

## Lucinde Braun

### Italienische und russische Oper in St. Petersburg 1881-1900

In seinen Memoiren hat Titta Ruffo seine Ankunft in St. Petersburg zu Beginn des Jahres 1905 in dramatischen Tönen geschildert.<sup>1</sup> In den Wirren der Februar-Revolution war der italienische Bariton der einzige ausländische Sänger, der die Reise nach Rußland gewagt hatte. Diese Monopolstellung sicherte ihm einen unerhörten Erfolg. Sein Aufenthalt dehnte sich bis zum Ende der Spielzeit aus und erbrachte ihm einen Gewinn, der den Grundstock seines künftigen Vermögens bildete.

Während zur selben Zeit Serge Diaghilews "Saisons russes" in Paris Aufsehen erregten, erlitt in Rußland eine lange Tradition ihren ersten Einbruch. Noch im Vorjahr hatte Ruffo bei seiner ersten Rußlandtournee eine blühende italienische Oper in der Hauptstadt des Zarenreichs angetroffen. Er selbst trat im Theater des Konservatoriums auf, wo der Impresario Cavallini italienische Vorstellungen anbot. Zugleich spielte während der Fastenzeit eine zweite italienische Operntruppe, die mit Angelo Mazini, Enrico Caruso, Olimpia Baronat, Mattia Battistini und anderen Berühmtheiten über die glänzendsten Sänger der Zeit verfügte.<sup>2</sup> Mit Spannung verfolgte das Petersburger Publikum den Wettkampf der beiden Truppen, der Ruffo zufolge zu seinen Gunsten entschieden wurde. Denn man habe ihn mit dem großen Bariton Antonio Cotogni verglichen, der in den 1880er Jahren zu den Stars der Petersburger Opernsaison gezählt hatte.

Wann immer man die Biographien italienischer Sängerstars der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Hand nimmt, man wird nur selten die Petersburger Oper unter den zahlreichen Stationen ihrer Bühnenerfolge vermissen. Die Stadt partizipierte bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges<sup>3</sup> an dem internationalen System der italienischen Oper, das in einer Zeit der Eisenbahn, des Dampfschiffs und des Tele-

---

<sup>1</sup> Vgl. Titta Ruffo, *Parabola moej žizni* [Parabola della mia vita], Leningrad (Muzyka) <sup>3</sup>1990, S. 191-195.

<sup>2</sup> Ebd., S. 182-183.

<sup>3</sup> Bis wann genau italienische Truppen in Rußland spielten, ist meines Wissens bisher nicht untersucht worden. Aus Battistinis Biographie ist bekannt, daß er bis 1914 in Petersburg auftrat.- Vgl. Desmond Shawe-Taylor, Artikel "Battistini", in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 2, London 1980, S. 295.

graphen alle Kontinente umspannte. Gemeinsam mit den anderen traditionsreichen Spielstätten italienischer Operntruppen wie London, Madrid und den lateinamerikanischen Metropolen bildete Petersburg seinerseits das Zentrum eines Subsystems, das Moskau, Warschau und andere Orte der "russischen" Provinz einschloß.<sup>4</sup>

Ein genaues Bild dieses äußerst komplexen Netzes mit seinen wenigen Fixpunkten (Agenturen, feste Opernhäuser, berühmte Gesangsvirtuososen) und den vielfältig fluktuierenden Konstellationen und Wanderbewegungen ließe sich nur mit Hilfe einer international koordinierten Datenerhebung erstellen. Gerade die Flexibilität des Systems, das durch seine lokale und institutionelle Ungebundenheit, seine unbedingte Publikumsorientiertheit und seine undogmatische Programmgestaltung so raumausgreifend werden konnte, erschwert dem heutigen Opernhistoriker den Zugang.<sup>5</sup> Auch der vorliegende Beitrag ist daher nicht mehr

---

<sup>4</sup> Moskauer und Petersburger Truppen waren eng miteinander verflochten. So übernahm der Impresario Eugenio Merelli, der seit 1868 in Moskau gastiert hatte, von der Saison 1871/1872 an auch die Leitung der Petersburger Truppe. Als die Theaterdirektion 1878 die Verträge für Moskau nicht mehr verlängern wollte, mußte er seine Tätigkeit ganz nach Petersburg verlagern, wo sich die Hauptsaison abspielte, während in Moskau nur kürzere Gastspiele während der Fastenzeit abgehalten wurden. Diese Tradition hielt sich mehr oder minder kontinuierlich auch in den folgenden Jahrzehnten.- Zu Warschau vgl. den Beitrag von Irena Poniatowska im selben Kongreßbericht. Mit der zunehmenden Verfestigung einer "großen Oper" in Kiev wurden auch hier nach dem Hauptstadtmodell italienische Saisons während der Fastenzeit durchgeführt. So kam 1894 die Moskauer Entreprise aus dem Teatr Šelaputina zu einem Gastspiel angereist. Vgl. V. Čečott, Kiev, in: *Artist 1894*, Nr. 36, S. 260-261.

<sup>5</sup> Dieser Schwierigkeit hat sich vor allem die von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli herausgegebene "Storia dell'Opera italiana" zu stellen, deren historischer Teil in Band 2 zumindest den europäischen Raum einschließen soll. Wohl nicht nur für die russischen Verhältnisse läßt sich festhalten, daß im 18. Jahrhundert die Verflechtungen des italienischen Musiktheaters innerhalb Europas besser bekannt sind. Zur Präsenz der italienischen Oper im Zarenreich bieten Robert-Aloys Moosers "Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle", Genf (Mont-Blanc) 1948-1951, reiches Anschauungsmaterial. Auch sind mit dem von Vladimir Petrovič Pogožev, Anatolij Evgrafovič Molčanov und K.A. Petrov herausgegebenen "Archiv direkcii Imperatorskich teatrov" ["Archiv der Direktion der Kaiserlichen Theater"], St. Petersburg 1892, die institutionengeschichtlich relevanten Quellen für die Zeit bis 1801 erfaßt worden. Daß die Existenz der italienischen Oper im Rußland des 19. Jahrhunderts geringeren Bekanntheitsgrad hat, mag auch

als eine Skizze, die das bereits in der knappen Zeitspanne von 1881 bis etwa 1900 mehrfach wechselnde Verhältnis zwischen russischen und italienischen Operntruppen in Petersburg zu umreißen versucht.<sup>6</sup>

1843 wurde im Verbund der Kaiserlichen Theater (Imperatorskie teatry) eine italienische Operntruppe ins Leben gerufen, die die bis dahin von der russischen Operntruppe genutzte Bühne des Petersburger Bolšoj teatr [Großes Theater] mit der Zeit vollständig für sich in Anspruch nahm. Die italienische Truppe durchlebte bis zu ihrer Auflösung im Februar 1885 manche Auf- und Abschwünge. In den besseren Zeiten zählten ihre Vorstellungen dank des exquisiten, höfischen Publikums und aufgrund der großzügigen Aufwendungen durch das Hofministerium zu den glänzendsten in Europa.<sup>7</sup> Einen Höhepunkt markierte

---

darin liegen, daß es kaum noch namhafte Komponisten nach Rußland zog. Eine Ausnahme stellt Verdis für Petersburg komponierte Oper *La forza del destino* dar, deren russischer Rezeptionskontext bisher nur ansatzweise rekonstruiert worden ist.- Vgl. Guglielmo Barblan, *Un po' di luce sulla prima rappresentazione della Forza del destino a Pietroburgo*, in: *Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani III*, Parma 1962, S. 831-879.

<sup>6</sup> Die Darstellung beruht auf den Quellenstudien, die ich im Rahmen meiner Doktorarbeit in Petersburg betrieben habe (Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert, Druck als Bd. 4 der Reihe "Čajkovskij-Studien" im Schott-Verlag in Vorbereitung). Sie bestanden unter anderem aus einer Durchsicht der zeitgenössischen musikalischen Fachzeitschriften sowie des umfangreichen Aktenmaterials, das sich im Archiv der Kaiserlichen Theater zur Kaiserlichen italienischen Operntruppe erhalten hat. Da es sich bei der Doktorarbeit um keine rein institutionengeschichtliche Untersuchung handelte, sondern ein umfassendes Bild einer historischen Phase in der Entwicklung der russischen Oper entworfen werden sollte, wurden Sänger, Repertoire, Spielorte und genaue Existenzdaten der verschiedenen privaten Truppen nicht systematisch erfaßt. Hier steht noch manches für weitere Forschungen offen.

<sup>7</sup> Vgl. die Berichte des piemontesischen Botschafters Filippo Oldoini, zitiert bei: Gustavo Marchesi, *Gli anni della Forza del destino*, in: *Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani II*, Parma 1961, S. 21-22. Seine Beobachtung, daß Petersburger Winter-Saison und Londoner Sommer-Saison einander ergänzten, hatte in der Praxis zur Folge, daß an den beiden Orten meist dieselben Sänger auftraten. Dieses Phänomen begünstigte 1881 den (unausgeführten) Plan, Covent Garden und Petersburger italienische Oper gemeinsam zu führen (vgl. TMB, f. 58, Nr. 209, Brief des Pariser Agenten B. Ullmann vom 11.10.1881). 1885 stellte die parallele Auflösung der Londoner und der Petersburger Oper insbesondere die italienischen Chorsänger vor existenzielle Probleme.- Vgl. den Brief des Direktors der Petersburger Truppe, Albert Vizontini, vom 15.2.1885, RGIA, f. 497, op. 2, Nr. 25462.

1862 die Uraufführung von Giuseppe Verdis *La forza del destino*. Der spürbare Niedergang in den 1860er Jahren wurde zwar durch das Engagement der Primadonna Adelina Patti 1868 zeitweilig aufgehalten. Doch führte ein zunehmender Sparzwang in den 1870er Jahren dazu, daß sowohl russische als auch italienische Oper unter Vernachlässigung zu leiden hatten.

Der Regierungsantritt Alexanders III. im Jahre 1881 brachte einen deutlichen Kurswechsel. Im Dienste einer bewußt (neo-)absolutistischen Politik suchte der neue Zar auch seine Hofbühnen wieder dem aktuellen europäischen Standard anzugleichen. Auf seinen Befehl wurden Theaterreformen eingeleitet, die von dem neuernannten Direktor, Fürst Ivan Aleksandrovič Vsevoložskij, mit großem Engagement und beträchtlicher Effizienz im Laufe der 1880er Jahre durchgeführt wurden. Zum Programm gehörte nicht nur die Reorganisation des Ausstattungswesens, sondern auch eine dezidiert nationale Ausrichtung, von der die russische Oper profitierte<sup>8</sup>. Allerdings schien es 1881 undenkbar, auf ein italienisches Opernhaus zu verzichten<sup>9</sup>, über das ja auch Großstädte wie Paris und London verfügten.<sup>10</sup>

Zum Zeichen der neuen Gewichtung beschloß man statt dessen einen Tausch der Spielstätten: die russische Oper zog im Sommer 1882 aus dem Mariinskij teatr [Marientheater], das 1860 als architektonisch deutlich bescheidenere Bühne auf der Teatral'naja ploščad' [Theaterplatz] gegenüber dem Bol'soj teatr errichtet worden war, in das traditionsträchtigeres Haus um; die Italiener wechselten in das Mariinskij

---

<sup>8</sup> Vgl. den Bericht in: Russkij muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik [Russischer Musik- und Theaterbote], 15.9.1881, Nr. 27, S. 4.

<sup>9</sup> Vgl. in diesem Sinne selbst die Auffassung eines so entschiedenen Parteigängers der russischen Oper wie César Cui – s. Cezar' Antonovič Kjuj, *Izbrannye stat'i* [Ausgewählte Aufsätze], Leningrad (Muzgiz), 1952, S. 279-280.

<sup>10</sup> Tatsächlich scheint Paris mit seiner Konstellation von Opernhäusern ein wichtiges Vorbild gewesen zu sein, denn man erwog zu Beginn der Reformen die Einrichtung einer weiteren russischen Spielstätte (Signale für die musikalische Welt, 1881, Nr. 58, S. 917). Die Dreiheit von russischer Grand opéra, russischer Opéra-comique und Opéra Italien blieb jedoch nur ein Entwurf, der den klassizistischen Vorlieben Vsevoložskijs wohl entgegenkam, zu den Realitäten des russischen Opernlebens aber nicht passen wollte.

teatr.<sup>11</sup> Von den aufführungspraktischen Reformen profitierten beide Truppen in gleichem Maße, denn man hielt es für unerlässlich, daß die italienischen Vorstellungen in ihrer Attraktivität nicht hinter den russischen nachstanden<sup>12</sup>. So bestellte der Direktor der italienischen Oper, Albert Vizontini, in großem Stil bei der Firma Zuccarelli in Mailand Dekorationen<sup>13</sup>, die die Bühnenbilder der russischen Künstler zunächst einmal in den Schatten stellten.

Daß es dennoch zur Entlassung der italienischen Truppe kam, entsprach nicht primär einer planerischen Absicht. Die Auflösung ergab sich als Folge schlechter Verkaufszahlen und immer noch beengter finanzieller Mittel, die einen Erhalt der immer wieder russisch-nationaler Kritik ausgesetzten Institution nicht mehr länger rechtfertigten. Ein ganzes Bündel einander bedingender Faktoren bewirkte die abnehmende Attraktivität der italienischen Oper in Petersburg:

1. den höchsten Gesellschaftskreisen angehörte, empfand Das angestammte Abonnennten-Publikum der italienischen Oper, das die Tatsache, daß es mit dem Umzug der Truppe ins Mariinskij teatr seine alten Logen und den gewohnten architektonischen Rahmen aufgeben und zugleich um neue Plätze anstellig werden mußte, als Affront. Die Verkaufszahlen verrieten das deutlich<sup>14</sup>. Überdies verblieb nicht nur das Ballett als höchstrangige höfische Gattung im Bol'soj teatr. Auch der Zar hielt diesem Gebäude die Treue, indem er beginnend mit seinem Besuch von Petr Čajkovskijs *Mazepa* seine Vorliebe für die nun dort laufenden russischen Opern bekundete<sup>15</sup>. Sein Beispiel dürfte für weite Teile des höfischen Publikums, das schon immer das Bol'soj teatr bevölkert hatte, maßgebend gewesen sein. Diese Vorbildfunktion bewirkte überdies, daß im Jahr nach

---

<sup>11</sup> Vgl. dazu Sufler [Der Souffleur], 29.8.1882, Nr. 51, S. 2.- Muzykal'nyj mir [Musikwelt], 1882, Nr. 6, S. 4, und Nr. 10, S. 6.

<sup>12</sup> Vgl. den Brief von Ivan Aleksandrovič Vsevoložskij an Vladimir Petrovič Pogožev vom 16.5.1882, RIII, f. 44, Nr. 55, Nr. 2.

<sup>13</sup> Vgl. die diesbezügliche Korrespondenz, RGIA, f. 497, op. 2, Nr. 25283.

<sup>14</sup> Vgl. RGIA, f. 497, op. 2, Nr. 25012.

<sup>15</sup> Bei der Premiere am 6.2.1884 verzeichnete Kapellmeister Eduard Napravnik in seinem Kalender die Anwesenheit des Herrscherpaars und mehrerer Großfürsten.- Vgl. RIII, f. 21, op. 1, Nr. 225, f. 114r. Bereits am 13.2. folgte ein weiterer Zarenbesuch in *Mazepa*.

dem

Attentat

vom 1. März 1881, als Alexander III. zum Zeichen seiner persönlichen Trauer dem Theater fernblieb, die italienischen Vorstellungen nur schwach besucht wurden.<sup>16</sup>

2. Neben solchen Umständen des Petersburger "Mikroklimas" wirkten sich auch externe Gründe auf den Mißerfolg der italienischen Oper in den entscheidenden Spielzeiten 1882/83 bis 1884/85 aus. Es gelang nämlich nicht, die alten Stars, Adelina Patti und Angelo Mazini, zu engagieren. Während beide persönliche Einwände gegen eine Erneuerung der Verträge vorbrachten<sup>17</sup>, kommt in der verzweifelten Suche des Direktors Vizentini insbesondere nach neuen Tenören<sup>18</sup> eine Sängerknappheit zum Ausdruck, die sich nur durch eine Kenntnis des gesamten italienischen Opernmarktes richtig erklären ließe. In Anbetracht der vergleichbaren Krise der traditionellen Londoner Unternehmen scheint sich Anfang der 1880er Jahre eine internationale Umschichtung abgespielt zu haben, die unter anderem wohl mit der Gründung potenter Opernhäuser in den USA und Lateinamerika und dem Anschwellen der Sängergagen zusammenhing<sup>19</sup>.
3. Nicht nur herausragende Sänger fehlten im richtigen Moment. Auch ein zugkräftiges Repertoire stand nicht zu Gebote. Vergeblich erhoffte sich Vizentini ein Uraufführungswerk aus der Feder eines italienischen Komponisten<sup>20</sup>. Weder Arrigo Boito, dessen Musik der Zar besonders schätzte, noch Amilcare Ponchielli, den man immerhin als Dirigenten für die Premiere seiner *Lituani* am 8. November 1884 einlud, konnten etwas Neues bieten, so daß lediglich die Oper *Richard III* des unbedeutenden französischen Komponisten Gervais Salvayre als erste Uraufführung nach Verdis *La forza del destino*

---

<sup>16</sup> Vgl. Vizentinis Brief vom 9.12.1881, RGIA, f. 497, op. 2, Nr. 24733.

<sup>17</sup> Vgl. den Brief von Pattis Agent Franchi vom 9.4.1882 sowie die Korrespondenz mit Mazini, RGIA, f. 497, op. 2, Nr. 25012 und 24938.

<sup>18</sup> Vgl. Vizentinis Brief an Vsevoložskij vom 19.6.1883, RGIA, f. 497, op. 2, Nr. 25125, und Vsevoložskijs Schreiben an Pogožev vom 17.6.1884, RIII, f. 44, Nr. 51.

<sup>19</sup> Vgl. etwa zur Gründung der Metropolitan Opera 1883, John Dizikes, *Opera in America. A cultural history*, New Haven, London (Yale University Press) 1991, S. 219-220.

<sup>20</sup> Vgl. Vizentinis Briefe an Vsevoložskij vom 30.3., 2.6. und 1.7.1883, RGIA, f. 497, op. 2, Nr. 25125.

präsentiert wurde (9.12.1883). Diese Entscheidung fügte dem Renommée der Truppe mehr Schaden als Nutzen zu<sup>21</sup>. Die personelle und ästhetische Krise, die die italienische Oper in den 1870-1880er Jahren durchlief und die erst mit dem Hervortreten der jungen Komponistengeneration um Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo und Giacomo Puccini behoben wurde<sup>22</sup>, schlug sich so auch im fernen Petersburg nieder.

4. Die Preisgabe der italienischen Truppe wäre ohne den Aufstieg der russischen Oper undenkbar gewesen. Die allgemeinen musikhistorischen Voraussetzungen dafür - nämlich die allmähliche Heranbildung professioneller russischer Komponisten und Sänger, die Entstehung eines russischen Repertoires im Verlauf der 1870er Jahre - mögen nur benannt werden. Konkret gewann die russische Oper nach langer Zeit wieder einen privilegierten, offiziellen Status. Das neue höfische Ambiente, die prächtigen Ausstattungen, die nun üblich wurden, das auffällige Interesse, das der Zar zumindest in den 1880er Jahren den Werken Čajkovskijs und den "Klassikern" der russischen Oper (Michail Glinka, Aleksandr Serov) entgegenbrachte - alles trug zu einer Aufwertung der russischen Oper bei, der die italienische zu diesem Zeitpunkt kaum etwas entgegenzusetzen hatte<sup>23</sup>.

Nach der Aufhebung der italienischen Oper änderte sich die Stellung der russischen Oper merklich. Trotz des Rückzugs in das kleinere Mariinskij teatr Anfang 1886 übernahm sie neben ihrer alten Aufgabe als repräsentative nationale Bühne Funktionen, die bis dahin für die italienische Oper charakteristisch gewesen waren. Sie wurde als erstes Haus am Platz von Dezember bis Februar regelmäßig von der Zarenfamilie und einem höfischen Publikum besucht und wurde im Laufe von wenigen Jahren zu einer Oper mit festem Abonnentenpublikum<sup>24</sup>. Mit dem

---

<sup>21</sup> Vgl. den ausführlichen Bericht bei K. Skal'kovskij, *V teatral'nom mire* [In der Welt des Theaters], Sankt Petersburg 1899, S. 244-247.

<sup>22</sup> Benannt und erstmals analysiert wurde diese Übergangszeit von Jay Nicolaisen, *Italian Opera in Transition. 1871-1893*, Ann Arbor (UMI Research Press) 1980.

<sup>23</sup> Erstmals formulierte Vsevoložskij die Einsicht in diese Tatsache im Brief an Pčel'nikov am 24.10.1884, TMB, f. 222, Nr. 456.

<sup>24</sup> 1885 wurde das erste Abonnement für zehn Vorstellungen der russischen Opern-



Engagement des Tenors Nikolaj Figner im Herbst 1887 hielt auch hier ein Sängerkult Einzug. Besonders wichtig für die weitere Entwicklung des Petersburger Opernlebens ist die Tatsache, daß das Mariinskij teatr nun die Aufgabe übernahm, sein Publikum mit dem aktuellen internationalen Repertoire vertraut zu machen<sup>25</sup>. Neben einer russischen Uraufführung standen, wie es bisher in der italienischen Oper üblich gewesen war, in jeder Saison wichtige ausländische "Neuheiten" auf dem Programm. Das Engagement berühmter Gastsänger wie Sibyl Sandersons, der Brüder Reszke, Nellie Melbas oder Giuseppe Kaschmans, die in den 1890er Jahren regelmäßig im Mariinskij teatr auftraten und dort ihre Partien in der Originalsprache sangen, war eine logische Konsequenz. Die Aufwertung der Nationaloper ging so mit einer Internationalisierung einher, die den Erwartungen der russischen Komponisten zuwiderlief.

Die von Alexander III. in die Wege geleitete Reform bewirkte auch die Aufhebung des Theatermonopols für die beiden Hauptstädte Petersburg und Moskau am 24. März 1882<sup>26</sup>. Private Opernhäuser, deren Repertoire sich nicht aus Operetten und revueartigen Darbietungen rekrutierte, waren jedoch zunächst nicht überlebensfähig<sup>27</sup>. Erst mit der Abreise der italienischen Truppe und dem geschilderten Funktionswandel der russischen Truppe ergaben sich Freiräume für die Existenz einer zweiten Oper in Petersburg.

Anton Rubinstein, der große Organisator des russischen Musiklebens, entwickelte 1887 in seinem Schreiben an Alexander III. als erster die Konzeption einer "jungen russischen Oper" (molodaja russkaja opera), die primär debütierenden russischen Komponisten offenstehen sollte, für die der Sprung auf die offizielle Kaiserliche Bühne zu

---

truppe im Bol'šoj teatr ausgeschrieben. 1888/1889 konnten bereits drei Abonnements verkauft werden, 1897/1898 hatte sich die Zahl auf fünf erhöht, wie einst bei der italienischen Truppe üblich.

<sup>25</sup> Vgl. zu diesem Funktionswandel die interessante Analyse von Konstantin Galler, *Russkaja opera* [Die Russische Oper], in: *Bajan*, 31.1.1888, Nr. 4, S. 34-35.

<sup>26</sup> Vgl. *Istorija ruskogo dramatičeskogo teatra* [Geschichte des russischen Sprechtheaters], Bd. 6, Moskau 1982, S. 9.

<sup>27</sup> Vergeblich versuchte etwa der Kiever Unternehmer Setov, eine alternative russische Oper in Petersburg zu etablieren. Vgl. *Teatr i žizn'* [Theater und Leben], 13.2.1885, Nr. 52, S. 2 und *Muzykal'naja žizn'* [Das Musikleben], 1.3.1885, Nr. 68, S. 2.

riskant

erschien. Sein mehrfach vorgetragener Plan wurde indessen nicht als förderungswürdig erachtet<sup>28</sup>. Es stellte sich überdies heraus, daß Rubinstein Mühe hatte, von komponierenden Kollegen Werke für sein Theater zu gewinnen<sup>29</sup>. Überblickt man die damalige Produktion an russischen Opern, so wird erkennbar, daß es einen Überschuß an Werken nicht gab. Die neu geschaffenen Opern Čajkovskijs, Nikolaj Rimskij-Korsakovs (bis einschließlich *Noč' pered roždestvom*, 1895) und Sergej Taneevs nahm Direktor Vsevoložskij bereitwillig in Petersburg an; für Kompositionen jüngerer oder weniger angesehener Musiker stand die Kaiserliche Bühne in Moskau zur Verfügung<sup>30</sup>.

Mit der Einführung genossenschaftlicher Organisationsformen konnten private Operntruppen in den 1890er Jahren zeitweilig mit Erfolg russische Opernvorstellungen anbieten. Im Herbst 1893 begannen gleich zwei solcher Künstlergruppen mit ihren Vorstellungen, das "Russkoe opernoe tovariščestvo ["Russische Operngenossenschaft"]<sup>31</sup> und das "Tovariščestvo russkich artistov" ["Genossenschaft russischer Künstler"]<sup>32</sup>. In einer Zeit, als das Mariinskij teatr mehr und mehr internationale Züge annahm und der Zar seine Aufmerksamkeit nicht mehr so ausschließlich russischen Werken schenkte wie zuvor, zeigte

---

<sup>28</sup> Vgl. Anton Grigor'evič Rubinštejn, *Literaturnoe nasledie* [Literarisches Erbe], Bd. 1, Moskau (Muzyka) 1983, S. 64-65 und 104-107.

<sup>29</sup> Vergeblich versuchte Rubinstein eine Oper von Čajkovskij für das projektierte Opernhaus zu erhalten. Vgl. Petr Il'ič Čajkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij. Literaturnye proizvedenija i perepiska* [Gesamtausgabe. Literarische Werke und Briefwechsel], Bd. 14, Moskau 1974, S. 77-78 und S. 90.

<sup>30</sup> In Moskau wurden beispielsweise Valentina Serovas *Uriel' Akosta* (1885), Vladimir Kašperovs *Taras Bul'ba* (1887), Anton Arenskijs *Son na Volge* (1890) und *Rafael'* (1892), Arsenij Koreščenkos *Pir Valtasara* (1892) sowie Sergej Rachmaninovs *Aleko* (1893) uraufgeführt.

<sup>31</sup> Die Truppe spielte erst im Kononov-Saal (vgl. *Artist*, 1893, Nr. 31, November, S. 176) und zog dann in das Panaevskij teatr um (*Artist*, 1894, Nr. 41, September, S. 261), wo der junge Fedor Šaljapin erste Bühnenerfahrung sammelte (*Artist*, 1894, Nr. 42, Oktober, S. 247). Im Herbst 1895 spielte hier eine Truppe unter dem Impresario I.Ja. Sokolov, die möglicherweise aus der Genossenschaft hervorgegangen war (vgl. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russische Musikzeitung] 1896, Januar, Sp. 99-100, und Februar, Sp. 217-222).

<sup>32</sup> Dieses Ensemble hatte in der Spielzeit 1893/1894 das Malyj teatr gemietet und scheint weniger erfolgreich gewesen zu sein.- Vgl. *Artist* 1893, Nr. 31, November, S. 175; Nr. 32, Dezember, S. 172 und *Artist* 1894, Nr. 34, Februar, S. 255.

Čajkovskij Interesse an den neuen Spielstätten. Sein Tod verhinderte hier eine Zusammenarbeit, die vielleicht zur Stabilisierung der privaten Oper beigetragen hätte.

Der Erfolg der von dem Industriellen Savva Mamontov finanzierten russischen Privatoper in Moskau jedenfalls wurde erst durch die Tatsache ermöglicht, daß Rimskij-Korsakov ihm beginnend mit *Sadko*, der von der Kaiserlichen Theaterdirektion abgelehnt worden war, viele seiner Werke zur Uraufführung anvertraute<sup>33</sup>. Zugleich durchlief das Mariinskij teatr nach 1895 eine merkliche Krise: der Trend zur großen Ausstattungsooper, die mit ihrem großen Aufwand nur an dieser Institution im Zarenreich in sinnvoller Weise dargeboten werden konnte, hatte sich ästhetisch überlebt<sup>34</sup>; es fehlte der Mut zu wegweisenden Uraufführungen oder Erstinszenierungen; die Erstarrung zu einem akademisch-konservativen Theater zeichnete sich ab. Demgegenüber konnte Mamontov mit ganz andersartigen Bühnenbildern künstlerisch neue Wege weisen. Freilich bestätigt sein Beispiel, daß sich russische Privatopern ohne finanzielle Subventionen nicht halten konnten. In Petersburg war Mamontov im übrigen nur durch kurze Gastspiele präsent.

Stand und fiel das Glück privater russischer Opernhäuser vor 1900 noch mit dem Zustand der Kaiserlichen Oper, so entwickelte sich die italienische Oper nach eigenen Gesetzen. Mit dem Londoner Unternehmer Lago tauchte im Januar 1888 eine italienische Entreprise in St. Petersburg auf, die zwar trotz der Anwesenheit des lang entbehrten Mazini keinen Bestand hatte, aber schon bald einen Nachfolger (Entreprise Ughetti) erhielt<sup>35</sup>. Wie sich in den folgenden Jahren die hier spie-

---

<sup>33</sup> Zu Mamontov liegt die Monographie von Vera Rossichina, *Opernyj teatr S. Mamontova* [Das Operntheater Savva Mamontovs], Moskau (Muzyka) 1985 vor, die allerdings nur Bruchteile des umfangreichen Nachlasses auswertet und daher manchen Aspekten, etwa den Aufführungen italienischer Opern in den 1880er Jahren oder den finanziellen Umständen, nicht weiter nachgeht.

<sup>34</sup> Vgl. beispielsweise die Kritik von A. R-v, *Opera Ruslan i Ljudmila na scene Mariinskogo teatra v chudožestvennom otnošenii* [Die Oper *Ruslan und Ljudmila* auf der Bühne des Marientheaters in künstlerischer Hinsicht], in: *Artist*, 1894, Nr. 36, S. 258.

<sup>35</sup> Vgl. die Berichte in *Muzikal'noe obozrenie* [Musikalische Rundschau], 8.1.1888, Nr. 1, S. 5, 4.2.1888, Nr. 5, S. 37-38, 3.3.1888, Nr. 9, S. 68.- Bajan, 10.1.1888, Nr. 1, S. 1, 24.1.1888, Nr. 3, S. 29, 5.6.1888, Nr. 19, S. 179 und 9.10.1888, Nr. 29, S. 71.

lenden

Truppen genau zusammensetzten und von welchem Unternehmer sie geleitet wurden, habe ich nicht im einzelnen rekonstruiert. Bei einer flüchtigen Durchsicht der Tagespresse stiften der Wechsel von Spielstätten und Unternehmern sowie der gelegentliche Wechsel der Sänger von einer Truppe zu einer anderen Verwirrung. Festzuhalten ist aber, daß regelmäßig Vorführungen stattfanden.

Ein Problem stellten zunächst die Räumlichkeiten dar. Da die Direktion keines ihrer Häuser zur Verfügung stellte, wurden erst kleine Theater wie der Kononovskij zal [Kononov-Saal] bespielt, die zwar für dramatische, nicht aber für Operntruppen geeignet waren<sup>36</sup>. Mit der Eröffnung des Theaters im "Akvarium" im November 1891 stand dann ein großer Raum zur Verfügung<sup>37</sup>, den die Truppe Ughettis für ihre Vorstellungen nutzte. Von der Spielzeit 1896/97 an wurde der Opernsaal des Konservatoriums - das an der Stelle des abgerissenen Bol'soj teatr erbaut worden war - zur wichtigsten Bühne für italienische und andere Gastspiele. Daß die italienische Oper so auf privater Basis wieder zu einer Institution des Petersburger Musiklebens wurde, ist bemerkenswert. Sie hielt sich, im Gegensatz zur Kaiserlichen russischen Oper, auf ganz kommerziellen Grundlagen. Folgende Gründe ermöglichten ihre Existenz:

1. Eine wesentliche Voraussetzung für die Rückkehr der italienischen Oper im Jahre 1888 bildete ein gänzlich pragmatischer Umstand: im Zarenreich war es verboten, während der großen Fastenzeit theatrale Vorstellungen in russischer Sprache durchzuführen<sup>38</sup>. Da das Verbot nicht für andere Sprachen galt, bedeutete das, daß ausländische Opern- und Theatertruppen in einem Zeitraum von sechs bis sieben Wochen zwischen Mitte Februar bis etwa Anfang April<sup>39</sup> im Zarenreich ein Aufführungsmonopol besaßen.

---

<sup>36</sup> Der Saal, der 1882 als Theater eingerichtet wurde, verfügte 1890 über etwa 650 Plätze.- Vgl. Ira Petrovskaja, V. Somina, *Teatral'nyj Peterburg. Načalo XVIII veka - oktjabr' 1917 goda* [Das theatrale Petersburg. Anfang 18. Jahrhundert bis Oktober 1917], Sankt Petersburg 1994, S. 214-215.

<sup>37</sup> Der komfortable Bau besaß in seinem Zuschauerraum etwa 2500 Plätze. Vgl. ebd., S. 349.

<sup>38</sup> *Pravitel'stvennyj vestnik* [Staatsanzeiger], 14.10.1881, Nr. 228, S. 1.

<sup>39</sup> Die Fastenzeit dauerte beispielsweise 1892 vom 17. Februar bis zum 7. April und

2. So wichtig diese Tatsache auch war, sie erklärt noch nicht, warum gerade die italienische Oper sich in Petersburg behauptete. Von der Fastenzeit hätten durchaus auch deutsche oder französische Operntruppen profitieren können. In der Tat fand in der Fastenzeit 1894 der Besuch einer französischen Truppe unter dem Dirigenten Edouard Colonne statt<sup>40</sup>. Auch Angelo Neumanns *Ring*-Vorstellungen 1889 fielen selbstverständlich in die Fastenzeit, und in den 1890er Jahren versuchten der Hamburger Operndirektor Pollini und Neumann weitere Wagner-Gastspiele zu organisieren. Alle diese Versuche blieben jedoch Einzelfälle. Im Gegensatz etwa zu London, wo eine "Saison wagnerienne" und eine "Saison française" zur festen Einrichtung wurden, konnte sich in Petersburg einzig die italienische Oper dauerhaft etablieren. Man wird wohl daraus schließen dürfen, daß die Italomanie des Petersburger Publikums eine nicht zu vernachlässigende Größe war. Eine Analyse der auf die italienischen Vorstellungen bezogenen Kritiken würde den Stellenwert des Sängerkults - und die Irrelevanz zahlreicher anderer (nationaler, ästhetischer, vielleicht auch sozialer) Aspekte - für die Bedeutung der italienischen Oper in Petersburg eindrücklich belegen.
3. Nichtsdestoweniger wäre die italienische Oper sicher nicht so erfolgreich gewesen, hätte sie von Mascagnis sensationeller *Cavalleria rusticana* an nicht auch ein attraktives neues Repertoire aufweisen können. Eine Vielzahl unbekannter italienischer und teilweise französischer Werke, die am Mariinskij teatr nicht zu sehen waren, wurden in der italienischen Oper aufgeführt: Alfredo Catalanis *Edmea* (1888), Georges Bizets *Les Pêcheurs des perles* (1888), Jules Massenets *La Navarraise* (1906), Giacomo Puccinis *Manon Lescaut* (1895), *La Bohème* (1897), *Tosca* (1905) und *Madama Butterfly* (1908), Umberto Giordanos *Andrea Chenier* (1898), Ruggero Leoncavallos *Zazà* (1905) und Francesco Cileas *Adriana Lecouvreur* (1906).<sup>41</sup> Damit unterwanderte die private italienische

---

1893 vom 14. Februar bis zum 30. März.- Vgl. Ežegodnik Imperatorskich teatrov [Jahrbuch der Kaiserlichen Theater] 1891/1892, S. 18-22; 1892/1893, S. 18-21.

<sup>40</sup> Vgl. Artist 1894, Nr. 35, März, S. 223, Nr. 37, Mai, S. 205-208.- Russkaja muzykal'naja gazeta [Russische Musikzeitung] 1894, Nr. 4, S. 94-95.

<sup>41</sup> Vgl. Ljubov' M. Zolotnickaja, Ital'janskij opernyj teatr v Rossii v XVIII-XX vekach [Italienisches Operntheater in Russland vom 18. bis 20. Jahrhundert], Leningrad

Oper den 1885 erreichten Status der Kaiserlichen russischen Oper, die dem Petersburger Publikum den neuesten Stand des europäischen Musiktheaters zu vermitteln hatte. Erst beginnend mit der *Tristan*-Inszenierung 1899 eroberte sich das Mariinskij teatr wieder einen eigenen Repertoire-Bereich, nämlich die Wagner-Opern, die in Rußland vor allem auf dieser Bühne Heimatrechte erwarben.<sup>42</sup>

Daß eine Großstadt wie St. Petersburg im beschriebenen Zeitraum stets in der einen oder anderen Weise über zwei Opernhäuser verfügte, ist an und für sich nicht verwunderlich. Eher fällt umgekehrt ins Auge, daß das Opernpublikum der Stadt vor 1900 offenbar kaum mehr als zwei Opernsäle füllen konnte. Warum das so war, bedürfte genauerer publikumssoziologischer Untersuchungen. Mit der Expansion der Stadt nach der Jahrhundertwende<sup>43</sup> scheint sich das Publikum erheblich vergrößert und in seiner Zusammensetzung verändert zu haben. Dieser Wandel wirkte sich auch auf die Opernhäuser aus. Nicht nur die zwei italienischen Truppen und das Mariinskij teatr bestanden weiter fort, sondern es wuchsen ganz neue Institutionen aus dem Boden, die allesamt russische Opernvorstellungen zeigten. Die Oper im Narodnyj dom [Volkshaus], die von dem gealterten Tenor Nikolaj Figner geleitet wurde, sollte als Volkstheater breite Schichten mit einem klassischen Opernrepertoire ansprechen<sup>44</sup>. Das Teatr muzykal'noj dramy [Theater des musikalischen Dramas], das von 1912 an im Konservatorium wirkte, stellte dagegen mit den Experimenten des Regisseurs Iosif Lapickij einen ästhetischen Gegenpol zum Mariinskij teatr dar, dessen in den 1880er Jahren zur Perfektion getriebener Inszenierungsstil bis auf den heutigen Tag seine Spuren hinterläßt. Nach der Oktoberrevolution wurden im Jahre 1919 Narodnyj dom und Teatr muzykal'noj dramy als Orte alternativer, nicht-zaristischer Opernkultur zu einer monumentalen Operninstitution fusioniert, die - als Gosudarstvennyj bol'soj teatr [Staatliches großes Theater] - allerdings nur kurze Zeit existieren

---

1988, S. 44.

<sup>42</sup> Vgl. zur russischen Wagnerrezeption die umfassende Studie von Rosamund Bartlett, *Wagner and Russia*, Cambridge (Cambridge University Press) 1995.

<sup>43</sup> Vgl. Karl Schlögel, *Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne - Petersburg 1909-1921*, Berlin (Siedler) 1988, S. 25-64.

<sup>44</sup> Vgl. Ira Petrovskaja, V. Somina, *Teatral'nyj Peterburg*, S. 263-265 (s. Fußnote 36).



konnte<sup>45</sup>. Während das mehrfach umbenannte Mariinskij teatr und das 1918 im ehemaligen französischen Théâtre Michel gegründete Malyj opernyj teatr [Kleines Operntheater] als neues Zweigestirn das Leningrader Opernleben im 20. Jahrhundert bestimmen sollten, war das internationale Zeitalter der italienischen Oper nach dem Ersten Weltkrieg hier wie in den anderen ehemaligen "Importländern" unwiederbringlich vorbei.

Abkürzungen:

RGIA	Rossijskij gosudarstvennyj istoričeskij archiv [Russisches staatliches historisches Archiv], St. Petersburg
RIII	Rossijskij institut istorii iskusstv [Russisches Institut der Geschichte der Künste], St. Petersburg
TMB	Teatral'nyj muzej im. Bachrušina [Bachrušin-Theatermuseum], Moskau

---

<sup>45</sup> Zu den Musikinstitutionen dieser Periode vgl. Elena Filippovna Bronfin, *Muzikal'naja kul'tura Petrograda pervogo poslerevoljucionnogo pjatiletija 1917-1922* [Die Musikkultur Petrograds in den ersten fünf Jahren nach der Revolution 1917-1922], Leningrad (Sovetskij kompozitor) 1984.