

Musik im 19. Jahrhundert in Stadt und Land – ein Beitrag zur Musikgeschichte Rigas und Lettlands

von Marek Bobéth

„Überall spricht man deutsch – hier ist alles deutsch, erst zehn Meilen vor Petersburg geht das Russisch los“,¹ schrieb Clara Schumann 1844 aus Dorpat während ihrer erfolgreichen Konzertreise, die in Ostpreußen begann und über das Baltikum nach St. Petersburg führte; begleitet wurde sie von Robert. Das Ehepaar war überrascht, als ein „Sängerchor eine schöne Serenade brachte, wo sie unter anderem auch ein Quartett meines Mannes sangen“.² Was hatte man denn erwartet von der dortigen Bevölkerung, den „Deutschrussen“, wie in zeitgenössischen Publikationen immer wieder zu lesen war? Richard Wagner meinte 1838 in einem Brief aus Riga, dass er sich in „Sibirien“ aufhalte,³ relativierte dieses Aperçu jedoch später durch die Notiz: „Desto angenehmer überraschte mich das durchaus zutrauliche deutsche Element, welches mich in Riga (...) umging.“⁴ In diesen Äußerungen spiegelt sich die kulturelle Dominanz der deutschbaltischen Bevölkerung der Ostseeprovinzen Russlands wider.

Vor dem Hintergrund der komplizierten historischen Entwicklung der Region und ihrer Bevölkerungsteile scheint es verständlich, dass auch die Darstellung der Musikgeschichte dieser Region einen komplexen Charakter haben sollte. Leider präsentiert sich die Quellenlage in ihrer Quantität und Qualität unvollständig und unzureichend. In den zahlreichen und umfassenden historischen Publikationen in deutscher Sprache findet man nur selten Angaben über Musik, Musiker und das Musikleben im Baltikum. Wenn zeitgenössische Historiker über das 19. Jahrhundert schreiben, so erwähnten sie beiläufig beispielsweise: „Musik wurde viel getrieben, Musik war die herrschende Kunst, die klassische deutsche Musik stand voran.“⁵ Die Deutschen bildeten die politische und kulturelle Oberschicht. Seit der Ordenszeit

¹ Berthold Litzmann, Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen. Bd. II, Leipzig 1902, S. 63.

² Ebenda, S. 64.

³ Richard Wagner, Briefe. Bd. I, Leipzig 1925, S. 61.

⁴ Richard Wagner, Mein Leben. Bd. I, Bremen 1986, S. 168 f.

⁵ Leonid Arbusow, Grundrisse der Geschichte Liv-, Est- und Kurlands. Riga 1908, S. 265.

lebten Deutsche in der Region; die Bauten in den Städten sind sichtbare Zeugen einer jahrhundertelangen architektonischen Tradition. Aber Musik ist eine nicht konkrete, ja vergängliche Kunst, wenn sie nicht nachdrücklich dokumentiert wird. Wir wissen, dass in den Häusern der Adligen gern musiziert wurde; Baron Otto Hermann von Vietinghoff (1722–1792) gründete bereits 1753 eine vorzügliche Privat-Kapelle, in der deutsche Musiker und lettische Leibeigene mitwirkten. In Riga und anderen Städten „waren die einzigen öffentlichen, die verschiedenen Gesellschaftsklassen vereinigenden Vergnügungen Musik und Theater“.⁶ Zu diesen zählten nicht nur Adel und Kaufmannschaft, sondern auch Handwerker, Gewerbetreibende, Angestellte u.a., die man der Mittelschicht zurechnen muss. „Im 19. Jahrhundert lebte der Mittelstand in durchschnittlich behäbigen Verhältnissen.“⁷ Daneben existierte der so genannte Literatenstand: Im Zuge der Kolonisierung der baltischen Region kamen Pastoren, Lehrer, Mediziner, Schriftsteller, Gelehrte, Musiker u.a. ins Land und legten das Fundament für eine einheimische Intelligenzschicht. Sie hielten einerseits engen kulturellen Kontakt zu Deutschland und entwickelten andererseits ein regionales Kultur- und Geistesleben, das sich durch Vielfalt, Anspruch und Individualität auszeichnete.⁸

In Riga gab es seit 1768 ein deutsches Theater, seit 1868 ein lettisches und seit 1883 ein russisches; nicht nur die Deutschen pflegten Musik, Theater und Literatur, sondern auch die Letten und Russen in Riga und weiteren Zentren. Auch wenn man von einer primär eigenständigen nationalen Musik ausgehen muss, so gab es zumindest im Bereich der Musikrezeption, Musikausübung und Musikpädagogik Berührungspunkte. Man bedenke, dass im 19. Jahrhundert in Livland und Kurland viele deutsche Bewohner lebten, die direkten Kontakt zu Letten und Russen hatten, besonders Angehörige des Kleinbürgertums, die auf dem Markt bei den Bauern einkauften, die über das Vokabular des „Küchenlettisch“ verfügten, Volksfeste besuchten, Sitten und Gebräuche der Mitbewohner der Region kennen und schätzen lernten. Von den Autochthonen übernahmen die Deutschbalten viele Elemente in ihren Sprachschatz, in ihr Liedrepertoire, auf ihren Speisezetteln, in ihre Lebensgewohnheiten, wodurch sie sich von den in Deutschland lebenden Bürgern unterschieden, diese bisweilen als „Reichsdeutsche“ oder „Reichsgermanen“ bezeichneten. Gerade in

⁶ Ebenda, S. 266.

⁷ Ebenda, S. 268.

⁸ Dafür gibt es genügend Belege in Form von Programmen, Zeitungsberichten, Publikationen, Lexika.

der volkstümlichen, unterhaltenden Musik, aber auch in manchen Exponaten der Kunstmusik ist eine gegenseitige Beeinflussung nachzuweisen. Darüber erfährt man in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur kaum etwas. In der sowjetrussischen Ära, die im Baltikum ein halbes Jahrhundert währte, wurden die kulturellen Leistungen der Deutschen verschwiegen, ähnlich wie auch in früheren Zeiten die Deutschen die Beiträge anderer Volksgruppen zur Kultur der Region negierten. In exillettischen Publikationen in deutscher Sprache stößt man gelegentlich auf Ressentiments, Abwertung und einseitige Betrachtungsweise. Erst nach der politischen Wende in Lettland begannen Musikwissenschaftler, die Vergangenheit aufzuarbeiten und objektiv zu dokumentieren. Da sie die gesamte Geschichte der Region als *ihre* Geschichte ansehen, befassen sie sich auch und gerade mit der Musik der Deutschen. Auch deutsche Musikologen beschäftigen sich seit den letzten Jahren verstärkt mit der Musik des Baltikums.

Wenn die Musikprozesse im 19. Jahrhundert in Stadt und Land im Folgenden an einigen Beispielen beschrieben werden, so soll das unter der Prämisse geschehen: Verliefen sie nebeneinander, gegeneinander oder miteinander? Der Überblick ist geografisch begrenzt auf Riga und das Umland bis zu den Grenzen der lettischen Ethnie, die mit der heutigen Staatsgrenze der Republik Latvija identisch sind. Nur Dorpat soll erweiternd einbezogen werden, da im 19. Jahrhundert die Universitätsstadt *das* geistige Zentrum der Region schlechthin war.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das Musikleben in Riga durch einige bedeutende Musiker geprägt, die aus Deutschland kamen und sich für einige Zeit hier niederließen, allen voran Heinrich Dorn (1804–1892) und Richard Wagner. Beide kannten sich von Leipzig her, beide hatten Positionen in Königsberg bekleidet, der preußischen Haupt- und Residenzstadt, die in einem regen Kontakt zu Riga stand. Dorn lebte von 1832 bis 1843 in Riga, Wagner von August 1837 bis Juli 1839. Dorn war von 1832 bis 1834 Kapellmeister am Theater, dann Städtischer Musikdirektor und Kantor. Er konzertierte als Pianist und Dirigent und galt als der angesehenste und höchstbezahlte Musiklehrer. Dorn war mit den Gegebenheiten des Musiklebens der Stadt vertraut und hat diese entscheidend bereichert und inspiriert. Er arbeitete mit professionellen Musikern ebenso erfolgreich zusammen wie mit Dilettanten, die es in der Musik „oft weit über das gewöhnliche Mittelmaß gebracht“ hatten.⁹ Er leitete die bereits 1760 gegründete „Musikalische Gesellschaft“, rief 1833 die

⁹ Arbusow, Grundrisse (wie Anm. 5), S. 265.

„Rigaer Liedertafel“ ins Leben und führte 1836 das erste große Musikfest durch, das als „Düna-Musikfest“ einen Höhepunkt im Musikleben der Ostseeprovinzen darstellte. Das von Dorn in den elf Jahren seines musikalischen Wirkens in Riga aufgeführte Repertoire stand auf der Höhe der Zeit: Die allseits gewünschten italienischen und französischen Opern, aber auch Werke von Mozart und Weber gelangten zur Aufführung ebenso wie Händels „Messias“, Haydns „Schöpfung“, Mendelssohns „Paulus“ und das Requiem von Mozart, teils komplett, teils in Ausschnitten. Interessant ist, dass Dorn auch Werke zeitgenössischer Komponisten aus der Region aufführte, z.B. von Carl Friedrich Weitzmann (1808–1880), der von 1832 bis 1834 als Chordirektor am Theater Rigas wirkte, danach in Reval (Tallinn) und St. Petersburg tätig war und 1847 nach Berlin zurückkehrte. Zur Aufführung gelangten auch Kompositionen des in Riga sehr angesehenen Wilhelm Bergner (1802–1883), der dort von 1835 bis zu seinem Tode als Organist, Chordirektor und Musiklehrer wirkte. Bergner schrieb Chorwerke, Choralvorspiele und -bearbeitungen, die um die Jahrhundertmitte in Riga im Druck erschienen. Die „Rigaer Liedertafel“ war das Modell für eine große Zahl sowohl deutscher als auch lettischer Gesangsvereine, die in den kommenden Jahren gegründet wurden. Wenn man die Liste der Ehrenmitglieder der „Rigaer Liedertafel“ liest, versteht man, dass die Musik „verschiedene Gesellschaftsklassen“ vereinte.¹⁰ Es waren Fürsten, Barone und Herzöge, Kaufleute, Mediziner, Bürgermeister, Musiker und „gewöhnliche“ Bürger ohne Berufs- und Standesangabe vertreten; auch nationale Grenzen wurden überschritten, denn mehrere russische Namen sind erwähnt. Franz Liszt wurde 1842 anlässlich seiner triumphalen Erfolge als Pianist im Rigaschen Theater zum Ehrenmitglied ernannt. Er revanchierte sich, indem er für die Sänger eine Komposition als „Albumblatt“ eintrug: seinen 1841 geschriebenen Männerchorsatz „Rheinweinielied“ auf einen Text von Georg Herwegh. Heinrich Dorn, der ein vorzüglicher Pianist war, hatte bereits 1839 Klaviermusik von Liszt öffentlich in seinen Solokonzerten gespielt. Ganz besonders war Dorn daran gelegen, Beethoven fest in das öffentliche Musikleben zu integrieren. Er führte die 5. und die 7. Symphonie, die Egmont-Ouvertüre und „Christus auf dem Ölberg“ auf. Damit vergrößerte er den Kreis der Verehrer Beethovens, wie es dem kurländischen Theologen und exzellenten Violinisten Karl Ferdinand Amenda (1771–1836) vorgeschwebt hatte. Dieser war 1798 nach Wien gereist, wurde Vorleser beim Fürsten

¹⁰ Ebenda, S. 266.

Lobkowitz und Lehrer der Kinder des 1791 verstorbenen Mozart. Mit Beethoven verband ihn eine enge Freundschaft; der Meister widmete ihm 1799 sein Streichquartett op.18 F-Dur mit folgenden Worten: „Nimm dieses Quartett als ein kleines Denkmal unserer Freundschaft. So oft Du Dir es vorspielst, erinnere Dich unserer durchlebten Tage“, und bat um Nachricht, „wenn Du in Deiner Vaterlande angelangt bist“.¹¹ Am 1. Juni 1801 schrieb er ihm nach „Wirben in Curland“ und teilte ihm als erstem mit, dass sein Gehör sehr abgenommen habe. Amenda war Pastor in Talsen (Talsi), wo man ihm ein Denkmal setzte und ihn heute noch verehrt. Der Urgroßvater des deutschbaltischen Dichters Siegfried von Vegesack berichtete, dass der mit Amenda befreundete kurländische Arzt Karl Bursy (1791–1870) Beethoven 1816 in Wien besuchte und „viel Ähnlichkeit mit Amenda“ bemerkt hätte.¹² Beethoven erkundigte sich nach letzterem und äußerte: „Er ist ein sehr guter Mensch, ich habe das Unglück, daß alle meine Freunde fern von mir sind.“¹³ Das Glück, Beethoven persönlich kennen zu lernen, war dem 1809 in Riga geborenen Wilhelm von Lenz (1809–1883) nicht beschieden, der Europa bereiste, sich bei Liszt und Moscheles fortbildete, um schließlich Karriere im Staatsdienst in St. Petersburg zu machen. Mit seinen Büchern und Artikeln über Beethoven schrieb er Musikgeschichte.

Dorn scheint sich in Riga wohl gefühlt zu haben, was man von Wagner nicht behaupten kann. Zunächst schienen die Umstände günstig zu sein. Wagner hatte sich am 7. August 1836 aus Königsberg an Dorn nach Riga gewandt mit der Bitte um eine „kurze Notiz, ob in Riga zum Herbst ein passables Theater inkl. Oper zustande komme, und ob man mich als Musikdirektor dabei brauchen könne“.¹⁴ Baron von Vietinghoff hatte 1768 ein „Stehendes Theater“ am Paradeplatz gestiftet und 1782 ein neues Domizil mit 500 Sitzplätzen – die Musse – in der Königstraße (heute Wagnerstraße, Vāgnera iela) erbaut; Schauspiel und Musiktheater wurden gepflegt. Im „Theater-Almanach der Gouvernementsstadt Riga“ von 1823 sind bereits 20 Opern und Singspiele verzeichnet; gastierende Truppen aus Polen, Russland und Deutschland alternierten mit dem hauseigenen Ensemble. Vor Wagners Engagement war das Theater modernisiert und renoviert worden, wofür Rigaer Bürger 14 000 Rubel aufgebracht hatten. Das Innere des

¹¹ Ludwig van Beethoven, Sämtliche Briefe und Aufzeichnungen. Bd. I, Wien/Leipzig 1907, S. 51 f.

¹² Siegfried von Vegesack, Vorfahren und Nachkommen. Heilbronn 1960, S. 253.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Wagner, Briefe (wie Anm. 3), S. 54.

Hauses beeindruckte Wagner außerordentlich. 1863 äußerte er zu dem in Riga geborenen und in den 60er Jahren in St. Petersburg wirkenden hervorragenden Cellisten und respektablen Komponisten Arved Poorten (1836–1901), dass ihm drei Besonderheiten des Rigaschen Theaterbaus nachdrücklich in Erinnerung geblieben seien: „Erstlich das stark aufsteigende, nach Art eines Amphitheaters sich erhebende Parkett, zweitens das Halbdunkel des Zuschauerraumes, drittens das tiefliegende Orchester. Wenn er je einmal dazu käme, sich ein Theater nach seinen Wünschen zu errichten, so werde er diese drei Dinge dabei in Betracht ziehen.“¹⁵ Das Festspielhaus in Bayreuth wurde die Realisierung dieser Rigaer Reminiszenzen (vgl. Abb. 1).

Wagners Orchester bestand aus 24 fest engagierten Musikern und wurde bei Bedarf vergrößert. Mit dem Solistenensemble war er zufrieden, zumal der Direktor des Theaters, ein Mann „von gewissem theatralischen Ruf“, nämlich der „nicht unbeliebte Theaterdichter Karl von Holtei“¹⁶ (1798–1880), dessen Vorfahren aus Kurland stammten, dem Wunsch seines Kapellmeisters entsprach, dessen Schwägerin Amalie Planer als Sängerin zu engagieren. Diese traf mit ihrer Schwester Minna, die nach einigen privaten Turbulenzen an die Seite Wagners zurückkehrte und später auch Aufgaben am Theater übernahm, am 19. Oktober 1837 in Riga ein. Nach einem Intermezzo in einer „engen, unfreundlichen Wohnung in der alten Stadt“ bezog man im Frühjahr 1838 die geräumige obere Etage eines einstöckigen Hauses in der „frei gelegenen Petersburger Vorstadt“.¹⁷ Dieses Haus wurde 1912 abgerissen und durch einen Neubau ersetzt. „Russischer Salat, gesalzener Dünalachs oder gar frischer Kaviar zur Abendmahlzeit“ trugen dazu bei, dass die drei sich „im fernen Norden behaglich und wohlgemut“ fühlten.¹⁸ Es kam allerdings zu einem Zerwürfnis zwischen den Schwestern; Amalie zog schließlich aus und heiratete den in russischen Diensten stehenden deutschbaltischen Offizier Carl von Meck, der einer bis auf die Ordenszeit zurückgehenden Linie entstammte. Der ebenfalls aus diesem Geschlecht kommende Carl Georg von Meck stand als Ingenieur in russischem Staatsdienst und erwarb ein Vermögen durch den Bau von Eisenbahnlinien. In Smolensk heiratete er 1848 die 17-jährige Nadežda Filaretovna, die später als „Geliebte Freundin“ Peter Tschaikowskijs in die Geschichte eingehen sollte.

¹⁵ Elmar Arro, Richard Wagners Rigaer Wanderjahre, in: Musik des Ostens V (1969), S. 123–168, hier S. 152.

¹⁶ Wagner, Leben (wie Anm. 4), S. 169.

¹⁷ Ebenda, S. 174.

¹⁸ Ebenda, S. 173.

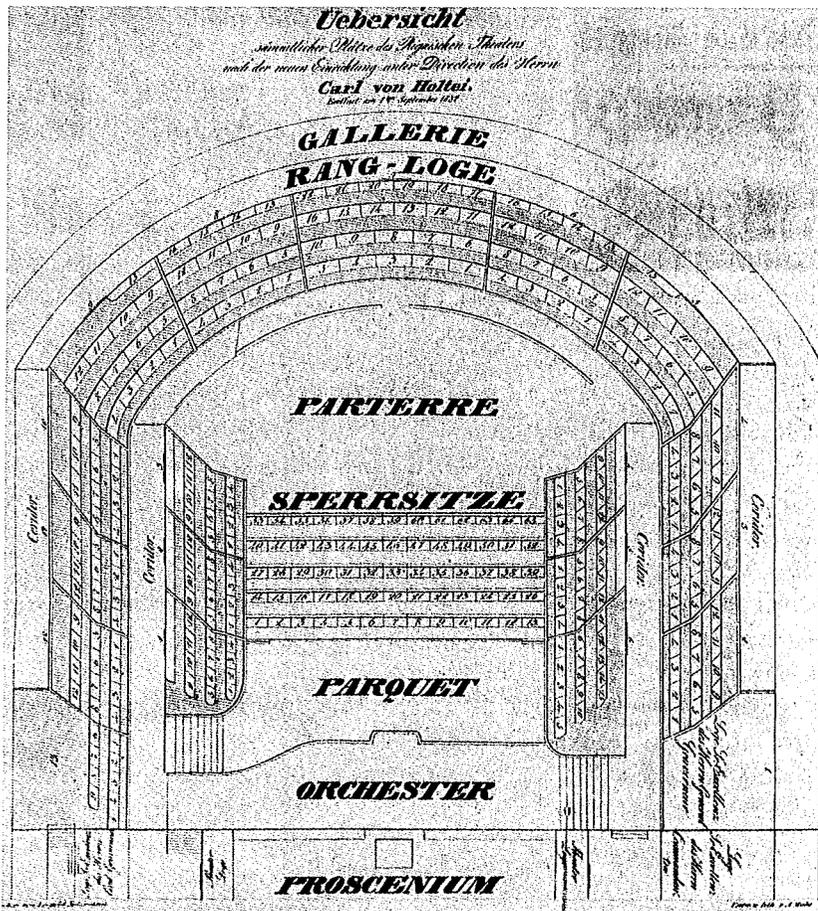


Abb. 1: Aufteilung des Innenraumes des Theaters 1837
 Quelle: Ilona Brēge, Teātris senajā Rīgā (Die Theater im alten Riga). Rīga 1997, nach S. 32

Die Theatersaison wurde am 1. September 1837 eröffnet. Wagner debütierte mit dem Dirigat von Carl Blums Singspiel „Mary, Max und Michael“, wofür er eine Einlagearie für den Bassisten auf einen Text von Holtei komponierte. Bald darauf folgte eine weitere Bass-Einlage in Joseph Weigls Oper „Die Schweizerfamilie“, die Wagner selbst auch später noch schätzte. Während der beiden Spielzeiten leitete Wagner etwa 20 Opern, wobei die Gastspiele im Sommer im Theater von Mitau (Jelgava), der ehemaligen Residenz der kurländischen Herzöge, einbezogen sind. Es gab jeweils nur wenige Wiederholungen einer

Einstudierung. Wagner dirigierte die damals von ihm geschätzten Opern des italienisch-französischen Repertoires, also von Bellini, Rossini, Adam, Boieldieu, Méhul, Meyerbeer, Cherubini, aber auch Beethovens „Fidelio“, Webers „Freischütz“ und „Oberon“ sowie Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“, „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“. Ihm oblag es, Bearbeitungen und Einrichtungen vorzunehmen: im Dezember 1837 Instrumentationsretuschen in Bellinis „Norma“, im Frühjahr 1838 Instrumentation eines Duettts aus Rossinis „Les soirées musicales“, das er am 19. März desselben Jahres öffentlich aufführte; ferner im November 1838 Übertragung der Harfenstimme einer Kavatine aus Meyerbeers „Robert le diable“ für Streichorchester und im Januar 1839 die Uminstrumentierung des Jägerchors aus Webers „Euryanthe“. Presse und Öffentlichkeit nahmen kaum Notiz von dem 24-jährigen Theaterkapellmeister, dessen Name – der Gepflogenheit entsprechend – auf dem Programmzettel zumeist nicht genannt wurde.

Anders verhielt es sich mit den sechs von ihm geleiteten Abonnementkonzerten im Schwarzhäuptersaal und der Aufführung von Beethovens „Christus am Ölberg“ mit der Dornschen Singakademie in der St. Petri-Kirche. Hierbei musste er mit Rezensionen rechnen, zumal wenn eigene Werke auf dem Programm standen wie in dem „Vocal- und Instrumentalconcert“ am 19. März 1838. Die bereits in Magdeburg 1834 komponierte Ouvertüre „Columbus“ und die 1837 in Königsberg entstandene, aber noch nicht aufgeführte Ouvertüre „Rule Britannia“ gelangten zusammen mit einem neu komponierten Werk zur Aufführung: der „Nicolai-Hymne“ für Solostimme, Chor und großes Orchester in G-Dur auf einen Text von Harald von Brackel (1796–1851) aus Anlass der Thronbesteigung von Zar Nikolaj I. (1825–1855). Brackel, Bankdirektor in Riga, genoss hohes Ansehen als Literat und Förderer des Theaters. Seinem nicht eben originellen Text („Singt ein Lied dem edlen Kaiser“) versuchte Wagner musikalisch eine „möglichst despotisch-patriarchalische Färbung“ zu geben,¹⁹ was zumindest beim Publikum Beifall fand und zu einigen Wiederholungen, so bei Namenstagen des Zaren führte (vgl. Abb. 2).

Dorn, der sich gelegentlich als Rezensent betätigte, kritisierte in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ nach einer anerkennenden Bemerkung über den Dirigenten Wagner den Komponisten Wagner: „(...) in seinen eigenen Kompositionen alle möglichen Stile und Manieren vereinigen zu wollen, um alle Parteien für sich zu gewinnen, ist der sicherste Weg,

¹⁹ Ebenda, S. 171.

Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung
 wird
Unterzeichneter
 heute, Sonnabend den 19. März 1838,
 ein großes
Vocal- und Instrumental-
CONCERT
 im Saale der löblichen Schwarzhäupter
 zu geben die Ehre haben.

Erster Theil.

1. **Columbus**, Ouvertüre von Richard Wagner.
2. **Arie aus „Zeffonda“**, von F. Epohr, gesungen von Madame Vollert.
3. **Variationen** von de Bériot, vorgetragen von Herrn Gold.
4. **Monolog aus Schillers „Jungfrau von Orleans“**, mit Musikbegleitung von H. A. Weber, gesprochen von Minna Wagner.
5. **Erstes Finale aus „Oberon“**, von C. M. von Weber, vorgetragen von Madame Vollert, Demoiselle Planer und dem Gesang-Perfonale des hiesigen Theaters.

Zweiter Theil.

1. **Rule Britannia**, große Ouvertüre von R. Wagner.
2. **Concertino auf dem Contrebass**, vorgetragen von Herrn Sieger.
3. **„Die Seemänner“**, Duett aus den Soirées musicales von Rossini, instrumentirt von R. Wagner, vorgetragen von den Herren Janson und Gunt her.
4. **Das Lied von der Glocke**, Gedicht von Schiller, gesprochen von Herrn v. Holtei.
5. **„Niccolai“**, Volkshymne, gedichtet von H. v. Brädel, komponirt von R. Wagner, vorgetragen von Madame Vollert, Demoiselle Planer, Herrn Janson und dem Gesang-Perfonale des hiesigen Theaters.

Das Orchester ist durch die gefällige Mitwirkung vieler geschätzten Dilettanten, so wie des Siegerschen Corps bedeutend verstärkt.

Billets à 1 Rbl. S.M. sind in der Bude des Herrn Aeltesten Hollander, und Abends an der Casse zu haben.

Anfang 7 Uhr.
Richard Wagner,
 Kapellmeister des Rigaschen Stadttheaters.

Abb. 2: Programm des Konzertes vom 19. März 1838
 Quelle: Ilona Brege, Cittautu mūziķi Latvijā (Musiker anderer Völker in Lettland). Rīga 2001, S. 195

es mit allen zu verderben.“²⁰ Wagner, der Dorns Oper „Der Schöffe von Paris“ am 1. November 1838 im Rigaer Stadttheater mit Engagement und Erfolg uraufführte, erklärte gekränkt, dass Dorn sich „ohne Scheu lustig machte“.²¹ Die Verstimmung geriet zum Affront, als Wagner 1839 erfuhr, dass sein Vertrag als Kapellmeister nicht verlängert und diese Position mit Dorn besetzt würde, wovon letzterer bereits seit längerem unterrichtet sei. Wagner vermutete eine Intrige, die Dorn und Holtei gegen ihn gesponnen hätten. Dieser Eindruck scheint vordergründig zu sein. Dorn, der in jeder Hinsicht die dominierende Rolle im Musikleben Rigas spielte, hatte keinen Anlass, eine weitere Tätigkeit anzustreben. Holtei hatte ihm schon vor Wagners Engagement die Position des Musikdirektors angetragen und kein Gehör gefunden. Holtei, dessen ästhetische Position zwar mit der Wagners nicht immer übereinstimmte, schätzte seinen Kapellmeister, stand aber unter einem gewissen Druck von außen und innen. In Riga bestand die Tradition des „Ex-Officio-Komponierens“: Das Publikum erwartete von den führenden Persönlichkeiten seines Theaters eigenschöpferische Leistungen. Holtei z.B. führte während seiner zweijährigen Intendanz 20 eigene Bühnenstücke auf, zu denen er teilweise die Musik komponierte. Einer der Vorgänger Wagners, der in Riga geborene Georg Keller – von 1828 bis 1832 Kapellmeister am Theater –, komponierte Schauspielmusiken und sogar eine große Oper: „Die Karmeliterin“. Selbst Wagners zweiter Kapellmeister für die „heitere Muse“, Franz Löbmann (1809–1878), der zum engeren Freundeskreis Wagners gehörte, obwohl er nach dessen Ansicht zwar „ehrenwert“, aber „unbeholfen“ und „nicht sehr begabt“ war,²² behauptete sich als produktiver, in Riga geschätzter Komponist. Wagner erzog zwar 1838, seinen Text zu einer komischen Oper „Männerlist grösser als Frauenlist oder Die glückliche Bärenfamilie“ über die bisher komponierten zwei Nummern hinaus in Musik zu setzen und zur Aufführung zu bringen, was sehr im Sinne Holteis gewesen wäre, verwarf jedoch das Vorhaben, da ihn „ein lebhafter Ekel vor *dieser* Schreibart“ überkam.²³

Wagner reüssierte in Riga als Komponist nicht, als Dirigent nur bedingt. Er begann seine Tätigkeit am Theater mit großem Ehrgeiz und forderte Höchstleistungen, die mit den begrenzten Möglichkeiten wohl nicht zu realisieren waren. Holtei äußerte später: „Ich mußte im

²⁰ Martin Gregor-Dellin, Richard Wagner. München/Zürich 1980, S. 127.

²¹ Wagner, Leben (wie Anm. 4), S. 176.

²² Ebenda, S. 174.

²³ Ebenda, S. 171.

Inneren Wagner Recht geben, war aber doch nicht im Stande, ihn ganz nach Belieben schalten und walten zu lassen – er hätte mir die Sänger todt gemacht.“²⁴ „Bald gab es nur wenige Mitglieder unserer Oper, mit denen ich mich nicht (...) überworfen hätte“, räumte Wagner ein.²⁵ Gegen Holtei äußerte er noch zusätzliche unseriöse Anschuldigungen. Er beschränkte sich schließlich „lediglich auf die Ausübung“ seiner „kontraktlichen Funktionen“, und es ist kein Wunder, dass später ein Rigenser sich erstaunt zeigte über „die Erfolge eines Menschen (...), von dessen Bedeutung man während seines zweijährigen Aufenthalts in der doch nicht sonderlich großen livischen Hauptstadt nicht das mindeste wahrgenommen“ hätte.²⁶

Wagner apostrophierte seine „Bedeutung“, die in Riga zwar schon bestanden hätte, aber unerkannt blieb, weil sie weder auf seiner Tätigkeit als Kapellmeister und noch viel weniger auf der Komposition zweitrangiger Gelegenheitswerke gründete, sondern auf der nur wenigen Eingeweihten vertrauten, intensiven Arbeit an seiner ersten „Grossen tragischen Oper in fünf Akten: Rienzi – der letzte der Tribunen“. Dorn berichtete: „Mit großem Interesse sah ich die ersten Entwürfe zu ‚Rienzi‘ entstehen und hörte nach und nach die anwachsenden Szenen am Pianoforte.“²⁷ Wagner vollendete die ersten beiden Aufzüge seiner Oper. Es kam nicht selten vor, dass „vor dem Hause in der Petersburger Vorstadt (...) die Bartrussen entsetzt stehen blieben, wenn sie spät abends den Höllenspektakel da oben vernahmen. Denn daß bei solchem Konzert die Saiten des Flügels wie Spreu vor dem Winde auseinanderflogen, so dass der Komponist nur noch ein dreschflegelähnliches Holzgerassel vernehmen ließ – was uns aber angesichts der Partitur nicht gerirte“²⁸ (vgl. Abb. 3).

Angeregt wurde Wagner durch die Lektüre von Edward Bulwer-Lyttons Rienzi-Roman und zu einem weiteren Sujet durch die Geschichte vom fliegenden Holländer, auf die er in Heinrich Heines 1833 erschienenen „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“ gestoßen war, diese aber erst später – nicht zuletzt unter dem Einfluss der abenteuerlichen Seefahrt, die ihn und die Seinen 1839 nach der Abreise aus Riga von Pillau nach London führte – zu seiner zweiten

²⁴ Arro, *Wanderjahre* (wie Anm. 15), S. 136.

²⁵ Wagner, *Leben* (wie Anm. 4), S. 175.

²⁶ Ebenda, S. 177 f.

²⁷ Vita Lindenberg, *Richard Wagners Wirken in Riga*, in: *Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber*. 12. Sonderheft, Dresden 1988, S. 691-709, hier S. 701.

²⁸ Ebenda, S. 701 f.



Abb. 3: Zeichnung Glasenapps: Wagners Zimmer 1838
Quelle: Brège, Teātris (wie Abb. 1), nach S. 96

„Romantischen Oper in 3 Aufzügen: Der fliegende Holländer“ gestaltete.

Riga war eine entscheidende Station auf dem Pfad Wagners vom Beruf zur Berufung. Er wollte seinen „Lebensplan (...) verändern“,²⁹ das Streben seiner Natur „eben auf diesen idealeren Zweck richten (...), welcher jetzt, von der Konzeption des ‚Rienzi‘ ab, für alle (...) Lebensentschlüsse“ zukünftig richtungsweisend sein sollte.³⁰ Was kümmerte das Genie die Meinung Dorns: „Gegen ihn als Kapellmeister lag durchaus nichts Gravirendes vor, aber seine vorwiegend künstlerische Natur wußte sich nicht in bürgerliche Verhältnisse zu schicken.“³¹ Das betraf die in Riga übliche Gepflogenheit, dass sich die Künstler in den Salons zeigten, Konversation trieben, Schnaps und Sakuska genossen, so wie es Dorn, Holtei u.v.a. mit Begeisterung

²⁹ Wagner, Leben (wie Anm. 4), S. 179.

³⁰ Ebenda, S. 178.

³¹ Lindenberg, Wirken (wie Anm. 27), S. 702.

taten. Das betraf auch das „debet und credit“,³² von dem Wagner in Riga zwar nicht unmittelbar geplagt, aber auch nicht erlöst wurde. Trotz allem versuchte Wagner, seine Position zu retten, die ihm immerhin eine existenzielle Basis bot, um seine eigentliche Lebensaufgabe bis zur „Erreichung der künstlerischen Selbständigkeit“ zu erfüllen.³³ Nur so sind die devoten Offerten an den vom Sänger zum Theaterdirektor avancierten Johann Hoffmann (1802–1865), Nachfolger Holteis im Amt, zu verstehen: „Ich will gern Tag und Nacht für das Theater arbeiten, ich will jede Verpflichtung übernehmen, (...) ich will ganze Partituren instrumentieren, und was sonst nur verlangt werden kann.“³⁴ Die Würfel waren jedoch gefallen, und Wagner sah sich innerlich „in voller Übereinstimmung mit dieser äußeren Nötigung“.³⁵ Nach der Sommersaison in Mitau verließ er im Juli 1839 von dort aus das Baltikum.

In den folgenden Jahren und Jahrzehnten nahm das Interesse an Wagners Schaffen kontinuierlich zu. Bereits am 22. Mai 1843 brachte Heinrich Dorn Wagners Oper „Der fliegende Holländer“ in Riga – als zweite Stadt nach Dresden – zur Aufführung. Dort hatte am 2. Januar 1843 die Uraufführung stattgefunden. An der Premiere in Riga waren Sänger beteiligt, die noch mit Wagner zusammengearbeitet hatten. Hier entwickelte sich eine bis zum heutigen Tag währende Tradition in der Rezeptionsgeschichte der Wagnerschen Werke. Die Literatur bemächtigte sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts des ergiebigen Themas. Der Rigaer Literaturwissenschaftler Carl Friedrich Glase-napp (1847–1915) schrieb die erste Wagner-Biografie und gründete den Wagner-Verein. Auf russischer und lettischer Seite zeigte man ebenfalls Interesse, was auf die multikulturelle Ausrichtung des Geisteslebens in Riga schließen lässt. In der von Evgraf Češichin (1824–1888) begründeten russischsprachigen Zeitung „Rižskij Vestnik“ („Rigaer Bote“) veröffentlichte sein Sohn Vsevolod (1865–1934), der Gründer des russischen Musikvereins „Lado“ und Mitbegründer der Rigaer Sektion der Kaiserlichen Musikgesellschaft, eine Artikelserie „Vagner v Rige“ („Wagner in Riga“). Der von Wagners Musik enthusiastisierte lettische Poet Jānis Poruks (1871–1911) zog eigens nach Dresden, ebenso der lettische Komponist Emilis Melngailis (1874–1954) – „vom Wagnerismus benommen“.³⁶ In neueren Publikationen

³² Ebenda.

³³ Wagner, *Leben* (wie Anm. 4), S. 178.

³⁴ Wagner, *Briefe* (wie Anm. 3), S. 65 f.

³⁵ Wagner, *Leben* (wie Anm. 4), S. 179.

³⁶ Lindenberg, *Wirken* (wie Anm. 27), S. 706.

wurde auf einige Aspekte aufmerksam gemacht, die von der früheren Wagner-Forschung hinsichtlich der Rigaer Episode vernachlässigt worden sind und – bei gebotener kritischer Distanz – weitere Hinweise auf „Rigaer Reminiszenzen“ im Schaffen Wagners erlauben.

Wagner vertonte im Herbst 1838 in Riga das Gedicht von Georg Scheuerlin (1802–1872) „Der Tannenbaum“, welches er im Musenalmanach gefunden hatte. Im Postskriptum eines Briefes vom November desselben Jahres schrieb er: „So wenig ich nun auch gerade die Tannenbaum-Melancholie liebe, so kann man sich ihrer in Livland doch manchmal nicht ganz erwehren; ich habe das Lied in livländischer Tonart komponiert.“³⁷ Wagner empfand „Wohlgefühl“ bei den Fahrten zwischen Riga und Mitau „durch das fruchtbare Kurland“.³⁸ Zu Johanni wird er gewiss die lodernen Feuer gesehen und Ligo-Lieder gehört haben, wie sie die Letten *und* die Deutschen mit Begeisterung sangen. So ist möglicherweise die Vorstellung einer „livländischen Tonart“ entstanden, die es bei der Vielfalt und Differenziertheit der lettischen Volkslieder im Sinne etwa von „Zigeunermoll“ oder „Pentatonischer Skala“ nicht gibt. Latente Anklänge an die „dziedamās dziesmas“, die „melodischen“ Volkslieder, können assoziiert werden, aber es ging Wagner wohl primär um eine Komposition, in der seine in Livland gewonnenen Eindrücke ihren ganz subjektiven Ausdruck finden sollten. Es schien ihm ein Bedürfnis gewesen zu sein, mitten in der Arbeit am „Rienzi“ ein Lied zu komponieren, das seine Beziehung zur damaligen Umgebung reflektiert.

Wagner war sensibilisiert für visuelle und akustische Impressionen. Vielleicht erinnerte er sich später, als ihm für „Siegfried“ ein finsterer, undurchdringlicher Wald vorschwebte, an die riesigen unberührten Waldgebiete in Livland. Vielleicht sah er tatsächlich die zum Himmel steigenden Flammen der Johanni-Feuer vor seinem inneren Auge, als er die Musik zum „Feuerzauber“ für „Walküre“ entwarf. Vielleicht erinnerte er sich an den Duft des Flieders, der im Baltikum noch zu Johanni blühen kann, so dass er für die „Meistersinger“ wirklich einen „Flieder“-Monolog komponierte. Zāļu vakars – der Kräuterabend – und der Kräutemarkt, die Johanninacht mit ihrem wilden Treiben, all das wird Wagner zur Kenntnis genommen und innerlich bewahrt haben. Ob er musikalische Anregungen bei Ligo-Liedern oder anderen lettischen Volksliedern gefunden hat, ist nicht nachzuweisen. Er betonte in dem erwähnten Postskriptum, dass seine „Art, Opern zu

³⁷ Wagner, Briefe (wie Anm. 3), S. 63 f.

³⁸ Wagner, Leben (wie Anm. 4), S. 186.

komponieren (...) weniger livländisch“ sei.³⁹ Das Fragemotiv aus „Lohengrin“ hatte Wagner bereits in Königsberg notiert und zwar auf den freien Seiten seines Manuskriptes der erwähnten Ouvertüre „Rule Britannia“ zu Versen von Priestern, in denen die baltischen Gottheiten Picullus, Percunos und Potrimpos genannt werden. Selbst wenn er keine musikalischen Quellen benutzt hat, was zumindest nicht belegt ist, ist dieses Motiv in seiner Struktur und satztechnischen Behandlung in der Oper „Lohengrin“ von Wagner intuitiv archaisch erdacht und ausgeführt. Man findet sehr ähnliche Motive auch in alten lettischen Volksliedern. Ohne eventuelle unmittelbare Beziehungen überbewerten zu wollen, ist festzustellen, dass Wagner stets auf der Suche nach „historischem“ Material war. Viele Deutsche im Baltikum zeigten seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts Interesse für die Historie der Letten, Esten und Liven. Das seit 1836 erscheinende und damals viel gelesene Journal „Inland“ widmete sich insbesondere der estnischen Mythologie, denn die Provinz Livland reichte weit nach Norden in das finnisch-ugrische Sprachgebiet hinein.

1824 wurde in Riga die „Lettisch-literarische Gesellschaft“ gegründet, welcher von 1864 bis 1895 der bedeutende Linguist, Archäologe und Volkskundler August Bielenstein (1826–1907), ein lettophiler deutscher Pastor, präsiidierte. 1838 wurde an der Universität Dorpat die „Gelehrte Estnische Gesellschaft“ ins Leben gerufen. Der estnische Arzt Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803–1882) brachte 1857 das estnische Nationalepos „Kalevipoeg“ heraus, welches auch Parallelen zum „Nibelungenlied“ aufweist. Wichtige Impulse gingen von Königsberg aus. E.T.A. Hoffmann hatte in Königsberg Musik zu dem historischen Drama von Zacharias Werner „Das Kreuz am Baltischen Meer“ komponiert. Der Ostpreuße Friedrich Hartknoch (1740–1789) wurde der erste Buchhändler und Verleger in den baltischen Ländern; in Riga gab er u.a. Werke von Kant, Hamann und Herder heraus sowie Noten von Haydn, Johann Christian Bach und den im Baltikum wirkenden Komponisten Valentin Meder (1649–1719) und Gottfried Müthel (1728–1788).

Viele Publikationen erschienen erstmalig in Riga und fanden von dort ihren Weg über Königsberg nach Deutschland, darunter Immanuel Kants „Kritik der reinen Vernunft“ und „Kritik der praktischen Vernunft“. Kant, dessen Vorfahren aus Kurland stammten, wäre gern von seinem Bruder Johann Heinrich, der nach Kurland gezogen war, nachgeholt worden. Johann Georg Hamann (1730–1788), der

³⁹ Wagner, Briefe (wie Anm. 3), S. 64.

„Magus des Nordens“, war ebenfalls im Baltikum und zeigte sich überrascht, dass man „das lettische oder undeutsche Volk bei aller ihrer Arbeit singen hört“.⁴⁰ Sein Schüler Johann Gottfried Herder (1744–1803) weilte von 1764 bis 1769 als Pastor-Adjunkt und Lehrer in Riga und schwärmte davon, wie frei und ungebunden er dort gelebt, gehandelt und gelehrt habe. Hamann und Herder waren die beiden bedeutenden Königsberger Intellektuellen, welche die Größe und Dynamik der baltischen Volkskunst instinktiv erkannten und intuitiv empfanden, wobei Herders Volksliedsammlungen, in die er auch einige Texte lettischer Volkslieder in deutschen Übersetzungen aufgenommen hatte, dokumentarischen Wert besitzen. Allerdings musste er sich zwangsläufig auf fremde Quellen stützen, die von deutschen Reisenden und in Lettland wirkenden deutschen Pastoren stammten (1773–1779 „Alte Volkslieder“, „Stimmen der Völker in Liedern“). Mit der Schwierigkeit, die Textmetrik der lettischen Volkslieder zu erfassen und adäquat aufzuzeichnen, hatte über 100 Jahre später auch der lettische Volksliedsammler Krišjānis Barons (1835–1923) zu kämpfen, als er 1894–1915 seine acht Bände „Latvju Dainas“ vorlegte. 1807 hatte Pastor Friedrich Daniel Wahr eine methodisch gegliederte kleine Sammlung lettischer Volksliedtexte zusammengestellt („Palsmaniešu dziesmu krājums“), die in der Druckerei des Pastorats zu Rujen (Rujiena) verlegt wurde.

Lettische Volksliedtexte wurden besonders durch Herder in Deutschland bekannt. Goethe traf 1770 in Straßburg erstmalig mit Herder zusammen; das Thema „Volkspoesie“ bildete einen Schwerpunkt in ihren Gesprächen. 1825 erinnerte sich Goethe: „Schon Herder liebte diese lettischen Volkslieder gar sehr; in mein kleines Drama ‚Die Fischerin‘ sind einige von seinen Übersetzungen geflossen.“⁴¹ 1770/71 notierte Goethe „Stenders Lettische Grammatik“ (1763), die schon Hamann und Herder zur Orientierung gedient hatte. Gotthard Friedrich Stender (1714–1796) gehörte zu der Gruppe lettophiler Pastoren, die sich bemühten, einerseits deutsche Texte, v.a. aus Bibel und Gesangbuch, ins Lettische zu übertragen und andererseits lettische Texte von Volksliedern u.a. aufzuschreiben. Stender hat sogar in lettischer Sprache gedichtet und in seiner „Lettischen Grammatik“ Originaldichtungen veröffentlicht. Stender fasste zusammen: „Die lettischen Bauernliedchen kann man als den ersten Anfang der lettischen Poesie ansehen. Die historischen Lieder zeigen, daß sie ziemlich alt sind, weil man darin Spuren aus dem Heidenthum antrifft. Am aller-

⁴⁰ Longīns Apkalns, *Lettische Musik*. Wiesbaden 1977, S. 315.

⁴¹ Ebenda, S. 329.

angenehmsten aber sind ihnen ihre Johannislieder, darin sie jede Strophe mit einem doppelten Lihgo beschließen. Wie sehr die lettische Sprache zu einer angenehmen Poesie geschickt sey, haben viele Gottesgelehrten, die der lettischen Sprache mächtig sind, erwiesen, und das neue Lettische Gesangbuch ist die herrlichste Probe hiervon.“⁴²

Bereits 1587 erschien die erste gedruckte Notensammlung mit lettischem Text: „Undeutsche Psalmen und geistliche Lieder oder Gesenge, welche in den Kirchen des Fürstenthums Churland und Semigallen in Lieflande gesungen werden“, 1615 dann das Gesangbuch für „Riga und andere Örter Liefflandes“. Der lutherische Choral in lettischer Übersetzung fand im „Kurländischen Gesangbuch“ („Kurzemes dziesmu grāmata“) in der metrischen Fixierung durch Christopher Fürecker (1615–1685) Verbreitung, herausgegeben von dem kurländischen Superintendenten Heinrich Adolphi. Ihm folgte das „Livländische Gesangbuch“ („Vidzemes dziesmu grāmata“). Man muss bedenken, dass die Ausdehnung der Provinzen Kurland (Kurzeme) und Livland (Vidzeme) wesentlich größer war als in der heutigen Republik Lettland: Das alte Kurland bezog auch litauisches und deutsches Gebiet mit ein, auf der Kurischen Nehrung wurde auch lettisch gesprochen; die Grenzen Livlands umfaßten im 19. Jahrhundert fast die Hälfte des Territoriums der späteren Republik Estland.

Die lettische Schriftsprache und Literatur entstanden im Zusammenhang mit der Reformation. Pastor Georg Mancelius (1593–1654) gab 1638 das erste lettische Wörterbuch heraus, Pastor Ernst Glück (1652–1705) legte 1689 eine Übertragung der Bibel ins Lettische vor. Etwa zur gleichen Zeit übersetzte auch der lettische Pastor Jānis Reiters (1632–1695) Teile der Bibel. Ähnlich verhielt es sich im estnischen Sprachraum. Die erste Aufzeichnung eines lettischen Volksliedes mit Text *und* Noten erschien bereits 1632 im „Syntagma de origine Livonorum“ von Fridericus Menius. Im Allgemeinen wurden jedoch die Volksliedmelodien nicht notiert, man hatte sie im Ohr. Viele Volkslieder wurden auch von der deutschen Bevölkerung nachgesungen. Monika Hunnius (1859–1934), die deutschbaltische Gesangspädagogin, berichtete z.B., dass sie einst gemeinsam mit anderen auf dem Land, in der Nähe von Fellin (Viljandi), Raimund von zur Mühlen erwartete, der im alten Schloss bei Fellin wohnte: „Plötzlich Pferdegetrappel, eine Kalesche hält an der Terrasse. Jubelnder Zuruf begrüßt den berühmten Sänger. Wir empfangen ihn mit einem estnischen Lied.“⁴³

⁴² Ebenda, S. 330f.

⁴³ Monika Hunnius, *Mein Weg zur Kunst*. Heilbronn 1927, S. 164.

In der Nachfolge Stenders versuchten etliche deutsche Enthusiasten, lettische Texte zu vertonen. Pastor Keilmann komponierte Gedichte des lettischen Poeten Ansis Līventāls (1803–1877), die 1838 in der lettischsprachigen Wochenzeitschrift „*Tas latviešu ļaužu draugs*“ erschienen, die von deutschen Pastoren ab 1832 herausgegeben wurde. Im 19. Jahrhundert nahm der Anteil der lettischen Sprache im geistig-kulturellen Spektrum zu. 1822 kam die erste Zeitung in lettischer Sprache „*Latviešu Avīzes*“ heraus. Zwei deutsche Pastoren schufen den Liederzyklus „*Mūsu Grietiņa*“ („Unser Gretchen“), der 1835 in Mitau als Einzeldruck erschien und das Leben einer lettischen Frau beschreibt – gleichsam die Vorwegnahme von Schumanns Zyklus „Frauenliebe und -leben“. Der Zyklus wurde Karl Amenda gewidmet, der zu dieser Zeit Pastor in Talsen war. Die Lettisch-literarische Gesellschaft gab 1845 eine lettischsprachige Chorliedersammlung heraus („*Dziesmiņas*“), die für lange Zeit im lettischen Schulunterricht eine bedeutende Rolle spielte.

Nach Aufhebung der Leibeigenschaft verbesserten sich für die lettische Bevölkerung die Bildungsmöglichkeiten. Der Ausbau des Schulnetzes verlangte nach Lehrern. 1839 gründete Jānis Cimze (1814–1881) ein Lehrerseminar in Wolmar (Valmiera), das er ab 1849 in Valka (Valka) bis zu seinem Tod leitete. Er hatte das Lehrerseminar von Ernst Hentschel (1804–1875) in Deutschland besucht, Vorlesungen an der Berliner Universität gehört und eine fundierte Musikausbildung erhalten. In Livland begründete er die Ausbildung von lettischen Parochiallehrern, die einen Schwerpunkt in Musik beinhaltete, da die Absolventen als Lehrer, Organisten und Kantoren tätig sein sollten. Das Interesse der lettischen Menschen am Chorgesang war seit jeher groß; aus diesem Schulsystem gingen Chorleiter, Autoren von Chorsätzen und Komponisten hervor. In Kurland hatte das 1840 von dem Ostpreußen Karl Sadowski in Irlau (Irlava) gegründete Seminar ähnliche Bedeutung. Die musikalische Arbeit oblag dort Jānis Bētiņš (1830–1912), dessen Sohn Ludvigs (1856–1930) nach einem Studium am Konservatorium in St. Petersburg als Pianist und Komponist Karriere machte. Der Schule von Cimze entstammte auch Kārlis Baumanis (1835–1905), der 1873 die vierstimmige Hymne „*Dievs, svētī Latviju*“ („Gott segne Lettland“) auf einen eigenen Text komponierte. Sie wurde später zur Nationalhymne der Republik Lettland und ist es noch heute.

Der deutsche Einfluss war gewichtig. Man versuchte, erfolgreiche Angehörige der nun allmählich entstehenden lettischen Intelligenz zu germanisieren. So wurde der Name von Ludvigs Bētiņš eingedeutscht

zu Ludwig Bething. Schon früher war man bestrebt, die soziale und geistige Oberschicht der Letten durch Belehnung oder Verheiratung zu integrieren; wirklich partnerschaftliche Mischehen bildeten jedoch die Ausnahme. Manche germanisierten Intellektuellen litten unter dem „Makel“ ihrer lettischen Abstammung wie der Dichter und Komponist Georg Grindel (1810–1845), der als Arzt in Riga wirkte und dessen Großvater noch Mikkel Grunduls geheißen hatte. Sein Vater hatte bereits als David Hieronymus von Grindel Karriere als Rektor der Universität zu Dorpat gemacht. Der lettische Chordirigent Jūlijs Purāts wurde erst als Julius Purrath für würdig befunden, 1890 in das Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon aufgenommen zu werden.⁴⁴ Aber auch der umgekehrte Weg wurde beschritten: Der lettophile Pastor und Autor Gerhard Remling (1631–1695) autografisierte sich in der lettischen Namensversion Gierts Remuliņš. Es war nicht ungewöhnlich, dass sich lettische Intellektuelle Rat suchend an deutsche Fachkollegen wandten: Jānis Cimze versuchte gemeinsam mit seinem Bruder Dāvids (1822–1872) lettische Volkslieder zu harmonisieren und erbat bei seinen Lehrern in Deutschland Unterstützung. Der Chorgesang wurde in Lettland zu einer nationalen Bewegung. In den Jahren von 1872 bis 1884 erschienen die acht Hefte von Cimzes Sammlung „Dziesmu rota“ („Liederschmuck“), die neben lettischen Volksliedsätzen auch Chorlieder der deutschen Romantik und geistliche Lieder enthalten. Sie bildeten den Grundstock für das Chorrepertoire, wie es auf den ersten Sängereisen in Lettland vorgetragen wurde: 1864 in Dickeln (Dikļi) mit sechs Chören aus Livland und 1870 in Doblen (Dobele) mit 16 Chören aus der kurländischen Region, organisiert von dem bereits genannten deutschen Pastor August Bielenstein. Das Düna-Musikfest 1836 und das erste deutschbaltische Sängereisen 1861 in Riga wirkten anregend auf die Gestaltung des ersten lettischen Sängereises 1873. Inzwischen war 1868 die „Lettische Gesellschaft zu Riga“ („Rīgas Latviešu Biedrība“) gegründet worden, der ein Jahr später eine besondere Abteilung für Chorgesang zugeordnet wurde. Diese Abteilung trug die Verantwortung für das Lettische Allgemeine Sängereisen, an dem sich über 40 Chöre aus Liv- und Kurland mit mehr als 1000 Sängern beteiligten. Es erklang überwiegend lettische Musik, aber auch einige deutsche Kompositionen wurden aufgeführt. Zu den deutschen Ehrengästen gehörte August Bielenstein. Das zweite lettische Sängereisen fand 1880 unter Mitwirkung eines Orchesters unter Leitung des Rigaer Diri-

⁴⁴ Vgl. Moritz Rudolph, Rigaer Theater- und Tonkünstlerlexikon. Riga 1890, S. 190.

genten August Pabst (1811–1885) statt. Mit dem als Dirigent beteiligten Andrejs Jurjāns (1856–1922) übernahm eine neue Generation lettischer Musiker die Führung. In St. Petersburg ausgebildet, war er der erste lettische Experte, der Volksliedmelodien seiner Heimat aufzeichnete und analysierte. Seine fundamentale Arbeit wurde 1894 in sechs Bänden veröffentlicht; ihre Bedeutung ist mit der 1856 erschienenen Volksliedersammlung „Deutscher Liederhort“ von Ludwig Erk (1807–1883) zu vergleichen.

Es ist nur zu verständlich, dass Völker oder Volksgruppen auf Grund von Überfremdung, Herauslösung aus dem ethnischen Kontext u.a. bestrebt sind, ihre originäre Kultur zu erhalten, um ihre Identität zu bewahren. In Lettland sind mehr als zwei Millionen folkloristische Texte, über 200 000 Volksliedmelodien und ca. 10 000 Instrumentalformen überliefert, so dass in Verbindung mit Volkstänzen, Volksinstrumenten, Trachten und Elementen des Brauchtums aus den einzelnen Regionen eine bis heute ungebrochene Tradition entstand. Die bereits erwähnten Johannilieder (*līgotnes*), von denen über 1000 Beispiele dokumentiert sind, werden seit Jahrhunderten am 23./24. Juni, eingebettet in Rituale und Zeremonien, gesungen. Charakteristisch sind die refrainartig wiederholten *Līgo*-Rufe. Sie gehören zu den „*dziedamās dziesmas*“, den melodischen Liedern mit weitem Ambitus und ausschwingender Melodik. Das bäuerliche Brauchtum war Anlass für zahlreiche Lieder, die in vorchristlicher Zeit wurzeln und weitgehend heidnischen Charakter besitzen. Es handelt sich überwiegend um rezitativische Lieder („*teicamās dziesmas*“) in engem Ambitus und modaler Tonalität, die an die Textstruktur angelehnt sind. Üblich war der Vortrag im Wechsel von Vorsänger und Chor, bordunartige Ausführung war verbreitet. Über den umfangreichen und differenzierten Bestand an Volksliedern gibt es Fachliteratur,⁴⁵ so dass hier auf weitergehende Ausführungen verzichtet werden kann.

Aufschlussreich sind Äußerungen von deutschen Zeitgenossen. 1547 notierte der durch „Livonien“ reisende Hans Hasentöter, dass die „Einheimischen“ beim „Singen jaulen wie die Wölfe“.⁴⁶ Der kurländische Superintendent Einhorn schrieb 1649 in seiner „*Historia Lettica*“: „Sie singen so leichtsinnige und unflätige Lieder, daß der Satan selbst es nicht schlimmer ausdenken kann“, und Pastor Lenz entrüstete sich: „Zuerst habt ihr dem Herrn christliche Lieder gesungen, dann leihet ihr die Stimmen dem Teufel mit schamlosen Liedern!“⁴⁷

⁴⁵ Vgl. Apkalns, Musik (wie Anm. 40), S. 9 ff.; MGG Bd. V, Sp. 1102 f.

⁴⁶ Don Jaffé, Das Musikleben in Lettland. Typoskript, o.O. 1998, S. 4.

⁴⁷ Ebenda.

Der genannte Fridericus Menius konstatierte 1632 bereits heterophone Mehrstimmigkeit und Improvisation. 200 Jahre später wies Johann Georg Kohl in seinem Reisebericht auf die beiden Volksliedtypen hin: „Die Weise ist nämlich diese, daß eine aus dem Chore der Mädchen mit einem Verse (...) beginnt und ihn nach einer eigenthümlich wilden Melodie recitirt“, und: „Man findet auch hier und da die lockendsten und lieblichsten Melodien, (...) obgleich sie noch nirgends in Notenbüchern zu finden sind.“⁴⁸ Kohl wies darauf hin, dass die lettischen Volkslieder „total von der Weise der Russen sowohl als der Finnen und Deutschen abweichend und grundverschieden“ sind. Eine Erkenntnis, die in neuerer Forschung pointiert formuliert wurde: „Die ziemlich chaotische Struktur eines russischen Volksliedes würde einem Letten vermutlich ebenso fremdartig und inakzeptabel erscheinen wie die rhythmische Regelmäßigkeit einer deutschen Volksweise.“⁴⁹ Die russische Bevölkerung im Baltikum sang russische Volkslieder; die Deutschen sangen die traditionellen deutschen Volkslieder. Ebenso wenig wie eine eigene Mundart ausgebildet wurde, entwickelte sich auch kein spezielles deutschbaltisches Liedgut. Es gab jedoch regionale Varianten und Besonderheiten.⁵⁰

Bemerkenswert ist, dass die lettische Bevölkerung vor allem in Riga im 19. Jahrhundert einen Liedtypus entwickelte, der sowohl deutsche als auch russische Elemente integrierte, die *ziņģes*, abgeleitet vom deutschen Wort *singen*. Es handelt sich um schlichte, volkstümliche Lieder mit gereimten Texten, die häufig auf deutschen Melodien basierten. Auch Einflüsse der russischen Zigeunerromanze sind nachweisbar. Dem Charakter nach handelt es sich um Markt-, Handwerker-, Zeitungs-, Gesellschaftslieder, Gassenhauer u.a. Man findet kuriose sprachliche Mischungen, z.B. in den Tingeltangel-Liedern:

„Und Leute gehn herum
zum Tinglingling, klieudz, zigo, [rufen, schreien; Anm. d. Autors]
und Bauernweiber ligo,
und alle fröhlich sind.“⁵¹

⁴⁸ Apkalns, Musik (wie Anm. 40), S. 89.

⁴⁹ Ebenda, S. 29.

⁵⁰ Vgl. Helmut Scheunchen, Die Musikgeschichte der Deutschen in den baltischen Landen, in: Musikgeschichte Pommerns, Westpreußens, Ostpreußens und der baltischen Lande. Dülmen 1989, S. 135-189, hier S. 138.

⁵¹ Andrejs Johansons, *Vecrigas ziņģu grāmata* (Alt-Rigas Ziņģes-Buch). Riga 1994, S. 15.

„Zum Tinglingling sehr teuer
ist alles ungeheuer,
zum Tinglingling,
das ganze Geld ist aus.“⁵²

Das zweite Beispiel befindet sich inmitten des lettischen Textes. Aber auch russische Interjektionen sind zu finden, z.B. der Ausruf: „Očen' chorošo!“ („sehr gut“). Das Lied „Ādu sapnis“ („Traum vom Leder“) wurde auf die Melodie des deutschen Fuchs-Liedes „Was kommt dort von der Höh“ gesungen. In beiden Textversionen geht es um die abstruse Kombination des Wortes „ledern“ mit z.B. Babylon u.a. (lettisch), Postillon, Fuchs, Papa u.a. (deutsch).

Im Zuge der Aufklärung wuchs das Interesse der Deutschbalten an der lettischen Folklore. Johann Christoph Brotze (1742–1823) skizzierte Volkstrachten aus allen Regionen Lettlands und Szenen des Gemeinschaftslebens, die in ihrer historischen Genauigkeit unschätzbare Dokumente darstellen und seit 1992 in sechs Bänden in Riga im Druck erscheinen. Der livländische Pastorensohn und Herder-Schüler Garlieb Helwig Merkel (1769–1850) geißelte in seinem 1796 in Leipzig erschienenen Buch „Die Letten vorzüglich in Liefland am Ende des philosophischen Jahrhunderts“ die sozialen Missstände und warnte: „Daß die Verhältnisse der Letten sich einst verändern müssen, leugnet selbst der Adel nicht. Man würdige sie herab, so sehr man wolle: Immer bilden sie doch ein Volk, ein Ganzes, dessen schlummernde Kraft sich mit furchtbarer Wirksamkeit einst entwickeln muß.“⁵³ Bei einem Großteil seiner Landsleute galt Merkel fortan als verfeimt, manche jedoch wurden hellhörig. In der deutschbaltischen Belletristik wurde dieses Problem thematisiert, z.B. in einem „baltischen Zeitroman“, in dessen Mittelpunkt der Gutsbesitzer Alexander von Dohlen steht: „Alexander hielt inne. Durch die abendliche Stille tönte Gesang herauf, ein vierstimmiger Gesang. Es waren schöne, helle Stimmen, der Sopran vielleicht ein wenig zu scharf, aber das Ganze klang weich und stimmungsvoll. Die drei schwiegen und lauschten dem lettischen Volksliede. Als es verklungen, wandte sich Alexander wieder zu seiner Schwester Evi: ‚Siehst du, das, was wir eben hörten, das ist ein Stück künstlerischer Natur, worin uns dieses Volk überlegen ist. Diese Leute haben eine musikalische Begabung, welche ganz großartig ist. Wo findest du anderswo Menschen, die jede Melodie,

⁵² Ebenda, S. 97.

⁵³ Apkalns, Musik (wie Anm. 40), S. 332.

wenn sie sie ein- oder zweimal gehört haben, schon gleich mit verteilten Stimmen singen können? Ein Volk, das so begabt ist, muß kulturfähig sein, davon lasse ich mich nicht abbringen.“⁵⁴

Es sollte jedoch noch geraume Zeit dauern, bis die solchermaßen eingeräumte Kulturfähigkeit Realität wurde. Im Musikleben Rigas dominierte im 19. Jahrhundert die deutschbaltische Oberschicht. Das galt zumindest partiell auch für andere Städte Lettlands wie Mitau und Libau (Liepāja). Auf dem Lande bildeten die Schlösser, Herrenhäuser und Badeorte, wie z.B. Majorenhof (Mājori), Zentren der Pflege deutscher Musik, ansonsten prägte die lettische Volksmusik in ihren vielfältigen Facetten die Musiklandschaft.

Durch Gastspiele bedeutender Künstler aus Deutschland und anderen Ländern hatte das professionelle Musikleben in Riga internationalen Charakter. Deutsche Musiker kamen gern, lag doch die Stadt günstig auf dem Wege von Ostpreußen nach Russland. Ebenso erreichten russische Künstler die Stadt an der Düna (Daugava), welche die Reise in umgekehrter Richtung unternahmen. Man konzertierte im ehrwürdigen Schwarzhäupterhaus, in dem mit 1064 Plätzen ausgestatteten größeren Saal des 1868 erbauten Gebäudes des Gewerbevereins und im Theater. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts gaben sich Pianisten ersten Ranges die Ehre: Hans von Bülow (1829–1894) bestritt 1873, 1874 und 1885 Klavierabende in Riga, die von Publikum und Presse mit Begeisterung aufgenommen wurden; Emil Sauer (1862–1942) konzertierte 1885 und 1887 und Eugen d’Albert (1868–1932) 1883, 1887 und 1888. Bei letzterem munkelte man, dass Riga ihm günstige Möglichkeiten bot, wiederum eine Ehescheidung durchzusetzen. Alle drei folgten den Spuren ihres Lehrers und Mentors Franz Liszt, dessen damaliger „Gegenspieler“ Sigismund Thalberg (1811–1871) bereits 1839 im Schwarzhäupterhaus gespielt hatte. Der Cellist Bernhard Romberg (1767–1841) war der erste Musiker, dem das Opernorchester bei seinem Auftritt 1808 einen Tusch brachte. Er kehrte regelmäßig zu Konzerten nach Riga zurück. Sein Neffe Cyprian Romberg (1807–1865) war Cellist des berühmten Liphartschen Quartettes in Dorpat, dessen Primarius Ferdinand David (1810–1873) sich nach seinem Studium bei Louis Spohr und ersten Orchestererfahrungen in Berlin 1829 in Dorpat niederließ. Er spielte dort sechs Jahre im Quartett und machte sich später als Kammermusikinterpret in St. Petersburg, Moskau und Riga einen Namen, ehe er 1835 nach Leipzig

⁵⁴ Max Alexis von der Ropp, *Elkesragge – ein baltischer Zeitroman*. Berlin 1907, S. 166 f.

als Konzertmeister an das Gewandhaus und als Lehrer an das Konservatorium engagiert wurde. Ein weiterer bedeutender deutscher Geiger kam 1876 zu Konzerten nach Riga: Joseph Joachim (1831–1907), damals bereits Direktor der Berliner Musikhochschule. Seine Frau Amalie (1839–1899), eine hervorragende Altistin, gab 1885 und 1887 Liederabende in Riga. Sie war die Entdeckerin und Förderin von Monika Hunnius, welche in ihren Erinnerungen schrieb: „Wir rafften unsere letzten Kopeken zusammen und hörten sie singen. ‚Frauenliebe und -leben‘ von Schumann von dieser einzigen Großen gehört zu haben, wird niemand vergessen.“⁵⁵ Amalie Joachim empfahl Monika Hunnius eine Ausbildung bei Julius Stockhausen (1826–1906) in Frankfurt a.M., wo die Studentin mit Clara Schumann und Johannes Brahms zusammentraf.

Die legendäre Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860) trat 1847 in mehreren Partien im Stadttheater und als Konzertsängerin in Riga auf. 1850 schloss sie ihre dritte Ehe mit dem livländischen Gutsbesitzer Heinrich von Bock. Monika Hunnius besuchte den Landmarschall nach der Trennung von der Sängerin auf dessen Gut Kersel in der Nähe von Fellin: „Längst schon haben wir es uns gewünscht, den Ort kennenzulernen, in dem die berühmte Künstlerin Jahre hindurch gelebt, gekämpft und gelitten hat. Es war ein seltsamer Weg, der die größte Opernsängerin in ihrer Zeit in unser stilles, kleines Land geführt hat. Auf einer Konzertreise durch Livland wurde sie zum Schluß durch ihren Impresario um ihren ganzen Schmuck und ihr Vermögen gebracht. In dieser Notlage fand sie ritterlichen Schutz bei Herrn von Bock, und schließlich folgte sie ihm als Gattin auf sein Gut. Aber sie war ein gefangener Adler, die Große, Starke in der Stille eines livländischen Gutes. Und eines Tages durchbrach sie die Wände und floh wieder dahin zurück, wo sie hingehörte, in die große Welt, ins Künstlerleben.“ Nachdem sie vor einem kleinen Zuhörerkreis auf dem Gut gesungen und sich selbst am Flügel begleitet hatte, brach sie zusammen und soll ausgerufen haben: „Ich muß meine Welt haben, sonst muß ich sterben! Ich, eine Künstlerin, muß in Livland Grütze kochen!“⁵⁶ Ihre berühmte Kollegin Henriette Sonntag (1806–1854) feierte 1830 in Riga Triumphe, wobei die Eintrittspreise außergewöhnlich hoch waren. Im gleichen Jahr trat sie von der Bühne ab, von 1837 bis 1848 lebte sie in St. Petersburg. Aus dieser Metropole kam Anton Rubinstein (1829–1894) mit seinem Bruder Nikolai (1835–1881) erstmalig 1844 nach Riga, beide vortreffliche Pianisten. Anton wurde

⁵⁵ Hunnius, *Weg* (wie Anm. 43), S. 38.

⁵⁶ Ebenda, S. 168 ff.

regelmäßiger Gast in Riga, seine Popularität war groß, gewiss hatte er auch unter seinen russischen Landsleuten viele Verehrer. Nikolai gastierte 1862 noch einmal in Riga zusammen mit dem deutschen Geiger Jean Becker (1833–1884). Der 13-jährige Wundergeiger Henryk Wieniawski (1835–1880) trat nach seinem Debüt in St. Petersburg 1848 in Riga auf, wohin er im Lauf der nächsten Jahre viermal zurückkehrte und gemeinsam mit seinem Bruder, dem von Liszt ausgebildeten Pianisten Josef Wieniawski (1837–1912), spielte. Der aus Ungarn stammende bedeutende Geiger Leopold von Auer (1845–1930) unternahm von St. Petersburg aus, wo er am Konservatorium lehrte, 1870 einen Abstecher nach Riga, um am 7. Dezember anlässlich der Beethoven-Zentenarfeier im Stadttheater aufzutreten. 1877 musizierte er gemeinsam mit dem damaligen Gewandhauskapellmeister Carl Reinecke (1824–1910) im Saal des Gewerbevereins. Der weltberühmte spanische Violinvirtuose Pablo de Sarasate (1844–1908) riss 1880 und 1883 die Zuhörer in Riga zu Beifallsstürmen hin wie einst 1838 der „nordische Paganini“ Ole Bull (1810–1880). 1839 konzertierte der führende belgische Geiger und Komponist Henri Vieuxtemps (1820–1881) in Riga. Die französische Sängerin Désirée Artôt (1835–1907) gab 1879 und 1882 gemeinsam mit ihrem Mann, dem spanischen Bariton Mariano Padilla y Ramos (1842–1906), erfolgreich Konzerte. Die Namensliste ließe sich fortsetzen und zeigt, dass Rigas Konzertwesen im 19. Jahrhundert auf hohem Niveau stand.

Das von dem deutschen Architekten Ludwig Bonstedt 1862 erbaute Deutsche Stadttheater mit 1400 Plätzen verfügte über ein gutes Orchester und Ensemble. Es entstand auf dem Platz einer abgetragenen Stadtbefestigungsanlage, brannte 1882 ab und wurde 1887 neu aufgebaut in der Form, wie wir es heute als Lettische Nationaloper kennen. Das Repertoire entsprach dem Standard deutscher Bühnen, jedoch nahmen russische Opern mehr Raum ein. So wurde z.B. Michail Glinkas „Das Leben für den Zaren“ schon sehr früh in Riga aufgeführt, wobei wohl weniger die deutschbaltische Herkunft des Librettisten Georg von Rosen (1800–1860) den Ausschlag gab, sondern wahrscheinlich der Zuspruch russischer Theaterbesucher eine Rolle spielte, denn auch Bühnenwerke russischer Dramatiker erschienen kurz nach ihrer Uraufführung in Russland auf dem Spielplan des Rigaer Stadttheaters, wie z.B. Gogols „Revisor“. Die bedeutendsten Opernsänger Deutschlands gastierten in ihren Glanzrollen in Riga wie der Tenor Albert Niemann (1831–1917), der Bariton Theodor Reichmann (1849–1903) und der Wagner-Sänger Joseph Tichatschek (1807–1886). Auch die Dirigenten kamen zumeist aus Deutschland. So war der

Danziger Richard Genée (1823–1895), der später durch seine Opern berühmt werden sollte, von 1850 bis 1853 Kapellmeister gemeinsam mit dem Prager Jan Šrámek (1815–1874), der nach Erfolgen in Deutschland nach Riga kam und dort von 1844 bis 1855 Opern am Theater und Konzerte der Musikalischen Gesellschaft leitete. Nach Absteuern nach Reval und St. Petersburg wirkte er von 1859 bis 1862 wiederum in Riga. Ähnlich wie Dorn arbeitete er als Dirigent der „Liedertafel“ und war verantwortlich für das deutschbaltische Sängerkfest 1861 gemeinsam mit Hugo Preiß (1815–1862), der ebenfalls mit der Musikalischen Gesellschaft und der „Rigaer Liedertafel“ zusammenarbeitete. Wie in Riga üblich, traten die führenden Dirigenten auch als Komponisten, Kantoren, Musiklehrer und Leiter von Dilettanten-Ensembles in Erscheinung. Šrámek komponierte eine Reihe von Opern, darunter die russische historische Oper „Il’ a Muromec“. Preiß gründete 1846 einen gemischten Gesangverein und 1851 den „Rigaer Liederkrantz“.

Es gab eine große Zahl von Vereinen, sowohl in vokaler als auch instrumentaler Besetzung. 1862 wurde der „Rigaer Männergesang-Verein“ gegründet, 1867 der Männerquartett-Gesangverein „Harmonie“, 1886 der Gesangverein „Gutenberg“. In Mitau und Libau war es ähnlich, ebenso in der Umgebung Rigas wie z.B. im Vorort Hagensberg (Āgenskalns), wo 1883 der Gesangverein „Frohsinn“ ins Leben gerufen wurde. Das Repertoire der Männerchöre ist dem der bürgerlichen Männergesang-Vereine in Deutschland vergleichbar: Volks-, Heimat-, Scherzlieder usw., darunter Stücke von Komponisten, die schon damals in keinem Lexikon zu finden waren, wie z.B. „Die plastische Musik oder Das Stelldichein auf Reblauseck“ eines gewissen Josef von Langetreu, aufgeführt vom „Rigaer Männergesang-Verein“. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts findet man in den Programmen der „Rigaer Liedertafel“ anspruchsvolle Werke wie die „Alt-Rhapsodie“ von Johannes Brahms und „Die Tageszeiten“ von Richard Strauss. Ein Meilenstein in der Chorgeschichte Rigas war die Gründung des „Bach-Vereins“ 1864 durch Wilhelm Bergner d.J. (1837–1907), Sohn des bereits erwähnten gleichnamigen Domorganisten. Er war Organist an der Anglikanischen Kirche, wurde Dirigent von Liederkrantz und Liedertafel und 1868 zum Musikdirektor der Musikalischen Gesellschaft und zum Domorganisten berufen. Ihm ist die Initiative zum Bau der gewaltigen Domorgel durch die Ludwigsburger Firma Walcker zu danken, die vier Manuale und 124 Register mit 6 768 Pfeifen besitzt. Die Einweihung fand am 18. Dezember 1884 statt. Bergner verfügte über die künstlerischen Möglichkeiten, große

Werke aufzuführen wie 1871 die Neunte Symphonie von Beethoven, 1878 Szenen aus „Faust“ von Robert Schumann und 1886 erstmalig in Riga Bachs „Matthäus-Passion“. Kleinere Werke Bachs waren auch schon früher musiziert worden, doch relativ selten, obwohl der Name Bach in Riga einen guten Klang hatte.

Einer der letzten Schüler Johann Sebastian Bachs in Leipzig und Freund Philipp Emanuels in Potsdam folgte 1753 dem Ruf Vietinghoffs und blieb 35 Jahre bis zu seinem Tod in Riga: Johann Gottfried Mühel. Er leitete zunächst die Kapelle des Barons Vietinghoff und wurde 1767 Organist an St. Petri. Seine Kompositionen – besonders die für Fortepiano – ließen aufhorchen; sie erschienen im Druck bei Hartknoch in Riga. Es bestanden weitere Verbindungen der Familie Bach nach Kurland. Der deutschbaltische Graf Hermann Carl von Keyserling, der als russischer Gesandter am Sächsischen Hof weilte, erteilte 1741 Bach durch seinen Cembalisten Johann Gottlieb Goldberg (1727–1756) den Auftrag, eine teils sanfte, teils muntere Musik für Cembalo zu komponieren, um dem Grafen über Schlaflosigkeit und Trübsinn hinwegzuhelfen. Bach erhielt für seine „Goldberg-Variationen“ einen fürstlichen Lohn. In Keyserling hatte er einen großzügigen und hoch gebildeten Gönner, denn dieser war es auch, der Bach 1736 die Bestallungsurkunde als „Compositeur bey der Königlichen Hof-Capelle zu Dresden“ überreichte. Graf von Keyserling war später Gesandter Katharinas II. in Warschau. Er holte den als Geiger von Franz Benda (1709–1786) ausgebildeten und in Potsdam gemeinsam mit Philipp Emanuel Bach und Karl Fasch (1736–1800) musizierenden Franz Veichtner (1741–1822) nach Königsberg, wo das Keyserlingsche Palais auf dem Rossgarten Mittelpunkt des geistigen und künstlerischen Lebens der Stadt bildete. In Königsberg unterrichtete Veichtner den jungen Johann Friedrich Reichardt (1752–1840), der seinem Lehrer 1772 sein „Rigaer Violinkonzert“ widmete, das 1773 bei Hartknoch publiziert wurde. Beide Musiker zog es ins Baltikum: Veichtner für 24 Jahre als Dirigenten der Kapelle des Herzogs von Kurland in Mitau, Reichardt als Reisenden, der 1762/63 Livland und Kurland besuchte. Veichtner komponierte Opern, Symphonien, Konzerte u.a. und war der Lehrer des Beethoven-Freundes Amenda. Als Hofkapellmeister stand ihm 1785/86 der berühmte Johann Adam Hiller (1728–1804) zur Seite, der als Komponist von Singspielen Furore machte. Veichtner konzertierte 1760 als Geiger in Riga. Er starb 1822 auf der Kliewenhoffschen Forstei in Kurland. Hillers Oper „Die Jagd“ wurde 1772 und Reichardts Oper „Amors Guckkasten“ 1773 in Riga aufgeführt.

Carl Philipp Emanuel Bach fand im Baltikum in Baron Dietrich Ewald von Grotthuss (1751–1786), dem Besitzer des Gutes Gieddutz (Gedučiai) in der Südregion Kurlands, einen Verehrer. Grotthuss war Cembalist, Komponist und Abonnent der gedruckt erscheinenden Werke Philipp Emanuels. 1781 besuchte er letzteren in Hamburg und soll sogar einige Privatstunden bei ihm genommen haben. Bach führte Kompositionen von Grotthuss in Hamburg auf. Eine besondere Auszeichnung für Grotthuss war es, dass Bach ihm sein Silbermann-Clavichord übereignete. „Schon 15 Jahre hatte ich den Wunsch in meinem Herzen herumgetragen, dieses vortreffliche Instrument nur zu sehen, und auf einmal hatte ichs gesehen, hatte einen Bach darauf gehört und war selbst der Besitzer dieses Kleinods“,⁵⁷ jubelte der kurländische Baron. Der Erwerb des Clavichords war verbunden mit dem Austausch von Kompositionen: Bach schickte ein Rondeaux „Abschied vom Silbermannschen Clavier“ (August 1781), Grotthuss bedankte sich mit einem Rondeaux „Freude über den Empfang des Silbermannschen Claviers“ (September 1781). Dieses Clavichord ist leider verschollen, die Rondos dagegen wurden im Kurländischen Provinzialmuseum bewahrt und erschienen 1916 in Mitau im Druck.

Aber es gab nicht nur Verbindungen zur Familie Bach, sondern auch zu Georg Philipp Telemann, dessen Enkel und Schüler Georg Michael Telemann (1748–1831) 1773 nach Riga zog und bis zu seinem Tode dort als Kantor, Musikdirektor, Lehrer und Komponist von Kirchenmusik wirkte. Seine Tätigkeit erstreckte sich auf Stadt und Land, also auch auf Mitau und Libau. Dort wurde 1885 in der Dreifaltigkeitskirche von Barnim Grüneberg die mit vier Manualen, 131 Registern und ca. 7 000 Pfeifen größte Orgel Lettlands gebaut, deren Disposition der lettische Organist Jānis Sērmūklis erstellte.

Alle diese musikalischen Aktivitäten trugen zur Blüte des Musiklebens bei. In Riga erfreute sich neben Orchester- und Chormusik die Kammermusik großer Beliebtheit. Neben dem erwähnten Dorpater Privatquartett des Landrates Karl Eduard von Liphart (1808–1890), das von 1829 bis 1835 bestand, konzertierten zumindest zwei Streichquartette regelmäßig in Riga, die aus Musikern des Opernorchesters gebildet wurden, die alle in Riga einen hervorragenden Ruf auch als Musiklehrer und Komponisten hatten. Der Geiger Eduard Weller (1820–1871) kam 1845 aus Berlin und wurde Konzertmeister am Theater. Er gründete 1849 mit den Orchestermusikern Wilhelm

⁵⁷ Leonidas Melnikas, C.Ph.E. Bach und das Baltikum – Über die Brüder Grotthuss. Vilnius 1997, S. 94.

Schönfeld (1826–1904), Carl Herrmann (1817–1895) und Carl Marx-Markus (1820–1901) das „Rigaer Streichquartett“, dessen Primarius er bis zu seinem Tode 1871 blieb. Davor hatte in der Wagner-Ära Franz Löbmann mit den Herren Carl Lotze (1816–?), Carl Herrmann und Carl von Lutzau (1804–1872) ein Streichquartett gebildet, das später zu einer Kammermusikvereinigung erweitert wurde. Im Feuilleton der Lokalpresse wie „Rigaische Stadtblätter“, „Rigasche Zeitung“, „Rigisches Theaterblatt“ u.a. wurden die künstlerischen Veranstaltungen rezensiert. Auch der Hausmusik kam große Bedeutung zu, ebenso der Unterhaltungsmusik, die in Sommerkonzerten am Rigaschen Strand und im Wöhrmannschen Garten geboten wurde. Die Liebhaberkonzerte der Musikalischen Gesellschaft, die zumeist im „Saale der löblichen Schwarzhäupter“ veranstaltet wurden, fanden mitunter einen recht ausgelassenen Abschluss: „Nach Symphonie-Concerten wurde gespielt und getanzt. Um 1 Uhr ging die Gesellschaft auseinander (2. November 1809).“⁵⁸ Als Solisten zog man talentierte Musiker aus der Region heran wie z.B. Carl Pohrt (1799–1844), der zwar in Riga und Dorpat guten Musikunterricht genossen, aber Jurisprudenz studiert hatte und einen entsprechenden Beruf ausübte. Er war ein glänzender Pianist, der Beethovens Klavierkonzerte spielte und auch als Chordirigent und Komponist bekannt wurde.

Es gab mehrere Möglichkeiten, privaten Musikunterricht zu nehmen: Emil Siegert (1838–1901), der – in Berlin ausgebildet – 1856 nach Riga zog und hier als Dirigent und Komponist wirkte, gründete 1864 das erste Musikinstitut in der Stadt. Der schon genannte August Pabst rief 1875 seine Rigaer Musikschule ins Leben, die 1877 in „Schule der Tonkunst“ umbenannt wurde und der er bis zu seinem Tode 1885 vorstand. Die Kaiserliche Russische Musikgesellschaft richtete erst Anfang des 20. Jahrhunderts eine öffentliche Musikschule ein, die bis zum Ersten Weltkrieg bestand. Lettlands Konservatorium, Vorläufer der heutigen Musikakademie Lettlands, wurde von der Regierung der Lettischen Republik 1919 gegründet. Die regionalen Ausbildungsmöglichkeiten waren im 19. Jahrhundert zu begrenzt, um den Bedarf an hoch qualifizierten Musikern zu decken: Persönlichkeiten aus der Region studierten in Russland, vor allem in St. Petersburg, und in Deutschland, zumeist in Leipzig oder Berlin. Nicht immer kehrten sie ins Baltikum zurück, denn Russland und Deutschland boten mitunter attraktivere Möglichkeiten.

⁵⁸ Jānis Torgāns, Einige bibliographische und archivalische Quellen zur Rigaer Musikgeschichte. Aus dem Rigaer Musikleben um 1800, in: Deutsche Musik im Osten. Bd. 10, St. Augustin 1997, S. 301-305, hier, S. 303.

Zu den überregional bedeutenden Interpreten gehörten der Sänger Raimund von zur Mühlen (1854–1931) und sein Freund und Klavierpartner Hans Schmidt (1854–1923). Monika Hunnius erinnerte sich: „Ja, ein Konzert von Raimund Mühlen und Hans Schmidt war etwas Besonderes, etwas Vollkommenes in seiner Art, denn diese beiden vornehmen Künstler ergänzten sich, waren sie doch Söhne eines Landes, unserer Heimat, miteinander aufgewachsen, einander verwandt, künstlerisch und menschlich. Nie wieder habe ich solche Konzerte im Schwarzhäuptersaal erlebt; die ganze Geistes- und Geburtsaristokratie von Stadt und Land war versammelt. Man wußte, wie jeder sich auf diesen Abend freute.“⁵⁹

Dietrich Fischer-Dieskau bezeichnete von zur Mühlen als einen „begnadeten Liedersänger und Gesangspädagogen“, als den „Vermittler und Fortsetzer der einzig wirklich dauerhaften Gesanglehre aller Zeiten, der des großen Manuel Garcia.“⁶⁰ Von zur Mühlen gilt als der erste Sänger, der die Konzertform des Liederabends etablierte. Er wurzelte fest im Boden seiner livländischen Heimat; immer wieder kam er später, als er längst ein „Europäer“ war, zurück, um in Fellin Meisterkurse abzuhalten oder in Riga zu konzertieren. Auch Hans Schmidt stammte aus Fellin, seine Mutter gehörte, als eine geborene Lenz, der Familie des Dichters und Goethe-Freundes Jakob Lenz (1751–1792) und des erwähnten Beethoven-Biographen Wilhelm von Lenz an. Schmidt studierte am Leipziger Konservatorium Klavier und Komposition. In Berlin traf er mit von zur Mühlen zusammen, und durch Vermittlung von Julius Otto Grimm (1827–1903), des ebenfalls in Livland geborenen und in Leipzig ausgebildeten Komponisten und Münsteraner Musikdirektors, kam es zur ersten Begegnung mit Johannes Brahms. Mühlen trug in privatem Kreise einige Lieder des Meisters vor, die Brahms selbst begleitete und anschließend ausrief: „Endlich habe ich *meinen* Sänger gefunden!“⁶¹ Von zur Mühlen war der erste, der die „Vier ernsten Gesänge“, die ursprünglich für den Bass-Bariton Anton Sistermans (1865–1911) gesetzt waren, in der Tenorlage sang. Brahms war bei der Aufführung in Wien anwesend und voll und ganz mit der Interpretation einverstanden, wie der Klavierpartner von zur Mühlen, Coenraad V. Bas, in „The well tempered accompanist“ mitteilte.⁶² 1894 erschienen in Dorpat zwei Hefte

⁵⁹ Hunnius, Weg (wie Anm. 43), S. 173 f.

⁶⁰ Dorothea von zur Mühlen, Der Sänger Raimund von zur Mühlen. Hannover-Döhren 1969, S. 7.

⁶¹ Ebenda, S. 26.

⁶² Ebenda, S. 54 ff.

„Baltische Gesänge vom 17ten Jahrhundert ab bis zur Gegenwart“. Bereits 1864 war eine „Liedersammlung Livländischer Componisten“ herausgekommen. In die lebenslange Freundschaft zwischen Brahms und von zur Mühlen wurde Schmidt einbezogen, dessen „Sapphische Ode“ Brahms 1884 vertonte. Schmidt entfaltete in Riga rege Tätigkeit als Pianist, Musiklehrer, Kritiker und Übersetzer; er übertrug z.B. als erster den russischen Text von Musorgskijs Liederzyklus „Kinderstube“ ins Deutsche und übersetzte auch Texte von Liedern Tschaikowskijs und Chopins. Von seinen eigenen Liedern errang die „Hirtenweise“, von ihm gedichtet und über ein estnisches Motiv komponiert, große Popularität; er widmete sie dem erwähnten Heinrich von Bock. Er war nicht der erste Dichter-Komponist im Baltikum; diese Personalunion schien sogar typisch zu sein und hat möglicherweise Wagner, der zumindest Holteis Bemühungen als Autor *und* Komponist kannte, in seinem Vorsatz bestärkt, die Dichtung für seine Bühnenwerke selbst zu schreiben, wie es nach seiner Rigaer Zeit ab dem „Fliegenden Holländer“ die Regel wurde. Bemerkenswert ist, dass Schmidt durch musikalische Elemente der Esten und Letten angeregt wurde. Er bearbeitete z.B. auch zwei lettische Volkslieder und weitere „Weisen fremder Völker mit hinzugedichteten Texten“. Diese Tendenz sollte bei den zukünftigen deutschbaltischen Komponisten Schule machen. Schmidt stand in hohem Ansehen bei seinen lettischen Komponisten-Kollegen; Alfrēds Kalniņš (1879–1951) veröffentlichte in der lettischen Zeitung „Latvijas Vēstnesis“ am 1. September 1923 einen Nekrolog.

August Heinrich von Weyrauch (1788–1865) war der erste Dichter-Komponist von Bedeutung. In Riga geboren, studierte und arbeitete er als Lektor für deutsche Sprache in Dorpat. 1827 zog er nach Dresden, wo er verarmt und vergessen starb. „In seinen Liedern treten alle Stilmerkmale der bisherigen und nachfolgenden baltischen Gesänge konzentrisch zusammengefaßt auf“,⁶³ bemerkte Elmar Arro. Besonders populär war das 1846 als Einzeldruck bei Challier erschienene Lied „Nach Osten“. Es wurde fälschlicherweise Franz Schubert zugeschrieben. Diesem Irrtum unterlag auch Franz Liszt, der eine Klaviertranskription des Liedes schuf. Liszt, der 1842 in Dorpat konzertierte, wobei der Dorpater Altphilologe Ludwig Preller besonders die tiefe und zarte Empfindung seines Klavierspiels hervorhob, wird wohl nichts über Weyrauch gehört haben.

⁶³ Scheunchen, Musikgeschichte (wie Anm. 50), S. 151.

Der in Riga geborene Nicolai von Wilm (1843–1911) war ebenfalls Dichter und Komponist. Er studierte am Leipziger Konservatorium und unterrichtete ab 1860 in St. Petersburg. Daraus resultieren seine für Klavier gesetzten Sammlungen russischer Volksmusik. In seiner Kindheit in Riga war von Wilm Schüler von Conradin Kreutzer (1780–1849), der schon als berühmter Komponist 1848 mit seiner Tochter Marie, einer Theatersängerin, nach Riga kam. Dieser nahm eine geachtete Position in der Gesellschaft der Stadt ein, ohne jedoch ein Amt zu bekleiden. Mehrmals trat er an das Dirigentenpult des Rigaer Theaters, zuletzt am 16. Februar 1849 zum Benefiz seiner Tochter mit seiner populären Oper „Das Nachtlager von Granada“. Kurz danach starb er und wurde in Riga beigesetzt. Auch die lettischen Bürger ehrten ihn, indem sie mit der Aufführung des „Nachtlagers“ in lettischer Übersetzung 1902 das neue lettische Theater einweihten.

Von bedeutenden Komponisten besuchten noch Max Bruch und Hector Berlioz Riga. Letzterer dirigierte am 17. Mai 1847 ein Konzert im Schwarzhäupterhaus mit seiner Harold-Symphonie und der Ouvertüre „Römischer Karneval“. Bruch leitete auf Einladung von Wilhelm Bergner eigene Chorwerke im Dom zu Riga. Monika Hunnius berichtete: „Max Bruch begeisterte als Dirigent das Rigaer Publikum. Der Chor klagte wohl über seine Grobheit, und die Solisten waren empört über einige unmögliche Ausfälle. Ich habe Bruch in der Erinnerung als einen ziemlich kleinen, untersetzten Mann mit grauem Haar und einer Brille, mehr wie ein Gelehrter als wie ein Künstler wirkend.“ Auf dem Fest nach dem Konzert fragte Bruch die Sängerin: „Sind Sie bereit, die Penelope-Arie zu singen? Ich begleite Sie.“⁶⁴ Bruch war zufrieden, hatte er doch seinen „Odysseus“ mit Erfolg im Dom dirigiert. Am nächsten Tag wurde sein Violinkonzert gespielt.

Ebenso wie von Wilm wirkten auch die deutschbaltischen Komponisten Otto Ignatius (1794–1824), Moritz Bernhard (1790–1871) und Boris von Vietinghoff (1829–1901) in St. Petersburg. Ignatius war ein vielseitiges Talent: Komponist, Dichter und Maler. Er wurde 1820 in St. Petersburg zum Hofmaler ernannt. 1824 erschienen seine „Neun Lieder für Ihre Kayserliche Majestät Elisabeth Alexiewna“. Bernhard und von Vietinghoff profilierten sich als Opernkomponisten. St. Petersburg war – wie auch Moskau – häufig Verlagsort von Notendruckern deutschbaltischer Komponisten.

⁶⁴ Hunnius, Weg (wie Anm. 43), S. 185 f.

Einen typischen baltischen Lebensweg beschriftet der Kurländer Alexander Staeger (1857–1932). In Windau (Ventspils) geboren, besuchte er das Gymnasium in Goldingen (Kuldīga) und das Polytechnikum in Riga. Seine Neigung galt jedoch der Musik. Er sang im Chor bei Wilhelm Bergner und hatte erste Erfolge als junger Komponist. So erhielt er für seine Komposition des Begrüßungsliedes beim deutschbaltischen Sängerefest 1880 in Riga, an dem übrigens Nicolai von Wilm als Ehrengast teilnahm, einen Preis. Danach studierte er Komposition bei Joseph Rheinberger (1839–1901) in München und kehrte 1885 nach Riga zurück, wo er fortan als Dirigent und Komponist wirkte. Etliche seiner Werke – vor allem für Gesang und Klavier – erschienen im Druck; sie wurden in seiner Heimat, aber auch in Deutschland aufgeführt. Komponisten fanden günstige Möglichkeiten zur Existenzsicherung im Bereich des Musikmanagements, wie z.B. Guido von Samson-Himmelstjerna (1871–1941), der 1903 die „Philharmonische Gesellschaft“ gründete und von 1904 bis 1915 die Kaiserliche Musikschule in Riga leitete. Der Livländer Carl von Radecki (1842–1885) kehrte nach dem Studium am Leipziger Konservatorium nicht mehr in seine Heimat zurück, sondern wirkte als Musikpädagoge und Komponist in Deutschland und in der Schweiz. Karriere machte die aus derselben Familie stammende Olga von Radecki (1858–1933), die zunächst in Riga Musikunterricht bei Julius Ruthardt (1841–1909) genoss, der von 1871 bis 1882 erster Kapellmeister am Theater war, als Komponist hervortrat und über internationale Erfahrungen verfügte. Er wird der jungen Künstlerin den Weg nach Deutschland geebnet haben: Sie studierte in Frankfurt a.M. bei Clara Schumann Klavier und bei Joachim Raff Komposition. Danach lebte und wirkte sie in Amerika, kehrte aber immer wieder nach Riga zurück und gab Konzerte, in denen sie auch eigene Kompositionen spielte. 1889 ließ sie sich endgültig in ihrer Heimat nieder. Schöpferisch begabte Frauen konnten durchaus ihren Weg machen. Das galt auch für Ella Adajewski von Schultz (1846–1926), die in St. Petersburg bei Anton Rubinstein und Adolf von Henselt (1814–1889) studierte und als Komponistin von Opern, Vokal- und Instrumentalwerken hervortrat.

Beachtlich war die künstlerische Produktivität im Bereich der Unterhaltungsmusik, für die in der geselligen bürgerlichen Gesellschaft Rigas großer Bedarf bestand. Gustav von Manteuffel (1832–1916) z.B. komponierte nicht nur Kirchen-, sondern auch Salonmusik. Der 1883 in Riga gestorbene Adolf Heintze war ein begabter und produktiver Komponist von Tanzmusik. Josef Harzer, der von 1830 bis

1860 in Riga als Musiklehrer wirkte, zeichnete sich durch Adaptionen aus gern gehörten klassischen Werken und deren Umformung in Unterhaltungsmusik aus, so in eine Lohengrin-Polka, einen Tannhäuser-Galopp u.a. (vgl. Abb. 4).

Beliebt waren die Klavierminiaturen von Löbmann, Schanzberg u.a., die „allen Clavier spielenden Damen und Herren in Riga“ gewidmet waren. Russische und lettische Komponisten wurden einbezogen. Es erschienen in baltischen Musikalben Polkas von Ādams Ore, der die „Schule der Tonkunst“ in Riga besuchte, danach in Deutschland studierte und sich als Opernkomponist und Herausgeber lettischer Volkslieder einen Namen machte, und vom erwähnten Wilhelm Schönfeld, dem langjährigen Geiger im Opernorchester und Mitglied des Rigaer Streichquartetts, gleichermaßen. Großen Erfolg hatten Konzerte von Salonorchestern wie 1876 das Wiener Damenorchester und die Kapelle von Karl Faust (1825–1892), dem deutschen Militärkapellmeister und Komponisten zahlreicher Märsche und Tänze. Besonders die Darbietungen von Musik des Walzerkönigs Johann Strauß im Konzerthaus von Otto Schwarz, dem Besitzer des legendären Cafés in Riga, fanden ein begeistertes Publikum.

Große Bedeutung kommt Ādolfs Alunāns (1848–1912) zu. Er wurde in Mitau als Sohn eines lettischen Vaters und einer deutschen Mutter geboren. Seine Liebe zum lettischen Volk, dem er sein Leben und Streben widmete, wurde durch seinen Onkel, den lettischen Schriftsteller Juris Alunāns (1832–1864) geweckt. Er veröffentlichte Bücher wie „Hervorragende Letten“, Gedichte, Volksstücke mit Gesang und komponierte Salonmusik wie den 1867 gedruckten „Mitauer Schützen-Galopp“. Als Schauspieler debütierte er 1866 in Dorpat und wurde 1870 mit der Leitung des ersten lettischen Theaters betraut, das die Lettische Gesellschaft 1868 gegründet hatte. Musikalisch unterstützt wurde er von dem Dirigenten Jēkabs Ozols, der beim dritten lettischen Sängerfest 1888 als Violinist auftrat und eine Violinschule herausgab. Alunāns' Singspiel „Muceniēks un muceniece“ („Der Böttcher und die Böttcherin“) wurde 1872 in seinem Theater aufgeführt, das sich im Gebäude der Lettischen Gesellschaft befand. Opern und Operetten wurden ins Lettische übertragen und einstudiert. Von Beginn an kam es zu einer Kooperation zwischen dem Deutschen Stadttheater, dem Russischen Theater, in welchem etliche Opern russischer Komponisten aufgeführt wurden, und dem Lettischen Theater. Der deutsche Regisseur Hermann Rhode-Ebeling, der seit 1884 am Deutschen Stadttheater engagiert war, hatte 1885 die Leitung des Lettischen Theaters übernommen. Lettische Künstler



Abb. 4: Druckausgabe einer Polka von Joseph Harzer 1849
 Quelle: Breġe, Cittautu mūziķi (wie Abb. 2), S. 67

nahmen gern Unterricht bei ihren deutschen Kollegen. Plakate erschienen gelegentlich zweisprachig (vgl. Abb. 5).

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts suchte die künstlerische Intelligenz des lettischen Volkes verstärkt nach einem eigenen nationalen Weg. Atis Kronwalds formulierte in seiner Schrift „Nationale Bestrebungen“, die auch in deutscher Sprache erschien, die kulturpolitischen Leitgedanken. „Tautas atmoda“ („Nationales Erwachen“) hieß die Parole; die Lettische Gesellschaft rief 1888 eine Musikkommission ins Leben; 1891 wurden die Rūdens Koncerti (Herbstkonzerte) eingeführt, in denen lettische Interpreten dem Publikum neue lettische Werke präsentierten. Diese gab es in zunehmender Zahl und Qualität. Die lettischen Sängerfeste zeigten die rasante Entwicklung der nationalen Musik. Es kristallisierten sich lettische Musikerfamilien heraus wie Cimze, Bētiņš, Jurjāns, Mediņš, Kalniņš. Nach dem zweiten Sängerfest rief die Lettische Gesellschaft einen Chor unter Leitung des erwähnten Jūlijs Pūrāts ins Leben, der 1882 mit lettischer Musik in Smolensk und Moskau gastierte. Die Solisten des Chores waren so gut, dass sie zum Lettischen Theater überwechseln konnten.

(Abonnements-
Vorst. № 8.) **Stadttheater in Riga.**

Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung
heute, Sonntag den 11. September 1838:

Fenella.

Große Oper in fünf Akten, von **Auber.**

Personen:

Alfonso, Sohn des Vicekönigs von Neapel,	Herr Kurt.
Elvira, Alfonso's Verlobte,	* * *
Lorenzo, Alfonso's Vertrauter,	Herr Petric.
Selva, Offizier des Vicekönigs,	Herr Scheibler.
Masaniello, neapolitanischer Fischer,	* * *
Fenella, seine Schwester,	Dem. Weißbach.
Pietro, } Fischer,	{ Herr Günther.
Dorella, }	{ Herr Heller.
Hofdamen.	
Gefolge.	
Fischer. Fischerinnen. Volk. Soldatne.	

*** **Elvira** Mad. Hoffmann,
erste Sängerin der Kaiserl. Hoftheater in St. Petersburg,
*** **Masaniello** Herr Hoffmann,
Regisseur und erster Sänger der Kaiserl. Hoftheater in St. Petersburg,
als Gäste.

Preise der Plätze: Rangloge 1 Rbl. S.; Parterrefloge und Parquet 70 Kop. S.;
Parterre 50 Kop. S.; Gallerie 35 Kop. S.M.

Die freien Entreen sind **ohne Ausnahme** ungültig. *255.*

Der Anfang ist um **6 Uhr.**

ФЕНЕЛА.

Большая Опера въ 5хъ дѣйствіяхъ.

Abb. 5: Zweisprachiges Theaterplakat 1838
Quelle: Brege, Cittaute müziķi (wie Abb. 2), S. 76

Zum dritten Sängerfest 1888 kamen 117 Chöre mit 2 618 Sängern und Sängern in Riga zusammen. Als Ehrengäste erschienen der Livländische Landmarschall und der Rigaer Bürgermeister. Neben dem schon genannten Komponisten Ādams Ore stand erstmalig der Name eines Komponisten auf dem Programm, der später der führende lettische Musiker werden sollte: Jāzeps Vītols (1863–1948). Seine e-Moll Symphonie und das Chorlied „Bērzs tīrelī“ („Eine Birke im Hochmoor“) begeisterten die Zuhörer. Auch am vierten Sängerfest 1895 war Vītols beteiligt. Die „Russifizierung“, die sich nicht nur gegen die Deutschbalten, sondern auch gegen die Letten richtete, hatte inzwischen ihren Höhepunkt erreicht. Man duldet keine nationalen Veranstaltungen und verbot das Sängerfest in Riga. In Mitau bestand eine aktive lettische Vereinigung des jungen Bürgertums unter Leitung des späteren ersten Staatspräsidenten der Republik Lettland, Jānis Čakste. Mit der kuriosen Begründung, dass man eine Feier anlässlich der 100. Wiederkehr des Anschlusses von Kurland an Russland veranstalten wolle, erlangte man die Genehmigung zur Durchführung eines „Allgemeinen lettischen Sanges- und Musikfestes“ in Mitau. Über 4 000 Sänger aus Kurland, Livland und sogar aus Russland und New York erschienen. Lettische Orchester aus dem ganzen Land wurden eingeladen. 25 000 Zuhörer strömten in das eigens errichtete Festgebäude.

Nur mit Mühe gelang es durch die gemeinsamen musikalischen Aktivitäten, Konflikte zwischen den Jungletten – einer neuen Generation der Intelligenz – und den Vätern der nationalen Bewegung zu dämpfen. Der „Jaunā strāva“ („Neue Strömung“) war die lettische Gesellschaft nicht konsequent genug. 1902 eröffnete man das Neue Theater zu Riga („Rīgas Jaunais Teātris“) mit Kreuzers „Nachtlager von Granada“. Das Theater spielte, um die Menschen in den Vorstädten – u.a. Kleinbürger, Arbeiter – anzusprechen, zunächst auf zwei an der Peripherie Rigas gelegenen Bühnen, danach wurde es wieder in das Zentrum der Stadt verlagert. Das Bestreben war einerseits, das in lettischer Sprache gegebene Schauspiel- und Opernrepertoire in progressiven Inszenierungen zu präsentieren, andererseits an der künstlerischen Gestaltung nationaler Themen zu arbeiten. Dabei spielten der lettische Dichter Jānis Rainis (eigentlich Pliekšāns, 1865–1929) und seine Frau, die Dichterin Aspazija (Elza Rozenberga) eine wichtige Rolle. Das Drama von Rainis „Uguns un nakts“ („Feuer und Nacht“) wurde von Jānis Medīņš (1890–1966) als Oper komponiert, aber erst 1921 in Riga uraufgeführt. Das Deutsche Stadttheater trug seit August 1919 auf Beschluss der Regierung der Lettischen Republik den Namen

„Lettische Nationaloper“. Die erste lettische Oper, die 1920 zur Uraufführung gelangte, war „Baņuta“ von Alfrēds Kalniņš mit einem Text von Artūrs Krumiņš.

Zum Direktor der Lettischen Nationaloper und des ebenfalls 1919 gegründeten Staatlichen Konservatoriums Lettlands wurde Jāzeps Vītols ernannt, dessen Leben und Wirken, wie das vieler seiner Zeitgenossen, multikulturelle Bezüge aufweist: Er beherrschte die lettische, russische und deutsche Sprache; er kannte die Kulturtraditionen der drei Völker und galt als Integrationsfigur. Geboren wurde er in Wolmar, sein Vater, ein Schullehrer, siedelte mit der Familie nach Mitau über, wo der Junge Unterricht bei dem deutschbaltischen Musiker Rudolf Postel (1820–1889) erhielt, der aus Schlesien stammte und von 1850 bis zu seinem Tode als Organist, Dirigent und Komponist wirkte. Vītols empfing lebendige Eindrücke von der deutschen Musiktradition. In St. Petersburg, wo er insgesamt fast 40 Jahre verbrachte, studierte er bei Nikolaj Rimskij-Korsakov, dessen „Harmoneielehre“ er ins Deutsche übertrug, legte ein glänzendes Examen ab und wurde Theorie- und Kompositionslehrer am Konservatorium. Neben seiner eigenen kompositorischen Tätigkeit wirkte er von 1897 bis 1914 als Musikkritiker der deutschsprachigen „St. Petersburger Zeitung“, für die er fast 1 000 Artikel schrieb. Vītols' bevorzugte Sprache war damals deutsch; er schrieb seinen Namen Joseph Wihtol. Der deutsche Einfluss war in St. Petersburg deutlich zu spüren; so wurden z.B. die Protokolle der Sitzungen am Konservatorium in deutscher Sprache abgefasst. Durch seinen Lehrer Rimskij-Korsakov wurde er mit den nationalen Bestrebungen der russischen Komponisten des „Mächtigen Häuflein“ vertraut, wodurch Anregungen für eine lettische Nationalmusik gefördert wurden. Vītols versammelte lettische Musiker in St. Petersburg um sich, seine Teilnahme an den lettischen Sängereisen führte ihn in die Nähe der „Tautas atmoda“. Aber erst 1918 kehrte er nach Lettland zurück und entfaltete eine vielseitige Tätigkeit als Pädagoge, Komponist und Organisator. 1944 emigrierte er nach Lübeck, wo er am 28. April 1948 starb. 1993 wurde er nach Riga überführt und unter großer Anteilnahme der lettischen Bevölkerung auf dem Waldfriedhof (Meža kapi) beigesetzt. Durch Vītols' Schule sind alle bedeutenden lettischen Komponisten der neueren Zeit gegangen, so auch der deutschbaltische Komponist Alexander Maria Schnabel (1889–1969), der zunächst Klavierschüler von Alexander Staeger war, die Kaiserliche Musikschule in Riga absolvierte und im Ersten Weltkrieg als Soldat in der russischen Armee kämpfte. Nach seinem Studium bei Vītols war er als Korrepetitor an der

Lettischen Nationaloper, als Klavierlehrer, Autor und Vorstandsmitglied in mehreren Organisationen des deutschbaltischen Musiklebens tätig, wie „Musikerverband“ und „Deutschbaltischer Musiklehrerverband“. Schnabel war auch der Organisator der Konzerte im Schwarzhäuptersaal. In seinem Haus in der Krišjānis-Barons-Str. 19 empfing er die deutschen Künstler, welche in Riga gastierten. Schnabel genoss hohes Ansehen als Komponist in Lettland und Deutschland. Das Streichquartett des Lettischen Konservatoriums brachte 1925 Schnabels Klavierquintett mit dem Komponisten am Flügel zur Uraufführung. Der lettische Dirigent Teodors Reiters (1884–1956) führte Schnabels Tanzdrama „Der Aufruhr“ in der Oper auf. Der hochbegabte Komponist wurde von russischer und lettischer Musik inspiriert; in seiner zweiten Klaviersonate taucht der Begriff „livländische Tonart“ auf, vielleicht als Reverenz an Wagner. Mit der Umsiedlung verlor Schnabel den heimatlichen Nährboden, seine künstlerische Produktivität ließ nach und versiegte schließlich gänzlich.

Manche Deutschbalten sympathisierten mit den nationalen Bestrebungen der lettischen Intelligenz, die meisten jedoch verhielten sich distanziert oder ablehnend. So gelang es nicht, Ādams Ores' 1902 vollendete Oper „Gunda“ über die Geschichte von der Gefangenschaft des Richard Löwenherz auf den deutschen Text von Baron Alexander von Freytag-Loringhoven (1849–1904) im Deutschen Stadttheater aufzuführen, obwohl die Oper in Reval, St. Petersburg, Wien, Berlin, Leipzig usw. erfolgreich gespielt wurde. Manche der am Ende des 19. Jahrhunderts geborenen deutschbaltischen Komponisten wie Gerhard von Keußler (1874–1949), Emil Mattiesen (1875–1939), Oscar Pander (1881–1968), Walter Freymann (1886–1945), Gerhard von Westermann (1894–1963) oder Eduard Erdmann (1896–1958) konnten ihre Begabung nach dem Verlassen ihrer Heimat nur begrenzt entfalten. Gelegentlich klingen Reminiszenzen an die alte Heimat auf wie z.B. in der „Suite nach russischen und lettischen Volksweisen“ von Pander oder der Kantate „Aus baltischen Landen“ von Westermann.

In der Zeit der ersten Lettischen Republik konnten sich die Deutschbalten von 1918 bis zur Umsiedlung 1939 auf Grundlage des Gesetzes über die Schulautonomie der Minderheiten (1919) in ihrer neuen Rolle als kulturelle Minderheit durchaus behaupten. In der Oper, in den Orchestern, im Lehrkörper und in der Schülerschaft des Konservatoriums fanden sich viele deutsche Namen. Die deutschbaltischen Verbände leisteten einen Beitrag zum Kulturleben der lettischen Hauptstadt. Dem Deutschen Sängerbund in Lettland wurde der Beitritt zum Deutschen Sängerbund ermöglicht. Auch alteingesessene

Einrichtungen wie das 1864 von Siegert gegründete erste Musikinstitut in Riga blieben erhalten. Riga bot nach wie vor ein Podium für Künstler von nah und fern. Die blühende Musikkultur des 19. Jahrhunderts wurde in neuen gesellschaftlichen Strukturen fortgeführt. Die Situation änderte sich mit dem Ende des Jahres 1939. Seit Wiederherstellung der Republik Lettland 1990/91 beginnt man, sich der historischen Vergangenheit bewusst zu werden; aber es wird noch Mühe bereiten, diese objektiv aufzuarbeiten, für die Gegenwart nutzbar zu machen und für die Zukunft zu bewahren.