

Christoph Flamm

Pleinair-Konzert und Opernhaus

Musikleben auf den Sommerresidenzen der Petersburger Zarenfamilie im 18. Jahrhundert

Das Musikleben an den Petersburger Sommerresidenzen der Zarenfamilie im 18. Jahrhundert zu rekonstruieren, bereitet keine geringen Probleme. Diese betreffen zunächst die üblichen Schwierigkeiten faktischer Art, die sich durch fehlende Überlieferung oder schlechte Quellenbasis ergeben. Es ist zudem oft unklar, welchen Ort die Quellen überhaupt meinen, wenn von musikalischen Ereignissen im Sommer die Rede ist, denn in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts besaßen und benutzten die russischen Kaiser ja auch im Petersburger Stadtgebiet gelegene Sommerpaläste, die erst später von den ländlichen Residenzen abgelöst wurden. Da sich der russische Zaren- bzw. Kaiserhof sporadisch auch in der alten Hauptstadt Moskau aufhielt, etwa zu Krönungsfeierlichkeiten, und da die jeweiligen Herrscher samt ihrem Gefolge nicht immer nur eine, sondern mitunter mehrere Sommerresidenzen abwechselnd bewohnten, ist die geographische Streuung der kulturellen Ereignisse beträchtlich. Doch über die faktische Ebene hinaus erscheint es schwieriger und wichtiger zu fragen, inwiefern sich denn die musikalischen Aktivitäten an den Sommerresidenzen vom städtischen Hofleben in Petersburg überhaupt unterschieden haben, und was solche Unterschiede bedeuten. Vermutlich weist genau diese Frage in die Zukunft musikgeschichtlicher Forschung, denn obwohl sich in postsowjetischer Zeit eine intensive und ideologisch weniger vorbelastete Erforschung der Hofkultur des 18. Jahrhunderts entfaltet hat, steht die systematische Beschäftigung mit den Sommerresidenzen noch ziemlich am Anfang.¹

Eine Hauptquelle für Informationen zum russischen Musikleben des 18. Jahrhunderts bilden nach wie vor die berühmten Berichte des in Memmingen gebürtigen Staatsrats und Universalgelehrten Jakob von Stählin.² Zudem konnten seit den grundlegenden Darstellungen

1 Zur russischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert allgemein siehe Jurij Keldyš (Hg.): *Istorija russkoj muzyki*, Bd. 2 und 3: *XVIII vek*, Moskau 1984/85; Marina Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*, Aldershot 2006 (mit ausführlicher Bibliographie).

2 Jakob von Stählin: »Zur Geschichte des Theaters in Rußland«, in: *Johann Joseph Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Rußland*, Tl. 1, Riga und Mitau 1769, S. 397–432 (Kap. VIII); ders.: »Nachrichten von der Tanzkunst und Balletten in Rußland und Nachrichten von der Musik in Rußland«, in: *Johann Joseph Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Rußland*, Tl. 2, Riga und Leipzig 1770, S. 1–192 (Kap. I und II). Ein fotomechanischer Nachdruck dieser Schriften erschien als Jakob von Stählin: *Theater, Tanz und Musik*

von Nikolaj Findejzen und Robert-Aloys Mooser³ mittlerweile in größerem Umfang russische Archive und Periodika des späteren 18. Jahrhunderts ausgewertet werden: So enthält die vielbändige Enzyklopädie *Muzykal'nyj Peterburg* einen eigenen, überblicksartigen Artikel über die Residenzen außerhalb der Hauptstadt aus der Feder der Kulturwissenschaftlerin Ira Fedorovna Petrovskaja, auf den sich die folgenden Ausführungen zu weiten Teilen stützen.⁴ Dieser Artikel beginnt mit dem Hinweis, dass die höfische Musikpflege auf den Petersburger Sommersitzen im 18. Jahrhundert mehr oder weniger dem hauptstädtischen Muster entsprach, nur dass die Musik hier auf dem Land einen noch größeren Platz einnahm. War die Musikpflege auf den Sommersitzen also eine De-luxe-Version der städtischen Hofmusik? War ihr Mehrwert quantitativer oder qualitativer Art, oder handelte es sich sogar um Extravaganzen, die in der Stadt keinen Platz hatten? Dieser Beitrag möchte und kann keine umfassende Rekonstruktion anstreben (etliche weitere Details finden sich im genannten Artikel von Ira Petrovskaja), er will stattdessen eine vorsichtige Antwort auf solche allgemeineren Fragen in den Raum stellen.

Als grundlegende Vorbemerkung wäre festzuhalten, dass erst im 18. Jahrhundert überhaupt eine wahrnehmbare Musikpflege am Hof entstand: Vor Peter dem Großen war das Privatleben der Zarenfamilie hermetisch abgeschottet. Erst durch den Wunsch nach Übernahme der westlichen Hofsitte kam es zu einer immer weiter gehenden Ritualisierung des Hoflebens, das einen halböffentlichen Raum schuf und zugleich tief in den öffentlichen Raum hineinragte. Erst für die Inszenierung dieses neuen Hoflebens war Musik von zentraler Bedeutung, und zwar erstmals weltliche Musik. Zuvor hatte über Jahrhunderte der Kirchengesang die wichtigste Rolle gespielt, der übrigens in Form einer privaten Sängerkapelle weiterhin Bestandteil des Hofalltags blieb. Eine gewisse Rolle kam auch traditioneller Tanz- und Spielmusik zu, die sich bei Peter dem Großen, Anna und Elisabeth noch als gleichsam privates Vergnügen parallel zu den neuen öffentlichen Musizierformen hielt, also immerhin bis weit in die Mitte

in Rußland, hg. und kommentiert von Ernst Stöckl, Leipzig 1982. Als Zitierweise hat sich die Nennung von Kapitelnummer (VIII, I und II) nebst Seitenzahl eingebürgert. Nicht zuletzt wegen der Kommentare erwähnenswert ist auch die jüngste russische Übersetzung *Muzyka i balet v Rossii XVIII veka*, hg. von Konstantin Malinovskij, Moskau 1990.

3 Nikolaj Findejzen: *Očerki po istorii muzyki v Rossii s drevnejšich vremen do konca XVIII veka*, 2 Bde., Moskau/Leningrad 1928/29; Robert-Aloys Mooser: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*, 3 Bde., Genf 1948–1951.

4 Ira F. Petrovskaja: »Zagorodnye rezidencii«, in: *Muzykal'nyj Peterburg. Ėnciklopedičeskij slovar'*, hg. von Anna L. Porfir'eva, Bd. I: *XVIII vek*, Tl. 1: A–I, S. 385–395. Die von der Autorin ausgewerteten Quellen stammen unter anderem aus dem Russischen Staatsarchiv alter Akten (RGADA) in Moskau, aus dem Russischen Staatlichen Historischen Archiv (RGIA) in St. Petersburg sowie aus der Hofchronik *Kamerfur'erskie žurnaly*.

des 18. Jahrhunderts, zum Beispiel in Form von Instrumentalspiel auf traditionellen Instrumenten wie Gusli oder Bandura. Letztmals zum *Kammerguslist* ernannt wurde im Todesjahr von Elisabeth 1761 Vasilij Trutovskij, der in der Regierungszeit Katharinas die erste Anthologie russischer Volkslieder mit Melodien publizieren sollte.⁵ Insofern ist die Beschäftigung mit folkloristischen Instrumenten und folkloristischem Repertoire eine keineswegs periphere, sondern wichtige kulturpolitische Entscheidung mit erheblichen musikgeschichtlichen Folgen gewesen. Doch verwandelte sich das anfängliche höfische Plaisir in eine ernsthaft betriebene Mission, und die folkloristischen Vergnügungen gerieten innerhalb der höfischen Unterhaltung zunehmend ins Hintertreffen gegenüber den europäischen Musikimporten und den Formen ihrer russischen Aneignung, insbesondere auf dem Gebiet der komischen Oper. Vor diesem Hintergrund boten die Sommerresidenzen, selbst eine Peripherie darstellend, offensichtlich weiterhin ein passendes Refugium für die Pflege autochthoner Tanz- und Musiktraditionen. Im Juli 1759 etwa erwähnt die Petersburger Hofchronik fünf russisch tanzende und singende Mädchen in Peterhof sowie wenige Tage später Bauern und Bäuerinnen aus der Umgebung, die »in ihrer Kleidung [...] tanzten und Lieder auf Russisch und Finnisch sangen«. ⁶ Es war gleichsam ein zweistufiger Annäherungsprozess: Der Kaiserhof drang mit seinen Sommerresidenzen in den ländlichen Raum vor, um dann ländliche Sitten – auch und gerade in Form von Musik und Tanz – in den höfischen Mikrokosmos zu integrieren, der dadurch zugleich bereichert und im Sinne der Etikette entlastet wurde.

Im Mittelpunkt der Hofkultur stand zweifellos die Ritualisierung und Stilisierung des Hoflebens nach westlichem Vorbild. Dies führte dazu, dass neben den alten kirchlichen Feiertagen neue, direkt auf das Herrscherhaus bezogene säkulare Feste hinzukamen, etwa Geburtstag, Namenstag und Krönungstag des Kaisers ebenso wie vergleichbare Feste des Thronfolgers sowie anderer Familienmitglieder. Insgesamt schwoll die Zahl der jährlichen Feiertage im 18. Jahrhundert auf über 50 an. Weitere Anlässe für Feste boten, wie überall in Europa, militärische und diplomatische Ereignisse wie Siege, Friedensschlüsse, Hochzeiten, Trauerfeiern usw. Die Ausgestaltung dieser Flut an Feiern vollzog sich je nach Ereignis in Form von Bällen, Maskeraden, Opern- und Ballettaufführungen sowie Festkantaten – aber auch Feuerwerk, Illuminationen und Paraden durften nicht fehlen.

Im Folgenden soll der Blick auf die Musikpflege in den fünf Petersburger Sommerresidenzen des 18. Jahrhunderts gerichtet werden: Peterhof, Zarskoje Selo, Oranienbaum, Pawlowsk und Gattschina.

5 Vasilij Trutovskij: *Sobranie russkich prostych pesen s ich notami*, 4 Bde., St. Petersburg 1776–1795.

6 *Kamer-fur'erskie žurnaly*, 25. Juli 1759, zit. nach: Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 385.

Peterhof

Schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts ließ Peter der Große die Anlage Peterhof errichten, wo er auf halbem Weg zur Marinefestung Kronstadt Halt zu machen pflegte. In seiner Zeit war die Anlage noch nicht jenes von Fontänen und Wasserspielen überquellende »russische Versailles«, das es im Laufe des Jahrhunderts werden sollte. Dass ihn dorthin auch Musik begleitete, wissen wir, welche es war – eher nicht. Jedenfalls richtete Peter der Große, nachdem er Frankreich besucht hatte, sogenannte Assemblées ein, die dreimal wöchentlich stattfanden, sommers im Garten, also wahrscheinlich auch in Peterhof. Es handelte sich um eine Art von großem allgemeinem Empfang, bei dem Tänze, Musik, Kartenspiel, Konversation eine zwanglose Vereinigung eingingen: eine für Hofleute, Adlige und hochstehende Bürger wie etwa Kaufleute zugängliche Form gesellschaftlicher Unterhaltung, zu der Musik zwingend gehörte, aber im Hintergrund blieb. Nach dem Tod Peters des Großen kam es 1727 unter Peter II. zu einem einmaligen Versuch der Wiederbelebung dieser Assemblées, aber das »Format«, wie man heute sagen würde, hatte sich überlebt. Die Zukunft lag in exklusiveren Vergnügungen für einen kleineren und elitäreren Personenkreis, die unter den Nachfolgern als »Cour-Tage« oder später »Ermitagen« bekannt wurden.

Es war ebenfalls der nur wenige Jahre regierende Zar Peter II., der in Peterhof, wie Stählin berichtet, durch einen schlesischen Carillon-Spieler eine frühe Form von Klanginstallation errichten ließ: »Unter der kurzen Regierung dieses jungen Kaisers hat der obenerwähnte Glockenspieler Förster auf dem Kaiserl[ichen] Lustschloß zu Peterhof, im untern Garten, ein Glockenspiel von Glasglocken angelegt, so vom Wasser getrieben wird, und immer fortspielt, so lang man das Wasser-Rad laufen läßt.«⁷ Dieses charmante Detail gibt einen weiteren Hinweis darauf, worin sich das Musikleben der Sommerresidenzen unterscheiden konnte: durch den Bezug zur umgebenden Natur, in die sich Musiker, Publikum und das klangliche Ereignis neu integrieren konnten.

Erst unter Elisabeth, also ab den 1740er Jahren, wurde Peterhof zur Hauptresidenz für die warmen Monate ausgebaut; gleich im ersten Jahr nach ihrer Krönung, 1743, verbrachte sie dort den Sommer. 1745 ließ sie im oberen Garten ein Theater errichten, dessen Bühne aus der Manege des Winterpalais übernommen wurde; dieses sogenannte »Komödienhaus« erfuhr 1764 eine Erweiterung mit Logen. Im Juli 1751 wird eine Opernaufführung in einem weiteren »neuen Theater« erwähnt,⁸ das vermutlich eine Bühne in Monplaisir meint, dem direkt am

7 Stählin II, S. 82.

8 *Kamer-fur'erskie žurnaly*, 5. Juli 1751, zit. nach: Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 386.

Finnischen Meerbusen gelegenen Nebenschloss von Peterhof. Dass gerade die musischen Aspekte des Hoflebens an diesen pittoresken Nebenschauplatz direkt am Ufer verlegt wurden, lässt sich als erneuter Hinweis auf die gewünschte enge Verbindung zur Natur deuten. Belegt sind hier 1750 Aufführungen von Intermedien durch italienische Buffa-Truppen (*La preziosa ridicola* von Orlandini, *Livietta e Tracollo* von Pergolesi), ferner am 28. Juni 1758 Raupachs Oper *Alceste* zum Namenstag der Herrscherin (mit »Proben« am 25. und 27. Juni) sowie am 1. August 1760 Araiias *Mitridate* mit Ballett.⁹

Dies waren aber nur einzelne herausgehobene Ereignisse, die leicht die Fülle anderer, alltäglicherer musikalischer Vergnügungen vergessen lassen. Stählin berichtet, dass im Palast oft italienische Intermedien stattfanden und wenigstens einmal wöchentlich ein Konzert an den sogenannten Courtagen;¹⁰ italienische Vokal- und Instrumentalmusik begleitete oder folgte den Mahlzeiten und untermalte das abendliche Kartenspiel; auf dem Balkon oder im Garten erklangen Trompeten und Hornisten mit Pauken, also vermutlich Marsch- und Jagdmusiken. Auch unter Katherina der Großen blieb das Musikleben in Peterhof üppig, doch verbrachte die kaiserliche Familie selbst nur noch knapp einen Monat dort, etwa von Ende Juni, wenn ihr Krönungstag gefeiert wurde, bis Ende Juli. Im besonders großen Stil müssen zu Katharinas Zeit die Maskeraden mit tausenden von Teilnehmern ausgefallen sein: Ein Zeitungsbericht meldet, dass am 29. Juni 1777 »aus der Stadt eine derart große Menge von Leuten angefahren kam, dass ein Großteil im Garten verblieb«;¹¹ bei diesem Maskenfest »spielte im Unteren Garten bis 4 Uhr nach Mitternacht die Regiments-, Admiralitäts- und Hornmusik«.¹²

Diese Hornmusik in Form ganzer Orchester verdient als russisches Spezifikum einen kurzen Exkurs. Um 1751 von dem Böhmen Jan Mareš erfunden, waren diese Hornorchester ursprünglich der Versuch, der desolaten Musikausübung des russischen Jäger-Corps unter dem neuen kaiserlichen Oberjägermeister Semën Naryškin zu neuem Glanz zu verhelfen. Die Idee, auf knapp 50 Einzelton-Instrumenten im Umfang von vier vollen chromatischen Oktaven ein gleichsam symphonisches Orchester zusammenzustellen, war ebenso skurril wie im Klangergebnis überzeugend: Kaiserin Elisabeth ließ schon 1755 an ihrem Hof ein eigenes Orchester dieser Art einrichten (unter Katharina sollten es zwei werden), zahlreiche

9 Ebd.; vgl. auch die Auflistung nachgewiesener russischer Musiktheateraufführungen und Konzerte im 18. Jahrhundert bei Keldyš (Hg.): *Istorija russkoj muzyki*, Bd. 4, S. 375–415.

10 »Im Sommer, da der Hof auf dem Lustschloß Peterhof residirte, ward öfters Italienisches Intermezzo, bei der gewöhnlichen Cour aber alle Woche wenigstens einmal Kammer-Concert, mit abwechselnder Vocal- und Instrumental-Musik gehalten« (Stählin II, S. 96f.).

11 *Sanktpeterburgskie vedomosti*, 4. Juli 1777; zit. nach: Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 386.

12 *Kamer-fur'erskie žurnaly*, 29. Juni 1777, zit. nach: ebd.

russische Adlige zogen mit eigenen Ensembles nach.¹³ Das damalige Repertoire hat sich anscheinend nur in kleinem Umfang in einer besonderen Notation erhalten, es handelt sich vorwiegend um Bearbeitungen von Märschen und Tanzmusik. Stählin verglich den Klang dieser vollständig reinen Töne mit dem einer Orgel,¹⁴ und ganz besonders muss sich diese Art des Musizierens für Freiluftaufführungen empfohlen haben. Selbst bei abendlichen und nächtlichen Schifffahrten auf der Newa erklang das Hörnerspiel – eine Tradition, die 2010 in Petersburg zu touristischen Zwecken wiederbelebt wurde.¹⁵ In den Worten Stählins: »Zu Petersburg aber, in den schwülen Sommer Abenden, läßt sich diese weitschallende Musik öfters im Gefolge einer Anzahl Hof-Schaluppen, auf dem Newa-Strom, mit besondrer Wirkung und Annehmlichkeit hören.«¹⁶ Auch hier also nutzt die Musik das natürliche Ambiente als spezifischen Resonanzraum. Und schon für die Zeitgenossen war dabei der spezifische »Naturton« des Hornorchesters, also Stählins »besondere Wirkung«, vernehmlich. So ist den (schon wegen ihrer Schilderungen des Napoleonischen Feldzugs 1812 wichtigen) Memoiren der französischen Schauspielerin Louise Fusil folgende poetische Schilderung der suggestiven Wirkung der Freiluft-Hornorchester zu entnehmen: »Comment peindre cette atmosphère si pure, ce calme, ce paysage qu'on entrevoit à la lueur du crépuscule, comme à travers uns gaze légère; cette musique de cors, particulière en Russie, dont l'harmonie, qui s'entend de loin sur l'eau, semble venir du ciel.«¹⁷ Besonders nachhaltig begeisterte sich Katharina die Große für diese Ensembles, mit denen sie im Sommer ihre Parks akustisch bereicherte. Belegt ist dies insbesondere für Zarskoje Selo.¹⁸

13 Zum russischen Hornorchester und seiner geographischen wie historischen Ausdehnung vgl. Ritzarev, *Eighteenth-Century Russian Music*, S. 56–61 (»Semen Naryshkin and Russian Horn Music«), sowie L. M. Butir: »Rogovaja muzyka ili rogovoj orkestr«, in: *Muzykal'nyj Peterburg. Ėnciklopedičeskij slovar'*, hg. von Anna L. Porfir'eva, Bd. I: *XVIII vek*, Tl. 3: R–Ja, S. 19–23.

14 »Wer diese neue Musik nicht gehört hat, kann sich einen Begriff von derselben machen, wenn er sich einbildet, er höre von weitem etliche große Kirchen-Orgeln, in gedacktem Tone zugleich, aber nie höher als in den untersten zwei Octaven, in einem von ferne her gedämpften und wallenden Schalle, spielen.« (Stählin II, S. 120).

15 Einen guten Eindruck von der Gestalt und dem Klang solcher Hornorchester samt Audio- und Videobeispielen bietet die zweisprachige Website des 2006 von Sergej Poljaničko gegründeten Rossijskij rogovoj orkestr / Horn Orchestra of Russia (www.horns.ru). Neben vielen modernen Transkriptionen findet sich dort auch der berühmte *Egerskij marš*, im deutschen Raum bekannt als Alter Jägermarsch, der aus dem frühen 19. Jahrhundert stammt und somit als zeitgenössisch gelten kann, da sich die Hornorchester bis in die 1830er Jahre beim russischen Adel großer Beliebtheit erfreuten.

16 Stählin II, S. 122.

17 *Souvenirs d'une actrice. Mémoires de Louise Fusil 1774–1848*, édition critique par Valérie André, Paris 2006, S. 284 (Butir, *Rogovaja muzyka*, S. 23, gibt eine russische Übersetzung ohne Quellenangabe).

18 Den archivalischen Quellen zufolge war es hauptsächlich Bläser- und Hornmusik, die Katharina beim Essen und auf den abendlichen Spaziergängen im Garten begleitete; Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 389.

Zarskoje Selo

Parallel zu Peterhof ließ Elisabeth als zweite und attraktivere Sommerresidenz im Landesinneren Zarskoje Selo ausbauen, das seit 1717 errichtet worden war und eigentlich nach einer finnischen Bezeichnung Sarskoe Selo hieß – ein noch Stählin geläufiger Name, der erst durch die dauerhafte Präsenz der Kaiserfamilie volksetymologisch verändert wurde. Elisabeth ließ dort schon 1745 einen Konzertsaal erbauen und befahl 1750 die Errichtung eines Theaters für Komödien sowie einer Bühne in ihren eigenen Gemächern. Daran, dass bereits im Dezember 1750 nachweislich Kadetten im neuen kleinen Theater spielten,¹⁹ lässt sich erkennen, dass Residenzen wie Zarskoje Selo keineswegs nur für die Sommerfrische gedacht waren, sondern öfter auch in Wintermonaten bezogen wurden, etwa als der Hof den Januar und Februar 1762 dort verbrachte – ein echter Zweitwohnsitz also, unabhängig von den Jahreszeiten. Eine weitere Bühne eröffnete im eigentlich diplomatischen Zwecken gedachten Konferenzhaus, wo am 2. Juli 1756 Arais Oper *Alessandro nelle Indie* aufgeführt wurde.

Katharina die Große übernahm von Elisabeth die Bevorzugung von Zarskoje Selo als Sommersitz. Obwohl ihr Musik im ästhetischen Sinne weniger bedeutet haben mag als ihrer Vorgängerin, ausgenommen vielleicht die komische Oper, baute sie die Hofmusik als zentrales Element der Repräsentation doch konsequent weiter aus. Unter ihrer Regentschaft wurde Traëtta von Paisiello (1776–1782) als Hofkapellmeister abgelöst, der die Opera buffa zur Hauptgattung des russischen Hoftheaters machte – was sie angesichts des Desinteresses an der Seria eigentlich schon zuvor gewesen war.²⁰ Stählin überliefert einen turnusmäßigen Wochenplan für den Winter 1764:

Sonntags, Cour

Montags, Französische Komödie

Dienstags, nichts

Mittwochs, Rußische Komödie

Donnerstags, Französische Oper oder Tragödie. (Man durfte hier auch en Masque erscheinen, um von daraus gleich in die Locatellische Mascarade faren zu können.)

¹⁹ Ebd., S. 386.

²⁰ Zur italienischen Musik und ihren Protagonisten am russischen Hof vgl. Marina Ritzarev u. Anna Porfirieva: »The Italian Diaspora in Eighteenth-century Russia«, in: *The Eighteenth-century Diaspora of Italian Music and Musicians* (= *Speculum Musicae* 8), hg. von Reinhard Strohm, Turnhout 2001, S. 211–253.

Freitags, Mascarade bei Hofe
Sonnabends, nichts.²¹

Dies waren also die groben Umrisse der höfischen Unterhaltungsformen in der städtischen Hauptresidenz. Was aus dieser Auflistung nicht hervorgeht, sind die zusätzlichen kleineren Formen wie Tafelmusik, Instrumental- und Gesangsdarbietungen. Das betraf auch den Alltag in Zarskoje Selo, der unter Katharina seine Blütezeit erlebte: Die Tafelmusik im Schloss wurde bald von Bläsern, bald von italienischen Instrumentalisten ausgeführt, Klarinetten spielten im Marmorsaal, und das Kartenspiel begleitete kein Geringerer als der Hofkapellmeister Paisiello auf dem Cembalo. Als Glanzlichter wurden größere Theateraufführungen gesetzt, für die man, so scheint es, immer neue Bühnen sowohl in den Hauptgebäuden der Schlossanlage als auch in eigens gebauten Holztheatern errichtete. Im August 1772 erklang im Theaterzimmer die (erste) russische komische Oper *Anjuta*, deren Komponist unbekannt und deren Musik verschollen ist, am 1. Juni 1779 die Uraufführung von Paisiellos *dramma per musica Demetrio* sowie im selben Sommer Paisiellos *commedia L'idolo cinese* von 1767 und sein *dramma giocoso Lo sposo burlato*, das bereits im Vorjahr im Petersburger Hoftheater uraufgeführt worden war.²² Im gleichen Jahr ist in der Presse aber auch von einem neuerbauten Theater im oberen Garten die Rede,²³ wo vermutlich in den folgenden Jahren komische Opern aufgeführt wurden, darunter Werke von Sokolovskij, Paisiello und Paškevič, sowie Ballette, diese entweder gemeinsam mit solchen Opern oder aber separat. 1782 ließ Katharina in Zarskoje Selo einen Tempel der Freundschaft errichten, der später die Bezeichnung »Konzertsaal« erhielt. 1786 erklärte sie die Theater von Peterhof und Zarskoje Selo ebenso wie das der Ermitage für unabhängig von den öffentlichen Theatern, sie gewährte ihnen damit eigenes technisches Personal.

Die Quellen malen aber abseits der Bühnenwerke wiederum das Bild einer besonders bunten Musikpflege speziell im Freien. Zur erwähnten Vorliebe der Kaiserin Katharina für die Hornorchester gehört auch deren Positionierung in der Parklandschaft: Im Mai 1795 spielten die Hörner nachweislich »im Garten auf dem Hügelchen«.²⁴ Auch andere musikalische

21 Stählin VIII, S. 423.

22 Die Aufführung von *Lo sposo burlato* ist weder im Verzeichnis von Keldyš, *Istorija russkoj muzyki*, noch bei Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, aufgeführt, findet sich aber bei Francesco Paolo Russo: »Paisiello, Giovanni«, in: MGG2, Personenteil, Bd. 12, Sp. 1569–1579, hier Sp. 1574.

23 Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 386.

24 Ebd., S. 389.

Aktivitäten wurden räumlich disponiert. Für den Sommer 1779 wird unter anderem berichtet, dass bei Spaziergängen im Garten Bläser spielten, dass Hornorchester gezielt und mit großem Effekt an bestimmten Stellen des Parks aufgestellt wurden, dass Jägerhornmusik auf der Insel erklang und italienische Musik in der sogenannten Grotte, einem kleinen Palast am Ufer des Sees.²⁵ Solche in die Parklandschaft und ihre Architektur integrierten musikalischen Ereignisse, die den Naturraum wie Klangobjekte auskleideten, hatte die Hauptstadt bei all ihrer Pracht nicht zu bieten.

Oranienbaum

Wie Peterhof direkt an der Ostsee lag Oranienbaum, das seit Peter dem Großen mehrfach in verschiedenen Händen gewesen war. Kulturell schlug seine Stunde erst ab 1743, als Elisabeth es ihrem Neffen Großfürst Peter Fjodorowitsch schenkte, dem späteren Kaiser Peter III. und Gatten der zukünftigen Kaiserin Katherina, die ihn bekanntlich rasch aus dem Weg räumte. Der Großfürst wurde von seinem späteren Bibliothekar Stählin erzogen und war musikalisch wohl versierter als alle anderen russischen Herrscher des 18. Jahrhunderts: er spielte selbst Geige und mischte sich mit ihr auch unter die Hofmusiker. Stählin berichtet diplomatisch von den geigerischen Qualitäten seines Zöglings: »Dieser Herr hatte zum Zeitvertreib von einigen Italienern so viel Violin spielen gelernt, daß er eine Sinfonie, Ritornellen zu Italienischen Arien etc. mitspielen konnte. Und weil, wenn er auch zuweilen falsch griff, oder über eine schwere Stelle wegrutschte, seine Italiener doch immer einmal darzwischen zu rufen pflegten: *bravo, Altezza, bravo!* so glaubte er bei seinem durchdringenden Bogenstrich endlich selbst, er spiele mit so viel Richtigkeit und Schönheit, als er wirklich Geschmack in der Musik besaß.«²⁶ Für die Anstellung von Musikern und Sängern gab Peter Fjodorowitsch große Summen aus, Vincenzo Manfredini war ab Mitte der 1750er Jahre sein Kapellmeister in Oranienbaum und wurde nach der Thronbesteigung Leiter der italienischen Oper in Petersburg. Der Großfürst ließ 1750 im großen Saal des Schlosses Oranienbaum eine Bühne errichten und dort Intermedien auf-führen, 1756 folgte Stählin zufolge ein veritables Opernhaus nach Plänen des Hofarchitekten Rinaldi,²⁷ doch bereitet die Zuordnung dieses Gebäudes heute Schwierigkeiten. »A. 1757 ward die erste vollständige Oper, Alessandro nelle Indie, nach Araia Composition, und nachmals

25 Ebd.

26 Stählin II, S. 107 f.

27 »Aus dieser kleinen Schaubühne entstand nachmals, als das Großfürstliche Orchester immer stärker angewachsen war, 1756. ein sehr geraumes Opernhaus, so der Großfürst durch den geschickten Baumeister, Rinaldi aus Rom, daselbst nach dem neusten Italienischen Geschmack anlegen lassen« (Stählin II, S. 110).

alle Jahre eine neue von dem Großfürstl. Kapellmeister Manfredini, aufgeführt«. ²⁸ Belegt ist zumindest 1760 eine Aufführung von Manfredinis Opera seria *Semiramide riconosciuta*. 1757 erklang am Namenstag des Großfürsten die Chorkantate *Urania vaticinante* des Kammerkapellmeisters Araia, 1759 Arais Oper *Alessandro nelle Indie* mit Maksim Berezovskij in der Hauptrolle; Calzevaro wurde als Ballettmeister verpflichtet, er inszenierte in Oranienbaum die heroische Ballett-Pantomime *Prométhée et Pandore* von Joseph Starzer im August 1761. ²⁹

Aber all das ist wiederum Hochkultur, also nur derjenige Ausschnitt musikalischer Vergnügungen, der wegen Aufwand und Renommé der schriftlichen Erinnerung für wert befunden wurde. Um zu verstehen, welche Lustbarkeiten unterhalb dieser Kategorie an Orten wie Oranienbaum stattgefunden haben, ist man auf Glücksfälle wie das Tagebuch eines gewissen Gabriel Misere angewiesen, hinter dem sich möglicherweise kein anderer als Stählin verbirgt. Im April 1761 heißt es dort:

10. April. Großes Abendessen, Tafel im Saal mit Musik und Kannonade. Illumination im Garten und am großen Schloss. Nach dem Essen wurde Pfeife geraucht bei Militärmusik. Verköstigung der Musiker zur Erholung. Herrliches Wetter sogar bis Mitternacht.

13. April. Große Tafel für Mittag- und Abendessen. Abends Musik. Nach dem Essen Pfeife bei Fürst Menschikow.

14. April. Morgens in der Kirche. Großes Mittagessen mit Hofmusik. Nach dem Mittagessen fuhr die Großfürstin im kleinen Schlitten spazieren. Der Großfürst besuchte die Stallungen.

15. April. Morgens auf der Jagd nach Wild im Wald. Von dort zu Fuß zum Bauernhof der Großfürstin, wo sie ein prächtiges Mittagessen servierte mit der Liebenswürdigkeit einer Hausherrin. Vor dem Mittagessen herrschte eine ungewöhnliche Heiterkeit bei Seiner Kaiserlichen Hoheit und der ganzen Kompanie. Tanzball im kleinen Zimmer und keine andere Musik als die menschliche Stimme, mit einem Hut in der Hand anstelle einer Geige und einem Säbel anstelle eines Bogens. Abends kehrte die Großfürstin nach Oranienbaum zurück, wo Eisberge standen und die Gesellschaft sich mit dem Spielen von *barry* beschäftigte.

28 Stählin II, S. 110.

29 Zu den deutschen Beiträgen zum Musiktheater siehe speziell Denis Lomtev: *Deutsches Musiktheater in Russland*, Lage-Hörste 2003.

17. April. Abends gewöhnliche Versammlung und Konzert (Feuerwerk). Nach dem Abendessen Pfeife bei Kammerherr B., kleines Feuerwerk.³⁰

Misere war wie sein Vorgänger Stählin, wenn sie nicht ein und dieselbe Person sein sollten,³¹ für die Feuerwerke am Hofe zuständig; vielleicht verdanken wir nur diesem Umstand, dass diese überhaupt erwähnt sind. Was aus diesen Notizen jedenfalls plastisch hervorgeht, ist die große Menge an Musik, die nicht den üblichen Kunstformen entsprach, etwa gesungene Tanzmusik – und selbst Kanonnaden und Feuerwerk bildeten akustische Open-Air-Ereignisse eigener Art in einer Gesamtinszenierung ländlichen Hoflebens.

Pawlowsk

Im späten 18. Jahrhundert kam als eine weitere Alternative für die gepflegte Sommerfrische des Kaiserhofes Pawlowsk hinzu, das 1777 gegründet wurde, aber erst in den späten 1780er Jahren seine Schlossarchitektur erhielt, die dann kurz vor der Jahrhundertwende nochmals erweitert wurde. Katharina die Große hatte das Gut dem Thronfolger Paul I. geschenkt (samt seiner zweiten Gattin Sophie Dorothea Augusta von Württemberg, die den orthodoxen Namen Marija Fjodorowna annahm). Schon das Großfürstenpaar ab 1779 verbrachte das Frühjahr und den Frühsommer hier; im Juli zog der »junge Hof« der geringeren Hitze wegen nach Peterhof. Im September 1783 wird von der Errichtung eines Theaters berichtet,³² es gab wohl auch im Schloss selbst eine Bühne. Das besondere der Anlage aber war ihr im englischen Stil gestalteter Landschaftsgarten von Charles Cameron, der den zuvor bestehenden Garten mit den eher bescheidenen Gebäuden Paullust und Marienthal mit einem großen Palastgebäude und palladianischen Elementen transformierte. 1793/94 errichtete man in diesem Park ein hölzernes Theater, das bis 1856 existierte. Pauls Hofkomponist war Dmitrij Bortnjanskij (der Nachfolger Paisiellos), verantwortlich zugleich für die musikalische Unterweisung von Marija Fjodorowna sowie eines um sie gescharten Zirkels adliger Dilettanten, unter deren Mitwirkung in Pawlowsk seine eigenen opéras-comiques *La Fête du seigneur* (Juni 1786, zuvor

30 Gabriel Misere: »Dnevnik«, in: *Russkij archiv* 2, 1911, Nr. 5, S. 15f.; hier zit. nach dem Abdruck bei Ritzarev, *Eighteenth-Century Russian Music*, S. 67, Anm. 3.

31 Diese Vermutung äußerte aufgrund von Textvergleichen der Stählin-Übersetzer Konstantin Malinovskij gegenüber Marina Ritzarev; ebd., S. 66, Anm. 1.

32 Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 391.

in Gattschina), *Le Faucon* (Oktober 1786?, zuvor in Gattschina geprobt) sowie *Le Fils rival ou La moderne Stratonice* (11. Oktober 1787) aufgeführt wurden; das Opernorchester umfasste immerhin 2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, 2 Hörner, Pauken und Streichquintett.³³ Am 29. Juni 1794 trat die französische Hofoperntroupe mit Grétrys *Richard Cœur-de-lion* auf, am 15. August 1799 mit Monsignys *Rose et Colas*.

Unterhalb dieser obersten Ebene von Musikpflege gab es, wie nicht anders zu erwarten, auch in Pawlowsk ein breites Spektrum an musikalischer Delektion; es wird berichtet, dass im Sommer »jeden Abend Dorffeste, Fahrten, Theateraufführungen, Improvisationen, verschiedene Überraschungen, Bälle und Konzerte«³⁴ stattfanden. Im August 1799 spielten Hofkavaliere in der Voliere zum Vesper eine Serenade »aus verschiedenen Theateraufführungen«,³⁵ also wohl ein Potpourri volkstümlicher Opernmelodien. Auch Spaziergänge am Wasser wurden von Musik begleitet, wohl meist von Bläsern.

Gattschina

Abwechselnd mit Pawlowsk, vorwiegend im Spätsommer und Herbst, residierte Paul I. in Gattschina, das 1783 ebenfalls in seinen Besitz gefallen war und eine ähnliche englische Gartenanlage erhielt. Mit dem Thronfolger wechselten auch die Operaufführungen zwischen Gattschina und Pawlowsk hin und her. Ab 1784 gab es an beiden Orten Singspiele der deutschen Hoftruppe, die allem Anschein nach wenig Interesse erweckten.³⁶ Dagegen entwickelten sich mit besonderer Intensität Aufführungen adliger Amateure, an denen auch hochstehende Aristokraten wie Fürst Dolgorukov teilnahmen. 1785 ließ Paul I. im westlichen Teil des ersten Stocks des sogenannten Arsenal ein Theater errichten, das trotz seiner räumlichen Enge (die erste Stuhldreie stieß geradezu an die schmale Bühne) zehn Jahre lang das Zentrum der höfischen Vergnügungen bildete. In Gattschina wurden auch die erwähnten Opern von Bortnjanskij aufgeführt: am 29. Juni 1786, Pauls Namenstag, *La Fête du seigneur*, sowie am 11. Oktober 1786 *Le Faucon*. Der für diese Aufführungen gebildete adlige Musikzirkel brachte

33 Ebd. (mit Angabe der hs. Quelle).

34 Ebd.

35 Ebd.; Petrovskaja spricht von »derevenskie temy«, also ländlichen Themen.

36 Die folgenden Informationen zu den Amateuraufführungen stützen sich auf die grundlegende Darstellung bei Anton A. Anan'ev: »Zdes' velika ochota do spektaklej, odni repeticii i pokazy...« in: »Muzyka vse vremja procvetala...« *Muzykal'naja žizn' imperatorskich teatrov. Materialy naučnoj-praktičeskoj konferencii Gatčina 22–23 oktjabra 2015*, hg. von Svetlana A. Astachovskaja u. Elena V. Minkina, St. Petersburg 2015, S. 15–25.

im Zeitraum von Oktober 1786 bis Oktober 1787 auch mehrere französische opéras-comiques zur Aufführung: Monsignys *Le Déserteur* und *Rose et Colas*, Grétrys *La Rosière de Salency* und Daleyracs *Nina, ou La Folle par amour*.

Geradezu explosionsartig erweiterte sich das Opernleben in Gattschina ab 1797/98, als der Ort wie Pawlowsk auch in den Rang einer Stadt erhoben wurde und die beiden dortigen Theater gemeinsam mit dem von Peterhof eine Sonderzahlung von mehr als 7100 Rubel zusätzlich zum jährlichen Etat erhielten.³⁷ Das Operntheater war bereits 1795/96 umgebaut worden, es besaß nun einen halbkreisförmigen Balkon auf Säulen und vier Logen, fasste 500 Zuschauer und verfügte über eine vollständige Bühnenmaschinerie. Anstelle der früheren Liebhaberaufführungen wurde das Theater nun von professionellen französischen, italienischen und russischen Truppen bespielt. Dank der Berichterstattung im *Kamer-fur'erskij ceremonial'nyj žurnal* (das um 1900 im Druck veröffentlicht wurde) lässt sich ein nahezu vollständiges Bild der aufgeführten Werke und Beteiligten rekonstruieren, auch wenn manche französischen Titel und Namen von den Schreibern so verballhornt wurden, dass eine Identifizierung nicht möglich ist.³⁸ Am 15. Oktober 1797 wurde Anfossis opera seria *Zenobia in Palmira* aufgeführt, zudem Ballette, französische Komödien mit Balletteinlagen, manchmal sogar Opern in russischer Übersetzung wie Paisiellos *Nina o sia La pazza per amore* als *Nina ili Ot ljubvi sumasšedšaja* am 7. September und zwei Tage später *Rinaldo d'Asti* von Astarit(t)a, der seit 1785 in Russland tätig gewesen war und seit kurzem eine neue Opernkompanie für die kaiserlichen Theater leitete. Die lange Liste von Bühnenwerken, die allein zwischen August und Dezember 1799 in Anwesenheit des Zaren und seiner Gattin gespielt wurden,³⁹ umfasst Opern von Grétry, Lemoine, Dalayrac, Monsigny, Sarti, Pierre Antoine Dominique Della Maria und Cimarosas *Il matrimonio segreto*, ferner Ballette derselben Komponisten wie auch von Sacchini und Dezède. Inwiefern hier auf dem Land die Opernbegeisterung der Petersburger Oberschicht noch übertroffen wurde, und ob sich das Repertoire von dem in der Hauptstadt selbst unterschied (wenn überhaupt, dann jedenfalls nicht signifikant), sind noch offene Fragen. Angesichts der Fülle und Dichte des Kulturprogramms in Gattschina kann man sich

37 Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 391 (mit Angabe der Archivquelle).

38 Eine ausführliche Darstellung des Opernlebens in Gattschina in der Regierungszeit von Paul I. bietet Anton A. Anan'ev: »Predstavlenija v Gatčinskom dvorcovom teatre v carstvovanie imperatore Pavla I«, in: »Muzyka vse vremja procvetala...«, S. 26–39.

39 Siehe die detaillierte Aufzählung von Opern und Balletten bei Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 392f. (einzeln genannt werden insgesamt 23 Operaufführungen von August bis Dezember 1799 und 19 Ballettaufführungen zwischen Oktober 1799 und Oktober 1800). In der weniger vollständigen Liste bei Keldyš, *Istorija russkoj muzyki*, finden sich teilweise noch andere Werke genannt. Laut Ira Petrovskaja sind in den Hofchroniken oftmals keine Titel oder Autoren genannt, nur das Genre der Bühnenwerke.

aber nicht vorstellen, wann und warum ein junger Herrscher überhaupt noch in die Stadt hätte zurückkehren sollen.

Neben all den Bühnenwerken gab es auch in Gattschina weniger deutlich rekonstruierbare Konzerte und Bälle. So ist für den 18. Oktober 1797 ein großes Konzert nachgewiesen, an dem gemeinsam mit den Hofmusikern alle Großfürsten mit Söhnen und Töchtern teilnahmen sowie hohe Adlige wie Šeremetev und Viel'gorskij (Wielhorsky).⁴⁰ Noch immer fanden großangelegte Maskeraden statt, an denen teilzunehmen die Petersburger Höflinge und Kaufmänner sogar amtlich verpflichtet waren: Die Polizei erstellte nicht nur Namenslisten der Angereisten, sondern auch jener, die »aus schwerwiegenden Gründen« fernblieben.⁴¹ Da mag sich ganz am Ende des 18. Jahrhunderts hinter aller bukolischen Landlust auch mancher Landfrust versteckt haben.

Kehren wir abschließend zur eingangs gestellten Frage zurück: War die Musikpflege auf den Petersburger Sommersitzen eine De-luxe-Version der städtischen Hofmusik? Vermutlich ja. Es kommt allerdings darauf an, wie man diesen Luxus definiert – nämlich entgegen dem üblichen Verständnis. Das in finanzieller Hinsicht Luxuriöse und Prestigeträchtige, also die Aufführungen von italienischen, französischen und schließlich auch ersten russischen Bühnenwerken, ebenso die »musique d'ameublement« beim Tafeln oder Kartenspielen, für die man sündhaft teure internationale Virtuosen und Kapellmeister zur Hintergrundberieselung einsetzte – all das entsprach dem höfischen Geschmack und den höfischen Gepflogenheiten, wie sie auch in Petersburg selbst anzutreffen waren. Der Luxus aber, den sich die Herrscher auf den Sommerresidenzen darüber hinaus erlauben konnten, war der Luxus des Rückzugs von eben diesen Sitten – wohl nicht der Ausbruch aus dem Korsett der Hofetikette, aber doch das Lockern seiner Bänder, auch auf dem Gebiet der Musik. Hier, insbesondere im Außenbereich der Schlossanlagen, staffierte sich jeder Herrscher sein eigenes kleines Arkadien aus, in dem das Musikalische gleitend in eine allgemeine Festkultur übergang und diese wiederum gleitend mit der umgebenden Natur zu verschmelzen trachtete. Wie die künstlichen Wasserspiele, Bachläufe, Inseln und Grotten, so umgab die Sommerresidenzen auch eine akustische Landschaft, in der sich verschiedenste Klangkörper gleichsam experimentell verteilen konnten. Vom wassergetriebenen Glockenspiel über die Bläsermusik bei Spaziergängen bis zur Opernbühne am Meeresufer zieht sich ein roter Faden, der durch die Symbiose von Musik

40 Ebd., S. 392.

41 *Russkaja starina* 1888, Nr. 3, S. 734; zit. nach: Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 392.

und Natur die Entfernung vom städtischen Raum betont und damit zugleich die Sehnsucht nach einer Rückkehr in eine weniger denaturalisierte Kultur. Jacob von Stählin hat das wohl instinktiv gespürt, als er zu erklären versuchte, warum Katherina die Große als exzellente Tänzerin auch und gerade den russischen Volkstanz pflegte: »Denn ob er gleich [...] fast nur bei dem gemeinen Volke in Rußland allgemein geblieben; so mögen ihn doch auch die Vornehmen gerne sehen, und öfters auch mit Vergnügen selbst bei besondern Lustbarkeiten tanzen: wie wol nur so neben bei, gleichsam zum Spaß, und vielleicht auch zum Andenken der alten Landesgebräuche, der Landlust, und der unschuldigen Fröhlichkeiten ihrer Voreltern«. ⁴²

42 Stählin I, S. 9.