

## Kolloquium

### Musikkulturlandschaften

Sabine Henze-Döhring

#### Kunst als Medium dynastischer Grenzziehung: Italienische Opern an deutschen Residenzen

Das italienische Musiktheater, Oper wie Ballett, wurde bekanntlich schon bald nach seiner Entstehung in zahlreichen Residenzen im deutschsprachigen Raum als repräsentative Hof- und Territorialkunst aufgeführt und rezipiert. Mit Ausnahme des geistlichen Fürstentums Salzburg, wo es bereits zwischen 1614 und 1619 zu Operninszenierungen kam (Pastoraloper *Orfeo*), standen am Anfang die österreichischen Habsburgerresidenzen Prag (1617 Ballett; 1627 Pastorale in musica *Calisto e Arcade*), Wien (1622 Ballett; weitere musiktheatralische Aufführungen seit 1625, darunter 1627 die *Sacra rappresentazione La Maddalena* und 1633 Lodovico Bartolaias Tragicommedia *Gli inganni di Polinesso* und *Il Sidonio*), Regensburg (1623 Ballett; 1637 Ballett; 1641 Oper unbekannter Autoren nach Tassos *Gerusalemme liberata, Ariadne abbandonata da Theseo, e sposata dal Dio Bacco* auf einen Text Graf Francesco Bonacossis) und Innsbruck (1626 Ballett; seit dem Neubau eines Theaters seit 1654, beginnend mit *La Cleopatra*, Aufführungen von Opern Antonio Cestis).<sup>1</sup> Nach venezianischem Vorbild als Wirtschaftsunternehmen geführte Opernhäuser wurden 1678 in Hamburg (bis 1748)<sup>2</sup> und 1693 in Leipzig (bis 1720)<sup>3</sup> etabliert. Bis weit ins 18. Jahrhundert zeichnen sich im wesentlichen zwei, in sich bemerkenswert konstante Rezeptionsformen ab: Die Habsburger Regenten hatten das italienische Musiktheater vor Ort, d. h. an den Höfen in Florenz bzw. Mantua kennengelernt. Ihre Intention war

<sup>1</sup> Angaben nach Herbert Seifert: *Frühes italienisches Musikdrama nördlich der Alpen: Salzburg, Prag, Wien, Regensburg und Innsbruck*, in: In Deutschland noch gantz ohnbekandt: Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum, hrsg. v. Markus Engelhardt (= Perspektiven der Opernforschung 3), Frankfurt a. M. u. a. 1996, S. 29-44; s. auch Herbert Seifert: *Die Aufnahme von italienischem Ballett und Opern an den österreichischen Habsburgerhöfen*, in: Actes du Congrès International Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque, Varsovie, 23-28 septembre 1996, hrsg. v. Kazimierz Sabik, Warschau 1997, S. 509-515.

<sup>2</sup> S. hierzu Hans Joachim Marx, Dorothea Schröder: *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678-1748)*, Laaber 1995.

<sup>3</sup> S. hierzu Norbert Dubowy: *Italienische Opern im mitteldeutschen Theater am Ende des 17. Jahrhunderts: Dresden und Leipzig*, in: Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert. 8. Arolser Barock-Festspiele 1993. Tagungsbericht, hrsg. v. Friedhelm Brusniak (= Arolser Beiträge zur Musikforschung 2), Köln 1994, S. 23-46: 33-40.

es, hochrangige Sänger, Komponisten, Bühnenarchitekten und Maschinenmeister zu verpflichten, um Aufführungen auf höchstem künstlerischen Niveau, in italienischer Sprache und in aufwendigster Repräsentationsform zustande zu bringen.<sup>4</sup> Dieser Traditionsstrang setzt sich bis Ende des 17. Jahrhunderts an zahlreichen Höfen selbst mittlerer Größe wie Ansbach oder Hannover, bis ins spätere 18. Jahrhundert nur mehr – von Bayreuth abgesehen – an den großen Residenzen München, Dresden, Berlin oder Stuttgart fort. An den kleineren Residenzen sowie an den öffentlichen Opernhäusern übertrug man in der Regel italienische Libretti ins Deutsche, zuweilen unter Beibehaltung oder Einfügung einiger italienischer Arientexte und ließ die Musik von den örtlichen Kapellmeistern anfertigen, sofern man nicht komplette italienische Opern von anderorts übernahm oder bearbeitete.

Über die Rezeption der italienischen Oper im deutschsprachigen Raum ist viel geforscht, in den letzten Jahren Quellenmaterial auch neu gesichtet und befragt bzw. überhaupt erst erschlossen worden. Analysen unter kunstgeographischem Aspekt sind in der Regel jedoch noch den in der älteren Regionalmusikforschung üblichen Ansätzen verpflichtet. Das Untersuchungsgebiet wurde topographisch gegliedert – nach Residenzen (Kurpfalz), Städten (Hannover) oder in größere landschaftliche Einheiten (Mitteldeutschland) –, der untersuchte Gegenstand nach Abwandlungserscheinungen befragt, nach künstlerischen Eigenarten im Blick auf das rezipierte Modell, die man auf landschaftliche, stammesmäßige oder auch territorialspezifische Gegebenheiten zurückführte. Abwandlungserscheinungen ergaben sich demnach dadurch, daß die Italiener im neuen Umfeld kulturanthropologischen Bedingungen ausgesetzt waren, die zu einem künstlerischen Innovations Schub führten (z. B. Niccolò Jommelli in Stuttgart), oder aber daß die italienische Musik nun in einem landschaftlichen Raum zur Aufführung kam (z. B. in Dresden mit seinen böhmischen Bläsern), der ebenfalls aus kulturanthropologischen Gründen zur Nobilitierung des rezipierten Modells führte. Unterschiedliche Rezeptionsformen wie zum Beispiel die Übernahme des traditionellen Metastasianischen Modells des *Dramma per musica* in Dresden oder aber die Etablierung eines auch vom französischen Musiktheater geprägten Mischtyps zum Beispiel in Mannheim wurden darüber hinaus auf die individuelle Mentalität oder kulturelle Ausrichtung des jeweiligen Herrschers zurückgeführt. Auf eine Auseinandersetzung mit kunstgeographischen Forschungen als Koordinatensystem von Kunst auf der einen und Mensch, Landschaft im volkskundlichen Verständnis und Stammesbegabung auf der anderen Seite muß und möchte ich hier verzichten. Dieser Ansatz – in welcher ausdifferenzierter Form auch immer – scheint mir gerade im Blick auf die in Habsburger Tradition stehende Rezeption problematisch, wenn nicht verfehlt: Diese – und auf sie werde ich mich im folgenden konzentrieren – zeichnet sich gerade dadurch aus, daß die italienische Oper in ihrer dramaturgischen Disposition, kompositorischen Gestalt und musikalischen Interpretation ebenso wie im Bereich von Ballett und Szenographie bewußt und emphatisch als fremde Kunst präsentiert und aufgenommen wurde und man sie zur Wahrung ihrer Exklusivität in dieser Distanz zur wie auch immer gearteten musikalischen Landeskultur beließ.

<sup>4</sup> Seifert, *Frühes italienisches Musikdrama*, S. 32.

Mit den nun folgenden Ausführungen soll ein kunstgeographischer Ansatz verfolgt werden, der strikt historisch argumentiert und dabei von der Beziehung zwischen den über das Musiktheater zu ästhetisch kohärent gestalteten Herrschaftsgebieten auf der einen und den politisch-territorialen Gegebenheiten auf der anderen Seite ausgeht.

Aufführungen italienischer Opern von Prestige, sei es im Rahmen herausragender dynastischer Feste wie Krönungen, Geburtstage oder Hochzeiten, sei es im Rahmen des höfischen Spielbetriebs, dienten bekanntlich der *repraesentatio maiestatis*, der Selbstdarstellung eines Herrschers im überregionalen kulturellen Wettstreit. Sie waren Ausweis der dynastischen Stellung, des dynastischen Reichtums und damit Herrschaftszeichen, wie sie in der Kunst allenfalls der Architektur an die Seite gestellt werden können. So wie dort über spezifische Bauprogramme mit Schlössern oder Kirchen als exklusiven Repräsentationsbauten ein gesamtes Territorium als Herrschaftsgebiet ästhetisch markiert wurde, geschah dies zumindest partiell auch im Bereich des Musiktheaters. Daß im Habsburger Reich der österreichischen Linie Opern nicht nur in Wien als Sitz des Hofstaats seit 1612 aufgeführt wurden, sondern – weitgehend zeitgleich – auch an den Habsburgerhöfen Prag, Regensburg und Innsbruck, ist mehr als ein Indiz für die Etablierung eines ästhetisch kohärenten Kulturraums. Das Musiktheater des Habsburgischen Herrschaftsgebiets zeichnet sich ästhetisch von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts durch die extreme Nähe zu den italienischen Vorbildern aus. Als Leitlinie ist das Bestreben zu erkennen, die zunächst an den italienischen Höfen, dann an den öffentlichen Opernhäusern des Landes als Erfolgskunst etablierten Modelle samt künstlerischem Personal auf je aktuellstem Stand und höchstem Niveau zu adaptieren, wobei es im höfischen Kontext zu Sondererscheinungen wie allegorischen, synästhetisch disponierten Tableaus oder einem besonderen Gewicht des Balletts kam sowie – da der Aspekt der Wirtschaftlichkeit entfiel – zu prunkhaften, szenisch äußerst spektakulären Aufführungen. In dieser, aber auch nur in dieser Repräsentationsform, das bezeugen die zeitgenössische Presse und die Diplomatenberichte, nahm das Musiktheater innerhalb der höfischen Kunstformen die – neben der Architektur – exklusivste Position ein. Bereits Herbert Seifert hat mit Recht hervorgehoben, daß der Kaiserhof Operaufführungen auch andersorts, zum Beispiel 1690 aus Anlaß des Geburtstags der Kaiserin auf dem Reichstag zu Augsburg, realisierte, und zwar – so Seifert – als Visitenkarte Habsburgs vor den anwesenden Kurfürsten und zahlreichen anderen Fürsten.<sup>5</sup> Mit Ausnahme Frankreichs konnte sich kaum ein anderes Territorium, es sei denn um den Preis der Zerrüttung der Staatsfinanzen, an Habsburg messen; ebendiese Überlegenheit zu demonstrieren war die kulturpolitische Strategie der Habsburger.

Es ist nun faszinierend zu beobachten, mit welcher Intention und auf welche Weise seit dem späten 17. Jahrhundert, als die italienische Oper in ihrer Habsburger Rezeption als Hofkunst *par excellence* etabliert war, sich andere Höfe über dieses Medium zum Wiener Kaiserhof in künstlerische und damit dynastische Beziehung setzten, sei es im Rahmen von Fürstenhochzeiten, sei es mit einzelnen Aufführungen. Ich beginne

<sup>5</sup> Herbert Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25), Tutzing 1985, S. 102.

mit den kleineren Residenzen, die sich eine italienische Oper auf diesem Niveau eigentlich gar nicht leisten konnten, es unter bestimmtem dynastischen Kalkül dennoch taten. Ein Beispiel hierfür ist der Kampf der Reichsfürsten um die Aufwertung ihrer Herzogtümer, der mit dem Wettbewerb um die neunte Kur in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts konkrete Gestalt annahm. Auf einen Zusammenhang zwischen der Konkurrenz Herzog Anton Ulrichs von Wolfenbüttel und Herzog Ernst Augusts von Hannover um die 1692 verliehene Kurwürde (von den anderen Kurfürsten und dem Reich anerkannt 1705) einerseits und dem Profil ihrer Hofopern andererseits ist bereits mehrfach aufmerksam gemacht worden.<sup>6</sup> Nach der Ernennung des kurfürstlich-bayerischen Kammermusikdirektors Agostino Steffani zum Hofkapellmeister Ernst Augusts im Juni 1688, dem gleichzeitigen Bau eines Opernhauses und dessen Eröffnung am 30. Januar 1689 mit der gezielt unter dynastischen Gesichtspunkten ausgewählten Oper *Enrico Leone*<sup>7</sup> hatte Ernst August alle Vorkehrungen zur Etablierung einer Hofoper getroffen, die im kulturellen Wettstreit dynastische Zeichenhaftigkeit im Blick auf Habsburg besaß. Herzog Anton Ulrich, der mit prachtvollen Aufführungen italienischer Opern in der Originalsprache (seit 1686) und ebenfalls der Eröffnung eines neuen Opernhauses (1688) aus denselben Motiven in Wolfenbüttel vorausgegangen war, stellte die Repräsentationsoper 1692 wieder ein, exakt zu jenem Zeitpunkt, da die Kurwürde seinem Konkurrenten verliehen worden war. Dieser hatte einen geschickten Schachzug vollzogen, als er nicht einen jener italienischen Komponisten (zum Beispiel Antonio Giannettini) nach Hannover holte, die er auf seiner Venedigreise 1685/86 kennengelernt hatte,<sup>8</sup> sondern mit Steffani und der Verpflichtung auch anderer Münchner Musiker die Verbindung zu einem Hof knüpfte, der dynastisch und kulturell in rangmäßig enger Beziehung zu Habsburg stand. Die Münchner Hofoper hatte sich bereits seit 1653 – unter künstlerisch überaus enger Anlehnung an den Wiener Kaiserhof, unter Übernahme auch in Innsbruck gespielter Werke Cestis – als neben Wien bedeutendstes Opernzentrum des Reiches etabliert.

<sup>6</sup> S. hierzu Philip Kepler: *Agostino Steffani's Hannover Operas and a Rediscovered Inventory*, in: *Studies in Music. Essays for Oliver Strunk*, hrsg. v. Harold Powers, Princeton 1968, S. 341-354; 352, Nachdruck Westport 1980 (s. auch die nächstfolgende Anmerkung sowie die Darstellungen von Heinrich Sievers: *Hannoversche Musikgeschichte. Dokumente, Kritiken, Meinungen*, Bd.1 [Von den Anfängen bis zu den Befreiungskriegen], Tutzing 1979, S. 140, und Rosemarie Elisabeth Wallbrecht: *Das Theater des Barockzeitalters an den welfischen Höfen Hannover und Celle* (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens 83), Hildesheim 1974). Zu Wolfenbüttel s. Gudrun Busch: *Wolfenbüttel, Halle, Weißenfels und wieder Wolfenbüttel. Glanz und Abglanz höfischen Musiktheaters zwischen Oker und Saale (1635-1695)*, in: *Die Oper am Weißenfelser Hof*, hrsg. v. Eleonore Sent (= Weißenfelser Kulturtraditionen 1), Rudolstadt 1996, S. 209-246: 229f.

<sup>7</sup> Candace Marles: *Opera as Instrumentum regni: Agostino Steffani's Enrico Leone*, in: *The Opera Quarterly* 11 (1995), Nr. 1, S. 43-78; unter historischen Gesichtspunkten auch: Arnim Reese: *Die Rolle der Historie beim Aufstieg des Welfenhauses 1680-1714* (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens 71), Hildesheim 1967, S. 1-6 u. 35ff.

<sup>8</sup> S. hierzu Norbert Dubowy: *Ernst August, Giannettini und die Serenata in Venedig (1685/86)*, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte XV, Erster Teil*, hrsg. v. Friedrich Lippmann (= *Analecta Musicologica* 30/1), Laaber 1998, S. 167-235.

Betrachtet man zunächst bis 1740 die Territorien des Heiligen Römischen Reiches unter dem Aspekt der Aneignung der italienischen Repräsentationsoper nach Habsburger Vorbild, so ergibt sich folgende kulturtopographische Disposition: Mit der überaus kurzfristigen Ausnahme des Fürstentums Ansbach und des bereits erwähnten Wolfenbüttel gab es diese Art Opernaufführungen lediglich an den Höfen der weltlichen Kurfürstentümer, mithin in den mächtigsten weltlichen Herrschaftsgebieten des Reichs. Fest und dauerhaft etabliert und verankert war die Repräsentationsoper lediglich in den Kurfürstentümern Bayern und – mit Abstand – Sachsen, wo es – von zwei Aufführungen im Rahmen von Fürstenhochzeiten (1662 *Paride* von Bontempi, 1667 *Teseo*) abgesehen – lediglich in den Jahren 1686 bis 1694 und dann wieder seit 1730 in der Ära Johann Adolf Hasses eine *s t e h e n d e* Oper gab. Die Oper in Hannover wurde nach zehn Jahren mit dem Tod Kurfürst Ernst Augusts eingestellt; das Interesse der Welfen für Habsburg und die italienische Oper geriet spätestens 1714 völlig aus dem Blick, als Kurfürst Georg Ludwig König von England wurde, mit dessen Thron das Kurfürstentum fortan in Personalunion verbunden war. Die Kurpfalz wurde – verkürzt ausgedrückt – im späten 17./frühen 18. Jahrhundert aus Anlaß lediglich einzelner Hoffestlichkeiten von Wien aus, d. h. mit Auftragswerken für Wiener Komponisten und mit Wiener Künstlern *b e s p i e l t* (so 1687 aus Anlaß einer Fürstenhochzeit in Neuburg mit Antonio Draghis *La gemma Ceraunia d'Ulissipone hora Lisbona* oder 1703 aus Anlaß des Besuches König Karls III. von Spanien in Düsseldorf mit Johann Hugo Wilderers *La monarchia stabilita*<sup>9</sup>); als Kurfürst Karl Philipp 1720 seine Residenz nach Mannheim verlegte, konnte nicht vor 1737 mit dem Bau eines Opernhauses begonnen und somit erst nach dessen Vollendung und Einweihung (am 17. Januar 1742 mit Carlo Gruas *Meride*) eine italienische Operntradition begründet werden. Im Kurfürstentum Brandenburg kam es nur kurzzeitig – bezeichnenderweise im Umkreis der im Einverständnis mit dem Kaiser 1701 erfolgten Proklamation Kurfürst Friedrichs III. zum König Friedrich I. von Preußen – zu Aufführungen einzelner italienischer Opern (so 1701 Attilio Ariostis *La fede ne' tradimenti*); König Friedrich Wilhelm II. brach mit dem höfischen Stil seines Vaters als Attribut der Königswürde, und zwar in der Erkenntnis – so die Historiker – „*daß man mit dem Wiener Hof ohnehin nicht konkurrieren konnte*“.<sup>10</sup> Daß das Haus Habsburg (österreichische Linie) – so sehr es infolge des Westfälischen Friedens an politischer Macht eingebüßt hatte – seine kaiserliche Stellung innerhalb des Reiches wieder restaurieren konnte, dokumentieren die militärischen und dynastischen Erfolge, aber auch die Fähigkeit, sich der Loyalität der Kurfürsten zu versichern. Das kulturpolitische Zeichen dieser Machtstellung war auf musikalischem Gebiet die Durchsetzung der italieni-

<sup>9</sup> Zu Repertoire und Aufführungsanlaß s. Herbert Seifert: *Die Beziehungen zwischen den Häusern Pfalz-Neuburg und Habsburg auf dem Gebiet des Musikdramas vor und um 1700*, in: Mannheim und Italien – Zur Vorgeschichte der Mannheimer. Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982, hrsg. v. Roland Würtz (= Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte 25), Mainz u. a. 1984, S. 12-31.

<sup>10</sup> Volker Press: *Friedrich der Große als Reichspolitiker*, in: Friedrich der Große, Franken und das Reich, hrsg. v. Heinz Duchardt (= Bayreuther Historische Kolloquien 1), Köln u. Wien 1986, S. 25-56: 29.

schen Repräsentationsoper, die das gesamte Herrschaftsgebiet des Heiligen Römischen Reiches an den Kulminationspunkten, den Habsburger Höfen und den kurfürstlichen Residenzen, mit den allüberall neuen Opernhäusern als adäquaten Repräsentationsräumen ästhetisch kohärent als Kulturraum prägte. Diese musikkulturgeschichtliche Tatsache läßt sich vielfach belegen. Unter den Kurfürsten kündigte lediglich ein einziger bis zum Tode Karls VI. offen seine Loyalität gegenüber dem Reich auf: der Bayer Maximilian Emanuel im Zuge des spanischen Erbfolgekriegs. Bei dessen Ausbruch trat er an die Seite Frankreichs, lebte von 1704 bis 1715 im Exil und ließ sich von seinem italienischen Kapellmeister Pietro Torri, der ihm ins Exil gefolgt war, genau in jener kurzen Zeitspanne bis 1717, als er sich mit den Habsburgern wieder versöhnte, eine fünftaktige Oper nach französischem Vorbild komponieren (*L'innocenza difesa da' numi*, 1715) und eine weitere italienische ebenfalls von Torri überarbeiten (*Astianatte*, München 1716, nach einem Text Antonio Salvis, Musik: Antonio Maria Bononcini, Florenz 1701), und zwar nach französischem Vorbild mit Chören und Balletten (*Andromaca*, 1717). Im Unterschied zu dieser dynastischen Abgrenzung mittels des Mediums Oper wurden zum Zeichen betonter dynastischer Verbundenheit Opernaufführungen von ungewöhnlicher Pracht veranstaltet, und zwar strikt nach Habsburger Muster. Da Kaiser Karl VI. keine männlichen Thronerben hatte, sahen die Kurfürstentümer Bayern und Sachsen ihre Chance gekommen und untermauerten dies mit ehelichen Verbindungen, aus denen sie zu gegebener Zeit Ansprüche auf die Kaiserwürde abzuleiten trachteten. Ästhetische Zeugnisse der dynastischen Stellung sowie des Reichtums waren – wie gesagt – Opernaufführungen als Herrschaftszeichen im engen zeremoniellen Rahmen der Fürstenhochzeiten: 1719 aus Anlaß der Hochzeit des sächsischen Kur- und Kronprinzen Friedrich August II. mit der Habsburger Prinzessin Maria Josepha (Antonio Lotti, *Teofane*), 1722 aus Anlaß der Hochzeit des kurbayerischen Prinzen Karl Albrecht (des späteren Kaisers Karl VII.) mit der Habsburger Prinzessin Maria Amalie (Pietro Torri, *Adelaide*). Um die Bedeutung dieser Feste und Opernaufführungen als Herrschaftszeichen zu verdeutlichen, genügt allein der Hinweis, daß zum Beispiel die Münchner Hochzeit insgesamt vier Millionen Gulden kostete, „was den gesamten kurbayerischen Staatseinkünften eines Jahrs entsprach“.<sup>11</sup>

Mit der – im Blick auf die Rezeption der italienischen Repräsentationsoper – homogenen Musikkulturlandschaft des Heiligen Römischen Reichs hatte es ein jähes Ende, als Friedrich II. 1740 König von Preußen wurde. Mit dem Griff nach Schlesien und der Unterstützung Karls VII. im Verbund mit Kassel und Kurpfalz hatte er das „von den Habsburgern kunstvoll ausgebaute Spannungsfeld zwischen dem Wiener Hof und dem Reichstag in seiner Effektivität für Österreich außer Kraft gesetzt“,<sup>12</sup> so wie es auf dem Gebiet des Musiktheaters in der zentripetalen Stellung der Wiener Hofoper in Relation zu den anderen Hofopern im Reich zum Ausdruck kam. Friedrich II. verfolgte bekanntlich das Konzept einer dualistischen Territorialkonzept-

<sup>11</sup> Peter Claus Hartmann: *Karl Albrecht – Karl VII.: glücklicher Kurfürst – unglücklicher Kaiser*, Regensburg 1985, S. 43-48: 47.

<sup>12</sup> Press, *Friedrich der Große als Reichspolitiker*, S. 34.

tion, und dieses dualistische Prinzip mit einer ästhetischen Grenzziehung etwa entlang der Mainlinie einschließlich Württemberg realisierte er mit bemerkenswertem kulturpolitischen Kalkül auch im Bereich des Musiktheaters, und zwar dauerhaft, bis zur Auflösung der Oper als rein höfischer Institution in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, bzw. im einzigen Ausnahmefall Berlin im Jahre 1806.<sup>13</sup>

Grundvoraussetzung war – wie schon bei den Habsburgern – eine kluge, bereits von seinem Vater verfolgte Heiratspolitik: Für das Musiktheater von Belang sollten vor allem zwei Verbindungen werden: 1731 die Vermählung seiner ältesten Schwester Wilhelmine mit Markgraf Friedrich von Bayreuth sowie 1748 die Vermählung von deren Tochter Friederike Sophie mit Herzog Karl Eugen von Württemberg, der am preußischen Hof Friedrichs II. erzogen worden war und politisch wie kulturell unter dessen Einfluß stand. Den Anfang machte jedoch die Etablierung einer Hofoper in Berlin: Schon bald nach seiner Krönung beauftragte Friedrich II. Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff mit dem Bau eines Opernhauses Unter den Linden, ließ seinen Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun in Italien hochkarätige Sänger aquirieren, dazu aus Frankreich das Ballett und veranstaltete seit 1742 Opernaufführungen zunächst nach Dresdner, mithin weitgehend Habsburger Muster. Oper hatte er in Dresden als Repräsentationskunst auf allerhöchstem Niveau kennen- und schätzengelernet. Als Herrschaftszeichen ordnete er nach Ende des zweiten Schlesischen Krieges, am Tag seines siegreichen Einzugs in Dresden (18. Dezember 1745), die Aufführung von Hasses *Arminio* an. Werke Hasses übernahm er auch für Berlin.<sup>14</sup> Diese ästhetische Ausrichtung seiner Hofoper änderte sich – wie Susanne Oschmann anhand der Libretti herausgearbeitet hat<sup>15</sup> – schlagartig mit der Karnevalssaison 1747/48 (von einer Aufführung von Hasses *Didone abbandonata* im Karneval 1752/53 abgesehen). An die Stelle italienischer Libretti zum Beispiel Metastasios als Vorlagen von Neuvertonungen Grauns treten nun Bearbeitungen französischer Tragödien Corneilles, Racines oder Voltaires bzw. eigene, ebenfalls französische Opernentwürfe auf historische Stoffe, die von italienischen Hofpoeten zu Libretti bearbeitet wurden. Dies geschah unter dramaturgischen Prämissen, die sich schon zuvor im Umgang mit Metastasio-Texten (*Artarsere*

<sup>13</sup> Preußen behielt das traditionelle Hofopern-System bis zu seinem Zusammenbruch 1806 bei (zu Berlin s. Christoph Henzel: *Die italienische Hofoper in Berlin um 1800. Vincenzo Righini als preußischer Hofkapellmeister*, Stuttgart u. Weimar 1994). Maria Theresia wandelte ihre Hofoper bereits 1742 in einen Impresariobetrieb um mit zahlendem Publikum, höfischen Subventionen und speziellen Abmachungen bei Hoffestlichkeiten (s. hierzu zuletzt Andrea Sommer-Mathis: *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert* [= *dramma per musica* 4], Wien 1994, S. 74). 1764 folgte Sachsen in Zusammenhang mit der für das Land katastrophalen Situation nach dem Siebenjährigen Krieg und dem Verlust der polnischen Krone; Stuttgart gab – nach dem durch die Entlassung Niccolò Jommellis erfolgten ersten Zusammenbruch im Jahre 1769 – endgültig 1782 auf; 1785 stellte der Kasseler Hof seine erst 1763 gegründete italienische Oper ein; Kurfürst Karl Theodor von Bayern löste seine vollsubventionierte Hofoper 1787 auf.

<sup>14</sup> S. Moritz Fürstenau: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 2 Bde. in einem Bd., Dresden 1861-1862, Faksimile-Nachdruck hrsg. v. Wolfgang Reich, Leipzig <sup>2</sup>1979, Bd. 2, S. 237-241.

<sup>15</sup> Susanne Oschmann: *Gedankenspiele – Der Opernheld Friedrichs II.*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert: Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht*, hrsg. v. Klaus Hortschansky (= *Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster* 1), Eisenach 1991, S. 175-193.

oder *Ezio*) als Berliner Modell andeuteten: Die im traditionellen Drama per musica umfangreichen Rezitative sind drastisch kurz, an die Stelle der für Arien üblichen Da capo-Form tritt vielfach die Cavatine, Arien stehen nicht mehr nur am Szenenende, hinzugefügt sind Chor- und Chor-Soloszenen sowie Ensembles, die Ballette sind in die Handlung integriert. Es handelt sich mithin im Blick auf das Gattungsmodell um jenen sogenannten italienisch-französischen Mischtyp, den man in der Regel erst als Phänomen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als Reaktion auf die 1754 in Italien erschienene Reformschrift Francesco Algarottis<sup>16</sup> anzusehen pflegt. Die darin niedergelegten Vorstellungen über die Integration der Ballette, Verwendung der Cavatinenform, Wahl neuer Stoffe oder über die Forderung der Natürlichkeit von Handlung und Musik decken sich weitestgehend mit den Eigenarten der in Berlin zuvor realisierten Werke, an deren Zustandekommen Algarotti ebenso wie Friedrich II. beteiligt war,<sup>17</sup> an dessen Hof er bis 1753 wirkte. Algarottis verschriftlichtes opernästhetisches Konzept war mithin eine Folge, nicht die Ursache der ideellen und ästhetischen Ausrichtung der italienischen Oper auf Frankreich. Das am preußischen Hof auch in den anderen Künsten zu beobachtende Ausborgern der Repräsentationskunst des französischen Absolutismus entsprang keinem Streben nach Reform einer musikalischen Gattung, sondern basierte auf einem aus territorialen Überlegungen abgeleiteten musikkulturellen Kalkül. Friedrich II. setzte seine dualistische Territorialstruktur Mitteleuropas (Preußen gegen Habsburg) mit Hilfe der bereits genannten Verbündeten im Reich und – bis 1756 – vor allem mit Frankreich durch (Frankfurter Union 1744). Es kann kein Zufall sein, daß gerade in diese sensible Zeit die opernstoffliche und musikdramaturgische Orientierung nach Frankreich fällt. Daß er nicht die französische Oper in Reinform adaptierte, hatte wiederum nichts mit persönlichen Geschmacksfragen zu tun, sondern mit dieser kulturpolitischen Strategie: Friedrich II. mußte die Internationalität des Hofes wahren und mit der Errichtung seiner Hofoper ein Zeichen setzen, das in seiner Eigenart an das an den großen europäischen Residenzen als Repräsentationskunst anerkannte Modell, eben die italienische Oper, zwar anknüpfte, aber es zugleich überbot. Mit Aufführungen rein französischer oder gar deutscher Opern hätte er sich kulturpolitisch isoliert; „die preußische Residenz wäre auf jenen Standard gesunken, der die kleinen Höfe in Übereinstimmung mit ihren geringen politischen Möglichkeiten kennzeichnete“.<sup>18</sup>

Es ist nun höchst aufschlußreich zu beobachten, daß diese Art Oper mit Stoffen, in denen vielfach aufklärerische Ideen einer vernünftigen Staatsführung vermittelt wurden, nicht nur in Berlin, sondern auch in den preußischen Satelliten – wie die Historiker die verbündeten Territorien Preußens bezeichnen – Verbreitung fanden. In

<sup>16</sup> *Saggio sopra l'opera in musica*.

<sup>17</sup> S. hierzu die Korrespondenz zwischen Friedrich II. und seiner Schwester Wilhelmine (*Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth*, hrsg. v. Gustav Bertold Volz, deutsch v. Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Bd. 2: Briefe der Königszeit, Berlin, Leipzig 1926.).

<sup>18</sup> Reinhart Meyer: *Die Entwicklung des Theaters im 18. Jahrhundert (unter besonderer Berücksichtigung des Dramas)*, in: Panorama der Fridericianischen Zeit. Friedrich der Große und seine Epoche. Ein Handbuch, hrsg. v. Jürgen Ziechmann (= Forschungen und Studien zur Fridericianischen Zeit 1), Bremen 1985, S. 281-287: 286.



Verbindung mit Preußens Griff nach Franken zur Ausdehnung des Einflusses im süddeutschen Raum installierte Friedrichs Schwester Wilhelmine – mit dessen finanzieller und logistischer Hilfe (Sänger) – ihr neues Opernhaus in Bayreuth. Seit 1752, als der Streit über die markgräfliche Unterstützung Habsburgs beigelegt war, und Wilhelmine sich völlig auf die Seite Preußens geschlagen hatte, verfaßte sie ebensolche Opernentwürfe wie ihr Bruder und brachte Opern des beschriebenen Mischtyps mit umfangreichen Balletten zur Aufführung. Mit der Bearbeitung von Voltaires *Sémiramis* (Bayreuth 1752) war sie ihm sogar ein Jahr voraus. Ein kurioses Phänomen, die Errichtung einer Repräsentationsoper an einem so kleinen und armen Hof wie Bayreuth, kann mithin als Strategie gedeutet werden, Bayreuth als preußischen Einflußbereich im Süden ästhetisch zu markieren, und zwar in seiner künstlerischen und ideellen Bezogenheit auf Friedrich II.<sup>19</sup>

Ganz ähnlich gelagert ist der Fall Württemberg mit Herzog Karl Eugen, dem Ziehsohn Friedrichs II. Die Stuttgarter Oper wurde – offensichtlich als Zeichen der dynastischen Verbindungen – 1750 mit Grauns *Artaserse*, einer Berliner Hofoper, eröffnet; als zweite Oper folgte ein Jahr später *Ezio* (angeblich mit Musik Jommellis<sup>20</sup>). Die nämlichen Libretti Metastasios (in ebenfalls stark bearbeiteter Form) hatten kurz zuvor den beiden Opern im Rahmen der Hochzeit des herzoglichen Paares 1748 in Bayreuth zugrunde gelegen. Am Geburtstag des Herzogs (11. 2.) im Jahre 1753 kam mit *Fetonte* dann erstmals eine italienische Oper auf der Basis eines französischen Libretts Philippe Quinaults zur Aufführung, und zwar in jener von Friedrich II. und Leopoldo De Villati bearbeiteten Berliner Version von 1750/51. Die Musik stammt laut Libretto von Niccolò Jommelli (vermutlich handelt es sich um ein Pasticcio, da der Komponist nicht vor 1754 in Stuttgart eintraf).<sup>21</sup> Die Oper stand mithin am Beginn der glanzvollen Ära Jommelli, deren zahlreiche Aufführungen des italienisch-französischen „Mischtyps“ (zuerst 1755 *Enea nel Lazio* und *Pelope*) zum Markenzeichen der Stuttgarter Hofoper wurden und an Prestige diejenigen des Preußenhofes später übertrafen.

Der kurpfälzische Hof war zwar kein preußischer Satellit, doch – ungeachtet aller Bemühungen um Neutralität und Orientierung nach Frankreich auch nach 1756 – aufgrund der Erbansprüche und Verträge über das Herzogtum Jülich-Berg in dieser Zeit abhängig von Preußen. Auch dort kam es ebenso wie in Stuttgart, unabhängig auch

<sup>19</sup> S. hierzu Sabine Henze-Döhring: *Konzeption einer höfischen Musikkultur*, in: Wissenschaftliches Symposium *Musik und Theater am Hof einer aufgeklärten Fürstin*, Bayreuth 2. 7. 1998, Bericht hrsg. v. Reinhard Wiesend (im Druck).

<sup>20</sup> Dies vermutet Rudolph Krauss: *Das Theater*, in: Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, Bd. 1, Eßlingen 1907, S. 485-554: 493. Im Bestand der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart befindet sich die autographe Partitur (H. B. XVII, N<sup>o</sup> 244 a.b.c.) der 1. Fassung von Jommellis *Ezio* (Bologna: Teatro Malvezzi, 29. 4. 1741). Wann die Partitur nach Stuttgart gelangte, wurde nicht ermittelt. Es ist mithin nicht auszuschließen, daß Arien aus dieser Partitur für die Stuttgarter Aufführung entlehnt wurden. Möglich ist aber auch, daß Jommelli diese Partitur erst 1754 mitbrachte und sie für seine Neuvertonung des *Ezio* im Jahre 1758 benutzte (Eintrag im Libretto Stuttgart: Cotta 1758: „*La Musica è nuovamente composta*“).

<sup>21</sup> Im italienisch/deutschen Libretto (Stuttgart: Cotta 1753) heißt es: „*Die Poesie ist aus dem Franz. gezogen, die Arien sind von Nic Jommelli.*“ (Württembergische Landesbibliothek, fr. D. 8<sup>o</sup> Kaps. 178).

von reformerischem Denken, zu Operaufführungen à la Berlin auf der Basis italienisch bearbeiteter französischer Libretti (zuerst 1759 Ignaz Holzbauers *Ippolito ed Aricia* von Carlo Innocenzo Frugoni [in der Vertonung Tommaso Traettas zuerst Parma 1759] nach einem Text [1733] von Simon Joseph Pellegrin).

Faßt man die Beobachtungen zusammen, so ergibt sich im Blick auf die Rezeption der italienischen Repräsentationsoper im Zuge des Aufstiegs Preußens und der inneren Auflösung des Reiches folgende kunstterritoriale Struktur: An die Stelle des ästhetisch homogenen Gebiets mit der Wiener Hofoper als Stamm und den Opern der Kurfürstentümer als Ablegern sind nun zwei Herrschaftsgebiete getreten: Die Sonderstellung der Kurfürstentümer als im alten Reich nach oder neben dem Kaiser erste Instanz entfällt, da nun auch Herzogtümer und eine noch kleinere Residenz sich ein solches Repräsentationsinstrument leisten. Die ästhetisch konkurrierenden Gebiete mit – vereinfacht gesagt – Württemberg und dem Main als Grenze decken sich mit der politischen Territorialstruktur, so wie sie sich um die Mitte des Jahrhunderts herauskristallisierte. Daß dem Haus Habsburg und den ihm nahestehenden Kurfürsten diese territoriale Aufspaltung auch in ihrer kulturellen Bedeutung bewußt war, erhellt aus einer Zeitungsnotiz aus Hamburg vom 17. Mai 1746: „Besondern Nachrichten zufolge solle zwischen den Höfen von Wien/Dresden/München und Mannheim an einer genauen Verbindung unter der Hand gearbeitet werden/ und selbige vornemlich das Interesse ihrer reciproquen Häuser, die Liebe gegen das Vaterland, und die Religion zum Gegenstand haben.“<sup>22</sup> Im Bereich des Musiktheaters standen in dieser Zeit im Habsburger Territorium Wien und auch München im Schatten des Dresdener Hofes, der mit Hasse und einem herausragenden künstlerischen Personal Spitzenaufführungen im Rahmen des traditionellen Metastasianischen Modells herausbrachte, wobei ein ungeheurer szenischer Aufwand betrieben wurde mit Massen an Komparserie. Die Tagespresse selbst Bayreuths berichtete über die Dresdener Oper kontinuierlich und ausführlich. Friedrich II. mokierte sich über diesen die Staatsfinanzen und die Ressourcen des Kurfürstentums ruinierenden Luxus.<sup>23</sup> Er setzte in seiner Residenz eine Oper durch, die ästhetisch an Hasses Oper zwar anknüpfte, sich aber zugleich von dieser absetzte, und zwar im Blick auf die Stoffe ideell, im Blick auf die Orientierung an der französischen Oper und die insgesamt straffere musikdramaturgische Disposition auch ästhetisch. Die Repräsentationsoper erfuhr durch die Folgen des Siebenjährigen Kriegs zwar kein abruptes Ende, doch ließ sich dieses System des kulturellen Wettstreits nicht aufrechterhalten. Residenz um Residenz fuhr den Aufwand zurück oder schloß endgültig die Tore ihrer ins höfische Zeremoniell eingebundenen, vollsubventionierten italienischen Oper. Deutlich dürfte geworden sein, daß zu ihrem Verständnis ein das territoriale Herrschaftssystem einbeziehender

<sup>22</sup> Bayreuther Zeitungen Nr. 59 vom 17. Mai 1746, S. 240.

<sup>23</sup> Im Falle der Aufführung von Hasses *Solimano* (Dresden 1753) mit seinem spektakulären Prunkaufzug führte dies soweit, daß der sächsische Kurfürst Friedrich August II. Soldaten seiner Armee abmustern ließ, um die Kosten aufbringen zu können. S. Walter Rösler: „Die Canaillen bezahlt man zum Pläsier“. *Die Königliche Schaubühne zu Berlin unter Friedrich II. und Friedrich Wilhelm III.*, in: Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden, hrsg. v. Georg Quander, Frankfurt a. M. u. Berlin 1992, S. 13-40:16.

kunstgeographischer Ansatz nicht nur hilfreich, sondern unabdingbar ist. Die Dynastien kommunizierten gleichsam mit diesem Medium und richteten es ästhetisch je nach Bedarf, Stellung und herrscherlichem Anspruch zu. Sie dachten nicht gattungsgeschichtlich in die Zukunft und verfielen auch keiner ziellosen Prunksucht. Die ultima ratio der ruinösen Hofoper war – vergleichbar der Repräsentationsarchitektur – die Markierung eines Herrschaftszeichens und mit ihm die Abgrenzung eines politisch beherrschten oder beanspruchten Territoriums. Hierfür ist die Kunstpolitik Friedrichs II. ein überaus deutliches Beispiel.

I. Historische Musikwissenschaft und Kultur  
Der Terminus „Musikwissenschaft“ findet sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ursprünglich war er ein Sammelbegriff für alle diejenigen Wissenschaften, die sich mit der Musik beschäftigten. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde er enger gefasst und umfasste nur noch die Musikgeschichte und die Musiktheorie. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde er weiter gefasst und umfasste auch die Musiksoziologie, die Musikethnologie und die Musikpsychologie.

Die Hypothese der „Kulturgeschichte“ ist ein Versuch, die Musikgeschichte mit der Kulturgeschichte zu verbinden. Sie besagt, dass die Musik nicht nur ein Spiegelbild der Kultur ist, sondern auch ein Mittel, um die Kultur zu verändern. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die Kulturgeschichte als ein interdisziplinäres Feld zwischen Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft, Soziologie und Anthropologie definiert. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die Kulturgeschichte als ein interdisziplinäres Feld zwischen Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft, Soziologie, Anthropologie und Archäologie definiert.

Ein weiteres Moment kam hinzu. Die „Kultur“ erhielt in der Zeit nach dem I. Weltkrieg die spezifische Bedeutung als Kennzeichnung des „deutschen Sonderwesens“ in der – bis zu Karl und Wilhelm von Humboldt zurückreichenden – Vorvergangenheit. – Historische Gegenstände der „Kultur“ des westeuropäischen Mittelaltens. An der Aufdeckung des ideologischen Charakters dieser „Kultur“ gelang es dem Historiker Hans Jochen Schönbauer (1917) Kopenhagen.

Hans Jochen Schönbauer (1917) Kopenhagen  
[...] (das nationale Ideal) überall dort (möglichst werden konnte), wo Zivilisation und Kultur [...] die Mission durchgesetzt wurde, dass es sich um eine große Tatkraft aus der Kräftefeld [...] in der Gegenwart der Menschheit. [...] die Missionen und notwendig [...] die Zivilisation nicht nur der Kultur zu verweihen, sondern [...] die Zivilisation der Menschheit (1887) in Weimar, hier: v. Kunt Schönbauer, v. J. Schönbauer  
[...] (das nationale Ideal) überall dort (möglichst werden konnte), wo Zivilisation und Kultur [...] die Mission durchgesetzt wurde, dass es sich um eine große Tatkraft aus der Kräftefeld [...] in der Gegenwart der Menschheit. [...] die Missionen und notwendig [...] die Zivilisation nicht nur der Kultur zu verweihen, sondern [...] die Zivilisation der Menschheit (1887) in Weimar, hier: v. Kunt Schönbauer, v. J. Schönbauer