

Friedrich II. von Preußen und die Hofoper.

Claudia Terne

Abstract

Dass der preußische König Friedrich II. Musikliebhaber und selbst ein passionierter Flötenspieler war, ist allgemein bekannt. Weit weniger wurde bisher beachtet, mit welchem Interesse und in welchem Maße er sich um die Förderung und Gestaltung des Musiktheaters in Berlin bemüht hat. Dabei bildet die Hinwendung zur Oper im Leben Friedrichs einen jener Bereiche, in dem er seiner Rolle und Pflicht als oberster Repräsentant Preußens ebenso nachkommen konnte wie seiner privaten Neigung zur Musik, Philosophie, Literatur und zum Theater. Die Institutionalisierung und der Bau einer italienischen Hofoper unmittelbar nach der Thronbesteigung gehörten zu den wichtigsten kulturpolitischen Maßnahmen der ersten Phase seiner Regierungszeit. In den 46 Jahren seiner Regentschaft hat sich Friedrich II. auf verschiedene Weise finanziell, personalpolitisch und künstlerisch für die Berliner Hofoper engagiert und Anteil am Entstehungsprozess der Opern bis hin zur Abfassung einzelner Libretti genommen.

Einführung

<1>

Noch bevor Friedrich am 31. Mai 1740 den preußischen Thron bestieg, formulierte er seinen Standpunkt zur Rolle der Kulturpolitik im Staat: "Nichts gibt einem Reich mehr Glanz, als wenn die Künste unter seinem Schutz erblühen."¹ Unmittelbar nach der Übernahme der Regierungsgeschäfte begann er seine Vorstellungen von der tragenden Rolle der Künste in der Staatsrepräsentation zielgerichtet in die Tat umzusetzen. Der Errichtung eines Opernhauses in Berlin und dem Aufbau eines leistungsfähigen Ensembles sollte dabei eine zentrale Bedeutung zukommen.

<2>

Die italienische Oper, deren Institutionalisierung seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, ausgehend vom Wiener Hof, vor allem an den politisch aufstrebenden mittel- und nordeuropäischen Höfen voranschritt,² hatte in Brandenburg-Preußen zu Beginn des Settecento noch keine feste Pflegstätte. Die Aufführung von italienischsprachigen und deutschen Opern bzw. Singspielen war am Hofe Friedrichs I. (reg. 1688-1713) und seiner Gemahlin Sophie Charlotte (reg. 1688-1705) bereits ein wichtiger Bestandteil der Divertissements und Festivitäten.³ Die Kosten für den Bau und Unterhalt

¹ Friedrich II. von Preußen: Antimachiavell, in: Die Werke Friedrich des Großen, Hg. von Gustav Bertold Volz, Band 7, Berlin 1912, 90, Kap. 21: Wie ein Fürst sich Ruhm erwirbt.

² Erich Reimer: Die Hofmusik in Deutschland, 1500-1800, Wandlungen einer Institution (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 112) Wilhelmshaven 1991, 87f.; Silke Leopold: Höfische Oper und feudale Gesellschaft, in: Udo Bermbach / Wulf Konold (Hg.): Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte. Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen, Berlin / Hamburg 1992, 65-82, hier: 72.

³ Zur Geschichte von Oper und Musik in Berlin bis zum Jahr 1713 siehe Curt Sachs: Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof, Berlin 1910, Neudruck: Hildesheim / New York 1977; Heinrich Sievers: Hannoverische Einflüsse bestimmen das Musikleben am preußischen Hofe, in: Hannoverische Musikgeschichte. Dokumente, Kritiken, Meinungen, Band 1, Tutzing 1979, 89-102.

einer stehenden Hofoper hat Friedrich I. aber offenbar gescheut. Sein Sohn Friedrich Wilhelm I. (reg. 1713–1740) verzichtete in den Jahren seiner Regentschaft gänzlich auf eine repräsentative Hofmusik.⁴

Dagegen hatte Friedrich schon als Kronprinz Pläne für ein künftiges eigenes Opernunternehmen.⁵ Während eines Aufenthaltes am Dresdner Hof im Jahre 1728 hatte er erstmals die Aufführung einer italienischen Oper erlebt und seither eine Vorliebe für die *Opera seria* entwickelt.⁶ Die Popularität dieser Gattung in der höfischen Musikkultur des 18. Jahrhunderts ergab sich aus deren besonderer Eignung für die *Repraesentatio Maiestatis* im Sinne einer künstlerisch-ästhetischen wie politisch-ökonomischen Vergegenwärtigung und Legitimation der Königsmacht.⁷

Konzeption und Bau der Hofoper

<3>

Unmittelbar nach dem Regierungsantritt Friedrichs II. erhielt Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699–1753) als leitender Architekt den Auftrag zur Errichtung eines Operngebäudes in Berlin.⁸ Der Komponist und Kapellmeister Carl Heinrich Graun (1704–1759) wurde mit dem Aufbau eines Musikerensembles betraut.⁹

Die Hofoper sollte nach dem Wunsch des Königs als das erste Gebäude eines städtebaulichen Projektes, des sogenannten *Forum Fridericianum*,¹⁰ eines zentralen, jedermann frei zugänglichen

⁴ Bezeichnend dafür ist die Auflösung der väterlichen Hofkapelle unmittelbar nach der Thronbesteigung. Zum Berliner Musikleben zwischen 1713–1740 siehe Ingeborg Allihn: Berlin, in: Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2, Sachteil 1, Kassel u.a. 1994, 1417–1425 hier: 1420; Georg Thouret: Friedrich der Große als Musikfreund und Musiker, Leipzig 1898, 9f.

⁵ Horst Richter: "Ich bin Komponist." Friedrich II. von Preußen in seinen musikalisch-schöpferischen Kronprinzenjahren in Ruppin und Rheinsberg, in: Ulrike Liedke (Hg.): Die Rheinsberger Hofkapelle von Friedrich. Musiker auf dem Weg zum Berliner "Capell-Bedienten", Rheinsberg 1995, 11–46.

⁶ Zu beachten ist, dass es sich hierbei um Alberto Risoris Oper *Callandro* und nicht um Johann Adolph Hasses Oper *Cleofide* gehandelt hat, wie fälschlich in mehreren Musiklexika zu lesen ist, so auch bei Ernest Eugene Helm / Derek McCulloch: Art. "Frederick II.", in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Edited by S. Sadie. Second Edition, Volume 9, London 2001, 218. Zu *Callandro* vgl. Michael Hochmuth: Chronik der Dresdner Oper. Zahlen, Namen, Ereignisse, Hamburg 1998, 34. Hasses Oper wurde erst am 13. September 1731 am sächsischen Hofe aufgeführt.

⁷ Panja Mücke: "...man erzählt sich Wunderdinge von ihr" Oper und Repraesentatio Maiestatis im 18. Jahrhundert, in: Barbara Marx (Hg.): Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof, München / Berlin 2005, 217–227, hier: 218.

⁸ Ein erster Hinweis auf den angekündigten Opernbau findet sich in einem Bericht des dänischen Gesandten Andreas August von Praetorius vom 6. Juli 1740. Siehe dazu Gustav Berthold Volz (Hg.): Friedrich der Große im Spiegel seiner Zeit, Berlin 1926, 133. Der eigentliche Baubeginn verzögerte sich wegen Problemen mit dem sumpfigen Baugrund, der Beschaffung von Baumaterialien und einem Streit um die Entschädigung der diversen Eigentümer des Baulandes. Die Grundsteinlegung fand deshalb erst am 5. September 1741 statt. Dazu Louis Schneider: Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin, Berlin 1852, 55–85.

⁹ Carl Heinrich Graun brach in seiner neuen Position als Hofkapellmeister bereits im Juli 1740 mit königlichem Auftrag zu einer Italien-Reise auf, um italienische Sängerinnen und Sänger nach Berlin zu engagieren. Siehe: Johann Mattheson: Grundlage einer Ehrenpforte, woran der tüchtigen Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen. Zum ferneren Ausbau angegeben von Johann Mattheson, Hamburg 1740, Neudruck hg. von Max Schneider, Kassel 1969, 428.

¹⁰ Zur Geschichte des Begriffs *Forum Fridericianum*, der zur Regierungszeit Friedrichs II. nicht gebräuchlich war, siehe Martin Engel: Das Forum Fridericianum und die monumentalen Residenzplätze des 18. Jahrhunderts, Phil. Diss. FU Berlin 2001, Publikation online 2004, <http://www.diss.fu-berlin.de/2004/161/index.html>, 12 f. <zuletzt

Platzes mit Repräsentationsbauten realisiert werden. Architektur und ikonographisches Programm des Bauwerkes sollten der Geisteshaltung Friedrichs Ausdruck verleihen und den Aufbruch Preußens in ein neues, ein apollinisches Zeitalter manifestieren.¹¹

Nahegelegt wurde dem Besucher oder Betrachter dieser Anspruch bereits in der äußeren Gestalt des Gebäudes, das an einen antiken Tempel erinnert und an der Kolonnadenfront zum Boulevard "Unter den Linden" die Widmungsinschrift an Apoll und die Musen trägt: "*Fridericus Rex Apollini et Musis*".

<4>

Es ist bemerkenswert, dass Friedrich II. die Oper – obwohl sie von ihm als höfisches Musiktheater konzipiert wurde – in räumlicher Entfernung zum Berliner Schloss erbauen ließ. Das war ein Novum. Üblicherweise waren die Hofbühnen und Residenztheater architektonisch in die Schlossanlage einbezogen und ein Zugang somit ausschließlich dem Hof und seinen Gästen – also einer sehr eingeschränkten Öffentlichkeit – vorbehalten.¹²

Der Berliner Neubau sollte hingegen grundsätzlich allen Berlinern und den auswärtigen Besuchern der preußischen Hauptstadt zugänglich sein. So heißt es in einem Artikel zur Eröffnung des Berliner Karnevals im Jahre 1743, dem ersten nach der Fertigstellung des Gebäudes, in den *Berlinischen Nachrichten*: "Den Fremden so wohl, als den Einheimischen, von was vor Stande sie sind, wird erlaubt seyn, ohne Endgeld, sich bey denen Opern, Comödien, und masquirten Bällen, einzufinden."¹³

<5>

Der Eintritt in die Oper war unentgeltlich, aber an den Erwerb von Billets gebunden, über deren Vergabe die Theater-Intendantur entschied.¹⁴ Reisenden und ausländischen Gesandten wurden bevorzugt Karten zugesichert, was bereits viel über das auf Außenwirkung gerichtete Interesse des Königs verrät. Bedienstete des Hofes begaben sich in den Tagen vor den Opernvorstellungen in Berliner Gasthöfe, um sich nach Fremden zu erkundigen und ihnen Eintrittskarten zu überbringen.¹⁵ Viele Berliner gingen bei der Verteilung der Karten indessen leer aus. Berichte über einen

eingesehen am 25.02. 2009>

¹¹ Zum Opernbau: Hans-Joachim Kadatz: Georg Wenceslaus von Knobelsdorff. Baumeister Friedrichs II., 3. Aufl., Berlin 1998, 125-134; Sibylle Badstübner-Gröger: Aufgeklärter Absolutismus in den Bildprogrammen friderizianischer Architektur?, in: Martin Fontius (Hg.): Friedrich II. und die europäische Aufklärung, Berlin 1999, 29-71.

¹² Dazu Heinz Kathe: Preußen zwischen Mars und Musen. Eine Kulturgeschichte von 1100 bis 1920, München / Berlin 1993, 174; ausführlich: Ute Daniel: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995.

¹³ Berlinische Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen, 19. November 1743.

¹⁴ Als Intendanten *Directeurs des Spectacles* fungierten: Baron Ernst Maximilian von Sweerts (1741/2–1757) gemeinsam mit Gustav Adolf Graf von Gotter (1741/42–1748); Karl Ludwig Freiherr von Pöllnitz (1763–1771) gemeinsam mit Graf Alex Golofkin (1764–1771); Graf Zierotin-Lilgenau (1771–1775) zusammen mit Baron Joachim Erdmann von Arnim (ab 1775–1778). Nach dem Bayrischen Erbfolgekrieg (1778/79) wurde der Posten nicht mehr offiziell besetzt. Die Leitung und Organisation der Hofoper übernahmen der Hofpoet Antonio Landi und Bühnenbildner Bartolomeo Verona (1779–1785/86). Dazu: Carl Martin Plümcke: Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin, nebst allgemeinen Bemerkungen über den Geschmack, hiesige Theaterschriftsteller und Behandlung der Kunst, in den verschiedenen Epochen, Berlin / Stettin 1781, 138.

¹⁵ Dazu: Hugo Fetting: Die Geschichte der Deutschen Staatsoper, Berlin 1955, 26.

schwunghaften Kartenhandel liegen sowohl aus den Anfangszeiten der Oper bis in die letzten Regierungsjahre Friedrichs vor.¹⁶

<6>

Im Inneren entsprach das Opernhaus einem hierarchisch gegliederten italienischen Logentheater.¹⁷ Die Zuschauer im Saal wurden entsprechend der sozialen Rangordnung Preußens platziert. Susanne Schrader hat in ihrer Studie zur Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland darauf hingewiesen, "dass die Bezeichnung 'Rang' im doppelten Sinne des Wortes zu verstehen ist, als Rang im Sinne einer Logenreihe einerseits und andererseits im Sinne eines gesellschaftlichen Status, wobei die Bedeutungen aneinander gebunden sind und sich in ihrem 'Niveau' bedingen."¹⁸

Dem gemäß bedeutete das für die Berliner Situation, dass der erste Rang mit der "Loge de la reine" für die (weiblichen) Mitglieder der Königsfamilie und den Hofadel reserviert war. Der zweite Rang war den Ministern und der höheren Beamtenschaft sowie dem bei Hofe nicht zugelassenen Adel vorbehalten. Die niedere Dienerschaft und das bürgerliche Publikum saßen im dritten Rang. Ebenso fanden sich die Berliner bürgerlichen Standes auch in den Logen des Parterres ein, die vorzugsweise aber den auswärtigen Gästen zur Verfügung gestellt wurden. Der König selbst saß mit den Prinzen im vorderen Teil des Parterres, in unmittelbarer Nähe zum Orchester. Dahinter versammelten sich die Offiziere und Militärangehörigen, welche die Operaufführung stehend verfolgten.¹⁹

<7>

Trotz Friedrichs scheinbar notorischer Abneigung gegen zeremonielle Auftritte am Hof und in der Öffentlichkeit war die Oper eine Institution, die auf die Herrschaftsrepräsentation ausgerichtet war. Dementsprechend war der König als höchster Repräsentant des Staates *die* zentrale Gestalt in der Oper. Auf seinen Auftritt konzentrierte sich die Aufmerksamkeit des versammelten Publikums:

"In den äußersten Logen des dritten Ranges zunächst der Bühne waren die Trompeter und Pauker der Garde du Corps und des Regiments Gens d'armes aufgestellt, welche beim

¹⁶ Gotthold Ephraim Lessing berichtet etwa im Jahr 1750 darüber in: *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*. Erstes und Zweytes Stück. Stuttgart 1750, 123-136 und 284-286, ein Anonymus schreibt 1785 in: *Briefe eines Reisenden aus Berlin*, im Dezember 1785 und Januar 1786 geschrieben: "Da die Oper ganz auf königliche Kosten erhalten wird, so ist der Eintritt frei und wird nicht bezahlt. Indessen würde ein Fremder der hingehen wollte, ohne sich von einem Bekannten ein Billett besorgen zu lassen, nichts dabei gewinnen; denn die Aufschließer lassen sich in diesem Falle die Plätze welche sie besorgen sollen, sehr gut bezahlen." in: Franz Eysenhardt (Hg.): *Berlin im Jahre 1786*. Schilderungen von Zeitgenossen, Leipzig 1886, 138.

¹⁷ Das Gebäude war, wenn auch vorrangig als Musiktheater konzipiert, ein Mehrzweckbau und wurde als Ballsaal auch für die regelmäßig stattfindenden Redouten genutzt. Im Inneren war das Opernhaus in mehrere Säle unterteilt, den Zuschauerraum, den sogenannten "Corinthischen Saal" und den "Apollosaal". Einen genauen Eindruck der inneren und äußeren Gestalt des Gebäudes vermittelt ein Artikel in den *Berlinischen Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen*, 27. November 1742.

¹⁸ Susanne Schrader: *Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland* (= *Beiträge zur Kunstwissenschaft* 21) München 1988, 29.

¹⁹ In der *Hausordnung* erfolgt die Zählung der Logenränge ausgehend von den Parterrelogen. Siehe Georg von Knobelsdorff: *Einrichtung, wie es auf allergnädigst Königlichen Befehl bey denen vorstehenden Opern und Redouten soll gehalten werden*, Berlin 1743 [*Hausordnung*] *GStA PK I Rep.* 36 Nr. 2398, Abbildung auch in: Georg Quander (Hg.): *Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden*, Frankfurt a. M. / Berlin 1992, 18.

Eintritt des Königs und am Ende der Oper Tusch bliesen. Auf dem Proszenium, rechts und links an beiden Seiten der Bühne, standen zwei Grenadiere der Potsdamer Garde mit Gewehr bei Fuß, welche jedes Mal im Zwischenacte abgelöst wurden und der ganzen Vorstellung vor den Augen des Publikums zusahen; welcher Gebrauch aber auch nach dem siebenjährigem Kriege ganz abkam. Um 5 Uhr wurde das Publikum eingelassen, die Militärpersonen im Paradeanzuge, die Civilbeamten und Damen im Couranzuge. Selbst bei dem Publikum des dritten Ranges wurde auf sorgfältige Toilette gesehen. Der König trat durch die Partherrethür links neben dem Orchester ein, grüßte bei dem Tusch das Publikum und setzte sich sofort auf seinen Armsessel. Graf von Gotter, als Intendant des Spectacles, stand hinter dem Stuhle des Königs und gab dem wartenden Capellmeister das Zeichen zum Beginn der Ouvertüre, sobald Seine Majestät sich gesetzt hatte. Die Königin und die Prinzessinnen befanden sich auf der Königl[ichen] Mittelloge, und zwar schon vor der Ankunft des Königs. Alles empfing Seine Majestät stehend und setzte sich erst bei Beginn der Ouvertüre."²⁰

Auf diesem Ablauf bestand Friedrich II. bis in die letzten Jahre seiner Regentschaft.²¹

<8>

Allerdings wollte Friedrich II. in der Oper nicht nur als Monarch, sondern auch als "Spiritus rector"²² wahrgenommen werden. Das erklärt, weshalb er nicht in der Mittelloge des ersten Ranges Platz nahm, welche für die Mitglieder der königlichen Familie vorgesehen war, sondern stattdessen den Aufführungen in unmittelbarer Nähe des Orchesters beiwohnte. Von dieser Position aus wurde er als höchster Repräsentant des Staates und der Kultur nicht nur besser gesehen als in der Loge, er selbst konnte das Bühnengeschehen auch besser kontrollieren. So beobachtete der englische Musiker und Schriftsteller Charles Burney (1726–1814) noch 1771: "Der König steht fast beständig hinter dem Kapellmeister, welcher die Partitur vor sich hat; er sieht fleißig hinein und ist wirklich ein so guter Generaldirektor hier, als Generalissimus im Felde."²³

<9>

In den 46 Jahren seiner Regierungszeit hat sich Friedrich II. auf sehr vielfältige Weise für die Belange der Berliner Hofoper engagiert und – was bei seiner Persönlichkeit kaum verwundert – bis hin zu Detailfragen Einfluss auf die Gestaltung der Personalpolitik, des Spielplans und der Produktion einzelner Opern genommen.

<10>

Bereits der enorm forcierte Bau des Musiktheaters macht deutlich, welche Bedeutung Friedrich II. seinem Opernprojekt beimaß. Offenbar erhoffte er sich die Fertigstellung und Bessierbarkeit des

²⁰ Anonymus, zitiert nach Louis Schneider: Geschichte der Oper (wie Anm. 8), 87.

²¹ Siehe dazu etwa J. H. F. Ulrich: Bemerkungen eines Reisenden durch die königlich preußischen Staaten in Briefen, 2 Teile, Altenburg 1779, in: Franz Eyssenhardt (Hg.): Berlin im Jahre 1786 (wie Anm. 16), 137.

²² Christoph Henzel: Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. von Preußen 1740-1756, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Preußischer Kulturbesitz 1997, 9-57, hier: 16.

²³ Charles Burney (1772): Tagebuch einer musikalischen Reise durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland, gekürzte Neuauflage hg. von Florian Noetzel (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 65), Wilhelmshaven 1985, 379.

Gebäudes bereits für die Zeit nach seiner Rückkehr aus dem ersten Schlesienfeldzug.²⁴ In einem Schreiben Georg von Knobelsdorffs vom 12. August 1741 lässt sich nachlesen, dass "[...] des Königs Majestät den Bau des Opernhauses sehr pressiren und Allergnädigst befohlen haben, daß selbiges binnen 2 Monaten zur Perfection gebracht werden soll [...]"²⁵ Erst im Monat zuvor, am 17. Juli 1741, war der Baugrund abgesteckt worden.²⁶

Als abzusehen war, dass das Gebäude bis zum Ende des Jahres 1741 nicht fertiggestellt sein würde, veranlasste der König, dass im Alabastersaal des Berliner Schlosses ein Provisorium geschaffen wurde.²⁷ Dort fand am 13. Dezember 1741 die Uraufführung von Carl Heinrich Grauns Oper *Rodelinda, Regina dei Longobardi* statt.²⁸

Über den Fortschritt der Bauarbeiten am Opernhaus erbat sich Friedrich II. eine regelmäßige Berichterstattung. So heißt es in einem Brief an Charles Étienne Jordan (1700-1745): "Sorgen Sie doch dafür, daß mir der dicke Knobelsdorff schreibe, wie sich mein Opernhaus und meine Gärten befinden! Ich bin in diesem Stück ein Kind. Es sind die Puppen, mit denen ich spiele [...]"²⁹

Am 7. Dezember 1742 wurde das Opernhaus offiziell eröffnet, obwohl die Arbeiten an der Außenfassade und im Inneren des Gebäudes noch nicht abgeschlossen waren.³⁰

Die Kosten

<11>

Mit der Errichtung des Opernbau und der Neuorganisation des Musiklebens am Hofe sollte der Anschluss Preußens an das allgemeine Niveau der Festkultur und der höfischen Musikpflege erreicht und schließlich der Eintritt in den Kreis der europäischen Kulturmächte manifestiert werden.³¹ Dies

²⁴ Dass die Eile, mit welcher die Bauarbeiten vorangetrieben wurden, im Zusammenhang mit dem erwarteten siegreichen Abschluss von Friedrichs II. erstem Waffengang politisch motiviert war, zeigt der Briefwechsel zwischen Friedrich II. und Algarotti: Ursprünglich sollte im Widmungstext an der Eingangsfront des Gebäudes auch ein direkter Verweis auf Friedrich II. als Kriegsheld stehen: "Federicus, Borussusorum Rex, compositis armis, Apollini et Musis donum dedit." [Friedrich, der Preußen König, nachdem er die Waffen niedergelegt, Apollo und den Musen zum Geschenk] Dazu: Francesco Algarotti: Briefwechsel mit Friedrich II., König von Preußen, hg. von Wieland Giebel, Berlin 2008, 64.

²⁵ Eingabe Georg von Knobelsdorffs vom 12. August 1741 aus dem Geheimen Ministerialarchiv zitiert nach Louis Schneider: Geschichte der Oper (wie Anm. 8), 61.

²⁶ Siehe Berlinische Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen, 20. Juli 1741.

²⁷ Herbert A. Frenzel: Brandenburgisch-Preußische Schlosstheater. Spielorte und Spielformen vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 1959, 51f.

²⁸ Hellmuth Christian Wolff: Die erste italienische Oper in Berlin: Carl Heinrich Grauns *Rodelinda*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 23 (1981) 195-211.

²⁹ Friedrich II. an Charles Étienne Jordan, 17. Mai 1742 Zitiert nach Karl Heinrich Siegfried Rödenbeck: Tagebuch oder Geschichtskalender aus Friedrich des Grossen Regentenleben (1740-1786) mit historischen und biographischen Anmerkungen zur richtigen Kenntnis seines Lebens und Wirkens (Nebst Nachträgen), Band 1, Berlin 1840, 68f.

³⁰ Siehe Walter Rösler: "Die Canaillen bezahlet man zum Pläsier." Die Königliche Schaubühne zu Berlin unter Friedrich II. und Friedrich Wilhelm II., in: Georg Quander (Hg.): Apollini et Musis (wie Anm. 17) 13-46, hier: 14.

³¹ Christoph Henzel: Friedrich II., Friedrich der Große, in: Ludwig Finscher (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart 2, Personenteil 7, Kassel u.a. 2002, 138-144, hier: 139.

sollte zunächst vor allem durch den Aufbau eines leistungsfähigen Ensembles renommierter Sänger, Instrumentalisten und Tänzer gelingen.

In einem Brief an Francesco Algarotti (1712-1764), einem der engsten Berater des Königs in musikalischen und künstlerischen Belangen, äußert sich Friedrich II. gut ein halbes Jahr vor der Eröffnung des Opernhauses diesbezüglich ebenso optimistisch wie ambitioniert: "Ich erwarte Alles, was von italienischen Sängern Gutes zu haben ist, und werde die besten Singe-Kapaune in ganz Deutschland haben."³²

Das Engagement berühmter Gesangsvirtuosen – dabei handelte es sich fast ausschließlich um Italiener – bedeutete für den jeweiligen Hof und sein Musiktheater einen enormen Prestigegewinn.

<12>

Diesem Bemühen war in Berlin allerdings zunächst nur ein mäßiger Erfolg beschieden.

In der Mehrzahl verließ das von Carl Heinrich Graun in Italien angeworbene Gesangspersonal den Berliner Hof nach kurzem Aufenthalt wieder, denn die sängerischen und darstellerischen Leistungen wie auch das Renommee entsprachen zumeist nicht den Erwartungen des Königs.³³ Friedrich II. vermochte die Sänger hinsichtlich ihrer Stimme durchaus mit Kennerschaft zu beurteilen.³⁴ Besonders die Suche und Anwerbung geeigneter Kastraten gestaltete sich anfangs schwierig. Immerhin konnte bereits zur dritten Spielzeit, der Karnevalssaison 1743/44, mit dem Sopran-Kastraten Felice Salimbeni (1712-1751) einer der größten Sänger seiner Zeit engagiert werden. Bald darauf folgten der ebenfalls erstklassige und hochgeschätzte Alt-Kastrat Pasquale Bruscolino (?- nach 1763), genannt Pasqualino, und die Primadonna Giovanna Astrua (circa 1730-1757). Ihnen, wie den meisten anderen Mitgliedern des Sängerensembles, wurden vergleichsweise hohe Gehälter gezahlt.³⁵

So erhielt Felice Salimbeni eine Jahresgage von 4.400 Talern, sein Nachfolger Giovanni Carestini (1700-1760) sogar ein Gehalt von 4.725 Talern, ebensoviel wie die Primadonna Astrua.³⁶

Das war mehr als das Doppelte von dem, was der Hofkapellmeister Graun oder Johann Joachim Quantz (1697-1773), in seiner gesonderten Stellung als Friedrichs Flötenlehrer und musikalischer Berater, aus dem Kapelletat erwarten konnten. Das Grundgehalt der beiden Musiker betrug 2.000

³² Friedrich II. an Francesco Algarotti, Potsdam, den 18. Juli 1742, in: Francesco Algarotti: Briefwechsel mit Friedrich II. (wie Anm. 24), 66.

³³ Anonymus: Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, 25. Stück, Leipzig 1741, 16 hier zitiert nach Carl Mennicke: Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Leipzig 1906, 458.

³⁴ Vergleiche seine Anweisung zur Prüfung eines vorstelligen Sängers: "den Contralt [Contra-Alt] muß Man hören, wie die Stime ist; er mus den Discant [die hohe Stimmlage] weder durch die Nase noch durch den hals Singen, eine egale [ausgeglichene] Stime haben, und helle [und] Clar, nicht Dumpfig [singen], sonst vil ich ihm nicht.", in: Friedrich II. an Gabriel von Fredersdorf, Mitte Juli 1754, in: Die Briefe Friedrichs des Großen an seinen vormaligen Kammerdiener Fredersdorf, hg. von Johannes Richter, Berlin 1926, 306. Die Texte und Erläuterungen in den Klammern stammen vom Herausgeber.

³⁵ Zum Vergleich der Kapelletats, Gagen und Gehaltsstrukturen am Dresdner Hof siehe Moritz Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Dresden 186 f., Neudruck hg. von Wolfgang Reich Leipzig 1971, besonders 294-296; Panja Mücke: Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur, Laaber 2003, 46.

³⁶ Alle Zahlen entstammen Christoph Henzels grundlegender Studie: Zu den Aufführungen der großen Oper (wie Anm. 22) 24.

Taler im Jahr.³⁷

<13>

Die Personalkosten für die Mehrzahl der Ensemblemitglieder wurden zum größten Teil aus einem jährlich festgesetzten Hofkapelletat bestritten. Während dieser im Rechnungsjahr 1742/43 knapp 42.400 Taler betrug, erhöhten sich die Kosten binnen eines Jahres durch die Einstellung weiteren Personals auf 46.000 Taler.³⁸

Im Rechnungsjahr 1745/46 belief sich der Kapelletat auf über 49.600 Taler. Legt man die Zahl von 10.720.000 Talern für den preußischen Staatshaushalt dieses Jahres zugrunde, entsprach das einem Gesamtkostenanteil von lediglich 0,46 Prozent. Die Militärausgaben in diesem Friedensjahr beliefen sich mit 8.150.000 Talern hingegen auf etwa 76 Prozent. Zehn Jahre später, im Rechnungsjahr 1755/56, betrug der Etat der Hofkapelle 56.606 Taler, was dann 0,53 Prozent der gesamten Haushaltskosten entsprach. Freilich hatten sich auch die Ausgaben für das Militär erhöht. Sie betragen mit gut 8.310.000 Talern nun 79 Prozent des Gesamtstaatshalts. Für das Kriegsjahr 1758/59 betrug der Hofkapelletat ebenfalls 56.606 Taler. Allerdings erhielten die Ensemblemitglieder nur zum Teil ihr Gehalt in voller Höhe ausgezahlt.³⁹ Nach dem Siebenjährigen Krieg wurde der Etat zunächst nicht mehr erhöht und lag im Rechnungsjahr 1764/65 wie in den Jahren zuvor bei 56.606 Talern. In den 1770er Jahren stieg die für die Personalkosten investierte Summe – allerdings nicht die einzelnen Gehälter – noch einmal an. Für das Rechnungsjahr 1776/77 betrug der Kapelletat 57.601 Taler. Im Verhältnis zum Gesamtstaatshaushalt des Jahres, der 13.420.000 Taler umfasste, sank der Anteil der Ausgaben für die Hofkapelle auf 0,43 Prozent. Im letzten Regierungsjahr 1785/86 war die Höhe des Kapelletats gegenüber 1776/77 unverändert geblieben und entsprach bei einem gestiegenen Staatshaushalt von 19.340.000 Talern nur noch 0,30 Prozent.⁴⁰

<14>

Wie der Musikwissenschaftler Christoph Henzel in einer Untersuchung von Friedrichs II. Handgeldern, Rechnungen aus der sogenannten 'Schatulle', detailliert offen gelegt hat, bestritt der König darüber hinaus einen Teil der Personalkosten auch aus privaten Mitteln.⁴¹ So kam er für Reise- und

³⁷ Siehe die Hofkapelletatlisten GStA PK I HA Rep. 36, Hofverwaltung, Nr. 2435ff. Allerdings wurden beiden Musikern bestimmte Leistungen, im Falle von Graun etwa Gesangsunterricht, im Falle von Quantz die Fertigung von Flöten und einzelne Kompositionen, extra vergütet. Demnach spiegelt diese Zahl das jährliche Grundgehalt, aber nicht zwingend die realen Einkommensverhältnisse wider. Siehe dazu auch Christoph Henzel: Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik, Teil 2, Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 175-209, insbesondere 175-178.

³⁸ Etatlisten der preußischen Hofkapelle GStA PK I HA Rep. 36, Hofverwaltung, Nr. 2435 (1742/43) und Nr. 2437 (1743/44).

³⁹ Etatlisten der preußischen Hofkapelle GStA PK I HA Rep. 36, Hofverwaltung, Nr. 2441 (1745/46), Nr. 2456 (1755/56) und Nr. 2463 (1758/59). Die Angaben zum Staats- und Militärhaushalt und die Prozentzahlen entstammen Christoph Henzel: Die italienische Hofoper in Berlin um 1800. Vincenzo Righini als preußischer Hofkapellmeister, Stuttgart / Weimar 1994, 21.

⁴⁰ Siehe Christoph Henzel: Die italienische Hofoper in Berlin um 1800 (wie Anm. 39).

⁴¹ Christoph Henzel: Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik, Teil 1, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1999, 36-66; Ders.: Teil 2 (wie Anm. 37).

Urlaubsgelder sowie Gehaltszulagen auf, die nicht über den Etat der Hofkapelle abgedeckt wurden. Auch die Gagen einiger teurer Spezialkräfte, wie etwa die des Theaterarchitekten Giuseppe Galli-Bibiena (1695–1757), wurden vom König zeitweise aus der eigenen Kasse beglichen.⁴²

Dieses finanzielle Engagement aus Privatmitteln zeigt Friedrichs II. ganz persönliches Interesse an der Gewährleistung hoher Opernkunst, zumal es sich auch auf Sonderausgaben zu einzelnen Opern erstreckte und hier beispielsweise Mehrkosten für Kulissen, Kostüme oder zusätzliche Vorstellungen deckte.⁴³

<15>

Ein Großteil des Opernetats, des Geldes für die laufenden Produktionen und Neuinszenierungen, entstammte, wie auch der Kapelletat, der Hofstaatskasse.

Die finanziellen Aufwendungen für die Opernproduktionen schwankten von Rechnungsjahr zu Rechnungsjahr. Die Kosten und der Bedarf etwa für die Kostüme, Dekorationen, aber auch die Anzahl der Vorstellungen waren in den einzelnen Spielzeiten recht unterschiedlich. Als Durchschnittswert kann eine Summe von etwa 18.000 Talern angenommen werden. Insgesamt betrug die Ausgaben für die preußische Hofoper damit im Durchschnitt etwa 70.000 Taler pro Rechnungsjahr.⁴⁴

<16>

Friedrich trennte strikt zwischen einer staatsrepräsentativen und einer eher privaten Musikpflege. Die Kosten für die berühmten Kammerkonzerte, zu denen nur ein kleiner Kreis von Besuchern Zugang hatte und die vornehmlich der Zerstreunung und Unterhaltung dienten, wurden ausschließlich aus Privatmitteln bestritten.⁴⁵

<17>

Bei den Aufwendungen für die Hofkapelle und die Opernproduktionen war Friedrich II. trotz seines hohen Qualitätsanspruchs auf Verhältnismäßigkeit bedacht. Der Opernbetrieb war am Repräsentationsbedürfnis eines mittelgroßen, politisch und kulturell aufstrebenden Staates ausgerichtet. Die Organisation und Finanzierung der Oper entsprach der eines höfischen Theaterunternehmens. Jedoch vertraute er bei der Regelung von Personalangelegenheiten und der Realisierung einzelner Opernproduktionen nicht allein auf die von ihm eingesetzten Intendanten oder Fachkräfte. Er kümmerte sich – zumindest zeitweise – auch selbst. Davon zeugt zum Beispiel die Korrespondenz Friedrichs mit seinem Kammerdiener Michael Gabriel Fredersdorf (1708–1758). Gleichsam offenbart sich hier der Ärger, den ihm die Gehaltsforderungen, Sonderwünsche und Streitereien der Ensemblemitglieder untereinander bereiteten, so etwa im niedergeschriebenen

⁴² In einzelnen Jahren (etwa 1747) wurden von Friedrich II. bis zu 13 Prozent der Personalkosten aus eigener Tasche finanziert. Siehe Christoph Henzel: Die Schatulle Friedrichs II., Teil 1 (wie Anm. 41) 47f.

⁴³ Christoph Henzel: Die Schatulle Friedrichs II., Teil 2 (wie Anm. 37), insbesondere 178-183.

⁴⁴ Christoph Henzel: Zu den Aufführungen der großen Oper (wie Anm. 22), 20.

⁴⁵ Christoph Henzel: Friedrich II., Friedrich der Große (wie Anm. 31), 139.

Seufzer: "Die Opern-Leute sind solche Canaillen-Bagage, daß ich sie tausendmal müde bin."⁴⁶

Die Vorbilder und der Spielplan

<18>

Friedrich II., der lebenslang der italienischen Oper zugeneigt war, ist bekanntlich niemals selbst in Italien gewesen. Bei der Planung und Profilierung der Berliner Hofoper orientierte er sich deshalb erkennbar am Dresdner Nachbarhof. Spätestens seit der Thronbesteigung des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. (reg. 1733–1763), der in Personalunion auch König von Polen war, zählte die Dresdner zu den renommiertesten Spielstätten der *Opera seria* nördlich der Alpen.⁴⁷ Hier wirkte der von Friedrich II. hochgeschätzte Komponist und Kapellmeister Johann Adolph Hasse (1699–1783) mit seiner Gemahlin, der Primadonna Faustina Bordoni (1700–1781). Somit war die italienische Oper in Dresden Maßstab und Konkurrenz.

<19>

Bereits in der Anfangszeit lässt sich ein starker Bezug zur Dresdner Opernkultur feststellen. Dies betrifft zum einen den Aufbau der Berliner Hofkapelle nach dem Dresdner Vorbild, zum anderen die Spielplangestaltung.⁴⁸ Friedrich II. erwies dem Dresdner Kapellmeister seine Referenz, in dem er von Hasse komponierte *Opere serie* auf der Berliner Bühne aufführen ließ und ihn in Potsdam empfing.⁴⁹ Zugleich wurden mehrere Libretti der Operndichter Metastasio (1698-1782) und Apostolo Zeno (1668-1750), die Hasse zum Teil bereits mit Erfolg vertont hatte, durch Carl Heinrich Graun, Christoph Nichelmann (1717-1762) und Johann Friedrich Agricola (1720-1774) musikalisch neu interpretiert.⁵⁰ Der Rückgriff auf Werke von Zeno und Metastasio, den beiden maßgebenden Librettisten ihrer Zeit, war dabei keinesfalls allein dem Umstand geschuldet, dass nach dem frühzeitigen Ausscheiden des ersten italienischen Hofdichters Giovanni Gualberto Bottarelli im Jahre 1743 die Berliner Hofoper für einen Zeitraum von mehr als vier Jahren über keinen eigenen Hofdichter verfügte.⁵¹ Vielmehr lässt

⁴⁶ Friedrich II. an Fredersdorf, April 1745, in: Briefe Friedrichs des Großen an Fredersdorf (wie Anm. 34), 277.

⁴⁷ Panja Mücke: Oper und Repraesentatio Maiestatis im 18. Jahrhundert (wie Anm. 7).

⁴⁸ Zur Vorbildhaftigkeit der Dresdner Kapelle siehe: Ortrun Landmann: Die große 'Capell- und Cammer-Musique' zur Zeit des zweiten sächsischen Polenkönigs, in: Der stille König. August III. zwischen Kunst und Politik (= Dresdner Hefte 46), Dresden 1996, 41-48.

⁴⁹ Von Johann Adolph Hasse komponierte Opern kamen vor 1756 drei zur Aufführung: *La clemenza di Tito* (EA = Erstaufführung 1743); *Arminio* (EA 1746) und *Didone abbandonata* (EA 1752). Nach dem Siebenjährigen Krieg wurden die Opern *Arminio* und *Didone* wiederholt und neun weitere Hasse-Opern erstaufgeführt. Das waren: *Leucippo* (1765), *Lucio Papirio* (EA 1766), *Cato in Utica* (1768), *Piramo e Tisbe* (1771), *L'Eroe Cinese* (1773), *Parthenope* (1775), *Attilio Regolo* (EA 1776) *Cleofide* (1777) und *Artesemia* (EA 1778). Zum Empfang Hasses in Potsdam 1753 siehe: Berlinische Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen, 7. April 1753.

⁵⁰ Das betrifft Grauns Opern *Artaserse* (UA = Uraufführung 1743), *Catone in Utica* (UA 1744), *Alessandro e Poro* (UA 1744), *Lucio Papirio* (UA 1745), *Adriano in Siria* (UA 1746), *Demofonte* (UA 1746), *Cajo Fabricio* (UA 1746), Christoph Nichelmanns *Il Sogno di Scipione* (UA 1746) sowie dem Pasticcio *Il Re Pastore* (UA 1747), an dem als Komponisten neben dem Kapellmeister Graun auch Nichelmann und der König beteiligt waren.

⁵¹ Es liegen keine genauen Lebensdaten zu Bottarelli vor. Zu den Gründen seines Ausscheidens aus preußischen Diensten: GStA PK I HA, Geheimer Rat, Hof und Güterverwaltung, Nr. 2953: Die im Königl. Schloße zu Charlottenburg gestohlenen Tressen; Carl Heinrich Graun an Georg Philipp Telemann, Brief vom 22. Juni 1743, in: Georg Philipp Telemann: Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann, hg. von Hans

sich aus dem Spielplan der Gründungszeit auch ein Geltungsanspruch herauslesen: Trotz zwei geführter Kriege war man in Preußen nicht nur dazu in der Lage, ein aufwändiges Bauprojekt wie das Musiktheater binnen kurzer Zeit zu vollenden, sondern auch fähig, an eine Opernpflege, wie sie an den Höfen der Kulturmächte des Reiches und Europas überwiegend Standard war, anzuschließen.

<20>

Dabei ist auffällig, dass Friedrich II., dessen ausgeprägte Vorliebe für die französische Kultur, Sprache, Dichtung und Philosophie bekannt ist, von Beginn an die italienische Oper und Musiktradition gegenüber der Frankreichs favorisierte, obwohl er letztere durchaus zur Kenntnis nahm. Allerdings greift die Begründung, dass Friedrichs II. musikalische Präferenzen vor allem durch sein frühestes Opernerlebnis in Dresden initiiert worden seien, zu kurz.⁵² Die Entscheidung, dem italienischen Stil in der Ausrichtung der eigenen Hofmusik den Vorrang zu geben, sollte auch im Kontext einer europaweit geführten musikästhetischen Diskussion um die Charakteristika der jeweiligen Gattungen und als Chiffre im Sinne einer kulturellen, außenpolitischen und dynastischen Selbstverständigung betrachtet werden.⁵³

<21>

Die italienischsprachige *Opera seria*, die "ernste" Oper, fand als signifikanter Bestandteil der *repraesentatio maiestatis* im 18. Jahrhundert, mit Ausnahme Frankreichs, an allen großen Höfen zwischen St. Petersburg und Lissabon Verbreitung. Obwohl sie ihren Ursprung in Neapel hat, muss sie als eine, insbesondere die Fest- und Musikkultur des Hochadels krönende, europäische Gattung angesehen werden.

Auch wenn Italiener den Opernbetrieb an den meisten Höfen personell dominierten, variierte die kulturelle Einflusslage an den einzelnen Spielstätten entsprechend den institutionellen und personalpolitischen Gegebenheiten vor Ort.

An der Berliner Hofoper Friedrichs II. waren die Italiener vor allem als Gesangssolisten vertreten.⁵⁴

Ebenso kamen die als Librettisten beschäftigten Hofdichter⁵⁵ und die Mehrzahl der Bühnenbildner und

Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, 271f.

⁵²Ausgehend von den frühen musikalischen Kurzbiographien zu Friedrich II. und häufig verbunden mit der falschen Behauptung, der Kronprinz habe dort Hesses Oper *Cleofide* gehört. Siehe dazu Carl Martin Plümicke: Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin (wie Anm.14).

⁵³ Siehe dazu: Sabine Henze-Döhring: Kunst als Medium dynastischer Grenzziehung. Italienische Opern an deutschen Residenzen, in: Kathrin Eberl / Wolfgang Ruf (Hg.): Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Halle (Saale) 1998, Band 1, Kassel u.a. 2000, 161-171; Panja Mücke: Oper und Repraesentatio Maiestatis (wie Anm. 7), insbesondere 219; Laurenz Lütteken: Italien in Frankreich. Die friderizianische Hofkapelle im Spannungsfeld der Kulturen, in: Rita Unfer Lukoschik (Hg.): Italienerinnen und Italiener am Hofe Friedrich: II. (1740-1786), Berlin 2008, 79-98.

⁵⁴ Bis zum Engagement der in Kassel geborenen Primadonna Elisabeth Schmeuling im Jahre 1767 kamen die Sängerinnen und Sänger allesamt aus Italien. Eine Auflistung der am friderizianischen Hof aufgetretenen italienischen Sänger bei: Rita Unfer Lukoschik (Hg.): Italienerinnen und Italiener am Hofe Friedrich II. (wie Anm. 53), 335-337.

⁵⁵ Hierzu: Jürgen Maehder: Die Librettisten des Königs. Das Musiktheater Friedrichs des Großen als theatralische und linguistische Italien-Rezeption, in: Erika Fischer-Lichte / Jörg Schönert (Hg.): Theater im Kulturwandel des

Maschinisten aus Italien.⁵⁶ Die Mitglieder des Corps de Ballet, vor allem aber die Ballettmeister, waren hingegen Franzosen.⁵⁷ Der überwiegende Teil der Orchestermusiker stammte aus dem deutschsprachigen Raum und aus Böhmen.⁵⁸ Auch die Hofkapellmeister bzw. Hofkomponisten waren Deutsche.⁵⁹ Das ist auffällig, denn üblicherweise wurde gerade diese bedeutende und prestigeträchtige Position an einen Italiener oder einen in Italien ausgebildeten Musiker vergeben. Friedrich II. vertraute die Leitung der Berliner Hofmusik hingegen den Brüdern Carl Heinrich (1703/04 – 1759) und Johann Gottlieb Graun (1702/03 – 1771) an, die er bereits als Kronprinz kennengelernt und engagiert hatte.

<22>

Auffallend und in besonderem Maße prägend für die künstlerische wie inhaltliche Profilierung der Oper im friderizianischen Berlin war aber vor allem die persönliche Mitarbeit des Königs. Friedrich II. hat auf sehr vielfältige Weise aktiv in den Entstehungsprozess der Opern eingegriffen: Er komponierte selbst einzelne Arien und sinfonische Stücke,⁶⁰ unterbreitete Reformvorschläge zur musikalischen

18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung der Körper–Musik–Sprache, Göttingen 1999, 265-304; ergänzend: Claudia Terne. Ein königlicher Impresario und Librettist. Friedrich II. von Preußen als Förderer und Mitgestalter der Hofoper in Berlin und als Verfasser der Oper "Montezuma". Magisterarbeit an der HU Berlin 2003 (maschinenschriftlich), 62-70.

⁵⁶ Nach dem Siebenjährigen Krieg gab es offenbar Schwierigkeiten, renommiertes Personal zu verpflichten. Deshalb wurden die Bühnenbilder zeitweise von deutschen Dekorateurs wie Carl Friedrich Fechhelm, einem ehemaligen Schüler und Assistenten Giuseppe Galli-Bibienas, Johann Carl Wilhelm Rosenfeld und Friedrich Fischer übernommen. Dazu: Invelde Müller: Der Theaterdekorateur Bartolomeo Verona. Univ. Diss. Berlin 1945; Adelheid Rasche: "Decoratore di Sua Maestà" Giuseppe Galli Bibiena als Bühnenbildner an der Berliner Hofoper Friedrichs II. von Preußen, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Berlin 1999, 99-131; Claudia Terne: Ein königlicher Impresario und Librettist (wie Anm. 55), 49-58; Dokumente zu den italienischen Bühnendekorateurs, Maschinisten und Pyrotechnikern bei Rita Unfer Lukoschik (Hg.): Italienerinnen und Italiener am Hofe Friedrich II. (wie Anm. 53), 275-298.

⁵⁷ Dazu: Rainer Theobald: Noverres Anfänge in Berlin. Zur Geschichte des Balletts an der Hofoper Friedrichs des Großen, in: Digitale Fachzeitschrift Tanzwissenschaft 4, Deutsches Tanzarchiv Köln. <http://www.sk-kultur.de/tanz/tanz0497.htm>. [1997] <zuletzt eingesehen am 25.05.2009>; ergänzend Claudia Terne: Ein königlicher Impresario und Librettist (wie Anm. 55), 38-44.

⁵⁸ Siehe dazu etwa [Anonymus]: Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Oper und Musik des Königs, in: Friedrich Wilhelm Marpurg (Hg.): Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Band 1, Berlin 1754/55, Neudruck: Hildesheim / New York 1974, 75-84, 501f.

⁵⁹ Als Hofkapellmeister bzw. musikalische Leiter der Hofkapelle fungierten Carl Heinrich Graun (von 1740–1759) Johann Friedrich Agricola (1759–1774), Carl Friedrich Fasch (1774–1776) und Johann Friedrich Reichardt (1776–1786), siehe dazu Claudia Terne: Ein königlicher Impresario und Librettist (wie Anm. 55), 27-32.

⁶⁰ Von den insgesamt sechs bekannten Arien-Kompositionen Friedrichs II. betreffen drei die Oper *Demofonte* (1746). Zu Friedrichs Kompositionen bzw. Auszierungen einzelner Arien in den Opern siehe Friedrich II.: Auszierung zur Arie *Digli ch'io son fedele* aus der Oper *Cleofide* von Johann Adolph Hasse. Faksimile der Handschriften aus dem Bestand der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, Hg. von Wolfgang Goldhan, Wiesbaden u.a. 1991; zur musikwissenschaftlichen Problematik um den Nachweis einer von Friedrich II. komponierten Arie im *Coriolano* siehe Peter Schleuning: "Ich habe den Namen gefunden, nämlich Montezuma". Die Berliner Hofoper *Coriolano* und *Montezuma*, entworfen von Friedrich II. von Preußen, komponiert von Carl Heinrich Graun, in: Kurt Hortschansky (Hg.): Traditionen – Neuansätze. Festschrift für Anna Amalie Abert (1906–1996), Tutzing 1997, 493-518; 504 ff.; zur Arie *Per il Paulino del Demofonte di Ferdinando* siehe Christoph Henzel: Agricola und andere Berliner Komponisten im Notenarchiv der Singakademie zu Berlin, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 2003, 31–98, hier: 59; Christoph Henzel: Friedrich II., Friedrich der Große (wie Anm. 31), 140.

Neugestaltung der *Opera seria*,⁶¹ und er nahm die Auswahl von Dekorationen und Garderoben vor.⁶² In keinem Bereich zeigt sich Friedrichs Bestreben, der Berliner Hofoper ein eigenes Profil zu geben, jedoch so deutlich wie in seiner Tätigkeit als Co-Autor und Librettist.

Als Gründe hierfür muss man zum einen sein eher persönliches Interesse an der Verbesserung des zeitgenössischen italienischsprachigen Musikdramas metastasianischer Prägung sowie literarisch ambitionierte Experimentierfreude vermuten, zum anderen aber auch das Kalkül des Staatsmannes, die Oper als Mittel der *repraesentatio maiestatis* auf möglichst vielfältige Weise und über unterschiedliche Kanäle zu nutzen.

Die Funktion und Bedeutung der *Opera seria* in der Herrschaftsrepräsentation

<23>

Eine Symbiose von Herrschaftsrepräsentation im Stil des Ancien Régime und *Opera seria* ergab sich durch den zeremoniellen Rahmen der Veranstaltung, die aufwändigen gestalterischen Komponenten dieser Operngattung (Gesang, Orchestrierung, Bühnenbild, Maschinerie, Kostümausstattung, Ballett und Komparserie), deren Zusammenwirken auf der Bühne und inhaltlich durch die Wahl der Sujets. Gattungstypisch wurden dabei Standespersonen – in den Libretti Apostelo Zenos und Metastasios handelte es sich dabei überwiegend um Herrscher und Helden der Antike, der Mythologie oder des mittelalterlichen Ritterepos – in beispielhaften Situationen gezeigt, allgemein im Konflikt zwischen Pflicht und Neigung.⁶³ Die Dramenhandlung zielte auf eine Legitimation des *tugendhaften* und somit rechtmäßigen Herrschers ab und endete üblicherweise in einem *lieto fine*, einem versöhnlichen Handlungsabschluss.⁶⁴

⁶¹ Die musikwissenschaftliche Diskussion kreist seit der Edition des *Montezuma* 1904 durch Albert Mayer-Reinach dabei vor allem um die Einführung der zweiteiligen Kavatine anstelle der bis dahin verwendeten dreigliedrigen Form der Da-capo-Arie, an welcher der König persönlich Anteil haben soll. Siehe dazu Albert Mayer-Reinach: Carl Heinrich Graun als Opernkomponist, in: Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft (SIMG) 1. Jg. (1899/1900), 446-529, insbesondere 498-503; zuletzt Michele Callela: Metastasios Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper, in: Laurenz Lütteken / Gerhard Splitt (Hg): Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium. Potsdam 1999 (= Wolfenbüttler Studien zur Aufklärung 28), Tübingen 2002, 103-123, hier: 120f.; Christoph Henzel: Friedrich II., Friedrich der Große (wie Anm. 31), 142.

⁶² Siehe dazu Julius Kapp (Hg.): 185 Jahre Staatsoper. Festschrift zur Wiedereröffnung des Opernhauses unter den Linden, Berlin 1927, 16.

⁶³ Beliebte waren in der *Opera seria* Episoden aus dem Leben großer Feldherren wie Alexander dem Großen, Julius Caesar, des Kaisers Augustus und seiner Nachfolger Titus oder Hadrian. Alle genannten Herrscher sind zeittypisch als Opernhelden auch auf der Berliner Opernbühne vertreten, Alexander in *Alessandro e Poro* (1744), Julius Caesar in *Cleopatra e Cesare* (1742), Augustus in *Cinna* (1748), Titus in *La clemenza di Tito* (1743) und Hadrian in *Adriano in Siria* (1745). Auf die *Metamorphosen* Ovids gehen Opernstoffe wie *Orfeo* (1752) und *Fetonte* (1750) zurück. Ariosts *Orlando furioso* ist die literarische Grundlage für den vielfach bearbeiteten Roland-Stoff, in Berlin als *Angelica e Medoro* (1749) bearbeitet und aufgeführt. Tassos *Gerusalemme liberata* ist Quelle für den Armida-Stoff, der 1751 in einer Bearbeitung auf die Berliner Bühne kam.

⁶⁴ Zum Libretto der *Opera seria* siehe Albert Gier: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung, Darmstadt 1998, 68-81. Zur Helden- und Herrscherdarstellung u.a. Reinhard Wiesend: Der Held als Rolle: Metastasios Alexander, in: Klaus Hortschansky (Hg.): Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), Hamburg / Eisenach 1991, 139-152.

<24>

Im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts erreichte die europaweite Popularität der *Opera seria* ihren Zenit. Mit der großen Verbreitung und Beliebtheit ging auch eine lebhaft geführte Diskussion um die Stärken und Schwächen dieser in hohem Maße standardisierten Operngattung einher. Die Reformideen waren dabei größtenteils auf die formale und inhaltliche Gestaltung des Librettos bezogen.⁶⁵ Apostolo Zeno und Pietro Metastasio hatten sich bemüht, die Libretti der *Opera seria* im Aufbau, in der Themenwahl und im literarischen wie moralischen Anspruch der neoklassizistischen französischen Tragödie anzunähern.⁶⁶ Deren umfangreiches Regelwerk – die sogenannte *Doctrine classique* – hatte zum Ziel, das Drama in seiner Struktur und seinen Intentionen einfach und klar zu gestalten. Diesem Anspruch folgten die Operndichter der Aufklärungszeit.

<25>

Die *Opera seria* war ein Gemeinschaftswerk mehrerer Künste und Künstler: Librettist, Komponist, Bühnenarchitekt, Kostümbildner und Ballettmeister waren dabei für die Produktion verantwortlich. Von den Leistungen der Sängerinnen und Sänger, des Orchesters und des Balletts war der Erfolg oder Misserfolg einer Aufführung aber gleichermaßen abhängig. Aus diesem Kontext erklärt sich Friedrichs II. vielschichtige Beschäftigung mit der Musikdramatik und der Aufführungspraxis der Zeit.

Friedrich II. als Co-Autor und Librettist

<26>

Friedrich begann sich bereits als Kronprinz, nachweislich seit Mitte der 1730er Jahre, mit Fragen der Wirkungsästhetik von Drama und Musik zu beschäftigen. Dies zeigen die Briefwechsel mit seiner älteren Schwester Wilhelmine, der Markgräfin von Bayreuth (1709–1758), und dem französischen Dichter und Philosophen Voltaire (1696–1778), der zu Lebzeiten vor allem als Dramatiker verehrt wurde.⁶⁷

Bereits vor der Eröffnung der Hofoper 1742, so lässt es sich in einem Brief des Kapellmeisters Graun nachlesen, musste der Hofdichter Giovanni Gualberto Bottarelli das Libretto zur Oper *Cleopatra et Cesare* wegen der zahlreichen und wiederholten Einwände Friedrichs mehrfach abändern.⁶⁸ Welche

⁶⁵ Reinhard Strohm / Norbert Dubowy: *Dramma per musica*, in: Ludwig Finscher (Hg.): *Musik in der Geschichte und Gegenwart* 2, Sachteil, Band 2, Kassel u.a. 1995, 1452-1500, hier: 1490.

⁶⁶ Siehe dazu A. Pietsch: *Apostolo Zeno in seiner Abhängigkeit von der französischen Tragödie*, Leipzig 1907; außerdem (zu den philosophiegeschichtlichen Grundlagen) Renate Herklotz: *Die Opera seria und die Ideen der Aufklärung. Eine Untersuchung zum Menschenbild Metastasios*, Leipzig 1985.

⁶⁷ Dazu: Briefwechsel von Friedrich II. von Preußen mit Wilhelmine von Bayreuth. Hg. von Gustav Berthold Volz, Band 1: *Jugendbriefe 1728-1740*, Leipzig 1924; Aus dem Briefwechsel Voltaire-Friedrich der Große, hg. und übersetzt von Hans Pleschinski, Zürich 1992, ergänzend Hans-Joachim Bauer: *Barockoper in Bayreuth*, Laaber 1982, besonders 114 ff.; Peter O. Krückmann: *Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine*, München / New York 1998, 88-95; Hellmuth Christian Wolff: *Voltaire und die Oper*, in: *Musikforschung* XXX 1978, 257- 272; Ronald S. Ridgway: *Voltaireian bel canto: operatic adaptations of Voltaire's tragedies*, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth century* 241, Oxford 1986, 125-154.

⁶⁸ Carl Heinrich Graun: *Briefe*, hg. von Berthold Kitzig, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9. Jg. (1926/27), 385-405, hier: 404.

Korrekturen der König anmahnte, darüber gibt Graun keine Auskunft. Jedoch kann die Briefzeile als Beleg dafür gelten, dass sich Friedrich seit der Gründung seines Musiktheaters mit Libretto-Fragen auseinandergesetzt hat. Man kann davon ausgehen, dass der König den Entstehungsprozess jeder in Berlin neu aufgeführten Oper intensiv begleitete, die Stoffauswahl vornahm und sich das letzte Wort bei der Gestaltung und Realisierung vorbehielt. In welchem Umfang er darüber hinaus an einzelnen Werken mitgearbeitet hat, lässt sich aus den heute zugänglichen Quellen nur teilweise eruieren. Handschriftliche Entwürfe, wie sie für die Oper *Silla* und die Hochzeits-Operette *Il tempio d' Amore* noch vorliegen, stehen nur in Ausnahmen zur Verfügung.⁶⁹ Der größte Teil seiner Original-Entwürfe scheint verloren. In der von Johann Daniel Erdmann Preuß besorgten Ausgabe der *Œuvres de Frédéric le Grand* findet sich neben den Entwürfen der *Silla*-Oper und der Operette *Il tempio d'Amore* noch Friedrichs ebenfalls zur musikalischen Aufführung vorgesehene Bearbeitung von Voltaires Drama *Merope*.⁷⁰ Außerdem steht fest, dass Friedrich II. das Textbuch zur Oper *Montezuma* schrieb und am Libretto des *Coriolano* mitgearbeitet hat.⁷¹

Darüber hinaus konnte in der Forschung noch keine Einigkeit in der Frage erzielt werden, an welcher der weiteren Berliner Opern der König mitgewirkt hat und wie groß der Anteil seiner Arbeit im Einzelnen war. Neben den bereits genannten Werken wird Friedrich II. als Co-Autor mit den Operndichtungen *Cinna*, *Iphigenia in Aulide*, *Fetonte*, *Il Mithridate*, *Armida*, *Britannico*, *L'Orfeo*, *Semiramide*, *I fratelli nemici* und *Il Giudizio di Paride* in Verbindung gebracht, also Musikdramen, die vor allem im Zeitraum zwischen 1747 und 1756 aufgeführt worden sind.⁷²

<27>

Tatsächlich lässt sich eine Autorschaft Friedrichs II. bzw. der Anteil seiner Mitarbeit für die einzelnen Opern nur schwer bestimmen: Zum einen war am preußischen Hof die Abfassung eines Librettos ein arbeitsteiliger Prozess, der die Mitarbeit und das Zusammenwirken verschiedener Fachleute notwendig machte,⁷³ zum anderen sind die Libretti in Sujet, Aufbau und Intention recht unterschiedlich.

⁶⁹ GStA PK Rep. 96 C I Nr. 8. *Sylla*: Reinschrift mit eigenhändigen Verbesserungen Friedrichs II.

⁷⁰ *Merope*, in: *Œuvres poétiques de Frédéric II Roi de Prusse*, ed. par Johann David E. Preuss, Tome V, Berlin 1850 (= *Œuvres de Frédéric le Grand* XIV), 410-447.

⁷¹ Zur Autorschaft des *Montezuma* siehe: Briefwechsel von Friedrich II. von Preußen mit Wilhelmine von Bayreuth. Hg. von Gustav Berthold Volz, Band: 2: Briefe der Königszeit 1740-1758, Leipzig 1926, insbesondere 266 ff.; Francesco Algarotti: Briefwechsel mit Friedrich II. (wie Anm. 24), 112 ff.; zu *Coriolano*: ebd., 80ff.

⁷² Johann David E. Preuss, der sich in seiner Arbeit zu Friedrich dem Großen als Schriftsteller (Berlin 1837, 143f.) meines Wissens als erster mit Friedrichs Libretto-Entwürfen beschäftigt hat, nennt neben *Coriolano*, *Montezuma* und *Silla* zunächst nur *Iphigenia in Aulide*, *Fetonte* und *Merope*, ergänzt in den *Œuvres de Frédéric le Grand* dann noch *Il tempio d'Amore*, siehe in: *Œuvres poétiques de Frédéric II Roi de Prusse*, Tome V (= *Œuvres de Frédéric le Grand*, Tome XIV) Berlin 1850, 361-447. Der Graun-Forscher Albert Mayer-Reinach zählt das Libretto *I fratelli nemici* zu den Bearbeitungen von Friedrich II., nennt aber *Iphigenia in Aulide* und *Fetonte* nicht. Siehe Albert Mayer-Reinach: Carl Heinrich Graun als Opernkomponist (wie Anm. 61), 470 f. Carl Mennicke nennt zusätzlich *Il Giudizio di Paride*, in: ders.: Hasse und die Brüder Graun (wie Anm. 33), 470, welches Mayer-Reinach allein Villati zugeschrieben hatte. Für die Oper *Semiramide* sieht u.a. Ronald S. Ridgeway Friedrich II. als Bearbeiter von Voltaires Drama. Siehe ders.: *Voltaireian bel canto* (wie Anm. 67), 133 f. Michele Callela formuliert vage auch die Mitarbeit Friedrichs an *Il Mithridate*, *Armida*, *Britannico* und *Orfeo*, sowie an der Einrichtung des Metastasio-Librettos *Ezio* für die Berliner Bühne. Siehe: Michele Callela: Metastasios Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper (wie Anm. 61), 104f.

⁷³ Neben Friedrich II. waren die Hofdichter Leopoldo di Villati (1747-1752) und Giampietro Tagliacucchi (1752-1756) und zeitweise auch Francesco Algarotti als Berater, sowie der Komponist Carl Heinrich Graun an der

In den meisten Fällen stützen sich die Zuordnungen einzelner Werke auf verstreute Bemerkungen in der Korrespondenz des Königs. Offensichtlich hat er darüber hinaus wenig Wert darauf gelegt, namentlich als Librettist in Erscheinung zu treten. In den Vorworten zu den Textbüchern werden gewöhnlich nur die Hofpoeten genannt. Allein in den Vorworten der Libretto-Drucke zu den Opern *Silla* und *Montezuma* wird auf die Autorschaft des Königs verwiesen.⁷⁴

<28>

Bei einer Gesamtschau der Werke, die an der Berliner Hofoper Friedrichs II. zur Aufführung kamen, lässt sich ein breites Spektrum in der Stoffauswahl und ihrer Bearbeitung ausmachen. Seit dem Ende des Zweiten Schlesischen Krieges 1745 wurden nur noch wenige Herrscherdramen Metastasios adaptiert und aufgeführt.⁷⁵ Stattdessen wurde meist direkt auf Dramen des französischen Klassizismus zurückgegriffen. Das waren zum einen die Tragödien Pierre Corneilles (1606–1684), Jean Racines (1639–1699) und Voltaires, die seit der Jugendzeit Friedrichs zu dessen Lieblingswerken zählten,⁷⁶ zum anderen die für die *Tragédie en musique*, die französische Oper, verfassten Libretti Philippe Quinaults (1635–1688).⁷⁷ Darüber hinaus trat Friedrich II. auch als Verfasser von zwei Libretto-Entwürfen hervor, *Silla* und *Montezuma*, die kein direktes literarisches Vorbild erkennen lassen.⁷⁸

Erarbeitung der Libretti beteiligt. Dazu ausführlicher: Claudia Terne: Ein königlicher Impresario und Librettist (wie Anm. 55), 62-70 und 85-93.

⁷⁴ Im Textbuch der Oper *Silla* wird vom Hofpoeten Tagliozucchi auf den Monarchen verwiesen, ohne ihn namentlich zu nennen. Das Vorwort zur Oper *Montezuma* hat der König möglicherweise selbst verfasst. Vgl. SILLA *Drama per Musica*. / SILLA. Ein Singespiel, Berlin [Haude und Spener] 1753 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Mus. Tg 884); MONTEZUMA. *Tragedia per musica*. / MONTEZUMA. Ein musikalisches Trauerspiel, Berlin [Haude und Spener] 1755 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Mus. T 66).

⁷⁵ Siehe Susanne Oschmann: Gedankenspiele. Der Opernheld Friedrich II., in: Kurt Hortschansky (Hg.): Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettforschung. (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), Hamburg / Eisenach 1991, 173–193, hier: 177f.

⁷⁶ Bogdan Krieger: Lektüre und Bibliotheken Friedrichs des Großen. Erster Teil, in: Hohenzollern-Jahrbuch. 15. Jg. (1911), 176. Als Vorlagen bzw. zur Adaption dienten von den genannten Dramatikern Pierre Corneilles *Cinna*, welche unter gleichem Titel als *Opera seria* mit der Musik Grauns 1748 uraufgeführt wurde. Es war zuvor als *La clemenza di Tito* in der sehr erfolgreichen Libretto-Version von Metastasio u.a. von Hasse vertont und auch in Berlin aufgeführt worden (1743); das Drama *La mort de Pompée* (1644) diente als Vorlage für *Cleopatra e Cesare* (1742), Bearbeitungen Racinischer Dramen für die friderizianische Hofoper erfolgten für *Ifigenia in Aulide* (1748), *Il Mithridate* (1751), *Britannico* (1751), *La Thébaïde ou Les frères ennemis* und für *I Fratelli nemici* (1756). Von Voltaires Werken wurden für die Berliner Opernbühne die Tragödie *Merope* (1756) sowie *Semiramide* (1754) bearbeitet und durch Carl Heinrich Graun vertont.

⁷⁷ Von den Stücken Quinaults dienten drei unmittelbar als Vorlagen für friderizianische Opern: Die Musiktragödien *Phaëton* (*Fetonte*, 1750), *Roland* (*Angelica e Medoro*, 1749) und *Armide* (*Armida*, 1752).

⁷⁸ Für beide Opern wird das Vorbild französischer Dramen vermutet, allerdings ist dies bisher unzureichend belegt. Für die Oper *Silla* (1753) werden Corneilles *Cinna* und Racines *Britannicus* als Vorbilder vermutet, bereits von Johann David E. Preuss in: *Œuvres poétiques de Frédéric II Roi de Prusse* (wie Anm. 72): *Avertissement de L'Éditeur*, XXVII.; ebenso Heinz Klüppelholz: *Sulla, Cinna und das Libretto: Zur Oper "Sylla" von Friedrich II.*, in: Jürgen Ziechmann (Hg.): *Fridericianische Miniaturen*, Band 1, (= Forschungen und Studien zur Fridericianischen Zeit 2), Bremen 1988, 131-146. Susanne Oschmann: *Der Opernheld Friedrich II.* (wie Anm. 75), 182f. Gerd Müller deutet *Silla* als freie Ausformung des Virginia-Stoffes. Vgl. ders.: *Friedrich als Autor von Theaterstücken*, in: Jürgen Ziechmann (Hg.): *Panorama der Fridericianischen Zeit. Ein Handbuch*, Bremen 1985, 249-252, hier: 251f. Michele Callela nennt *Silla* eine Anlehnung Friedrichs II. an ein Drama des Duché de Vancy. Vgl. ders.: *Metastasios Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper* (wie Anm. 61), 109. Das Libretto zur Oper *Montezuma* (1755) wird häufig als Anlehnung an Voltaires *Alzire* interpretiert. Der Voltaire-Forscher Ridgway nennt das Libretto sogar eine Adaption von Voltaires Theaterstück. Vgl. Ronald S. Ridgway: *Voltaireian bel canto* (wie Anm. 67), 139. Meiner Ansicht nach haben beide Dramen kaum mehr als das übergeordnete Thema der Eroberung Amerikas gemein. Dazu: Claudia Terne: *Ein königlicher Impresario und Librettist* (wie Anm. 55), 112f.

Die Gestaltung der einzelnen Vorlagen und Stoffe erfolgte in unterschiedlicher Weise. Ein einheitliches Konzept bei der Umarbeitung lässt sich nicht erkennen: Tendenziell wurde in den 1750er Jahren stärker als zuvor darauf geachtet, sich bei der Abfassung der Libretti möglichst nah am literarischen Original zu orientieren.⁷⁹

Eine der auffälligsten und am konsequentesten durchgeführten Neuerungen der friderizianischen Oper war die Konzeption als Tragödie, die Abkehr von einem versöhnlichen Handlungsschluss, wie er in den *Opere serie* allgemein üblich war.⁸⁰ Ab dem Jahr 1750 endeten beinahe alle in Berlin aufgeführten Werke – mit Ausnahme der Hochzeits- bzw. Sommeropern – ohne *lieto fine*. Für die Opern *Coriolano*, *Il Mithridate*, *Britannico*, *Semiramide*, *Montezuma*, *I Fratelli Nemici* und *Merope* wählte man statt der zeitgenössischen Gattungsbezeichnung *Dramma per musica* jeweils den Untertitel *Tragedia per musica*. Bei den Opern *Angelica e Medoro*, *Fetonte* und *Orfeo*, die einen mythologischen Handlungshintergrund haben, wurde zwar die Bezeichnung *Dramma per musica* beibehalten, aber auch sie weisen keinen versöhnlichen Abschluss im Sinne eines *lieto fine* auf. Der Grund für diese Neuerung könnte darin liegen, dass auf diese Weise ein unvermittelt eintretender und somit konstruiert wirkender positiver Handlungsabschluss vermieden wurde. Der Plot behielt so eine stärkere innere "Wahrscheinlichkeit". Friedrich II. richtete auf eine "vernünftig und gut geführte Handlung" besonderes Augenmerk.⁸¹ Deshalb wurden komplizierte, beziehungsreiche Intrigenkonstruktionen vermieden und ein konzentrierter, spannungsreicher Handlungsverlauf angestrebt. Im Vergleich zu den Libretti des Metastasio standen nicht Konflikte erotischer, sondern moralischer Natur im Vordergrund.⁸² Der Anteil der – für die *Opera seria* typischen – Amoren und Liebeshändel wurde deutlich reduziert. Dagegen waren die Frauenfiguren selbstbewusster gestaltet. Sie traten häufig aus ihren ihnen zuvor üblicherweise zugedachten "Schattenrollen", an der Seite der Haupthelden und Herrscher, hinaus.⁸³

⁷⁹ Gemein ist den Bearbeitungen, dass die fünftaktigen französischen Dramen und Libretti an die dreiaktige Struktur der italienischen Oper angepasst wurden. Dabei wurde die Vorlage meist gekürzt und der Inhalt simplifiziert. Die Verse wurden ins Italienische übersetzt, oft aber auch nur übertragen. Die handlungstragenden Rezitative gingen mehr oder weniger direkt auf die Dramenvorlagen zurück. Die zugefügten Arien-Texte waren Dichtungen, die von den Berliner Hofpoeten oder Friedrich II. selbst stammten.

Das Verhältnis von Handlungs- und Textnähe der Libretti zu den jeweiligen literarischen Vorlagen war sehr unterschiedlich: Von Jean Racines Drama *Iphigénie* wurde kaum mehr als das Handlungsgerüst übernommen. Die Tragödie *Merope* von Voltaire bemüht sich in der Bearbeitung als Libretto dagegen um eine Handlungs- und Textnähe zum Original, welche sich mit dem modernen Begriff der *Literaturoper* deckt.

⁸⁰ Zum *lieto fine* bzw. zur allmählichen Durchsetzung des tragischen Opernschlusses im späten 18. Jahrhundert siehe Anselm Gerhard: Republikanische Zustände – Der tragico fine in den Dramen Metastasios, in: Jürgen Maehder / Jürgen Stenzl (Hg.): Zwischen Opera buffa und Melodrama. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert (= Perspektiven der Opernforschung 1), Frankfurt a. M. u.a. 1994, 27-65.

⁸¹ Als Kommentar zur Oper *Cinna* siehe: Brief Friedrichs II. an Wilhelmine von Bayreuth, 13. Januar 1748, in: Briefwechsel, Band 2 (wie Anm. 71), 130.

⁸² Christoph Henzel: Friedrich II., Friedrich der Große (wie Anm. 31), 139.

⁸³ Zur Figur der Eupaforce, der Braut des Montezuma, schreibt Wilhelmine von Bayreuth nach der Lektüre von Friedrich II. Libretto-Entwurf: "Das schöne Geschlecht ist Dir viel Dank schuldig; denn es kommt in Deiner Oper glänzend weg. Die Königin von Tlascala ist eine echte Heldin ohne Schwäche, voller Standhaftigkeit und um Mittel nie verlegen. [...]" Wilhelmine von Bayreuth an Friedrich II., 24. Mai 1754 (wie Anm. 71), 269f. Bereits in der Oper *Coriolano* hatte das Autorenteam um Friedrich II. mit der Rolle der Volumnia eine selbstbewusste Frauenfigur geschaffen und sie einem eher wankelmütigen und blassen Titelhelden zur Seite gestellt.

Eine weitere Besonderheit der friderizianischen Oper bestand in der Verwendung der Libretti des französischen Dichters Philippe Quinault und in der Aufwertung visueller Elemente auf der Opernbühne.

Seit der Spielzeit 1746/47 wurden in Berlin nicht nur anlässlich des Karnevals, sondern auch zum Geburtstag der Mutter des Königs am 27. März neue Opern aufgeführt. In Erweiterung des Spielplans der Karnevalszeit kamen an den Geburtstagen, wie auch zu den Familienfesten im Sommer, Opern zur Aufführung, deren Handlung häufig einer mythologisch-pastoralen Stofftradition folgte.⁸⁴ Für die Libretti bildeten die *Metamorphosen* des Ovid (43 v.Chr.-wohl 17 n.Chr.) ebenso eine Grundlage wie Ariostos (1474-1533) *Orlando furioso* und Tassos (1544-1595) *Gerusalemme liberata*.⁸⁵ Entsprechend der Topoi erfolgte eine Aufwertung des "Wunderbaren" und damit der szenischen Elemente in der Oper.⁸⁶ In der *Tragedie classique*, dem französischen Sprechdrama, und den *Opere serie* mit historisch-heroischem Handlungsrahmen galten der Auftritt und die Intervention von Göttern auf der Bühne als Verstoß gegen die "Wahrscheinlichkeitsregel". Dass man für die friderizianische Bühne auch Sujets und Elemente der französischen Oper adaptierte, steht unmittelbar in Zusammenhang mit der Bedeutung, die man der Dekoration innerhalb der Oper in Berlin beimaß. Eine prachtvolle Szenerie diente ebenso der *repraesentatio maiestatis*, wie sie den Handlungsverlauf illustrierte. Darüber hinaus lässt sich ein genereller Innovationswille ableiten. Die Überlegungen, die Francesco Algarotti in seiner Abhandlung zur Opernkunst *Saggio sopra l'opera* (1755) niedergeschrieben hat, fassen wesentliche Aspekte der Berliner Bestrebungen zu einer Erneuerung des Opernwesens in dieser Zeit zusammen.⁸⁷ Algarotti hatte vorgeschlagen, dem *meraviglioso* (dem "Wunderbaren") in der Oper genug Raum zu lassen und die visuellen, szenischen Elemente des Musiktheaters stärker zu betonen und inhaltlich zu verflechten. Für die Handlung wurde historische Treue auch bei der Gestaltung der Kostüme und Bühnenbilder gefordert. Die Ballette sollten stärker in die Handlung integriert werden.⁸⁸ Nicht zuletzt sollten neben der stimmlichen Brillanz der Sänger auch deren schauspielerische Fähigkeiten optimiert werden.

⁸⁴ Zu nennen wären hier die Festa teatrale *Le feste galanti* (1747) und die Opern *Angelica e Medoro* (1749), *Fetonte* (1750), *Armida* (1751) und *L'Orfeo* (1752). Daneben wurden sowohl Opern mit vaterländisch-heroischen Sujets gespielt, so *Silla* (1753) und *Ezio* (1755), als auch Libretti auf der Basis von Dramen Voltaires, so *Semiramide* (1755) und *Merope* (1756).

⁸⁵ Den *Metamorphosen* Ovids entstammen die Dramenstoffe des *Fetonte* (1750) und des *Orfeo* (1752). Ariostos *Orlando furioso* ist die literarische Grundlage für den vielfach bearbeiteten Roland-Stoff, in Berlin als *Angelica e Medoro* 1749 bearbeitet und aufgeführt. Tassos *Gerusalemme liberata* ist Quelle für den *Armida*-Stoff, der 1751 in einer Bearbeitung auf die Berliner Bühne kam.

⁸⁶ Dazu Michele Callela: Metastasios Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper (wie Anm. 61), 110 ff.

⁸⁷ Francesco Algarotti: *Saggio sopra l'opera in musica* (1755), in: Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann (Hg.): Musik zur Sprache gebracht, München 1984, 73-80; Egon Wellesz: Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik, in: Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft (SIMG) Jg. 15 (1913/14), 427-439.

⁸⁸ Die Ballettkunst befand sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts in einer Übergangsphase vom virtuosen barocken Schauballett zum Handlungsballett. Siehe: Heinz Alfred Brockhaus: Europäische Musikgeschichte, Band 2: Europäische Musikkulturen vom Barock bis zur Klassik, Berlin 1986, 493.

<31>

Die Möglichkeiten des Musiktheaters gegenüber denen des Sprechtheaters wurden in Berlin konkret durch die Bearbeitung einzelner Sprechdramen erprobt. So wurde mit der Tragödie *Semiramis* ein Theaterstück Voltaires als Oper inszeniert, welches, für die französische Tragödie atypisch, mehrere übernatürliche Erscheinungen, unter anderem den Auftritt eines Geistes, ähnlich dem in Shakespeares *Hamlet*, behandelt.⁸⁹ Die Tragödie Voltaires, die bereits vor Lessings Kritik in der *Hamburgischen Dramaturgie* kontrovers diskutiert wurde⁹⁰ und beim Theaterpublikum der Zeit ein unterschiedliches, tendenziell aber eher negatives Echo fand, eignete sich aus unterschiedlichen Gründen für eine Vertonung in Opernform. Voltaire hatte sich bei der Abfassung der Tragödie gleich über mehrere Regeln, die für das klassizistische französische Sprechtheater verbindlich waren, hinweggesetzt, wie etwa über die Vermeidung von Orts- bzw. Kulissenwechseln oder Massenszenen. Der Auftritt eines nach Rache sinnenden Geistes im ersten Akt entsprach ebenso wenig der *vraisemblance*, der geforderten "Wahrscheinlichkeit" der Handlung, wie der Ruf einer Stimme aus den Wolken am Ende des Dramas.⁹¹ Das war auch von Friedrich II. kritisiert worden, der die Eignung der Tragödie als Sprechdrama infrage stellte.⁹² Dennoch hat er bereits früh über die Aufführung der *Semiramis* nachgedacht.⁹³ Die Realisierung als Oper und die erste Aufführung am 27. März 1754 lässt sich somit auch als Beitrag zur Diskussion um die Wirkungsmöglichkeiten von Sprech- und Musikdramatik verstehen.

<32>

Wie groß der ideelle Anteil des Königs an der Gestaltung der Libretti war, wird sich im Detail wohl nicht mehr für alle Opern klären lassen. Für die Einschätzung von Friedrichs Tätigkeit und Motivation als Librettist ist es jedoch aufschlussreich, nicht nur nach den politischen Intentionen des Autors zu fragen. Ebenso verdienen die literatur- und musikästhetischen Vorstellungen des Preußenkönigs und seine personalpolitischen Erwägungen bei der Komposition der Opern Beachtung.

⁸⁹ In Szene I,4 ertönt eine Stimme aus dem Grabmahl, die Blutrache fordert. Der Schatten des getöteten Königs Ninus steigt auf. In Shakespeare-Manier finden in *Semiramide* (1754) außerdem, für die *Opera seria* völlig untypisch, zwei Morde auf offener Bühne statt, und zwar der Selbstmord des Assuro und der Tod der Königin Semiramide, dieser durch eine schicksalhafte Verwechslung (III, 11). Michele Callela äußert in diesem Zusammenhang: "Das Grauen, das in der *Opera seria* dieser Zeit gemieden wird, wird also in der friderizianischen Oper der frühen fünfziger Jahre oft plakativ dargestellt." Siehe ders.: *Metastasios Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper* (wie Anm. 61), 114.

⁹⁰ Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 11. Stück, den 5. Junius 1767, in: Julij Kagarliski: *Shakespeare und Voltaire*, Dresden 1989, 49ff.

⁹¹ Vgl. *Semiramide*, *Dramma per musica / Semiramis*, Ein musikalisches Trauerspiel, Berlin 1778 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Mus. T 66,1) Akt I, 4 bzw. Akt III, 11.

⁹² Vgl. dazu Brief Friedrichs II. an Voltaire, Berlin Dezember 1749: "Ich ziehe es dennoch vor, diese Tragödie eher zu lesen als sie gespielt zu sehen, weil mir das Gespenst lachhaft vorkommt und weil dies der Pflicht zuwiderliefe, die ich mir selbst auferlegt habe, nämlich bei einer Tragödie zu weinen und zu lachen in der Komödie [...] mein Feingefühl leidet, sobald die heroischen Leidenschaften nicht mehr der Wahrscheinlichkeit entsprechen." In: *Voltaire - Friedrich der Große. Briefwechsel* (wie Anm. 67), 325ff., insbesondere 327.

⁹³ Vgl. Brief Friedrichs II. an Voltaire, Potsdam 22. Februar 1747, in: *Voltaire - Friedrich der Große, Briefwechsel* (wie Anm. 67), 293.

<33>

In der Vergangenheit haben innerhalb der Libretto-Forschung allerdings vorzugsweise die Opern mit historisch-vaterländischen Sujets eine größere Aufmerksamkeit erfahren. Die Libretti, denen mythische Sujets zugrunde liegen, sind hingegen kaum untersucht worden. Auch die nach den Dramen Voltaires gestalteten Libretti der Opern *Semiramide* und *Merope* sind bisher nur wenig gewürdigt worden.⁹⁴

In diesem Zusammenhang wurde häufig das Bild eines preußischen Königs vermittelt, der Libretti schrieb und als Opern aufführen ließ, um damit die Bühne als Plattform zur Verkündung seiner staatspolitischen Ansichten und Ziele oder zur Rechtfertigung seiner Realpolitik zu nutzen.⁹⁵

Dieses Bild deckt sich jedoch nicht völlig mit dem, was Friedrich II. in seiner Beschäftigung mit der Oper tatsächlich gesucht und gefunden hat.

<34>

Sein Interesse, die Libretti der Berliner Oper selbst zu verfassen oder zumindest mitzugestalten, war vielgestaltig. Bei der Auswahl und Bearbeitung der Stoffe waren für ihn deren geschichtliche und philosophisch-moralische Dimension ausschlaggebend und er setzte sich mit den Möglichkeiten ihrer praktischen musikdramatischen Eignung und Bühnenwirksamkeit genau auseinander. Für letzteres hatte er auf die grundlegenden Gesetzmäßigkeiten der musikdramatischen Gestaltung zu achten – etwa die Eigenheiten der Sprache im Gesang oder die Unterschiede der Darstellung einer Handlung und des Gefühlsausdrucks in der Oper gegenüber dem Sprechdrama. Ebenso musste er sich in Bezug auf die Darstellung der einzelnen Figuren in den Libretti mit Besetzungsfragen auseinandersetzen.

Die Rollen wurden in Berlin, wie auch anderswo, in Kenntnis der Stimmen und der schauspielerischen Fähigkeiten des Opernpersonals geschrieben und auf die gesangliche Darbietung zugeschnitten. Bei der Verteilung der Haupt- und Nebenrollen wurde das Ansehen der einzelnen Sängerinnen und

⁹⁴ Grundlegend aber bei Michele Callela: *Metastasio Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper* (wie Anm. 61); außerdem Christoph Henzel: "Puoi veder, se madre io sono, dall'acerbo mio dolor." Mütterrollen in der friderizianischen Oper, in: Norbert Dubowy, Corinna Herr, Alina Zorawska-Witkowska (Hg.): *Italian Opera in Central Europe 1614-1780, Vol. 3: Opera Subjects and European Relationships*, Berlin 2007, 59-72.

⁹⁵ Vgl. dazu etwa die Beiträge: Arndt Krieger: *Moral und Geschichte – Die Oper Montezuma von Friedrich dem Großen*, in: Wilhelm G. Busse und Olaf Templin (Hg.): *Der einsame Held*, Tübingen / Basel 2000, 125-145; Susanne Detering: *Friedrich II. Camouflage und Selbstverteidigung im Bild Montezumas*, in: dies.: *Kolumbus, Cortés, Montezuma: Die Entdeckung und Eroberung Lateinamerikas als literarische Sujets in der Aufklärung und im 20. Jahrhundert*, Weimar 1996 (Bonn Univ. Diss.), 196-214; Peter Schleuning: *Die Berliner Hofoper Coriolano und Montezuma*, entworfen von Friedrich II. von Preußen (wie Anm. 60), 493-518; Jürgen Maehder: *Mentalitätskonflikt und Fürstenpflicht. Die Begegnung von mittelamerikanischem Herrscher und Conquistador auf der barocken Opernbühne*, in: Michael Walter (Hg.): *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie* (= *Materialität der Zeichen*, A, 10) München 1992, 131-179; Heinz Klüppelholz: *Sulla, Cinna und das Libretto: Zur Oper Sylla von Friedrich II.*, in: Jürgen Ziechmann (Hg.): *Fridericianische Miniaturen. Band 1* (= *Forschungen und Studien zur Fridericianischen Zeit 2*), Bremen 1988, 131-146; ders.: *Die Eroberung Mexikos aus preußischer Sicht. Zum Libretto der Oper Montezuma von Friedrich dem Großen*, in: Albert Gier (Hg.): *Die Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung* (= *Studia Romanica* 63), Heidelberg 1986, 65-94; Georg Quander: *Montezuma als Gegenbild des großen Friedrich – oder: Die Empfindungen dreier Zeitgenossen beim Anblick der Oper Montezuma von Friedrich dem Großen und Carl Heinrich Graun*, in: Hellmut Kühn (Hg.): *Preußen - Dein Spree-Athen. Beiträge zu Literatur, Theater und Musik in Berlin* (= *Preußen. Versuch einer Bilanz* 4), Reinbek bei Hamburg 1981, 121-134.

Sänger, also die Hierarchie innerhalb des Ensembles, berücksichtigt.

<35>

Insgesamt spielten Fragen der Produktions- und Aufführungspraxis bei der Gestaltung der Handlung und der Opernhelden für Friedrich II. wohl eine weit größere Rolle, als bislang für die einzelnen Libretti von der Forschung herausgearbeitet worden ist. Besonders deutlich zeigt sich diese Auseinandersetzung in einem Begleitbrief Friedrichs II. an Francesco Algarotti bei der Zusendung des *Coriolano*-Librettos 1749:

"Hier haben sie einen sehr zusammengedrängten Entwurf der Oper "Coriolan". Ich habe mich den Stimmen unserer Sänger, der Laune des Decorateurs und den Regeln der Musik unterworfen [...] Sie werden sehen, dass ich nicht eine lange Oper machen wollte; wenn sie mit den Ballets drei und eine Viertelstunde dauert, so ist dies hinreichend.

Ich bitte Sie, den Entwurf von Filati [Hofoperndichter Villati, C.T.] ausführen zu lassen; allein ein Auge darauf zu haben, daß er außer in der fünften Scene des dritten Actes keine langen Recitative macht. Das Recitativ der Astrua im ersten Act darf nicht zu lang sein. Die Erzählung des Senator Benedetto am Ende der Oper muß rührend sein, ohne Begleitung, weil dieser Senator leidenschaftslos spricht, allein der Dichter muß alle die von mir angegebenen Punkte berühren.

Was die Gedanken betrifft, so bitte ich Sie, ihn damit zu versorgen und es so zu machen, dass diese Oper sich einigermaßen dem französischen Trauerspiele nähert. Ich erlaube dem Dichter, alle schönen Stellen, die dem Gegenstande anzupassen sind, zu nehmen und sobald er meinen Entwurf nicht mehr braucht, soll er ihn an Graven [Graun, C.T.] geben, da ich darin eine Menge Dinge für die Arien angegeben habe, deren Detail ihn notwendig angeht."⁹⁶

Allerdings lassen Themenwahl und Darstellung der Stoffe ebenso ausreichend

Interpretationsspielraum hinsichtlich möglicher politischer Intentionen. Bei einem König, der so intensiv über das Herrschertum und die Möglichkeiten praktischen Handelns reflektiert hat, der Politik als "die Kunst, mit allen geeigneten Mitteln stets den eigenen Interessen gemäß zu handeln"⁹⁷ betrachtete, liegt es zudem nahe, dass seine Schriften stets eine politische Lesart finden.

Allerdings dürfen die moralphilosophischen und ästhetischen Aspekte in diesen Arbeiten nicht übersehen werden. Politik und der Wille zur Gestaltung literarisch-ästhetisch anspruchsvoller Libretti müssen gerade bei Friedrich II. gleichermaßen bedacht werden.

Entwicklung der Oper nach dem Siebenjährigen Krieg

<36>

Das Jahr 1756 markiert mit dem Ausbruch des Siebenjährigen Krieges eine Zäsur in der Entwicklung

⁹⁶ Brief Friedrichs II. an Algarotti, Potsdam 6. September 1749, in: Francesco Algarotti: Briefwechsel (wie Anm. 24), 80. Zur Auslassung: ["Die ergreifendste Scene ist die zwischen Paulino und seinem Vater, da indessen das Recitativ nicht seine Stärke ist, so muß man das am meisten Rührende der Astrua in den Mund legen, was dann ein Recitativ mit Accompagnement giebt."] Mit Paulino ist der Soprankastrat Paolo Bedeschi (1727-1784) gemeint, dessen schauspielerische Leistungen auch Lessing negativ bewertet. Giovanna Astrua, Primadonna am Hof Friedrichs II., galt als eine der ersten besten Sängerinnen ihrer Zeit. Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin (wie Anm. 16), 134.

⁹⁷ In: Politisches Testament, 1752. Zitiert nach: Friedrich der Große und die Philosophie. Texte und Dokumente, hg. und eingeleitet von Bernhard Taureck, Stuttgart 1986, 50.

der Berliner Hofoper. Während des Krieges kam der Spielbetrieb ganz zum Erliegen. Nach dem Friedensschluss musste das Opernensemble wieder zusammengefügt werden und Friedrich II. stand sowohl in der herrschaftsrepräsentativen Ausrichtung als auch bei der personellen und inhaltlichen Gestaltung und den Produktionsverfahren der Opern vor ganz neuen Herausforderungen. Es wurde versucht, an alte Erfolge anzuknüpfen. Für die inhaltliche Gestaltung des Opernspielplans und der Libretti im Einzelnen bedeutete das wenig Innovatives. Vielmehr ging man dazu über, statt neu komponierter Werke die erfolgreichen Opern aus den 1740er und 1750er Jahren wieder aufzuführen. Außerdem wurde es zunehmend schwieriger, geeignete und namhafte Künstler zu engagieren. Ein großer Teil des Personals, das am Erfolg der Hofoper vor dem Krieg einen großen Anteil hatte, war verstorben, überaltert oder hatte Berlin verlassen. Dennoch kam es noch einmal zu einem Aufschwung. Mit der Primadonna Elisabeth Schmeuling (1749–1833), dem Primo Uomo Giovanni Carlo Concialini (circa 1742-1812) und Giovanni Coli (1748-1802) als weiterem Kastraten und Secundo Uomo konnten noch einmal hoch angesehene und europaweit bekannte Gesangsvirtuosen für die Berliner Hofoper gewonnen werden.⁹⁸

<37>

An das Prestige, welches die friderizianische Oper in den 1740er und 1750er Jahren auch außerhalb Berlins genossen hatte, konnte man allerdings nicht mehr anknüpfen. Der Grund dafür lag aber nicht nur in der weniger erfolgreichen Personalpolitik, dem geringeren finanziellen Engagement und dem nachlassenden persönlichen Interesse für die Oper, wie es Friedrich II. zumindest nachgesagt wird,⁹⁹ sondern auch in dem Wandel und Niedergang der *Opera seria* in Deutschland und anderen europäischen Staaten insgesamt. Die italienische Hofoper hatte an herrschaftsrepräsentativer Strahlkraft eingebüßt und mit der Einstellung des Opernbetriebes an verschiedenen Höfen entfiel die in hohem Maße inspirierende und profilfördernde Konkurrenz.

<38>

Insofern bleibt zu fragen, in welcher Weise diese neuen Faktoren die finanzielle Ausstattung und den Spielplan der Berliner Oper in den letzten beiden Regierungsjahrzehnten Friedrichs II. mitbestimmten. Von verschiedenen Zeitzeugen wird die schlechte finanzielle Ausstattung der Oper beschrieben. Angeblich hat der König sogar erwogen, das Operngebäude zu vermieten, was allerdings nicht geschah.¹⁰⁰ Überliefert ist, dass der gealterte König die Berliner Oper in den letzten Jahren nicht mehr besucht hat.¹⁰¹ Den Weg, die königliche Oper einem zahlenden Publikum zu öffnen, wie es an vielen anderen deutschen Höfen üblich geworden war, ist Friedrich II. nicht gegangen. Die Berliner Oper

⁹⁸ Carl Martin Plümcke: Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin (wie Anm. 14), 133.

⁹⁹ Die Behauptung, Friedrich II. habe nach dem Siebenjährigen Krieg zunehmend das Interesse für die Oper verloren, hält sich hartnäckig. Eine genaue Studie, die dieses Pauschalurteil be- oder entkräften könnte, steht indessen noch aus.

¹⁰⁰ Louis Schneider: Geschichte der Oper. (wie Anm. 25), 203.

¹⁰¹ Das letzte Mal soll Friedrich II. die Oper 1781 besucht haben. Siehe Louis Schneider: Geschichte der Oper. (wie Anm. 25), 195.

blieb bis zum Ende seiner Regierungszeit eine vollständig subventionierte Institution des Königs.

Autorin:

Claudia Terne

Humboldt-Universität zu Berlin

Institut für Kulturwissenschaft

Lehrstuhl für die Geschichte des ästhetischen Denkens

Sitz: Sophienstr. 22a

10178 Berlin

claudia.terne@web.de