

Christoph Henzel (Würzburg)

Medium der konkurrierenden Herrschaftsrepräsentation? Hofoper und Hofmusik im Spiegel der Wiener Gesandtschaftsbe- richte aus Berlin (1740–1780)¹

Die höfische Oper des 17. und 18. Jahrhunderts gilt als Medium der Repräsentation, als ein Mittel, Rang und Ansehen in der komplexen, in vielfältigen politischen Konkurrenzverhältnissen stehenden Hoflandschaft Europas zu gewinnen bzw. zu behaupten.² Man geht davon aus, dass die Repräsentationsanstrengungen der angesehensten Höfe den europäischen Hochadel und seine Höfe („Le monde“) als die mehr oder weniger auf Augenhöhe stehenden Konkurrenten im Blick hatten; ansonsten waren der niedere Adel, der in sehr unterschiedlicher Weise in den einzelnen Staaten Eigenständigkeit und politischen Einfluss bewahren konnte, sowie die lokal ansässige Hofgesellschaft die Adressaten, eventuell auch in der Verwaltung oder an den Universitäten beschäftigte Gebildete, nicht zu vergessen das in den Residenzen ansässige bürgerliche Publikum.³ Dass diejenigen, die im Opernhaus anwesend waren, durch das Aufführungsereignis und seine zeremonielle Präsentation, in der Regel bei Anwesenheit des Herrschers und seiner Familie, angesprochen werden sollten, vermag unmittelbar einzuleuchten. Anders verhält es sich mit den Angehörigen der räumlich entfernten Dynastien und Höfe. Wie konnten sie von den Opernproduktionen an anderen Orten erfahren, wie einen Eindruck vom dort getriebenen finanziellen und künstlerischen Aufwand gewinnen?

In der Forschung werden zwei Kommunikationswege genannt: der Austausch der Operntextbücher und der Gesandtenbericht. Dass sich die Höfe durch die Verbreitung der

1 Die DFG unterstützte die notwendigen Archivreisen nach Wien und Berlin. Allen Verantwortlichen sei dafür herzlich gedankt.

2 Vgl. aus den letzten Jahren Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 4), Laaber 2003; Christine Fischer, *Instrumentierte Visionen weiblicher Macht. Maria Antonia Walpurgis' Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 7), Kassel u. a. 2007; Susanne Rode-Breymann, *Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705*, Hildesheim 2010; Sebastian Werr, *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745)*, Köln 2010; Lena van der Hoven, *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft* (= Musiksoziologie 19), Kassel u. a. 2015.

3 Vgl. Andreas Gestrich, *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 103), Göttingen 1994, S. 75–114. Andreas Pečar vertritt dagegen die These, dass im 18. Jahrhundert „der Adressat fürstlicher Repräsentation nicht mehr länger in den Untertanen oder Ständen, sondern vielmehr in den anderen Herrschern und Standesgenossen“ zu sehen sei; vgl. Andreas Pečar, „Gab es eine höfische Gesellschaft des Reiches? Rang- und Statuskonkurrenz innerhalb des Reichsadels in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Das Reich und seine Territorialstaaten im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. von Harm Kluebing und Wolfgang Schmale (= *Historia profana et ecclesiastica* 10), Münster 2004, S. 183–205, hier S. 205.

Libretti gegenseitig informierten, ist aber eine bloße Vermutung⁴ (Dass der gedruckte Dramentext, die Bezeichnung der Dekorationen und eventuell die Auflistung der Autoren und Mitwirkenden wesentliche Informationen über das Aufführungsereignis vermitteln könnten, darf man ohnehin bezweifeln.) Tatsächlich gibt es nämlich nur ganz wenige Belege – aus Wien und Hamburg – für den gezielten Versand von Textbüchern, zumal nur von hochoffiziellen musiktheatralischen Veranstaltungen.⁵ Die Behauptung, „dass die Libretti regelmäßig an andere Höfe verschickt wurden“⁶, lässt sich durch nichts belegen.⁷ Im Übrigen ist unklar, ob die versandten Libretti von den Empfängern gelesen wurden.⁸ Dass die Botschafter ihren Herrschern über die lokalen Repräsentationsanstrengungen, auch im Opernhaus, berichteten, wird ebenso unbefragt angenommen. Reinhard Strohm bezieht sich in einer Publikation einmal beiläufig auf diese Quellensorte; sie belegt seiner Überzeugung nach, dass nur das Einmalige an den Aufführungen interessierte: „So nennen Gesandtschaftsberichte der Zeit von Opernaufführungen etwa Venedigs meist vorzugsweise die Maschinenkünste, die Leistung der Aufführenden und das, was sich bei den Aufführungen sonst noch ‚abspielte‘, einschließlich der Skandale und Gerüchte.“⁹ Ob sich die offensichtlich anhand von Referaten aus Venedig gewonnene Beobachtung verallgemeinern lässt, ist eine offene Frage. Müsste nicht die Aufmerksamkeit für die repräsentative Seite der Aufführungen in den Residenzen stärker ausgeprägt gewesen sein als in der Republik mit ihren von Patrizierfamilien unterhaltenen Theatern?

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, den Gesandtenbericht als Informationsquelle über die höfische Repräsentation mit den Mitteln der Oper und der Hofmusik an einem Beispiel näher zu beleuchten. Ausgewählt wurden die für Wien verfassten Berichte aus Berlin aus den Jahren 1740 bis 1780. Ausschlaggebend für die Wahl war die Überlegung, dass der Kaiserhof spätestens mit der Besetzung Schlesiens im Dezember 1740 durch Friedrich II. Preußen als gefährlichen Rivalen im Reich wahrnehmen musste und, die geschilderten Annahmen über die außenpolitische Bedeutung der kulturellen Repräsentation zugrundelegend, die Bemühungen in Berlin aufmerksam hätte verfolgen müssen. Als güns-

4 Vgl. zur Librettolektüre als „Schlüssellektüre“: Bernhard Jahn, „Oper als politisches Medium. Funktionen des Musiktheaters am Hof Max Emanuels“, in: *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*, hrsg. von Stephan Hörner und Sebastian Werr, Tutzing 2012, S. 27–40, hier S. 33–37.

5 Vgl. Rode-Breymann, *Musiktheater eines Kaiserpaars*, S. 33f. u. 101. Der Nachweis bezieht sich auf das anlässlich der Hochzeit Leopolds I. mit Margarita Teresa von Spanien 1667 aufgeführte Rossballett *La Contesa dell’Aria e dell’Aqua* und die ebenfalls dafür vorgesehene, aber erst ein Jahr später aufgeführte Oper *Il Pomo d’Oro*. Belege von 1698 und 1712 aus den in Hamburg aufgeführten Huldigungsoperen gibt Dorothea Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)*, Göttingen 1998, S. 100f., 142f. u. 216f. Einen Ausnahmefall im 18. Jahrhundert stellt der von der sächsischen Kurprinzessin Maria Antonia veranlasste Druck der Partitur ihrer Pastorale *Il trionfo della fedeltà* (1754) dar. Exemplare davon wurden an in Dresden ansässige Gesandte verteilt sowie an Adlige, Herrscherhäuser und kirchliche Würdenträger europaweit versandt; vgl. Fischer, *Instrumentierte Visionen*, S. 414–417.

6 Jahn, „Oper als politisches Medium“, S. 32.

7 So lassen z. B. Anzahl und heutige Aufbewahrungsorte der Münchner Opernlibretti keinen zwingenden Rückschluss darauf zu; vgl. Werr, *Politik mit sinnlichen Mitteln*, S. 271–296.

8 Interessant ist hier die Bitte des englischen Residenten in Hamburg Sir Paul Rycout an den Staatssekretär, das übersandte Libretto König Wilhelm III. „at his leisure hours“ vorzulegen; vgl. Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 217.

9 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), S. 1–22 u. 77–104, hier S. 12f. Belege führt Strohm nicht an.

tig für dieses Vorhaben erwies sich der Umstand, dass die betreffenden Unterlagen, und zwar sowohl die Berichte als auch die Anweisungen für die Botschafter aus Wien, schließlich auch inoffizielle Schreiben der zeitweise häufig wechselnden Gesandten an die Vorsteher der österreichischen Hofkanzlei bzw. (ab 1742) Staatskanzlei wohl vollständig überliefert sind. Sie befinden sich im Österreichischen Staatsarchiv, Abteilung: Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien. Da die Gesandtschaft in Zeiten der kriegerischen Auseinandersetzung die preußische Hauptstadt verließ, liegen keine Berichte aus folgenden Zeiten vor: Februar 1741 bis Juli 1742 (Erster Schlesischer Krieg), Oktober 1744 bis Juli 1746 (Zweiter Schlesischer Krieg), August 1756 bis August 1763 (Siebenjähriger Krieg) und August 1778 bis November 1779 (Bayerischer Erbfolgekrieg). Anders als in den 1740er Jahren ruhte der Opernbetrieb während des Siebenjährigen Kriegs sowie während der Auseinandersetzung um Bayern. Wegen der „Lücken“ wurde der Zeitraum der Berichterstattung weitgespannt, auch um den möglichen Einfluss persönlicher Neigungen der Gesandten bei der Gewichtung der Inhalte einschätzen zu können. Immerhin schrieben in den 41 Jahren dreizehn Gesandte sowie, mal in Stellvertretung, mal parallel zu ihnen, diverse Gesandtschaftssekretäre über die Zustände in Berlin nach Wien.¹⁰ Die Auswertung auch der inoffiziellen Schreiben schließlich zielte auf ergänzende Informationen und persönliche Bewertungen, die jenseits der zentralen Themen der Berichte mitteilenswert erschienen. Ein Teil dieses Materials, die quasi privaten Berichte Gottfried van Swieten an den Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg aus den Jahren 1771 bis 1777, wurden bereits von Gudrun Busch ausgewertet, allerdings unter einer ganz anderen Fragestellung. Ihr Augenmerk galt der Präsenz des Gesandten im Berliner Musikleben und dem von ihm möglicherweise vermittelten kulturellen Transfer zwischen Berlin und Wien.¹¹ Aus dem Brieffundus schon länger bekannt ist ein Johann Sebastian Bach und seinen Sohn Wilhelm Friedemann betreffendes Bruchstück.¹² Man kann in van Swieten wahrscheinlich den einzigen Gesandten ausmachen, der sich persönlich für Musik interessierte und auch ein Gespräch darüber zu führen vermochte.

Freilich schlägt sich dies in der offiziellen Korrespondenz nicht nieder. Generell spielen Oper und Musik in den Gesandtschaftsberichten nur eine ganz untergeordnete Rolle. So kommt das Wort Oper (auch als Opernhaus, Opernsaal, Operette, Opéra comique, Opera

10 Die Gesandten waren: Franz Christoph von Demeradt (bis 3.8.1740), Karl Josef Graf Batthyány (3.8.–15.10.1740), Anton Otto Marchese Botta d'Adorno (29.11.–27.12.1740 und 5.3.–7.10.1743), Heinrich Graf Richécourt 26.9.1742–5.3.1743), Philipp Josef Graf Orsini-Rosenberg (20.3.–17.7.1744), Josef Graf Bernes (29.9.1746–13.4.1748), Johann Graf Chotek (15.9.1748–6.8.1749), Anton Graf Puebla (6.8.1749–15.9.1756), Josef Freiherr von Ried (28.7.1763–12.9.1764), Josef Jakob Graf Nugent (13.9.1764–14.4.1770), Gottfried Freiherr van Swieten (14.11.1770–19.3.1777), Johann Ludwig Graf Cobenzl (18.9.1777–8.7.1778) und Karl Freiherr von Reviczky (4.12.1779–12.8.1785); vgl. Erwin Matsch, *Geschichte des Auswärtigen Dienstes von Österreich(-Ungarn) 1720–1920*, Wien 1980, S. 120.

11 Vgl. Gudrun Busch, „Kaunitzische Diplomatie und ihre musikalischen Folgen: Gottfried van Swieten als kaiserlicher Gesandter in Berlin (1771–1777)“, in: *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794). Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung*, hrsg. von Grete Klingenstein und Hanna Begusch, Graz 1996, S. 324–340; dies., „Der österreichische Botschafter Gottfried van Swieten, das Berliner Musikleben 1771–1777 und die Musik C. P. E. Bachs“, in: *Carl Philipp Emanuel Bach – Musik für Europa. Bericht über das internationale Symposium 1994 im Rahmen der 29. Frankfurter Festtage der Musik*, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg (= Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte, Sonderbd. 2), Frankfurt/Oder 1998, S. 108–162.

12 Vgl. *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze (= Bach-Dokumente 3), Kassel 1972, S. 276.

buffa) in den nach Wien geschickten Berichten 74-mal vor, das Wort Singspiel, stets in der Bedeutung von großer Oper, fällt zusätzlich fünfmal. Bedenkt man nun, dass Berichte im hier untersuchten Zeitraum aus rund 29 Jahren vorliegen, dann beschränkt sich der gesamte Bereich der Oper (in dem die große Oper überwiegt) auf nicht einmal drei Erwähnungen pro Jahr im Durchschnitt. Dies ist in Relation zu der Tatsache zu sehen, dass in der Regel zwei Berichte pro Woche nach Wien geschickt wurden. Gewiss wird niemand erwarten, dass Oper und Musik eine prominente Position darin einnehmen. Kaum überraschend dürfte sein, dass die Berichterstattung in erster Linie die Person des Herrschers, seinen Gesundheitszustand und seine Aktivitäten, danach seine Familienmitglieder, die wichtigsten Minister und die Vertrauten zum Inhalt hat. Die im Rahmen der Audienzen und (weniger offiziellen) Empfänge, etwa während des Karnevals, geführten Gespräche mit Friedrich II. werden stets ausführlich und wörtlich wiedergegeben. Weiterhin sind Truppenbewegungen, Manöver und Rüstungsanstrengungen ein wichtiges Thema. Dasselbe gilt für die Anwesenheit anderer Gesandter, ihre Kontakte zum König und untereinander, ihre angeblichen oder persönlich vernommenen Äußerungen, schließlich auch das Empfangszeremoniell. Demgegenüber werden Opernaufführungen und – noch viel mehr – Konzerte, wenn überhaupt, nur sporadisch, nämlich dann, wenn es nichts Wichtigeres zu berichten gab, erwähnt. Typisch dafür ist folgender Passus aus dem Schreiben des Grafen Puebla vom 5. April 1755:

„Manquant absolument des matieres plus interessantes je dois me borner à dire à Votre Excellence, que Sa Majestè le Roy, qui s'est tendu icy le 1er de ce mois pour felititer Sa Majestè la Reine Mere sur son jour de naissance, dont par rapport au Jeudy Saint la fête a etè differée cette année cy, fit Représenter ce jour le nouvel Opera intitulé Ezio, qui si bien dans ses belles decorations, que dans la composition du Sr Graun Maître de Chapelle du Roy, a très bien Reussî [...]“¹³

Bezeichnend ist schließlich noch folgendes Indiz: Von den meisten Berichten liegt auf einer Rückseite eine Kurzzusammenfassung in Stichworten vor, die möglicherweise als Orientierungshilfe für den Staatskanzler gedacht war. Die Hofoper kommt hier, selbst wenn über sie berichtet wird, niemals vor. Von einer gezielten Aufmerksamkeit für sie, vor allem als Medium der Repräsentation, kann also keine Rede sein. Dies passt auch zu der Tatsache, dass es keine einzige Instruktion gibt, die die Beobachtung der Opernproduktionen empfiehlt.¹⁴

I.

Die Berliner Hofoper taucht zum ersten Mal 1742 in einem Bericht des Sekretärs Jacob Ernst Hoffmann vom 14. August auf. Geschildert wird hier der Tagesablauf des Königs vom Vortag, welcher in der Abnahme der Wachparade auf dem Schlossplatz, einem Festmahl in Schloss Monbijou (bei seiner Mutter, Königin Sophie Dorothea) „mit zahlreichem Hofstaat“, der Rückkehr ins Berliner Schloss und schließlich, „nachdem Sie vorhero das Opern-Haus in höchsten Augenschein genommen hatten“, der Abreise nach Charlottenburg bestand.¹⁵ Dass es sich um einen Neubau an einem öffentlichen Platz, ein ganzes Stück vom Stadtschloss entfernt handelte, was ungewöhnlich war, findet ebenso wenig Erwähnung

13 A-Whh, 47 St.K. Preußen: Korrespondenz 1755–1756, fol. 35r.

14 Dasselbe gilt übrigens auch für die Anweisungen, die Friedrich II. 1746 seinem außerordentlichen Gesandten und bevollmächtigten Minister Otto Christoph Graf von Podewils vor seiner Abreise nach Wien gab; vgl. *Friedrich der Große und Maria Theresia: Diplomatische Berichte von Otto Christoph Graf von Podewils*, hrsg. von Carl Hinrichs, Berlin 1937, S. 22–32.

15 34 St.K. Preußen: Korrespondenz 1741–1743, fol. 52f.

wie die Tatsache, dass es im Berliner Schloss von Dezember 1741 bis Januar 1742 bereits eine Aufführungsserie von Grauns *Rodelinda* gegeben hatte.¹⁶ Sie markierte nichts weniger als den Beginn einer regelmäßigen Opernpflege, nachdem der Vorgänger auf dem Thron Friedrich Wilhelm I. nicht einmal eine Hofkapelle unterhalten hatte.

Von einer Aufführung ist zum ersten Mal anderthalb Jahre später die Rede, allerdings auch nur indirekt. Sekretär Leopold von Weingarten berichtet am 1. Februar 1744 über den König, dass er „mit dero gestern abends nach der Opera erfolgten Abreise nach Potsdam denen bißherigen Lustbarkeiten meistens ein ende gemachet“ habe.¹⁷ Tatsächlich war am 31. Januar Grauns *Catone in Utica* zum achten und letzten Mal gegeben worden. Vorausgegangen waren neun Aufführungen seiner Oper *Artaserse*.¹⁸ Davon erfuhr die Staatskanzlei nichts, und auch nichts von den vier Festaufführungen der Hofoper im Juli 1744 anlässlich der Hochzeit der Prinzessin Ulrike Luise mit dem Kronprinzen Adolf Friedrich von Schweden.¹⁹ Die Feier selbst wird zwar beschrieben, von den Opern ist aber keine Rede.²⁰

Vom Winter 1746 an finden die Berliner „Carnevals-Lustbarkeiten“, zu denen immer (mit Ausnahme der auf den Frieden von Hubertusburg 1763 anschließenden Saison) Aufführungen der großen Oper gehörten, einigermaßen regelmäßig Erwähnung, vom darauffolgenden Frühjahr an auch die ab 1744 regelmäßig veranstalteten Festlichkeiten zum Geburtstag der verwitweten Königin am 27. März, die stets von einer Uraufführung gekrönt wurden. So schreibt Graf Bernes am 6. Dezember 1746:

„Die Carnevals-Lustbarkeiten gehen mit abwechselnden appartmentens, Comoedien, Opern und Redouten ihren gang fort, und wohnt denenhalben der Hoff jederzeit bey, deßgleichen auch ich, weil man dadurch seine Cour machet, mich dabey einfinde, und erst vorgestern die gnad gehabt habe, daß sich der König in dem apartement bey der Regierenden Königin über eine halbe Stunde lang in allerley indifferenten discoursen den kaiserl. Hoff und das Militaire betreffend mit mir unterhalten hat [...].“²¹

Am 8. April 1747 berichtet er, „daß Ihre Maj. der König den 5ten dieses von Potsdam hier eingetroffen, und den folgenden tag darauf den in vorigen Monath eingefallenen geburts-tag Ihre Maj. der Verwitbiten Königin, welcher wegen ihrer unpäßlichkeit nicht hat celebrirt werden können, mittelst einer Opera und andern feyerlichkeiten begangen habe.“²² Welche Stücke gespielt wurden, blieb unerwähnt. Erst ab 1748 werden Titel genannt, so z. B. im Bericht vom 19. März:

„Den 27ten dieses Monaths hingegen, als an dem Geburts-Fest der Königl. Frau Mutter Maj. wird allhier eine neue Operette, das Galante Europa betitult, praesentirt werden.“²³

In seinem eine Woche später verfassten Schreiben ergänzte Bernes noch etwas über die Herkunft des Librettos der Festa teatrale. Doch geschah dies in einem Nebensatz, da das Gespräch mit dem König nun im Vordergrund stand. Er berichtete am 26. März, „daß, nachdem Ihre Maj. der König gestern, umb dem geburts-Fest der Verwitweten Königin

16 Vgl. Christoph Henzel, „Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. von Preußen 1740–1756“, in: *JbPrKu* 1997, S. 9–57, hier S. 47.

17 36 St.K. Preußen: Korrespondenz 1744, fol. 324f.

18 Vgl. Henzel, „Zu den Aufführungen“, S. 48.

19 Vgl. ebd.

20 Vgl. 36 St.K. Preußen: Korrespondenz 1744, fol. 242f.

21 37 St.K. Preußen: Korrespondenz 1746–1747 (o. Fol.).

22 Ebd.

23 39 St.K. Preußen: Korrespondenz 1748 (o. Fol.).

Maj., welches morgen mit einer aus dem französischen, in das Italiänische übersetzten Operette, L'Europa galante betitult, celebriret werden solle, beyzuwohnen von Potsdam anhero gekommen, Höchst dieselbe mich bey der heute gemachten Cour über meine bevorstehende Abreise nacher Rußland in denen gracieusesten terminis angegangen, und unter anderen, durch Wen ich wohl in meinem hiesigen posto ersezet werden sollte, auf eine sehr gnädige art befraget haben.“²⁴

Von den 29 bis zum Beginn des Siebenjährigen Kriegs aufgeführten Karnevalsopern²⁵ werden fünf namentlich genannt: *Orfeo* (1752), *Didone abbandonata* (1752), *Silla* (1753), *Cleofide* (1754) und *Montezuma* (1755), von den neun Frühjahrsaufführungen sieben: *L'Europa galante* (1748), *Fetonie* (1750), *Armida* (1751), *Orfeo* (1752), *Silla* (1753), *Semiramide* (1754) und *Ezio* (1755). Fast immer beschränkt sich der Bericht dabei auf die Nennung des Titels und des Aufführungs- bzw. Probenanlasses, so z. B. am 23. März 1750:

„Aujourdhuy S:M: le Roy etant venû de Potsdam pour voir la Repetition du nouvel opera, nommé Phaëton, qui doit etre execuë aujourdhuy en huit jours pour solenniser la fête de la Naissance de la Reine Mere [...]“²⁶

Ebenso am 5. Januar 1754:

„Le Carneval de ce pais va grand train, cependant il n'y a point d'etrangers de distinction encore, qui en participant, la semaine prochaine on pretend, qu'on representera la nouvel Opera Cleofide, qui alternera avec celui de Silla pendant tout le tems des plaisirs.“²⁷

Dass nur eines der acht während der Sommermonate im Zusammenhang mit Verwandtenbesuchen bzw. Eheschließungen gespielten Stücke Erwähnung findet (*Il tempio d'amore*, 1755), könnte darin begründet sein, dass die Aufführungen teilweise in Potsdam im exklusiven Kreis stattfanden; auch in den Zeitungen wurde nicht über alle berichtet. Auf jeden Fall fällt auf, dass die Berichte in den 1750er Jahren detailfreudiger sind, nachdem sie die Opernaufführungen vorher weitgehend ausgespart hatten. Der Wandel in der Aufmerksamkeit auf diesem Gebiet hängt möglicherweise damit zusammen, dass man nach dem Friedensschluss von Dresden im Dezember 1745 ein verstärktes Interesse Friedrichs II. an seiner Hofoper bemerkte. So schreibt Bernes am 7. März 1747 über ein Gespräch mit dem sächsischen Gesandten, der in einer Audienz von den friedfertigen Absichten des preußischen Königs und dessen Wunsch, sich auf die innere Verbesserung des Landes zu konzentrieren, erfahren hatte:

„Man sehete bereits, daß der König sich jetzo mehr als jemahls auf die music verlege, die Spectacles in noch größeren flor zu bringen suche und über dießes nahmhaftere Summen gelds zu erbauung eines neuen flügels am Potsdamer Schloß und das Invaliden-Hauß verwendete.“²⁸

Tatsächlich begann in dieser Zeit eine Phase der ästhetisch-dramaturgischen Profilierung der friderizianischen Hofoper, die von dem Wunsch getragen war, u. a. durch die Aufwertung

24 Ebd.

25 Wiederaufnahmen wurden mitgezählt.

26 41 St.K. Preußen: Korrespondenz 1749/50 (o. Fol.).

27 46 St.K. Preußen: Korrespondenz 1754 (o. Fol.).

28 37 St.K. Preußen: Korrespondenz 1746–1747 (o. Fol.). Natürlich war dem Gesandten klar, dass sich Friedrich II. auch mit anderen Dingen befasste. So berichtete er am 22.2.1749, dass „der König sich noch immer zu Potsdam /: allwo er sich mit bauen und Italiänischen intermezzi belustiget, im übrigen aber alles auf das sorgfältigste secretieret wird :/aufhaltet [...]“ (40 St.K. Preußen: Korrespondenz 1749 [o. Fol.]).

ethischer Konflikte in den Handlungen, durch die Integration von Arien und Ensembles in die Dialoge und durch die Reduktion der Wiederholungsteile das Drama per musica „vernünftiger“ zu gestalten und in den Rang der gesprochenen Tragödie zu erheben.²⁹

In der Nachkriegszeit wurden bis einschließlich 1781 31 Karnevalsopern aufgeführt. Zehn davon werden in den Berichten namentlich aufgeführt: *Orfeo* und *Catone in Utica* (1768), *Il re pastore* (1770), *Merope* (1772), *Arminio* (1773), *Semiramide* (1774), *Orfeo* (1775), *Angelica e Medoro* (1776), *Rodelinda* und *Artemisia* (1777). Dass es sich dabei mit Ausnahme von Hasses *Il re pastore*, ungewöhnlich genug, ausschließlich um Wiederaufnahmen älterer Werke Grauns und Hasses handelte, blieb aber unerwähnt. Die Geburtstagsopern für die verwitwete Königin Sophie Dorothea entfielen mit ihrem Tod 1758. Dafür gab es bis 1776 in fast jedem Jahr im Sommer oder Herbst, meist anlässlich von Verwandtenbesuchen oder Hochzeiten, eine oder zwei Operaufführungen; einige davon fanden in Potsdam statt.³⁰ Nur von zwei der elf Festopern taucht der Titel in der Korrespondenz auf: *Caio Fabricio* (1766), *Amor e Psiche* (1767). Insgesamt kann man ab 1763 eine gewisse Kontinuität bei der Berücksichtigung des Themas Oper konstatieren. Allerdings beschränken sich die Berichtersteller wie schon in den 1750er Jahren dabei auf wenige Fakten. So liest man im Bericht vom 6. Oktober 1767 über die Hochzeitsfeier der Prinzessin Wilhelmine mit Wilhelm V., Erbstatthalter von Oranien, lediglich:

„Gestern Vormittags 5ten dieses war bey des Herrn Erbstatthalters Durchlaucht grosse Cour, und Abends ward die von dem Königl. Hof Poëten, Abbate Landi neu Verfertigte opera, Amore e Psiche betitelt aufgeführt, und darauf in dem nemlichen Saale Redoute gehalten.“³¹

Vergleichsweise ausführlich fällt dagegen der Bericht des Legationssekretärs Hermann vom 12. Dezember 1772 aus:

„Man machet übrigens alle Vorkehrungen zu den mit der Anherkunft des Königs, und Landgrafen von Heßen Caßel sogleich ihren Anfang nehmenden Opern, und übrigen Winterlustbarkeiten. Der berühmte aus Turin anher berufene Theatral Mahler Galliari arbeitet an ganz neuen decorationen, welche zu Aufführung des zweyten Merope betitelten Singstücks bestimmt sind; es sind auch Englische Tänzer hier angekommen.“³²

II.

Urteile über die Berliner Operaufführungen sind in den Gesandtenberichten äußerst rar. Über die nüchternen Fakten hinaus finden sich Wertungen erstmals in den Berichten Pueblas. Er schreibt am 28. März 1750 über die anstehende Geburtstagsfeier der verwitweten Königin:

29 Vgl. Michele Calella, „Metastasio Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper“, in: *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Gerhard Splitt (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 28), Tübingen 2002, S. 103–123.

30 Ausnahmsweise wurde am 26.3.1772 in Potsdam *Oreste e Pilade* gespielt; Anlass war der Besuch der Schwestern Friedrichs II. Ulrike Luise, Königin von Schweden, und Philippine Charlotte, Herzogin von Braunschweig.

31 51 St.K. Preußen: Korrespondenz 1767–1768, Tl. 1, fol. 202r.

32 55 St.K. Preußen: Korrespondenz 1772–1773, Tl. 1, fol. 105v. Gemeint ist Bernardino Galliari.

„[...] cette fête verra célébrée Mardi prochain avec un éclat et une magnificence, qui repondront à la veneration tout particuliere, que S:M: porte à la Reine la Mere, l'opera qui sera présenté à cette occasion, intitulé Phaëton sera des plus beaux, et les decorations des plus superbes.“³³

Am 9. Dezember 1752 berichtet er:

„Sa Majesté est arrivée hier à midi en cette ville, et vers le soir les divertissemens du Carnaval ont commencé par l'opera Orphée, qui es un des plus beaux qui ait été représenté sur ce Theatre.“³⁴

Ob die Bewertungen seine eigene Überzeugung oder das, was er von anderen hörte, spiegeln, ist unklar. Ebenso verhält es sich bei seinem Bericht vom 11. Januar 1755:

„Le Carnaval va grand train, des Silesiens il y on a nombre cette année, et l'opera Montezuma, qu'on a Representé deux fois deja, trouve une approbation générale, soit pour l'orchestre, soit pour les decorations, qui sont magnifiques.“³⁵

In Anbetracht der Tatsache, dass ausgerechnet *Montezuma* in der Forschung als politisch-propagandistisches Instrument Friedrichs II. mit antiösterreichischer Stoßrichtung gilt, wirkt der zitierte Passus – es handelt sich um den einzigen zu der Aufführungsserie – ernüchternd. Der Klang bzw. die Wirkung der Musik und die Pracht der Dekorationen sind die einzigen nennenswerten Aspekte bzw. Qualitätskriterien. Vom Inhalt oder sogar von der Handlung der Oper ist (wie immer) nicht die Rede. Wie sollte bei einer solchen Rezeptionseinstellung eine politische Botschaft vermittelt werden können? Interpretationen der Oper als „Warnung und Aufruf [...] zum Schutz der aufklärerischen Werte gegen die Reaktion mittels der größtmöglichen Konzentration und Bewahrung militärischer Kräfte“³⁶, als „Produkt jener propagandistischen Offensive, mit der Friedrich nach den ersten beiden schlesischen Kriegen Stimmung gegen die sich abzeichnende katholische Allianz zwischen Österreich und Frankreich macht“³⁷ oder als „Werkzeug des Königs [...] zur mentalen Vorbereitung seiner Untertanen auf den bevorstehenden Krieg“³⁸ entpuppen sich vor diesem Hintergrund als moderne Projektionen.³⁹

33 41 St.K. Preußen: Korrespondenz 1749/50 (o. Fol.). Am 4.4. schrieb er über die vier Tage zurückliegende Aufführung, dass die Oper „des plus beaux, et les decorations des plus magnifiques“ (ebd.) gewesen seien.

34 44 St.K. Preußen: Korrespondenz 1752 (o. Fol.).

35 47 St.K. Preußen: Korrespondenz 1755–1756, fol. 7r.

36 Peter Schleuning, „Ich habe den Namen gefunden, nämlich Montezuma“. Die Berliner Hofopern Coriolano und Montezuma“, in: *Traditionen – Neuansätze. Für A. A. Abert*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1997, S. 493–518, hier S. 517.

37 Andreas Gipfer, „Noiez l'idolatrie dans le sang des idolatres...“ Religionskritik im *Montezuma*-Libretto von Friedrich II.“, in: *JbPrKu* 2013, S. 97–110, hier S. 100. Übrigens begannen die Verhandlungen um ein Defensivbündnis zwischen Frankreich und Österreich erst im August 1755. Die Arbeit am Libretto hatte Friedrich II. aber bereits im April 1754 beendet; vgl. Christoph Henzel, „*Montezuma* und das Produktionssystem“, in: *JbPrKu* 2013, S. 49–59, hier S. 51.

38 Van der Hoven, *Musikalische Repräsentationspolitik*, S. 155.

39 Der mögliche Einwand, dass Friedrich II. einem Brief an Francesco Algarotti vom Oktober 1753 zufolge mit der Oper „quelque lardon contre la barbarie de la R. Cr. [= Religion chrétienne]“ (*Correspondance de Frédéric II. Roi de Prusse*, Bd. 3, hrsg. von Johann D. E. Preuss (= Œuvres de Frédéric le Grand 18), Berlin 1851, S. 102) auszusenden intendierte, übersieht, dass er diese Absicht ansonsten für sich behielt. Sie floss weder in die Korrespondenz mit seinen Geschwistern noch in die Aufführungsankündigungen der Berliner Zeitungen ein; vgl. Christoph Henzel, „Repräsentation und Kommunikation. Die Wahrnehmung der Dresdner Oper in Berlin in den 1730er- bis 50er-Jahren“, in: *JbPrKu* 2017 (Druck i. V.).

Im Unterschied zu Puebla beschränkt sich Gottfried van Swieten in seinen Berichten aus den Jahren 1771 bis 1777 auf die Mitteilung weniger Fakten zu den Aktivitäten der Hofoper und verzichtet völlig auf Wertungen. Er verstand sich wie auch alle seine Vorgänger und Nachfolger ausschließlich als nüchterner Beobachter. Etwas anderes verraten allerdings seine quasi privaten Schreiben an Kaunitz, in denen er zwar nur selten auf Musik zu sprechen kommt, dann aber eine ungewöhnliche Schärfe des Urteils zeigt. So klagt er am 30. Dezember 1771 nach dem Besuch einer Aufführung von Grauns *Britannico* über die „effets soporifiques“, die die Musik, die Darsteller, die Dekorationen und Bauten sowie die Tänze bei ihm ausgelöst hätten, und zeigt sich befremdet von der Begeisterung des Publikums.⁴⁰ Kritisch äußert er sich auch über die Festlichkeiten anlässlich der Verlobung des russischen Großfürsten Paul mit Sophie Dorothee von Württemberg im Juli 1776, welche seiner Meinung nach ärmlich ausfielen und unordentlich abliefen. Er schreibt dazu am 20. August 1776:

„Die Opern waren gewöhnlich lang und langweilig, Eiskalte Music, schlechte Ballette, und wenig Verzierungen, der hier angefügte Prologue ist von des Königs Erfindung, und die Französische Übersetzung ist der original Aufsatz des Philosophe de Sans Souci. Ich übergehe die leeren Redouten, und die eben so leeren Reden und Versen, die sowohl bey der academischen Versammlung gehalten, als sonst allenthalben ausgestreuet worden sind [...]“⁴¹

Auf van Swieten machten (nicht nur) die Opernaufführungen keinen Eindruck, einerseits aus nicht näher bestimmten geschmacklichen Gründen, andererseits wegen des seiner Ansicht nach dem Anlass unangemessenen finanziellen und zeremoniellen Aufwands. Dieser Fall einer in seinen Augen eigentlich missglückten Repräsentationsanstrengung war jedoch kein Thema innerhalb der offiziellen Berichterstattung an die Staatskanzlei – die von den Festlichkeiten auf diesem Weg auch gar nichts erfuhr.

Wenn die Opernaufführungen keinem außenpolitischen Repräsentationszweck dienen konnten, weil über sie nichts oder nur Unspezifisches berichtenswert erschien – was waren sie dann bzw. als was wurden sie wahrgenommen? In den Gesandtenberichten ist (wie auch in den Zeitungen) regelmäßig von den „Lustbarkeiten“ des Hofes, insbesondere den „Carnevals-Lustbarkeiten“ die Rede, zu denen neben Komödien, Opere buffe, Balletten, Konzerten, Empfängen, Bällen und Feuerwerken die Aufführungen der großen Oper gehörten. So berichtet Bernes am 19. August 1747 von der Ankunft Wilhelmines, der Schwester des Königs, in Berlin, weshalb „Ihr zu ehren wechselweiß verschiedene Lustbarkeiten in Comoedien, Opern und Bals bestehend zu Charlottenburg und hier angestellt“ würden.⁴² Ähnlich summierend fällt das Schreiben des Grafen Nugent vom 23. Dezember 1769 aus:

„Gestern wurde der Carnaval [sic] mit dem Singspiel *Didone abandonata* eröffnet. Die diesjährigen Fastnachts Lustbarkeiten sind folgender gestalt reguliret worden: Am Sonntage und Mittwoch wird bey der Königin Majt. und am Donnerstage bey der Verwittweten Prinzessin von Preußen Königl. Hoheit, Cour, am Montag und freytag opera, am Dienstage Redoute, und am Sonnabend Ruhetag

40 54 St.K. Preußen: Korrespondenz 1771, fol. 188r. Eine deutsche Übersetzung des betreffenden Abschnitts bietet Busch, „Der österreichische Botschafter“, S. 116f.

41 58 St.K. Preußen: Korrespondenz 1776, fol. 202v–203r.

42 38 St.K. Preußen: Korrespondenz 1747 (o. Fol.). Am 21.8. wurde im Charlottenburger Schlosstheater ein Pasticcio („Serenata“) und vier Tage später in der Hofoper Unter den Linden *Le feste galanti* aufgeführt; vgl. Henzel, „Zu den Aufführungen“, S. 49f.

gehalten, ausser dem wird zum öfteren an den Cour Tagen, abwechselnd eine Opera Buffa oder französische Comedie aufgeführt werden.“⁴³

Eine ganz ähnliche Aufstellung der Anordnung der Lustbarkeiten hatte General Baron von Riedt am 31. Dezember 1763 nach Wien gesandt. Ihm erschienen hier auch die Folgen für den Geschäftsgang in den Behörden berichtenswert:

„Die Faßnachts-Lustbarkeiten werden bey Hofe noch etwan vier Wochen dauern; hernach fangen selbe in der Stadt an. in dieser zeit liegen dahier die geschäften ziemlich still.[...] bey sogestalteten umständen ist durch Ministerial-betreibungen, so lange der Carneval währt, hier wenig oder nichts auszurichten.“⁴⁴

Was der Zweck der Opernaufführungen war, geht aus dem Bericht des Legationssekretärs von Weber vom 29. August 1766 hervor:

„Die Königliche Capelle und Operisten haben den Befehl erhalten, sich instand zu setzen, die Oper Cajo Fabricio betitelt, gegen die Mitte des künftigen October Monaths aufzuführen. Weil ein so früher anfang der winter Lustbarkeiten hier orts etwas ungewöhnlich ist, so muthmaßet man daher, das vielleicht um selbe zeit frembde fürstliche Personen hieselbst eintreffen werden, zu dero unterhaltung dieses schauspiel gewidmet seyn dürfte.“⁴⁵

Tatsächlich reiste Markgraf Karl Alexander von Ansbach an, für den ausnahmsweise sogar Jagden veranstaltet wurden. Von Weber berichtet am 27. September über diese „lustbarkeiten zu Pottsdam“ und fügte an:

„Die abendstunden hingegen ist man bedacht Hochdemselben durch andere annehmlichkeiten, als da sind angesagte Cours, Concerts, französische Tragedien, wobey allemahl grosse Pantomimische Ballets aufgeführt werden, abwechselnd zu verkürzen.“⁴⁶

In Rahmen einer umfangreichen Analyse der Lage Preußens und seiner Regierung, die er vermutlich am Ende seiner Amtszeit in Berlin verfasste, interpretierte Nugent die Fülle derartigen Veranstaltungen im Kontext einer bestimmten kulturpolitischen Absicht des Königs:

„Damit es füroan in seinen Landen, an Ergötzlichkeiten nicht mangeln sollte, führte er hier Opern, Comoedien, Redouten etc. ein. Er sah gern, wenn bey solchen wie auch bey den öffentlichen Spatziergängen alles nach der Mode wohl aufgeputzt und mit Geschmacke gekleidet erschiene. Es war ihm auch lieb zu vernehmen, wenn zahlreiche Privat Lustbarkeiten angestellt würden; überall sollte es sausend und brausend zugehen, und aus Berlin ein teutsches Paris werden.“⁴⁷

Was der Wiener Hof mit dieser Einschätzung anfang, wie er die Informationen über die „Lustbarkeiten“ aufnahm und bewertete, ist unbekannt. Das trifft auch auf repräsentative Veranstaltungen zu, die in der Gesandtschaftskorrespondenz vergleichsweise gut dokumentiert sind wie z. B. das Caroussel vom August 1750.⁴⁸ Puebla sandte nicht nur eine Aufstellung der Teilnehmer nach Wien, sondern auch das detaillierte Rahmenprogramm, so wie es

43 52 St.K. Preußen: Korrespondenz 1769, fol. 212v.

44 48 St.K. Preußen: Korrespondenz 1763, fol. 310r.

45 50 St.K. Preußen: Korrespondenz 1765–1766, fol. 212v.

46 Ebd., fol. 235v.

47 53 St.K. Preußen: Korrespondenz 1770, Tl. 1, fol. 105r u. v.

48 Vgl. Thomas Biskup, „Preußischer Pomp. Zeremoniellnutzung und Ruhmbegriff Friedrichs des Großen im Berliner ‚Caroussel‘ von 1750“, in: *Friedrich der Große und der Hof. Beiträge des zweiten Colloquiums in der Reihe „Friedrich300“ vom 10./11. Oktober 2008*, hrsg. von Michael Kaiser und Jürgen Luh (Friedrich300 – Colloquien 2), <https://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-hof/Biskup_Pomp>, 29.6.2018.

in den *Berlinischen Nachrichten* abgedruckt war, außerdem das Einladungsschreiben zur Teilnahme an allen Feierlichkeiten, das er von Kabinettsminister Karl Wilhelm von Finckenstein erhalten hatte.⁴⁹ Im Unterschied zu (plausiblen) modernen Deutungen des politischen Zwecks unterstellte Puebla, dass Friedrich II. den Markgrafen von Bayreuth beeindrucken wollte – was ihm zumindest anfänglich nicht gelang.⁵⁰ In einem späteren Schreiben äußerte sich Puebla persönlich begeistert über das Reitspektakel:

„le Caroussel qui a été Representé le 25. et le 27., la premiere fois la nuit, où tout l’amphiteatre a été illuminé de plusieurs milliers de Lampions, la seconde fois en plein jour, a été un des plus beaux spectacles, où il regnoit un gout, et une magnificence infinis.“⁵¹

Trotzdem fand das Thema in der Staatskanzlei keinen Eingang in die Kurzzusammenfassung des Berichts.

III.

Dass Theater und Musik in den Gesandtenberichten aus Berlin überhaupt immer wieder einmal erwähnt wurden, hing zum einen damit zusammen, dass Konzerte, Opern und Theateraufführungen über den Karneval hinaus zu den regelmäßigen „Unterhaltungen“ des Hofes gehörten. Vermerkt wurden aber in erster Linie die Opera-seria-Aufführungen.⁵² Zum andern waren die Liebe des Königs zur Musik und sein Flötenspiel allgemein bekannt. Zwar verblieben die künstlerischen Aktivitäten Friedrichs II. streng abgeschirmt von der Öffentlichkeit im privaten Bereich, doch schnappten die Gesandten und Sekretäre hier und dort doch etwas darüber auf – nicht zuletzt aus der Zeitung. Dies betrifft etwa den Hinweis auf die Autorschaft des Königs am Textbuch zu der Festoper, die anlässlich der Eheschließung seines Bruders Ferdinand am 28. September 1755 in Charlottenburg aufgeführt wurde. Zehn Tage zuvor war hier der Auftritt zweier berühmter Sänger „bey Aufführung des von hoher Hand entworfenen Singespiels“⁵³ angekündigt worden. Dies war ein Grund, das gedruckte Libretto – als einziges in dem hier behandelten Zeitraum – nach Wien zu schicken. Puebla schreibt am Vortag der Aufführung:

49 Vgl. die Berichte v. 8.8. und 18.8.1750, 41 St.K. Preußen: Korrespondenz 1749/50 (o. Fol.).

50 Vgl. den Bericht v. 18.8.1750, 41 St.K. Preußen: Korrespondenz 1749/50 (o. Fol.): „On ne voit pas, que la grande depense et le nombre de presens, que le Roy fait à cette occasion, jusqu’icy aient fait grand effet sur luy [...]“

51 Bericht v. 29.8.1750, ebd.

52 Aufschlussreich ist hier der Vergleich mit den Berichten aus Spanien unter Carlos III.; vgl. *Berichte der diplomatischen Vertreter des Wiener Hofes aus Spanien in der Regierungszeit Karls III. (1759–1788)*, 14 Bd., hrsg. von Hans Juretschke, Madrid 1970–1988. Im besagten Zeitraum finden sich lediglich zwei (!) Hinweise auf Opernaufführungen; vgl. den Bericht vom 11.12.1765, wo von einer „span. Comédie“ die Rede ist (ebd., Bd. 3, Madrid 1972, S. 306f.), und den Bericht v. 30.6.1783, wo ein komisches Pasticcio erwähnt wird (ebd., Bd. 9, Madrid 1980, S. 401). Ein entscheidender Faktor dabei dürfte der Verzicht des Hofes auf die repräsentative Opera seria und die Beschränkung auf die komische Oper nach dem Ablauf einer mehrjährigen, durch eine Folge von Krankheiten und Todesfällen in der Königsfamilie bedingten Zeit der Hoftrauer 1761 gewesen sein; vgl. Rainer Kleinertz, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert: Ópera, Comedia und Zarzuela*, Bd. 1, Kassel u. a. 2003, S. 147–150.

53 *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* v. 18.9.1755.

„Demain on Representera une operette intitulée il Tempio d’amore, dont le texte Francois devant etre de la composition du Roy[.] je joins un Exemplaire à Votre Excellence [...]“⁵⁴

Da er zu den gewichtigeren Arbeiten Friedrichs II. wie die französischen Vorlagen zu den Libretti zu *Coriolano*, *Silla* und *Montezuma* nichts schreibt, kann man annehmen, dass er die opernbezogene literarische Produktion des Königs nicht wirklich verfolgte. Eine Gelegenheit das Thema aufzugreifen hätte sich 1753 ergeben können, als *Sylla* in Berlin anonym im Druck erschien, was die Autorschaft vermutlich nicht wirkungsvoll verschleiern konnte.

Ein anderes Thema ist das Flötenspiel. Bernes erwähnt es am 21. Februar 1747 im Zusammenhang mit dem (stets interessanten) Gesundheitszustand des Königs:

„[...] denn obschon man vorgiebt, daß es sich mit ihm merklich bessere, und die wahren umstände seiner Kranckheit zu verbergen suchet, so weiß man doch, daß er zwey oder drey tåg nach dem ersten zufall sich etwas besser befunden, und wieder die flute traversiere blaßen wollen, aber gleich wahrgenohmen habe, daß ihm die finger steiff worden, – mithin hat er auch sein so sehr geliebtes Instrument so gleich von sich geworffen.“⁵⁵

Die Wertschätzung, die Friedrich II. zeitlebens für Johann Joachim Quantz hegte, blieb nicht verborgen. So schrieb van Swieten am 17. Juli 1773:

„Der berühmte Flöthen-Spieler Quantz ist in dem 71ten Jahre seines Alters zu Potsdam gestorben, der König, dessen Lehrmeister er war, bedauert ihn ungemein, und hat an dem begräbnißtage das alltäglich-gewöhnliche Concert nicht gehalten.“⁵⁶

Im Übrigen beobachtete man den König auch daraufhin, ob sich an seinen Vorlieben vielleicht etwas ändern könnte. Dies lässt sich einem Passus im Bericht Pueblas vom 16. Dezember 1752 entnehmen:

„Lundi passé même le Roy n’a pas assisté l’orchestre, qui craint, que sa passion pour la Musique pourroit se rallentir dans la suite, cependant on scait, que ce n’etoit pas une indifference pour l’opera, qui l’y a fait manquer, et que c’etoit seulement une depeche arrivé, qui l’a retenü au Chateau, où il a travaillé avec la comte de Podewils, qui ne parüt qu’à la fin du spectacle.“⁵⁷

Vom immer noch unverminderten Interesse des Königs an musiktheatralischen Unterhaltungen in Potsdam zeugt 16 Jahre später das Schreiben Nugents vom 25. Juni 1768, das u. a. vom Schlosstheater im Neuen Palais handelt:

„Des Königs Majestät sind noch am 20t. dieses, spät in der Nacht zu Pottsdam angelanget; und da Sie tags darauf bey Besichtigung dero Gebäude mit Vergnüßen wahrgenommen, daß der zu Sans Souci neu angelegte Operen saal während Ihro abwesenheit Vollkommen zustand gebracht worden, haben Sie in solchem, um zu Probiren, wie sich der Instrumentenklang darinnen anhöre, denselbigen abend ein Concert gehalten, und zugleich dero Cappelle und Sängern bedeuten lassen, sich gefasst zu machen, bey erhaltend ersten befehl auf dem daselbstigen Theatro das Oratorium, il Sto. Augustino betitelt, aufführen zu können.“⁵⁸

Der von Juli bis August dauernde Besuch der von Friedrich II. sehr geschätzten verwitweten Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis von Sachsen gab die Veranlassung für ein reiches Festprogramm, von dem Nugent am 19. Juli einen Umriss mitteilte:

54 47 St.K. Preußen: Korrespondenz 1755–1756, fol. 102r. Der Druck bietet das Textbuch in französischer und italienischer Sprache; vgl. das Exemplar D-B Mus. Ta 375.

55 37 St.K. Preußen: Korrespondenz 1746–1747 (o. Fol.).

56 55 St.K. Preußen: Korrespondenz 1772–1773, fol. 84r.

57 44 St.K. Preußen: Korrespondenz 1752 (o. Fol.).

58 51 St.K. Preußen: Korrespondenz 1767–1768, fol. 120r.

„Vorgestern sind die Königl. Cappelle, und die sammentlichen Hofsänger von hier dahin abgegegangen, und morgen wird denenselben die aus 36 Personen bestehende hiesige Troupe von der französischen Comedie und Opera Comique nachfolgen. Von Jenen werden Verschiedene neue Symphonien und Concerts, unter anderem auch das Oratorio il St.o Agostino betitelt, und von diesen einige Trauerspiele, auf die allemal eine kurze operette folgen soll, allda aufgeführt werden.“⁵⁹

Die Produktionen im Opernhaus Unter den Linden waren öffentlich zugänglich; zu den anderen Veranstaltungen, den Konzerten bei den Königinnen und den Intermezzo- bzw. Opera-buffa-Aufführungen in Charlottenburg und Potsdam, wurden manchmal die Gesandten eingeladen, wobei sich die Gelegenheit zum Gespräch mit dem König ergeben konnte. Dies zeigt das Schreiben von Bernes vom 5. August 1747:

„Ihro Maj. der König haben sich den 1ten dieses nach Charlottenburg begeben, wohin sich selbigentags auch beider Königinnen Maj. umb denen allda angestellten und biß auf den 7ten oder 8ten dieses dauern sollenden festins beyzuwohnen erhoben haben; sämtliche fremde Ministri seyend zu denen alldortigen Schau-Spielen eingeladen worden, gestalten wir unß darum den 2ten dieses zur Comoedie, und den 3ten zur operetta hinauß begeben und beide täge nacheinander zum soupé an der Königl. Tafel gezogen zu werden die ehre genossen haben, künftigen Montag werden wir der Repetition der Operetta, welche diesen lustbarkeiten den Schluß machen dürfften, wiederumb beywohnen, ich aber habe bey dieser gelegenheit jüngsthin die gnade gehabt, daß sich Ihro Maj. der König über die unweit Exilles vorgefallene Action mit mir lang unterhalten, und mir zu erkennen gegeben haben, daß Sie dieses französische unternehmen jederzeit vor sehr gefährlich angesehen, und sich diesen vor die Franzosen erfolgten wiedrigen ausgang vorgebildet hätten.“⁶⁰

Dass die Opern im Falle einer solchen Einladung lediglich als Anlass oder Rahmen dienten, um ins Gespräch zu kommen, belegt auch der Bericht von Bernes vom 13. April 1748 über seine Abschiedsaudienz beim König in Potsdam:

„Ihro Maj. unterhielten sich ferner fast eine halbe stunde über verschiedene indifferente dinge mit mir, und hatten die gnade mich an dero Mittags-tafel zu ziehen, hernach eben zur Italiänischen Operette zu invitieren, in welcher Sie mich an dero Seiten setzten, und nach deren endigung wiederum beym abend-Essen au petit couvert behielten.“⁶¹

IV.

Im Zusammenhang mit den verstreuten Hinweisen auf Opernaufführungen finden sich – sehr selten – Nachrichten über die berühmtesten Berliner Künstler, sprich: Sängerinnen, Sänger und Tänzer. Erstmals ist dies am 28. März 1750 der Fall:

59 Ebd., fol. 132v. Tatsächlich handelt es sich bei *La conversione di Sant'Agostino* um das einzige Oratorium, das der religionskritisch eingestellte König jemals in Berlin oder Potsdam aufführen ließ. Man muss dies als besonderes Zeichen der Ehrerbietung gegenüber Maria Antonia Walpurgis, der Autorin des Librettos, verstehen. Die Komposition des Werkes stammte von Johann Adolf Hasse.

60 38 St.K. Preußen: Korrespondenz 1747 (o. Fol.). Bei der erwähnten „Action“ westlich von Turin waren die angreifenden Franzosen am 19.7.1747 von der piemontesisch-habsburgischen Armee besiegt worden.

61 39 St.K. Preußen: Korrespondenz 1748 (o. Fol.).

„Mademoiselle Astrua prima Donna du Théâtre du Roy ayant été appelée du Roy de Sardaigne pour chanter à Turin pendant les festins, qui s’y feront à l’occasion des Noces du Duc de Savoye, vient d’obtenir un congé pour quatre mois, elle part Mercredy, et passera par Vienne [...].“⁶²

Ein rares Urteil über den Kastraten Giovanni Carestini enthält der Bericht vom 29. Dezember 1753:

„[...] en cette ville, où l’ouverture des plaisirs se fit hier par l’opera Silla, le Sr Carestini ayant été assés Retabli pour y Représenter.“⁶³

In beiden Fällen gab Puebla offensichtlich das weiter, was er in seinem Umkreis gehört hatte. Von der Abreise Giovanna Astruas nach Turin wurde erst eine Woche später in der Zeitung berichtet.⁶⁴

Nach dem Siebenjährigen Krieg verlagerte sich das Interesse auf durchreisende Berühmtheiten. So erschien Nugent am 10. September 1768 das Auftauchen von Baldassare Galuppi erwähnenswert:

„Von bemeltem Petersburg ist vor einigen Tagen der berühmte Napolitanische Music Compositeur, Namens Galupi, hier eingetroffen, und wird seinem Vorgeben nach, ehester tagen, über Dresden nach Italien zurückkehren.“⁶⁵

Wegen der Sensation, vielleicht auch wegen der Aussichten für Wien fügt Nugent in seinen Bericht vom 7. Oktober 1770 einen Exkurs über den Tänzer Fierville ein:

„Der ohnlängst aus Paris hier angekommene Tänzer, Namens FierVille, ein sohn des hiesigen impresarii von der französischen Comedie, hat bey der wählender anwesenheit der Verwitweten frau Churfürstin von Sachsen, zu Pottsdam aufgeführten Opera dergestalt den Gnädigsten Beyfall Sr. Königl. Majtt. erhalten, das Sie sich geäußert haben: l’on danse communement Sur les Pointes des Pieds, mais celui ci danse Sur les ongles. Heut wird er sich zum ersten mahl auf dem hiesigen Theatro produciren, und in einiger Zeit, wie ich vernehme, sich in gleicher Absicht nach Wienn begeben.“⁶⁶

Am 13. November berichtet er von der Abreise Fiervilles nach Wien⁶⁷, korrigiert sich aber knapp vier Wochen später, indem er am 8. Dezember schreibt:

„Nunmehr Verlautet, das der lezthin erwähnte Virtuose Tänzer FierVille sich noch zu Pottsdam aufhalte und Hoffnung habe auf lebenslänglich in die hiesig Königlichen Dienste aufgenommen zu werden.“⁶⁸

62 41 St.K. Preußen: Korrespondenz 1749/50 (o. Fol.).

63 45 St.K. Preußen: Korrespondenz 1753 (o. Fol.).

64 Vgl. *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* v. 4.4.1750.

65 51 St.K. Preußen: Korrespondenz 1767–1768, fol. 154v.

66 53 St.K. Preußen; Korrespondenz 1770, Tl. 2, fol. 133. Fierville war augenscheinlich extra für den Besuch der Kurfürstin engagiert worden; darauf verweist die Auszahlung von 400 Talern für „Reisekosten der neuen Tänzer“ im Juni 1770 aus der Schatulle des Königs; vgl. Christoph Henzel, „Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik (Teil 1)“, in: *JbPrKu* 1999, S. 36–66, hier S. 58.

67 Vgl. 53 St.K. Preußen: Korrespondenz 1770, Tl. 2, fol. 157r: „Gestern ist der jüngst hier erwähnte Virtuose Tänzer Fierville nach Wienn abgereiset. Wie ich vernehme, soll die alldasige Direction de Spectacles ihn für diesen winter engagiret haben.“

68 Ebd., fol. 175v. Zwei von Louis Schneider mitgeteilten Schreiben Friedrichs II. an den Directeur des Spectacles Johann Karl von Zierotin-Lilgenau v. 13.8. und 7.11.1771 zufolge kam es zu keiner Einigung mit Fierville; vgl. Louis Schneider, *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin 1852, Anhang, S. 72 und 74.

Van Swieten erwähnt am 20. September 1774 den auf der Durchreise befindlichen Violinvirtuosen Antonio Lolli.⁶⁹ Ausführlicher geht er auf das Gastspiel des Wiener Violoncellisten Ignaz Küffel ein, wobei bei beiden Musikern nicht die Person selbst, sondern ihre Beziehung zum preußischen Hof im Zentrum des Interesses steht. So schreibt er am 25. Januar 1774:

„Der König ist vorgestern des morgens nach Potsdam zurückgekehrt; gestern als an dem Geburtsfeste Ihre Majestät war bey dem Prinzen Heinrich grosses Concert und Super. Bey dem Concert ließe ein Wienerischer Musicus mit Nahmen Küffl, welcher ehemals dem HE. Fürsten Esterhazy, und mithin dem verstorbenen Bischofen v. Neustadt gedient hat, auf dem violoncello sich hören. derselbe hat auch das Glück gehabt vor dem König zu spielen, und von Ihrer Majt. mit einer goldenen tabatiere beschenket zu werden.“⁷⁰

Kaunitz scheint später die Gesandtschaft zur Förderung von Wiener Künstlern eingesetzt zu haben. So schreibt Reviszky am 6. Januar 1781 über den am Nationaltheater engagierten Bassisten Ludwig Fischer:

„Hr. Fischer, welchen Euere Fürstliche Gnaden mir gnädig zu empfehlen geruhet, und dem ich in dieser Rücksicht alle meine mögliche Dienste angeboten, hat sich nicht lange hier aufgehalten, und nachdem er 3mal mit allgemeinem Beyfall auf dem hiesigen deutschen Theater gesungen, ist er vor einigen Tagen nach Hamburg abgereist; bey seinem Rückwege wünscht er sich auch bey dem Prinzen von Preußen hören zu laßen, der ein besonderer Liebhaber der Musick ist, wegen seiner damaligen Unpäßlichkeit aber diesen Zeitvertreib aber nicht abwarten konnte.“⁷¹

Schließlich nahm der Skandal um die Flucht der Berliner Primadonna Getrud Elisabeth Mara einigen Raum ein, zumal hierdurch möglicherweise diplomatische Verwicklungen mit Wien drohten. Reviczky schreibt am 10. Oktober 1780:

„Als während dem letzten Aufenthalt der oftgedachten Frau Herzogin zu Potsdam der König ein Concert zu geben gesonnen war, so wollten Sn. Majt. zu diesem Ende Ihre erste Hof Sängerin Sgra. Mara von Berlin holen laßen; es fand sich aber, daß sie heimlicherweise mit ihrem Manne entwichen; hier glaubt man, sie habe diesen unüberlegten Schritt bloß darum gemacht, weil der König ihr abgeschlagen ins Bad nach Töplitz zu reisen, und da inzwischen verlaudet, daß sie sich zu Prag und Wien aufgehalten, so wollen viele Verschiedene, Baron Riedesel habe den Auftrag erhalten, diese Mara nebst ihrem Manne zu reclamiren, zumahlen beyde in königlichen Diensten stehen, und letzterer noch überdieß bey einem preußischen Inf.terie Regimente als Soldat engagirt ist.“⁷²

Die Folgen für die Hofoper thematisiert er am 6. Januar 1781:

„Da Mlle. Mara aus hiesigen Diensten getreten, so hätte beynahe dieses Jahr die gewöhnliche Opera gar nicht statt gehabt; es ist aber noch zu rechter Zeit eine Italienische Sängerin Namens Gervasi hier

69 Vgl. 56 St.K. Preußen: Korrespondenz 1774, fol. 55r: „Der berühmte Violinist Lolli ist seit 8. Tagen hier, und hat zu Potsdam das Glück nicht erhalten können, sich bey dem König hören zu lassen. Er setzt seine Reise nach Petersburg fort.“

70 Ebd., fol. 292r. Küffel war von 1768 bis 1770 Mitglied der Hofkapelle in Eszterháza gewesen; vgl. Howard C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Work, Bd. 2: Haydn at Eszterháza 1766–1790*, London 1978, S. 73f. Am 2.2.1774 veranstaltete er ein Konzert in Berlin, welches damit beworben wurde, dass er „sich bereits am Hof [hat] hören lassen“; vgl. *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* v. 20.1.1774. Ein zweites Konzert gab er am 13.2.; vgl. ebd. v. 10.2.1774.

71 61 St.K. Preußen: Korrespondenz 1779–1781, fol. 434v–435r.

72 Ebd., fol. 389v. Bis Anfang Oktober befand sich damals die Schwester Friedrichs II. Philippine Charlotte, verwitwete Herzogin von Braunschweig, in Potsdam. Der eigenen Schilderung der Sängerin zufolge verbrachte sie den Winter nach ihrer Flucht in Prag, um erst danach nach Wien zu reisen; vgl. *Göttliche Stimmen: Lebensberichte berühmte Sängerinnen. Von Elisabeth Mara bis Maria Callas*, hrsg. von Eva Rieger und Monica Steegmann, Frankfurt a. M. 2002, S. 57f.

eingetroffen, um die Stelle der Mara zu ersetzen, und es scheint, daß man mit derselben ganz wohl zufrieden ist.⁷³

Die Faszination des Skandals gab Facetten des Musiklebens ein Gewicht in der Berichterstattung, das ihnen normalerweise nie zugebilligt worden wäre. Der folgende Passus aus dem Bericht vom 8. Oktober 1768 ist nicht nur der mit Abstand längste über eine Opernaufführung überhaupt, sondern auch der einzige, der den Titel einer in Potsdam aufgeführten französischen Oper nennt:

„Zur belustigung des Prinzen und der Prinzessin von Preussen Königl. Hoheiten, begibt sich die hiesige französische Comedianten Troupe wochentlich einmal nach Pottsdam. am verwichenen Sonntage führete solche die Opera Comique, Le Militien betitelt, alda auf. Zu diesem stücke gehören soldaten Kleydungen. Um es recht natürlich vorzustellen, leyheten die Comedianten Mondirungen Von dem Lestwitzischen Grenadie Battaillon aus. Dem General Lestwitz, der auch zugegen war, Mißfiel sehr, seines Battaillons Mondirungen auf der bühne zu sehen; doch ließ er es dabey bewenden; biß die operette aus war. So wie aber der Vorhang heruntergelassen wurde, schickte gedachter general 10 Corporalen auf das theatre, um die acteurs, welche sothane Mondirungen anhatten, derb zerprügeln zu lassen; der befehl wurde genau Vollzogen, im augenblicke fiel ein Hagel von stock Prügeln auf die Comoedianten; diese aber suchten sich davor zu erwehren so gut sie konnten; sie bissen, grazten, und schlugen mit feusten so nachdrücksam um sich herum, das einige Corporalen dabey übel zugerichtet wurden; das getöß wurde auch so heftig, daß alles was auf der strasse war, dem Comoedien hause zulief. Selbst des Prinzen von Preussen Königl. Hoheit, die diesen besonderen Auftritt gar nicht Vermuthend waren, kehrten wieder dahin zurück. wie Höchstdieselben sich nun zeigten, wurde aus schuldigster Ehrfurcht alles bald still. Seine Königl. Hoheit befahlen den Corporalen also gleich abzutreten und beschenckten einen Jeden acteur, dem derselbig tag ein hartes schicksal betroffen hatte, mit einem gallonirten neuen Kleyde. Damit wurde alles ausgeglichen.“⁷⁴

V.

Um den Wert der Gesandtenberichte für die Übermittlung von Nachrichten über die Berliner Oper bewerten zu können, ist es wichtig zu wissen, dass der Wiener Hof auch über andere Wege der Informationsbeschaffung verfügte, etwa Berichte von Reisenden – über die freilich nichts bekannt ist. Leicht verfügbar waren aber die in Wien vertriebenen Zeitungen, die auch die Nachfrage von Adligen und Bürgerlichen nach Informationen befriedigten. Das 1703 gegründete *Wienerische Diarium* etwa druckte ganz überwiegend Meldungen aus anderen Ländern und Höfen ab, wobei immer wieder einmal etwas aus den Hofopern dabei war.⁷⁵ Untersucht man nun die Berichterstattung dieser zweimal pro Woche erscheinenden Zeitung, dann fällt auf, dass auch sie die Berliner Hofoper mit einer gewissen Verzögerung wahrnimmt, erstmals 1743:

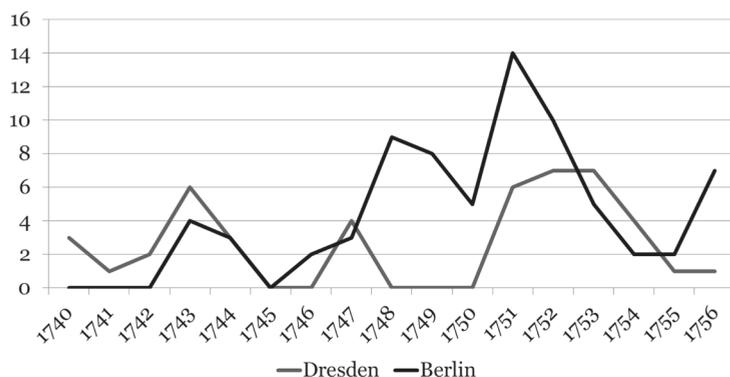
„Berlin 12.1.: „Gestern Abends war in dem grossen Opern-Hause ein neues Sing-Spiel / Clemenza di Tito betitult / aufgeführt.“⁷⁶

73 61 St.K. Preußen: Korrespondenz 1779–1781, fol. 434v.

74 51 St.K. Preußen: Korrespondenz 1767–1768, Tl. 2, fol. fol. 176r–176v. Bei der Oper handelt es sich um Egidio Romualdo Dunis *Le Milicien* von 1762.

75 Vgl. die digitalisierte Ausgabe <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&caid=wrz>>, 18.1.2016.

76 *Wienerisches Diarium* v. 26.1.1743.



Grafik 1: Opernnachrichten aus Berlin und Dresden im *Wienerischen Diarium*

War der Hof über den Bau des Opernhauses Unter den Linden schon eher in Kenntnis gesetzt (August 1742), so erfuhr doch die Leserschaft des *Wienerischen Diariums* eher und regelmäßiger von konkreten Aufführungen. Wovon die bis zum Beginn des Siebenjährigen Kriegs zu beobachtenden starken Ausschläge bei der Anzahl der Nachrichten (siehe Grafik 1) abhängen, ist schwer zu sagen. Möglicherweise spielte die Konkurrenz anderer Meldungen um einen Platz in der Zeitung, die in der Regel einem Umfang von zehn oder zwölf Seiten hatte, eine Rolle. Geht man darüber hinaus davon aus, dass das *Wienerische Diarium* bei seiner Berichterstattung aus der preußischen Hauptstadt Meldungen aus anderen Zeitungen (vor allem aus Berlin selbst) übernahm, dann ließe sich die das Jahr 1745 betreffende Flaute vielleicht mit der kriegsbedingten Erschwerung der Postwege erklären. In Bezug auf die erhöhte Aufmerksamkeit für die Berliner Oper am Anfang der 1750er Jahre gibt es eine auffällige Parallele bei den Gesandtenberichten (1752: sieben Erwähnungen, 1753: sechs, vorher drei bis vier), aber keinen ersichtlichen sachlichen Zusammenhang. Was die zwei Jahre danach angeht, war möglicherweise der Neuigkeitswert der preußischen Hofoper erst einmal erschöpft. Es fällt nämlich auf, dass das *Wienerische Diarium*, das bis 1743 nur die Dresdner Oper im Blick gehabt und danach nurmehr sporadisch erwähnt hatte, über die sächsische Hofoper, beginnend 1751, wieder mehr zu berichten wusste und dies bis 1754, nun Berlin überflügelnd, auch so beibehielt. Ein Zusammenhang mit der Aufführung von Hasses Oper *Solimano* liegt hier auf der Hand, welche 1753 durch einen aufwendigen Triumphzug (u. a. unter Verwendung von lebenden Tieren) für eine Sensation gesorgt hatte.⁷⁷ Auch das *Wienerische Diarium* druckte, wohl in Übernahme einer sächsischen Zeitungsmeldung, eine ausführliche Beschreibung ab, die in folgender Bemerkung gipfelte:

„[...] und ist dergleichen Magnificence in einer Opera, wobey etliche hundert Personen aufziehen, und das Theatrum mit ganz ausnehmenden Decorationen gezieret war, noch nicht gesehen worden.“⁷⁸

1753 war *Solimano* namentlich fünfmal der Gegenstand einer Nachricht im *Wienerischen Diarium*, 1754 noch einmal anlässlich ihrer Reprise im Karneval.⁷⁹ Eine solche Fülle an

77 Die gedruckte Disposition des Triumphzugs ist im Faksimile wiedergegeben bei Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern*, S. 156–159.

78 *Wienerisches Diarium* v. 28.2.1753 („Dresden, 9.2.“).

79 Vgl. *Wienerisches Diarium* v. 28.2. (2x), 3.3., 21.3. und 24.3.1753 sowie 23.2.1754. Der Sensationswert eines solchen Aufzugs ließ allerdings rasch nach: Die mit ähnlichem Aufwand inszenierte Oper

Nachrichten war bei den Berliner Opern von *Cinna* (1748) bis *Silla* (1753) allerdings die Regel. *Mitridate* (1751) wurde sogar neunmal genannt.⁸⁰ Das bedeutet, dass die Zeitungsleser über die Hauptproben, sofern sie vom König besucht wurden, und die Aufführungsserien weitaus besser informiert waren als die Leser der Gesandtenberichte. Darüber hinaus erfuhren sie jedoch auch nicht mehr. Die Komponisten, Sänger, Szene, Tänzer, der Aufwand – all dies blieb außen vor, von den Handlungen ganz zu schweigen.⁸¹ Bis 1756 fällt der Name des Hofkapellmeisters Carl Heinrich Graun nur einmal wie zufällig im Zusammenhang mit der Hofoper:

„Vorigen Samstag reiste der Königl. Kappellmeister, Herr Graun, mit der Königl. Kapelle, nach Potsdam, um die neue Opera, Iphigenia, in Gegenwart Sr. Majest. zu probiren.“⁸²

Ausführlichere Schilderungen, sofern sie überhaupt gegeben werden, betreffen nie die Aufführung selbst, sondern stets den Festanlass und die Präsenz von Mitgliedern der königlichen Familie, eventuell auch den zeremoniellen Kontext. Als exemplarisch dafür kann die Nachricht in der Ausgabe vom 22. April 1747 gelten:

„Berlin 8.4.: Vorgestern haben Se. Maj. der König das geburts-Fest der Königl. Frau Mutter Maj., welches zwar den 27. verwichenen Monats eingefallen, dessen solenne Feyer aber damals wegen einer kleinen Unpäßlichkeit höchstgedachter Königin verschoben worden, aufs feyerlichste zu begehen beliebt. Der gantze Hof erschiene in grosser Gala, und legte Vormittags die gewöhnliche Glückwünsche ab. Nachmittags rukte ein Detachement von der in Charlottenburg stehenden Leib-Garde alhier ein, die Posten in dem Opern-Hause zu besetzen. Gegen Abend erhoben sich Ihre Majestäten, und Ihre Königl. Hoheiten die Prinzen und Prinzessinnen, nebst dem gesammten Hofe in das Opern-Haus, wo das auf dieses Geburtstag-Fest componierte Sing-Spiel: La Festa Galante [sic] mit allgemeinem Beyfall aufgeführt wurde. Nach dessen Vollendung speiseten Ihre Mejestäten und das Königl. Haus in denen Zimmern des Königs an der so-geannten Maschinen- oder Confidenz-Tafel, die 5. Mal bedienet ware, auf dem goldenen Service.“

Die plastische Schilderung, die übrigens eine gekürzte Fassung eines Textes aus den *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* vom 8. April 1747 darstellt⁸³, sticht markant von dem oben zitierten, auf wenige Fakten reduzierten Passus im Gesandtenbericht

Ezio im Januar 1755 wurde nur einmal (nicht einmal namentlich) erwähnt; vgl. *Wienerisches Diarium* v. 1.2.1755.

80 Vgl. *Wienerisches Diarium* v. 2.1., 13.1., 16.1. (2×), 23.1., 30.1. (2×), 3.2. u. 13.2.1751.

81 Aufschlussreich für die Vertriebswege der Libretti ist die Anzeige von „Herrn Monats-Buchgewölb, unter denen Tuchlauben im Pfeifferschen Haus“ v. 29.1.1749, in der nicht nur die preußische Kammergerichtsordnung, sondern auch „Cinna, ein Singspiel, welches den 8. Jan. 1749 auf dem Berlinischen Schau-Platz aufgeführt worden, und grossen Beyfall erhalten hat, in Italiänischer und Teutscher Sprache, in 8vo 30 kr.“ angeboten wurde. Weitere Annoncen dieser Art konnten im *Wienerischen Diarium* allerdings nicht ausfindig gemacht werden.

82 *Wienerisches Diarium* v. 16.10.1748 („Berlin, 8.10.“). Ein zweites Mal fällt sein Name im Bericht über die Uraufführung der Passionskantate *Der Tod Jesu*; vgl. ebd. v. 12.4.1755 („Berlin, 27.3.“). Die mögliche Annahme, dass sich daran der Bekanntheitsgrad des Komponisten abmessen lasse, ist irrig, denn auch Johann Adolf Hasse wird nur zweimal erwähnt, zuerst anlässlich seiner Ankunft in Dresden 1734 (vgl. ebd. v. 27.2.1734: „Dresden, 12.2. Heute ist der fürtreffliche Mrs. Hasse, mit der berühmten Sängerin Faustina, über Wien aus Venedig alhier angelanget.“), danach im Zusammenhang mit der ausführlichen, 17-seitigen Schilderung der Feierlichkeiten anlässlich der Vermählung von Maria Anna, der Schwester Maria Theresias, mit Karl Alexander, Prinz von Lothringen, am 7.1.1744 in Wien, zu denen die Aufführung seiner Oper *Ipermestra* gehörte (vgl. ebd. v. 1.2.1744).

83 Wiedergegeben bei Christoph Henzel, *Quellentexte zur Berliner Musikgeschichte im 18. Jahrhundert* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 135), Wilhelmshaven 1999, S. 23f.

vom selben Tag ab. Der Vergleich zeigt, dass die Gesandten durch ihre Art der Berichterstattung gerade die repräsentativen Facetten ausblendeten. Darauf achtzugeben, war offensichtlich nicht ihre Aufgabe.

Aus den Beobachtungen können einige Schlüsse gezogen werden: Erstens dienten die Gesandtenberichte im besagten Zeitraum nur sehr selektiv der Übermittlung von Informationen über kulturelle Repräsentationsanstrengungen am politisch konkurrierenden Hof.⁸⁴ Der Wiener Hof konnte sich davon auf dieser Grundlage kein Bild machen. (Offenbar wollte er dies auch gar nicht.) Zweitens konnte der preußische König nicht sicher sein, dass seine Bemühungen um die Errichtung einer glanzvollen Hofmusik und Hofoper von den Gesandten überhaupt weitergegeben würden. Die zeitliche Verzögerung, mit der dies geschah, und die lange Zeit völlig unspezifische Behandlung des Themas in den Berichten sprechen hier für sich. Viel mehr, als dass der Wiener Hof von der Existenz der Berliner Hofoper erfahren würde, konnte er auf diesem Weg nicht erreichen – wofür eigentlich auch die Zeitung als Medium genügte. Drittens bestand somit auch keine Möglichkeit, über die Wahl bestimmter Stoffe und Handlungen, über ästhetische Positionen, aufwendige Inszenierungen und zeremonielle Kontexte miteinander zu kommunizieren und in einen Vergleich bzw. in Konkurrenz zu treten. Dafür hätte es eines etablierten Diskurses über Opernaufführungen bedurft.⁸⁵ War also die Idee, dass die Hofoper gegenüber „fremden Herrschaften“ als Mittel der Repraesentatio maiestatis genutzt wurde,⁸⁶ nichts als eine Legitimationsstrategie der Zeremonialwissenschaft?

Abstract

It is a truth universally acknowledged that *opera seria* was designed as a power-enhancing spectacle to impress not only local publics but also foreign courts, particularly the major European power players. Modern scholarship considers official envoys as the main agents of transmitting information about performances, titles, storylines and the meaning of operas. However, this common perception can be disproved by evaluating the reports of the Austrian embassy in Berlin between 1740 and 1780, the critical years of political rivalry between Austria and Prussia. Music and opera are rarely mentioned in the coverage of court and political news; a targeted interest in their aesthetic value or potential political interpretation did not exist. These findings challenge common perceptions of serious opera as a means of princely representation between the courts of the *ancien régime*.

84 Die Berichterstattung des kaiserlichen Residenten Arnold von Heems vom September 1705 bis Juli 1707 über den Hof Friedrichs I. lässt keine andere Haltung erkennen; vgl. 3 St.K. Preußen: Korrespondenz 1685–1714. So liegt aus dem November 1706, in den die Hochzeit des Kronprinzen Friedrich Wilhelm mit Sophie Dorothea von Hannover fiel, kein Bericht vor. Auf die aufwendigen Feierlichkeiten beziehen sich im Dezember nur zwei knappe Bemerkungen. So liest man im Bericht vom 18.12.: „Die wegen deß CrohnPrintzl. Beylagers angesteleten divertissemens continueren annoch, werden aber mit ausgang künfftiger woche Zu end seyn.“ (fol. 230r) Eine Woche später heißt es: „Nachdem übrigens hiesige Lustbarkeiten wegen deß CrohnPrintzl. Beylagers vor den Feyertagen ein ende genommen, ist es itzt am Hoff gantz Still.“ (fol. 232v)

85 Vgl. Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680-1740)* (= Theatron 45), Tübingen 2005, S. 35–42.

86 Vgl. Juliane Riepe, „Hofmusik in der Zeremonialwissenschaft des 18. Jahrhunderts“, in: *Händel-Jahrbuch* 47 (2001), S. 27–52.