gesagt, daß Webers Oper 25 mal im Lauf des Jahres 1824 im Deutschen Theater gegeben wurde. Eine gewaltige öffentliche Resonanz rief 5 Monate später, am 12. Mai 1824, die Premiere dieser Oper in der Ausführung durch die russische Truppe hervor. Der Titel war frei übersetzt worden in *Volšebnyj strelok*, also nicht *Freischütz*, sondern eher *Der Zauberschütze*. Von diesem Moment an wurden die deutsche und die russische Version mit jeweils einigen Tagen Abstand abwechselnd gegeben, und die Petersburger Zuschauer hatten die einzigartige Möglichkeit, diesen inoffiziellen "Wettkampf" zweier verschiedener Inszenierungen der romantischen Oper zu beobachten.

Interessant ist, daß die russische Bühne 1830 eine neue Premiere des *Freischütz* herausbrachte. Dabei unterwarf man die alte Inszenierung einer Modernisierung, in deren Folge, einem typisch russischen Prinzip entsprechend, alle herausragenden Neuerungen aus den Theatern anderer europäischer Nationen in die Szenerie eingebracht wurden. So bestellte man neue Dekorationen bei dem Künstler Gropius in Berlin. Für die Kostüme, die der Petersburger Schneider I. Hubain herstellte, dienten Figurinen aus Paris als Vorbild. Schließlich baute der Ingenieur F. Thibaut neue Maschinen. Und nachdem die neue russische Inszenierung am 22. Oktober 1830 Premiere gehabt hatte, wurden schon am 27. Oktober all diese Neuheiten auch in die deutsche Inszenierung eingebracht und pedantischst auf dem Theaterzettel vermerkt.

Ein anderes Stück mit Musik Carl Maria von Webers brachte die deutsche Truppe am 4. Januar 1824 auf die Bühne, drei Tage vor der Premiere des *Freischütz*, und das war P. A. Wolfs romantisches

⁶ Literaturnye listki [Literarische Briefe], 1824/1, Januar, No. 2, S. 70-71

Drama *Preciosa*. Die russischen Rezensenten zählten diese sogenannte "Komödie mit Chören" zu der Plejade "der schönen Theaterdarbietungen", beklagten jedoch, "daß die deutsche Truppe keine Sänger hat und die Zuschauer sich nur anhand des Orchesters ein Bild von der Musik machen können."⁷ Webers Oper *Silvana* schließlich, die im November 1824 gegeben wurde, fand keine breite Resonanz.

Erstaunlich für uns ist das relativ späte Erscheinen von Ludwig van Beethovens "großer deutscher originaler Oper in zwei Akten mit Chören" *Fidelio* auf der Bühne des deutschen Theaters in St. Petersburg im Jahr 1818. *Fidelio* erlebte damals bloß drei Aufführungen und fand innerhalb des betrachteten Zeitraums keine Wiederaufnahme auf dieser Bühne.

Ich nenne nun noch einige Werke, die von den Bühnen Rigas, Königsbergs und Breslaus nach St. Petersburg kamen – 1803 war das die Oper *Deserteur* des Komponisten K. D. Stegmann, 1816 das Singspiel *Der hölzerne Säbel* von Heinrich Aloys Präger, 1829 die Komödie mit Gesang *Der verwunschene Schneidergeselle* von K. Fr. Keller und 1813 (?) die beliebte komische Oper *Die Mädchen-Garnison* von Karl Traugott Eisrich.

Unerläßlich ist es, eine charakteristische Besonderheit des deutsch-österreichischen Repertoires hervorzuheben, nämlich die Existenz von "Opernserien" oder sogenannter Opern "mit Fortsetzungen", die sich infolge des stürmischen Erfolges bestimmter gelungener Opersujets herausbildeten. Die Autoren solcher "Fortsetzungen" konnten dabei sowohl die ursprünglichen Verfasser sein wie auch andere Literaten und Komponisten.

Zu den herausragendsten dieser Fortsetzungsreihen gehören Kauers *Das Donauweibchen* und Adolph Bäuerles Farce mit Gesang *Staberl*, deren drei Teile von jeweils verschiedenen Komponisten geschrieben wurden, von Friedrich Ludwig Seidl, Ignaz Walter (?) und Schmidt. Ferner seien genannt Müllers Oper *Der alte Überall und Nirgends*, die zwei Teile hatte, und Mathias Stegmeyers Quodlibet *Rochus Pumpernickel* mit Musik von Seyfried und anderen Komponisten, das in verschiedenen Fortsetzungen mit immer neuen

⁷ Ebd., S. 71.

Geschichten seines fröhlichen Helden eine lebhaftere Weiterentwicklung und wahrlich breite Popularität erfuhr.

Bisweilen stößt man auch auf die sogenannten "Zwischenspiele", die die Handlungslücken zwischen zwei aufeinanderfolgenden Fortsetzungen eines bestimmten Sujets füllen sollten. Als Beispiel nenne ich das Zwischenspiel *Das Nixenreich* (1805), das eine verbindende Handlung zwischen den ersten beiden Teilen von Karl Friedrich Henslers und Kauerers *Das Donauweibchen* herstellt. Dr. Schmieder schrieb den Text und Friedrich Adam Hiller die Musik. In Petersburg hatte das Zwischenspiel keinen Erfolg.

Im musikalischen Repertoire der deutschen Truppe figurierten ferner die sogenannten "Seitenstücke", eigenständige Pendanten zu anderen, schon bekannten Stücken. Louis Angelys Melodram *Therese* mit Musik verschiedener Komponisten war beispielsweise im Jahre 1822 ein "Seitenstück" zum Drama mit Gesang *Der Mörder und die Waise*, das 1818 in St. Petersburg mit Musik des deutschen Theaterkapellmeisters Daniel Meß aufgeführt worden war. Ein anderes Beispiel ist die Vaudeville-Burleske *Die falsche Demoiselle Sonntag, oder die deutsche Nachtigall* von 1829, die im Anschluß an die musikalische Farce *Die vermeinte Madame Catalani, oder Einzug der falschen Prima Donna in Krähwinkel* entstand.

Einen besonderen Platz im Repertoire der St. Petersburger deutschen Truppe nimmt das Werk der russischen, oder besser gesagt, St. Petersburger Deutschen und Österreicher ein. Als Verfasser oder Arrangeure der Bühnenmusik im deutschen Theater zeichneten in der Regel besonders begabte Persönlichkeiten: z.B. die Dirigenten des deutschen Orchesters Kalliwoda, Johann Haberzettel, Meß, Heinrich Gottfried Gödicke, Sigismund Neukomm, auch Schauspieler und Sänger wie Friedrich Satzenhoven, Fr. Faltenhof, Schreinzer, Angely, Ellmenreich u. a.

Die musikalischen Bühnenwerke dieser Autoren, zum größten Teil in St. Petersburg entstanden und im dortigen deutschen Theater uraufgeführt, tragen in der einen oder anderen Form den Stempel der russischen Lebenswirklichkeit und wurden im Hinblick auf die besonderen Aufführungsbedingungen des deutschen Theaters geschaffen. So gab es im Repertoire der deutschen Truppe zu jeder Zeit Werke, die anlässlich sogenannter gesellschaftlicher Gelegenheiten entstanden – "bei

Gelegenheit" der Krönung oder des Namenstags der russischen Monarchen, Großfürsten und Großfürstinnen. Das waren alle möglichen Prologe mit Musik, mythologische Vorstellungen und Opern auf historische Sujets. Bekanntheit erlangte der Prolog *Alexander am Indus* - mit Musik von Neukomm auf einen Text von F. W. Hunnius -, der 1804 zu den Krönungsfeierlichkeiten Zar Alexander I. entstand. Zu den populären Petersburger Werken zählt die Oper *Sitah Mani, oder Karl bei Bender* (1805), ebenfalls mit Musik Neukomms, das Drama mit Musik *Der Mörder und die Waise* von Meß (1818) und das Melodram *Diadem* (1822) mit der Musik Schreinzers.

Das russische Repertoire, das auf der Bühne des deutschen Theaters in St. Petersburg gegeben wurde, war im großen und ganzen nicht besonders beliebt. Das Verdienst, als erster eine russische Oper auf die Petersburger deutsche Bühne gebracht zu haben, gebührt, wie gesagt, dem Literaten und Leiter der deutschen Truppe Zotov. Zotov sprach fließend deutsch und erstellte 1815 die erste Übersetzung für die deutsche Bühne, eine Übersetzung des beliebten russischen Vaudevilles *Kosak und Poet*, das Fürst Aleksandr Šachovskoj gedichtet und der Italiener Catterino Cavos mit Musik versehen hatte. Dieses blieb die populärste russische Oper am deutschen Theater, und selbst hier beliefen sich die maximalen Einnahmen nur auf 620 Rubel und 50 Kopeken. Zur gleichen Zeit konnte ein populäres deutsches oder französisches Stück bis zu 1200 oder 1400 Rubel einbringen. Das Bühnenleben von *Kosak und Poet* währte von 1815 bis 1817 und umfaßte insgesamt 11 Aufführungen.

Später erklangen noch vier ursprünglich russische Opern von Catterino Cavos in Übersetzungen auf der deutschen Bühne: erstens die große Zauberoper in vier Akten *Der unsichtbare Fürst*, übersetzt von Zotov 1819, zweitens die große Zauberoper in drei Akten *Goldvogel*, übersetzt von A. W. 1823, drittens das nationale Drama mit Gesang in vier Akten *Alexander und Sophie* 1825, das Zotov selbst gedichtet und dann übersetzt hatte, viertens die komische Oper in einem Akt *Die drey Buckligen* in der Übersetzung des deutschen Schauspielers Mohr 1825. Alle diese Werke erlebten auf der deutschen Bühne nur einige wenige Aufführungen.

Ozerovs Tragödie *Fingal* wurde im Petersburger deutschen Theater im Jahre 1820 mit der Musik Kozlovskijs gegeben, als Bene-

fizveranstaltung für die Schauspielerin Sophie Ciliax. Im gleichen Jahr erklang noch ein weiteres russisches Singspiel in der deutschen Übersetzung Zotovs auf der deutschen Bühne, und das war *Der neue Rochus Pumpernickel* mit Musik verschiedener Autoren. Der Fortsetzungsheld Pumpernickel war dermaßen beliebt, daß schon ein russisches Singspiel über ihn entstanden war, und nun mußte diese russische Pumpernickel-Version wieder ins Deutsche übersetzt werden.

Schon früher, im Jahre 1819, war eine weitere Zotov-Übersetzung von der deutschen Truppe inszeniert worden: *Das Abenteuer in der Judenschenke, oder Gewinn durch Verlust*. Das russische Original, das damals von einer Woge der Popularität getragen wurde, war ein Opern-Vaudeville von P. N. Semenov aus dem Jahr 1817 mit Musik, die aus kleinrussischen, polnischen und jüdischen Liedern zusammengestellt und von I. Lehnhard 1817 orchestriert worden war. Das war vielleicht das zweite russische Werk, das auf der Bühne des deutschen Theaters eine nennenswerte Resonanz fand.

Das Repertoire der deutschen Truppe umfaßte ferner zwei Opern mit Musik Aleksej Titovs: *Die Poststation* in der deutschen Bearbeitung des Regisseurs Gebhard (1818?) und *Emmerich Tekelly* in der Bearbeitung aus dem Französischen von Mohr (1823). Ludwig Maurer war mit zweien seiner russischen Opern vertreten. Der ersten, *Kein Unglück ohne Glück*, war 1823 trotz des ungemeinen Erfolgs des russischen Originals keine Popularität auf der deutschen Bühne beschieden, die zweite war 1828 die Operette *Der neue Paris*.

Viele Zeitgenossen erwähnten das deutsche Theater in ihren Erinnerungen. Zu ihnen gehören Filip Vigel', Nikolaj Greč, Stepan Petrovič Žicharev, Rafail Zotov, Karatygin, daneben anonyme Verfasser in den deutschen Periodika. Dort finden sich sowohl jubelnde Verehrer, wie Žicharev, als auch gallige Skeptiker, wie Vigel'. Ihren Zeugnissen zufolge waren die Ansichten über das deutsche Theater äußerst zwiespältig. Der letztgenannte Vigel', ein hervorragender Kenner der französischen Sprache und Literatur und ein leidenschaftlicher Anhänger des französischen Theaters, berichtet über seine Abstecher in die populären deutschen Oper *Die Zauberflöte*, *Das Donauweibchen* und *Die Schwestern von Prag* in einem etwas entschuldigenden Tonfall, mit dem er jene überaus voreingenommene, aber für den Anfang des 19. Jahrhunderts doch sehr charak-

teristische Ansicht der russischen Hofgesellschaft über die deutsche Bühne ausdrückt.

Das Publikum des deutschen Theaters war in seiner Zusammensetzung äußerst uneinheitlich und unterschied sich merklich von dem der anderen Petersburger Theater. Wenn die Vorstellungen der französischen und italienischen Truppen von den Damen und Herren der feinen höfischen Gesellschaft frequentiert wurden, und wenn die russischen Stücke sowohl den mondänen Adel wie auch das Dienstmädchen anzogen, dann existierte das deutsche Theater "für eine besondere Welt". Das waren vorwiegend die St. Petersburger Deutschen. Nach den Aussagen der Zeitgenossen "blieben die Deutschen, die den guten Ton wahrten, dieser Bühne jedoch fern. Sie war die nächtliche Belustigung der arbeitenden und gewerbetreibenden deutschen Bevölkerung. Pfarrer, Apotheker, Professoren und Ärzte nahmen dort ihre Plätze ein, ihre Familien füllten die Logen aller Ränge; Bäcker, Schneider und Schuster saßen im Parterre und ihre Gesellen in der Galerie."⁸

Es ist interessant, daß die kaiserliche Theaterdirektion bei der Anberaumung der Vorstellungstage im eigenen Interesse auch die Lebensgewohnheiten der deutschen Einwohner berücksichtigte: Deutsche Vorstellungen konnten an jedem beliebigen Wochentag stattfinden außer Dienstag und Freitag, weil "die deutschen Kaufleute an den Abenden dieser Tage ihre Post für den Versand fertigzustellen gewohnt sind"⁹. An den anderen Tagen verbrachten die deutschen Liebhaber der Theatervergnügungen ganze lange Abende im Theater, ergötzten sich an Spiel und Gesang ihrer Abgötter. Nicht zufällig hieß es: "Wem als Deutschen die Knochen nicht schmerzen, vom Sitzen im Parterre von 7 Uhr abends bis 1 Uhr morgens, der hat sich im Theater nicht amüsiert."¹⁰

Die Besucher des Deutschen Theaters sind von den Zeitgenossen überaus emotional beschrieben worden. "Und was war das für ein

⁸ Filip Vigel', *Vospominanija* [Erinnerungen], St. Petersburg 1966, Bd. 2, S. 160-161.

⁹ F. Šreder, *Novejšij putevoditel' po S. Peterburgu* [Neuester Führer durch St. Petersburg], St. Petersburg 1820, S. 217.

¹⁰ Nikolaj Greč, *Zapiski o moej žizni* [Aufzeichnungen aus meinem Leben], Moskau-Leningrad 1930, S. 278.

patriarchalisches Publikum!" schreibt Zotov, einstmals, wie wir wissen, selbst Assistent der Theaterleitung. "Die Frauen betraten die Logen in einfachster Alltagskleidung und nahmen in aller Ruhe ihre Stickereien heraus, mit denen sie gelegentlich an pathetischen Stellen ihre Tränen trockneten. Manchmal legten sie die Arbeit für eine Minute zur Seite, um aus voller Seele über die komischen Ausfälle von Herrn Lindenstein zu lachen. Hervor-Rufe gab es fast nie, und Applaus war selten. Doch am tränenerstickten Röcheln und am Lachen an den kurzweiligen Stellen merkten die Akteure, daß ihr Spiel auf Wohlgefallen stieß."¹¹ – Zum Kreis der Stammgäste der deutschen Vorstellungen gehörten auch einige wenige gebildete Russen, Freunde des deutschen Schauspiels und Verehrer der Truppe, die hinter den Kulissen ihre privaten Herzensangelegenheiten hatten, wie z.B. Žicharev.

Übrigens erfährt man etwas über das Leben hinter diesen Kulissen dank einiger seltener Archivalien, die sich inmitten der Masse amtlicher Schriftstücke erhalten haben: Bittschriften der Akteure um Gehaltsaufbesserungen, um einmalige Zuwendungen bei Gelegenheit von Krankheit oder Tod eines Verwandten, oder irgendeiner Schuldenangelegenheit usw. Gerade diese Dokumente belegen, daß die deutschen Akteure, wie alle ausländischen Künstler, ein abgesondertes, ziemlich zurückgezogenes Leben führten, was in bedeutendem Maße durch die Sprachbarriere bedingt war. Ihre Welt war äußerst begrenzt. Darüberhinaus führten die Schauspielerfamilien sowie die alleinstehenden Mitglieder der Truppe ein mehr als bescheidenes Leben, trotz ihrer im Vergleich mit den Löhnen der Beamten ziemlich hohen Gehälter. Bedeutende Summen mußten für Kostüme aufgewendet werden, für die Neueinrichtung in einer neuen Stadt in einem fremden Land, für den Sprachunterricht der Kinder usw. Nicht selten kam es auch vor, daß eine Schauspieler-Benefizveranstaltung Verluste einbrachte, was sich sofort auf die materielle Lage der Akteure auswirkte. Daher schienen Armut und sogar Bettlertum sowohl gewöhnlicher als auch bedeutender Artisten manchmal zum Himmel zu schreien.

¹¹ Rafail Zotov, *Teatral'nye vospominanija. Avtobiografičeskie zapiski* [Theatererinnerungen. Autobiographische Aufzeichnungen], St. Petersburg 1859, S. 19.

Der häufigste Weg der deutschen Akteure führte zum Pfandhaus, wo sie alles mögliche versetzten, darunter auch Geschenke hochgestellter Persönlichkeiten. Praktisch alle Schauspieler gingen chronische, langanhaltende Schuldverhältnisse mit ihren Gläubigern ein und hatten Mietrückstände; einige wurden aus diesem Grunde auch in Gerichtsverhandlungen verwickelt. Viele Schauspieler waren bei dem Inhaber des deutschen Theaterrestaurants Rucker verschuldet.

Um von sich aus ihre vielköpfigen Familien vor Bettlertum zu bewahren, mußten die Schauspieler manchmal Bittschriften an die kaiserliche Theaterdirektion verfassen, in denen sie ihre "unglückseligen Verhältnisse" in allen Einzelheiten darlegten. Sogar verehrte und verdiente Menschen gingen manchmal das Risiko ein, aus dem Dienst entlassen zu werden, aus Altersgründen, wegen "Unbrauchbarkeit" oder wegen "zu hohem Personalbestand".

Nach ihrer Entlassung aus dem Dienst kehrten einige Künstler, auch wenn sie eine kleine Rente erhielten, zu ihrem ständigen Wohnsitz in Deutschland zurück; andere blieben in St. Petersburg. Einige der Dagebliebenen wechselten ihren Beruf, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen und ihre Familie ernähren zu können: Sie wurden Händler wie der Schauspieler Rosenstrauch oder eröffneten ein Wirtshaus wie der Schauspieler und Regisseur E. Reichardt. Nehmen wir das Beispiel August Wilhelmys, eines bescheidenen Vertreters des komischen Fachs. Nach 20 Jahren Dienst auf der Petersburger Deutschen Bühne wurde Wilhelmy 1828 mit einer Pension von 750 Rubeln jährlich entlassen, "wegen vorgerückten Alters". Um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, beschäftigte er sich "mit der Herstellung unterschiedlicher Dinge aus Karton, und lernte auch Zigarren zu drehen"¹².

Einige Mitglieder der deutschen Truppe vereinigten ihre Schauspieler- oder Regisseurskarriere mit verlegerischer Tätigkeit und waren zu ihrer Zeit in Rußland als Herausgeber deutschsprachiger Almanache, Kalender und Zeitschriften wohlbekannt, wobei diese Zeitschriften sowohl in St. Petersburg als auch in den Städten Deutschlands und der Ostseeprovinzen erschienen. Unter ihnen war

¹² St. Petersburg, Rossijskij gosudarstvennyj istoričeskij archiv [Staatliches historisches Archiv Rußlands], f. 497, op. 1, d. 1453, S. 42.

Friedrich Satzenhoven mit seiner Zeitschrift "La Harpe du Nord", 1822-1825, ferner die Herausgeber Johann Christoph Kaffka mit der Zeitschrift "Nordisches Archiv", Riga-Leipzig 1802-1809, Carl Borck mit seinem "Theater-Almanach für das Jahr 1811", St. Petersburg, und Friedrich Gebhard mit seinem "Taschenbuch für Theater und Theaterfreund", St. Petersburg 1814.

Zum Schluß sei darauf hingewiesen, daß es bei der Erforschung jeder musikgeschichtlichen Erscheinung lokalen Charakters, wie z.B. der Geschichte des deutschen Theaters in St. Petersburg, unerlässlich ist, den historischen und kulturellen Kontext dieser Erscheinung zu berücksichtigen. Das St. Petersburger deutsche Theater existierte im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in einer Gesellschaft, die allem französischen in der Kultur ehrfurchtsvoll gegenüberstand und die ihre tiefste Enttäuschung gegenüber dieser Kultur im Vaterländischen Krieg von 1812 durchmachte. Es war eine Gesellschaft, die in dieser Periode ihren eigenen nationalen Wert erkannte und bekräftigte. Diese in höchstem Maße ideologisierte russische Gesellschaft hat es durch irgendein Wunder geschafft, dem Auftreten der deutsch-österreichischen Kultur gegenüber neutral zu bleiben, obwohl Deutschland und Frankreich im Krieg gegen Rußland Verbündete gewesen waren. Möglicherweise war es dieser gesellschaftlich-politische Hintergrund, der das deutsche Theater in St. Petersburg nach dem Krieg zu höherer Bedeutung gelangen ließ, und der dazu führte, daß es gegen 1825 mit einem erstklassigen Personalbestand und einem guten Repertoire seine erste Kulmination erreichte.

Übersetzung aus dem Russischen: Stefan Weiss