



A Baltic-German Lessing? Johann Friedrich Recke's Mitau Dramaturgy

Laurence P.A. Kitching

To cite this article: Laurence P.A. Kitching (2000) A Baltic-German Lessing? Johann Friedrich Recke's Mitau Dramaturgy, *Journal of Baltic Studies*, 31:1, 44-59, DOI: [10.1080/01629779900000191](https://doi.org/10.1080/01629779900000191)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/01629779900000191>



Published online: 01 Mar 2007.



Submit your article to this journal



Article views: 24



View related articles

A BALTIC-GERMAN LESSING? JOHANN FRIEDRICH RECKE'S MITAU DRAMATURGY

Laurence P. A. Kitching, Simon Fraser University

The Baltic-German cultural journal of the Mitau scholar, collector and librarian Johann Friedrich Recke (1764-1846) was called *Wöchentliche Unterhaltungen für Liebhaber deutscher Lektüre in Rußland*. At first, it appeared during 1805-1807 in three volumes, then in two subsequent volumes during 1807-1808 as the *Neue Wöchentliche Unterhaltungen* (Pistohlkors 297). This little, short-lived journal has survived as a typical product of the Enlightenment. It brought informative articles by Recke as well as many reports sent in by correspondents about various topics of German-Baltic cultural life in the Russian Baltic Provinces, notably Courland, now a part of Latvia. Recke was a leading personality in Mitau; in 1816 he founded the learned society *Kurländische Gesellschaft für Literatur und Kunst*. He was its secretary since 1827 and became director of the *Kurländisches Museum*, established in 1818. Together with Eduard Napiersky he compiled an extensive biography and bibliography of Baltic-German writers and scholars, the *Allgemeine Schriftsteller und Gelehrtenlexikon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland* (Bd. 1-4, 1827-1861). The work remains an indispensable handbook for the contemporary researcher about the history of the Baltic provinces.

I am concerned primarily with the reception of German-language stage performances in Courland's more important cities: Goldingen, Libau, Riga, and Mitau, especially the latter (now Jelgava, Latvia), as reflected in Recke's thoughtful reviews of summer season theatrical presentations in German by visiting troupes and artists. Taken together, one could say Recke's essays in the *Wöchentliche Unterhaltungen* constitute a "Mitau Dramaturgy," much in the enlightened manner of that seminal German theatre critic Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) in his *Hamburgische Dramaturgie*. By the term "reception" I mean in the following how the critic Recke assessed these summer season performances from the perspective of a normative view and concept of an artistic ideal, in contrast to popular reception by a subjective and uncritical audience. The structure of this study consists of two sections: an appreciation of Recke's ideas, followed by a selection of illustrative examples of his criticism. The question: "Why bother with Recke's accounts of an early nineteenth century Riga theatre troupe?" can be answered simply: His writings have intrinsic historical value as

some of the earliest records, appreciations and evaluations of professional German-language theatre in the Baltic, and as such, form part of the cultural heritage of the peoples of that region.

The following considerations are based on Recke's articles during the years 1805-1808 about the guest performances in Mitau of the Riga Actors' Society or *Rigische Schauspielergesellschaft* of which Johann Christoph Meyerer (1749-1810) was the owner-director. Prior to this, itinerant players from the west as well as this society had long performed annually in Mitau during the period called *Johanniszeit*, i.e. the first three to four weeks of June. Mitau had already had its own ducal theatre building for a long time; the duchy's nobility had been accustomed to sophisticated productions from even before 1711 when the performance by the *Hochteutsche Comoedianten*, for example, of the opera based on Shakespeare's *Merchant of Venice*, entitled *Das Karneval in Venedig* took place.¹ A playbill of a performance of *The Carnival of Venice* (shown below) illustrates this sophistication intended for a courtly audience at the ducal palace in Mitau (Kitching 91-102).

The theatre company of Madame Schuch in Königsberg had played in Mitau for many years prior to 1788. In 1788, the thirty-nine-year old Johann Christoph Meyerer purchased Madame Schuch's performance privileges for Mitau and thereafter performed every June until his voluntary retirement in 1808, two years before his death (Rudolph 160-61). Meyerer had gained much experience since 1772 in the first permanent theatre in the Baltic, Count Vietinghoff's private Riga theatre (Bosse 1991, 79-101; 1989, 207-22). Meyerer also performed with the renowned actor Siegfried Gotthilf Koch in Riga (Rudolph 119-20). He was to play for the next twenty years with his company in both Riga and Mitau.

The *Rigische Schauspielergesellschaft* consisted of ten to fifteen actors and actresses who had to take on all the roles in plays, operas and *Singspiele*. During the course of the summer season, twenty-two to twenty-four days in June, in Mitau they gave performances one night after another, almost without interruption. This meant a very demanding program and a repertoire of quite variable quality. It was the custom of theatrical companies there and later in Reval and Tartu to sell subscriptions for the entire period of their visit. Normally, each play was performed only once because theatre audiences were not large enough for a second showing. Occasionally, however, up to three operas and three comedies, if they were popular, would be repeated during this short season. The repertoire, was, as becomes evident, drawn from the European mainstream of drama, opera and operetta.

The playbill reprinted here follows the original wording in vol. 3 of the *Miscellanea Curlandica* preserved in the University of Tartu Library.

Mit
Ihr: Kayserl: Hoheiten gnädiger Erlaubnüß
werden
heute die Hochteutschen

C O M E D I A N T E N

Eine aus dem Italiänischen ins Deutsche übersetztes/ mit guten
Redens-Arthen/ Arien, Præsentationen und Täntzen/
Harleqvins geziemender Lustbarkeit ange-
fülltes Hauptstück aufführen/
betitelt:

Das grosse Carneval von Venedig/
oder
Der betrogene Jude/
und
Harleqvin ein lustiger *Masqueraden-*
Bruder.

Unter andern wird der *Redouten-Saal* præsentiret werden / also allerhand
recht *courieuse Masqven*, unterschiedene Täntze werden zu sehen/
auch schöne *Arien* zu hören seyn.

Nach diesen soll zu mehrerer Gemüths-Vergnigung eine recht
courieuse und überaus lustige Nach-*Comædie* folgen/
gennant:
Der betrogene Geitz,
oder
Die 7 verliebten Geister.

Der Schau-Platz ist aufm Stall-Platz/ und gehet umb 4 Uhr an.
Die Persohn giebt im ersten Platz 4 Sechser/ im andern
2 Sechser.

In 1805, for example, Meyer mounted nine Operas, five dramas, two comedies, one farce, three *Singspiele*, three tragedies and a cycle of songs. In 1806 he performed seven operas, repeating three of them, one operetta, four comedies, five *Singspiele*, four dramas, one tragedy and one musical drama. In 1808 only three operas were on the program, as were one operetta, five comedies, four *Singspiele*, eight dramas and two tragedies. Among the operas, the following favourites were repeated almost annually: *Das Donauweibchen*, *Lilla oder Schönheit und Tugend*, Luigi Cherubini's *Wasserträger* and *Lodoiska*, d'Aleyrac's *Lehmann* and *Rudolph von Creti*, Schenk's *Dorfbarbier*, *Oberon*, *Axur*, *König von Ormus*, and *Je Toller, je besser*. The *Singspiele* included *Die Entführung aus dem Serail*, *Die Ähnlichkeit*, *Das Milchmädchen oder die beyden Jäger*, *Fanchon das Leyermädchen* and *Aline, Königin von Golconda*.

August von Kotzebue's plays would be performed two to six times each season, for he was one of the most popular, if trivial, dramatists of the late eighteenth and early nineteenth centuries. Iffland occasionally appears on the program. Among the tragedies in 1808, *Maria Stuart*, *Emilia Galotti* and two plays of Kotzebue were produced. French comedies were given three times whilst Kotzebue's *Unterhaltungsstücke*, plays of light entertainment, were shown only twice.

The reviews of the Mitau theatre performances appeared anonymously in Recke's journal. The reviewer of these productions was most likely the editor, Recke, himself, for throughout his life he had been interested in the theatre in Mitau and was an avid collector of playbills, *Theaterzettel*, from the early eighteenth century, about which he wrote an extensive article in issue number 9 of the important cultural journal of the Baltic, *Das Inland*, in 1844.²

Recke's reviews mirror a sovereign benevolence and a calm, experienced, artistic personality who was also at home in the musical world; he displays a sure instinct for the dramatic, coupled with much experience of the theatre. As a theatre critic, Recke always has worthwhile things to say. He knows that he is writing mainly for a small civic public and a country nobility with very little education; hence he attempts to give them dramatic and musical instruction in his reviews. The picture of this anonymous reviewer in the articles of the *Wöchentliche Unterhaltungen* is strongly reminiscent of the intellectually honest, striving Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) in his *Hamburgische Dramaturgie* written a generation earlier between 1767 and 1769.

Both critics, Recke and Lessing, had a similar cross to bear and wrote for a public which possessed little sensitivity for the drama, but which badly needed this subtlety. Both critics felt obliged, if not

constrained, to say positive things about the performances of the actors and the plays and not to write in just critical, negative terms. However, in the case of light plays of entertainment either without particularly creative distinction or poorly acted performances it was not always possible to express a positive opinion, for both critics wanted to remain true to themselves and give objective, honest assessments.

But there was an alternative for each critic who did not want to completely put off his readers: it seems as if both Recke and Lessing used this means: When there was little good to be said of theatre practice, each critic withdrew to his throne as a critic of art, to sacred ground. There, from the secure observatory of the ideal and theory, he could fulfill his duty and express his wisdom, wisely and in a clever and creative manner about questions of aesthetics, comedy, tragedy, acting and taste objectively and without direct or offensive references to the efforts of the actors and the director. But sometimes both Recke and Lessing would also speak openly in the hope that their honest and damning judgment would give the performers cause to better their art. Recke knows that worthwhile dramatic pieces were hard to come by; sometimes he expresses himself critically about unfaithful German translations from the French, but, as he is not a poet himself, he does not feel the need, as did Lessing, to ask his readers for new, German exemplary dramatic models or even provide them himself.

Recke had a realistic view of the very uneven level of education of his Mitau theatre audience and, like Lessing, tries to raise the artistic level by means of gentle and illustrative explanations of the intellectual or artistic content of the drama or opera under discussion and thereby to refine the taste of his readers. Often, Recke tries benevolently to give constructive suggestions how the actors and singers might have been able to better their performance.

And now some examples of Recke's critical remarks: He writes about *Fanchon das Leyermädchen*, which Kotzebue had patterned after a French vaudeville and for which Himmel had written the music:

Himmel writes in a charming style and is therefore certain of the praise of women and lay persons. His gallant, pretty songs are lovely little blossoms, which the muses seem to cast toward him frivolously and teasingly. He is not their intimate darling, to be sure. He lacks the poetic gift for more sublime ideal works of art. He seems to owe their creation to this feeling of lack of talent. He was able to provide a suite of pretty little songs; but partly he could not write them in a breath of inspiration, partly it is tiring to hear these pleasing little things all one after another. Just like the pieces played by a music box, they are not held together by an intellectual thread. On the other hand, Mozart's

genius could give an unrelated, common subject unity and form and breathe poetic life into it. (7. Juni 1805)³

Recke seeks to teach and to improve the performance of the actors and the singers :

Despite her excellent voice, Demoiselle Brückl still sings far too much in the old French manner and inappropriately overloads her otherwise splendid singing with many kinds of decorations. Her frequently affected style stifles in the bud the applause she would otherwise receive. She played Fanchon. Given her natural talents and her youth she justifies significant hopes for the future. And perhaps we will find these fulfilled for the most part in her future appearances if she will only pay some attention to her art. (7. Juni 1805)⁴

Recke openly gives vent to his dissatisfaction with the play *Pflicht und Liebe*:

A drama in 5 acts by Vogel -- which actually ends with the first. For the author of this most boring product had developed the story already in the first act. There was no development in the whole play and thus the following 4 acts only served to make the spectator feel most visibly that he had not mistaken the end of the play in the beginning. (8. Juni 1805)⁵

But Recke remains fair, praises, and points out that the experience of the bad can also effect the good:

[...] A play such as the one mentioned here is really a touch stone for genuine artistic talent. And this was confirmed by all main characters during the performance. (8. Juni 1805)⁶

When Recke evaluates a piano concert by a certain Herr Field from St. Petersburg, he advances the following wise considerations:

This artist, great as a virtuoso and as a composer, seems to us nevertheless not entirely free of a weakness concerning which we should wish to warn his pupils. This is: the sick desire to dazzle, and in his newer pieces to please, to be a slave to popular taste. Art is idealistic and knows no external ambitions; the artist should be like this, too. He should seek to please not the amateur crowds, but those few with an appreciation of art and above all himself. Only pseudo artists believe to have done everything when after their playing an abundant applause resounds about them. (12. Juni 1805)⁷

In a later review, Recke praises the emphasis on the sublime in Mozart's *Zauberflöte*. His critical mind underlines the essential:

Genius never remains the same in its creativity; it stamps all of its products with the mark of originality. As does Mozart. What a different spirit is at work in the *Zauberflöte*, in *Don Juan*, in *Figaro*? That in the *Zauberflöte* is the most common and therefore the most popular. Yet we dare to maintain that this general applause is not to be attributed to music alone [...] but also to the much maligned libretto of Schikaneder. And that is due not only to the theatrical splendor, which he brings forth, but because he treats a subject matter which is really suitable for opera and possesses poetic content. The mysterious, the magical and fairytale-like is the true element of opera in which the airiest frolic of fantasy -- we might say -- wants to and should be at work. The purpose and significance of the subject matter of the *Zauberflöte* is great and noble. It is to be wished that a suitable poet might let unfold with taste and insight before us what is, as it were, only hinted at here. The effect of the truly great and noble parts is, by the way, rendered more sublime by the contrast with the comic and seemingly common. (16. Juni 1805)⁸

Recke criticizes the taste of his age and finds that a sense of aesthetic beauty ought to be more intensively taught. He speaks of the aria "In diesen heil'gen Hallen" and is as blunt as Lessing:

Whoever doesn't find joy in such texts, we maintain, doesn't deserve to be a human being. We find in all this so much *Deutschheit*, that in our opinion, it ought to become a national piece for that very reason. -- How should a subject matter devoid of poetry have been able to inspire a Mozart? How should the poetic unite so fervently with a prosaic subject matter so foreign to itself? It cannot be denied, to be sure, that Mozart [...] too, has put prosaic words to music; but then the effect is necessarily comic on account of this contrast, which was also the composer's intention. Where in contrast a real melting of the words and the music into a beautiful aesthetic whole takes place (as in the *Zauberflöte*, at least partially), and the effect of the sublime and moving is so perfectly achieved, then those elements, the one like the other, must possess poetic value. Why do people generally deny these to be present in the text of the *Zauberflöte*? For the reason that musical taste is so common in our era, and the cultivation of poetic taste is so very neglected. (16. Juni 1805)⁹

Recke honours outstanding poetry and excellent acting:

On June 25 the theatre season ended with a performance of Lessing's *Emilia Galotti* in honour of good taste. Herr Porsch as Marinelli and Madame Mende as Countess Orsina were especially splendid. The latter role was played with incomparable beauty. Indeed, this performance

was one of the most successful and therefore enjoyable during this year's theatrical season.¹⁰

In a long essay Recke presents his ideas on the topic: "What is necessary to evaluate an actor?" He demands that art imitate life, on which occasion it is the goal of the actor to evoke sympathy and show cause and effect:

Every drama represents a fragment of human life which demands organic unity and aesthetic diversity. The whole is expressed via a progressive action which must have a purpose because it is a product of reasonable beings. This purpose must evoke sympathy and be interesting; it must, therefore, be important and have a great influence on determining the fate of the protagonists. All things that we do, see and hear expressed must interact; they must relate like cause and effect, end and means. Everything foreign, everything calculated is therefore banned, because it disturbs achieving the intended purpose [...]. If something is to be aesthetically pleasing, it must either engage the imagination and one's common sense or the imagination and reason in a free play, and bring about harmony in spite of the latter.¹¹

Recke enunciates additional important fundamentals of the dramatic and differentiates the genres of the tragedy, the comedy and the mixed genre, the drama. All three must attempt to please. Recke believes:

The actor should portray a work of art as such; his acting must therefore 1) be true and correct, and 2) be pleasing (arousing the feeling of the beautiful and the sublime). In order to attain the first goal he requires not only the finest, most extensive and varied knowledge of the human heart, but also the greatest mastery over his body, the means of portrayal. If a person then intends to evaluate the actor, then he must examine how he has conceived his role, whether the conception of one part is in harmony with the whole and whether it is the right conception. (1805, vol. 2, 297)¹²

On June 3, 1806, Recke declares that the critic judges in the name of art and the ideal and can hence be right, even when the public thinks *they* are right. The critic stands above general opinion, because he does not judge subjectively. Critics, he says:

[...] are not part of the public; they are a public in themselves, which although everywhere finds no hearing anywhere, because critics' individual voices are almost always the opposite of the general mood. It is a single voice which is speaking out here. It belongs, according to the above conditions, not really to the public about which we are talking; this voice does not believe it has the public's opinion against it

everywhere, and where this voice is not generally valid, it believes it is at least as valid.¹³

To be sure, Recke does have one human weakness, and that is for female beauty, even if he is already a forty-year old block of ice. He gladly forgives minor errors in a very beautiful, young new actress from Vienna, and bubbles over with praise for her as follows:

The usual summer season performances of the *Riga Society* began this time on June 2 with an old piece, which, however, gained new charm with the appearance of a new actress. It was Kotzebue's comedy: *Die Indianer in England*, in which Demoiselle Pöschel performed the role of Gurli, a child of unspoiled nature. The applause, loud and unanimous, which she won, was for *her own person*; for today she was playing herself. Given her great youth and seldom so charming a figure and so many natural talents, she promises much -- very much for the future. Her talent still lies in the bud and awaits development. All that one could say thus of this blossoming actress [...] is: that the reputation which preceded her must be taken partly for only a prophecy, the perfect fulfillment of which cannot remain wanting, if study and direction are added in order to make out of her the artist, which her reputation has caused us to expect. She was well cast as Gurli, and this reviewer is of the opinion that nature could scarcely be *imitated* with such truth as Demoiselle Pöschel portrayed it without any artistic effort. With few exceptions the performance was, on the whole, quite good. (17. Juni 1807)¹⁴

How does Recke speak when he mercilessly calls a spade a spade?

On June 4 we saw *Leopold von Babenberg* for the first time; a moral picture of the past in 5 acts. The author was wise enough to remain anonymous; his name could not be mentioned with this play; he could not be honoured with this play. It is an unenjoyable, unattractive parade of judgments which consists of the following used up ingredients: a handful of princely personages and knights, a woman resurrected from the dead, battles, pomp of burials and funeral marches, etc.; in short, except for thunder and lightning, which the author seems to have forgotten, unless we missed them during the confusion of the battles, one finds all possible kinds of theatre requisites from a hundred other old plays gathered together. The plot, however, is so lean and the action progresses so miserably that in spite of all the spectacle and the frequent blasts on the trumpet, whereby the author tries to keep the spectator awake, sleep asserts its rights. (4. Juni 1807)¹⁵

A new Kotzebue play, *Die Unvermählte*, lasted too long, even for the poor, patient Recke:

Toward the end the actors lacked any vitality. The play was dragged to its finale so that one yearned for the lowering of the curtain. (6. Juni 1807)¹⁶

Our ironic reviewer combines a critical and positive voice in a short tribute to Cherubini's *Lodoiska*:

It was with pleasure that we let ourselves be led by Cherubini's mastery into the realm of sound and harmonies. The richness of his ideas and the depth of his feeling compensates us for the poverty of the librettist.¹⁷

Finally, we should quote Recke in a discussion of Schiller's tragedy, *Maria Stuart*; here he shows his pragmatic, pedagogical talents:

We looked forward to the performance of this masterpiece, taking our seats before the stage with great expectations. We were right to assume that actors who love their art and Schiller promise each time to create the very best that they are capable of when they choose a play by this immortal poet. And our expectations were not deceived, although we believe that the entire play would have been better, if every actor had properly memorized his role. Whoever hasn't diligently memorized his lines can only play mediocre or poor theatre even given the best artistic talents, and Madame *Ohmann* deserves distinction here, for the prompter is mostly silent in her case. Garrick recommended memorizing well as the first requisite of good acting; it is also well known that Eckhoff left the theatre primarily for ever because he noticed the decline of his memory. (10. Juni 1807)¹⁸

What Recke says of the actors and the theatre in Mitau constitutes timeless criticism, for it is also true of the actors and theatre elsewhere in German-Baltic cultural centres, in Reval, generations later, as revealed in Eduard Berent's reviews of the performances of the Revaler Deutsches Theater, published in the newspaper, the *Revalsche Zeitung* between 1860 and 1870. But that is material for another investigation.

Far from wanting to be a dramatic genius like Lessing or a social dramatist like Kotzebue, the modest and retiring Courlander Johann Friedrich Recke appears to have developed valuable views about the art of acting and principles of the theatre and the musical theatre in his honest dramatic articles. His little Baltic-German cultural journal, *Wöchentliche Unterhaltungen für Liebhaber deutscher Lektüre in Rußland*, testifies to his informed criticism in the early nineteenth century. He deserves to have more attention paid to him, for his

enlightened articles were conceived in the spirit of his benevolent and exemplary predecessor.

Notes

1. Recke had discovered a playbill of this very opera and called it: "Ein seltener alter Komödienzettel von einer Truppe, die zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Mitau gespielt hat." In 1805 he described the playbill in an essay, calling it "Ein alter Komödienzettel; in Mitau gedruckt zwischen 1711 und 1730 (wörtlich nach dem Original)." His remarks appeared in his journal, the *Wöchentliche Unterhaltungen*, where he notes: "Der Freymüthige -- eine Zeitschrift vom vergangenen Jahr, Nr. 107 liefert einen alten komischen Komödienzettel. Hier ist ein anderer, der uns näher angeht und als Probe dienen kann, wie es zu Anfang vorigen Jahrhunderts um das Schauspielwesen in diesen Gegenden ausgesehen haben mag." In a footnote there, he explains the reference to the question of who the Imperial Majesties might be as "Die verwittwete Herzogin Anna, eine russisch-kaiserliche Prinzessin."
2. Two other printed sources indicate that Mitau once had a significant collection of several volumes of ancient theatre playbills, now possibly surviving in the Academic Library in Riga. The first source is "Sitzungsberichte der *Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst* aus den Jahren 1861-1871", printed in Mitau, 1884. The report of a meeting on March 10, 1871 refers to Recke's article published in the cultural German Baltic weekly *Das Inland*, 1844, 295ff. This other source, Recke's article, is entitled "II. Schauspiel in Mitau in früherer Zeit" and refers in its subtitle to yet a third source of information about the early history of the German theatre in Mitau: "Als Zusatz zu Possarts 'Statistik des Gouvernements Curland' [Stuttgart 1843] S. 243."
3. Henceforth, my English translations of Recke's German will appear in the text with the German original in the Notes. Himmel schreibt im anmuthigem Stil und ist daher des Beyfalls der Frauen und Layen gewiß. Seine galanten, artigen Lieder sind liebliche Blümchen, die ihm die Musen leichtfertig und scherzend zuzuwerfen scheinen. Ihr vertrauter Liebling ist er wohl nicht. Zu größern idealischen Kunstproduktionen fehlt es ihm an poetischen Vermögen. Dem Gefühl dieses Unvermögens scheint Fanchon ihre Entstehung zu verdanken. Eine Suite artiger Liederchen konnte er allerdings liefern; aber theils konnte er sie nicht in einem Anhauch von Begeisterung schreiben, theils ist es ermüdend, diese artigen Säckelchen auf Einmal nach einander zu hören. Wie die Stückchen einer Flötenuhr, werden sie nicht durch ein geistiges Band zusammen gehalten, durch welches Mozarts Genie selbst einem losen, gemeinen Stoff Einheit und Gestaltung gab -- ihm poetisches Leben einhauchte. (7. Juni 1805)

4. Demoiselle Brückl, die, bey einem vorzüglichen Organ, noch zu sehr nach der altfranzösischen Methode singt und mit mancherley nicht immer am rechten Orte angebrachten Verzierungen, ihren sonst trefflichen Gesang überladet, auch durch ein nicht selten zu manierites Spiel den Beyfall in der Geburt erstickt, den sie sonst unbedingt erhalten müßte, machte die Fanchon. Bey entschiedenen Naturanlagen und bey ihrer Jugend berechtigt sie aber zu bedeutenden Hoffnungen für die Zukunft. Und vielleicht finden wir schon bey ihrer künftigjährigen Anwesenheit, diese zum größten Theil erfüllt, wenn sie bis dahin nur einige Aufmerksamkeit auf sich verwenden will. (7. Juni 1805)
5. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen von Vogel -- das eigentlich schon mit dem ersten zu Ende geht. Denn der Verfasser dieses an sich höchst langweiligen Produkts, hatte in jenem ersten Akt bereits die ganze Fabel entwickelt. Eine Verwicklung gab es vielmehr gar nicht im ganzen Stück und also dienten die vier folgenden Aufzüge nur dazu, es dem Zuschauer recht anschaulich fühlen zu lassen, daß er sich beym Anfange des Stücks in dem Ausgang desselben nicht betrogen habe. (8. Juni 1805)
6. Ein Theaterstück, wie das hier erwähnte, ist eigentlich ein wahrer Proberstein für das ächte Kunsttalent. Und dieses hat sich bey der Aufführung desselben an allen darin auftretenden Hauptpersonen bestätigt. (8. Juni 1805)
7. Dieser Künstler, groß als Virtuose und als Komponist, scheint uns gleichwohl von einer Schwäche nicht ganz frey zu seyn, vor der wir seine Schüler warnen möchten. Diese ist: die Sucht zu glänzen, und, in seinen neuern Sachen, die, zu gefallen und dem Zeitgeschmacke zu fröhnen. Die Kunst ist idealisch, kennt keine äußern Zwecke, und so soll auch der Künstler seyn. Nicht der liebhabenden Menge, sondern den wenigen Kunstgebildeten und vor allen sich selbst soll er zu gefallen suchen. Nur Afterkünstler glauben alles gethan zu haben, wenn ihnen nach ihrem Spiel ein reichliches Händeklatschen entgegenschallt. (12. Juni 1805)
8. Das Genie ist in seinem Schaffen nie sich selbst gleich, es drückt jedem seiner Produkte wieder insbesondere den Stempel der Originalität auf. So Mozart. Welch ein verschiedener Geist weht in der *Zauberflöte*, in *Don Juan*, im *Figaro*? Der der *Zauberflöte* ist der gemeinsachlichste und daher allgemeinbeliebteste. Doch getrauen wir uns zu behaupten, daß diese Allgemeinheit des Beyfalls nicht der Musik allein zuzuschreiben sey ... sondern auch dem so verrufenen Schikanederschen Texte. Und das nicht allein wegen des Theaterprunks, den er veranlaßt, sondern weil er wirklich einen für die Oper geeigneten Stoff behandelt und poetischen Gehalt hat. Das Mysteriöse, Zauber- und Märchenhafte ist das wahre Element der Oper, in der das leichteste, freyeste Spiel der Phantasie -- wir möchten sagen -- sein Spiel treiben will und soll. Die Tendenz, die Bedeutung des Sujets der *Zauberflöte* ist groß und edel. Es wäre zu wünschen, daß uns ein gediegener

Dichter das, was uns hier gleichsam nur vorgespiegelt wird, mit Geschmack und Einsicht vorspielen lassen möchte. Übrigens wird der Effekt der wahrhaft großen und edlen Partien, durch den Gegensatz der komischen, anscheinend gemeinen, nur noch gehoben. (16. Juni 1805)

9. Wen solche Texte nicht erfreuen, sagen wir, verdient nicht, ein Mensch zu seyn. Wir finden in diesem allen so viel Deutschheit, daß es, nach unsrer Meynung, schon deswegen Nationalstück werden mußte. -- Wie sollte auch ein von Poesie entblößter Stoff einen Mozart haben begeistern können? Wie sollte das Poetische sich mit einem ihm ganz fremdartigen Prosaischen so innig vermählen? Zwar ist nicht zu läugnen, daß auch Mozart ... prosaische Worte in Musik gesetzt hat; aber dann ist der Effekt wegen dieses Gegensatzes nothwendig komisch, welches auch des Komponisten Absicht war. Wo hingegen eine wirkliche Verschmelzung der Worte und der Musik zu einem schönen ästhetischen Ganzen (wie in der *Zauberflöte* wenigstens theilweise) stattfindet, und der Effekt des Erhabenen und Rührenden so vollkommen erreicht wird, da müssen jene Elemente, eins wie das andere, poetischen Werth haben. Warum spricht man diesen gleichwohl so allgemein dem Texte der *Zauberflöte* ab? Darum, weil die musikalische Bildung in unsren Zeiten so allgemein ist, und die für Poesie so sehr vernachlässigt wird. (16. Juni 1805)
10. Den 25. Juni wurde das Theater, zur Ehre des guten Geschmacks, mit *Emilia Galotti* von Leßing geschlossen worin besonders Herr Porsch als Marinelli und Madame Mende als Gräfin Orsina glänzten. Diese letztere Rolle ward unübertrefflich schön gespielt. Überhaupt war diese Vorstellung eine der gelungensten und daher genußreichsten während der ganzen diebjährigen Theaterperiode.
11. Jedes Schauspiel stellt ein Bruchstück aus dem Menschenleben dar, das organische Einheit und ästhetische Mannichfaltigkeit erfordert. Dieß Ganze wird durch eine fortschreitende Handlung ausgedrückt, die einen Zweck haben muß, weil sie ein Product der vernünftiger Wesen ist. Dieser Zweck muß Theilnahme erwecken, und interessant seyn; er muß daher wichtig seyn, und auf die Bestimmung des Schicksals der handelnden Personen einen großen Einfluß haben. Alles, was wir thun, sehen, und äußern hören, muß in einander greifen; es muß wie Wirkung und Ursache, wie Mittel und Zweck mit einander zusammenhängen. Alles Fremdartige, alles Richtzweckdienliche ist daher ausgeschieden, weil es die Erreichung des beabsichtigten Zweckes stört. [...] Soll etwas ästhetisch seyn, so muß es entweder die Einbildungskraft und den Verstand, oder die Einbildungskraft und die Vernunft in ein freyes Spiel setzen, und trotz des letzteren Harmonie bewirken.
12. Der Schauspieler soll ein Kunstwerk, als solches, darstellen; sein Spiel muß daher 1) wahr und richtig, und 2) wohlgefällig (das Gefühl des Schönen und Erhabenen erweckend) seyn. Zur Erreichung des ersten Zweckes sind nicht

allein die feinsten, ausgebreitesten und mannigfältigsten Kenntnisse des menschlichen Herzens, sondern auch die größte Herrschaft über den Körper, das Werkzeug der Darstellung, erforderlich. Will Jemand daher den Schauspieler beurtheilen, so muß er untersuchen, wie derselbe seine Rolle aufgefaßt hat, ob die Auffassung eines Theiles mit dem Ganzen in Harmonie steht, und ob sie die richtige ist. (1805, Bd. 2, S. 297-302.)

13. [...] gehören nicht zum Publikum; sie machen unter sich ein eignes Publikum aus, das überall zerstreut ist -- aber nirgends Gehör findet, weil ihre einzelnen Stimmen die allgemeine Stimmung fast immer entgegen ist. Eine einzelne Stimme ist es, die auch hier laut wird. Sie gehört, nach den obigen Bestimmungen, nicht geradezu dem Publikum an, von dem hier die Rede seyn dürfte; glaubt jedoch die Stimme desselben nicht überall gegen sich zu haben, und übrigens da, wo sie nicht durchaus allgemein geltend wäre, zum mindesten eben so gültig zu seyn.
14. Die gewöhnlichen Sommervorstellungen der Rigischen Gesellschaft begannen dießmal am 2ten Juny mit einem alten Stücke, das aber durch den Auftritt einer neuen Schauspielerin neuen Reiz gewann. Das Kotzebuesche Lustspiel: *Die Indianer in England*, war es, worin Demoiselle Pöschel sich in der Rolle der Gurli, als Kind der unverfälschten Natur, producire. Der einstimmige, laute Beyfall, den sie erzwang, galt ganz ihr selbst; denn heute spielte sie nur sich. Bey ihrer großen Jugend einer selten hübschen Figur, und so viel natürlichen Anlagen, verspricht sie viel -- sehr viel für die Zukunft. Das Talent liegt bey ihr noch im Keime und harrt der Entwicklung. Alles was sich daher von dieser aufblühenden Schauspielerin sagen ließe -- und dabey anticipiren wir einige weiter unten genannte Rollen, um hinterdrein ein weitläufigeres Urtheil zu ersparen -- ist: daß der Ruf, der ihr vorausging, zum Theil nur fur eine Prophezezung genommen werden muß, deren vollkommene Erfüllung nicht ausbleiben kann, wenn Studium und Leitung hinzukommen, um die Künstlerin aus ihr zu bilden, die jener jetzt schon in ihr erwarten ließ. Als Gurli war sie indeß, so wie sie ist, ganz an ihrem Platze, und Referent ist der Meinung: daß sich die Natur schwerlich mit solcher Wahrheit *nachbilden* lasse, als sie Demoiselle Pöschel, ohne alle künstliche Anstrengung, darstellte. Übrigens fiel die Vorstellung, mit wenigen Einschränkungen, im Ganzen gut genug aus.
15. Am 4ten Juny. Zum erstenmal: *Leopold von Babenberg*, ein Sittengemälde der Vorzeit in 5 Aufzügen. Der Verfasser hat klug daran gethan, sich nicht zu nennen; durch dieses Stück wäre sein Name nicht zu nennen; durch dieses Stück wäre sein Name nicht zu Ehren gekommen. Es ist ein ungenießbares und nicht einmal appetitliches Schaugericht, das aus folgenden verbrauchten Ingredienzen besteht: eine Handvoll fürstlicher Personen und Ritter, eine wiederauferstandene Frau, Schlachten, Leichenpomp und Trauermärsche usw.; kurz, bis auf Donner und Blitz, die der Verfasser vergessen zu haben scheint, wenn wir sie nicht etwa bey dem

Schlachtengewühl überhört haben, findet man hier alle mögliche Theaterrequisita aus hundert andern Stücken beysammen. Die Fabel ist indeß so mager und die armselige Handlung schleicht so langsam fort, daß, trotz allen Spektakels und der öfteren Trompetenstöße, wodurch der Verf. den Zuschauer wach zu erhalten sucht, doch der Schlaf sein Recht behauptet. (4. Juni 1807)

16. Gegen den Schluß mangelte es den Schauspielern durchaus an Lebendigkeit. Das Stück wurde zu Ende geschleppt; so daß man dem Fallen des Vorhangs mit Sehnsucht entgegen sah. (6. Juni 1807)
17. Mit Vergnügen ließen wir uns auch dießmal von Cherubini's Meisterhand ins Reich der Töne und Harmonien einführen. Seine Ideenfülle und die Tiefe seines Gefühls hält uns für die Armuth des Dichters schadlos.
18. Wir freuten uns im Voraus auf die Darstellung dieses Meisterstücks und kamen mit großen Erwartungen vor die Bühne. Mit Recht konnten wir voraussetzen, daß Schauspieler, die ihre Kunst und Schillern lieben, jedesmal, wenn sie ein Stück dieses unsterblichen Dichters wählen, sich das Wort geben, das höchste zu schaffen, was angestrengte Kraft vermag. Auch ist unsre Erwartung nicht getäuscht worden, obgleich wir glauben, daß das Ganze besser ausgefallen wäre, wenn jeder Mitspielende seine Rolle gehörig im Gedächtniß gehabt hätte. Wer seine Rolle nicht fleißig memorirt hat, wird bey den besten Kunstanlagen dennoch mittelmäßig oder schlecht spielen, und Madame Ohmann verdient auch hierin Auszeichnung, da bey ihr in der Regel der Souleur am ruhigsten bleibt. Gut memorirt haben, rühmte Garrik allen seinen Schülern als eine Hauptbedingung des guten Spiels; auch ist es bekannt, daß Eckhoff vorzüglich deswegen für immer das Theater verließ, weil er die Abnahme seines Gedächtnisses merkte. (10. Juni 1807)

Works Cited

- Bosse, Heinrich. "Die Etablierung des deutschen Theaters in den russischen Ostseeprovinzen um 1800," in *Unerkannt und (un)bekannt -- Deutsche Literatur in Mittel- und Osteuropa*. Tübingen: Francke, 1991. 79-101.
- "The Establishment of the German Theater in 18th Century Riga," *Journal of Baltic Studies* XX.3 (1989): 207-22.
- Kitching, Laurence P.A. *Europe's Itinerant Players and the Advent of German-language Theatre in Reval, Estonia -- Unpublished Petitions of the Swedish Era, 1630 to 1692* (German Studies in Canada, v. 7). Frankfurt: Peter Lang, 1996.
- Pistohlkors, Gert von. "Die 'deutschen Ostsee-Provinzen Rußlands': äußere Einflüsse und innerer Wandel (bis 1860)" in *Deutsche Geschichte im Osten Europas -- Baltische Länder*. Ed. Gert von Pistohlkors. Berlin: Siedler, 1994.

Recke, Johann Friedrich. *Wöchentliche Unterhaltungen für Liebhaber deutscher Lektüre in Rußland.* 1805-1807, 3 vols., and as the *Neue Wöchentliche Unterhaltungen.* 1807-1808, 2 vols.

Rudolph, Moritz. *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft.* Riga: Kymmel, 1890.