



# DIplomARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Französische Theater in Russland zwischen 1815 und  
1850

Verfasserin

Sladjana Radic

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008/2009	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 236 346
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Romanistik Französisch
Betreuerin / Betreuer:	a.o. Univ.-Prof. Dr. Mag. Alfred Noe

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Französische Kultur in Russland	4
3. Das Theater und seine Schauspieler	23
4. Das Leibeigenentheater	45
5. Das Ballett	55
6. Das Repertoire	68
7. Conclusion	97
8. Bibliographie	112
9. Anhang (Abstract + Lebenslauf)	118

## 1. Einleitung:

Diese Arbeit ist dem französischen Theater und der französischen Kultur in Russland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewidmet.

Ziel ist es die historischen Gegebenheiten in ihrem Zusammenhang zu verdeutlichen und die Entwicklungstendenzen des französischen Theaters in Anbetracht der politischen und soziokulturellen Veränderungen im 19. Jahrhundert darzustellen.

Welchen Rang nahm das französische Theater im Vergleich zu anderen ausländischen Theatern in Russland ein? An welchen Adressatenkreis hat die französische Bühne angesprochen bzw. wer war das Publikum? Welche Künstler wirkten auf Russlands Bühnen? Welche Stücke waren populär, welche Gattungen wurden bevorzugt: Komödie, Drama, Oper oder Ballett?

In Bezug auf das Repertoire und die Schauspieler des französischen Theaters stütze ich mich hauptsächlich auf Pierre Corvins „*Le théâtre en Russie*“ und die fundierte achtbändige Untersuchung Heinz Kindermanns über die „*Theatergeschichte Europas*“, die viele wichtige Daten und Informationen über das russische und französische Theater beinhaltet.

Auch Nikolas Evreinov in „*Istorija russkogo teatra*“ und Martin Lubenow „*Die französische Kultur in Russland*“ geben aufschlussreiche Informationen über die Theatergeschichte in Russland.

Auch wenn diese Arbeit die Periode der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschreibt, erschien es mir von besonderer Wichtigkeit das Phänomen des Frankreichkultes in Russland im Kapitel „Französische Kultur in Russland“ etwas näher zu durchleuchten und gehe deshalb auch zurück in das Zeitalter der Aufklärung.

Auch wenn sich der kulturelle Einfluss Frankreichs in ganz Europa breit gemacht hat, glaube ich, dass die französische Kultur einzig in Russland ein derartig spezifisches Ausmaß angenommen hat.

Um Begriffe wie „Gallomanie“ und „Gallophobie“ im soziokulturellen Sinn verständlich zu machen, und die Tatsache, dass im 19. Jahrhundert in Russland überhaupt noch

eine blühende französische Bühnenwelt existiert, muss in die Geschichte zurückgegangen werden.

Kindermann behandelt das französische Theater in Russland bis zum 19. Jahrhundert, danach widmet es sich verständlicherweise nur dem russischen Theater und seiner Entwicklung.

Deshalb ist es besonders schwer, Informationen über das französische Theater in Russland zwischen 1815 und 1850 zu finden, weil sich der kulturelle Einfluss Frankreichs auf Russlands Theater bereits im Ausklang befand.

Logischerweise schreibt die russische Theatergeschichte nur über das russische Theater und erwähnt die französischen Vorstellungen und Künstler nur am Rande und umgekehrt widmen sich französische Verfasser ebenfalls dem eigenen Theater.

Sehr viele Schauspieler, die in sämtlichen Werken erwähnt wurden blieben unerforscht, Corvin hat viele Namen genannt, doch leider gaben zwei mehrbändige russische Theaterencyklopädien nicht genug Aufschluss über biographische Daten.

Die meisten Informationen über das französische Theater in Russland stammen aus dem 18. Jahrhundert, sowohl Kindermann, Gerngross, Evreinov wie auch Berkov, Alekseev und Lubenow platzieren den französischen Wirkungskreis auf Russland in das 18. Jahrhundert.

Deshalb ist es auch besonders interessant, gerade jene Periode des französischen Theaters in Russland, zu behandeln die noch wenig erforscht ist.

## 2. Französische Kultur in Russland:

Von welchem Zeitpunkt an spricht man von einem Einfluss französischer Kultur in Russland? Wann erreicht dieses sittengeschichtliche Phänomen seinen Höhepunkt, sagt Martin Lubenow.<sup>1</sup>

Zweifelsohne konzentriert sich die Blütezeit auf das 18. Jahrhundert, wobei die Wurzeln französischer Kultur in Russland weiter zurückliegen dürften, allerdings kann man hier von unspektakulären ersten Kontakten zwischen zwei Ländern ausgehen.

Im Mittelalter mag der russische Hof hie und da einen „chanson de geste“<sup>2</sup> gehört haben, aber da spricht man noch lange nicht von einem Einfluss.

Vor Peter dem Großen beschränkt sich die Rolle Frankreichs in der Europäisierung Russlands auf ein Mindestmaß, das sind sporadische Kontakte Reisender beider Länder. Der gesellschaftliche Aufschwung und auch der Beginn eines Theaterlebens ist parallel zu verstehen mit Russlands Aufstieg zur europäischen Großmacht seit Zar Peter dem Großen (1689-1725).<sup>3</sup>

Peter unternahm zahlreiche Reisen durch ganz Europa und gewann einen Einblick in die kulturellen Verhältnisse europäischer Metropolen. Tief beeindruckt initiiert er in seinem Reich politische und kulturelle Maßnahmen von bis dahin unbekannter Tragweite.

Er öffnet Russland westlichen Einflüssen, begünstigt die Einwanderung von Ausländern, liberalisiert die russische Beamtenhierarchie, öffnet mit Petersburg ein Fenster in den Westen.

*An Stelle des patriarchalischen Lebensprofils trat nun –sehr zur Erbohung der konservativen Bojaren- die oft gewaltsam betriebene Einführung westeuropäischer Sitten und Kleidung. Die Gründung von Petersburg (1703) war ein Symbol der neuen Macht und des Versuchs, dem Übernommenen doch zugleich ein eigenes Gepräge zu geben.<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. Entwicklungslinien in Geschichte und Literatur. Köln Weimar. Wien. 2002. Böhlau Verlag. S.3

<sup>2</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.5

<sup>3</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S.518

<sup>4</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S.518

Peter bot vertriebenen und flüchtigen Hugenottenfamilien Zuflucht, 1689 setzte er einen Ukas auf:

*Über die Erlaubnis für die französischen Emigranten evangelischen Glaubens nach Rußland zu kommen und sich niederzulassen.*<sup>5</sup>

Dieser Ukas ist die erste offizielle Einladung von Ausländern und speziell von Franzosen.

Die russische Kultur des 18. Jahrhunderts ist sehr stark an die europäische bzw. an die französische Kultur der Aufklärung gebunden.

Die Werke Voltaires, Diderots, Rousseaus, Mablys u.a haben den russischen Adel für Generationen geprägt und dank ihnen konnte sich Russland für europäische Werte, zumindest im kulturellen Bereich, öffnen und somit auch den Anschluss an Europa knüpfen.

Der Grundstein des französischen Einflusses auf soziokultureller Ebene wurde zur Zeit Peters gelegt, ohne jegliche Willkür, denn auch die deutsche Kultur war stets in Russland beliebt, Peter öffnete das „Fenster“ und herein kam die „civilisation française“<sup>6</sup>, die bereits in ganz Europa als Vorbild in Bereichen der Literatur, Mode und Etikette Einzug hielt.

*Son (Peter I.) rêve est d'européaniser la Russie, et justement l'Europe se francise. Son ambassadeur Kourakine arrive à Vienne ; il y voit « César en habit français ». Il va à Berlin : « le roi de Prusse se comporte en tout comme le roi de France » ; il faut, pour se présenter à la Cour, que Kourakine s'équipe chez des « marchands de galanteries » qui sont français. Il se transporte à la Haye : les « plésiry » de cette capitale sont les mêmes qu'à « Versalis ». A Anvers, il loge au meilleur hôtel : c'est celui du Petit-Paris. A Bruxelles, on lui joue, en français, l'opéra et la comédie ; il en est de même à Turin. Londres seul fait exception, dans une certaine mesure [...].<sup>7</sup>*

<sup>5</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S. 12

<sup>6</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.18

<sup>7</sup> Haumant, E. La culture française en Russie (1700-1900). Paris 1913. Zitiert nach Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.18/19

Nachdem russische Gesandten und der Zar selbst Zeugen grandioser Theateraufführungen und Opernaufführungen in Venedig, Paris, Hannover, Hamburg oder Wien, wurden, beschloss Peter I. in Russland auch ein Komödienhaus zu eröffnen.<sup>8</sup>

Er gab den Auftrag Komödien sowohl in russischer als auch in deutscher Sprache zu spielen und wollte das Theater allen Gesellschaftsschichten zugänglich machen. Das erste öffentliche Theater wurde 1702 in Moskau auf dem roten Platz eröffnet, die Leitung des Theaters wurde dem aus Danzig stammenden Johann Christian Kunst (Kunšt), übertragen.

Da der erste Theaterdirektor früh verstarb, übernahm anschließend der ebenfalls deutschstämmige Otto Fürst das Theater.

Der Spielplan war sehr abwechslungsreich, deutsche Stücke wurden neben französischen, in russischer Übersetzung, aufgeführt.

Molière wurde aber damals schon am häufigsten gespielt.<sup>9</sup>

Peter I. bezweckte mit den Aufführungen im Komödienhaus auf dem Moskauer Roten Platz eine erzieherische Wirkung auf die führende Gesellschaftsschicht auszuüben. Heute würde man so etwas als einen guten medialen Schachzug bezeichnen. Dieses Theater wurde 1706 wieder geschlossen.

Der Literaturwissenschaftler Pavel N. Berkov berichtet in seinem Aufsatz „Aus der Geschichte der russisch-französischen Wechselbeziehungen“ über die erste Komödiantentruppe aus Frankreich.

Dieses Jahrmarkttheater gastierte 1728/29, die Zusammensetzung des Ensembles ist bis dato unbekannt, sowie auch die Titel der aufgeführten Vaudevilles.

Berkov vermutet nach der deutschen *Sanct-Petersburger Zeitung* (Sankt-Peterbugskie vedomosti), dass ein Stück *le Pendant scrupuleux* oder der *Gewissenhafte Schulmeister* oder *die Comödie vom betrogenen Liebhaber*, geheißen haben könnte.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S.519

<sup>9</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S.522

<sup>10</sup> Berkov N. Pavel. Literarische Wechselbeziehungen zwischen Russland und Westeuropa im 18. Jahrhundert. Aus der Geschichte der russisch-französischen Kulturbeziehung. Die Gastspiele des französischen Jahrmarkttheaters in Petersburg (1728/29). Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft. Herausgegeben v. Prof. Dr. Werner Krauss und Prof. Dr. Walter Dietze. Band.31. Rütten&Loening. Berlin 1968. S.158/59

Die französische Truppe wurde in der *Sanct-Petersburger Zeitung* als „hiesige französische Komödianten“ angekündigt und dies lieferte den Beweis nach Berkov, dass bereits zu diesem Zeitpunkt französische Schauspieltruppen länger in Russland gastierten.

Trotzdem kann man zu dieser Zeit nicht von einem regelmäßigen Theaterbetrieb in Russland sprechen.

Erst 1756, als Peters Tochter, Elisabeth, das erste russische Nationaltheater eröffnete, begann sich das Theaterleben in Russland zu etablieren.

Mit dem Beginn ihrer zwanzigjährigen Herrschaft, die auch als elisabethanische Ära bezeichnet wurde, begann auch der Frankreichkult, der sich später in eine regelrechte „Gallomanie“ steigerte, zu wachsen.

Ihre Herrschaftsperiode blieb den Russen als die Zeit der Befreiung vom deutschen Einfluss der Vorgängerregierungen Annas und Ivans VI, in Erinnerung.<sup>11</sup>

Sie wurde mit Recht, sagt Kindermann, „une amie enthousiaste de la France“ genannt, die Zarin wurde von einer französischen Gouvernante erzogen und sprach fließend Französisch.

Das Theaterleben auf dem russischen Hof nahm tatsächlich außergewöhnliche Dimensionen an, zu einem umfangreichen Orchester engagierte sie auch noch ein komplettes italienisches Opern-Ensemble. Dann kamen noch eine Balletttruppe dazu und jeweils eine deutsche und französische Schauspieltruppe.

Elisabeth Petrovna liebte das französische Sprechtheater besonders.

Von nun an wurden vermehrt französische Theaterstücke aufgeführt und statt der Werke in Tradition der Commedia dell'arte, Operetten, Libretti, die von der italienischen Truppen seit den frühen Dreißigerjahren gespielt wurden, kamen mehr klassizistische Stücke auf die Bühne.

Sogar das Repertoire der in Sankt Petersburg gastierenden deutschen Schauspieltruppe enthielt französische Werke.

---

<sup>11</sup> Torke, Hans Joachim. *die russischen Zaren 1547-1917*. C.H.Beck. 2.Auflage. München. 1999. S.207

Da das erste öffentliche Nationaltheater erst 1756 erbaut werden wird, gibt es vor dieser Zeit noch keine sesshaften Schauspieltruppen aus dem Ausland, ein Dauerengagement ist noch nicht gewährleistet.

Es wurde auch ein mobiles Theater, *Théâtre portatif*, auf Geheiß der Zarin errichtet, und so konnte es überall aufgebaut werden, je nach Bedarf.<sup>12</sup>

Hervorzuheben ist die Theatertruppe von Charles de Séigny, die sich von 1742 bis 1757 in Sankt Petersburg aufhielt.

Seinem Ensemble gehören noch weitere hervorragende Schauspieler wie Rosimond, Chateauford, Hébert, das Ehepaar Préfleury und das Ehepaar Duchaufmont.

Diese Truppe galt auch in Frankreich als eine der besten.<sup>13</sup>

Diese Schauspieler werden auch von Pierre Corvin erwähnt und auch von Martin Lubenow, wobei Lubenow präzisiert, dass im *Dictionnaire des comédiens français* leider keine Details zu diesen Künstlern zu finden sind.<sup>14</sup>

Das Repertoire dieses Ensembles umfasst ein breites Spektrum:

Es werden die klassischen Tragödien Racines, Corneilles und Voltaires dann auch die Komödien Molières, Destouches' und Regnards und die Werke anderer französischer Autoren wie Campistron, Dancourt, Delille, Legrand und Lesage, in französischer Sprache aufgeführt.<sup>15</sup>

Das Russische Publikum oder besser gesagt der russische Hof war von den wöchentlichen Tragödien- und Komödienaufführungen der Franzosen begeistert.

*In manchen Jahren, etwa 1746, 1748 und 1749, verdrängten sogar die französischen Schauspielaufführungen die der Oper und des Balletts. So stehen 1746 zwanzig Neuaufführungen französischer Tragödien und Komödien gegen eine russische Komödie, ein Intermezzo und nur vier italienische Opern.*<sup>16</sup>

Folgende Stücke wurden aufgeführt:

---

<sup>12</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. S.524/525

<sup>13</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S. 540

<sup>14</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.46

<sup>15</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.46. Aber auch Evreinov Istorija russkogo teatra. S.132

<sup>16</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S. 541

Im Dezember 1757 wurde *Les Grâces* von Saint-Fox uraufgeführt, im Januar 1758 *La fleuve d'oubli* von Legrand, Januar 1759 *Polyeucte* von Corneille und im selben Jahr von Destouches *Le tambour nocturne, ou Le mari divin*, Dezember 1763 von Regnard *Les Ménechmes*; August 1764 *Le jaloux désabusé* von Campistron und von Lafont *Les trois frères rivaux*.

Von Molière wurden im Oktober 1757 *L'Escole des des maris*, *L'Avare*, im November 1757 *Le Tartuffe*, im Dezember 1757 *Le mariage forcé* und wahrscheinlich im selben Jahr auch *Le Misanthrope*, Januar 1758 *Le Bourgeois Gentilhomme*, im Mai 1758 *Le Medicin malgré lui* und 1758 *L'Escole des femmes*.

Im September 1757 wurde *Le Sicilien ou L'amour peintre* von George Dandin aufgeführt.<sup>17</sup>

Die rauschenden Feste und theatralischen Galaabende wurden derart arrangiert, dass auf eine *Opera seria* eine französische Komödie oder Tragödie folgte und als Zwischenspiele wurden kleinere Ballette inszeniert.<sup>18</sup>

Die Zarin erlässt einen Ukas, der auch die Kaufmannschaft als Publikum zulässt, somit erweitert sich der Rezipientenkreis französischer Dramatik und dadurch verbreitet sich das Französische schneller in allen Bereichen, auch wenn man zu diesem Zeitpunkt noch nicht von einem klassischen Bürgertum, wie in Westeuropa sprechen kann.<sup>19</sup>

Es werden nun auch die Werke der oben angeführten Autoren in russischer Übersetzung dargeboten, jetzt können auch weniger sprachkundige Angehörige des niederen oder mittleren Adels französischer Dramatik frönen.

Des Französischen sind vorerst nur der hohe Adel und die Mitglieder des kaiserlichen Hofes mächtig.

Molière ist und bleibt der Spitzenreiter unter den gespielten Autoren, bald werden alle seine bedeutenden Komödien in russischer Übersetzung zu lesen sein.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.47

<sup>18</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S. 541

<sup>19</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.46

<sup>20</sup> Lubenow, martin. Französische Kultur in Russland. S.48

1757 erfolgt dann in Sankt –Petersburg die feierliche Eröffnung des ersten russischen Nationaltheaters, deshalb setzt in Russland erst in der späteren zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein regelmäßiger Theaterbetrieb ein.

Aus Mangel an einem ergiebigen nationalen Spielplan russischer Dramatik, füllen vorwiegend französische Stücke das Repertoire.

Ein weiterer Grund für die extreme Französisierung der russischen Gesellschaft liegt nicht in der Begeisterung für klassizistischer Tragödien Corneilles oder Racines, sondern vielmehr in der Faszination der französischen Lebensart bzw. das französische « *manière d'être* » in seinem Gesamtbild, sagt Martin Lubenow.

Es ist die Bewunderung der französischen Mode, der französischen Galanterie, des mondänen Lebensstils und sonst allem, was in Frankreichs Adelsgesellschaft sonst noch Usus war.

Es werden theoretische Abhandlungen über richtiges Benehmen mit Titeln wie *Devoirs des gentilshommes*<sup>21</sup> laufend verfasst, all diese Lehrbücher und Manierenbücher, die gespickt mit Anekdoten, Memoiren und Skizzen aus dem Alltag des französischen Adels waren, sollen dem Leser das mondäne und dekadente Leben in Frankreich schmackhaft machen und zur Nachahmung animieren.

Eine angemessene Freizeitgestaltung wie Reiten, Fechten, Tanzen, dann das perfekte Beherrschen der Tischsitten, die Auswahl richtiger Speisen und Getränke sind obligatorisch.

Die gesamte Gesellschaft ist übersteigert theatralisiert, die Mode und Accessoires nehmen großen Stellenwert sowie die Akzentuierung des Kopfes mit übertriebenen Allongeperücken im Louis XVI-Stil, die sich aus Eigenhaar oder Fremdhaar zu hohen, turmartigen und mit Gegenständen verzierten Kompositionen türmten. Der Kopf wurde oft kahl geschoren, damit die Perücke auch besser passte.<sup>22</sup>

Parfum, Schminke, Puder, Schmuck komplettieren das Erscheinungsbild eines modebewussten Aristokraten.

Das gezielte Einsetzen eines Schönheitsflecks kommt einer Kodierung, die nur in den Kreisen des Petersburger „monde“ dechiffriert werden konnte.

<sup>21</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.59

<sup>22</sup> Lotman, M. Jurij. Russlands Adel. Eine Kulturgeschichte von Peter I. bis Nikolaus I. Köln; Weimar; Wien. Böhlau.1997S.52

*...man wählte die Stelle für eine Mouche nicht zufällig. Eine Mouche im Augenwinkel bedeutete: „Ich bin an ihnen interessiert“, und eine Mouche auf der Oberlippe: „Ich möchte geküsst werden“. Und da eine Frau gewöhnlich einen Fächer in den Händen hielt, hatten auch die damit vollführten Bewegungen einen bestimmten Sinn, so bedeutete beispielsweise heftiges Schließen des Fächers: „Sie interessieren mich nicht!“ Auf diese Weise schufen die Kombinationen aus Mouche und Fächerspiel eine eigene „Sprache der Koketterie.“<sup>23</sup>*

Kokettieren, Tanzen, Schminken und sich auf den Abend vorbereiten, waren die hauptsächlichen Beschäftigungen einer vornehmen Petersburger Dame, wie in Frankreich, gaben die Russinnen ihre Säuglinge einer Amme und einen Liebhaber zu haben gehörte auch schon längst zur modischen Notwendigkeit.<sup>24</sup>

Die Nachfrage der Manierenbücher stellte der bereits komplett französisierte russische Hochadel, der stets bemüht war sich vom niederen Provinzadel zu unterscheiden. Durch die Etikettenliteratur konnten von nun aber auch die Adelige, die keine Auslandsreisen unternommen haben, das französische Leben in ihren Salons genießen.

Die französischen Formen der Etikette greifen immer tiefer in den Alltag des Petersburger Höflings ein und entfremden ihn immer stärker von seinem Russentum. Auf der einen Seite erscheint der „gallophile“ Adelige als „unrussisch“, gekünstelt und affektiert auf der anderen Seite aber wird ein Verstoß gegen die vorgegebene Etikette als Ausdruck von mangelnder Affektkontrolle und Barbarismus gedeutet.<sup>25</sup>

*...was für den russischen Aristokraten eines der schlimmsten vorstellbaren Verdikte ist, da es als Sanktion den Ausschluss aus den gallophil orientierten Kreisen Moskaus und Sankt- Petersburgs zur Folge hat. Damit steht er nicht nur vor dem gesellschaftlichen, sondern oftmals vor dem beruflichen Aus.<sup>26</sup>*

---

<sup>23</sup> Lotman, M. Jurij. Russlands Adel. Eine Kulturgeschichte von Peter I. bis Nikolaus I. Köln; Weimar; Wien. Böhlau. 1997. S.52

<sup>24</sup> Lotman, M. Jurij. Russlands Adel. Eine Kulturgeschichte von Peter I. bis Nikolaus I. Köln; Weimar; Wien. Böhlau. 1997. S.53

<sup>25</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.61

<sup>26</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.61

Auch die jungen Adeligen, die nach Frankreich auf Bildungsreise gegangen sind, kommen entweder als Halbfranzosen oder als gänzlich französisiert zurück.

*...Fonvizine ne note-t-il pas qu' « avoir vu Paris pour un Russe, c'est la même chose que pour un musulman d'avoir vu la Mecque » ?<sup>27</sup>*

*Als Folge vollzieht sich in der ersten Hälfte der Regentschaft Katharinas II. der endgültige Umschlag von einer gallophilen Grundeinstellung hin zur reflexionsloser Gallomanie und die Adaptation französischer Verhaltensmuster, die unter Elisabeth Petrovnas begonnen hatte, erlebt hier einen Höhepunkt.<sup>28</sup>*

Die französische Revolution wirkte sich nicht sofort negativ auf die russische Gesellschaft aus, im Gegenteil, Russland schien noch die letzte Zufluchtstätte französischer Adelige zu sein, somit wurde für eine ganz kurze Zeit Russland noch stärker der Französisierung ausgesetzt.

Katharina II. stellte sich verständlicherweise auf die Seite der Aristokratie und gab ihr Bestes um in ihrem Reich ähnliche Umstürze zu vermeiden.

*On aurait pu s'y croire à Paris [...] tant il y avait de Français dans toutes les sociétés.<sup>29</sup>*

Durch die Präsenz der elitären Vertreter des « ancien régime » vervielfältigen sich die Möglichkeiten, direkt Bekanntschaft mit der französischen Kultur zu machen, von nun an sieht sich die russische Adelsgesellschaft nicht mehr in nachahmender Konkurrenz<sup>30</sup> zu Paris.

Die französischen Adelige wiederum erhofften sich nicht nur die Rettung ihres Lebens, sondern auch den Fortbestand ihrer bisherigen Lebensart, und Russland schien der ideale Boden dafür zu sein, weit weg von den verhassten Jakobinern und der Guillotine.

---

<sup>27</sup> Sokologorsky, Irène. La France et le Français dans la culture russe. Les études françaises en Russie. Paris.2000. S.13

<sup>28</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S. 71

<sup>29</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.71

<sup>30</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.72

Aus dieser soziokulturellen Konstellation, meint Lubenow, steigert sich die bereits vorhandene Begeisterung für alles Französische nochmals und artet in „gallomanen“ Exzessen aus.

Es scheint sich alles um belanglose Soireen, Salonkaiserien, Bälle und Glückspiel zu drehen, der russische Adel langweilt sich und führt ein dekadentes Dasein das mit „dahinvegetieren“ treffender beschrieben werden kann, wie der französische Adel es vor 1789 tat.

Diese russischen *petit maîtres* wurden immer mehr belächelt und kritisiert, denn die russische Gesellschaft drohte ihre nationale Identität komplett zu verlieren. Die Gebärden dieser Gesellschaft wirkten wie ein permanentes Theaterspiel, was blieb noch vom Russischen?

Das intensive Theaterinteresse Katharinas II. durchdrang fast alle Schichten in Russland, man sprach von einer „Theatrokratie“. Laufend wurden Vorstellungen gegeben, Maskenbälle, Opern, Ballette und Hoffestlichkeiten gegeben.

Sie selbst sagte:

*Das Theater ist die Schule des Volkes, diese Schule muß unter meiner Kontrolle bleiben; denn ich bin die oberste Lehrkraft und muß deshalb vor Gott die Sitten des Volkes verantworten.*<sup>31</sup>

Folgendes Beispiel beweist die krankhafte Ausartung der Theaterliebe:

*...kam es sogar vor, dass einer der politisch führenden russischen Adelligen, Graf Savronskij, der zeitweise als Gesandter Russlands beim König von Neapel fungiert, seine Dienerschaft nur in Rezitativen antworten ließ. So hatte einer der Diener, ein Italiener, das Vorfahren des Wagens dem Grafen in wohlgesetzten Bariton-Versen zu melden; der französische Haushofmeister kündigte im Falsett an, dass serviert sei und sang das Menü; der russische Kutscher fragte seinen Herren in Baß-Versen wohin er zu fahren habe; nach dem Abendessen fand sich die ganze Dienerschaft im Salon als Chor ein oder gab Gesangs-Quartette oder Quintette zum besten.*

---

<sup>31</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. S.560

Auch wenn die soziokulturelle Beeinflussung Russlands durch Frankreich zuerst positive Auswirkungen zeigte und einen wesentlichen Teil zur Aufklärung Russlands beitrug, so hätte eine totale Französisierung fatale Folgen nach sich ziehen können.

Schriftsteller wie Ivan P. Jelagin (1725-1794), Vladimir Lukin (1737-1794) und Denis I. Fonvizin (1744-1792) versuchten die Diskrepanz zwischen der von französischen Truppen übernommenen Spielweise und der ganz anderen russischen Lebenswirklichkeit zu überbrücken.

Da nach der Eröffnung des russischen Volkstheaters auch bürgerliches Publikum Zugang zum Bühnenleben fand, mussten auch typisch russische Charaktere auf die Bühne gebracht werden, anstelle der westeuropäischen Gestalten, deren Tragikomik dieses Publikum nicht traf.<sup>32</sup>

*Man möge in Zukunft auf dem russischen Theater nur zeigen, was sich in der eigenen Heimat ereignet habe und als Helden nur Gestalten der russischen Vergangenheit feiern.*<sup>33</sup>

Die Auflehnung gegen den zu starken Einfluss der französischen Kultur in Russland beginnt schon im 18. Jahrhundert und wird sich im 19. durch den aufsteigenden Nationalismus fortsetzen und steigern.

Russland hat die alte Ordnung erhalten und glaubte vor einer Revolution sicher zu sein, was sich 128 Jahre später beim Ausbruch der Oktoberrevolution als trügerisches Bild erweisen wird. Auch die Nachwirkungen der französischen Revolution wurden erst im 19. Jahrhundert spürbar.

Die französische Revolution rief eine weit über das 18. Jahrhundert hinausreichende politische und gesellschaftliche Resonanz hervor, die den weiteren Verlauf historischer Entwicklungen in ganz Europa und auch in der übrigen Welt maßgeblich beeinflusste. Die Werte der französischen Revolution spiegeln sich in der Entwicklung des geistigen und kulturellen Lebens Europas wider.

---

<sup>32</sup> Kindermann, Heinz. Die Theatergeschichte Europas. S.552

<sup>33</sup> Kindermann, Heinz. Die Theatergeschichte Europas. S.559

In dieser Zeit vollzogen sich tief greifende Veränderungen in der russischen Kultur, die Malerei änderte sich, die Literatur und Theater erlebten eine Blütezeit, die noch nie zuvor in dem Ausmaß bekannt war.

Nach Katharinas Tod übernahm ihr Sohn Paul I zwischen 1796 und 1801 die Regierung. Einerseits lockerte er die Leibeigenengesetze und andererseits verbot er adeligen Studenten den Besuch ausländischer Universitäten, ließ private Druckereien schließen und verschärfte die Zensur.

Paul war bestrebt, das autokratische System weiter zu erhalten und vor allem Russland vor den „Folgen“ der französischen Revolution zu schützen.<sup>34</sup>

1801 wird er ermordet.

Die Thronbesteigung von Pauls Sohn Alexander I, der von 1801 bis 1825 regierte, wurde als Befreiung von despotischen Regime Pauls I. verstanden.

Tatsächlich war Alexander weltoffener und geistig liberaler. Er distanzierte sich von den despotischen Herrschaftsformen der letzten Jahrzehnte und gründete den Reichsrat und reformierte das Bildungswesen.<sup>35</sup>

Unter anderem erteilte er eine umfassende Amnestie, führte den „Bildungstourismus“ junger Adelliger nach Westeuropa wieder ein, erlaubte ausländische Publikationen wieder, löste die Geheimpolizei auf und liberalisierte den Handel.

Auch die politische Annäherung an Frankreich, die sich auch auf die kulturelle Ebene fortsetzt, gelingt ihm.

Ein weiterer Aspekt, der für die kulturelle Beeinflussung relevant ist, rückt in den Mittelpunkt, nämlich die Entstehung eines breiten und wohlhabenden Bürgertums.

Während alle gesellschaftlich –kulturellen Veranstaltungen bisher fast ausschließlich auf den Kreis des Hochadels und den engen Kreis der Petersburger *monde* reduziert war, veränderte nun sich dieser Kulturkreis enorm.

Das kulturelle Leben orientiert sich nicht mehr an den Hof, sondern verlagert sich in den privaten Bereich.

---

<sup>34</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. VI Band. Otto Müller- Verlag Salzburg, 1964. S. 255

<sup>35</sup> Schieder, Theodor. Handbuch der europäischen Geschichte. Europa vor der französischen Revolution zu den nationalstaatlichen Bewegungen des 19. Jahrhunderts. Stuttgart, 1981. S. 626

So geschieht es auch mit der französischen Kultur, deren Fortbestand sich nun im wachsenden Bürgertum manifestierte.

Städtke unterscheidet zwei Sphären des gesellschaftlichen Lebens:

*1)Die staatlich unmittelbar kontrollierten Formen des Vergnügens und der Freizeitgestaltung: z.B. die Hofbälle in Petersburg, die Veranstaltungen der „Russischen Adelsversammlung“ (Rossijskoe dvorjanskoe sobranie) in Moskau, die dem Hof angeschlossenen Theater sowie Akademien und Universitäten angemeldeten, vor allem literarischen Gesellschaften,*

*2)Die Formen einer mehr oder weniger privaten Geselligkeit; z.B. die „Englischen Clubs“ in beiden Hauptstädten, die Salons, künstlerisch-literarische Zirkel, Geheimgesellschaften (Freimaurer, später Dekabristen).<sup>36</sup>*

*Nous venons de voir les Moscovites au Théâtre, au club, à la promenade, dans les lieux où ils peuvent s’imaginer sous l’œil de l’Europe. Mais ils ont une autre vie plus intime ; pour bien mesurer la portée des influences françaises, il faut les suivre à domicile.<sup>37</sup>*

Das ist auch einer der Gründe, der die Erforschung des französischen Theaters so schwierig macht, weil vieles im privaten Bereich abgelaufen ist.

In den Salons stehen belanglose Causeries, Musik, französische Mode und Theater im Mittelpunkt, aber auch die Förderung junger russischer Künstler.

Die russische Salonkultur trägt weiterhin einen wesentlichen Teil zur Verbreitung der französischen Sprache bei. Neben kleinen häuslichen Theaterauftritten und Lesungen findet hier auch eine erste Auseinandersetzung mit bestimmten literarischen Themen und französischen Werken statt, die sich in den Salons der 1830er und 40er Jahre verstärkt fortsetzen wird.<sup>38</sup>

Die zahlreichen Kriege Alexanders sorgten für politisch turbulente Zeiten.

---

<sup>36</sup>Städtke. Literarischer Text und Salonkultur: Anmerkungen zu Puškins Versroman „Eugen Onegin“, in: ARION I, 239-251. Zitiert nach Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.135

<sup>37</sup>Haumant. E. Ders.; La culture française en Russie (1700-1900). 2. Auflage. Paris. 1913. Zitiert nach Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.135

<sup>38</sup>Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.136

1805 wurden die Russen zunächst in der Koalitionsschlacht von Austerlitz geschlagen und mussten 1807, nach einer weiteren verlorenen Schlacht bei Friedland, mit Frankreich den Frieden von Tilsit schließen und zusätzlich der Kontinentalsperre gegen England beitreten.

1809 gewann Russland im Krieg gegen Schweden Finnland als Provinz und auch der dritte russisch-türkische Krieg brachte territoriale Vorteile.

Der neuerliche Bruch mit Frankreich folgte auf Frankreichs Polenpolitik und endete mit dem Einmarsch Napoleons 1812, der nach erheblichen Verlusten auf beiden Seiten dann doch zu Gunsten Russlands ausging.

Der Wiener Kongress sorgte wieder für Ordnung in Europa, Russland wurde Polen als Königreich zugeteilt und zur Sicherung seiner Politik band Alexander I. Preußen und Österreich enger an sich.

Nach der Wiederherstellung des Friedens widmete sich Alexander weiter seinen Reformen, er schuf einen organisatorischen Rahmen für die Verbesserung des Bildungswesens, was unter anderem zur Gründung der Petersburger Universität nach westlichen Vorbildern führte.<sup>39</sup>

Alexanders Tod überraschte und schockierte das Volk zutiefst, die Nachfolge trat 1825 sein jüngerer Bruder Nikolaus I. an.

Der neue Machtwechsel ging nicht reibungslos über die Bühne, der Dekabristenaufstand erschütterte ganz Russland und erneute kriegerische Auseinandersetzungen bahnten sich an.

Der Krieg gegen Persien verlief ebenso günstig wie der vierte russisch-türkische Krieg, denn nach dem Frieden von Adrianopel 1829 erhielt Russland das Ostufer des schwarzen Meeres, das Schutzrecht über die Walachei, Moldau und Serbien.

Weiters konnte Russland die freie Handelsschiffahrt auf der Donau, in den Dardanellen und auf dem Bosphorus erlangen.

---

<sup>39</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S. 255  
Schieder, Theodor. Handbuch der europäischen Geschichte. Band 5. S.629

Das osmanische Reich musste dank Russland die Unabhängigkeit Griechenlands anerkennen und Polen wurde 1830 nach einem misslungenen Aufstand komplett annektiert.<sup>40</sup>

Russland genoss im Zeitalter der Romantik den Ruf einer aufstrebenden Macht und konnte sich außenpolitisch gut gegen andere Mitstreiter durchsetzen.

Mit der neuen Position, wuchs auch das Selbstbewusstsein der Russischen Nation.

Ein interessantes Phänomen ist, dass die gesellschafts-politische Neuorientierung des gebildeten russischen Adels ausgerechnet durch das Werk einer französischen Schriftstellerin nachhaltig geprägt wird, nämlich dem Werk *De l'Allemagne* von Mme de Staël.<sup>41</sup>

Deutschland wird kulturpolitisch wieder entdeckt, während Napoleons Truppen bereits vor den Toren Moskaus stehen.

Das Hegemonialstreben Napoleons und sein Feldzug gegen das Zarenreich bedrohen die Souveränität Russlands dermaßen, dass sogar das nationale Überleben in Frage gestellt wurde.

Unter diesen Umständen erlitt auch der französische Einfluss große Einbussen, der russische Patriotismus ist in der Zeitspanne zwischen 1807 bis 1815 mit einer Gallophobie identisch<sup>42</sup>

Der russische Adel sieht sich vor eine schwere Aufgabe gestellt, wie sollen sie nun alles Französische ablehnen, ja sogar hassen, wenn man selbst damit untrennbar verbunden ist?

Lubenow zitiert den Bericht einer Zeitzeugin, der viel über diese Diskrepanz der Gefühle aussagt:

*Il y a quelque chose de puérilement stupide [...] à déclamer contre les Français, quand les Russes ne peuvent pas dîner s'ils n'ont un cuisinier français ; quand ils ne peuvent élever leurs enfants sans le concours s'aventuriers qu'ils font venir de Paris sous le nom*

---

<sup>40</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S.255

<sup>41</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.136

<sup>42</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.138

*de précepteurs et de gouvernantes ; en un mot, quand toute idée de modes ; de luxe et d'élégance est empruntée à la France. Quelle folie fieffée !<sup>43</sup>*

Die französische Kultur ist so tief im Geist des russischen Adels verwurzelt, die französische Sprache ist für viele sogar schon die Erstsprache geworden, dass es undenkbar war das Französische auf einmal „abzudrehen“.

Der Hass und die Angst vor dem Einmarsch Napoleons flossen in eine Gallophobie zusammen, die vor allem vom *offiziellen Gallophoben* Rostopčĭn und dem Deutschen von Stein (Fon Štajn) geschürt wurden.<sup>44</sup>

Vor allem nach dem Brand Moskaus entwickelte das Volk einen enormen Hass gegen Napoleon und die Franzosen.

Der alte russische Moskauer Adel war extrem antifranzösisch und warf dem Petersburger Adel und dem Zaren mangelnden Patriotismus vor.

Tatsächlich opponierte Alexander I. gegen Napoleons Politik und betrachtete diesen als waren Feind, aber die französische Sprache wurde nie in Frage gestellt im Gegenteil sie war ein wichtiges Bindeglied unter den verschiedenen Volksgruppen und Soldatenverbänden.

*Im Hauptquartier wimmelte es vor Fremden: Deutsche, Schweden, Engländer, Italiener, Griechen und andere, ein buntes Völkergemisch, meist Opfer napoleonischer Willkür, in dem Glauben vereint, Russland biete die einzige Chance, den Usurpator zu stürzen. Die Sprache die sie verbindet, ist - paradoxerweise- ausgerechnet die französische.<sup>45</sup>*

Einflussreiche Kreise bei Hofe bemühten sich trotzdem, die Bedrohung auf die Person Napoleon zu beschränken und nicht auf die französische Kultur auszuweiten.<sup>46</sup>

Anhand Puškĭns ambivalenter Haltung gegenüber Frankreich, lässt sich erahnen in welcher Zwickmühle sich der russische Adel und Intellektuellenkreis befand.

---

<sup>43</sup> Haumant.E. la culture française en Russie (1700-1900). Paris 1913. Zit. nach Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.138

<sup>44</sup> Taack von, Merete. Zar Alexander I. Wunderlich. S.309, 315,320

<sup>45</sup> Tack von, Merete. Alexander I. S.309

<sup>46</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.138

Einerseits galt Puškin als russischer Patriot, konnte sich aber andererseits nicht von der französischen Sprache distanzieren, die für ihn wie eine Muttersprache war.

Auch Puškin bekennt, dass Frankreich ein Land der Freiheit ist und dass es gegen seinen Willen von einem Tyrannen usurpiert wurde, er lehnt Napoleon ab und nicht das Land Frankreich.

Die Bedeutung der französischen Kultur in ihrer Gesamtheit wird von Puškin zu keinem Zeitpunkt in Frage gestellt, auch wenn der Einfluss nach dem Kriegsende fast zur Gänze verschwand, was allerdings nicht nur mit der Gallophobie in Verbindung gebracht werden muss, denn auch der Einfluss der deutschen Romantik und des Englischen ist unaufhaltsam.

Man bedenke auch, dass nach dem Sieg über Napoleon Russland zum ersten Mal in der Geschichte zu den politisch und militärisch führenden Mächten in Europa gezählt wird.

Nach dem Rückzug der Franzosen beruhigt sich langsam die Lage in Russland, der Wiederaufbau begann, auch die Franzosen kamen in Scharen wieder zurück um ihre alten Posten als Künstler, Maler, Lehrer, Cuisiniers, Gouvernanten usw., zu bekleiden. So setzte sich der Einfluss des Französischen weiter fort, aber vor allem der Gebrauch der französischen Sprache war ungebrochen, die Russen haben es einfach nicht geschafft Französisch zu verlernen!

So wie Puškin wurden tausende junge Adelige von französischen Gouvernanten und Hauslehrern erzogen und es verstand sich von selbst, dass das Französische von Jugend an beherrscht wird.

Auch die russischen Bibliotheken waren voll mit französischer Belletristik und Klassik, Puškin war bereits im Kindesalter mit der französischen Literatur vertraut.

Obwohl er sich für eine russische Literatur und für ein russisches Theater einsetzte, stand für ihn die Verwendung der französischen Sprache in keiner Weise im Widerspruch zu seinem Russentum.<sup>47</sup>

In kurzen Worten, nichts Französisches war ihnen fremd, es war ein Teil ihrer selbst.

---

<sup>47</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.144

In den 20er bis 40er Jahren des 19. Jahrhunderts waren die zahlreichen Salons für die Verbreitung französischer Kultur verantwortlich, von denen ist als beliebtester der von E.M Chitrovo und ihrer Tochter D.F. Ficqelmont, der Frau des österreichischen Botschafters, hervorzuheben ist.

Der diplomatische Status des Hauses ermöglichte es, ungehindert an westeuropäische Literatur zu gelangen und auch die strenge Zensur zu umgehen.

Sehr viele französische Periodika wurden auch in Sankt Petersburg publiziert, sie sollten dem Leser die französische Mode, das gesellschaftliche Geschehen und aktuelle Theateraufführungen näher bringen.<sup>48</sup>

Trotz der bereits angeführten weiteren Verbreitung der französischen Kultur erfolgt bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Niedergang der kulturellen Beeinflussung.

Auch das Theaterwesen veränderte sich, bis in die 20er Jahre wurden noch französische Vorstellungen gegeben, später ist es schwieriger Informationen über französische Vorstellungen zu erlangen.

Nach dem Sieg über Napoleon hat sich die Frage von selbst gestellt, ob Russland westeuropäischer Vorbilder noch bedarf, und deshalb konnte das französische Theater nie wieder an den Erfolg des 18. Jahrhunderts anknüpfen.

Der Frankreichkult minimierte sich, auch wenn die gebildeten Adelligen sich weiterhin der französischen Sprache bedienten, Bildungsreisen und Vergnügungsreisen nach Frankreich waren nach wie vor ubiquitär, sowie die Werke Hugos, Stendhals und Mérimées, Mussets von der intellektuellen Elite geschätzt wurden.

Die Russen gaben ihre wieder gefundene Identität nicht mehr auf und hatten keinen Bedarf mehr an der Imitatio fremder Verhaltensparadigmen.

Das letzte Überbleibsel des einstigen Frankreichkultes, die französische Sprache, verschwand von der Bildfläche.

*Le français de jadis n'était pas toujours fort correct; il l'est encore moins maintenant. Les fautes d'orthographe pullulent; dans les années soixante, le futur Alexandre III télégraphie à sa fiancée que « les nouvelles sont mauvaises ». En même temps, l'argot*

---

<sup>48</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.147

*envahit les conversations [...]. [L] le jargon « sauvage et bas » du boulevard remplace, dans la bouche de beaucoup d'hommes, les fadeurs du XVIII siècle, si goûtées jadis.*<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Haumant. E. La culture française en Russie (1700-1900). Paris. 1913. Zit. nach Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.151

### 3. Das Theater und seine Schauspieler:

Anfang des 19. Jahrhunderts setzte sich der enorme Fortschritt des russischen nationalen Theaters fort. Mit dem Einbruch der Romantik wuchs auch das nationale Bewusstsein der russischen Kunst, verminderte aber nicht im Geringsten die Popularität des französischen Theaters.

Bis 1812 etablierte sich, neben anderen ausländischen Opern und Theaterstücken, eine beeindruckende Dominanz französischer Dramen auf Russlands Bühnen<sup>50</sup>.

Viele ausländische Schauspieler, aber vor allem französische Künstler, erfreuten sich größter Beliebtheit, in Russland.

Der endgültige Durchbruch der französischen Kultur, Mode und Literatur manifestierte sich, wie im letzten Kapitel genau beschrieben, in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts unter der Regentschaft Elisabeth Petrovnas.

Der französische Einfluss artete in eine kulturpolitische Hegemonie französischer Kunst in Russland aus, somit genossen die Schauspieler aus Frankreich eine unbeschreibliche Vormachtstellung unter Künstlern. Sie wurden wie „Götter“ angebetet.

Die französischen Schauspieler wurden überdurchschnittlich gut bezahlt, und erhielten immer höhere Gagen zum Beispiel im Jahr 1787 wurde eine Summe von 56.000 Francs an fünf Truppen insgesamt ausbezahlt, 1791 erhielt eine berühmte Schauspielerin, Mlle Valzile bereits 28.000 Francs.<sup>51</sup>

*Mlle Valzille recevait 28.000 francs d'appointements, somme énorme pour l'époque et presque égale au prix de revient de toute la troupe russe !<sup>52</sup>*

Obwohl es an französischen Truppen nur so wimmelt, holt der Vizeintendant, Prinz Jussupov, 1791 eine neue Pleiade von Schauspielern nach Russland.

Unter dieser Truppe sind folgende Namen:

---

<sup>50</sup> Lubenov, Martin. Französische Kultur in Russland. Entwicklungslinien in Geschichte und Literatur. Köln; Weimar; Wien. Böhlau, 2002.

<sup>51</sup> Corvin, Pierre. Le Théâtre en Russie. Étude historique et littéraire. Paris, Albert Savine. 1890

<sup>52</sup> Corvin, Pierre. Le Théâtre en Russie. S.247

*Laroche, Ducroissy, Bourgeois, Châteaufort, Saint-Clair, Mézière, Frogère, Montgontier, Delmas, Moret, Morand, Chauvigny, et Mlle Valzille, Chevalier, Leroy, La Chaussée, Seigneur, Saint-Clair, Montgontier.*<sup>53</sup>

Aufrène war der Star unter ihnen und ein gewisser Gaillard war der Regisseur.

Viele dieser Künstler konnten große Karrieren in Russland verwirklichen.

Mlle Chevalier war eine berühmte Sängerin und beherrschte über zehn Jahre konkurrenzlos die Petersburger Szene.

Der Schauspieler Mézière verbuchte eine 40 Jährige Schauspielerlaufbahn in Russland, er wird auch nach Napoleon beim Wiederaufbau des französischen Theaters mithelfen und weiter eine Rolle auf der französischen Bühne in Russland eine Rolle spielen.

Zar Alexander bemühte sich, angesichts der politischen Situation und napoleonischer Gewalt über Europa, das Niveau des französischen Theaters aufrechtzuerhalten indem er 1808 die St. Petersburger Truppe erneuerte und mit neuen Schauspielern besetzte, die er eigens dafür in Frankreich auswählen ließ.

1807 und gründete er auch in Moskau ein Hoftheater und engagierte die erste unabhängige französische Truppe in Moskau.<sup>54</sup>

Auch während der französischen Besatzung konnten weder blutige Kämpfe noch der Brand die Popularität des französischen Theaters vermindern, allerdings wurde die Präsenz französischer Schauspieler in Anbetracht der politischen Situation als unerwünscht deklariert.

Generaldirektor der kaiserlichen Theater, Naryškin erklärte im November 1812:

*« Vu la surexcitation de l'opinion publique contre les Français, les représentations en langue française ne pouvaient plus continuer, et que, par conséquent, la troupe française, devenant inutile, elle allait être licenciée. »*<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Corvin, Pierre. Le Théâtre en Russie. Étude historique et littéraire. Paris, Albert Savine. 1890. S.246

<sup>54</sup> Corvin, Pierre. Le Théâtre en Russie.

Zar Alexander setzt einen Ukas auf, indem er den Schauspielern eine Pension zugesteht und jenen, die keine Pension erhalten, zumindest die Rückreisekosten zu erstatten verspricht.

Folgende Liste beinhaltet Namen französischer Künstler die ein Anrecht auf die im Ukas vorgeschriebene Pension hatten:

*Déligny, Francois, Lisière, Despassy, Ducroissy, Frogère, Andrieux et Henri Maisse ; et les actrices Félicie Andrieux, Berteuil, Evra la Grande, Marie Maisse, Toussaint, Mézière, Mlle Valzile, Frogère et Xavier première.*<sup>56</sup>

Dieser mild formulierte Ukas bezeugt wie tief der Zar und der russische Adel der französischen Kunst und Kultur verbunden sind, dass nicht einmal der barbarische Einfall der französischen Truppen Napoleons die Theaterliebe der Russen unterbrechen konnte.

Sehr viele französische Schauspieler verließen Russland während der französischen Besatzung, andere blieben trotz der schweren Umstände.

*Les artistes francais restés à Moscou étaient :*

*Adnet, ancien grand premier rôle du théâtre de la porte Saint-Martin, Saint Clair, Gosset, Belecourt, Bertrand, Péroud et Lefèvre ; Mmes André, Périgny, Lecain, Lamiral, Anthony, et Fusil. Cette troupe de malheur avait élu comme directrice Mme Burcet, comédienne de beaucoup de talent.*<sup>57</sup>

Erfolg und Misserfolg eines Theaters wurden, damals wie heute, maßgeblich vom Renommee und der guten Kritiken seiner Schauspieler gemessen.

Egal ob große Theaterhäuser oder kleine, sie alle hatten ihre Vedetten, Stars und Publikumsliebliche, ohne die jede Vorstellung mit Publikumseinbußen rechnen musste.

Jede Truppe hatte mindestens einen großen, vom Publikum begehrten Schauspieler im Engagement.

---

<sup>55</sup> Corvin, Pierre. Le Théâtre en Russie. S.302/303

<sup>56</sup> Corvin, Pierre. Le Théâtre en Russie. S. 304

<sup>57</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.306

Je berühmter die Schauspieler oder die gesamte Truppe, desto höher war der Umsatz samt Werbung für ein Theaterhaus.

In Russland haben ausländische Schauspieltruppen, Tanzensembles und Opernsänger seit Peter dem Großen konkurrenzlos das Theatergeschehen geprägt, so auch zu Anfang des 19. Jahrhunderts.

Allerdings muss erwähnt werden, dass sich Russland nach dem Sieg über Napoleon zunehmend als europäische Großmacht etablieren konnte, und somit auch eine Emanzipation von kulturellen und literarischen Vorbildern aus Westeuropa anstrebte, aus der die Entstehung eines russischen Theaters als positive Konsequenz abgeleitet werden kann.

Daher sind auch die meisten Quellen über französische Schauspieler, die damals auf russischen Bühnen gastierten, vor 1812 -1815 zu finden.

Viele dieser Schauspieler spielten auch nach 1815 noch in Russland, es kamen aber auch andere dazu.

Ebenfalls müssen auch russische Schauspieler erwähnt werden, die sowohl in russischen Übersetzungen, als auch in französischen Stücken neben französischen Schauspielern auftraten.

Nur ganz große Namen aus dieser Zeit sind Quellengeschichtlich dokumentiert, viele Namen und Schicksale dieser Wandertruppen und Schauspieler sind in Vergessenheit geraten.

Pierre de Corvin zählt in seiner historischen Studie über das russische Theater einige Namen französischer Schauspieler auf, die 1808 in Russland ihre Theaterlaufbahn begonnen haben:

*Parmi les nouveaux comédiens français, nous relèverons les noms connus de Védel, dont les débuts dans Tanocrède firent époque ; de Dégligny et de Laroche, deux célébrités de l'époque ; enfin de Granville et de Manville. Et parmi les actrices, Mmes Delille, Plantin, Chéri et Burce.*

*La première danseuse, la toute gracieuse Mme de Saint Clair, était également une Française.*

*Mais l'engagement le plus marquant fut celui de la belle Mlle de Georges, dont la beauté troublante tourna toutes les têtes en commençant par celle de l'empereur lui-même, assure-t-on.*

*Mlle de Georges se fit accompagner en Russie par sa sœur, connue sous le nom de Georges cadette, également fort belle...* <sup>58</sup>

Patrick Berthier zählt ebenfalls in „Le Théâtre au XIX Siècle“<sup>59</sup> nur die berühmtesten französischen Schauspieler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf, allerdings sind hier nur jene, die auch nachweislich in Russland spielten, zu erwähnen.

Mlle de Duchesnois (1780 -1835) und Mlle George (1787 -1867) waren große Dramatikerinnen.

Ebenfalls erwähnt Berthier auch die berühmte Rachel Félix (1821 – 1858).

Heinz Kindermann erwähnt lediglich Mlle de Georges und den Tänzer Duport von den französischen Darstellern.

Wichtige russische Schauspieler sind Jekaterina Semënova (1786-1849), Vassilij Karatygin (1802-1853) und seine Frau Alexandra Karatygina – Kolossova (1802-1880) aus St. Petersburg und der Schauspieler Pavel S. Močalov (1800-1848) aus Moskau.

Corvin nennt noch Mme Valbrecht und das Ehepaar Samoïlov, Mlle Bourgoïn und den französischen Schauspieler Mézière.

Mlle Marguerite de Georges (1787-1867) wurde 1802, zur gleichen Zeit wie Mlle Duchesnois, in die Comédie – Française aufgenommen. Die berühmten Tragödiinnen rivalisierten stets miteinander.

Die Kritiker schürten absichtlich den Konkurrenzkampf unter Schauspielern und deren Anhängern, welches sich auch als lukrativer Werbeschachzug erwies, denn das Publikum riss sich förmlich um jede Vorstellung.

Als Tochter eines Musikers und einer Schauspielerin, trat Mlle Georges schon im Alter von fünf Jahren in Kinderrollen auf.

---

<sup>58</sup> Corvin, Pierre. Théâtre en Russie. S.287

<sup>59</sup> Berthier, Patrick. Le Théâtre au XIX e siècle. Dépôt légal- 1<sup>ère</sup> édition, 1986. Presses Universitaires de France. S.15 /16

1802 debütierte sie als Klytämnestra in *Iphigénie en Aulide* (Racine) in der Comédie Française.

Sie verkörperte bald das antike Schönheitsideal, begeisterte ihr Publikum mit einer weichen Stimme aber mit einem „metallischen“ Timbre.

Sie prägte alle weiblichen tragischen Rollen dieser Zeit, wie *Medea*, *Cleopatra*, *Méropé*, *Sémiramis* von Voltaire.

An der Seite des berühmten Empireschauspieler, Talma, spielte sie ihre größten Rollen.

1808 begann ihre „Russlandtournee“, gemeinsam mit ihrer jüngeren Schwester reiste sie nach Moskau und St. Petersburg.

Hier spielte sie ihr Repertoire der tragischen Rollen und fand eine große Anhängerschaft unter dem russischen Publikum.

*Après huit représentations données à la Cour, devant l'empereur Alexandre, ses frères Constantin et Michel, l'impératrice mère et l'impératrice régnante, George débuta au Grand Théâtre, avec un immense succès. Toute la salle applaudissait comme un seul homme et les princesses elles mêmes criaient : « Georges ! Georges ! » Il pleuvait des couronnes des fleurs. La tragédienne, idole des Russes, royalement rémunérée et comblée de présents, menait un train princier, se promenait souvent dans une magnifique calèche attelée de quatre alezans de l'Ukraine.<sup>60</sup>*

1812 verließ Mlle Georges Russland um in der Comédie Française ihre Karriere weiter fortzusetzen.

Ab den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts findet Mlle Georges erfolgreich den Anschluss an die romantische Dramaturgie, spielt die *Marechale d'Ancre* von Alfred de Vigny, *Maria Tudor* und *Lucrezia Borgia* von Hugo und die *Christine* von Dumas Père.

Ab 1840 geht sie wieder auf Tournee, kommt aber nochmals nach Russland zurück.

1849 beendet Mlle Georges ihre Karriere und setzt sich endgültig zu Ruhe.<sup>61</sup>

*Puis Mlle Georges partit en Russie, et sa carrière s'orienta vers le drame, qui donnait de son personnage emporté, aux moyens puissants, une image plus flatteuse, tandis*

<sup>60</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle\\_George](http://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle_George)

<sup>61</sup> Markov, P.A. Teatral'naja Enciklopedija. Sovjetskaja enciklopedija. Moskva. 1965. Tom II. S.695/696

*que Mlle Duchesnois restait fidèle au goût le plus conservateur jusqu'à la fin de sa carrière (1833)*<sup>62</sup>

Corvin schreibt ausführlich über Mlle Georges zweites Debüt in St. Petersburg im Juli 1808 und dokumentiert noch einige interessante Auftritte dieser in ganz Europa außerordentlich berühmten Dramatikerin, die in vielen europäischen Theaterhäusern gastierte.

*Le succès de Mlle Georges fut foudroyant ; il atteignit son apogée le 30 juillet suivant, au second début de l'artiste, dans le rôle d'Aménaïde de Tancrède. Enfin, le 31 août, Mlle Georges lit son apparition dans Sémiramis :*

*[« Ici, dit le chroniqueurs, les spectateurs furent admis non à applaudir une actrice admirable, mais à contempler une véritable souveraine qui daignait se montrer eux »]*  
*Au moment où Sémiramis monte les marches du trône pour adresser son discours au peuple, toute la salle s'acclama debout.*<sup>63</sup>

Der Zar war hingerissen ...und sagte lächelnd, der Georges die Hand küssend:

*« Je remercie Votre Majesté d'avoir bien voulu rendre visite à ma Palmyre du Nord ».*<sup>64</sup>

Auch Mme Louise Fusil (\*1771-?) wird von Corvin mehrmals erwähnt, allerdings sind auch zu dieser Schauspielerin, wie bei Mézière, wenige Informationen in Enzyklopädien zu finden.

Im Internet gibt es eine Adresse die wenigstens einige persönliche Daten über Mme Fusil preisgibt.

Mme Fusil entstammt einer bekannten französischen Schauspielfamilie, ihr Großvater Francois Liard-Fleury war bekannt. Auch ihre Eltern waren Schauspieler.

Sie heiratete ebenfalls den Schauspieler Fusil, einen guten Freund Talmas<sup>65</sup>.

1806 verließ sie Frankreich, um nach Russland zu gehen.

<sup>62</sup> Berthier, Patrick. Le Théâtre au XIX siècle. S.17

<sup>63</sup> Corvin, Pierre. Le Théâtre en Russie. S. 288

<sup>64</sup> Corvin, Pierre. Le Théâtre en Russie. S. 288

<sup>65</sup> Talma (1763-1826), ein berühmter Dramatiker der Comédie Française.

In St. Petersburg und Moskau konnte sie gute Erfolge unter der Leitung von Mme Burcet verbuchen.

Mme Fusil blieb bis 1812 in Russland, sie flüchtete förmlich vor den Flammen in Moskau. Bekannt wurden ihre *Souvenirs d'une actrice*, geschrieben 1841, die allerdings voll gespickt von chronologischen Fakten und Datenfehlern sind.<sup>66</sup>

*Si Louise Fusil est peu citée dans les histoires du théâtre, les historiens de la France mentionnent souvent ses anecdotes relatives sur la Révolution au titre « sources », malgré le peu de fiabilité de ses informations.*<sup>67</sup>

Hier ein kurzer Ausschnitt von Corvin über Mme Fusils Memoiren :

*Bien que dans des Mémoires Mlle Fusil mentionne que Napoléon soit venu un soir au théâtre pendant qu'on jouait un opéra-comique, La Guerre ouverte, nous savons que se renseignement n'est pas exact ; ce qui est plus vraie, c'est que l'empereur ordonna que tous les soirs on organisât pour lui seul, une espèce de concert avec divertissement.*<sup>68</sup>

Corvin zitiert einiges aus ihren Memoiren, gibt aber immer wieder an, dass die Informationen nicht exakt sind und deshalb möchte ich sie auch nicht weiter anführen.

Sowohl Kindermann als auch Corvin schreiben über das Debüt des Tänzers Duport im Ballett *Hymen de Zéphire* und *Les amours de Vénus et Adonis*.

Weitere wichtige Schauspieler des französischen Theaters debütierten 1808, Mme Valbrecht und das Ehepaar Samoïlov.

Vassilij Samoïlov (1782-1839) wird als großer Künstler, als Schauspieler und Sänger seiner Zeit beschrieben.

Er entstammt einer großen Künstlerfamilie, begann seine Karriere 1803 in St. Petersburg, wurde auch Mitglied des St. Petersburgers Bol'shoi Theaters und blieb dort auch bis 1839.

<sup>66</sup> <http://www.siefar.org/DictionnaireSIEFAR/SFFusil.html>

<sup>67</sup> <http://www.siefar.org/DictionnaireSIEFAR/SFFusil.html>

<sup>68</sup> Corvin, Pierre. *Le théâtre en Russie*. S.311

Er sang sowohl Tenor als auch Baritonpartituren, spielte in unzähligen komischen Opern und übernahm bedeutende dramatische Theaterrollen.

*An important place on the Alexandrinsky stage was held by the Samoilov- family-a true theatrical dynasty.*

*Vassily Samoilov had a gift for imitation and was superb in the role of a French tutor speaking a broken Russian. He was also very good in portraying flayed aristocrats and impoverished bur boastful noblemen.*<sup>69</sup>

Manchmal spielte er zwei bis drei Rollen in ein und demselben Stück.<sup>70</sup>

Dieser Charakterdarsteller übte einen bedeutenden Einfluss auf die Schauspielkunst in Russland, er führte ein so genanntes Falkensystem, dass in Novellen als wichtiger Überraschungseffekt diente, auf der Bühne ein:

*Er stürzte sich mit Verve immer nur auf einen Höhepunkt eines Monologes, eines Akts oder eines Stückes und ließ das übrige im Schatten, um das eine Moment, oft ein Überraschungsmoment, besonders scharf hervorheben zu können. Dabei operierte er viel weniger als die übrigen mit äußerlichen Mitteln: nicht Maske oder Perücke waren das Wesentlichste für ihn, sondern der Rhythmus seines Körpers, seine ganzen Bewegungen, sein Gang und sein Blick.*<sup>71</sup>

Sof'ja Samoilova (1787 -1854), seine Frau, debütierte 1804, spielte in zahlreichen Vaudevilles und Opern.<sup>72</sup>

Auch seine drei Schwestern wurden exzellente Schauspielrinnen, Maria fiel durch ihre großartige Interpretation der Mirandolina in Goldonis *Locandiera*, sie verließ jedoch die Bühne bereits 1837.

Vera (1824-1880) spielte großteils Gesellschaftsdamen oder melancholische Charaktere mit psychologischem Tiefgang.

---

<sup>69</sup> Slonim, Marc. Russian Theater. S. 59

<sup>70</sup> Markov. P. A. Teatral'naja enciklopedija. Sovjetskaja enciklopedija. Moskva.1965. Tom IV. S. 831

<sup>71</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S.270

<sup>72</sup> Markov. P. A. Teatral'naja enciklopedija. Sovjetskaja enciklopedija. Moskva.1965. Tom IV. S.831

Nadežda (1818-1899) war die geborene Komikerin, und blieb dem Publikum lange in Erinnerung der Rolle eines jungen Mädchens, das aus der Provinz nach St. Petersburg kam und dann in ihrem Heimatort die großen Rollen der St. Petersburger Schauspieler nachspielte.

Darunter auch die Rollen von zwei französischen Schauspielerinnen, Volnay und Plessy und auch die der Tänzerin Fanny Elssler.<sup>73</sup>

Mme Valbrecht war lange eine der besten tragischen Schauspielerinnen und brillierte vor allem in zwei Rollen, nämlich als Olga, in der Tragödie *Prinz Požarsky*, und in der Rolle der Salomé, aus der Tragödie *Hérode et Marianne* von Deržavin.<sup>74</sup>

*Mme Valbrecht choisit la pièce pour son bénéfice, qui eut lieu le 14 février (1816), et interpréta d'une façon hors ligne le rôle de Célimène, appelée par le traducteur Prélestina (Madame le Séduction).*<sup>75</sup>

*Dans Marie Stuart de Schiller, traduite par Gnéditch, Mme Karatigine (Karatygina) fit frémir toute la salle par les terribles accents qu'elle prêta au rôle d'Elisabeth ; l'imposante Séménova personnifia admirablement les Malheurs et la fierté révoltés de Marie. Son succès fut éclatant et lui mérita le surnom de « la Georges russe » ; elle avait ailleurs plus d'un point de ressemblance avec la célèbre tragédienne, non seulement par le talent, mais aussi par sa beauté sculpturale.*<sup>76</sup>

Die bekannteste russische Darstellerin der Romantik war Jekaterina Semënova, die mit Mlle Georges<sup>77</sup> oft auf der Bühne stand und auch stets mit ihr verglichen wurde. Es entwickelte sich auch ein Konkurrenzkampf zwischen dieser grandiosen französischen Schauspielerin und der jungen, nicht weniger talentierten, Russin.

---

<sup>73</sup> Slonim, Marc. Russian Theater. From the Empire to the Soviets. London. 1963. Methuen & CO LTD. S. 59/60

<sup>74</sup> Corvin, Pierre. Théâtre en Russie. S. 290

<sup>75</sup> Corvin, Pierre. Théâtre en Russie. S. 326

<sup>76</sup> Corvin, Pierre. Théâtre en Russie. S.295

<sup>77</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. VI Band. Romantik. Otto Müller Verlag Salzburg. 1964

Sie debütierte 1803 in der Rolle Nanines im gleichnamigen Stück von Voltaire, 1804 erreichte sie einen Siegeszug mit der Rolle der Antigone aus der Tragödie von Ozerov « Ödipus in Athen ».

1805 trat sie der St. Petersburger Truppe bei und spielte zwischen 1808 und 1812 sehr oft an der Seite von Mlle Georges und perfektionierte mehrere Rollen, wie die der Aménaïde in Voltaires *Tancredè*, Racines Klytämnestra und Maria Stuart von Christian Heinrich Spieß.

In ihrem Repertoire waren energische Rollen, wie die einer Iphigenie und Medea, also starke passionierte Bühnenfiguren, deren Selbstaufopferung und Heroismus dem romantischen Element durchaus entsprachen.

*According to Medvedeva, Semyonova's biographer, her acting style in heroic parts was classico-romantic, or, to be more exact, it was the style of romanticised classicism. This may suggest some traces of the austere acting style of earlier decades, but in fact Semyonova's emotional sincerity undermined the old rational style.*<sup>78</sup>

*Elle se distingua dans la tragédie classique et un critique du temps disait d'elle : « Elle ne descend de L'olympé que lorsqu'il convient d'élever la passion jusqu'à l'héroïsme ».*<sup>79</sup>

Sie spielte bis zum Ende ihrer Karriere (1826) sowohl in französischen Stücken als auch in russischen.<sup>80</sup>

*Dans le courant de la saison (1816), Sémiramis tragédie en cinq actes, avec la Séménova dans le rôle principal, et le mariage de Figaro. Traduit par Levchine, obtirent le plus de suffrages auprès du public.*<sup>81</sup>

<sup>78</sup> Leach, Robert. A history of Russian theatre. Cambridge. University press. 1999. S.106/107

<sup>79</sup> Evreinoff, Nicolas. Histoire du theatre russe. S. 216

<sup>80</sup> Andreev, M.I. Russkij dramatičeskij teatr: enciklopedija pod obscej red. M.I. Andreeva. Moskva. 2001. Tom II. S.420

<sup>81</sup> Corvin, Pierre. Théâtre en Russie. S. 327

Auch Semënovas jüngere Schwester, Nimfodora Semënova<sup>82</sup> (1787 -1876) war eine erfolgreiche Schauspielerin und Sängerin, debütierte 1807 und spielte bis 1831.

Corvin erwähnt die beiden Schwestern, als sie 1811 die Ariane und Phèdre in Racines *Ariane* spielten.

*Grâce au jeu des deux Sémenoff, dont l'aînée jouait Ariane et la cadette Phèdre ... cette tragédie eut beaucoup de succès.*<sup>83</sup>

Das Ehepaar Karatygin, aus einer ganz berühmten Schauspielfamilie aus St. Petersburg stammend, die schon im 18. Jahrhundert große Schauspieler hervorbrachte, machte sich ebenfalls einen Namen auf allen Bühnen Russlands.

Der „König“ des Aleksandrinskij –Theaters, Vasilij A. Karatygin (1802-1853) debütierte 1820 als *Fingal* in Ozerovs Tragödie, spielte den Cid, dann Hippolyte in Racines *Phèdre*<sup>84</sup>, und viele andere Hauptrollen in klassischen Tragödien und Melodramen.

In seinen Stücken blieb nichts dem Zufall überlassen: jede Geste, jedes Wort, jede Mimik, die Kostüme und Requisiten, alles wurde penibel ausgewählt und einstudiert.

Seine Stimme und Intonation gepaart mit einem guten Aussehen verliehen diesem Schauspieler einen großen Bekanntheitsgrad; er war ein gefeierter Star.<sup>85</sup>

*...et de sa première apparition, il conquiert son auditoire par sa voix harmonieuse, son geste et son maintien nobles, sa prestance et sa chaleur. Son second rôle, fut Œdipe Roi ; et bien, que se fut Mme Valbrecht qui jouât Jocaste, se fut le jeune débutant qui obtint le succès de la soirée. Le 27. Mai, il fit son troisième début dans Tancred, et souleva toute la salle.*

*...on peut dire qu'à partir de cette soirée, le succès de Karatiguine ne faiblit pas un seul jour et qu'il fut l'artiste aimé, choyé, fêté pendant toute sa carrière.*<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> Andreev, M.I. Russkij dramatičeskij teatr. S.420

<sup>83</sup> Corvin, Pierre. Théâtre en Russie. S.299

<sup>84</sup> Andreev, M.I. Russkij dramatičeskij teatr. S. 183

<sup>85</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.268

<sup>86</sup> Corvin, Pierre. Théâtre en Russie. S.333

Seine Kritiker meinen, dass er durch seinen Perfektionismus viel an Authentizität verlor, man warf ihm vor nicht mit vollem Herzen gespielt zu haben, weil er sich zu stark selbst beherrschte evozierte er auch nicht gar so tiefe Gefühle beim Publikum.<sup>87</sup>

*He had a talent for walking, speaking, making the appropriate gestures, and doing the right thing at the right moment, but according to his biographers, he didn't put his whole heart into his acting.*<sup>88</sup>

*His audiences admired him and were greatly thrilled by the skilful, masterful way he projected his parts.*

*His innate gift was sustained by continuous self-control, analysis and profound knowledge of the stage. The polish and perfection of his acting satisfied the most refined and exigent taste. A marvellous technician, he could act in most diverse roles: from Hamlet to Louis XI, from Leicester in "Mary Stuart" to "Coriolanus", and from Don Carlos to Karl Moore in Schiller's "The Robbers".*<sup>89</sup>

Das Publikum konnte seinen frühen Tod nicht so leicht hinnehmen, er verstarb plötzlich 1853 und wurde über Nacht zu einer Legende.

Manche behaupteten ihn nach seiner Beerdigung gesehen zu haben und seltsame Geschichten wurden in Bezug auf seinen Tod erzählt.

*Ainsi, on raconte que deux ou trois jours après ses obsèques, on entendit des plaintes sortir de sa tombe ; on l'exhuma, et quand on ouvrit le cercueil, on trouva le grand artiste bien mort cette fois, mais retourné dans sa bière.*<sup>90</sup>

Alexandra M. Karatygina - Kolossova (1802-1880), die Ehefrau von Vasilij Karatygin, debütierte 1818 in St. Petersburg in der Rolle der Antigone. Sie wirkte zur selben Zeit wie Jekaterina Semënova.

---

<sup>87</sup> Slonim, Marc. Russian Theater. S.58

<sup>88</sup> Slonim, Marc. Russian Theater. S. 58

<sup>89</sup> Slonim, Marc. Russian Theater. S.58/59

<sup>90</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.333

Zwischen diesen beiden Damen herrschte große Konkurrenz, vergleichbar mit jener zwischen Mademoiselle Georges und Mademoiselle Duchesnois.

Ihre größten Rollen waren Maria Stuart von Schiller, Aménaïde in *Tancredi*, welche sie sogar mit dem berühmten französischen Schauspieler Talma<sup>91</sup> einstudierte, und die Rolle der Célimène hat ihr *Mademoiselle de Mars*<sup>92</sup> persönlich beigebracht.

Ihr Vorstellungen spielten große Summen ein, 1823 40 000 Rubel.<sup>93</sup>

Corvin beschreibt ihr Wirken auf der Bühne folgendermaßen:

*Pendant les entr'actes de ses représentations, elle dit plusieurs monologues, de diverses tragédies en français, langue qu'elle parlait si purement, paraît-il, qu'on pouvait le prendre pour une vraie Parisienne, assurent les contemporains, qui lui trouvaient une vague ressemblance avec Mlle Duchesnois.*<sup>94</sup>

1814 debütiert eine weitere berühmte russische Schauspielerin, Alexandrina Assenkova (1796-1858), Mutter der ebenso berühmten Barbe Assenkova, die große Erfolge feierte und die *russische Mars* (Mademoiselle Mars) genannt wurde.<sup>95</sup>

Sie spielte vorwiegend französische Rollen, in Vaudevilles, Soubretten und Komödien.

Doreen in *Tartuffe* und Susanne in Figaros Hochzeit waren ihre größten Rollen.<sup>96</sup>

Barbara Barbe Assenkova (1817-1841), die Tochter Alexandrinas, wurde noch berühmter als ihre Mutter, debütierte am 21.2. 1835 als Roxelane im Vaudeville von Savart *Soliman II ou les trois sultanes* im Aleksandrinskij Theater.

<sup>91</sup> Talma (1763-1826), ein berühmter Dramatiker der Comédie, der den tragischen Stil seiner Zeit prägte. *L'on doit la refonte la plus notable du style tragique qui ait pu s'observer depuis un siècle.* Vgl. Berthier. Le Théâtre au XIX siècle.

<sup>92</sup> Mlle Mars (1780-1847) war eine große Dramatikerin der Comédie-Française, spielte große klassische Rollen, war Vorbild und Idol für die nachfolgenden Generationen. Vgl. Berthier. Le Théâtre au XIX Siècle.

<sup>93</sup> Corvin, Pierre. Théâtre en Russie. S. 342

<sup>94</sup> Corvin, Pierre. Théâtre en Russie. S.342.

Mlle Duchesnois (1780-1835) berühmte Kollegin und Rivalin Mlle Georges. War eine exzellente Schauspielerin, blieb ihrem konservativen Stil treu. Sogar in der Liebe konkurrierten sie miteinander: Mlle Georges war die Geliebte Napoleons und Mlle Duchesnois soll ebenfalls mit ihm eine kurze Affäre gehabt haben. Die Rivalität zwischen diesen großen Schauspielerinnen schaukelten die Gemüter des Publikums hoch, welches sich in zwei Lager teilte *les Georgeans* und *les Circassiens*. Mlle Duchesnois war ein gefeiertes Mitglied der Comédie Française und spielte vorzugsweise tragische Frauenrollen und beeindruckte ihr Publikum mit einer weichen und samtenen Stimme. Vgl. Berthier. Le Théâtre au XIX Siècle; vgl. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle\\_George](http://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle_George); vgl. Markov, P.A. Teatral'naja enciklopedija. Sovjetskaja enciklopedija. Tom II. Moskva. 1965. S 614.

<sup>95</sup> Corvin, Pierre. Théâtre en Russie. S. 321

<sup>96</sup> Markov. P. A. Teatral'naja enciklopedija. Sovjetskaja enciklopedija. Tom I. Moskva.1965. S.320/321

1836 interpretiert sie Maria Antonovna in Gogols *Revizor*, 1839 *Gore ot Uma* von Gribojedov.

Als bekannte Vaudeville - Interpretin, stellt sie erfolgreich die Mina in Eugène Scribes Vaudeville *Lorgnette* dar, 1837 spielt sie Victor Hugos Esmeralda, dann Ophelia in *Hamlet*, 1838 König Lear und 1838 Puškins *Rusalka*.

*All over St. Petersburg, people gossiped about her rejected admirers, who apparently included Tsar Nikolai himself.*<sup>97</sup>

Sie zählte zu den ersten „Travestiekünstlerinnen“ Russlands, schlüpfte erfolgreich in männliche Rollen und verstand es ihren Rollen eine Seele einzuhauchen, war eine leidenschaftliche Darstellerin.

*But soon this was eclipsed by her success in travesty parts, including, on the vaudeville stage, Cadet Lelev in the „Hussar’s Station”, the Marquis de Cresquit in “The Old-Time Colonel”, and Hussar Lazov in the “Military Citizens”. Dressed as a young officer, she sang boldly of heroism, bravery and glorious Russian army.*<sup>98</sup>

Es ist ihr gelungen, dramatische und lyrische Aspekte als auch psychologische Komponenten aus den jeweiligen Charakteren zu filtern und anschaulich zu interpretieren.<sup>99</sup>

Am 6.1.1816 trat Nicolas Dur (1807-1839)<sup>100</sup> mit 9 Jahren zum ersten Mal im Ballet *une soirée au jardin* und wurde prompt zum Publikumsliebling erwählt.

Trotz seines großen tänzerischen Talents und Erfolges entscheidet er sich für eine Theaterausbildung und schlägt eine Theaterlaufbahn ein.

Er ein ganz großer russischer Tänzer, Schauspieler und Komiker und hatte als Kind in vielen Stücken als „Petit Maître“ mitgewirkt. Später avancierte er zum gefeierten Tragödiendarsteller und wirkte auch in vielen Melodramen.

<sup>97</sup> Leach, Robert. A history of Russian theatre. Cambridge. University press. 1999. S. 105

<sup>98</sup> Leach, Robert. A history of Russian theatre. Cambridge. University press. 1999. S. 105/106

<sup>99</sup> Markov. P. A. Teatral'naja enciklopedija. Sovjetskaja enciklopedija. Moskva.1965. Tom I. S.321

<sup>100</sup> Markov. P. A. Teatral'naja enciklopedija. Sovjetskaja enciklopedija. Moskva.1965. Tom II. S.610

Mit einer begnadeten Baritonstimme spielte er große Opernrollen wie Papageno und Leporello.

Bis 1831 spielte er bereits an die 250 Vaudeville Rollen, als Universal talent überzeugte das Publikum mit seinem Talent in jeder Rolle und künstlerischen Disziplin.

Leider wurde Nicolas Dur nur 30 Jahre alt.<sup>101</sup>

Auch Mézière wirkt weiterhin in Russland; dieser Schauspieler stammt noch aus der alten französischen Truppe und verbrachte 40 Jahre in Russland.

Neben ihm noch das Ehepaar Brice und Durand, die ihr Glück in St. Petersburg versuchen wollten.

Leider findet dieser Schauspieler nirgends mehr Erwähnung, außer bei Corvin, weder schreibt Markov in der *Sovjetskaja enciklopedija* noch Andreev in *Russkij dramatičeskij teatr* etwas über diesen Schauspieler, im Internet sind ebenfalls keine Informationen zu diesen Künstlern zu finden. In französischen Enzyklopädien wird kaum über Schauspieler geschrieben die nicht in Frankreich oder auf französischen Bühnen gewirkt haben und wenn überhaupt dann finden nur die ganz berühmten Künstler aus Frankreich Erwähnung.

In russischen und sowjetischen Enzyklopädien werden wiederum russische Schauspieler und Künstler angeführt.

Mézière bemühte sich eine Erlaubnis für ein Lokal zu erhalten um dort französische Vorstellungen geben zu können, und ein gewisser Prinz Jussupov, stellte ihm in seinem Palais einen Saal zur Verfügung.

Das französische Theater verbuchte einen großen Erfolg, die russische Aristokratie zeigte sich weiterhin gönnerhaft und dem französischen Theater wohlgesinnt.

Mézière holte weitere Schauspieler aus Frankreich nach Russland, darunter sein Tochter Madame Denis-Toussaint, eine rassistische Schauspielerin, die mit ihrem Mann zusammen auftrat.

Später trafen auch Mlle Félix, die Tochter der berühmten Félix, Mlle Andrieux, von der ehemaligen Truppe, und noch dazu Mlle Dangeville mit dem Tenor Junot ein.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Corvin, Pierre. Théâtre en Russie. S. 328

<sup>102</sup> De Corvin, Pierre. Théâtre en Russie. S.333

Ein weiteres, bemerkenswertes Debüt lieferte Mlle Dur, die Schwester des Tänzers Dur:

*C'était la personnification du charme, de la grâce nous dit M. Arapoll, qui la connaissait personnellement. Elle choisit comme rôle de début Agnès, de l'Ecole des femmes, et y fut parfaite. Son talent était extrêmement souple, car elle jouait aussi bien les jeunes coquettes que les ingénues et les héroïnes. Pour son second rôle, elle choisit de Betty, dans la Jeunesse de Henri V, et fit son troisième dans la Femme jalouse, qui lui assigna le premier rang dans la troupe et de l'affection du public.*

*Tout Petersburg était amoureux de Mlle Dur, écrit le même chroniqueur. Son nom seul sur l'affiche assurait le maximum, et il en fut ainsi pendant les sept années qu'elle brilla d'un éclat incomparable.<sup>103</sup>*

Sie heiratet später den jüngeren Bruder von Vassilij Karatygin und stirbt, wie ihr Bruder, sehr früh im Alter von 24. Jahren.

Mlle Cartigny debütiert 1825 im *Théâtre Français* in *Misanthrope* und Alexandra Karatygina spielte an ihrer Seite die Célimène.

1825 debütierte ein anderer, bekannter Schauspieler, Paul Močalov<sup>104</sup> (1800-1848) in der beliebten Titelrolle von Ozerovs *Edip v Afinach*.

zur selben Zeit begeisterte Močalov die Zuschauer in Moskau wie es Karatygin in St. Petersburg Abend für Abend tat.

Zwischen diesen beiden Schauspielern herrschte ein großer Konkurrenzkampf, ähnlich der Rivalität zwischen den weiblichen Darstellerinnen Seménova und Mlle George.

Besser gesagt: die Petersburger und Moskauer Kritiker bekriegten sich regelrecht darum, wer nun der bedeutendere Künstler sei.

Močalov war ein Intuitionsschauspieler, sehr von seinen eigenen Gefühlen geprägt.

*Wie Devrient trank der geniale Motchalov gerne; und wie bei den deutschen Intuitionsdarstellern der Romantik konnte die gleiche Rolle an einem Abend hinreißend,*

<sup>103</sup> De Corvin, Pierre. Théâtre en Russie. S.334

<sup>104</sup> Markov. P. A. Teatral'naja enciklopedija. Sovjetskaja enciklopedija. Moskva.1965. Tom III

*am nächsten salzlos sein. Ja, am selben Abend sogar konnte er vom plattesten Anfängen sich hineinsteigern in schier Unerwartetes uns Überdimensionales- oder umgekehrt. Das geniale Aufblitzen eines grandiosen Moments, um das „Eis zu brechen“ bei den Zuschauern, das war künstlerische Taktik.<sup>105</sup>*

*En effet, Paul Motchalov fut non seulement un artiste remarquable, mais un novateur par le réalisme et le caractère « intérieur » de son jeu.<sup>106</sup>*

*It was clear early in his career that Mochalov would introduce a new note of emotion into the Russian stage: ‘tempestuous inspiration, ardent, scorching passion, deeply emotional feelings, a wonderful face, a voice either resonant or low but always harmonious and melodious’.<sup>107</sup>*

Mlle Rachel Félix (1821-1858)<sup>108</sup> war neben Sarah Bernhardt eine der größten Schauspielerinnen und Tragikerinnen des 19. Jahrhunderts. Sie war Straßensängerin, debütierte mit 16 in einem Vaudeville und wurde bald darauf im *Théâtre Français* aufgenommen. In Ihrer ersten Rolle interpretierte Camille in Corneilles Tragödie *Horace* am 12.6.1838.

Doch am Anfang fanden ihre Vorstellungen nicht soviel Anklang im Publikum:

*Mais sa première apparition, le 12. Juin 1838, dans Camille d’Horace, n’avait attirée qu’à peine 200 spectateurs. Il fallut deux articles de Jules Janin, le 10 et 25 septembre, sur son interprétation d’Hermione, pour que se dessine le premier succès.<sup>109</sup>*

Und wurde schon über Nacht zum Star; von nun an trat sie nur noch als Mlle Rachel in Erscheinung und überzeugte auf der Bühne in allen großen tragischen Rollen Corneilles

---

<sup>105</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S.270

<sup>106</sup> Evreinoff, Nicolas. Le théâtre russe. Evreinov, Nikolaj. Istorija russkogo teatra. S.224

<sup>107</sup> Leach, Robert. A history of Russian theatre. Cambridge. University press. 1999. S. 107

<sup>108</sup> Andreev, M.I. Russkij dramatičeskij teatr. S. 307

<sup>109</sup> Berthier, Patrick. Le Théâtre en XIX siècle. S.17

(Camille, Emilie) und Racines (Hermione, Roxanne, Phèdre) sowie in Voltaires (Aménaïde, *Tancredi*).

Auch in bürgerlichen Dramen spielte sie hervorragend.

Obwohl sie vielleicht nicht als talentierteste Darstellerin galt, besaß diese Schauspielerin eine beeindruckende, charismatische Ausstrahlung, die sich in ihren Rollen widerspiegelte und ihnen eine mystische Tiefe verlieh.

Heute würde man eine so charismatische Künstlerin „Superstar“ nennen.

Auch ihre Erscheinung war sehr apart, umgeben von einer geheimnisvollen Aura, ihre Statur war zierlich, die Haare dunkel und sie hatte auffallend große und dunkle Augen.

Durch ihre kräftige, schöne Stimme, ihre klare Diktion entfesselte sie das Publikum und verzauberte die Kritiker.

*Jusqu'à la fin de sa brave carrière (1855), on fut partagé sur sa maigreur, sa voix voilée, ses attitudes hiératiques et sèches, ce qui frappe aujourd'hui, c'est le peu de valeur de rôles nouveaux qu'elle créa*.<sup>110</sup>

*Zeitgenössische Dichter wie Alfred de Musset preisen sie als Genie, Stendhal meinte Rachel habe sie Tragödie geradezu „erfunden“*.<sup>111</sup>

Mit ihrer Interpretation von Racines *Phèdre* erreichte sie den Zenit ihrer Karriere.

In ganz Europa wurde sie umjubelt und gastierte in allen großen Städten Europas wie Wien, London, Berlin, St. Petersburg und Moskau.

Abgüsse ihrer Büste wurden als Souvenir verkauft, in Russland wurden sogar Parfums nach ihr benannt und eine Strickmaschine, „Rachelmaschine“, trägt den Namen dieser berühmten Schauspielerin.<sup>112</sup>

Nach dem Rückzug Napoleons hat sich das Leben in Russland wieder normalisiert und der Wiederaufbau des abgebrannten Moskaus und des Kremls wurde begonnen.

<sup>110</sup> Berthier, Patrick. *Le Théâtre au XIX siècle*. S.17/18

<sup>111</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Rachel\\_Felix](http://de.wikipedia.org/wiki/Rachel_Felix)

<sup>112</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Rachel\\_Felix](http://de.wikipedia.org/wiki/Rachel_Felix)

So sind dann auch allmählich die Franzosen wieder nach Russland zurückgekehrt, als Schneider, Friseure, Modemacher, Stoffhändler, Diener, Architekten, Gastronomen und Schauspieler.

Der Gebrauch der französischen Sprache in allen höheren Gesellschaftsschichten, in Salons, im Theater und in der Oper, blieb weiterhin ungebrochen.

Die Russen konnten trotz Napoleon keine Antipathie für die französische Kultur und Sprache entwickeln, vor allem aber auch deshalb, weil sie durch die Jahrhunderte Teil ihrer Identität wurde.

Der Adel blieb weiterhin französisch und verlangte auch nach französischem Theater. Es ist aber ein trügerischer Eindruck, denn es scheint nur so, als ob sich alles normalisiert hätte und die alte Ordnung wieder hergestellt sei (das glaubte ganz Europa, nicht nur der russische Adel, nach dem Wiener Kongress).

In Wahrheit begann hier der Niedergang der französischen Kultur und auch des französischen Theaters in Russland.

Der russische Nationalismus und das Zeitalter der Romantik beschleunigten die Entwicklung des eigenständigen russischen Künstlermilieus.

Immer weniger Künstler aus Frankreich kamen nach Russland.

Wenn sie kamen, dann blieben sie auch nicht mehr so lange, denn russische Schauspieler eroberten immer mehr die Bühne.

Die französischen Schauspieltruppen und Gastschauspieler konnten ihre Vorherrschaft, die sie vor 1815 auf russischen Bühnen ausübten, nicht mehr halten.

Deshalb gibt es nach 1815 mangelnde biographische und sonstige Daten französischer Schauspieler, weil sie nach dieser Periode an Einfluss zu verlieren begannen und immer mehr russische Darsteller zu Stars avancierten.

Die alten französischen Vedetten sind entweder nach Frankreich zurückgegangen oder sie haben ihre Karriere schon längst beendet.

Die neuen, die nachgekommen sind, konnten nicht an den Erfolg ihrer Vorgänger anschließen und werden in theatergeschichtlichen Dokumenten, wenn überhaupt, nur kurz erwähnt.

Nach der Februarevolution von 1848 in Frankreich und dem Krimkrieg 1853-1856 war der kulturelle Kontakt zwischen Russland und Frankreich für ein paar Jahre unterbrochen.

Nach 1830 vermindert sich die Anzahl französischer Schauspieler in Russland drastisch, das Russische gewinnt immer mehr die Oberhand als Vehikulärsprache des Theaters und Kulturlebens.

Im Prinzip kann man nach 1820 bereits nur noch von Resten des einstigen französischen Theaters sprechen, denn man muss bedenken, dass das russische Publikum ein Bildungssubstrat aus der Vorrevolutionären Zeit des Ancien Régime und des Empirezeitalters mitschleppt.

Dieses Publikum hat dann auch an den alten Gewohnheiten festgehalten und diese Welt künstlich erhalten.

Die alte Welt stirbt mit ihrem Publikum.

Mit den neuen Generationen verschwindet auch das alte Weltbild; neue Bilder und Ideen kommen hinzu, das Zeitalter der Romantik bringt nicht nur im literarischen Bereich Veränderungen mit sich sondern auch im nationalen Bewusstsein der europäischen Völker.

Lubenow schreibt, dass ab etwa den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts selbst das Niveau der Französischkenntnisse in den allerhöchsten Kreisen des russischen Adels, das über anderthalb Jahrhunderte ein verlässlicher Indikator für den großen kulturellen Einfluss Frankreichs in Russland war, absinkt, was den endgültigen Niedergang der „civilisation française“ widerspiegelt.<sup>113</sup>

*Fewer people came to Alexandrinsky simply to marvel at Karatygin's art. Luxurious coaches at the entrance became something of rarity, and French was heard in the stalls more and more infrequently. The theatre was filled with officials, clerks, merchants and*

---

<sup>113</sup> Lubenow, Martin. frz. Kultur in Russland.

*students: democratisation of the audience was taking place, and the repertoire was changing accordingly.*<sup>114</sup>

Wozu braucht man französische Schauspieler wenn man sie nicht mehr versteht.  
Französisches Theater soll bald nur mehr in russischer Übersetzung gespielt und rezipiert werden.

*The age when the Maly Theatre would become Moscow's 'second university' had almost arrived, and in 1853, the year of Karatygin's death, Ostrovsky's play, 'Out of place', was staged at the Aleksandrinsky, prompting A. I. Wolf to assert that 'from that day, rhetorical insincerity and Gallomania gradually began to disappear from Russian drama.'*<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Leach, Robert. A history of Russian theatre. Cambridge. University press. 1999. S. 114

<sup>115</sup> Leach, Robert. A history of Russian theatre. Cambridge. University press. 1999. S. 114

## 4. Das Leibeigentheater

Eine besondere Erscheinungsform des russischen Theaters, ausschließlich in Russland bekannt, muss Erwähnung finden, nämlich die des Leibeigentheaters<sup>116</sup>.

Von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis tief ins 19. Jahrhundert, betrieben viele Adelige private Theater mit „privaten“ Schauspieltruppen.

Mit „privat“ ist nicht die Einstellung privater Schauspieler, eigens für das Theater eines Adligen, gemeint, sondern die Rekrutierung künstlerisch begabter Leibeigener.

Unter tausenden Leibeigenen werden einige wenige auserwählt, um den adeligen Gutsherren mit Tanz und Gesang zu erfreuen.

Diese Leibeigenen wurden, oft unter grausamen Methoden, zu Sängern, Tänzern und Schauspielern ausgebildet, wobei sie qualitativ mit ihren freien und berühmten Kollegen konkurrieren konnten.

Im 18. Jahrhundert fanden diese Aufführungen auf einfachen Bretterbühnen oder Schlosstheatern statt, gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden dann richtige Theaterhäuser erbaut und auch in die Ausbildung wurde viel investiert

Das Leibeigentheater war künstlerisch hochqualitativ, diese Ensembles leisteten enorm viel und standen unter großem psychischen Druck.

Tagsüber verrichteten die Leibeigenen Hausarbeiten, Feldarbeiten, Handwerksarbeiten und anschließend ging es dann in die Proberäume, wo sie, körperlich erschöpft, auch noch Texte lernen und Bühnenchoreographien einstudieren mussten.

Abend für Abend verwandelten sich die Leibeigenen dann in schillernde Theaterfiguren, ausgestattet mit den kostbarsten und teuersten Kostümen, nur um den adeligen

Gutsherren und ihren Gästen anspruchsvolle und niveauvolle Unterhaltung zu bieten.

Wenn der Gutsherr nicht zufrieden war, wurden sie einfach bestraft, ausgepeitscht oder anders gequält.

Sehr oft standen in diesen russischen Adelstheatern staatliche Schauspieler mit den Sklavenschauspielern gemeinsam auf der Bühne.

---

<sup>116</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. V Band. Von der Aufklärung zur Romantik. Salzburg. Otto Müller.1962

Graf Jagušinskij besaß einen Sklaven, Michel Matinskij, der zugleich ein sehr guter Schauspieler, Komponist und Mathematiker war. Matinskij entwickelte eine Elementargeometrie und komponierte zwei Opern, eine davon wurde mehrmals aufgeführt, *Der Pascha von Tunis*.<sup>117</sup>

Auch andere Sklaven schrieben und komponierten immer wieder Komödien, Ballette und Opern.

Die Truppe des Grafen Jagušinskij war bereits so berühmt und künstlerisch auf höchstem Niveau, dass sie vom kaiserlichen Schatzamt dem Grafen abgekauft wurde.

*Ausländische Besucher bestätigen, dass die Qualität der Leistungen meist kaum differierte, so begabt waren viele dieser Leibeigenenschauspieler und so intensiv war ihre Instruktion. Das blieb in Restbeständen noch so bis 1861, d.h. bis zur Aufhebung der Leibeigenschaft und Sklaverei.*<sup>118</sup>

Derartige Leibeigenentheater gab es nicht nur in Moskau oder St. Petersburg, sondern auch auf den Landsitzen der Adelligen.

Nur die reichsten Adelligen konnten sich ein Privattheater und die Ausbildung talentierter Leibeigener leisten, wie die Grafen Jagušinskij und Šeremetjev.

Graf Šeremetjev besaß sogar drei Schlosstheater, eines in Moskau und zwei weitere auf den Landsitzen Kuskovo und Ostankino.

Um 1790 erreichte die Truppe des Grafen Šeremetjev ihren künstlerischen Höhepunkt, samt Schneider und Friseur wurde die Truppe auf 230 Personen gezählt.

Der französische Gesandte, Comte de Ségur, berichtet in seinen Memoiren vom Theater in Kuskovo:

*Ce qui me parut surtout inconcevable, c'est que le versificateur et le musicien qui avaient composé l'opéra, l'architecte qui avait construit le théâtre, le peintre qui l'avait décoré, les acteurs et les actrices, les musiciens qui composaient l'orchestre, tous*

---

<sup>117</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S. 563

<sup>118</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S.564

*appartenaient au Comte Chérémétiev, qui s'était préoccupé avec soin de leur éducation et de leur instruction et auquel ils étaient redevables de leurs talents.*<sup>119</sup>

Der Spielplan der Šeremtjev - Theater wurde neunzehn Jahre sorgfältig erstellt und geplant.

Der Violencellist, Yvart, von der Pariser Oper, korrespondierte mit den Grafen und versorgte sie stets mit den neuesten Partituren, Bühnenstücken, Kostümentwürfen, Maskenskizzen und Richtlinien für die Schauspielkunst.

Die Darsteller, Balletttänzer und Sänger erhielten eigene Quartiere, wurden gut gepflegt und wurden von den besten russischen und ausländischen Spezialisten ausgebildet, unter diesen Lehrern war auch Jean Rival<sup>120</sup>, Mitglied der Comédie Française. Salomoni, ein Noverre Schüler, und der berühmte Cianfanelli waren die Ballettmeister des Grafen.

*Les leçons étaient données aux commençants par des spécialistes russes et étrangers, parmi lesquels nous relevons deux maîtresses de chant françaises.*<sup>121</sup>

Um Prinzen, Feen, Grafen, Könige und andere adelige Figuren authentisch darstellen zu können, mussten die Sklaven auch lernen sich wie Adelige zu benehmen.

Sie imitierten die Mimik, die Gestik, das Vokabular und die Körperhaltung der Adelligen.

Dafür wurden sie extra in Adelshöfen angehalten, um Adelige bei ihren Sitten und Gebräuchen zu beobachten, oder sie durften aus der Ferne bei Adelsbällen zusehen, um ein sicheres Gespür für adelige Gebärden auf der Bühne zu entwickeln.

Oft wurden die Vorstellungen der privaten Theater mehr geschätzt als jene der öffentlichen Theaterhäuser, weil sie, aufgrund der strengen Ausbildung der Schauspieler, ein hohes Niveau geboten haben.

Das Privattheater des Generals Pozniakov zählte zu den Schönsten und Besten seiner Zeit:

---

<sup>119</sup> Evreinoff, Nicolas. Histoire du Théâtre russe. / Evreinov, Nikolaj. Istorija russkogo teatra. N'ju Jork.1955 S.211

<sup>120</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S.565

<sup>121</sup> Evreinoff, Nicolas. Histoire du Théâtre russe. / Evreinov, Nikolaj. Istorija russkogo teatra. N'ju Jork.1955. S.221

der berühmte „Regisseur“ Sandunov inszenierte die Stücke, seine Frau, eine berühmte Opernsängerin, bildete die Schauspielerinnen aus.

Auch die französische Truppe trat 1812 im Pozniakov - Theater auf, weil es sich raumtechnisch und akustisch hervorragend dafür eignete.

Evreinov zitiert hier einen Auszug aus dem *Journal dramatique* von 1811:

*A l'horizon de l'art théâtral vient d'apparaître, sans annoncer d'avance, un phénomène digne d'attention. Pierre Pozniakov invite à ses spectacles le public moscovite, et celui-ci s'étonne de trouver ces spectacles parfaits ou presque parfaits dans toutes leurs parties. Seuls jouent les serfs, mais comment ! Incomparablement mieux que beaucoup d'acteurs libres...*

Die hohe Qualität der Ausbildung gab vielen Leibeigenenschauspielern die Möglichkeit etwas aus ihren Talenten zu machen. Trotz der Leibeigenschaft schlugen einige von diesen Künstlern eine beachtliche Karrierelaufbahn ein.

Manche hatten Glück und wurden freigekauft oder freigelassen oder lebten als Sklaven wie gefeierte Stars.

Der Fürst Šachovskoj bot seine Schauspielerinnen nach dem fünfundzwanzigsten Geburtstag den männlichen Schauspielern zur Heirat an, ihr beider Gage wurde wesentlich erhöht, allerdings hatten diese jungen Schauspielerinnen keine andere Wahl, sie mussten heiraten, weil es ein Befehl war.

Doch war eine Möglichkeit den finanziellen Status zu verbessern, und Geld bietet mehr Freiheit.

Auch sonst finanzierte der Fürst den gesamten Lebensunterhalt seiner Truppe, Wohnung, Heizung, Beleuchtung, Kost und die Kleidung.<sup>122</sup>

Eine hervorragende Schauspielerin, Tänzerin und Sängerin, Paraša Jemčugova, genannt „Perlova“, stach durch eine bemerkenswerte schauspielerische Leistung besonders hervor.

Sie konkurrierte mit den ganz großen Namen der russischen Bühne.

---

<sup>122</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S. 568

Sie war Mitglied der Leibeigenentruppe des Grafen Šeremetjev, er ließ sie von den besten Lehrern der Schauspielkunst ausbilden.

Bald darauf entwickelte sie sich zu einer brillanten Interpretin aller Gattungen, die es verstand, ihre angeborenen tänzerischen und schauspielerischen Talente auch noch mit einem lyrischen Sopran zu verbinden.

*So bezauberte sie schon bald alle Zuschauer, wenn sie im Ballett « Inès de Castro » auftrat oder wenn sie in Gétrys „Les mariages Samnites“ in einer mittelalterlichen Rüstung spielte und sang. Alle die hohen Gäste des Grafen, unter ihnen Österreichs Kaiser Josef II., aber auch Katharinas Nachfolger, Zar Paul I., oder der König von Polen, Poniatowski, jubelten ihr zu.<sup>123</sup>*

Als ungekrönte Königin des Theaters von Kuskovo wurde sie auch bald die Geliebte und später die Ehefrau des Grafen.

Diese Traumhochzeit wurde vom ganzen Volk begeistert gefeiert, man widmete dieser Schauspielerin sogar Volkslieder.

Eine solch ungewöhnliche Hochzeit stellte die ganz seltene Begegnung zweier Welten dar, die sich sonst niemals treffen, außer in Märchen.

Die anderen Sklavenschauspieler erlebten selbstverständlich kein „Happy End“.

*Nina Gourfinkel meint deshalb zu Recht, es sei das Paradoxe dieses russischen Leibeigenentheaters, dass Sklaven Rollen aus den Kreisen der Fürsten und Könige spielen. Wehe aber, verfehlte einer von ihnen auch nur einen einzigen Vers, dann wurde er schon im Zwischenakt vom Grundherrn empfindlich bestraft.<sup>124</sup>*

Nach dem Abgang der „Perlova“ trat Katharina Semënova an ihre Stelle und wurde zur größten russischen Tragödin.

Selbst Tochter Leibeigener aus Smolensk, wurde sie als Kind schon freigegeben und zählte bald zu den bedeutendsten russischen Schauspielerinnen des 19. Jahrhunderts.

---

<sup>123</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S. 566

<sup>124</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S. 566

*Le jour même où la belle Paracha mettait au monde l'enfant qui devait causer sa mort, débutait dans la Nanine de Voltaire une nouvelle étoile montant au firmament du théâtre russe. C'était Catherine Sémissionova, dont les parents appartenaient à un propriétaire de Smolensk...*

*Catherine Sémissionova fut affranchie dès son enfance, aussi ne rentre-t-elle pas dans la catégorie des acteurs-serfs.<sup>125</sup>*

Die berühmte, Katharina Semënova, war die Tochter Leibeigener aus Smolensk, sie wurde in ihrer Jugend von der Leibeigenschaft befreit und gehörte dann nicht mehr zu den Sklavenschauspielern. Trotzdem entwickelte sie sich zu einer großen Tragödin und Interpretin großer Rollen.<sup>126</sup>

Auch der Leibeigenenschauspieler, Stephan Močalov, der Vater des berühmten Schauspielers Pavel Močalov (1800-1848), etablierte sich als hervorragender Tragödiendarsteller.

Sein Sohn wurde in Gefangenschaft geboren.

*His father Stepan has also been an actor, and Muscovites loved his old-fashioned manner in melodramas and his cheap effects in 'The marriage of Figaro'.<sup>127</sup>*

*Il se distinguait dans les rôles tragiques par un jeu plein de feu...<sup>128</sup>*

Wie Katharina Semënova und Paul Močalov, stammte auch Ščepkin (1788-1863) aus einer Leibeigenenfamilie, diese drei Darsteller wurden zu den bedeutendsten russischen Schauspielern überhaupt.

*Chtchepkine, c'est pour la Russie, ce que Talma fut pour la France. Coïncidence curieuse : le rôle de Danville dans « L'École des Vieillards » de Delavigne fut rempli, à la*

---

<sup>125</sup> Evreioff, Nicolas. Histoire du théâtre russe. Evreinov, Nikolaj, Istorija russkogo teatra. S. 213

<sup>126</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V.

<sup>127</sup> Slonim, Marc. Russian Theater. From the Empire to the Soviets. London. Methuen&CO LTD. 1963. S. 60

<sup>128</sup> Evreinoff, Nicolas. Histoire du théâtre russe. S.224

*même époque à peu près, par Talma à Paris et par Chtchepkine à Moscou, et avec la même maîtrise, avec le même défi lancé aux vieilles traditions de la scène tragique.*<sup>129</sup>

Immer mehr Adelige folgten dem Beispiel des Grafen Šeremetjev und errichteten mit Hilfe der Leibeigenen Schauspieler ihre privaten Theater.

Anfang des 19. Jahrhunderts gab es allein in Moskau fünfzehn solche Adelstheater mit rund 160 Schauspielern und 220 Musikern.

Man ging auch schon dazu über, mit Hilfe der Sklavenschauspieler, auch in den Provinzen öffentliche Theater mit Eintrittsgeldern zu errichten oder die Schauspieler erlangten die Erlaubnis gegen eine finanzielle Entrichtung selbständig ein Theater auf die Beine zu stellen.<sup>130</sup>

Um noch mehr zu verdienen, vermieteten manche Adelige ihr Ensemble.

Ihr bester Abnehmer war die Direktion des kaiserlichen Theaters, das auf diese Weise besonders sein Ballettkorps und sein allzu lange vernachlässigtes Schauspiel-Ensemble ergänzte, schreibt Kindermann im Band V, S. 563.

So wurde 1825 ein hervorragendes Sklaventheater, von Stolypin, zur Gänze von der kaiserlichen Theaterdirektion aufgekauft und in den Kern des russischen Schauspiel-Ensembles im „Kleinen Theater“ (Maly Teatr) eingefügt.

Dies ist wieder ein Beweis für das gute Renommee der Leibeigenentruppen.

Die Vorstellungen wurden aufwendig inszeniert, bei der Aufführung der Oper *Diana und Endymion*<sup>131</sup> wurden lebendige Hirsche auf die Bühne gebracht.

Die Adelligen wetteiferten auch untereinander, wer die besten und spektakulärsten Aufführungen inszenieren ließ.

Manche Adelige verschuldeten sich hoch, sie ruinierten sich sogar finanziell, weil sie sich verkalkulierten, so geschah es auch mit Graf Kamenski.

*Le comte avait fait de telles dépenses pour l'entretien de sa troupe qu'il avait dû vendre des milliers de paysans et qu'à sa mort, en 1835, il était complètement ruiné. Pour*

<sup>129</sup> Evreonooff, Nicolas. Histoire du théâtre russe. S.232

<sup>130</sup> Kindermann. Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S. 563

<sup>131</sup> Evreinooff, Nicolas. Histoire du théâtre russe. S.229

*chaque pièce qu'il montait, il commandait de nouveaux costumes et de nouveaux décors. Pour le « Calife de Bagdad », il avait acheté pour plus de 30.000 roubles de soieries, des brocarts, de tapis et de plumes d'autruche.<sup>132</sup>*

Der beste Schauspieler des Grafen Kamenski, war Barsov, der als *König Lear* die Zuschauer zu Tränen rührte.

Kamenski behandelte, wie viele andere adeligen Gutsherren, seine Schauspieler streng. Er verfolgte fanatisch jede Vorstellung, machte Notizen über jeden Fehler, um dann in den Pausen die Schauspieler zu rügen und auch hart zu bestrafen.

Ein Augenzeuge schreibt in seine Memoiren, nachdem er die Vorstellung des Balletts *Zéphyr et Flore* gesehen hat, wie die Ballerinas nach der Vorstellung dem Prinzen Jussupov die Hand küssen mussten. Als er sich erstaunt vor dem Intendanten des Prinzen zeigte, bekam er folgende Antwort:

*Si elle ne lui avait pas baisé la main, il l'aurait sans doute fait fouetter.<sup>133</sup>*

Als die Zahl der Sklaventheater schon übertrieben hoch wurde, traten immer skurrilere und schlüpfrigere Inszenierungen auf.

Jussupov zwang seine Ballerinas nackt, vor einem größeren Publikum, aufzutreten. Ein anderer Adeliger ließ antike Figuren von nackten Tänzerinnen darstellen.

*Le Français de Passenans, dans son livre « La Russie et l'esclavage », nous relate les mœurs d'un certain propriétaire terrien qu'il nomme Monsieur B. Ses actrices étaient en même temps ses concubines et, dans les intervalles de leur activité théâtrale, elles donnaient le sein aux enfants qu'elles avaient eus de ses œuvres.<sup>134</sup>*

Hier ein Augenzeugenbericht von 1820 :

*...je fis venir dans ma loge le gamin qui s'occupait des chandelles et je lui demandai:*

---

<sup>132</sup> Evreinoff, Nicolas. Histoire du théâtre russe. S.229

<sup>133</sup> Evreinoff, Nicolas. Histoire du théâtre russe. S.215

<sup>134</sup> Evreinoff, Nicolas. Histoire du théâtre russe. S.217

« *Qui est cette actrice ? – C'est Sacha, la maîtresse du patron. Il l'a si bien fouettée l'autre jour qu'elle n'a pu de longtemps ni marcher, ni rester assise, ni se coucher.* »<sup>135</sup>

Bis tief ins 19. Jahrhundert hinein kontrollierten die Adeligen das Leben und das Schicksal tausender Leibeigener. Dieses „getaufte Eigentum“, wie die Sklaven genannt wurden, hatte keine Rechte und musste sich dem Willen der Herrschaft unterordnen.

Nach dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts begann aber die uneingeschränkte Macht der Adeligen zu bröckeln, die Tendenz ging in Richtung der Abschaffung der Leibeigenschaft und so verschwand auch allmählich das Leibeigentheater von der Bildfläche.

Zuerst entwickelten sich die öffentlichen und städtischen Theater dermaßen, dass private Theater sowohl an Notwendigkeit als auch an Popularität zu verlieren begannen. Nur ab und zu inszenierten Adelige auf ihren Gütern Vorstellungen für besondere Gäste, aber im Großen und Ganzen galt das Sklaventheater als Relikt einer untergegangenen Welt.

Allerdings muss erwähnt werden, dass gerade das Leibeigentheater wesentlich zur rasanten Entwicklung des späteren russischen Theaters beigetragen hat.

Viele Schäferspiele, Ballette und Komödien wurden von fremden Vorlagen ausgehend, von Leibeigenen übersetzt und heimisch adaptiert.

Vassilij Voroblevskij hat für den Grafen Šeremetjev zehn Molière-Komödien und eine Menge Opernlibretti ins Russische übersetzt.

Mit den Übersetzungen brachten sie Leibeigenenkünstler auch russische Elemente in die ausländischen Bühnenstücke.

Kindermann schreibt, dass die Entwicklung des spezifischen „russischen Balletts“, mit den folkloristischen Elementen, auf die Sklavenkünstler zurückzuführen ist.

Auch die Oper und andere Kompositionen wurden stärker vom Folkloristischen beeinflusst.

---

<sup>135</sup> Evreinoff, Nicolas. Histoire du théâtre russe. S.231

Die leibeigenen Bearbeiter bewegten sich von den ursprünglich französischen oder deutschen bürgerlichen Schauspielen und „weinerlichen“ Komödien weg. Sie flochten in die Überarbeitungen immer mehr Elemente typisch russischer Lebens und Ausdrucksformen hinein und leisteten einen beachtlichen Beitrag für die Entstehung eines unabhängigen russischen Theaters.

*Es ist nicht zuletzt das Verdienst russischer Sklaven-Bühnenkünstler, das spezifisch russische Ballett unter der Anleitung von Didelot, dem „Vater“ dieser Gattung, mitbegründen zu helfen und folkloristische Elemente in die Anfänge der russischen Oper eingeführt zu haben.<sup>136</sup>*

---

<sup>136</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S. 565.

## 5. Das Ballett

Das russische Ballett, berühmt durch seine vollendete Technik, machte die Bewegung und den Körper zum Instrument expressiver Tanzkunst und perfektionierte diese Kunstform bis zur Vollendung.

Dank einer harten, disziplinierten, Tanzausbildung können sich die russischen Tänzer in punkto Dynamik, Ausdruckstärke und Eleganz mit ihren französischen und italienischen Kollegen messen, wenn sie nicht schon zu diesem Zeitpunkt bereits überragender waren.

Den Erfolg verdanken die russischen Balletttruppen dem Corps de ballet und den französischen Choreographen, die den Grundstein des russischen Balletts bereits im 18. Jahrhundert legten.

Bereits 1734 führte der Franzose Jean-Baptiste Landé das Ballett in Russland ein und zusammen mit der italienischen Oper wurde auch das Ballett in Russland bekannt.

Katharina II zeigte auch für den Tanz reges Interesse und gründete 1738<sup>137</sup> mehrere Tanzschulen in St. Petersburg und in Moskau.

Sie lud mehrere ausländische Tanzchoreographen ins Land, so auch den österreichischen Tanzlehrer, Franz Hilverding<sup>138</sup>, der dann auch sechs Jahre lang in St. Petersburg arbeitete.

Nach ihm blieb sein Assistent, der Italiener Angiolini<sup>139</sup>, ab 1757 wirkte der Italiener Giovanni Battista Locatelli (1713-17909, als Betreuer der russischen Oper.

Wirkte viele Jahre mit seiner Truppe in St. Petersburg, wöchentlich gab er eine Gratisvorstellung für den Zarenhof und durfte dafür zweimal in der Woche gegen Entgelt Vorstellungen geben.

---

<sup>137</sup> Liechtenhan, Rudolf. Ballettgeschichte, im Überblick für Tänzer und Publikum. Wilhelmshaven. Noetzel.1990

<sup>138</sup> Franz Hilverding (1710-1768) kommt nach Wien mit der Ambition das Ballett ausdrückstärker zu gestalten. Er „übersetzte“ Tragödien wie *Britannicus* von Racine, *Idoménée* von Crébillon und *Alzire* von Voltaire in eine Tanzperformanz. Er triumphierte mit seinen Choreographien in ganz Europa, gastierte in Stuttgart, Wien und St. Petersburg und löste auch einen Wettstreit mit Noverre um die Erfindung des „Aktionsballetts“ (*balett d'action*). Christout, Marie-Françoise. Histoire du ballet. Paris. Presse Univ. de France. 1966. S.39

<sup>139</sup> Gasparo Angiolini (1731-1803) vertrat an der Seite Hilverdings die Meinung, dass sie das Aktionsballett erfunden hätte und nicht Noverre. Angiolini war ein hervorragender Musiker und arbeitet eng mit dem Komponisten Christoph Willibald Gluck (1714-1787) zusammen, der viele Ballettstücke vertonte. Angiolini versuchte stets antike Tradition mit tänzerischem Expressionismus zu vereinen was ihm auch gelang. Vgl. Christout, Marie –Françoise. Histoire du ballet. S.39/40

Sein Ensemble gehörte zu den besten in Europa, seine Frau war Sängerin des ersten Ranges, die sowohl die Opera buffa als auch die Opera seria beherrschte. Dazu kamen noch weitere berühmte Opernsänger und Balletttänzer.

Allein im Jahr 1757 nahmen der Hochadel und die Zarin an 45 Vorstellungen teil. Berichte sagen folgendes über die Locatelli Vorstellungen: « *de l'invention la plus neuve et du goût le plus délicat* »<sup>140</sup>

Alternierend wechselten die Choreographen und Tänzer einander ab, bis Charles Didelot (1769-1837) die Führung des russischen Balletts übernahm und ein bleibendes, harmonisches und in sich geschlossenes Gesamtbild des russischen Balletts schuf. Ausgebildet von den besten Lehrern in Paris, wie Dauberval<sup>141</sup> oder Vestris<sup>142</sup>, machte er sich in ganz Europa einen Namen.

Als er das Angebot, nach Russland zu gehen, annahm, war er bereits ein gefeierter Choreograph.

*En 1801, à l'époque où il accepte un engagement à Saint Pétersbourg, c'est déjà un homme, célèbre que Bournonville pourra considérer comme le « plus grand chorégraphe après Noverre<sup>143</sup> ».*<sup>144</sup>

Neben einer präzisen Tanztechnik legte Didelot genauso viel Wert auf die Mimik des Tänzers.

---

<sup>140</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S.571

<sup>141</sup> Jean Dauberval (1742-1806) ein Schüler Noverres, welcher ihn als sehr begabt und als intelligent einschätzt. Wird als Erfinder des *comédie ballet* gesehen; wurde von Mme Du Barry protegiert, aber nach dem Abgang von Noverre versteht er sich nicht gut mit Maximilien Gardel, einem weiteren berühmten Tänzer und verlässt die Oper 1783.

Vgl. Christout, Marie-Françoise. Histoire du ballet. S.44

<sup>142</sup> Gaétan Vestris (1729-1808) ein ganz bedeutender Vertreter des französischen Ballettstils. Verwirklichte eine Bilderbuchkarriere und wurde 1767 zum Direktor der *École de Danse* ernannt; er war berühmt für seine virtuoson Pirouetten und Sprünge

Vgl. Christout, Marie-Françoise. Histoire du ballet. S.43

<sup>143</sup> Jean- Georges Noverre (1727-1810) war eine imposante Erscheinung und eine charismatische Persönlichkeit; wurde « Shakespeare de la danse » genannt; er reformierte das Ballett in folgenden Punkten: er führte die Dramatisierung des Tanzes, simplifizierte die Kostüme und lies sie authentischer und einfacher gestalten, fächerte den Einsatz des Balletts breiter; seine Choreographien für mehrer Ballette blieben lange unübertroffen wie z.B.: *le jugement de Pâris, Psyché, Vénus et Adonis, les Danaïdes, Médée et Jason*.

Vgl. Christout, Marie-Françoise. Histoire du ballet. S.40/41

<sup>144</sup> Christout, Marie-Françoise. Histoire du ballet. S.45 Paris. Presses Univ. de France.1966

Er versucht dramatisches Bühnengeschehen in den Tanz zu schmelzen, liebt das große, pompöse Spektakel, erneuert die Kostümmode, setzt freiwillige Darsteller ein für so genannte Spezialeffekte, « *effets féeriques* », wie Christout sie nennt.

Puškin schreibt seinerseits:

*Les ballets de M. Didelot sont marqués au cachet d'une imagination vive et d'un charme prodigieux.*<sup>145</sup>

Didelot arbeitete eng mit dem Orchester zusammen und in seinen Inszenierungen spiegelten sich, musikalisch wie choreographisch, die Charakterzüge der Bühnenprotagonisten wider.

Nach einer längeren Pause, kehrt Didelot 1816 wieder nach Russland zurück, um sich ausschließlich der Ausbildung von Ballettensembles zu widmen. Zwischen 1817 und 1828 betreute er mehr als 30 Ballette und darunter viele Meisterstücke, so wie auch *Der Gefangene im Kaukasus* „*Kavkazskij plennik*“ von Puškin.

Didelot kann als der Wegbereiter des typisch russischen Balletts betrachtet werden:

*So fand der französische Choreograph Didelot, als er 1816 diese Ballettschule übernahm, in Petersburg alles bereit, um seine musikalische Phantasie nun in russische Melodien und Rhythmen auswirken zu lassen*<sup>146</sup>.

Eine Fülle großer Tänzer und Tänzerinnen sind aus seiner Schule hervorgegangen, unter ihnen die Istomina, Marija Ikonina, Marija Danilova, Jekaterina Telešova, Anastasija Novickaja.<sup>147</sup>

Diese Tänzerinnen machten bereits in der Zeit von 1801 bis 1810 das russische Ballett berühmt.

Als die berühmten internationalen Stars, wie die Taglioni, die Grahn, Fanny Elssler, die Grisi, die Cerrito in Russland auf „Tournée“ gingen, wie man heute sagen würde, trafen sie bereits auf ebenbürtige russische Kollegen.

<sup>145</sup> Christout, Marie-Françoise. *Historie du Ballet*. S.70

<sup>146</sup> Kindermann, Heinz. *Theatergeschichte Europas*. Band VI. S.278

<sup>147</sup> Kindermann, Heinz. *Theatergeschichte Europas*. Band VI. S.279

Didelot kann auch als Vorreiter des romantischen Balletts betrachtet werden, bereits 1796 komponiert er sein berühmtes, choreographisches, Meisterwerk *Zéphyre et Flore*. Dabei entdeckt er bestimmte Spezialeffekte, die seiner Inszenierung etwas Schwebendes, Zauberhaftes verliehen.

Auf Messingdrähten, mit künstlichen Flügeln und anderen Hilfsmitteln inszenierte er Flüge auf der Bühne, seine Ballette wirken immer luftiger, leichter, schwebender.

Die Romantik durchdringt alle Kulturebenen, so auch das Ballett, welches komplett neu konzipiert wird.

Alles soll schweben, fliegen, gleiten, das Ballett soll nicht mehr Ausdruck von Dramatik, Theatralik sein, es soll das Verborgene der Seele unterstreichen, das Innenleben nach außen kehren.

Das romantische Ballett ist leidenschaftlich, märchenhaft, mystisch, weiblich, irrational. Vieles spielt sich in der Traumwelt ab, Sehnsüchte nach der Ferne, nach fremden Ländern, fremden Kulturen, das folkloristische Element ist ein wichtiger Bestandteil der Romantik.

*Träume, die Sehnsüchte und Empfindsamkeiten der Menschen in der Romantik bewirken im Ballett eine endgültige Abkehr von den mythologischen Gestalten der Antike. Die Romantik verbannt auch die idyllische Welt der Schäferinnen und der Schäfer von der Bühne. Die Welt der Sylphide, der Luftgeister, der Willisen und allerlei fliegender und kriechender Tiere beherrscht nun das Ballett.*<sup>148</sup>

Auch Théophile Gautier, der als wichtiger zeitgenössischer Essayist und Journalist das Ballettgeschehen in Paris leidenschaftlich beobachtete schreibt:

*L'Opéra est maintenant « livré aux gnômes, aux ondines, aux salamandres, aux elfes, aux nixes, aux willis, aux péris, et à tout ce peuple étrange et mystérieux qui se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet... ».*<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Liechtenhan, Rudolf. Ballettgeschichte. S.71

<sup>149</sup> Christout, Marie-Francoise. Histoire du ballet. S.51

Auch die Kostüme verändern sich im Sinne der Romantik, statt der antiken Tunika tragen die Tänzerinnen ein enges Mieder und scheiteln ihr Haar streng.

Die Bühnenbilder sollen die so genannte „Couleur locale“ der Stücke annehmen.

Alles soll echt und authentisch sein, die wilde romantische Natur soll sich widerspiegeln, das Bühnenbild wird so authentisch wie möglich kreiert, zum Beispiel werden echte Bäume und Sträucher auf die Bühne gebracht.

Die Solistin, die „prima Ballerina“, gewinnt immer mehr an Bedeutung.

Der Individualismus findet nun auch im Tanz mehr Ausdruck, eine Hauptfigur soll sich von der Masse abheben.

Der männliche Held verschwindet, er fungiert nur noch als „drittes Bein“<sup>150</sup> der Ballerina, er soll ihr technische Unterstützung geben und als Accessoire den eigentlichen Star, die Prima Ballerina, zum Strahlen bringen.

*Der Spitzentanz ist nicht, wie oft behauptet, von der romantischen Ballerina (Maria Taglioni) „erfunden“ worden. Sie war jedoch die erste, die den Tanz auf der Spitze systematisch gepflegt und weiterentwickelt hat. Die Erfindung des Spitzentanzes nehmen mehrer Tänzerinnen für sich in Anspruch.*<sup>151</sup>

Auf jeden Fall lösten nun die Spitzenschuhe die bis dahin üblichen Tanzschuhe mit Absatz ab.

In Russland erfreute sich das Ballett äußerster Beliebtheit, neben dem französischen Theater und den französischen Schauspielern, wirkten auch berühmte europäische Tänzer und Tänzerinnen auf Russlands Bühnen.

Auch wenn nicht alle Tänzer unbedingt Franzosen waren, spricht man doch vom französischen Ballett, weil die Pariser Oper ein wichtiger Ausbildungsort des Balletts war. Viele Tänzer und Choreographen orientierten sich an der Pariser Oper, erhielten selbst eine Ausbildung in Frankreich, so ist auch die Choreographiesprache des Balletts bis heute Französisch geblieben.

---

<sup>150</sup> Liechtenhan, Rudolf. Ballettgeschichte. S. 92

<sup>151</sup> Liechtenhan, Rudolf. Ballettgeschichte. S.69

Vor allem aber ist das einzige Ballett, das uns bis heute überliefert ist, rein französisch, nämlich das romantische Ballett.

Dieses französische Ballett lebt im heutigen russischen, klassischen, Ballett weiter. Das Ballett vor der Romantik hat sich nicht halten können, es ist zur Gänze von der Bühne verschwunden und wird nur mehr noch als Vorreiter des heutigen Balletts in der Tanzgeschichte erwähnt.

So wie die großen Schauspieler, wurden auch die Ballettstars umjubelt und begeistert vom Publikum aufgenommen, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es einige Tänzer und Tänzerinnen, die Weltruhm genossen haben.

Der französische Tänzer Louis Duport (1781-1853), junger Rivale Vestris, übernimmt die Hauptrolle in *Retour de Zéphyr* von Gardel<sup>152</sup> und ersetzt Vestris erfolgreich. Das Publikum liebt seine hohen, schwungvollen Sprünge, seine geschmeidigen Bewegungen, «*comme un jeune chat* » sagt Stendhal.<sup>153</sup>

*Les gens crédules qui le regardent comme un esprit aérien, écrit Noverre, prétendent qu'il n'a pas forcé le portique qui conduit au temple des arts mais qu'il s'y est introduit comme un sylphe.*<sup>154</sup>

Er kündigt seinen Vertrag und folgt Mlle Georges nach Russland, um dort den Höhepunkt seiner Karriere zu erreichen, sogar Tolstoi erwähnt ihn in *Krieg und Frieden*<sup>155</sup>.

Corvin beschreibt seine Auftritte folgendermaßen:

*Un autre début important de l'année fut celui de Duport, danseur français, engagé par ordre, qui émerveille le public par la légèreté de sa danse et qui mérita le surnom*

---

<sup>152</sup> Pierre Gardel (1758-1840) jüngerer Bruder von Maximilien ; ein bemerkenswerter und ausdrucksstarker Tänzer mit einer unumstrittenen majestätischen Haltung; als Choreograph platzierte er seine Stücke in mythologische Epen, ganz nach dem Vorbild Noverres, mit Noverre teilte er ebenfalls die Liebe zum Pantomimenballett und große Spektakel.

Vgl. Christout, Marie-Françoise. Histoire du ballet. S.45/46

<sup>153</sup> Christout, Marie-Françoise. Histoire du ballet. S.47

<sup>154</sup> Christout, Marie-Françoise. Histoire du ballet. S.47

<sup>155</sup> Christout, Marie-Françoise. Histoire du ballet. S.47

« flatteur d'aérien ». Les ballets de « Zéphire et Flore », de « Psyché et l'amour » et « les Amours de Venus et d'Adonis » furent montés pour Duport, et valurent des triomphes à l'élégant et merveilleux danseur.

Le rôle de Venus était tenu par la danseuse russe, Marie Daniloff (Marija Danilova), élève préférée de Didelot.<sup>156</sup>

Maria Taglioni (1804-1884), Tochter eines italienischen Choreographen und einer Schwedin, ist bis heute der Inbegriff der romantischen Ballerina.

Sie erhielt in Paris eine harte Ballettausbildung, begann ihre Karriere aber in Wien. Ihre gute Ausbildung machte sich bezahlt, denn die Taglioni legte den elegantesten, geschmeidigsten Tanzstil an den Tag.

Sie konnte ihr lyrisches Inneres in harmonischen Bewegungen zum Ausdruck zu bringen.

*Jamais, depuis Vestris, un danseur n'avait remporté pareil triomphe. Dans le même esprit, elle créera quatre an plus tard « la fille du Danube » (1836), puis « l'Ombre » (1839).*<sup>157</sup>

Seit 1827 blieb sie zehn Jahre lang der Star der Pariser Oper, sie interpretierte große Hauptrollen in vielen Balletten, wie *Flore et Zéphyre*, *Dieu et la Bayadère*.

Mit *La Sylphide* gelingt es ihr 1832 ihr großes poetisches Können auf der Bühne zu verewigen.

Unvergesslich bleibt auch ihre folkloristische Interpretation in *La Gitana* oder *La Gipsy* 1839.

Sie verlässt Paris 1837 um nach Russland zu gehen, wo sie in St. Petersburg bis zu ihrer Pensionierung 1848 das Bühnengeschehen mitgestaltete.

Die russische Tänzerin Elena Andrejevna (1819-1857) wurde von der Taglioni inspiriert und auch ein anderer, berühmter französischer Tänzer, auf den ich später zurückkommen werde, debütierte an der Seite von Maria Taglioni, Marius Petipa.

---

<sup>156</sup> Corvin de, Pierre. Le théâtre en Russie. S.335

<sup>157</sup> Christout, Marie-Françoise. Histoire du ballet. S.53

Taglionis größte Rivalin, die Österreicherin Fanny Elssler (1810-1884), muss erwähnt werden, denn auch sie tanzte in allen Hauptstädten Europas und prägt die Entwicklung des Balletts maßgebend.

Fanny Elssler war die Tochter des Kammerdieners von Joseph Haydn und war die „verkörperte Wiener Anmut“.<sup>158</sup>

Louis Duport war eine zeitlang auch in Wien am Kärntnertortheater tätig und er holte sowohl Maria Taglioni als auch Fanny Elssler in das Kärntnertortheater.<sup>159</sup>

Von Wien aus eroberte sie alle großen Opernhäuser, in Mailand, London, Berlin und in Paris feierte sie 1834 ihre größten Erfolge.

1838 bezauberte sie ganz Russland mit ihrer dramatischen Bühnenperformanz.<sup>160</sup>

Fanny war eine bodenständigere, fleischlichere, erotischere Tänzerin als die Taglioni. Gautier nannte die Elssler « *danseuse païenne* », Favoritin der Männer, die Taglioni hingegen war die « *danseuse chrétienne* ».<sup>161</sup>

Auch Grillparzer beschrieb das unterschiedliche Wirken dieser miteinander rivalisierenden Tänzerinnen, die Taglioni wurde als die „*Ästhetische, die Luftige*“ bezeichnet während die Elssler als ein „*tanzender Körper mit Begierden*“ beschrieben<sup>162</sup>.

Durch ihren Erfolg und persönliches Geschick reist Fanny Elssler durch ganz Europa, von Italien kommt sie 1822 an das Kärntnertortheater und über Berlin nach London und schließlich nach Paris.<sup>163</sup>

Sie verlässt Europa und geht nach Amerika, kommt wieder zurück und macht eine Europatournee, sie gastierte mehrmals in Russland.

Ihre Paraderollen waren *Cachucha* 1836, *La Gipsy* 1839, unter der Choreographie von Joseph Mazilier trat sie als *Cracovienne* auf.

Sowie in Wien und anderen Städten Europas, teilten sich die „Fans“ in Russland auch im Ballettkrieg in zwei Lager, die Taglioni- Anhänger und die Elssler- Anhänger.

---

<sup>158</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S.322

<sup>159</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S.322

<sup>160</sup> Christout, Marie-Françoise. Histoire du ballet. S.71

<sup>161</sup> Christout, Marie-Françoise. Histoire du ballet. S.55

<sup>162</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S.323

<sup>163</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band V. S.323

Der französische Tänzer Jules Perrot (1810-1892) war der bedeutendste Tänzer – Choreograph und ein komplexer Ballettcharakter.

Als Schüler Vestris, war er für eine Tänzerkarriere gut vorbereitet und er wurde ein gefeierter Star, konkurrierte mit allen berühmten Tänzern.<sup>164</sup>

*Sylphe aux ailes de chauve-souris selon le mot de Bournonville, il joint à un torse de ténor, des jambes de statue grecque.*<sup>165</sup>

Gautier nannte ihn « *Perrot l'aérien, Perrot le Sylphe, le Taglioni mâle* »<sup>166</sup>.

« *Perrot ist nicht gutaussehend, er ist sogar ausgesprochen hässlich; bis zum Gürtel hat er die Figur eines Tenors und das sagt alles, aber vom Gürtel abwärts ist er charmant ... er hat auf keinen Fall jenes fade und süßliche Aussehen, das die tanzenden Männer so unausstehlich macht* », sagte ebenfalls Gautier.<sup>167</sup>

1835 verließ er die Oper.

Von 1851 bis 1859 hatte Perrot in St. Petersburg die Stellung eines Ballettmeisters und Choreographen, dort übte er großen Einfluß auf die Entwicklung des russischen Balletts aus und bereitete für Marius Petipa den Weg zur modernen Choreographie.

Perrot entdeckt Carlota Grisi (1819-1899) in Neapel und widmet ihr viel Aufmerksamkeit, und lässt sie in London, Wien und Paris debütieren.

In seiner Inszenierung von *La Naiade et le pêcheur* triumphiert die Grisi 1850 auf allen europäischen Bühnen und löst die Taglioni und Elssler ab.

Carlotta Grisi steht im Mittelpunkt der Ballettgeschichte der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wegen ihrer Verkörperung der Rolle der *Giselle*.<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> Liechtenhahn, Rudolf. Ballettgeschichte. S.84

<sup>165</sup> Christout, Marie-Francoise. Histoire du ballet. S.57

<sup>166</sup> Christout, Marie-Francoise. Histoire du ballet. S.57

<sup>167</sup> Liechtenhahn, Rudolf. Ballettgeschichte. S.84

<sup>168</sup> Christout, Marie-Francoise. Histoire du ballet. S.57

Gautier sagt folgendes über Carlotta Grisi: « *Man muss an eine sich eben öffnende Teerose denken...obschon sie zart und leicht wirkt, ist sie nicht von jener anatomischen Magerkeit, in welcher oft Tänzerinnen Rennpferden ähneln, die nichts mehr als Knochen und Muskeln aufweisen...diese Rolle (Giselle) ist wohl in Zukunft jeder Tänzerin vorgehalten zu tanzen, und der Name Carlotta wird unzertrennlich mit der Giselle verbunden bleiben.* »<sup>169</sup>

Sie bereist ganz Europa und tritt im Marinskij Theater (ehemaliges Kirov Theater) in St. Petersburg auf.<sup>170</sup>

Die Grisi verkörperte die lyrische Taglioni und die dramatische Elssler in einem und war eine sehr talentierte Tänzerin.

*Giselle*, ein choreographisches Meisterstück von Perrot ist das romantische Ballett schlecht hin, verdankt ihr Entstehen Heinrich Heine, das Szenario wurde von Vernoy Saint-Georges, Théophile Gautier und dem Choreographen Coralli zusammengestellt.<sup>171</sup> Die Musik stammt von Adolph Adam.

Jules Perrots Choreographie wird weltberühmt.<sup>172</sup>

*Giselle* zählt zu den tänzerisch extrem anspruchsvollen Ballettstücken.

Den Darstellerinnen wird viel abverlangt, nur wenige Tänzerinnen konnten beiden Akten der *Giselle* auf der ganzen Linie gerecht werden.<sup>173</sup>

Weiter Rollen der Grisi, *La jolie fille de Gand* 1842, *La Peri* 1843 (Libretto wieder von Gautier), *Esmeralda* 1844 (nach Victor Hugo, Erstaufführung London) und Perrots *Pas de quatre* 1845.<sup>174</sup>

---

<sup>169</sup> Liechtenhahn, Rudolf. Ballettgeschichte. S.79

<sup>170</sup> Liechtenhan, Rudolf. Ballettgeschichte. S.80

<sup>171</sup> Jean Coralli (1779-1854) ein bekannter Choreograph, wirkte in Wien, Mailand, Lisabon und kehrt 1825 wieder zurück nach Paris um, das Ballett vom Porte-Saint-Martin-Theater zu leiten. 1831 wird er Choreograph der Pariser Oper. Er war ein exzellenter Professor, arbeitete mit den berühmtesten Ballerinas, mit Fanny Elssler, Carlotta Grisi. Er choreographierte viele Stücke gemeinsam mit Jules Perrot zusammen.

<sup>172</sup> Liechtenhan, Rudolf. Ballettgeschichte. S.84

<sup>173</sup> Liechtenhan, Rudolf. Ballettgeschichte. S.77

<sup>174</sup> Liechtenhan, Rudolf. Ballettgeschichte. S.77

Fanny Cerrito (1817-1909), Lucille Grahn (1819-1907), und Carolina Rosati (1826-1909) waren drei weitere romantische Ballerinas aus dieser Zeit.

Unter den russischen Tänzerinnen sind Marija Ikonina, Marija Danilova<sup>175</sup>, Avdot'ja Istomina, Jekaterina Teleševa und die Zubova zu erwähnen.

*Au ballet apparut en cette année (1815) Mlle Istomine, étoile de première grandeur, qui fut la cause de deux suicides. Mlle Istomine, élève de Didelot, pouvait lutter avec la Taglioni, tant elle avait de charmes, de force et de grâce. Pouchkine le chante dans son poème d'Eugène Onéguine.*

*L'année 1821 fut particulièrement brillante pour le triomphe du ballet dont les deux premières danseuses étaient des russes Mlle Zoubova et Mlle Téléchoff, élèves de Didelot, qui prétendaient qu'elles feraient même l'ornement de l'Opéra de Paris. Avec Mlle Istomine, elles formaient, comme disait Didelot, « une trinité incomparable ».*<sup>176</sup>

Zuletzt muss Marius Petipa<sup>177</sup> (1819-1910) genannt werden, ebenfalls ein Franzose, der das russische Ballett revolutionierte.

Vor seiner Übersiedlung nach Russland (St. Petersburg) tanzte er in Brüssel, Bordeaux, Nantes, Paris, Madrid.

Ab 1838 begann Petipa sein eigenes Ballett zu inszenieren. Russland war er vorerst Assistent Perrots, wurde auch als Tänzer und Partner großer Ballerinen gefeiert.<sup>178</sup>

Petipa wird 60 Jahre lang in Russland bleiben und dort das moderne, heutige russische Ballett formen.

Sein erster choreographischer Erfolg war *La fille du Pharaon* 1862, später wurden seine Neochoreographien von *Giselle*, *Esmeralda*, *Corsaire* oder *La Sylphide* weltberühmt. Seinen bekanntesten Ballette waren *Don Quixote* 1869, *la Bajadère* 1877.

---

<sup>175</sup> Danilova tanzte 1808 neben Duport die Venus in *Zéphire et Floris*. Vgl. Corvin de, Pierre. *Théâtre en Russie*. S.335

<sup>176</sup> Corvin de, Pierre. *Théâtre en Russie*. S.335

<sup>177</sup> Christout, Marie- Françoise. *Histoire du ballet*. S.71

<sup>178</sup> Liechtenhan, Rudolf. *Ballettgeschichte*. S.98

Seinen Ruf als einer der bedeutendsten Choreographen aller Zeiten verdankt Petipa drei berühmtesten Balletten zu denen Tschaikovsky die Musik schrieb. Das sind *Šelkunčik (Der Nusssknacker)* 1882, *Spjašaja Krasavica (Dornröschen)* 1890 und *Lebedinoe ozero (Schwanensee)* 1894<sup>179</sup>, alle drei Ballette tragen die unverkennbare Handschrift des großen französischen Choreographen, der in Russland lebte, wirkte und über fünfzig Ballette herausbrachte.

*In der Geschichte des Balletts nimmt Petipa eine Schlüsselstellung ein. Er hat, in Zusammenarbeit mit seinem Vertrauten Enrico Cechetti (1850-1928), aus einer Verschmelzung des etwas weichen, gefühlvollen französischen Stils des klassischen Tanzes mit dem virtuosen, harten des Italieners den typisch russischen Tanzstil geschaffen, der dann durch die Tänzer der „Balletts Russes“ 1909 nach Europa gebracht und später, nach der russischen Revolution, zum Sowjetstil weiterentwickelt worden ist.*<sup>180</sup>

Das romantische Ballett kommt aus Frankreich und ist rein französisch, alle heute noch gespielten Meisterwerke des Balletts sind ebenfalls in Frankreich entstanden. Allerdings darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Romantik eine gesamteuropäische Kulturepoche ist und deshalb nicht typisch französisch, aber das romantische Ballett ist französisch, welches sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer hohen Kunstform des Tanzes entwickelt hat, den die Russen mit größter Leidenschaft aufnahmen und zur Vollendung brachten.

Deshalb ist der französische Einfluss im Bereich des russischen Balletts auch so bedeutend, weil das heutige klassische Ballett im romantischen, französischen Ballett verwurzelt ist.

Das russische Ballett hätte ohne dem französischen Ballett des 19. Jahrhunderts sicher nicht die heutige Form angenommen; und ich wage zu behaupten, dass es ohne die vielen französischen Tänzer und Choreographen erst gar nicht zustande gekommen wäre.

---

<sup>179</sup> Liechtenhan, Rudolf. Ballettgeschichte. S.98

<sup>180</sup> Liechtenhan, Rudolf. Ballettgeschichte. S.99

*...et il se trouve ainsi qu'un autre élément, aujourd'hui symbolique s'il en est de la culture russe, son école de danse classique, doit lui aussi son origine à un Français, Marius Petipa qui, invité à la cour de Saint-Pétersbourg où il restera jusqu'à sa mort...*<sup>181</sup>

Nach 1850 verschwindet das europäische Ballett sukzessive von der Bildfläche, es zerfällt, kommt komplett aus der Mode, wird nicht mehr als ernstzunehmende Kunst genommen.

Der Erfolg der Inszenierungen hängt zu stark von den Ballerinas ab, die Tänzer kommen zu kurz, sie fungieren als Träger oder Heber der Tänzerinnen.

Musiker, Dekorateur, Choreographen sind schon genervt von den Kapriзен der Ballerinas;<sup>182</sup> sie nahmen einen Stellenwert ein, der mit dem Ruhm heutiger Topmodels verglichen werden kann.

Viele Tänzerinnen handelten sich einen schlechten Ruf ein, weil sie ihr Einkommen mit der Zuwendung begüterter männlicher Verehrer aufbesserten, was dem Ballett einen trivialen Stellenwert verpasste.

Nur in Russland und Dänemark wurde das Ballett hochgehalten und gepflegt und konnte in das 20. Jahrhundert hinübergetragen werden.

So lebt das französische Ballett bis heute im klassischen russischen Ballet weiter.

---

<sup>181</sup> Sokologorsky, Irène. La France dans la culture russe. S.16/17

<sup>182</sup> Christout, Marie- Françoise. Histoire du ballet. S.65

## Das Repertoire

Wie sah nun der Spielplan des französischen Theaters in Russland aus, welche Stücke wurden im 19. Jahrhundert gespielt, was liebte das Publikum?

Die französische Klassik war seit dem 18. Jahrhundert fixer Bestandteil am Spielplan aller russischen Theaterhäuser, vor allem Stücke wie *L'Avare*, *Le bourgeois gentilhomme*, *Le médecin malgré lui*, *Les Fourberies de Scapin* und andere Stücke des französischen Theaters.

Corvin spricht über ein :

« *Envahissement de la scène russe par le moliérisme au détriment de l'esprit nationale, et le retour à l'étranger, dont la grande Catherine était parvenue à guérir presque complètement le théâtre russe* ». <sup>183</sup>

Im Dezember 1805 gab Zar Alexander I. Marschall Aleksandr Naryškin, dem Intendanten des Petersburger Hoftheaters, den Auftrag auch in Moskau ein Hoftheater zu bauen.

Es wurde ein vielseitiger Spielplan gepflegt und das Theater wurde regelmäßig französischen oder deutschen Truppen zur Verfügung gestellt.

Der Tänzer Duport trat in diesem Theater mit den damals zwei berühmtesten Balletten auf: *L'Hymen de Zéphyr* und *Les Amours de Vénus et Adonis*. <sup>184</sup>

Auch Mlle Georges trat hier sehr oft auf und konkurrierte mit der berühmten russischen Schauspielerin Jekaterina Semënova.

Gerade unter der napoleonischen Okkupationszeit gewannen gesellschaftskritische Komödien von Krylov kulturpolitisch an Bedeutung.

---

<sup>183</sup> Corvin, Pierre. *Le théâtre en Russie*. S. 258

<sup>184</sup> Kindermann, Heinz. *Theatergeschichte*. Band VI. S.274

Die russische Aristokratie mit ihrer schon lächerlich übertriebenen „Gallomanie“ wird ordentlich aufs Korn genommen und löste beim bürgerlichen Publikum großen Beifall aus.<sup>185</sup>

Später, nach dem Zusammenbruch des Dekabristenaufstandes, spielten das Bol'šoi und Malyj Theater vorwiegend leichte Operetten, Singspiele und Vaudevilles.

Das Publikum sollte mit harmlosen Gattungen, die keine politischen Botschaften enthalten, unterhalten werden.<sup>186</sup>

Das private Theater Pozniakov war eines der Besten in ganz Russland und hier wurden auch die meisten französischen Vorstellungen gegeben.

*Le théâtre privé du général Pozniakov, en effet, fut un des meilleurs du début du siècle dernier. Les spectacles étaient montés par l'acteur-régisseur Sandounov, le « Stanislavski » de l'époque, et sa femme, chanteuse d'opéra célèbre, qui formait les actrices.*<sup>187</sup>

Zwischen dem 3. und 15. Juli 1808 gab Mlle Georges mit *Phèdre* in St Petersburg ihr Debüt in Russland.

*...malgré la chaleur tropicale qui régnait en cette année, elle sut rendre déserts tous les environs de la capitale, d'après la pittoresque expression d'un chroniqueur du temps.*<sup>188</sup>

Am 30. Juli desselben Jahres, gab Mlle Georges eine weitere Vorstellung in der Rolle der *Aménaïde* in Racines *Tancredè*.

Am 31. August 1808 wurde *Sémiramis* von Voltaire gespielt. In der Hauptrolle wieder Mlle Georges.

---

<sup>185</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S.275

<sup>186</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S.277

<sup>187</sup> Evreinoff, Nicolas. Histoire du théâtre russe. Payot. Paris 1946. S.225

<sup>188</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.287

*Au moment où Sémiramis monte les marches du trône pour adresser son discours au peuple, toute la salle l'acclama debout.*<sup>189</sup>

1808 wurden folgende Ballettstücke aufgeführt : *Zéphire et Flore*, *Psyché et l'Amour* und *Les Amours de Vénus et Adonis*.

Der französische Tänzer, Duport, über den im letzten Kapitel ausführlich geschrieben wurde, debütierte erfolgreich in diesen Aufführungen.

*Un autre début important de l'année fut celui de Duport, danseur français, engagé par ordre, qui émerveilla le public par la légèreté de sa danse et qui mérita le surnom flatteur d'aérien*<sup>190</sup>.

1810 reiste Mlle Bourgoïn mit ihrer Truppe an und hinterließ einen bleibenden Eindruck in St. Petersburg.

Vom 14. Juni bis zum 26 Juni gaben sie *Nanine* von Voltaire.

Im selben Jahr erlangte sie einen noch größeren Erfolg mit Racines *Iphigénie*, Mlle Bourgoïn übernahm selbst die Rolle der Iphigénie und überwältigte das Publikum an der Seite von Mlle Georges, die Clytemnestre spielte.

*Elle choisit pour son premier début le rôle de Nanine, dans la comédie de Voltaire, et fut admirablement bien accueillie ; mais c'est surtout dans son second rôle qu'elle enleva d'unanimes suffrages. Elle joua Iphigénie à côté de Mlle Georges, qui faisait Clytemnestre, et son succès contre-balança celui de l'idole de public.*<sup>191</sup>

Die französische Truppe beeinflusste auch das Repertoire anderer russischer Theater, es wurden fast ausschließlich klassische Stücke aufgeführt, Corvin schreibt, dass auf den Plakaten aus dieser Zeit Stücke wie *König Lear*, *Zaire*, *Marie Stuart* und *Medea* angesagt wurden.

---

<sup>189</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.288

<sup>190</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.289

<sup>191</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.294

Am 31 Dezember 1810 ereignete sich eine Tragödie im Großen Theater, nachdem die französische Truppe ihre Vorstellung beendet hat, gab es einen Maskenball.

Als die Gäste bereits mit ihren Kutschen vorfuhren, breitete sich ein Feuer aus dem Appartement des Intendanten Nariškin, welches in einem Flügel des Theaters befand, auf das ganze Theater aus.

Wichtige Dokumente, Dekore, Archive und die Bibliothek konnten gerettet werden, vom Theater, welches von Katharina der Großen erbaut wurde, blieb nichts übrig.

*Inauguré, comme nous le savons, sous Cathérine II en 1787, Le Grand Théâtre de Saint Pétersbourg n'avait duré que vingt-quatre ans, moins d'un quart de siècle<sup>192</sup>.*

Um den Theaterbetrieb mitten in der Saison nicht unterbrechen zu müssen, mietete die Direktion das Haus Koucheleff am Palastplatz, in diesem Haus befand sich ein sehr schöner Saal mit zwei Logengängen und einer offenen Galerie.

Bereits am 2. Januar gab die russische Truppe im neuen, provisorischen Theater die erste Vorstellung, *Dadaïs* von Denis Fonvizin.

Von nun an wurde dieses Haus auch „Das neue Theater“ genannt.

Viele Schauspieltruppen, besonders ausländische, gaben ihre Vorstellungen und die Saison konnte gerettet werden.

*...Pétersbourg pouvait applaudir six troupes différentes appartenant à la direction impériale ; c'étaient : les troupes d'opéra et de comédie russes, deux troupes françaises, opéra et comédie, la troupe allemande et la troupe du ballet. Ces troupes jouaient alternativement sur deux théâtres, le Nouveau et le Petit Théâtre<sup>193</sup>.*

1811 stand *Ariane* von Racine auf dem Spielplan.

Am 21 August 1811, gab der Schauspieler Manville eine aus Gesang, Tanz und Dialogen gemischte Vorstellung im *Nouveau Théâtre*.

---

<sup>192</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.297

<sup>193</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.298

Seine Frau, eine große russische Sängerin, Mme Manville- Fédor, sang auf Französisch und tanzte, während der Schauspieler Mézières einen Franzosen spielte, der sich in einem Dorf verirrt hat, und brachten das russische Publikum zum Lachen.<sup>194</sup>

Die französische Truppe beendete 1811 eine erfolgreiche Saison, sie spielten das ganze Jahr *Iphigénie en Aulide* von Gluck<sup>195</sup> und bereicherten das Publikum mit den zwei Georges Schwestern, die ältere spielte Clytemnestre und die jüngere Iphigénie.

Obwohl das Jahr 1812 für Russland eine politische und militärische Niederlage gegen Napoleon barg und auch als solches in die Geschichte einging, wurde das Theatergeschehen nicht im Geringsten beeinträchtigt.

Im Gegenteil, Russlands Bühnen gaben wie noch nie eine Vorstellung nach der anderen und spickten ihr Repertoire mit Neuheiten. Die Zeit der Napoleonischen Kriege war kulturpolitisch sehr ertragreich.

Allerdings waren darunter sehr viele patriotische Stücke wie:

*Les femmes soldats ou La forteresse mal défendue*, Vaudeville von M. Marie Théaulon und Armand d'Artois, welches 1809 uraufgeführt wurde. *La guerre ouverte*, Komödie in drei Akten von Antoin Jean Dumaniant und *L'amour de la patrie*, Komödie von Stanislas Champein.<sup>196</sup>

Die Komödien von J. Krylov erfreuten sich ebenfalls großer Beliebtheit beim Publikum, weil er sich sehr über die „gallomanen“ russischen Aristokraten lustig machte und beim bürgerlichen Publikum mit solch aktuellen Polemiken gut ankam.<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.299

<sup>195</sup> Oper in drei Akten von Francois Gand-Leblanc Rouillet, Musik von Christoph Willibald Gluck. Beruht auf Racines Tragödie *Iphigénie*.

<sup>196</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.300

<sup>197</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S. 275

Zum Beweis ihrer Loyalität und Sympathie dem russischen Publikum gegenüber, organisiert die französische Schauspieltruppe vom 6. bis zum 18. Juni 1812 eine antinapoleonische Manifestation.

Aufgeführt wurde *Dmitrij Donskoj* von Ozeroff, das Stück wurde in französische Alexandriner übersetzt und dann in französischer Sprache über die Bühne gebracht. Die besten französischen Schauspieler übernahmen die Rollen.

*Les rôles étaient distribués de la façon suivante:*

*Védel jouait Dmitri, Manville le prince de Tver, Déligny le prince de Belozersk, Delmas représentait l'ambassadeur tartare et Mlle Georges personnifiait la touchante Xénie.*<sup>198</sup>

Das Theater war überfüllt und man kann vielleicht die Gefühle und Reaktionen des Publikums erahnen.

*Toutefois malgré le jeu artistique et plein de flamme de Védel et de Mlle Georges, la tragédie russe, ainsi travestie, manqua de portée ; les vers patriotiques, passant par des bouches françaises, au lieu de provoquer l'enthousiasme, suscitèrent un certain sentiment de malaise. Bref le succès fut médiocre et la tentative des comédiens français, en somme trop courtoisanesque, demeura sans lendemain*<sup>199</sup>.

Bald darauf wurde der Krieg zwischen Frankreich und Russland deklariert und der Zar verließ St. Petersburg und alles, was eine Waffe tragen konnte, wurde mobilisiert. Ungeachtet dessen gab die französische Truppe weiterhin Vorstellungen, als ob nichts geschehen sei.

In Moskau hätte am 30. August Glinkas *Natalja, Tochter des Bojaren* (Natalja, bojarskoja doč) uraufgeführt werden sollen, das Vordringen der französischen Truppen verhinderte diese Aufführung.<sup>200</sup>

*On eût dit qu'au milieu de l'explosion de l'enthousiasme populaire, qui n'a eu de précédent dans la vie du peuple russe qu'en 1613, lors de l'avènement de la maison*

<sup>198</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.301

<sup>199</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.301

<sup>200</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S. 275

*des Romanoff, la direction des théâtres impériaux avait complètement oublié la troupe française, ou bien encore qu'elle faisait dédain de son existence.*

*Il fallut que la pression de l'opinion publique, animée contre tout ce qui était français, et même contre la langue française, ramenât la direction au sentiment de ses devoirs<sup>201</sup>.*

Zar Alexander kommunizierte unter dem Druck der öffentlichen Meinung einen Ukas, in dem er den französischen Künstlern die Umstände ihrer Entlassung erklärt und ihnen zugleich Entschädigungen in Form von Pensionen und Erstattung der Rückreisekosten nach Frankreich zugesteht.

*Vue les circonstances présentes et trouvant la troupe française inutile, j'ordonne de congédier de mon service tous les acteurs et toutes les actrices des théâtres français de Saint-Pétersbourg et de Moscou, en leur payant leurs émoluments intégralement jusqu'à ce jour. Quant à ceux d'entre eux qui, conformément aux règlements du 25 décembre 1789, concernant les artistes des théâtres, ont atteint les termes prescrits pour les pensions de retraite, j'ai ordonné au chef de mon cabinet de servir régulièrement ces pensions.*

*Je reste votre bienveillant,*

« Alexandre »<sup>202</sup>

Der Zar war dem französischen Theater sehr verbunden und so fiel auch der Ukas dementsprechend mild und wohlwollend aus, wenn man bedenkt, dass Napoleon sein Reich besetzt hat.

Am 12. November 1812 gab Mlle Georges ihre letzte Vorstellung in *Méropé* von Voltaire und seit dem 19. November wurden keine französische Vorstellungen in St. Petersburg gegeben und die nächsten 5 Jahre soll es weiterhin kein französisches Theater in der bisherigen Form mehr geben, erst im Februar 1818 wird es wieder zugelassen.<sup>203</sup>

Sehr viele Franzosen flüchteten, aber einige blieben.

<sup>201</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.302

<sup>202</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.303

<sup>203</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.304

Vor allem in Moskau fanden die napoleonischen Truppen fast ausschließlich französische Köche, Friseure, Modemacher und Künstler vor, während die russische Bevölkerung aus Furcht vor den Franzosen bereits geflüchtet war.

Nach dem Brand verordnete Napoleon das französische Theater oder das Haus Pozniakov, wieder in Stand zu setzen:

*Par ordre de L'empereur Napoléon, des ouvriers habiles, peintres, tapissiers, décorateurs fournis par l'armée, se mirent à l'œuvre ; et, en moins de huit jours, la salle Pozniakoff fut en état.* <sup>204</sup>

*Aussi comprend-on que les acteurs que Napoléon avait amenés avec lui à Moscou en 1812, aient utilisé ce local pour y donner leurs représentations.*

*Le général Bosset la fit réparer et repeindre, on décora les loges de draperies, on fit un rideau en brocart et on suspendit au milieu de la salle un lustre de 170 chandelles.* <sup>205</sup>

Vom 5. bis zum 17. Oktober wurde ein Plakat mit zwei französischen Vorstellungen herausgegeben.

Das Plakat auf der nächsten Seite gibt uns Einblicke wie Theatervorstellungen anfangs 19. Jahrhunderts angekündigt wurden, wie hoch die Preise waren und welche Schauspieler angeführt worden sind.

---

<sup>204</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.308

<sup>205</sup> Evreinoff, Nicolas. Histoire du théâtre russe. S.225

## THÉÂTRE FRANÇAIS

*Les comédiens français auront l'honneur de donner*

*Mercredi prochain, 19 (7) octobre 1812*

*Une première représentation du*

### **Jeu de l'Amour et du Hasard**

*Comédie en trois actes et en prose*

*DE M. DE MARIVAUX, suivie de*

### **L'Amant auteur et valet**

*Comédie en un acte et en prose*

*DE CÉRON*

Dans le jeu de l'Amour et Hasard, MM. Adnet, Pérout, Saint-Clair, Bellecour, Bertrand, et Mmes André et Fusil.

### **PRIX DE PLACES :**

Loges et première galerie.....5 roubles ou 5 fr.

Orchestre et parterre.....3 roubles ou 3 fr.

Deuxième galerie.....4 roubles ou 4 fr.<sup>206</sup>

Das Orchester wurde aus den besten Musikern zusammengestellt, das Publikum setzte sich fast ausschließlich aus männlichen Zuschauern zusammen, hauptsächlich französische Soldaten.

Die wenigen Damen waren in Moskau gebliebene Gouvernanten und Modistinnen.

Immer wieder schrie das Publikum: *Vive l'empereur ! Vive Napoléon ! Vive la France !*<sup>207</sup>

Vom 7. bis zum 19. Oktober und vom 19. bis zum 31. Oktober wurden elf Vorstellungen gegeben mit den bereits erwähnten Stücken außerdem wurden noch folgende Stücke aufgeführt:

<sup>206</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.309

<sup>207</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.310

*Le Mariage de Figaro*, ich nehme an von Beaumarchais, denn Corvin präzisiert nicht wessen Stück gespielt wurde und auch nicht ob nur die Komödie oder die Oper von Mozart. Dann die Komödie in einem Akt von Poisson Phillippe (1682-1743) *le Procureur arbitre, les trois Sultanes*, Komödie in drei Akten von Charles Simon Favart (1710-1792) obwohl ich auch ein Stück mit demselben Titel von Nicolas Marie Dalayrac (1753-1809) gefunden habe, schwer zu sagen welcher Autor gespielt wurde, aber ich wage zu behaupten, dass Favart mit größerer Wahrscheinlichkeit aufgeführt wurde.<sup>208</sup>

Fast jedes Spektakel wurde mit Tanzeinlagen gekrönt, interessant ist, dass ausgerechnet russische Tänze in russischen Kostümen vorgeführt wurden.

*C'est la danse en costume national russe qui obtenait tous les suffrages des vieux grognards de la Grande Armée. C'étaient les deux sœurs Lamiral, jolies Françaises nées à Moscou, et qui avaient appartenu au corps de ballet de l'opéra.*<sup>209</sup>

Auch Nicolas Evreinoff schreibt über diese Vorstellungen:

*La salle du spectacle est dans la Grande Nikitski, maison de Pozniakov. Ce qui est curieux à noter, c'est que le clou de ces soirées étaient la danse russe exécutée par les sœurs Lamiral...*<sup>210</sup>

Prinz Čakovskoj, der Assistent des Theaterintendanten, besuchte als erster nach der Evakuierung aus Moskau das *Théâtre Napoléon* oder das Haus Pozniakov.

Das Theater war in einem desolaten Zustand, der Bühnenbereich war umsiegelt von halbverwesten Pferdekadavern, rundherum allerlei zerstörte Möbel, überall lagen Stoffe, Kostüme und Requisiten, Musikinstrumente quer durch den Saal verstreut.

Die Logen boten einen katastrophalen Anblick.<sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> Corvin, Pierre. *Le théâtre en Russie*. S.310

<sup>209</sup> Corvin, Pierre. *Le théâtre en Russie*. S.311

<sup>210</sup> Evreinoff, Nicolas. *Histoire du Theatre russe*. S.226

<sup>211</sup> Corvin, Pierre. *Le théâtre en Russie*. S.317. Siehe auch Evreinoff, *Histoire du théâtre en Russie*. S.226

Das Theater öffnete wieder 1813 und spielte ausschließlich russische Dramen zu Gunsten der armen Bevölkerung von Moskau.

Am 1. Januar 1814 wurde ein Maskenball gegeben und am 13. Mai 1814 die Oper *Le porteur d'eau* von Cherubini gespielt.<sup>212</sup>

Nach und nach begann sich das Leben in Russland zu normalisieren, die mondäne Welt suchte trotz des vorangegangenen Leides ihren Anschluss an den Status vor der Invasion.

So begann auch das Theaterleben sich wieder zu normalisieren.

*Les théâtres de Saint Pétersbourg n'avaient pas fermé leurs portes pendant toute la durée de la guerre, reprirent vite leur activité et plus que jamais ils furent suivis. Il n'en fut pas même des théâtres moscovites, qui restèrent fermés près de deux années ; car ce n'est qu'au printemps 1814, c'est-à-dire au retour de l'empereur Alexandre de Paris, que restaurés ou reconstruit à neuf, ils rouvrirent leurs portes.*<sup>213</sup>

*Chose à peine croyable, malgré la suppression de la troupe française et le légitime ressentiment contre les Français qui venaient de nous faire la plus injuste des guerres, la littérature dramatique française fournit, après comme avant la guerre, le contingent principal des pièces jouées dans les théâtres russes.*<sup>214</sup>

Das Repertoire beinhaltete nach wie vor Stücke von Molière, Racine und Corneille. Der Winter 1812-1813 war sehr erfolgreich:

*Molière, Racine, Corneille ne furent pas expulsés du répertoire comme les légions napoléoniennes du sol russe ; tant s'en faut ; puisque les deux plus grands succès de l'hiver 1812-1813 furent « Joseph », de Méhul, et « Zoraime et Zalmar », de Boieldieu.*<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> Evreinoff, Nicolas. Histoire du théâtre russe. S.226

<sup>213</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.317

<sup>214</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.319/320

<sup>215</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.320

*Les deux Samoiloff, mari et femme, et Nimphadore Séménoff, sœur de la tragédienne, obtinrent dans ces opéras les plus beaux succès de leur carrière. « Joseph » fut joué pendant plusieurs mois de suite et fit de splendides recettes.*<sup>216</sup>

1814 wurde Prinz Tuf'jakin, ein persönlicher Freund des Zaren, zum Generaldirektor der russischen Theater ernannt.

Unter seiner sechsjährigen Leitung stellte sich eine sehr fruchtbare Periode für das Theaterwesen ein.

In seiner Amtszeit wurde das französische Theater 1818 in St. Petersburg wieder zum Leben erweckt.

Das Repertoire des Jahres 1814 enthielt wieder fast nur französische Stücke.

*Nous relevons:*

*Mahomet, de Voltaire; Florian, un opéra en un acte; Cendrillon ; le Nouveau Seigneur de village ; Antigone ; les Fourberies de Scapin ; les Folies amoureuses, etc., etc.*<sup>217</sup>

Ich nehme an, dass Cendrillon von Nicolas Isouard (1810) gemeint ist, auch hier schreibt Corvin nicht von welchem Autor, denn es gibt auch das Cendrillon von Jean Louis Laruelle (1759). *Le nouveau Seigneur de village* ist von Boieldieu, *Les fourberies de Scapin* von Molière und *Les folies amoureuses* sind von Jean François Regnard.

Das russische Publikum war offensichtlich nicht nachtragend und genoss das französische Repertoire in vollen Maßen.

Am 12. Januar 1815 stand *Zaire* von Voltaire auf dem Programm.

Die russische Tragödin Katharine Semënova erlangte mit ihrer Interpretation der Protagonistin hohes Ansehen.

---

<sup>216</sup> Corvin, Pierre. *Le théâtre en Russie*. S.320

<sup>217</sup> Corvin, Pierre. *Le théâtre en Russie*. S.321

Einen weiteren Erfolg erlangte im selben Jahr *Joconde* von Nicolas Isouard, obwohl die Kritiker die Oper als gewagt einstufte.

*Lise Sandounoff chanta Camille, et son duo avec Joconde était redemandé tous les soirs deux ou trois fois. Les critiques du temps trouvaient le sujet de cet opéra « trop scabreux » ; quelques-uns en demandaient même la suppression.*<sup>218</sup>

*Le jeu de l'amour et du hasard* von Marivaux wurde weiterhin regelmäßig aufgeführt.

*Iphigénie en Aulide* genauso, Katharina Sem'enova spielte Clytämnestra.

*Télémaque à l'île de Calypso*, Oper von Boieldieu und *La Leçon aux coquettes* von Čakovskoj wurden vom 12 bis zum 25 September 1815 aufgeführt.

*Mme Valbrecht, qui avait quittée le théâtre en 1814, y fit une brillante rentrée.*<sup>219</sup>

Auch die Ballerina Istomina debütierte 1814.

Das Jahr 1816 wurde mit der Adaptierung des *Misanthrope* von Kakoškin eröffnet.

*Mme Valbrecht choisit la pièce par son bénéfice, qui eut lieu 14 février, et interpréta d'une façon hors ligne le rôle de Célimène, appelée par le traducteur Préléstina (Madame la Séduction). Le jeune Briansky, dont le talent s'affermisssait chaque jour, créa avec éclat le Misanthrope.*<sup>220</sup>

Am 14 Mai wurde ein neues Gesetz erlassen, welches alle Theaterhäuser des Reiches dazu verpflichtete eine Vorstellung zu Gunsten von Invaliden zu geben.<sup>221</sup>

---

<sup>218</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.322

<sup>219</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.323

<sup>220</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.326

<sup>221</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.327

Obwohl am 1 September dann auch noch eine Preiserhöhung der Sitzplätze vorgeschrieben wurde, war das Jahr 1816 trotzdem sehr erfolgreich.

*Sémiramis*, Tragödie in fünf Akten mit Katharina Semënova in der Hauptrolle, auch hier gehe ich davon aus, dass Voltaires *Semiramis* gemeint ist, da es noch die Opern von Gluck und Salieri mit demselben Titel gibt und sogar auch noch ein Ballet nach der Inszenierung von Gasparo Angilioni.

*Sémiramis* und *Le mariage de Figaro* waren die „Highlights“ des Jahres 1816 und die Komödie *Bigot puni* in drei Akten und in Versform von Boris Föderov.

1817 wurde zum ersten Mal der Name Nicolas Dur erwähnt, einer der ersten und besten Komödianten des russischen Theaters.

Genau am 17. Januar 1817 gab er sein Debüt in im Ballett *Une soirée au jardin*.<sup>222</sup>

Am 30 April wurde auch das Drama von Fëdor Ivanov *La famille Staritchkoff* oder *La prière devant Dieu et le service devant le Tsar ne sont jamais perdus* zum ersten Mal aufgeführt.

Dieses Stück gibt Ereignisse aus dem Krieg vom 1807 wieder und war sehr beliebt beim russischen Publikum.

*C'est un épisode de la guerre de 1807, où l'amour du peuple russe pour son souverain est représenté sous des traits héroïques qui sert de donnée principale à la pièce.*<sup>223</sup>

Am 3 Februar 1818 wurde die Wiedereröffnung des Grand –Théâtre gefeiert.

Das Theater wurde komplett nach den Plänen des französischen Architekten Modu renoviert.

Die Premiere wurde mit einem Prolog von Schiller eröffnet und anschließend wurde das Ballett *Zéphire et Flore* aufgeführt.<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> Corvin, Pierre. *Le théâtre en Russie*. S.327

<sup>223</sup> Corvin, Pierre. *Le théâtre en Russie*. S.328

<sup>224</sup> Corvin, Pierre. *Le théâtre en Russie*. S.329

Am 11 Februar wurde zu Gunsten der Semënova eine Vorstellung im Grand -Théâtre gegeben.

*...au bénéfice de Mme Sémenoff, donnée au Grand Théâtre, furent représentés les « Fausses Infidélités », comédie de Barté, traduite en vers par Griboedoff, qui prenait de plus en plus goût pour le théâtre.*<sup>225</sup>

Am 24 Mai stand die Zauberflöte auf dem Programm:

*...grand succès avec la « Flûte enchantée », de Mozart, admirablement montée, triomphe de Samoiloff, Tamino et de Mme Sandounoff la reine de la nuit.*<sup>226</sup>

Die russische Oper war zu diesem Zeitpunkt noch in der Entwicklung und es gab wenige Stücke die aufgeführt wurden, deshalb standen weiterhin italienische und französische Opern auf dem Spielplan.

Allerdings war die schauspielerische Leistung der russischen Künstler hervorragend.

*L'opéra russe de cette époque, qui possédait peu d'œuvres originales, pouvait lutter par ses artistes de talent et son exécution avec n'importe quelle troupe italienne ; de plus, tous les chanteurs et cantatrices étaient d'excellents comédiens.*<sup>227</sup>

Das russische Theater hingegen war auf dem Vormarsch und konnte dem französischen immer mehr parieren.

*La Comédie russe, de son côté, allait de pair avec la Comédie-Française, dont elle jouait le répertoire avec aisance et avec un ensemble parfait.*<sup>228</sup>

Trotzdem genoss das Petersburger Publikum weiterhin das französische Theater und besuchte leidenschaftlich jede Vorstellung der französischen Truppe.

---

<sup>225</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.329

<sup>226</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.330

<sup>227</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.330

<sup>228</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.330

*Privé d'un théâtre français, le public pétersbourgeois se dédommageait en allant applaudir des œuvres françaises, auxquelles il faisait toujours un chaleureux accueil.*<sup>229</sup>

Der Schauspieler Mézière und Mitglied der alten Truppe, ist in Russland auch nach der französischen Besatzung geblieben und glaubte, nun den richtigen Moment gewählt zu haben, französische Künstler wieder nach Russland zu holen.

Nach einer Beratung mit dem Ehepaar Brice und dem Schauspieler Durand, drei Wanderschauspieler, die zu diesem Zeitpunkt ihr Glück in St. Petersburg versuchten, beschlossen sie den Prinzen Tuf'jakin um die Erlaubnis zu fragen ihnen ein Lokal zur Verfügung zu stellen, um dort französische Vorstellungen zu geben.

Der Generaldirektor, ein großer Freund Frankreichs, bemühte sich etwas zu organisieren, schaffte es letztendlich dann doch nicht.

Deshalb wandte sich Mézière an den Prinzen Jusupov, der in seinem Palais einen schmucken Theatersaal für mindestens 300 Gäste beherbergte, und der Prinz gewährte Mézière das kleine Theater umsonst.

Nach dem ersten Erfolg besuchte er nun alle alten Stammgäste des Théâtre-Français, um sie wieder für das französische Theater anzuwerben, bald darauf waren alle Abonnements ausverkauft.<sup>230</sup>

*...car toutes les personnes auxquelles il s'adressa exprimèrent leur grande satisfaction de revoir des spectacles français.*

*Le succès fut si grand, si spontané, que Mézière trouva urgent de compléter sa petite troupe par de nouveaux engagements.*<sup>231</sup>

Er lud mehrere Schauspieler aus Frankreich ein, nach Russland zu kommen, und so formierte er eine neue Truppe.

*Il fit venir de Paris d'abord sa fille, Mme Denis-Toussaint, comédienne de race qui jouait les jeunes premières, et son mari, comique de bon aloi. Puis arrivèrent un peu plus tard,*

<sup>229</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.330

<sup>230</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.331

<sup>231</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.331

*Mlles Félix, fille de la célèbre Félix, Mlle Andrieux, qui avaient appartenu à l'ancienne troupe, et, avec celles-ci, Mlle Dangeville et le ténor Jenot, qui chantaient l'opéra léger.*<sup>232</sup>

Da diese Truppe sehr erfolgreich war, gewährte ihnen 1819 der Generaldirektor Prinz Tuf'jakin drei Mal in der Woche im Grand-Théâtre aufzutreten.

Um einen Rückgang der russischen Vorstellungen zu vermeiden, hatte er die Idee nicht getrennte Abonnements zu verkaufen, also der Abonnent musste sich auch die russischen Stücke ansehen, man konnte nicht nur die französischen Vorstellungen abonnieren.

*Au mois de septembre 1819, la troupe française jouait déjà au Palais « par ordre », sur le désir exprimé par l'impératrice mère.*

*Telle est, en deux mots, l'histoire de la restauration du Théâtre-Français de Saint Péterbourg.*<sup>233</sup>

Das Jahr 1820 wurde durch die Premiere des berühmten Vasilij Karatygin geprägt, am 3 Mai trat dieser geniale Schauspieler zum ersten Mal in der Rolle des *Fingal* in der gleichnamigen Tragödie von Ozerov auf.

Am 15 Mai spielte er die Hauptrolle in Voltaires *Oedipe*, Mme Valbrecht spielte Jokaste.

Am 27 Mai wurde *Tancredi* von Voltaire aufgeführt.

1821 war ein erfolgreiches Jahr für die russische Truppe.

Zuerst debütierte Mlle Dur, die Schwester des berühmten Tänzers Nicolas Dur, in der Rolle der Agnès in *École des femmes*.

---

<sup>232</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.331

<sup>233</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.332

Im selben Jahr wurde die Komödie *Jeunesse de Henri V* (Heinrich V) von Alexander Duval aufgeführt und *La femme jalouse* von Comte de Ségur.

Ebenso für das russische Ballett war das Jahr 1821 sehr erfolgreich.

Die Tänzerinnen Zubova, Telešova und Istomina wurden unter der Leitung von Didelot zum wichtigsten Bestandteil der russischen Oper.

Am 1. Dezember 1821 standen drei französische Stücke im „Petit Théâtre“ auf dem Programm, *Une Journée à Versailles* von Duval, *La bonne Mère* und *Le Solliciteur* von Eugène Scribe.

In diesen Rollen debütierte und brillierte der französische Schauspieler Saint-Félix.<sup>234</sup>

*C'est surtout dans se dernier rôle qu'il fit rire aux larmes.*<sup>235</sup>

Prinz Tuf'jakin erkämpfte sich beim Zaren die Erlaubnis noch weitere Schauspieler aus Frankreich nach Russland zu holen.

*« Désirant corser la troupe française et ne pouvant se lier aux correspondants. » c'est dans ces termes que le prince Touphiakine sollicita de l'empereur l'autorisation de se rendre en personne à Paris pour y engager de nouveaux artistes.*<sup>236</sup>

Die Erlaubnis wurde ihm erteilt und er machte sich persönlich auf den Weg nach Paris, die Leitung der Theater übertrug er dem Theadirektor der Moskauer Theater, welcher dann auch seinen Platz des Generalintendanten einnahm.

Tuf'jakin wurde nämlich Opfer eines Intrigennetzes, gesponnen von Prinz Čakovskoj.

Ende 1822 wurde ein Ukas erlassen, welcher die Schauspieler Mézières und Brice das Privileg erstattete drei Jahre Opern, Komödien und Vaudevilles im Petit Théâtre aufzuführen.<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.335

<sup>235</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.335

<sup>236</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.335

Corvin gibt folgende Preisliste für das Jahr 1823 für das Kleine Theater an:

<i>Premières loges</i> .....	20 roubles
<i>Deuxièmes loges</i> .....	15 roubles
<i>Troisièmes loges</i> .....	10 roubles
<i>Fauteuils</i> .....	8 roubles
<i>Chaises</i> .....	3 roubles
<i>Galerie</i> .....	1 rouble <sup>238</sup>

Am 5 Januar 1823 verordnete der Zar die Trennung der Moskauer Direktion von der Sankt Petersburger und es sollte eine unabhängige Direktion unter der Führung des Prinzen Galicyn formiert werden.

Zum Präsidenten dieser Direktion wurde der Graf Miloradovič gewählt.

Kakošin wurde zum Moskauer Theaterdirektor ernannt.<sup>239</sup>

Es werden laufend Vorstellungen gegeben und auch einige Benefizveranstaltungen.

*Le 29 janvier eut lieu le bénéfice de l'acteur Briansky que les journaux de l'époque ont appelé « le Bénéfice des leçons », parce que l'affiche était composée de trois pièces en un acte : Le Leçon aux jaloux, la Leçon des époux, et la Leçon aux célibataires.*<sup>240</sup>

*Le 5 février, bénéfice de retraite de la célèbre cantatrice, Mme de Sandounoff, après trente-trois ans de services. On se rappelle qu'elle avait débutée en 1791.*<sup>241</sup>

Dank dem talentierten Karatygin und der Semënova wurde das russische Repertoire immer klassischer und klassischer:

---

<sup>237</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.336

<sup>238</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.337

<sup>239</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.337

<sup>240</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.337

<sup>241</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.338

*Médée, Marie Stuart, Tancrède, Iphigénie, le Prince Pojarsky, Dmitri Donskoy; enfin tragédies sur tragédies se succédaient sans relâche et faisaient des salles combles.*<sup>242</sup>

Karatygin wurde in diesem Jahr sehr populär und konnte seinen Vertrag erneuern und bekam nun die doppelte Gage wie bisher.<sup>243</sup>

Am 19 September 1823 wurde das „Comeback“ der Schauspielerin Kolossova mit *Andromaque*, Tragödie in fünf Akten von Racine eröffnet.

*Le 19 septembre eut lieu la brillante rentrée de Mme Kolossof dans Hermione, d'Andromaque, après deux ans d'absence qu'elle venait de passer à Paris pour se perfectionner dans son art*<sup>244</sup>.

Zeitzeugen und Theaterhistoriker von damals bezeugen, dass die Kolossova sogar bei Mlle Mars persönlich Unterricht genommen haben soll und dass sie ein Angebot erhalten hatte, Célimène in der Comédie-Française zu spielen. Leider ist Letzteres nicht bewiesen worden.<sup>245</sup>

Am 23 Oktober 1823 debütierten zwei neue Darsteller in der französischen Truppe, Lavillette und Pradel.

Am 12 November wurde *Phèdre* gegeben, Karatygin und Semënova spielten die Hauptrollen.

Am 27 November ein weiterer Erfolg der Kolossova in *Misanthrope*, welches ganz in der Tradition der Comédie-Française wiedergegeben wurde.<sup>246</sup>

---

<sup>242</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.338

<sup>243</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.338

<sup>244</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.338

<sup>245</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.338

<sup>246</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.338

Ein weiteres Stück wurde sehr oft in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts gespielt, nämlich *Vous et tu* oder *Soixante ans d'entr'acte*, Komödie in fünf Akten von Prinz Čakovskoj.

Voltaire ist die Hauptfigur in diesem Stück

*La pièce fut spécialement écrite pour le contraste du rôle de Voltaire. C'est Sosnitzki qui le créa avec un immense succès, et au second acte il était, paraît-il, d'une ressemblance frappante avec l'auteur de « Zaire ». La pièce fut jouée souvent.*<sup>247</sup>

Am 31 März 1824 gab das französische Theater die Vorstellung *Marie Stuart* von Lebrun zu Gunsten des französischen Schauspielers Delcroix.

*Le rôle de Maria Stuart servit de début à Mlle L'Honneur, débarquée fraîchement de Paris. Celui d'Elisabeth était tenu avec talent par Mme Charles Pradel ; Delcroix faisait Leicester.*<sup>248</sup>

Am 9 Juni 1824 wurde das Ballett *Cendrillon* aufgeführt und die russische Truppe spielte *Les Amis de Molière*, eine Komödie in zwei Akten, übersetzt von Karatygin.

*Briansky jouait Molière; Boretzky, Boileau; Bobroff, La Fontaine ; Voinoff personnifiait le grand acteur Baron, et Sissnitzky, le comédien Chapelle. La pièce plut beaucoup.*<sup>249</sup>

Am 25 August wurde zu Ehren von Mme Karatygina Hamlet gespielt, sie selbst spielte Ophelia und ihr Ehemann Karatygin, Hamlet.

Die Nächsten zwei Monate wurden folgende Stücke aufgeführt; Voltaires *Tancrede*, *Esther* und *Valérie* von Eugène Scribe und der *Misanthrope*.<sup>250</sup>

---

<sup>247</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.340

<sup>248</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.340

<sup>249</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.341

<sup>250</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.342

Es kamen russische Theaterstücke immer stärker in Mode, vor allem Puškin konnte die Aufmerksamkeit auf sich und sein literarisches Schaffen lenken.

Man schrieb seine Gedichte in Theaterstücke und Ballettstücke um.

Am 3 November 1824 gab Prinz Čakovskoj die Vorstellung von *Le Finois*, eine Komödie in fünf Akten, die aus dem Poem *Ruslan und Ludmilla* von Puškin, geborgt und interpretiert wurde.

Am 8 Dezember 1824 wurde auch ein Ballett mit dem Namen des Gedichtes choreographiert.

*...le danseur Auguste monta à son bénéfice un grand ballet fantastique, intitulé comme le poème lui-même. C'est Mlle Istomine qui créa le rôle de Ludmila.*<sup>251</sup>

Im Jahr davor hat der berühmte Choreograph Didelot das berühmte Gedicht Puškins, „*Kavkazkij plennik*“ oder „Der kaukasische Gefangene“ als Ballettstück inszeniert.<sup>252</sup>

*Le 28 Septembre, première représentation d'une trilogie en vers de Chakovskoy, « Kerim Guirey », refaite d'après le poème « La Fontaine de Bakhtché-Serai, de Pouchkine, qui ne toucha de ce fait aucun droit d'auteur.*<sup>253</sup>

Das Jahr 1825 war ein sehr Ertragreiches für alle russischen Theater, die Anzahl aller Arten von Vorstellungen ist enorm gestiegen und das Publikum hat sich auch in seiner Besucheranzahl deutlich erweitert.

Deshalb beschloss der Graf Miloradovič die Erlaubnis vom Zaren für die Konstruktion eines dritten Theaters zu bekommen, weil zwei Theaterhäuser für fünf Schauspieltruppen in St. Petersburg nicht mehr ausreichten.

Er bekam die Erlaubnis prompt und es wurde bereits in wenigen Monaten ein neues Theatergebäude erbaut.

Das neue Theater wurde am 1 Januar 1825 eröffnet mit der Oper von Cherubini *Le Porteur d'eau*.

Leider brannte dieses Theater schon im März desselben Jahres ab.

<sup>251</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.343

<sup>252</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.343

<sup>253</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.344/345

*...à la suite d'une imprudence, ce théâtre brûla de fond en comble le 2 mars suivant. Heureusement que se eut lieu à l'époque du grand carême, pendant lequel les théâtres en Russie restaient fermés ; il en fut jusqu'en 1881.*<sup>254</sup>

Im Frühling 1825 gab das französische Theater *Misanthrope*, dann stand auch die Oper *Le nouveau Seigneur du village* von Boieldieu und auch die Oper *Raoul Barbe Bleu* von Berton.<sup>255</sup>

1824 wurde ein neues Theater in Moskau eröffnet, das Petrovskij und wurde bereits im Jahr 1825 ins „Kleine Theater“ unbenannt.

Dieses Theater wurde zu einem der Besten in ganz Russland und seine Schauspieler zählten ebenfalls zu den Besten des Landes.

Am 18 November 1825 wurde die Vaudeville Komödie von Zotov, *Le Dernier Jour de bonheur*, aufgeführt.

Die Russen sahen in dieser Aufführung ein trauriges Omen, das den Tod des im Sterben gelegenen Zaren angekündigt hat.

*On ne sait pourquoi, mais ce titre impressionna singulièrement le public, qui ne put se rendre bien compte de ce sentiment que quelques jour plus tard, quand la capitale, consternée, apprit la douloureuse nouvelle de la mort de l'empereur, qui, coïncidence étrange, agonisait à Taganrog, précisément dans la nuit du 18 au 19 novembre, pendant que se jouait « le Dernier Jour de bonheur ».*<sup>256</sup>

Alle Theater blieben bis zur Krönung des neuen Zaren, Nikolaus I geschlossen.

Nikolaus der Erste erwies sich als ein großer Theaterfreund.

*Après le règne de Catherine II, celui de l'empereur Nicolas, le Louis XVI russe, peut être regardé comme le plus favorable aux lettres.*

---

<sup>254</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.344

<sup>255</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.344

<sup>256</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.346

*Il fut fertile en talents de tout genre, dont le jeune souverain se faisait le protecteur. Ce règne peut servir de ligne de démarcation entre le théâtre ancien et le théâtre moderne.*<sup>257</sup>

Da schlägt Kindermann betreffend Nikolaus' Theaterliebe einen anderen Ton an:

*Nikolaus der I hatte so intensives Interesse an diesem Theater (Aleksandrinskij), dass er selbst die Schauspieler engagiert, sie beim Rollenstudium beriet, ihre Kostüme bestimmte und, wenn ihm die Aufführung gefiel, auch Geschenke an die Darsteller verteilte. Er wählte freilich aus der Zahl der weiblichen Ensemblemitglieder seine Mätressen aus.*<sup>258</sup>

Nach dem Zusammenbruch des Dekabristen-Aufstandes wurden sowohl im Bol'soi als auch im Malyj Theater in St. Petersburg wurden sehr leichte Stücke, ohne Tiefgang, die lediglich unterhalten und nicht zum Nachdenken anregen sollten, gespielt.

Das waren meistens Singspiele, Vaudevilles und andere harmlose Stücke, auch kitschige pseudohistorische Dramen, die den Zaren priesen, die Loyalität und Devotion des Volkes betonten.

Es sind sogar Dekrete aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts erhalten, in denen der Zar bis ins Detail dem Publikum vorschreibt, wie es sich während der Vorstellungen zu verhalten habe.

Er wirft dem Publikum tatsächlich vor warum es bei manchen Szenen applaudierte, obwohl der Zar mit keiner Geste zeigte, dass er selbst an dieser Szene Gefallen fand oder er war beleidigt, wenn das Publikum nicht klatschte oder sogar eisig schwieg, wenn Seine Majestät genau an dieser Stelle entzückt war.

Kindermann sagt, dass das Theater in Russland in dieser Zeit zum politischen Seismographen wurde und sich die politische Stimmung in den Reaktionen des Publikums widerspiegelte.<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> Corvin, Peter. Le théâtre en Russie. S. 347

<sup>258</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S. 272

<sup>259</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S.272

Hier gibt Astolphe de Custine eine detaillierte Beschreibung eines Theaterabends in St. Petersburg von 1839 ab:

*J'ai vu à l'Opéra ce qu'on appelle une représentation « en gala ». La salle magnifiquement éclairée m'a paru grande et d'une belle forme. On ne connaît ici ni galeries ni balcons ; il n'y a pas à Pétersbourg de bourgeoisie à placer pour gêner les architectes dans leur plan ; les salles de spectacle peuvent donc être bâties sur des dessins simples et réguliers comme les théâtres d'Italie, où les femmes qui ne sont pas du grand monde vont au parterre.*

*Par une faveur particulière j'avais obtenu pour cette représentation un fauteuil au premier rang su parterre. Les jours de gala, ces fauteuils sont réservés aux plus grands seigneurs, c'est-à-dire aux plus grandes charges de la cour ; nul n'y est admis qu'en uniforme, dans le costume de son grade et de sa place.*

*Mon voisin de droite, voyant à mon habit que j'étais étranger, m'adressa la parole en français avec la politesse hospitalière qui distingue à Pétersbourg les hommes des classes élevées et, jusqu'à un certain point, les hommes de toutes classes, car ici tous sont polis : les grands par vanité pour faire preuve de bonne éducation ; les petits par peur.*

*Après quelques mots de conversation insignifiante, je demandai à mon obligé inconnue qu'on allait représenter : « C'est un ouvrage traduit du français, me répondit-il : le Diable boiteux. »*

*Je me creusais la tête inutilement pour savoir quel drame avait pu être traduit sous ce titre.*

*Jugez de mon étonnement quand j'appris que la traduction était une pantomime calquée librement sur notre ballet du « Diable boiteux ».*

*Je n'ai pas beaucoup admiré le spectacle ; j'étais surtout occupé des spectateurs. La cour arriva enfin ; la loge Impériale est un brillant salon qui occupe le fond de la salle, et ce salon est encore plus éclairée que le reste du théâtre qui l'est beaucoup.*

*L'entrée de l'empereur m'a paru imposante. Quand il approche du devant de sa loge, accompagné de l'Impératrice et suivi de leur famille et de la cour, le public se lève en masse. L'empereur en grand uniforme d'un rouge éclatant et singulièrement beau.*

*L'uniforme des Cosaques ne va bien qu'aux hommes très-jeunes ; celui-ci sied mieux à un homme de l'âge de Sa Majesté ; il rehausse la noblesse de ses traits et de sa taille. Avant de s'asseoir, l'Empereur salue l'assemblée avec la dignité pleine de politesse qui le caractérise. L'Impératrice salue en même temps ; mais ce qui m'a paru un manque de respect envers le public, c'est que leur suite même salue. La salle tout entière rend aux deux souvenirs révérence pour révérence, et, de plus, le couvre d'applaudissements et de « hourras ».*<sup>260</sup>

Dieser Bericht gibt aufschlussreiche Details über den architektonischen Zustand eines russischen Theaters, über das Publikum, dann über das gespielte Stück, über das Auftreten der Zarenfamilie und auch über die Meinung eines Außenstehenden bzw. eines Ausländers.

Zar Nikolaus baute St. Petersburg sehr stark aus und verschönerte die Stadt, wo er nur konnte, so ließ er auch 1832 ein neues Theater bauen, das er nach seiner Frau Alexandra Fëdorovna benannte, nämlich „Aleksandrinskij Teatr“.<sup>261</sup>

Auch in diesem Theater wurden Seiner Majestät huldigende Stücke mit Vorzug auf den Spielplan gesetzt.

Es fehlte nicht an plumpen Allegorien, folkloristischen - patriotischen Elementen und schwülstigen Treuedeklamationen an den Zaren.

Das Bol'soi Theater wurde 1836 restauriert und seit der Wiedereröffnung am 27. November zum Opernhaus umfunktioniert, hier standen italienische Opern auf dem Spielplan und 1843 ließ sich auch eine italienische Operntruppe in St. Petersburg nieder. Hier entwickelten sich bis in die vierziger Jahre Oper und Ballett, Komödien, Singspiele und Vaudevilles.

Es wurden großteils italienische und französische Opern und Operetten aufgeführt und auch hier wird sich die Überflutung des Fremden positiv auf die Entwicklung der eigenen Oper auswirken.

---

<sup>260</sup> Custine, Astolphe. La Russie en 1839. Band II. Brief 13. Paris.

<sup>261</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S.272

In der Romantik beginnen die Russen auch eigene Opernlibretti zu komponieren, M. Ivanovič Glinka (1804-1857) gilt als Vater der eigenständigen russischen Oper, mit der typisch russischen Diktion und Melodik.<sup>262</sup>

Das Theater in Russland verlangte immer mehr nach Eigenständigkeit und Emanzipation von fremden Theatereinflüssen, die Romantik war in vollem Gange, Schriftsteller wie A. S. Puškin (1799-1837) und Nikolaj V. Gogol (1809-1852) revolutionierten die russische Bühne.

Puškin schulte sich sprachlich und rhythmisch bei den deutschen Romantikern, er war ein großer Bewunderer Herders und Schlegels.

*An die Stelle des Alexandriners traten die von Schauspielern viel besser und natürlicher zu bewältigenden reimlosen fünffüßigen Jamben, ja zum Teil auch schon Prosa, für das russisch-tragische Theater ein völliges Novum!*<sup>263</sup>

Puškin sagte in einem auf Französisch verfassten Brief:

*A notre théâtre conviennent les lois populaires du drame shakespearien et non les règles mondaines de la tragédie racinienne.*<sup>264</sup>

Denn er wollte die « Wahrheit der Leidenschaften » und die « Wahrscheinlichkeit der Gefühle » spiegeln und die freie Charakterdarstellung auf der Bühne durchsetzen.<sup>265</sup>

Die romantischen Melodramen und französischen Possen und Singspiele behagten auch Gogol nicht, er bedauerte, dass die russischen Schauspieler so viele fremdartige und westeuropäische Charaktere darstellen mussten.

---

<sup>262</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S.274/275

<sup>263</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S.261

<sup>264</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S.261

<sup>265</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S.261

Die deutsche Programmatik der Romantik, die besagt, dass jedes Volk sein eigenes Gesicht, einen eigenen Habitus und ein eigenes Lebensgepräge besäße, hat eine tiefe Wirkung auf Gogols Denken und schriftstellerische Entwicklung hinterlassen.<sup>266</sup>

Gogol schwebte vor den russischen Menschen mit seinem Lebensgepräge und seinem Lebensstil auf die Bühne zu bringen.

In einem seiner Aufsätze sagte er:

*Um Gottes willen, gebt uns russische Charaktere! Laßt uns uns selber sehen, unsere eigenen Schwindler, unsere eigenen Sonderlinge!*<sup>267</sup>

Auf Französisch wurde gegen Ende der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer weniger gespielt Theater, das französische Theater blieb natürlich erhalten und auch damals moderne französische Stücke wurden aufgeführt, allerdings nur mehr noch in russischer Übersetzung oder wenn in französischer Sprache, dann nur für einen eingeschränkten Rezipientenkreis.

Das französische Theater genießt nun einen völlig anderen Status in Russland, es ist jetzt nur eines unter vielen anderen ausländischen Theatern und einst hat es das russische Theaterleben überhaupt ausgemacht.

Das Mihailovskij-Theater wurde am 8. November 1833 neu eröffnet und fungierte als Konzertsaal bis in die Sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Neben russischen Aufführungen und Balletten gastierten immer wieder ausländische Künstler, italienische und französische Opernensembles und deutsche Schauspieltruppen.

Ende siebziger Jahre bis 1917 spielten hier die französischen Truppen für ein ausgewähltes Publikum, dessen Kern sich aus Ausländern, Diplomaten und russischen Aristokraten zusammensetzte.

Gespielt wurden vorwiegend moderne Stücke neuer Autoren der Pariser Szene wie Dumas Sohn, Victorien Sardou und Edmond Rostand, aber auch Molière, Beaumarchais

---

<sup>266</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S. 263

<sup>267</sup> Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. S.263

und die restlichen klassischen Autoren wurden gespielt sowie auch die romantischen wie Victor Hugo.<sup>268</sup>

Die Ära der spezifischen Vormachtstellung französischer Kunst und des französischen Theaters in der russischen Kunstszene ist trotzdem zu Ende gegangen, sowie auch die französische Sprache und Kultur mit dem Verschwinden der alten Aristokratie aus dem russischen Alltag langsam aber stetig zurückgegangen ist.

Das Bürgertum gewann immer stärker an Macht und wurde nun zum neuen „Jet Set“, es bestimmte nun die Mode und Trends und entwickelte neue Vorlieben.

Das französische Theater ist nicht verschwunden, aber seine Stellung in der russischen Gesellschaft hat sich verlagert.

Denn der Erfolg des französischen Theaters basierte hauptsächlich auf der Tatsache, dass es noch keine ausgereifte russische Alternative gab die mit dem französischen Theater konkurrieren konnte.

Erst im 19. Jahrhundert wurde das französische Theater durch das russische substituiert.

---

<sup>268</sup> Markov, P.A. Teatral'naja Enciklopedija. Sovjetskaja Enciklopedija. Moskva.1964. Tom III. S.857/858

## 7.Conclusion:

Ce mémoire traite le sujet du théâtre français qui était encore fortement répandu en Russie dans la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Le but principal est d'explicitier le développement du théâtre français en Russie dans la réalité historique compte tenu de la transformation politique et socioculturelle aux XIX<sup>ème</sup> siècle.

Pourquoi parle-t-on du théâtre français en Russie ? Quel rôle joue la culture française en Russie et pourquoi est-elle devenue tellement populaire ou bien pourquoi fait-elle pour un siècle et demi partie de l'identité russe ?

Qui sont les récipients du théâtre russe? De quelle couche sociale s'agit-il ? Quel répertoire fait les salles comblées et quels acteurs sont en faveur du public russe ?

L'épanouissement des cultures étrangères en Russie et par conséquent l'influence du français ont commencé peu à peu sous le règne de Pierre le grand.

Pierre I. savait vivifier et reformer non seulement la vie culturelle en Russie, en 1703 il a fondé une nouvelle ville du style européen, Saint-Pétersbourg.

Cette ville représenta la nouvelle époque qui changeait successivement les vieux structures du pouvoir et créa aussi une nouvelle hiérarchisation aristocratique.

Saint-Pétersbourg est la « fenêtre » qui emmène au dehors.

Pierre voulut absolument que son empire corresponde aux développements modernes qui se manifestent dans toute l'Europe.

Il implanta la coutume de s'habiller à la manière européenne et invita des étrangers à s'installer en Russie, en 1702 il fit construire le premier théâtre public à Moscou.

À cette époque les premiers Français sont venus en Russie bien qu'il faille dire que ces familles huguenotes ne sont pas venues volontairement, ils ont été forcés de fuir devant les catholiques en France.<sup>269</sup>

Mais quand même, les étrangers apportèrent une attitude fraîche, et de l'autre côté Pierre et les aristocrates commencèrent à voyager par toute l'Europe.

---

<sup>269</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.12

Pierre rêvait d'européaniser la Russie en ouvrant une « fenêtre » face au couchant, mais le couchant s'est déjà francisé.<sup>270</sup>

La conséquence est que l'européisation est en même temps la francisation de la Russie car la culture française envahisse toute l'Europe à cette époque.

La culture russe commence à s'orienter de plus en plus aux idoles littéraires français. Les oeuvres de Voltaire, de Diderot, de Rousseau et Mablys devenaient très populaires et marqueraient des aristocrates russes pour plusieurs générations.

Malgré la fondation du premier théâtre par Pierre I., on ne peut pas parler d'une culture théâtrale en Russie, il faut attendre le règne de la fille de Pierre, Elisabeth, qui va établir une vie culturelle révolutionnaire et jamais vue avant en Russie.

Elisabeth, élevée par une gouvernante française, aimait la France, la langue française, la vie française et presque tout ce qui était français.

En 1756, le premier Théâtre national fut ouvert à Saint-Pétersbourg et une activité théâtrale régulière se développait de plus en plus.

Elisabeth fit presque un culte du théâtre, elle engagea plusieurs orchestres, fit venir des troupes du ballet et des acteurs français en Russie, à n'importe quel prix.

Au lieu des pièces à la manière « commedia dell'arte », des opérettes et libretti joués aux années trente du XVIII<sup>ème</sup> siècle elle préférait le théâtre français.

Dans le répertoire se trouvèrent maintenant des oeuvres classiques comme les tragédies et comédies de Racine, Corneille, Voltaire, Molière, Destouches, Regnard et d'autres écrivains français comme Campistron, Dancourt, Delille, Legrand et Lesage.<sup>271</sup>

Les spectateurs russes furent aussi enthousiastes et complètement enchantés du théâtre français.

Le cercle des récipients s'élargit après que Elisabeth publia un ukase qui permet aux commerçants de participer aux spectacles théâtraux.

L'enthousiasme pour les tragédies classiques n'est pas la seule raison pour la francisation extrême de la société russe, mais c'est plutôt la fascination pour la manière

---

<sup>270</sup> Lubenow, Martin. *Französische Kultur in Russland*. S.18/19

<sup>271</sup> Lubenow, Martin. *Französische Kultur in Russland*. S.46

française de vivre, précisément la complète « manière d'être »<sup>272</sup> qui attire l'attention des jeunes aristocrates.

Dans la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle la langue française se répand dans presque toutes les cours européennes et la société russe se force pour le meilleur et pour le pire d'assimiler complètement la culture française.

Cette admiration dérape hors de contrôle et s'abandonne dans une « gallomanie » excessive pendant le règne de Catherine la Grande.

*Dans les capitales, mais aussi en province, les aristocrates adoptent le français jusqu'à vouloir ignorer la langue russe.*

*Les Russes acquièrent d'ailleurs rapidement en Europe la réputation de parler le français mieux que les autres, et les témoignages abondent sur des voyageurs arrivant pour la première fois de Saint-Pétersbourg et pris à Paris pour des Français.<sup>273</sup>*

Les familles nobles font venir des précepteurs français et pour les jeunes adolescents il est obligatoire de faire comme preuve de leur maturité un grand voyage en Europe au milieu duquel le séjour en France est indispensable.

L'auteur dramatique russe, Denis Fonvizine (1745-1792) qui rechigne à la gallomanie et se moque des représentants de la même, déclare :

*Si mon corps est né en Russie, mon âme appartient au royaume de France.<sup>274</sup>*

*Parallèlement, la Russie accueille des créateurs français en grand nombre : peintres, architectes, artistes...C'est ainsi d'ailleurs que certains objets culturels fondateurs de l'identité russe se trouvent être l'œuvre de Français.<sup>275</sup>*

---

<sup>272</sup> Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. S.20

<sup>273</sup> Sokologorsky, Irène. La France et le français dans la culture russe. Les études françaises en Russie. Cahiers de l'association internationale des études françaises. Paris.2000. S.13

<sup>274</sup> Sokologorsky, Irène. La France et le français dans la culture en Russie. S.14

<sup>275</sup> Sokologorsky, Irène. La France et le français dans la culture en Russie. S.14

Tolstoï écrit dans *Guerre et paix* (*Vojna i mir*) que l'invasion de Napoléon en Russie cause un grand choc chez les aristocrates qui se sentent plus proches de l'envahisseur que des soldats qui défendent leurs biens et leur territoire.<sup>276</sup>

Bien que la culture française soit fort présente dans la vie culturelle, les intellectuels commencent à chercher leur identité russe, le nationalisme se répand et l'émancipation de la culture russe commence à ce point là.

Mais la langue française ne régresse pas si facilement.

*Tout au long du XIX e siècle on verra pratiquement tous les auteurs chercher à cerner et à définir les traits propres à l'homme et à l'histoire russes par rapport aux façons d'être françaises.*<sup>277</sup>

Le commencement du règne d'Alexandre I<sup>er</sup> peut être considéré comme la continuation de l'heureux et glorieux siècle de Catherine.

*Alexandre fut dans sa jeunesse un charmeur, un esprit éclairé, un homme libéral et bon. Monté sur le trône à l'âge de vingt-quatre ans, il rappela d'exil une foule de malheureux proscrits bannis par son père ; il abolit la torture et la confiscation des biens, supprima la censure, réduisit les impôts, s'occupa activement de faire fleurir les arts et les lettres ; et le théâtre trouva en lui un protecteur zélé, éclairé et vigilant.*<sup>278</sup>

Le jeune Tsar aimait beaucoup le théâtre et il s'intéressait vivement aux événements autour du théâtre et il consacra beaucoup de temps pour améliorer l'organisation des théâtres en Russie.

Alexandre fit une suite d'ordonnances, désigna un nouveau surintendant, Naryshkine, des théâtres impériaux « pour mettre un peu d'ordre et introduire plus d'économie dans le budget » !<sup>279</sup>

Il fut résolu de mettre un frein au gaspillage systématique qui faisait déjà tradition depuis le règne d'Elisabeth et de Catherine II.

---

<sup>276</sup> Sokologorsky, Irène. La France et le français dans la culture en Russie. S.16

<sup>277</sup> Sokologorsky, Irène. La France et le français dans la culture en Russie. S.16

<sup>278</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S. 261

<sup>279</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S. 262

En 1804 il forma un bureau spécial sous le nom *Comptoir des Théâtres Impériaux*<sup>280</sup> qui doit contrôler de rentrées et les dépenses de l'argent.

Malgré la grande sollicitude pour le théâtre national, Alexandre n'oublia pas le théâtre français. Il faisait lui-même la connaissance des artistes français pendant ses voyages à travers l'Europe et comme cela il prescrivit, en 1808, de renouveler et de renforcer la troupe de Saint-Pétersbourg par de nouveaux acteurs. De plus, il ordonna de former une complète neuve et indépendante troupe à Moscou.

*Parmi les nouveaux comédiens français, nous relèverons les noms connus de Vedel, dont les débuts dans « Tancrède » firent époque ; de Déligny et de Laroche, deux célébrités de l'époque ; enfin de Granville et de Manville. Et parmi les actrices Mmes Delille, Plantin, Chéri et Burce. La première danseuse, la toute gracieuse Mme Saint Clair, était également Française. Mais l'engagement le plus marquant fut celui de la belle Mlle Georges, dont la beauté troublante tourna toutes les têtes en commençant par celle de l'empereur lui-même, assure-t-on.*<sup>281</sup>

Mais avant l'arrivée de la nouvelle troupe les acteurs suivants étaient déjà sur place :

*Déligny, François, Lisière, Despassy, Ducroissy, Frogère, Andrieux et Henri Maise ; et les actrices Félicie Andrieux, Berteuil, Evra la Grande, Marie Maise, Tousaint, Mézières, Valzile, Frogère et Xavier première.*<sup>282</sup>

Pierre Corvin et Patrick Berthier citent seulement les acteurs le plus connus de la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, cependant seulement ceux qui jouaient en Russie sont pour cette étude relevants.

Mlle Georges et le danseur Duport sont très connus à Saint-Pétersbourg, puis la grande actrice Rachel Félix.

En plus il faut mentionner Mme Valbrecht, Mlle Bourgoïn et l'acteur Mézières.

<sup>280</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S. 265

<sup>281</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S. 286/287

<sup>282</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S. 304

Parmi les acteurs russes qui jouaient le théâtre français il faut évoquer la vedette russe, Jekaterina Semënova, Vasilij Karatygin et sa femme Alexandra Karatygina- Kolossova et puis l'acteur moscovite, Pavel Močalov.

Mlle Marguerite de Georges (1787-1867) commençait son engagement en 1802 dans la Comédie Française avec le début comme Clytemnestre dans *Iphigénie en Aulide* de Racine.

Elle était la personnification d'une beauté antique et avec sa voix bien timbrée et son apparence majestueuse elle séduisait toute l'Europe.

En 1808 elle arriva à Saint-Pétersbourg en passant par Vienne. Elle débuta à Peterhof, accompagné de Vedel et de Mainville : le régisseur Fleuriot l'avait fait venir spécialement de Paris.

*Après huit représentations données à la Cour, devant l'empereur Alexandre, ses frères Constantin et Michel, l'impératrice- mère, l'impératrice régnante, Georges débuta au Grand Théâtre , avec un immense succès. Toute la salle applaudissait comme un seul homme et les princesses elles mêmes criaient : « Georges ! Georges ! » Il pleuvait des couronnes et des fleurs. La tragédienne, idole des Russes, royalement rémunérée et comblée de présents, menait un train princier, se promenait souvent dans une magnifique calèche attelée de quatre alezans de l'Ukraine.<sup>283</sup>*

Juste avant l'envahissement de la Russie par des troupes napoléoniennes Mlle Georges demanda au Tsar Alexandre de lui donner la permission de quitter la Russie.

Voyez la réponse du Tsar :

- *Madame, je soutiendrai la guerre contre Napoléon pour vous garder.*
- *Mais, Sire, ma place n'est plus ici ; elle est en France.*
- *Laissez prendre les devants à mon armée et je vous y conduirai.*

---

<sup>283</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle\\_George](http://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle_George) / 04.06.2006

- *En ce cas, j'aime mieux attendre que les Français soient à Moscou, j'attendrai moins longtemps.*<sup>284</sup>

Elle retourna à Paris et elle recommença son engagement dans la Comédie- Française. Mais il y en a beaucoup d'acteurs qui restaient en Russie pendant la guerre.

Les artistes français restés à Moscou:

*Adnet, ancien grand premier rôle du théâtre de la porte Saint-Martin, Saint Clair, Gosset, Belecourt, Bertrand, Péroud et Lefèvre ; Mmes André, Périgny, Lecain, Lamiral, Anthony, et Fusil. Cette troupe de malheur avait élu comme directrice Mme Burcet, comédienne de beaucoup de talent.*<sup>285</sup>

L'actrice russe Catherine Séménova (Jekaterina Seménova), comparée toujours avec la Georges, rivalisait avec une autre actrice russe, Alexandra Karatiguine.

Son début fut en 1803 dans le rôle de la *Nanine* de Voltaire, en 1805 elle fit partie de la troupe de Saint-Pétersbourg et elle jouait entre 1808 et 1812 très souvent à côté de Mlle de Georges en perfectionnant son style.

Ses meilleurs rôles français étaient l'Aménaïde dans *Tanocrède* de Voltaire et celle de la Clytemnestre dans *Iphigénie en Aulide* de Racine.

Elle jouait jusqu'au 1826 des rôles très énergiques non seulement russes mais encore français, comme cela elle gagnait l'honneur d'être intitulée comme « la Georges russe ».

Pierre Corvin mentionne encore l'actrice Mme Valbrecht, les époux Samoïloff, Mlle Bourgoin et l'acteur français Mézières.

Mézières passa plus de quarante années en Russie, il faisait partie de l'ancienne troupe française qui fut venue à l'époque de Catherine II.

Après la chute de Napoléon, Mézières s'engagea énormément pour le renouvellement du théâtre français en Russie.

Mme Valbrecht était pour une longue période une des meilleurs actrices tragiques.

<sup>284</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle\\_George](http://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle_George) am 04.06.2006

<sup>285</sup> Corvin, Pierre. Théâtre en Russie. S.306

Parmi les acteurs français il faut souligner aussi Mme et M. Brice et les époux Durand, qui cherchaient leur fortune en Russie.

Mlle Cartigny qui débutait 1825 dans *le Misanthrope* au théâtre français.

Les époux Vasilij et Alexandra Karatiguine (Karatygin) provinrent d'une vieille famille d'acteurs russes, furent au début du XIX<sup>ème</sup> siècle très connus.

Vasilij Karatiguine brillait comme Cid et Hyppolyte dans *Phèdre* de Racine et dans beaucoup d'autres rôles tragiques.

Sa femme, Alexandra jouait Aménaïde dans *Tanocrède* et Célime dans *Le Misanthrope* et elle étudiait plusieurs rôles en France chez le plus connu acteur français, Talma.

Alexandra Karatiguine et Catherine Séménova rivalisaient comme Mlle Georges et Mlle Duchesnois et le public se divisait entre des supporteurs de l'une et des supporteurs de l'autre interprète.

Vers la fin de la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle une autre actrice causait une fascination incroyable dans toute l'Europe, Mlle Rachel Félix (1821-1858) qui était à côté de Sarah Bernard la tragédienne la plus connue aux XIX<sup>ème</sup> siècle.

Elle interprétait tous les rôles tragiques comme la Camille et l'Emilie de Corneille, l'Hermione, le Phèdre et la Roxanne de Racine et l'Aménaïde et Tanocrède de Voltaire. Toute la Russie était folle d'elle, on vendait la fonte de son buste comme souvenir, on créa un parfum nommé d'après elle et même une tricoteuse portait son nom, la « rachelmaschine », mlle Félix était la « superstar » du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Un aspect qui peut être considéré comme un phénomène unique dans le monde entier est le « Théâtre seigneurial » avec des acteurs –serfs.

Les aristocrates et grands seigneurs les plus riches de la Russie entretenaient dans leurs domaines des théâtres privés dont les artistes se regroupaient des serfs.

Le rôle de ces troupes devenait remarquable dans la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle, exactement pendant le période de la théâtromanie initié par les reines Elisabeth et Catherine et se répandait jusqu' à la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle.

La première mention remonte à 1744 à l'occasion du mariage du grand–duc héritier Pierre de Holstein avec la princesse d'Anhalt-Zerbst, la future Catherine II.

*L'impératrice Elisabeth fit donner au théâtre de la Cour un spectacle intitulé « le Ballet des Fleurs ». Les danseuses étaient de jeunes serves dont on nous a conservé les prénoms plébéiens...*

*Elles avaient probablement été dressées par Jean-Baptiste Landé, le premier maître de ballet qu'ait possédé la Russie et le professeur de danse d'Elisabeth elle-même.<sup>286</sup>*

Les serfs russes, comme les esclaves de l'ancienne Rome, n'étaient pas uniquement des employés au service de la maison, ils étaient obligés d'amuser leurs propriétaires en dansant, jouant le théâtre et en chantant des opéras.

Ils travaillaient toute la journée aux champs et à la maison et le soir ils donnaient des spectacles.

Dès l'enfance, on apprenait aux plus doués entre les serfs la musique ou la danse. Le comte Jagouchinski organisait des luxueux spectacles, avec l'aide du serf Matinski, qui était acteur, compositeur et mathématicien en même temps. Il avait écrit une Géométrie élémentaire et quelques opéras.

Mais le comte Chérémétiev se faisait aussi un nom avec son théâtre seigneurial. Il avait construit trois salles de spectacle, l'une à Moscou et deux autres à Kouskovo et à Ostankino.

Son ensemble était très connu par sa qualité extraordinaire et les théâtres nationaux craignaient la concurrence des acteurs serfs.

*L'impératrice parut enchantée du spectacle, elle autorisa les artistes à venir lui baiser la main et leur fit de beaux cadeaux.*

*Par la suite, elle permit même au comte de faire jouer à Kouskovo des pièces écrites de sa main, car, nous l'avons vu, elle se piquait de littérature dramatique.<sup>287</sup>*

La troupe de Chérémétiev comprenait avec des coiffeurs et couturiers envers 230 personnes.

Les leçons étaient données par les spécialistes étrangers et russes, le chant était enseigné par deux chanteuses françaises.<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> Evreinov, Nicolas. Histoire du théâtre en Russie. S.207/208

<sup>287</sup> Evreinov, Nicolas. Histoire du théâtre en Russie. S.211

Le comte Chérémétiev (Šeremetjev) traitait ses serfs bien ce qu'on ne pourrait pas dire pour les autres propriétaires.

Un certain prince Youssouпов (Jussupov) faisait de ses actrices des concubines et elles étaient obligées de danser nues devant lui et son public privé.

Le servage en Russie était une forme d'esclavage, le propriétaire pouvait battre ses serfs et aussi les vendre et en raison de leurs talents les serfs-acteurs étaient vendus pour des sommes énormes.

Mais la sévérité qui était généralement très répandue aux théâtres privés faisait que les troupes serviles étaient souvent plus appréciées que les acteurs des théâtres d'Etat.<sup>289</sup>

Les meilleurs acteurs russes comme la Semënova, Močalov et Ščepkin étaient d'origine acteurs serfs.

Le ballet russe qui est très connu pour sa technique parfaite s'est développé du ballet français.

Déjà en 1734 le chorégraphe français Jean Baptiste Landé introduisait le ballet français en Russie.

Catherine II montrait beaucoup d'intérêt pour la danse et la conséquence de cette « amour » était la fondation de plusieurs écoles de danse à Saint-Pétersbourg et à Moscou en 1738.

Elle invitait quelques chorégraphes et maîtres de danse à venir en Russie et à former les corps de ballet russes.

Le chorégraphe autrichien, Franz Hilverding, travaillait six années à Saint-Pétersbourg et son assistant italien, Gasparo Angilioni a continué son travail.

Depuis 1757 Giovanni Batista Locatelli s'occupait de l'opéra russe.

Les chorégraphes changeaient jusqu'au moment où le chorégraphe et danseur français, Charles Didelot (1769-1837) assumait la responsabilité du ballet russe.

C'est Didelot qui créa un aperçu général et éternel du ballet russe.

À côté d'une technique précise il fait grand cas de la mimique du danseur, il essaye d'unir les éléments théâtraux et les éléments individuels du danseur à une performance dramatique et expressive.

---

<sup>288</sup> Evreinov, Nicolas. Histoire du théâtre en Russie. S.211

<sup>289</sup> Evreinov, Nicolas. Histoire du théâtre en Russie. S.225

En 1801 Didelot était déjà un homme célèbre, un chorégraphe très connu il était considéré à cette époque comme le « plus grand chorégraphe après Noverre »<sup>290</sup>, aussi un danseur et chorégraphe très connu.

Il coopérait étroitement avec l'orchestre, ces mises en scènes reflétaient la musique et les émotions des danseurs, Didelot est sans doute un précurseur du ballet romantique.

En 1796 Didelot a composé son chef-d'œuvre, le ballet *Zéphyre et Flore*, qui était du premier jour un succès foudroyant dans toute l'Europe.

Entre 1817 et 1828 il mit plus de trente chorégraphies en scène, Didelot peut être considéré comme le pionnier du ballet russe.

Beaucoup de danseurs connus eurent passé sa formation dure et faisaient ensuite une bonne carrière.

Le danseur connu Jules Perrot (1810-1892) était chorégraphe à Saint-Pétersbourg pour quelques décennies, formait aussi le caractère du ballet européen et russe, il découvrit plusieurs danseurs, comme Carlotta Grisi et prépara le chemin pour Marius Petipa, qui créa la chorégraphie moderne.

Le ballet romantique *Giselle* fut son chef d'œuvre et cette chorégraphie est resté jusqu' à nos jours le modèle, la matrice pour toutes mises en scènes de *Giselle*.

Enfin il faut mentionner Marius Petipa (1819-1910), aussi français et aussi un célèbre danseur et artiste qui passait soixante années en Russie.

Petipa était l'assistant de Perrot et puis il assuma la direction du ballet russe, ses chorégraphies sont encore intactes et portent son style évident. Sans lui, le ballet russe n'existerait sous cette forme, connue dans le monde entier.

Le ballet russe s'est développé du ballet français, la langue de chorégraphie est resté jusqu' à nos jours française, on peut dire que le ballet français continuait à exister dans le ballet russe moderne, car le ballet est disparu au XIX<sup>ème</sup> siècle de la scène européenne, seulement en Russie et au Danemark on a continué à soigner la tradition du ballet.

---

<sup>290</sup> Christout, Marie-Francoise. Histoire du ballet. S. 45

Après la reculade de Napoléon la vie en Russie se normalisait et les Français revenaient peu à peu et les activités théâtrales furent reprises. Malgré la désillusion, causée par l'invasion des troupes françaises et malgré le nationalisme qui a augmenté comme conséquence logique, les Russes sont divisés entre la « gallophilie », devenue traditionnelle depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, et la « gallophobie ». Car la langue française faisait partie de l'identité russe à cette époque, les spectateurs russes se sont accoutumés au théâtre français.

*En effet, si, au lendemain de la Révolution française, l'aristocratie perd rapidement sa prééminence dans la plupart des pays européens, dans la société russe, elle demeure fortement dominante pour plus d'un siècle encore.*<sup>291</sup>

Alors la tradition du théâtre français en Russie continuait dans la première moitié du XIX<sup>e</sup><sup>me</sup> siècle, les acteurs français jouaient encore et donnaient des spectacles français. La dramaturgie classique française fut un élément fixe dans le répertoire du théâtre français et de tous les autres théâtres en Russie. Les pièces comme *L'Avare*, *Le bourgeois gentilhomme*, *Le médecin malgré lui*, *Les Fourberies de Scapin* faisaient partie du répertoire standard.

Pierre Corvin parle d'un « envahissement de la scène russe par le moliérisme au détriment de l'esprit national, et le retour à l'étranger, dont la grande Catherine était parvenue à guérir presque complètement le théâtre russe ».<sup>292</sup>

Le théâtre privé du Pozniakov fut un des meilleurs théâtres du début du siècle dernier. L'acteur- régisseur Sandounov montait les spectacles et sa femme, chanteuse célèbre, formait des actrices.<sup>293</sup>

En 1808 Mlle Georges débuta entre le troisième et le quinzième Juillet avec *Phèdre* à Saint-Petersbourg et le trente Juillet elle interpréta *Aménaïde* dans *Tancrède* de Voltaire et le trente et un août elle joua *Sémiramis* de Voltaire.

<sup>291</sup> Sokologorsky, Irène. Les études Françaises en Russie. Paris.2000. S.16

<sup>292</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.258

<sup>293</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.225

Les ballets *Zéphire et Flore*; *Psyché et l'amour* et *Les amours de Vénus et Adonis* étaient très populaires, le danseur Duport débuta 1808 dans ces ballets.

*Nanine* de Voltaire, *Iphigénie* de Racine, *Ariane* de Racine, *Iphigénie en Aulide* de Gluck, *Mérope* de Voltaire et beaucoup d'autres tragédies et comédies de Molière, Corneille et Racine faisaient partie du répertoire.

Six troupes jouaient à Saint-Pétersbourg au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, les troupes d'opéra et de comédie russe, deux troupes françaises, opéra et comédie, la troupe allemande et la troupe du ballet.<sup>294</sup>

L'année 1812 était un choc au niveau militaire, politique et national pour toute la Russie, une certaine continuité théâtrale pouvait s'établir quand même.

Le répertoire fut de plus en plus patriotique et le théâtre français causait un certain sentiment de malaise chez le public russe.

Mais le théâtre français ne disparut pas, car la langue française était profondément enracinée dans la culture russe.

Le théâtre français continuait à donner des représentations et le public était malgré Napoléon encore enthousiaste.

*On eut dit qu'au milieu de l'explosion de l'enthousiasme populaire, qui n'a eu de précédent dans la vie du peuple russe qu'en 1613, lors de l'avènement de la maison des Romanoff, la direction des théâtres impériaux avait complètement oublié la troupe française, ou bien encore qu'elle faisait dédain de son existence.*

*Il fallut que la pression de l'opinion publique, animé contre tout ce qui était français, et même contre la langue française, ramenât la direction au sentiment des ses devoirs.*<sup>295</sup>

Le Tsar Alexandre qui était très proche du théâtre français, communiqua sous la pression de l'opinion publique un ukase qui prescrivit de congédier les acteurs et toutes

---

<sup>294</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.298

<sup>295</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.302

actrices des théâtres français à Saint-Pétersbourg et à Moscou. Leurs émoluments furent payés jusqu' au jour du licenciement.<sup>296</sup>

Le répertoire des théâtres de Saint-Pétersbourg contenait encore des pièces de Molière, Racine et Corneille.

*Molière, Racine, Corneille ne furent pas expulsés du répertoire comme les légions napoléoniennes du sol russe.*

*Les théâtres de Saint-Pétersbourg n'avaient pas fermé leurs portes pendant toute la durée de la guerre, reprirent vite leur activité et plus que jamais ils furent suivis.*

*Chose à peine croyable, malgré la suppression de la troupe française et le légitime ressentiment contre les Français....la littérature dramatique française fournit, après comme avant la guerre, le contingent principal des pièces jouées dans les théâtres russes.<sup>297</sup>*

L'activité du théâtre français fut reprise complètement après Napoléon, le répertoire ne changeait pas gravement, mais le théâtre russe progressait successivement et pouvait pour la première fois être considéré comme égal avec le théâtre français.

*La comédie russe, de son côté, allait de pair avec la Comédie-Française, dont elle jouait le répertoire avec aisance et avec ensemble parfait.<sup>298</sup>*

Néanmoins les Russes appréciaient en outre la dramaturgie française.

*Au mois de septembre 1819, la troupe française jouait déjà au Palais « par ordre », sur le désir exprimé par l'impératrice mère.<sup>299</sup>*

---

<sup>296</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.303

<sup>297</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.317/319/320

<sup>298</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.330

<sup>299</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie. S.332

Mais nous voyons aussi que les admirateurs du théâtre français furent déjà âgés par rapport au public jeune qui fut enflammé par le romantisme, le dandysme, le patriotisme et le byronisme qui annonça l'influence anglaise renforcée.

Le théâtre russe demandait l'émancipation des influences étrangères et le rétablissement de la culture russe.

Mais la présence forte de la langue française induit une influence de la culture française plus déterminante qu'ailleurs.

Les relations entre les deux pays restent fortes. Les voyageurs russes fréquentent avec assiduité la France et prennent part à sa vie culturelle<sup>300</sup>, comme cela l'influence du français se tenait jusqu'à la moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle.

La préface de Pierre Corvin pour son étude du théâtre russe, publiée en 1890, affirme nous l'hégémonie française sur le théâtre français.

*Le théâtre Russe s'est épanoui, s'est développé, s'est perfectionné sous l'influence, presque exclusive, de la belle langue française, des auteurs français, du bon goût français. Voilà pourquoi nous avons envisagé, presque comme un devoir d'équité, d'écrire en français l'histoire du Théâtre en Russie, histoire dans laquelle on verra que c'est surtout aux modèles de chefs-d'œuvre français que notre théâtre national est redevable d'avoir atteint, de nos jours, sa majorité.*<sup>301</sup>

---

<sup>300</sup> Sokologorsky, Irène. La France dans la culture russe. S. 16

<sup>301</sup> Corvin, Pierre. Le théâtre en Russie.

## 8. Bibliographie :

Alekseev, Michail P. Meždunarodnye svjazi literatury. Akademija Nauk SSSR. Moskva.1963

Alekseev, Michail P. Zur Geschichte russisch-europäischer Literaturtraditionen. Rütten&Loening. Berlin.1974

Alekseev, Michail.P. Russkaja kul'tura XVIII veka i zapadno-evropejskie literatury. Akademija Nauk SSSR. Leningrad 1980

Andreev, M.I. Russkij dramatičeskij teatr. Bol'shaja russkaja enciklopedija. Pod obščej re. M.I. Andreeva. Moskva.2001

Babel, E. Studien und Kritiken über das ausländische Theater. Zur modernen Dramaturgie.1903

Baumeister, Wolfgang. Rußland nach dem Wiener Kongreß im Urteil diplomatischer Vertretungen in Sankt Petersburg: 1815-1825. Eine vergleichende Untersuchung unter bes. Berücks.d. Württemberg. Berichterstattung. 1970

Berkov, Pavel N. Literarische Wechselbeziehungen zwischen Russland und Westeuropa im 18. Jahrhundert. Rütten&Loening. Berlin. 1968

Berthier, Patrick. Le théâtre au XIX e siècle. Presse univ. de France. Paris.1986

Brunner, Helga. Le Merveilleux à machines et la pantomime à Paris dans la première moitié du 19<sup>ième</sup> siècle oder das maschinierete-Zaubertheater am Pariser Théâtre des Funambules von 1800-1850. Bildbd.1979

Busch, Ulrich. Puschkin Leben und Werk. München.1989

Cahiers du monde russe: Russie, Empire Russe, Union Soviétique, États Indépendants ; revue trimestrielle. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris. 1994

Cadot, Michel. La Russie dans la vie intellectuelle française : 1839-1856. Fayard. Paris. 1967

Cadot, Michel. Victor Hugo lu par les Russes. Maisonneuve et Larose. Paris. 2001

Christout, Marie-Francoise. Histoire du ballet. Presses Univ. de France. Paris. 1966

Collection Littéraire Lagarde&Michard. XIX<sup>e</sup> siècle. Bordas. Paris. 1969

Corvin, Pierre. Théâtre en Russie. Albert Savine, éditeur. Paris. 1890

Coupric, Alain. Le théâtre. Texte, dramaturgie, histoire. Nathan. Paris. 1995

Custine, Astolphe de. La Russie en 1839. Paris. 1843

Das alte Petersburg. Mit Reisebeschreibungen von Astolphe de Custine/Siegfried Layda und Antonina Sergejewa. Harenberg Kommunikation. Dortmund. 1995

Daniels, Barry. Le décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848. Bibliothèque Nationale de France. 2003

Descotes, Maurice. Le public de théâtre et son histoire. Presses Univ. de France. 1964

Dietrich, Margret. Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert. Böhlau. Graz; Köln. 1961

Donnert, Ulrich. Echo und Wirkungen der Französischen Revolution bei den slawischen Völkern und ihren Nachbarn. Lang. Frankfurt am Main. 1996

Dufief, Anne-Simone. Le théâtre au XIXième siècle. Rosny ; Bréal. 2001

Evreinov, Nikolaj N. Istorija ruskogo teatra. Izdat. Im. Čechova. N'ju Jork. 1955

Evreinoff, Nicolas. Histoire du Théâtre Russe. Éditions Du chêne. Paris. 1947

Grunwald, Constantin de. Les Alliances franco-russes. 9 siècles malentendus. Plon. Paris. 1965

Hanisch, E. Geschichte Russlands. 1801 – 1917. Hanisch, E. 1941

Kasack, Wolfgang. Russische Autoren in Einzelporträts. Reclam. Stuttgart. 1994

Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Von der Aufklärung zur Romantik. Band V. Otto Müller Verlag. Salzburg. 1962

Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas. Band VI. Romantik. Otto Müller Verlag. Salzburg. 1962

Kraus, Charlotte. La Russie et les Russes dans la fiction française du XIX<sup>e</sup> siècle. (1812-1917). Alebrto Martino. Univ. Wien. Rodopi. Amsterdam- New York. 2007

Leach, Robert/Victor Borovsky. A history of Russian theatre. Cambridge Univ. Press. 1999

Leiste, Hans-Walter. Gogol und Molière. Erlanger Beiträge zur Sprach-und Kunstwissenschaft. Nürnberg. 1958

Liechtenhan, Rudolf. Ballettgeschichte. Florian Noetzel. Wilhelmshaven. 1990

Lotman, Jurij. Russlands Adel. Eine Kulturgeschichte von Peter I. bis Nikolaus I. Böhlau. Köln; Wien. 1997

Lubenow, Martin. Französische Kultur in Russland. Böhlau. Köln; Wien. 2002

Ljubimov, Lev D. Zwischen Petersburg und Paris. Verl. d. Nation. Berlin 1977

Markov, P.A. Teatral'naja Enciklopedija. Tom 1-4. Izdat.Sovjatskaja enciklopedija. Moskva. 1964

Moiseeva, Galina. Zapiski i vspominanija russkich ženščin 18 – pervoj poloviny 19 vekov. Sovremenik. Moskva. 1990

Nadeždin, Nikolaj I. Literaturnaja kritika, estetika. Chudožestvennaja Literatura. Moskva. 1972

Napoléon Bonaparte: Oevres littéraires et écrits militaires. éd. préfacé et établie par Jean Tulard. Bibliothèque des introuvables. Paris. 2001

Nemirovič –Dačenko, Vladimir I. Roždenie teatra : vospominanika, stati, zametki, pisma. Pravda. Moskva. 1989

Nolte, Hans-Heinrich. Kleine Geschichte Rußlands. Reclam. Stuttgart. 1998

Pokrovskij, Boris A. Das Bolschoi. Ballet und Operntheater in Moskau. Benteli. Bern. 1979

Prince Félix Youssoupoff. Mémoires. Rocher. Paris. 2005

Roberti, Jean-Claude. Fêtes et spectacles de l'ancienne Russie. Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris. 1980

Röseberg, Dorothee. Literarische Kultur in Frankreich. Literatur als Institution in der Sekundarschule des 19./20.Jh. Lang. Frankfurt a. Main; Wien. 1992

Savuškina, Nina. Russkij narodnyj teatr. Nauka. Moskva. 1976

Schieder, Theodor. Handbuch der europäischen Geschichte. Europa von der französischen Revolution bis zu den nationalstaatlichen Bewegungen des 19. Jahrhunderts. Band 5. Walter Bußmann. Stuttgart. 1981

Sieburg, Heinz. Napoleon und Europa. Otto. Köln; Berlin. 1971

Slonim, Marc. Russian Theater. From the empire to the soviets. Methuen&CO LTD. London. 1963

Sokologorsky, Irène. La France et le Français dans la culture russe. Les études Françaises en Russie. Les belles lettres. Paris. 2000

Swift, Eugene Anthony. Popular theater and society in Tsarist Russia. University of California Press. 2002

Taack, Merete van. Zar Alexander I. Wunderlich. Tübingen. 1983

Talbot Rice, Tamara. Die Kunst Russlands. Droemer. Zürich. 1965

Torke, Hans-Joachim. Einführung in die Geschichte Russlands. Beck. München. 1997

Torke, Hans-Joachim. Die russischen Zaren 1547-1917. Beck. 1999

Vsevolodskij-Gerngross. Russkij teatr vtoroj poloviny XVIII veka. Akademii Nauk SSSR. Moskva. 1960

Zaborov, Petr R. Russkaja literatura i Vol'ter: XVIII- pervaja tret' XIX veka. Nauka. Leningrad. 1978

**Internetseiten:**

[http://zs.thulb.uni-jena.de/servlets/MCRViewServlet/jportal\\_derivate\\_00117538/JL](http://zs.thulb.uni-jena.de/servlets/MCRViewServlet/jportal_derivate_00117538/JL)

[http://www.napoleon.org/fr/salle\\_lecture/biographies/files/mlle\\_george\\_comedienne.a...](http://www.napoleon.org/fr/salle_lecture/biographies/files/mlle_george_comedienne.a...)

04.06.2008

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle\\_Mars](http://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle_Mars) 06.06.2008

<http://www.siefar.org/DictionnaireSIEFAR/SFFusil.html> 04.06.2008

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle\\_George](http://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle_George) 04.06.2008

<http://www.dumaspere.com/pages/biblio/chapitre.php?lid=m3&cid=87> 04.06.2008

[http://de.wikipedia.org/wiki/Rachel\\_Felix](http://de.wikipedia.org/wiki/Rachel_Felix) 04.06.2008

[http://www.ptersburg-info.de/html/ballett\\_st\\_petersburg.html](http://www.ptersburg-info.de/html/ballett_st_petersburg.html) 25.06.2008

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF...1>

8.01.2008

## 9. Abstract

Ziel dieser Arbeit ist es die außergewöhnliche Bedeutung des französischen Theaters in Russland des 19. Jahrhunderts zu erklären, seine Anfänge zu ergründen und das einzigartige Phänomen der totalen Französisierung der russischen Gesellschaft im Zeitalter der Aufklärung zu hinterfragen.

Das Repertoire des französischen Theaters, Kritiken und Informationen über die gastierenden Schauspieler bieten Einblicke in das künstlerische Milieu des französischen Theaters in Russland.

Welche Darsteller genießen hohes Ansehen? Wer ist das Publikum? Was wurde gespielt? Warum ist das französische Theater überhaupt so beliebt in Russland?

Die Gründe für die leidenschaftliche Rezeption ausländischer und vor allem französischer Kunst, Sprache und Kultur im 18. und 19. Jahrhundert liegen in Russlands Kulturpolitik unter Peter dem Großen.

Als er die Öffnung des Landes nach Westen mit der Gründung einer neuen Stadt, Sankt Petersburg, initiierte, lud er fremde Künstler, Lehrer und Philosophen nach Russland ein um die Russen für europäische Mode und Sitten zu öffnen.

Später, unter der Herrschaft Elisabeth Petrovnas und Katharina der Großen, hat sich die ganze russische Gesellschaft in eine reflexionslose „Gallomanie“ hineingesteigert und drohte ihre eigene Identität und Authentizität zu verlieren.

Die Beliebtheit des französischen Theaters wird von Napoleons Einmarsch in Russland für kurze Zeit unterbrochen, kann sich aber bis zur Mitte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, trotz russischen Nationalismus, der mit dem Begriff „Gallophobie“ treffender bezeichnet werden kann, noch halten.

Die politischen, philosophischen und soziokulturellen Entwicklungen in Europa und Russland nach der Jahrhundertwende machen sich unweigerlich breit und das französische Theater geht zugunsten des neuen russischen, romantischen Theaters zurück und nimmt lediglich den Stellenwert eines ausländischen Theaters ein. Geblieben ist die Erinnerung an eine kulturgeschichtlich außergewöhnliche Epoche.

**Lebenslauf:**

- |            |  |
|------------|--|
| 2004-2008  | ➤ Diplomstudium Französisch an der Universität Wien                |
| 2002       | ➤ Angestellte der Mondial Group                                    |
| 1996-2002  | ➤ Lehramtsstudium Französisch und Russisch an der Universität Wien |
| 1995-1996  | ➤ BWL Studium an der Wirtschaftsuniversität Wien                   |
| 1987-1995  | ➤ Realgymnasium Feldgasse, 1080 Wien                               |
| 1982-1987  | ➤ Volksschule Langegasse, 1080 Wien                                |
| 1982       | ➤ Übersiedlung nach Österreich                                     |
| 29.10.1975 | ➤ Geboren in Brčko, Bosnien und Herzegowina                        |





