

Öffentlichkeit und Kommunikationssystem : das Publikum höfischer Opern

Autor(en): **Mücke, Panja**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine
Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und
Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der
Stadt Basel**

Band (Jahr): **33 (2009)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868891>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ÖFFENTLICHKEIT UND KOMMUNIKATIONSSYSTEM.
DAS PUBLIKUM HÖFISCHER OPERN

VON PANJA MÜCKE

In einem Erlass des Sächsischen Oberhofmarschallamtes vom 5. Januar 1750 findet sich folgender Passus:

Demnach Se. Königl. Majest. in Pohlen und Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen höchstmißfällig wahrgenommen, daß viele Personen, bey Aufführung derer Opern und Comoedien in dem Königl. Opern-Hause, sich unterstanden, auf dem Theatro oder zwischen denen Scenen stehen zu bleiben, und dadurch die Acteurs, Tántzer, Maschinisten und Handwercks-Leute an ihren Verrichtungen zu verhindern; Als wird hierdurch, auf Sr. Königl. Majest. allergnädigsten Befehl, jedermänniglich, wes Standes und Würden er sey, ernstlich untersaget, künfftig bey dergleichen Theatralischen Vorstellungen auf den Theatro sich aufzuhalten, oder gar zwischen die Scenen zu treten; Wie denn auch jedermann erinnert wird, gegen die Wachen den ohnedieß gebührenden Respect zu bezeigen, und wann von selbigen eine Weisung geschieht, sich keinesweges in unziemlichen und ungebührlichen Wort-Wechsel einzulassen, sondern, wo sich jemand wieder Vermuthen beschweret finden solte, solches folgenden Tages gehörigen Orts anzubringen.

Besonders aber wird der Livrée, sowohl von Hofe, als von Ministren, Cavaliers und andern Personen, ausdrücklich untersaget, sich auf das Theatrum, in die Logen oder Parterre einzudringen, wiedrigenfalls sie alsofort, wenn sie sich auf Erinnern der Wache nicht gehorsam bezeigen, zum Arrest gebracht und nach Befinden bestraffet werden sollen.¹

Man wundert sich: In Anwesenheit des polnischen Königs und sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. war es offensichtlich in der Dresdner Hofoper zu Vorfällen gekommen, die es notwendig machten, unter Androhung von Gefängnisstrafe zu untersagen, dass Opernzuschauer die Sänger, Tänzer und Bühnenhandwerker während der Vorstellung auf der Bühne behinderten. Der Anordnung vorausgegangen sein müssen zudem lautstarke Wortwechsel mit den Wachen und Probleme damit, dass sich Diener in fremde Logen oder auf Plätze im Parterre gesetzt hatten. Auch andere Quellen der fürstlichen Hofopern lassen keinerlei Zweifel daran, dass sich in den Theatern der frühen Neuzeit Szenen abspielten, die dem gängigen Bild von dem strengen Regeln unterworfenen und geordneten Ablauf höfischer Aufführungen entgegenstehen: Es kam zu Streitereien, Diskussionen und heftigem Türemschlagen der Zu-spät-Kommenden im Saal, mancher widersetzte sich den Anordnungen der platzierenden Kammerherren, belog diese in Bezug auf den eigenen Rang und bedrohte sie mit Tätlichkeiten, kletterte über die Logenabgrenzungen, um in

¹ *Italiänische Opern und Comoedien aufgeführt in Dreßden ao. 1745. 1746. 1747. 1748. 1749. 1750. u. 1751*, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Akte des Oberhofmarschallamtes G 57a, fol. 66.

den ersten und zweiten Rang zu gelangen. Die Inneneinrichtung der Theater wurde beschädigt, Gegenstände wurden aus den Logen geworfen, Teile der Bühnendekorationen entwendet u. a. m.² Wie aus den Erlassen geschlossen werden kann, die sich immer wieder in den Hofakten finden, ging es in den Theatern mitunter eher chaotisch zu; anstelle eines streng nach dem Zeremoniell ablaufenden kulturellen Ereignisses mit diszipliniert-kultiviertem Publikum waren Störungen des reglementierten Ablaufs an der Tagesordnung, was einem öffentlichen Machtverlust für den Veranstalter gleichkam. Dass die Fürsten den Verstößen per Befehl zwar Einhalt zu gebieten suchten, sie aber dennoch bis zu einem gewissen Grad duldeten, dass die Machthaber an die sich ungebührlich betragenden Zuschauer nicht einfach keine der kostenlosen Karten mehr ausgeben liessen, sondern die Zwischenfälle in dem von ihnen voll finanzierten Haus in Kauf nahmen, wirft die Frage nach einer Begründung für dieses Vorgehen auf.

Oper als Kunst höfischer Repräsentation

In der theater- und musikwissenschaftlichen Forschung des letzten Jahrzehnts herrscht weitgehend Einigkeit darüber, dass die italienische Oper als Kunstform zu interpretieren ist, die durch ihre künstlerische und ästhetische Qualität im Dienst der höfischen Repräsentation eingesetzt wurde und auf mehreren Ebenen gleichzeitig „funktionierte“. Wie Architektur, Bildende Kunst, Tapiserie und Porzellangestaltung diente die Oper der Vermittlung aussermusikalischer Inhalte. In ihren Handlungen und ihrer Emblematisierung spielten die höfischen Bühnenwerke auf ein breites Spektrum gesellschaftlicher und politischer Aspekte an, was Reinhard Strohm als „zweite Schicht metaphorischen Spiels“³ bezeichnet hat. Diese Gesichtspunkte sind in den letzten Jahren verstärkt diskutiert worden – die Literatur konzentrierte sich auf die Funktion der Opern als „Medium dynastischer Grenzziehung“⁴, zur Formulierung politischer Ambitionen, zur Vermittlung absolutistischer Ideologie und auf die Indienstnahme zur genealogischen Selbstdarstellung. Weniger Beach-

² Vgl. zum Beispiel die Berliner Opernhausordnung aus dem Jahr 1743, abgebildet in: Georg Quander (Hg.), *Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden*, Frankfurt am Main 1992, 18; für Dresden unter Friedrich August I.: Michael Walter, „Distinktionsmerkmale des Opernpublikums am Ende des 18. Jahrhunderts“, in: *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag*, hg. von Thomas Betzwieser, Daniel Brandenburg, Rainer Franke, Marion Linhardt, Thomas Steiert und Arnold Jacobshagen, München 2005, 489–500, insbes. 492–493; sowie für Dresden unter Friedrich August II.: Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber 2003 (= *Dresdner Studien zur Musikwissenschaft* 4), 76, 290.

³ Reinhard Strohm, „Die klassizistische Vision der Antike. Zur Münchner Hofoper unter den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel und Karl Albrecht“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64 (2007), 1–22 und 77–104, hier 1.

⁴ Sabine Henze-Döhring, „Kunst als Medium dynastischer Grenzziehung. Italienische Opern an deutschen Residenzen“, in: Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf (Hgg.), *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, Bd. 1, Kassel etc. 2000, 161–171, hier 161.

tung fand die Perspektive, an wen sich der betriebene finanzielle Aufwand der Hofoper konkret richtete, wer sie – und in welcher Weise – zur Kenntnis nahm und nehmen konnte. Zu fragen ist nach dem Publikum der Hofoper, ihrem Öffentlichkeitscharakter und ihrer Rolle im Kommunikationssystem der frühneuzeitlichen Gesellschaft. Meine These lautet, dass die höfische Oper in ihrer im 17. und frühen 18. Jahrhundert vorherrschenden Organisationsform als komplett vom Hof finanzierter Institution für die regionale und überregionale Öffentlichkeit aller Stände konzipiert wurde. Sie ist weniger exklusiv als üblicherweise angenommen und somit als ein Element der herrscherlichen Kommunikationsstrategie aufzufassen, das auf die Legitimierung der fürstlichen Macht in allen sozialen Schichten gerichtet war. Die Kunstform Oper verknüpft in einzigartiger Weise – wie zu zeigen sein wird – die politische Kommunikation mit der symbolischen des Zeremoniells sowie die verbale bzw. nonverbale Kommunikation von Libretto und Komposition.

Die höfische Oper um 1700 stand im Spannungsfeld zwischen öffentlicher und arkaner Kunst, der Grad der Öffentlichkeit differierte entsprechend dem *casus*, also dem jeweiligen Anlass der Aufführung. Die Hochzeits- und Karnevalsopern sollten möglichst in allen Bevölkerungsschichten und überregional zur Kenntnis genommen werden, was sich in der Zusammensetzung des Publikums und den begleitenden Druckerzeugnissen deutlich niederschlägt. Daneben veranstaltete man exklusive Opernaufführungen in kleineren Theatern, zu denen nur der innere Zirkel der Hofgesellschaft Zugang erhielt und über deren Faktur kaum etwas verbreitet wurde. Letztere fielen aus dem vorherrschenden kommunikativen Rahmen, weil sie für die Höfe eine andere Funktion einnahmen.

Sitzordnung des Aufführungspublikums

Die Aufführungen in den grossen Hoftheatern zu den Hochzeiten und im Karneval formierten ein Feld symbolischer Kommunikation, wurde doch in der Sitzordnung für jedermann sichtbar, welchen Rang der Einzelne am Hofe innehatte. Den Mittelpunkt des Publikums bildete der Regent, der in der grossen Mittelloge im 1. Rang, in einer der Proszeniumslogen oder auf einem Sessel im vorderen Parterre Platz nahm; die Position der Höflinge in der sozialen Hierarchie wurde durch die räumliche Distanz zum Herrscher vor Augen geführt.

Das Publikum der Hofoper bestand um 1700 aus Vertretern des europäischen Hochadels und aus dem am jeweiligen Hof versammelten niederen Adel, den Hofbeamten und Offizieren. Zudem gab es für auswärtige Gäste und für angesehene, angemessen gekleidete Personen, also für Vertreter des gehobenen Bürgertums, die Möglichkeit, ebenfalls kostenlos ein Billett zu erhalten und auf freien Plätzen im Bereich des Parketts bzw. der auf dieser Ebene befindlichen Logen teilzunehmen. Dennoch diente der Zutritt ins Opernhaus für den Adel als ein Zeichen des Rangvorsprungs vor den Angehörigen des gehobenen Bürgertums, die – auch wenn sie über große finanzielle Möglichkeiten verfügten – nur im Einzelfall Zutritt erhielten.

Die streng vom Zeremoniell und seiner Rangabstufung bestimmte Sitzordnung in der Oper wurde sowohl an den – nach Volker Bauer⁵ – „zeremoniellen Höfen“ in Dresden, München, Braunschweig-Wolfenbüttel, Stuttgart und Mannheim, als auch am „geselligen Hof“ Friedrichs II. praktiziert, obgleich für Berlin die Hofordnung prinzipiell eine geringere Rolle spielte. So befanden sich zum Beispiel im Karneval 1755 in Dresden im ersten Rang die Mitglieder der königlich-kurfürstlichen Familie, die Gäste aus dem polnischen und europäischen Hochadel, der päpstliche Nuntius und französische Gesandte, der Premierminister und die ranghöchsten Damen. Im zweiten Rang nahmen die wichtigsten Minister, die Geistlichen, die Damen niederen Ranges, Angehörige der Hofoper sowie die Kammerfrauen und Kammerdienerinnen Platz. Der dritte und vierte Rang war reserviert für das Hofpersonal (Hofuhmacher und -optiker, Bibliothekare, Leib-Ärzte, Theatermaler, Feuerinspektoren, Opernzimmerleute, Schneider etc.) sowie für die Diener ausgewählter Adelshäuser. Die Hofbeamten und Offiziere wurden entsprechend der Hofordnung im Cercle auf 26 Sesseln, auf den 50 Plätzen der Galerie (einer Art Logenreihe am äusseren Rand des Parketts) und im Parterre platziert. „FrauenZimmer vom Hof und aus der Stadt“ setzte man ins Amphitheater mit insgesamt 200 Plätzen am Rand des Parterres. Auswärtige Gäste und „honette Personen“, also angesehene Bürgerliche, erhielten entsprechend ihrem Rang und Geschlecht einen Platz im Cercle, Parterre, Amphitheater oder auf der Galerie.⁶

Das Dresdner Beispiel zeigt die bekannten Distinktionsmechanismen, erhellt aber noch einen weiteren, für die standesübergreifende Kommunikation des Herrschers relevanten Aspekt. Die Hofoper wurden nämlich in grösserem Umfang auch vom unteren Bürgertum besucht, da die Bediensteten der adligen Herrschaften und die Handwerker der opernnahen Institutionen Logen erhielten. Ihr durchschnittlicher Anteil dürfte demjenigen des gehobenen Bürgertums im Parkett in etwa entsprochen haben und lag beispielsweise in Berlin unter Friedrich II. bei ca. einem Sechstel der Zuschauer (oberster Rang), in Dresden noch etwas höher.⁷ Die voll vom Hof finanzierte Oper diente demnach zeit ihrer Existenz sowohl dazu, in der spatialen Ordnung im Opernhaus die konkreten innerhöfischen Machtstrukturen wahrnehmbar werden zu lassen als auch dazu, diese herrschaftlichen Demonstrationen der Vorführungen allen drei Ständen zugänglich zu machen. Das bedeutet, dass es das Bestreben der Regenten war, auch Zuschauer aus dem dritten Stand in das Opernpublikum zu integrieren – und vor allem dies dürfte der Grund dafür gewesen sein, die eingangs geschilderten Zwischenfälle im Opernhaus zuzulassen und die ‚Livrée‘ nicht prinzipiell von den Aufführungen auszuschliessen.

⁵ Vgl. Volker Bauer, *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie*, Tübingen 1993 (= Frühe Neuzeit 12), 71.

⁶ Vgl. dazu *Italiänische Opern und Comoedien in Dreßden 1754. 1755. 1756 betr.*, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Akte des Oberhofmarschallamtes G 62a, fol. 144r.

⁷ In Dresden wurde bei Umbauten des Hoftheaters in den Jahren 1738 und 1750 den vorher drei Rängen ein vierter hinzugefügt, der allein dem Hofpersonal zur Verfügung gestellt wurde.

Korrespondenz und Druckmedien

Neben dem Publikum der Hofoper im engeren Sinne war in der Frühen Neuzeit eine breite Öffentlichkeit über die Aufführungen informiert.⁸ Der europäische Hochadel erhielt umfassende Berichte der in seinem Auftrag handelnden Gesandten und Agenten über die Vorgänge und Feste an auswärtigen Höfen und verfügte zudem über die Informationen aus der regelmässigen Fürstenkorrespondenz. Auch die Zeitungen und Zeitschriften berichteten über die kulturellen Ereignisse der europäischen Höfe und hoben die Erlesenheit des Publikums (hier war vor allem der von weit her angereiste Hochadel der Rede wert), die Engagements neuer Kapellmeister sowie herausragender Sängerinnen und Sänger, spektakuläre inszenatorische Elemente und Bühnenbilder hervor. Die gedruckten Libretti wurden an das Publikum verteilt, aber auch an andere Höfe verschickt und waren so weit verbreitet. Im Unterschied zu den einfach gehaltenen Textbüchern für Impresario-Theater im Oktavformat druckte man an den Höfen generell aufwendiger gestaltete Bände im Quartformat. Die Ausstattung variierte je nach intendiertem Adressatenkreis. Mitunter kombinierte man den italienischen Text mit unterschiedlichen Übersetzungen (italienischer Text versus deutsche, spanische oder französische Übersetzung). Die Prachtausgaben waren in Leder oder Seide gebunden und wiesen, Goldprägung und gestochene oder radierte Bildtafeln auf; hierfür bietet der Librettodruck zu Antonio Cestis *Il pomo d'oro* (Wien 1667) mit 24 Bildtafeln ein berühmtes und oft reproduziertes Beispiel.

Auf welche Weise die Libretti gezielt in den führenden europäischen Herrscherhäusern bekannt gemacht wurden, verdeutlichen exemplarisch die Wiener Feierlichkeiten zur Hochzeit von Kaiser Leopold I. mit Margarita Teresa von Spanien, anlässlich derer diese Oper in Auftrag gegeben wurde: Leopold I. sandte 1667 an seinen spanischen Botschafter, den Grafen Franz Eusebius von Pötting, jeweils acht italienische und spanische Libretti von *Il pomo d'oro* mit der Absicht, „damitt es alda under die leutt kemben möge, indem es wol der Mueh werdt“.⁹ Ein analoges Vorgehen ist für die kaiserlichen Gesandten in Frankreich, Grossbritannien und den Niederlanden anzunehmen, die die Textbücher wiederum über ihr jeweiliges Kommunikationsnetzwerk weiter verbreitet haben dürften.

⁸ Vgl. zu den Kommunikationsformen im Absolutismus Andreas Gestrich, *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1994 (=Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 103) und Volker Bauer, „Höfische Gesellschaft und höfische Öffentlichkeit im Alten Reich. Überlegungen zur Mediengeschichte des Fürstenhofs im 17. und 18. Jahrhundert“, in: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte* 5 (2003), 29–68.

⁹ Zitiert nach Herbert Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsoepern am Wiener Kaiserhof der Habsburger und ihre Allegorien 1622–1699*, Wien 1988 (= *dramma per musica* 2), 38.

Für die dynastisch bedeutsamen und herausragenden Hoffestlichkeiten kamen im 16. bis 18. Jahrhundert die gedruckten Festbeschreibungen als weitere Medien hinzu, die im Auftrag und unter der Kontrolle der Höfe angefertigt wurden und ausführliche Berichte über die Illuminationen, Feuerwerke, Turniere und anderen Divertissements enthielten. Besonders aufwendige und mit zahlreichen Bildtafeln versehene Festbeschreibungen publizierte man zur genannten Wiener Hochzeit, aber auch zu den Vermählungen 1719 in Dresden, 1722 in München und 1738 in Dresden.¹⁰ Dass auch die Beschreibungen – analog zu den Libretti – über die Gesandten als Multiplikatoren Aussenwirkung entfalteten, zeigt wiederum das von Kaiser Leopold I. gewählte Prozedere im Umfeld der Wiener Vermählungsfeierlichkeiten: Der Kaiser liess eine italienische und deutsche Beschreibung des Rossballetts *La Contesa dell’Aria e dell’Acqua*, das am 24. Januar 1667 stattgefunden hatte, mit 27 Bildtafeln drucken und legte einem Brief an den spanischen Botschafter zehn Exemplare bei mit der Anweisung, diese an andere Gesandte und Minister zu verteilen:

Ich soll es nit loben weilln Ich es haldten lassen. Ihr köndt aber gwisß gesicherdt sain, das a saeculis nix solches gesehn worden dahero Ich Euch hiemitt 10 Exemplaria von desßen Beschraibung mitt Kupfer schicken wollen, das Ihr auch was davon under dasige gesandten und ministros außthailen konndt, das es ein wenig in weldt komb. Verlanget Ihr noch was so will ich Eur ein etliche schicken.¹¹

Sonderfall Partituren

Während die Libretti und Festberichte mit Informationen über die Opernhandlung, die Bühnenräume und Theatermaschinen kursierten, bildeten die Partituren – mit Ausnahme Frankreichs – kein Element der offiziellen Hofpublizistik.¹² Die kompositorische Gestalt der höfischen Opern blieb all denjenigen Personen verborgen, die nicht Teil des geladenen Theaterpublikums waren. Der Notendruck der Hofopern erfolgte – wenn überhaupt – im Auftrag des Komponisten und nicht des Hofes. Im Gegenteil: Die Höfe behielten an den Kompositionen die Rechte, so dass die Hofkomponisten zwar ideell Eigentümer ihrer im Auftrag des Hofes komponierten Werke blieben, sie diese ohne Einwilligung des jeweiligen Dienstherrn jedoch nicht kopieren oder

¹⁰ Vgl. dazu die Verzeichnisse in Helen Watanabe-O’Kelly und Anne Simon, *Festivals and Ceremonies. A Bibliography of Works Relating to Court, Civic and Religious Festivals in Europe 1500–1800*, London etc. 2000 und Thomas Rahn, *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*, Tübingen 2006, 188–256. Einen Überblick über die verschiedenen Arten der Festbeschreibung bietet Helen Watanabe-O’Kelly, „Festival Books in Europe from Renaissance to Rococo“, in: *Seventeenth Century* 3 (1988), 181–201.

¹¹ Zitiert nach Seifert, *Hochzeitsopern* (wie Anm. 9), 31f.

¹² Sonderfälle bilden die Drucke von Giovanni Andrea Bontempis *Il Paride* (Dresden 1662) und der Musik Johann Heinrich Schmelzers zu den Tänzen im Rossballett *La Contesa dell’Aria e dell’Acqua*, das am 24. Januar 1667 in Wien aufgeführt wurde.

drucken lassen durften.¹³ Dies bedeutete de facto auch das Verbot auswärtiger Aufführungen ohne Einverständnis des Hofes, da nach deutschem und österreichischem Recht bis ins späte 18. Jahrhundert hinein keine Verwertungsrechte für Musikautoren existierten,¹⁴ Aufführungen also von jedermann durchgeführt werden konnten, der im Besitz eines Manuskripts oder Druckes war.¹⁵ Um dem entgegenzuwirken, findet sich in zahlreichen Anstellungsverträgen der Hofkomponisten in Dresden, Stuttgart, Braunschweig-Wolfenbüttel und Eisenach vom späten 16. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Absatz zur umfassenden Geheimhaltung der Kompositionen.¹⁶ Noch in Joseph Haydns Vertrag mit dem Fürsten Paul II. Anton Esterházy vom 1. Mai 1761 heisst es, dass er seine „Kompositionen mit niemandem zu kommunizieren, viel weniger abschreiben zu lassen, sondern für Ihre Durchlaucht einzig und allein vorzubehalten“¹⁷ habe. Im Extremfall führte der fürstliche Ausschliesslichkeitsanspruch zur Beschlagnahme des musikalischen Nachlasses wie beim Darmstädter Hofkapellmeister Christoph Graupner durch den Landgrafen Ludwig VIII. kurz nach dem Tod des Komponisten 1760 oder zur Einbehaltung sämtlicher handschriftlicher Quellen und Autographe der höfischen Opern wie im Falle des Stuttgarter Hofkapellmeisters Niccolò Jommelli durch Herzog Carl Eugen.

Vor dem Hintergrund dieser Betreibungen zur Geheimhaltung und Eigentumssicherung zeigen die verschiedenen Höfe unterschiedliche Strategien bei der Genehmigung auswärtiger Aufführungen: Jommellis Stuttgarter Repertoire bot man ausschließlich in Stuttgart und Ludwigsburg, Pietro Torris Opern in München, und Antonio Caldaras Wiener Opern kamen nur höchst selten in Braunschweig und Venedig auf die Bühne. Einem anderen Kalkül folgte offenbar der Dresdner Hof, der aus der europäischen Reputation und breiten Rezeption von Hasses Opern repräsentativen Gewinn zu ziehen trachtete und zahlreiche Aufführungen z. B. in Berlin, Braunschweig, Mannheim, Wien, London, Hamburg und verschiedenen Theatern Italiens gestattete oder zumindest nicht verhinderte. Noch offener zeigte sich der Berliner Hof unter Friedrich II.,

¹³ Ein Beleg hierfür ist Hasses Antrag an Kurfürst Friedrich August II. vom 14. Juni 1756 auf die Genehmigung zum Druck seiner „Opern und musikalischen Werke“ im Leipziger Verlag Breitkopf, die er am 31. Juli erhielt und wofür er fünf Pflichtexemplare bei Hofe abzuliefern hatte; vgl. Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten*, Kassel etc. 1962, 225, 296–297. Zu vermuten ist aus dem Wortlaut der Bewilligung, dass es sich nicht um eine „Gesamtausgabe“, sondern um den Druck einzelner populärer Stücke handelte. Der Siebenjährige Krieg verhinderte das Projekt.

¹⁴ Vgl. dazu auch Sabine Henze-Döhring, „Erich Schulze und die Wahrung der Musikrechte“, in: *Festgabe zum 85. Geburtstag von Prof. Dr. Erich Schulze*, hg. von Dieter Meurer, Marburg 1999, 19–31, insbes. 20.

¹⁵ Vgl. auch Christian Sprang, „Zwischen ‚Entdeckung‘ und Globalisierung. Das französische Musikurheberrecht des 19. Jahrhunderts“, in: *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, hg. von Hans Erich Bödeker, Patrice Veit und Michael Werner, Paris 2002, 47–61, insbes. 53.

¹⁶ Vgl. dazu Pohlmann, *Frühgeschichte* (wie Anm. 13), 236–238.

¹⁷ Zit. nach Pohlmann, *Frühgeschichte* (wie Anm. 13), 237.

wo es einen offiziellen Handel mit Partiturokopen, Ariensammlungen und Stimmenmaterial zu den höfischen Opern gab und Aufführungen von Werken Carl Heinrich Grauns in Darmstadt, Hamburg, Braunschweig, Stuttgart, Bonn, Mainz und Verona möglich waren.¹⁸

Oper als höfische Arkankunst und Publikumsinteraktion

Im Unterschied zu den Karnevals- und Hochzeitsopern gab es an den Höfen der frühen Neuzeit eine zweite Kategorie höfischer Opern, deren Aufführung im Rahmen von Kammerfesten weitgehend geheim gehalten wurde. Vor allem zu den fürstlichen Geburts- und Namenstagen bot man in den Landschlössern und deren Gärten Opern, bei denen nur ein ausgewählter Teil der Hofgesellschaft zugegen war und keine Vertreter des dritten Standes Zugang erhielten. Diese Opern fanden auch in den gedruckten Medien so gut wie keinen Niederschlag. Natürlich wurde es am Hof und in der Stadt bekannt, dass eine Festivität stattfand, wenn sich der halbe Hof auf Reisen begab; es konnte z. B. nicht verborgen bleiben, dass zahlreiche Kutschen vom Hof wegfuhrten, die das Mobiliar, das Personal, den Hofstaat, das Gepäck, die Bühnenbilder und Instrumente transportierten. Der konkrete Ablauf des Festes indes blieb weitgehend im Dunkeln, woraus die Exklusivität der Veranstaltung resultierte. Mit diesen Operaufführungen wurde die Hofgesellschaft geteilt – in diejenige Hälfte, die Zutritt zur Festlichkeit hatte, und in diejenige, für die die Feier ein Arkanum bleiben musste.

Von besonderem Interesse ist nunmehr, dass sich diese für einen geschlossenen Rahmen konzipierten Opern von den Karnevalsopern durch ein Element in der textlichen Gestaltung unterscheiden, das vorrangig zur Interaktion mit den Zuschauern gedacht war. Nur die Festopern enthalten in Musik gesetzte paratextuelle Elemente wie *Licenze* und allegorische Pro- und Epiloge, die der Kommunikation zwischen Bühne und Publikum dienen. Die *Licenze* stehen in der Tradition der höfischen Casualdichtung; hierbei handelt es sich um schlichte, szenisch unspektakuläre Huldigungsgesänge aus Rezitativ und Arie bzw. Chor, die am Ende einer Opernvorstellung in der Regel vom *Primo uomo* oder der *Prima donna* vorgetragen wurden. In den Pro- oder Epilogen wenden sich allegorische Figuren an das Publikum und verknüpfen die Opernhandlung *expressis verbis* mit den Adressaten und dem Aufführungsanlass. Realisiert wurden diese oft mit eigens engagierten Sängern oder auch Angehörigen des Hofstaates, in einem neuen Bühnenbild, in anderer Kostümierung und unter Verwendung von Bühnenmaschinerie. Zudem konnten Initialen und Wappen als Symbole für den Auftraggeber erscheinen.

Derartige paratextuelle Elemente weisen nur die Geburts- und Namensopern sowie die wenigen Hochzeitsopern auf, nicht aber die Karnevalsopern. Das heisst konkret, dass sich die *Licenze*, Pro- und Epiloge vor allem an den überregionalen Hochadel und den regionalen Hofadel richteten. Die Festopern waren für den Kern des Hofstaates bestimmt; die Karnevalsopern

¹⁸ Vgl. hierzu Christoph Henzel, *Berliner Klassik. Studien zur Graunüberlieferung im 18. Jahrhundert*, Beeskow 2009, 85, 121–123, 371.

aber – für die häufig die Geburts- und Namenstagsopern ohne die expliziten Herrscherhuldigungen wieder aufgenommen wurden – hatten eine aussen- und innenpolitische Bedeutung für alle Stände, indem sie eine möglichst grosse Öffentlichkeit erreichen sollten und erreichten.

Verschiebung der Publikumsstruktur ab ca. 1750

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ging man an vielen europäischen Höfen von der vollfinanzierten Hofoper zu einer teilsubventionierten Impresastruktur über – in Wien ab 1740, Dresden ab 1763, Stuttgart ab 1784 und München ab 1787. Diese Entwicklung wird in der Forschung überwiegend als das Ende der exklusiven Phase der Hofoper interpretiert und mit dem Schlagwort der ‚Verbürgerlichung‘ der Hofbühnen versehen, weil man nunmehr die Theater nicht nur einem geladenen Publikum, also Gästen des höfischen Veranstalters, sondern gegen Eintritt einem anonymen Publikum, also zahlenden Konsumenten, öffnete.¹⁹ Übersehen wird hierbei indes der nach wie vor starke Einfluss, den die Höfe auf ihre Impresabetriebe nahmen und die große Abhängigkeit des Pächters von den höfischen Vorgaben: Der Impresario benötigte ein Privileg, musste seinen Spielplan und die Sängereingagements mit dem Hof abstimmen, während der Hof ihm das Orchester und den Fundus mit Dekorationen und Kostümen zur Verfügung stellte. Er erhielt eine Subvention als Äquivalent für Freikarten für den Hof. Hierbei konnte es sich um fast die Hälfte der Plätze im Opernhaus handeln, darüber hinaus um diejenigen mit der besten Sicht im ersten und zweiten Rang.²⁰ Zudem waren die Eintrittspreise der höfischen Impresas-Opern so hoch, dass sie im Grunde nur vom Adel und vermögenden Bürgertum sowie von hohen Beamten und Kaufleuten bezahlt werden konnten, während sie für breite Schichten unerschwinglich blieben. Die Logenmiete für zwei Monate im Wiener Burgtheater hätte einen Hofmusiker ein Achtel seines Jahreseinkommens gekostet, eine Köchin hätte bereits für einen Sitzplatz an einem Abend ein Fünftel ihrer jährlichen Gesamteinkünfte hergeben müssen.²¹

Das untere Bürgertum oder die Handwerkerschaft hatte im kommerziellen Betrieb folglich zwar allgemein Zutritt gegen eine bezahlte Eintrittskarte; im Gegensatz zur vollständig finanzierten Hofoper der vergangenen Jahrzehnte war dies indes kaum mehr als eine theoretische Möglichkeit. Während in

¹⁹ Vgl. z. B. Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995, 66 und dies., „Vom fürstlichen Gast zum Konsumenten. Das Hoftheaterpublikum in Deutschland vom 18. zum 19. Jahrhundert“, in: *Le concert et son public* (wie Anm. 15), 347–385, insbes. 347–349.

²⁰ Vgl. hierzu auch: Panja Mücke, „Wandertruppe und Hofoper. Die Etablierung deutschsprachiger Opern in Dresden“, in: *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, hg. von Marcus Chr. Lippe, Kassel 2007 (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 9), 133–152.

²¹ Vgl. für die Eintrittspreise im Wiener Burgtheater Otto G. Schindler, „Das Publikum in der Josephinischen Ära“, in: *Das Burgtheater und sein Publikum*, hg. von Margret Dietrich, Wien 1976, 11–96.

der zur Gänze subventionierten Hofoper als Teil der höfischen Kommunikationsstrategie alle Stände vertreten waren, wurde die Oper unter Leitung eines Impresarios in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer tatsächlich elitären Angelegenheit des Adels und des finanzkräftigen, gehobenen Bürgertums. Das untere Bürgertum ging hingegen weiterhin ins Theater, es wick nunmehr in die sich zur selben Zeit stark entwickelnden Privattheater der Vorstädte mit geringerem Eintritt und einer Konzentration auf das deutschsprachige Musiktheater aus.