

**Stefan Weiss**

## **Strukturen des St. Petersburger Opernlebens im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts\***

In Studien zur russischen oder St. Petersburger Operngeschichte werden die Jahreszahlen 1750 und 1775 in der Regel nicht als Epochengrenzen herangezogen. Weder die Tätigkeit eines bestimmten Hofkapellmeisters noch die Regierungszeit eines bestimmten Herrschers fällt mit diesem Zeitraum zusammen; vielmehr umfaßt er zu etwa gleichen Teilen die zweite Hälfte der Regierungszeit Elisabeths und das erste Drittel derjenigen Katharinas der Großen, während die Kapellmeister – Francesco Araja, Hermann Friedrich Raupach, Vincenzo Manfredini, Baldessare Galuppi und Tommaso Traetta – durchschnittlich alle fünf Jahre einander abwechselten. Wenn es sich also bei diesem dritten Jahrhundertviertel auch um keine abgeschlossene Epoche handelt, so verspricht seine Betrachtung doch Aufschluß über die institutionellen Rahmenbedingungen einer entscheidenden musikgeschichtlichen Weichenstellung: Gab es vor 1750 noch kein einziges musikalisches Bühnenwerk in russischer Sprache, so bringt das folgende Vierteljahrhundert nicht nur den ersten russischen Operntypus überhaupt – die russifizierte "opera seria" –, sondern auch seine Überwindung zugunsten der russischen komischen Oper, die die Produktion der folgenden Jahrzehnte dominiert und im 19. Jahrhundert zur russischen Nationaloper führt. Grundlegende musikwissenschaftliche Forschungsergebnisse zur Frühgeschichte der russischen Oper liegen seit den fünfziger Jahren

---

\* Dieser Aufsatz basiert auf Forschungen zu Hermann Friedrich Raupach, die der Verfasser von Oktober 1996 bis Januar 1997 mit einem Stipendium der Fritz Thyssen Stiftung in St. Petersburg durchführte. – Zum orthographischen Umgang mit russischem Text: Orts- und Eigennamen werden, soweit keine deutsche Form ("St. Petersburg", "Katharina die Große") allgemein verbreitet ist, gemäß Duden-Transkription wiedergegeben; die Umschrift von bibliographischen Angaben, Zitaten und Werktiteln erfolgt nach der Bibliothekstransliteration. Bei der Umschrift der durch Rechtschreibreform verlorengegangenen kyrillischen Zeichen wird wie bei ihren heutigen Entsprechungen verfahren; das harte Zeichen am Wortende entfällt.

unseres Jahrhunderts vor;<sup>1</sup> dennoch bleiben einige Aspekte des St. Petersburger Opernlebens zwischen 1750 und 1775 unter institutionsgeschichtlichen Fragestellungen ungeklärt. Ich konzentriere mich hier auf die Stellung der Oper in der Gesamtheit der höfischen Unterhaltungsformen (I.), die soziale Zusammensetzung des Opernpublikums (II.), die Geschichte der Opernhäuser (III.) und das Verhältnis zwischen erhaltenen und verlorengegangenen Musikhandschriften des damaligen St. Petersburger Musiktheaters (IV.).

## I.

Quantitativ gesehen nahm die Oper unter den Bühnengattungen am St. Petersburger Hof einen weit abgeschlagenen zweiten Platz hinter dem Sprechtheater ein. Es scheint unverständlich, daß der Hof sich eine so kostspielige Einrichtung wie eine italienische Operntruppe samt Orchester und Kapellmeister leistete, ohne öfter als zwei- bis dreimal im Jahr eine Oper aufführen zu lassen. Für die drei Jahre 1750-1752 beispielsweise können nicht mehr als sieben Operaufführungen in St. Petersburg nachgewiesen werden,<sup>2</sup> während gleichzeitig das Sprechtheater mit durchschnittlich zwei Aufführungen pro Woche sehr intensiv und regelmäßig betrieben wurde. Für dieses offenkundige Mißverhältnis bieten sich jedoch mehrere Erklärungen an. Erstens: Die italienische Operntruppe wurde als reines Konzertensemble vielfältig im Hofleben eingesetzt

---

<sup>1</sup> Vgl. vor allem: R.-Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII<sup>e</sup>me siècle*, 3 Bde., Genève (Mont-Blanc) 1948-1951.- Tamara Livanova, *Russkaja muzykal'naja kul'tura XVIII veka* [Die Russische Musikkultur des 18. Jahrhunderts], 2 Bde., Moskva (Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo) 1952-1953.- Abram Gozenpud, *Muzykal'nyj teatr v Rossii* [Musiktheater in Rußland], Leningrad (Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo) 1959.- Jurij Keldyš et al., *XVIII vek* [Das 18. Jahrhundert], 2 Bde. (= *Istorija russkoj muzyki* [Geschichte der Russischen Musik], 2-3), Moskva (Muzyka) 1984-1985.

<sup>2</sup> Es handelt sich um die Premieren und Wiederholungen von *Bellerofonte* und *Eudossa incoronata*, zweier "opere serie" Arajas.- Vgl. Mooser, *Annales*, Bd. 1, S. 245-253, und A. M. Sokolova, *Chronologičeskaja tablica*, in: Keldyš et al., *XVIII vek*, Bd. 2, S. 362ff., hier S. 377.

und war also durchaus "ausgelastet": Belegt ist z. B. das regelmäßige Musizieren von Orchester und Gesangssolisten bei den sonntäglichen Cour-Tagen, ferner im Rahmen der kleinen Konzerte, die mittwochs das Kartenspiel der Kaiserin untermalten, schließlich als Tafel-Musik an den nicht eben wenigen Festtagen des höfischen Kalenders: Geburts- und Namensfeste der kaiserlichen Familienmitglieder wurden ebenso gefeiert wie die Wiederkehr der Thronbesteigungs- und Krönungstage sowie die Ritterfeste verschiedener Orden.<sup>3</sup> Zweitens: Die Produktion einer Oper war mit hohem Aufwand verbunden und verursachte erhebliche Kosten. Für Opern wurden neue, aufwendige Dekorationen und Kostüme angefertigt; ihre Libretti wurden aus dem Italienischen ins Russische und Französische übersetzt und gedruckt, ihre Partituren in gebundenen Prachthandschriften konserviert. Operaufführungen bildeten so die Höhepunkte in der Dramaturgie der höfischen Unterhaltungsrituale; sie standen meist in Verbindung mit einem besonders hohen Festtag oder markierten das Ende der Zerstreungen vor der musik- und theaterlosen Fastenzeit.<sup>4</sup> Drittens: Neben der italienischen großen Oper kannte der St. Petersburger Hof auch andere Formen des Musiktheaters, die aber dem Unterhaltungs-Alltag angehörten und deswegen musikhistoriographisch schwer zu erfassen sind: Hier sind in erster Linie die vergleichsweise vielen italienischen Intermezzi der 1750er Jahre zu nennen, von deren Aufführungen zeitgenössische Beobachter beiläufig berichten, ohne freilich Titel oder Komponisten der Stücke zu nennen – 1755 beispielsweise stehen zwei Operaufführungen mindestens sieben Aufführungen italienischer Intermezzi gegenüber, deren Titel und

---

<sup>3</sup> Vgl. die "Journale des Kammer-Furiers" (Kamer-fur'erskie žurnaly, im folgenden KFŽ) dieser Jahre, die im 19. Jahrhundert ediert wurden, in der Regel ohne Angabe von Herausgeber, Druckort oder -jahr; eine bibliographische Übersicht gibt Livanova, *Muzykal'naja kul'tura*, Bd. 2, S. 446. Meist findet sich bei Cour- und Festtagen der Vermerk darüber, daß "die italienische Instrumental- und Vokalmusik spielte" ("igrala Italijanskaja instrumental'naja, vokal'naja muzyka", z. B. KFŽ 11. 1. 1758).

<sup>4</sup> Vgl. Mooser, *Annales*, passim. Ein großer Teil der handschriftlichen Opernpartituren wird in der Central'naja muzykal'naja biblioteka Mariinskogo teatra [Zentrale Musikbibliothek des Mariinski-Theaters] in St. Petersburg aufbewahrt.

Aufführungsumstände kein gedrucktes Libretto verrät.<sup>5</sup> Neben den Intermezzi, die unmittelbar zur Operngeschichte gehören, ging eine mindestens ebenso große Zahl von Balletten über die Bühne des St. Petersburger Hofes. Die höfische Balletttruppe füllte nämlich nicht nur die Pausen zwischen den Akten einer Oper mit eigens komponierten Stücken, sondern war auch fester Bestandteil eines regulären Theaterabends und damit durchschnittlich zweimal die Woche beschäftigt.

Als Beispiel für das Gesagte möge das Repertoire der kaiserlichen Opern- und Theaterabende vom 1. Oktober 1764 bis zum 13. Februar 1765 dienen. Das Repertoire dieses Zeitraums, über das wir dank des Tagebuches eines zeitgenössischen Theaterenthusiasten<sup>6</sup> besonders gut informiert sind, weist etwas andere Züge auf als das Repertoire der 1750er Jahre; vor allem sind die Intermezzi hier verschwunden und haben der französischen "opéra comique" Platz gemacht. Zu beachten ist dabei, daß die "opéras comiques" im Gegensatz zu den "opere serie" im Rahmen der gewöhnlichen Theaterabende bei Hofe aufgeführt wurden: Ein solcher Abend gehörte entweder der französischen oder der russischen Theatertruppe und begann mit einer Komödie, der ein Ballett und schließlich noch die sogenannte "petite pièce" folgte, eine kurze Komödie zum Ausklang des Abends. Falls an einem der französischen Abende eine "opéra comique" gegeben wurde, entfiel meist diese "petite pièce".

---

<sup>5</sup> Vgl. KFŽ 1755: Eintragungen vom 7. 1., 12. 1., 1. 2., 27. 2., 12. 5., 17. 5., 16. 8., 8. 9., 18. 10. Zum Phänomen der Intermezzi am St. Petersburger Hof vgl. Anna Porfir'eva, Art. "Intermedija", in: Muzykal'nyj Peterburg. Ėnciklopedičeskij slovar'. XVIII vek [Das musikalische St. Petersburg. Enzyklopädisches Wörterbuch. 18. Jahrhundert], Bd. 1, Sankt-Peterburg (Kompozitor) 1996, S. 403-407.

<sup>6</sup> Semena Porošina zapiski, izdanie vtoroe [Die Aufzeichnungen Semjon Poroschins, 2. Ausgabe], S.-Peterburg (V.S. Balašev) 1881 (Beilage zu "Russkaja starina" 12 (1881)). Poroschin war der Erzieher des damaligen Großfürsten Paul und ließ kaum eine Theatervorstellung aus.

Tabelle: Repertoire der Opern- und Theateraufführungen des kaiserlichen Hofes in St. Petersburg, 1. Oktober 1764 bis 13. Februar 1765<sup>7</sup>

	Gattung	Anzahl der verschiedenen Stücke	Anzahl der Aufführungen insgesamt	Anzahl der Stücke, die zweimal gespielt wurden	Anzahl der Stücke, die dreimal oder öfter gespielt wurden
	opere serie (ital.)	2	3	1	0
41 Theaterabende	opéras comiques (frz.)	4	10	1	2
	französische Komödien	21	29	8	0
	frz. petites pièces	14	20	6	0
	russische Komödien	10	11	1	0
	russ. petites pièces	9	11	2	0
	Ballette	11	41	2	5
	insgesamt	71	125	21	7

In den viereinhalb Monaten vom 1. Oktober 1764 bis zum 13. Februar 1765 erlebte der Hof zwei Seria-Opern aus der Feder des damaligen Hofkapellmeisters Vincenzo Manfredini in insgesamt drei festlichen Aufführungen der italienischen Truppe. Im gleichen Zeitraum fanden nicht weniger als 41 Theaterabende statt, bei denen unter anderem vier französische "opéras comiques" in insgesamt zehn Aufführungen erklangen. Wiederholungen innerhalb des Repertoires waren bei 41 Abenden natürlich unvermeidbar; dennoch hatte

<sup>7</sup> Die Tabelle basiert auf einer Auswertung von Porošina zapiski, Sp. 26-256. Ergänzend wurden KFŽ 1764 und KFŽ 1765 herangezogen.

die französische Truppe in diesem Zeitraum 21 verschiedene Komödien und 14 verschiedene "petites pièces" im Programm; die russische Truppe, die nur halb so oft spielte, brachte es auf 10 Komödien und 9 "petites pièces". Keines dieser Theaterstücke wurde öfter als zweimal gegeben. Im Gegensatz dazu wurden die Ballette wesentlich häufiger wiederholt. Ihre Namen waren den Zuschauern oft nicht geläufig, und es wurde mit plastischen Umschreibungen und unter Nennung der Tänzer auf sie referiert; z. B. "Ballett, in dem Timofej [Bublikov] statt der [Giovanna] Mécour einen Hasen am Baume fesselt"<sup>8</sup> oder das sogenannte "Ballett mit den Holzschuhen"<sup>9</sup>, das an nicht weniger als zehn der 41 Abende getanzt wurde.

## II.

Alle bisher genannten Aufführungen waren nur einem ausgesuchten Personenkreis zugänglich, denn das gesellschaftliche Klassensystem Rußlands regelte selbstverständlich auch die Zulassung zu den höfischen Unterhaltungsritualen. Überliefert ist die Sitzordnung einer Opernaufführung aus dem Jahr 1756, als Arajás Metastasio-Vertonung *Alessandro nelle Indie* gegeben wurde.<sup>10</sup> Damals nahmen im Parterre die Angehörigen der ersten fünf Klassen beiderlei Geschlechts Platz, in der Parterre-Galerie Hof- und Armeestab, die Unteroffiziere der Leibkompanie, die Oberoffiziere der Garde sowie diejenigen Zivilisten mit ihren Angehörigen, deren Positionen diesen Dienstgraden entsprachen. Im ersten Rang befanden sich die Logen der kaiserlichen Familie und der Synode, in die übrigen Logen setzten sich diejenigen Angehörigen der ersten fünf Klassen, die im Parterre keinen Platz fanden. Der zweite Rang schließlich nahm den Personenüberhang aus der Galerie auf, und falls dann noch Platz übrig war, sollten auch noch einige angesehene Vertreter des Kaufmannsstandes zugelassen werden. Die

---

<sup>8</sup> Vgl. Porošina zapiski, Sp. 78: "balet [...], v kotorom mesto Mekurši Timofej zajca k derevu privjazyvaet".

<sup>9</sup> Vgl. ebd., Sp. 26: "balet [...] s derevjannymi bašmakami", Sp. 141: "balet s sabotami".

<sup>10</sup> Vgl. KFŽ 1756, S. 105-109.

Beschreibung einer späteren Operaufführung vom 3. Dezember 1757 bestätigt die genannte Sitzordnung als regulär; auch hier sollten unbesetzte Plätze eigentlich an angesehene Kaufleute vergeben werden, doch, so heißt es in der Beschreibung, "wegen der Enge wurde niemand weiters zugelassen".<sup>11</sup>

Die Vorstellung an diesem 3. Dezember 1757 war für die St. Petersburger Operngeschichte überaus folgenreich. Die neu eingetroffene Truppe italienischer Buffonisten unter der Leitung Giovanni Battista Locatellis gab damals ihr Debüt, und die Kaiserin zeigte sich von ihrer Leistung dermaßen angetan, daß sie Locatelli erlaubte, ständig in St. Petersburg Oper zu spielen. Dabei standen Locatelli und seine Truppe nicht direkt in Diensten des Hofes, sondern spielten – nach ihrem exklusiven Debüt – für jedermann gegen Eintrittsgeld. Locatelli brachte damals also nicht nur als erster die "opera buffa" im großen Stil nach St. Petersburg, sondern machte darüber hinaus die Kunstform Oper einem breiteren Stadtpublikum zugänglich. Dank dem Chronisten des russischen Musik- und Theaterlebens, Jakob von Stählin, sind wir über die Eintrittspreise dieser ersten stehenden Petersburger Stadtooper unterrichtet; demnach konnte man eine Loge für 300 Rubel jährlich mieten, während der einmalige Eintritt ins Parterre einen Rubel kostete.<sup>12</sup> Zum Vergleich: Zwei Rubel betrug der damalige durchschnittliche Tagesverdienst eines Orchestermusikers bei Hofe.<sup>13</sup>

### III.

"Diesem neuen Schau- und Singspiel", schreibt Stählin über Locatellis Truppe, "wurde die alte Hof-Schaubühne bei dem Garten des Kaiserl. Sommerhofs eingeräumt"<sup>14</sup>, "denn das bei dem Interims-

---

<sup>11</sup> Vgl. KFŽ 3. 12. 1757: "za tesnotoj vpuščeno ne bylo" (S. 110).

<sup>12</sup> Vgl. Jacob von Stählin, Nachrichten von der Musik in Rußland, in: M. Johann Joseph Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Rußland, Zweiter Teil, Riga (Johann Friedrich Hartknoch) 1770, S. 37-192, hier S. 112 (Reprint Leipzig: Peters, 1982).

<sup>13</sup> Errechnet nach der Gehaltsliste bei Mooser, Annales, Bd. 1, S. 228.

<sup>14</sup> Stählin, Nachrichten von der Musik, S. 112.

hölzernen Winterhofe neu erbaute Theater ward annoch inwendig nicht in vollem Stande und allzu feucht befunden"<sup>15</sup>. Eine solche Wortwahl ist zeittypisch: Die Theater – und es gab im damaligen St. Petersburg stets zwei oder mehr davon – hatten keine eigentlichen Namen, sondern wurden von Zeitgenossen anhand ihrer Lage benannt. Da ein und derselbe Veranstalter in der Regel über einen längeren Zeitraum dasselbe Theatergebäude nutzte, sind solche Ortsangaben in alten Quellen wertvolle, da verhältnismäßig sichere Hinweise auf Art und Urheber der jeweiligen Aufführungen. Da andererseits Ortsangaben wie "Sommerhof" und "Interims-hölzerner Winterhof" auch Kennern des heutigen St. Petersburg kaum geläufig sind, soll im folgenden die Lage nicht aller, aber der wichtigsten damaligen Theatergebäude kurz erläutert werden.<sup>16</sup>

Um 1750 bewohnte die kaiserliche Familie in St. Petersburg abwechselnd den steinernen Winterpalast (Lage auf dem Stadtplan mit 1 markiert) und den hölzernen Sommerpalast (2) am Sommergarten. Zum Winterpalast gehörte ein freistehendes Opernhaus, doch bis 1749 zog der Hof für größere Komödien- und Opernaufführungen eine umgebaute hölzerne Manege vor, die sich auf dem heutigen Newski Prospekt gegenüber der Kasaner Kathedrale befand (3). Diese Bühne ist laut Stählin "1749 durch Verwarlosung der besoffenen Soldatenwache [...] abgebrannt",<sup>17</sup> und um sie zu ersetzen, baute man im Jahr darauf ein weiteres hölzernes Opernhaus (4) am Newa-Ufer, auf der Verlängerung des heutigen Marsfeldes und dicht am Sommergarten.

---

<sup>15</sup> Jakob von Stählin, Zur Geschichte des Theaters in Rußland, in: M. Johann Joseph Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Rußland, Erster Teil, Riga (Johann Friedrich Hartknoch), 1769, S. 395-432, hier S. 415 (Reprint Leipzig: Peters, 1982).

<sup>16</sup> Dieser Abschnitt fußt auf der grundlegenden Studie von V. [Vsevolodskij-] Gerngross, *Teatral'nyja zdanija v Sankt-Peterburge v XVIII stoletii* [Theatergebäude im St. Petersburg des 18. Jahrhunderts], in: *Starye gody*, Februar 1910, S. 3-26, und März 1910, S. 18-35, präzisiert diese aber mit Hilfe weiterer Quellenmaterialien wie der KFZ dieser Jahre und der zitierten Werke von Stählin (1769-1770).

<sup>17</sup> Stählin, *Geschichte des Theaters*, S. 406.





Ausschnitt aus einem gesüdeten St. Petersburger Stadtplan von 1753.<sup>18</sup>

1-6: Lage der im Text genannten Paläste und Theatergebäude.

Ausschnitt aus einem gesüdeten St. Petersburger Stadtplan von 1753.<sup>18</sup>

1-6: Lage der im Text genannten Paläste und Theatergebäude.

<sup>18</sup> Herausgeberin des Plans war die Geographische Abteilung der Akademie der Wissenschaften. Ein Faksimile befindet sich in "Peterburg-Leningrad, Istoriko-geografičeskij atlas, čast' pervaja" ["St. Petersburg-Leningrad, Historisch-geographischer Atlas, Erster Teil"], Leningrad (Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta) 1957.

Als dann 1755 der große Umbau am Winterpalast begann, wurde als Interims-Winterresidenz ein neuer, hölzerner Palast errichtet, dort, wo der Newski Prospekt die Mojka überquert. Zu diesem Palast (5) gehörte ein weiteres Opernhaus, auf das Stählin anspielt, wenn er schreibt, es sei 1757 "annocho inwendig nicht in vollem Stande" gewesen; Locatelli machte also für die Dauer das – übrigens größere – Theater (4) am Sommergarten zu seiner Spielstätte, während das kleinere Theater am hölzernen Winterpalast (5) den Rahmen für die Komödien und Intermezzi bildete, die der Hof selbst veranstaltete. Elisabeth machte bisweilen von ihrem Recht Gebrauch, auch das größere Opernhaus am Sommergarten für ihre eigenen Veranstaltungen zu nutzen; so wurde die Metastasio-Oper *Siroe* des damaligen Hofkapellmeisters Hermann Friedrich Raupach am 13. Dezember 1760 in diesem großen Opernhaus uraufgeführt, während die Wiederholung am 29. April 1761 im kleinen Opernhaus gegeben wurde.<sup>19</sup> 1764 war der Umbau des steinernen Winterpalastes (1) abgeschlossen, und mit ihm der Umbau des dortigen Theaters, das nun bis zum Ende des betrachteten Zeitraums und noch einige Jahre darüber hinaus als Hauptbühne des Hofes diente: Die nächsten repräsentativen Theaterbauten, das "Große Theater" ("Bol'šoj teatr", an der Stelle des heutigen Konservatoriums) und das Eremitage-Theater (6) wurden 1783 bzw. 1784 vollendet.

#### IV.

Locatellis Ankunft und das überaus erfolgreiche Auftreten seiner Truppe wirkte sich insofern nachhaltig auf die Veränderung des St. Petersburger Opernrepertoires aus, als die "opera buffa" ab 1757 auch in der russischen Residenz hoffähig wurde. 1765 wurde mit Baldessare Galuppi erstmals ein Hofkapellmeister engagiert, der sich vor allem durch die Komposition komischer Opern empfohlen hatte, und ab 1770 entstanden die ersten russischen Werke dieses Genres. Zur Erinnerung: Die ersten Opern auf russische Texte überhaupt waren 1755 *Cefal i Prokris* und 1758 *Al'cesta*, zwei Werke der

---

<sup>19</sup> Vgl. KFŽ unter diesen Daten.

damaligen Hofkapellmeister Araja und Raupach; beide folgen formal den Konventionen der "opera seria" mit schematischer Abfolge von Rezitativen und Arien. Diese beiden Werke blieben jedoch ohne direkte Nachfolger, auch, weil es damals keine professionellen russischen Komponisten gab, die die Staffel hätten übernehmen können. Spätestens am Ende der siebziger Jahre gab es sie dann; zu dieser Zeit aber waren "opera buffa", "opéra comique" und selbst die englische "Ballad Opera" längst durch die jeweiligen ausländischen Operntruppen in St. Petersburg und Moskau bekannt und beliebt gemacht worden<sup>20</sup>, und so orientierten sich auch russische Komponisten an der neuen, modernen Gattung.

Die extrem geringe Anzahl der erhaltenen musikdramatischen Partituren mit russischem Text vor 1775 vermittelt ein falsches Bild von den tatsächlichen Gegebenheiten. Neben den Partituren der Opern *Cefal i Prokris* (1755) und *Al'cesta* (1758) ist aus diesem Zeitraum bisher nur die Musik von Kerzellis *Derevenskoj vorožeja* [*Der dörfliche Wahrsager*] bekannt, eines Intermediums, das man vorsichtig auf 1774 oder 1775 datieren kann. Die Musik anderer komischer Opern vom Anfang der siebziger Jahre gilt als verloren, wie auch diejenige musikalisch-dramatischer Mischformen wie des Prologs *Novye Lavry* [*Die neuen Lorbeeren*, 1759]. Zweifellos gab es unter den vielen russischen Komödien, die wöchentlich über die Hofbühne gingen, einige, die mit Musiknummern versehen waren, und auch von den Balletten mag das eine oder andere eine Gesangseinlage gehabt haben: Belegt ist jedenfalls 1759 ein Werk namens *Pribežišče Dobrodeteli* [*Die Zuflucht der Tugend*], ein Zwitterwesen aus Ballett, Oper und Sprechtheater, dessen Musik – auf russischen Text – ebenfalls verloren ist. Der Verlust belegter und hypothetischer Quellen zum frühen russischen Musiktheater ist darauf zurückzuführen, daß diese Werke – im Gegensatz zur großen Oper – zum Alltag der höfischen Unterhaltung gehörten; sie teilen das Schicksal der italienischen Intermedien und der reinen Ballette, die nachweislich bei Hofe erklangen und ebenfalls in der Regel verloren gingen.

---

<sup>20</sup> Vgl. Sokolova, Chronologičeskaja tablica, S. 377-380.

Um so interessanter ist ein Fund, den ich im Januar 1997 in der Handschriftenabteilung des St. Petersburger Konservatoriums machen konnte.<sup>21</sup> Es handelt sich um ein bisher unbekanntes Werk Hermann Friedrich Raupachs für Chor und Orchester, datiert St. Petersburg 1771 und betitelt "IV Cori"; die Partitur enthält aber nicht nur vier Chöre, sondern auch eine Ouvertüre. Die russischen Gesangstexte, die hintereinander gelesen eine unvollständige Handlung um die Figuren "Alcid" und "Jupiter" ergeben, weisen das Werk einem theatralischen Kontext zu, aber darüber hinaus sind noch alle Fragen offen. So ist z.B. ungewiß, ob es sich um Musik für ein Theaterstück, um Einlage-Chöre für eine Oper oder gar um eine weitere Mischform aus Oper und Ballett handelt – Raupach, das wissen wir, arbeitete während dieser Zeit vor allem als Ballettkomponist<sup>22</sup>. Die Durchsicht der einschlägigen Quellen nach einem Aufführungsbeleg blieb erfolglos, zumal noch nicht einmal Titel, Sujet<sup>23</sup> oder Textautor feststehen. Und nebenbei setzt die Frage, warum der Schreiber den Gesangstext nicht in kyrillischen Buchstaben, sondern in lateinischer Umschrift wiedergibt, die Fantasie in Gang: Kaum wahrscheinlich ist die Erklärung, daß die Partitur für Sänger der italienischen Operntruppe bestimmt gewesen sei, denn für russische Texte wurde stets die kaiserliche Kapelle als sprachkundiges Vokalensemble herangezogen. Die andere Möglichkeit, daß Raupach des Russischen nicht mächtig gewesen sei, läuft den Ergebnissen russischer Musikforscher zuwider, die in der Textdeklamation von Raupachs russischen Opern Beweise für solide Sprachbeherrschung erkennen<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Signatur "Raupach / 4 Cori / 4595".

<sup>22</sup> Vgl. Mooser, *Annales*, Bd. 1, S. 235.

<sup>23</sup> Die Rollennamen legen zwar eine Verbindung zum Herakles-Mythos nahe, doch wird der "Alcid" der Raupach-Partitur nach seinem Tod von Jupiter wieder zum Leben erweckt, was dem antiken Stoff widerspricht.

<sup>24</sup> So zuletzt Wladimir Gurewitsch, *Hermann Raupachs Operschaffen und der Beginn der russischen Oper*, in: *Musica Baltica*, Konferenzbericht Greifswald-Gdańsk 1993 (= *Deutsche Musik im Osten* 8), hrsg. von Ekkehard Ochs, Nico Schüler und Lutz Winkler, Sankt Augustin (Academia) 1996, S. 91-96, hier S. 92.

Raupachs Partitur ist ein Dokument außer der Reihe, ein Relikt abseits des gewöhnlichen Überlieferungsweges für Handschriften musikdramatischer Werke. Die Dominanz eines Selektionsmechanismus, der Opern gegenüber allen anderen Gattungen bevorzugte, hat das heutige Bild des St. Petersburger Musiklebens des 18. Jahrhunderts maßgeblich mitgeprägt, und folgerichtig zeigt die neu aufgefundene Handschrift die Grenzen dieses musikgeschichtlichen Konstrukts auf. Die frühe Entwicklung des russischen Musiktheaters beschränkte sich nicht auf einige wenige, gut dokumentierte Opernaufführungen, sondern spielte sich auch innerhalb der reichhaltigen Musik- und Unterhaltungskultur des höfischen – später auch städtischen – Alltags ab. Der Mangel an Primärquellen aus diesem Bereich kann durch das systematische Erforschen der institutionellen Rahmenbedingungen zumindest teilweise kompensiert werden: Mit der Institutionengeschichte wird man zwar nicht das verlorene Werk, aber die Werkbedingungen rekonstruieren, die Rituale, denen musiktheatralisches Schaffen unterworfen war, und deren Kenntnis manch Fragwürdiges verständlich macht.