

Birgit Kiupel

# Zwischen Krieg, Liebe und Ehe

Studien zur Konstruktion von Geschlecht und Liebe  
in den Libretti der Hamburger Gänsemarkt-Oper (1678–1738)



Birgit Kiupel  
Zwischen Krieg, Liebe und Ehe

Studien zur Konstruktion von Geschlecht und Liebe in den Libretti  
der Hamburger Gänsemarkt-Oper (1678–1738)

**Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik**  
**Herausgegeben von Eva Rieger**

**Band 8**

Birgit Kiupel

# Zwischen Krieg, Liebe und Ehe

Studien zur Konstruktion von Geschlecht und Liebe  
in den Libretti der Hamburger Gänsemarkt-Oper (1678–1738)



Centaurus Verlag & Media UG

Birgit Kiupel, (Musik-)Historikerin, Autorin, Zeichnerin. Mit Vorliebe im 17. und 18. Jahrhundert unterwegs. Studium der Geschichte, Literaturwissenschaft und Philosophie an der Universität Hamburg und der Visuellen Kommunikation an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg. Veröffentlicht ihre Studien in Radio-Sendungen, Büchern, Aufsätzen, Zeichnungen und Musik-Bilder-Shows.

Die vorliegende Arbeit ist 2008 unter dem Titel «Zwischen Krieg, Liebe und Ehe. Studien zur Konstruktion von Liebe und Geschlecht in den Libretti der Hamburger Gänsemarkt-Oper (1678–1738)» von der Universität Hamburg angenommen worden.

#### Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8255-0721-3      ISBN 978-3-86226-272-4 (eBook)  
DOI 10.1007/978-3-86226-272-4  
ISSN 1616-2927

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© CENTAURUS Verlag & Media KG, Freiburg 2010

Lektorat: Susanne Gottlob, Hamburg

Umschlaggestaltung und Satz: Brücke 12, Bern

Umschlagabbildung: Illustration aus dem Libretto von «Das höchstpreisliche Crönungsfest Ihr. Königl. Mayst. in Preußen», aufgeführt anlässlich der Königskrönung 1701 an der Hamburger Gänsemarkt-Oper. Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz. Handschriftenabteilung.

Diese Seite wurde absichtlich freigelassen

## **Inhalt**

<b>Einleitung</b>	12
-------------------	----

### **I. Teil A**

#### **Krieg, Gewalt und Frieden: Realitäten**

1.	<b>Realitäten in Hamburg</b>	
1.1.	Kriege nicht nur vor den Stadttores	44
1.1.1.	Exkurs: Zum Begriff Gewalt aus Gender-Perspektive	47
1.2.	Konflikte innerhalb der Stadtmauern	48
1.2.1.	Alltägliche Gewalt	50
1.3.	Bürgerwehr und Bürgermilitär	53
1.3.1.	Die Bürgerwehr als Kulturträger: Mars tanzt mit Venus	56
1.4.	Soldaten und Söldner	58
1.5.	Mann gegen Mann: Duelle	60
2.	<b>Der Krieg als Schule der Männlichkeiten und Weiblichkeiten</b>	
2.1.	Der adlige Mann: kriegerisch und Frieden bringend	65
2.1.1.	Ideale Männerbilder: z.B. Herkules und Mars	66
2.1.2.	Der Hof als Zivilisierungsfaktor für adlige Krieger?	68
2.2.	Frauen, Waffen, Gewalt und Krieg: eine Frage des Standes	69
2.2.1.	Wehrhafte Heldinnen	69
2.2.2.	Adlige Frauen: begeisterte Jägerinnen	73
2.2.3.	Herrscherinnen und Regentinnen mit militärischen Führungsaufgaben	77
2.3.	Frauen aus bürgerlichen und unteren Schichten: Waffen im Haus und auf dem Schlachtfeld	78
2.3.1.	Die Feder: eine wirksamere Waffe?	82
3.	<b>Frauen im Krieg</b>	
3.1.	Frauen von Stand im Kriegslager und auf dem Schlachtfeld	83
3.2.	Am Hof auf den Helden wartend: die adlige Frau	85
3.3.	Frauen aus den unteren und bürgerlichen Schichten	86

## **I. Teil B**

### **Krieg, Gewalt und Frieden: die Libretti**

4.	<b>Inszenierungen bei Hofe und auf der Opernbühne</b>	
4.1.	Das Geschlecht des Krieges und des Friedens	88
4.2.	Der adlige Säugling als angehender Kriegsheld und die Pflichten der Mutter	98
4.3.	Der vorbildliche adlige Held auf dem Schlachtfeld und in der Liebe	106
4.4.	Der bedrohte Frieden in den Schäferspielen	109
5.	<b>Feldherrenvielfalt und Soldatenleben in den Libretti</b>	
5.1.	Der Wüstling	111
5.2.	Der an «Liebesdingen» Desinteressierte	112
5.3.	Der tapfere Militär, aber übergriffige Galan	112
5.4.	Der friedliebende und fromme Held	113
5.5.	Der verheiratete Feldherr	115
5.6.	Der hochrangige Militär ohne Familienanschluss	116
5.7.	Aspekte des Soldatenlebens: Prächtige Kleidung, Rituale, Liebesgaben	116
5.8.	Die niederen Ränge: mehr Wein als Weib und Waffen?	117
5.9.	Der Krieg als Erwerbsquelle für Männer der unteren Schichten	119
6.	<b>Weibliche Bühnenfiguren im Theater des Krieges</b>	
6.1.	Regentinnen und Heerführerinnen	122
6.2.	Adlige Frauen auf der Jagd	126
6.3.	Frauen als «Kriegsbeute» – sexuelle Gewalt während des Krieges	128
6.3.1.	Frauen im Schlafzimmer und im Serail, der Gewalt und Schaulust preisgegeben	132
6.4.	Weibliche Todesopfer	135
6.5.	Der Krieg als Erwerbsquelle für die Frau	137
7.	<b>Das Duell: Mann gegen Mann</b>	
7.1.	Ein verbotener Männlichkeitsbeweis	137
7.2.	Das Duell in der Kritik	140
8.	<b>Das Duell der Geschlechter</b>	143
8.1.	Kämpfende Frauen	145
8.2.	Tragische Zweikämpfe	149



8.3.	Amazonen kämpfen gegen Männer	152
8.4.	Frauen in zivil, die mit Waffen gegen Männer vorgehen	157
8.5.	Zauberische Kämpferinnen	161
8.6.	Frau kämpft gegen Frau	162
8.7.	Komödiantische Kämpfe der Geschlechter	163

## 9. **Frauen an der Heimatfront**

9.1.	Das Warten der Frauen	166
9.2.	Die eifersüchtigen Kriegsheimkehrer	169
9.3.	Krieg gegen die Liebe und die Frau	170
9.4.	Friedensschluss durch die Ehe: der Hausfrieden oder die Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln	171

	<b>Zwischen-Halt: Doing gender in the opera</b>	174
--	---	-----

## II. Teil

1.	<b>Liebe, Ehe und die Konstruktion von Geschlecht.</b>	
	<b>Was ist Liebe?</b>	178
1.1.	Legitime Liebe nur in der Ehe	182
1.2.	Die Ehe: Ordnung der Geschlechter und der Gefühle	183
1.3.	Heiratsverordnungen	184
1.4.	Eheanbahnungen in Adel und Bürgertum: zwischen Arrangement und «freiem Willen»	190
1.5.	Die zwangsverheiratete Braut	194
1.5.1.	Eheanbahnung im höheren Adel	196
1.5.2.	Eheanbahnung im niederen Adel: ein Negativbeispiel	199
1.5.3.	Die Oper Bretislaus (1725)	211
1.5.4.	Widerstandsformen von Bräuten gegen ihre Verheiratung in der Oper	217
1.6.	Der zwangsverheiratete Bräutigam in der Oper	218
1.6.1.	Die Oper Miriways (1728)	219
2.	<b>Innenansichten von Ehen</b>	
2.1.	Das Ideal einer glücklichen Ehe trotz aller Zwänge	223
2.2.	Hochzeitsfeiern: Oper privat	225
2.3.	Bürgerliche Männer über ihre Ehen	228
2.4.	Die Ehe: Ordnung der Geschlechter unter das Primat des Mannes	231

2.4.1.	«Double standard»: zur Polarisierung der Geschlechter	236
2.4.2.	Das umstrittene männliche Primat	243
2.5.	Konflikte und Gewalt in der Ehe	246
2.5.1.	Unglückliche Ehen	246
2.5.2.	Gewalt in der Ehe: Züchtigungsrecht und «Hauskreuz»	249
2.5.3.	Satirische Ehebilder in der Literatur	254
2.6.	Die Scheidung: ein selten legitimer Ausweg	259
3.	<b>Eheanbahnung und Ehekrieg im Bürgertum und in den unteren Schichten. Intermezzi, komische Szenen und komische Opern</b>	
3.1.	Komik als Schlüssel zur Realität von Geschlechterverhältnissen in Hamburg?	262
3.2.	Intermezzi: komödiantische Kurzschriften über das Geschlechter-Gelächter	264
3.3.	Exkurs: Die Liebe und der Markt. Der Kampf um die Ware «wahre Liebe»	265
3.4.	Exkurs: Bella Italia	268
3.5.	Vespetta – eine Wespe mit Herz und Verstand	270
3.6.	Serpina – eine Schlange mit Biss	277
3.7.	Das häusliche Regiment der Frauen	281
3.8.	Exkurs: Wahrnehmungsmuster	282
3.9.	Der Mann als Dienstmädchen	283
3.10.	Alga – die Sehnsucht einer alten Jungfer	284
3.11.	Lisetta – «kapriziös», ein anderes Wort für «selbstbewusst»	292
3.12.	Rosetta – der vergebliche Kampf um den süchtigen Ehemann	305
3.13.	Xanthippe – die unglückliche Ehefrau eines Philosophen	308
	<b>Zwischen-Halt: Ideale Liebe versus Alltagswelt</b>	310
4.	<b>Frauen in der Frühaufklärung in Hamburg. Zwischen Kunst, Bildung und Haushalt</b>	
4.1.	Ausläufer der «Querelle des Femmes» in Hamburg	313
4.2.	Die Gänsemarkt-Oper und ihr Umfeld: eine Universität auch für Frauen?	318
4.3.	Die gebildete und tugendhafte Frau in der Oper	321

5.	<b>Liebe ohne Ehe</b>	
5.1.	«Unzucht» und ihre Spiegelung in satirischer Literatur	323
5.2.	Das Begehren der Frauen	325
5.3.	Der Kampf um die sexuelle Erfüllung	329
5.4.	Vermeintliches Paradies der «Liebe»: der Hof	331
5.5.	Das Bürger-Palais	333
5.6.	Die Galanterie	335
5.7.	Prostitution in Hamburg: zur Rechtslage	344
5.7.1.	Prostitution auf der Opernbühne: sexuelle Dienstbarkeit der Dienstbotinnen	347
5.7.2.	Gehobene Prostitution im Zelt des Feldherrn	349
5.8.	Opernsängerinnen zwischen Realität und Imagination	354
5.8.1.	Opernsängerinnen im Spiegel zeitgenössischer Texte mit Hamburg-Kolorit	357
5.9.	«Unzucht» im Opernhaus: eine «Coffee=Schenckerin» unter Anklage	363
5.10.	Uneheliche Kinder: die rechtliche Lage	365
5.10.1.	Uneheliche Kinder von Fürsten auf der Bühne	366
5.10.2.	Uneheliche Kinder von Fürstinnen auf der Bühne	368
5.10.3.	Uneheliche Kinder aus bürgerlichen und Unterschichts-Familien auf der Bühne	371
5.11.	Kindestötungen	374
6.	<b>Hexerei und Zauberei</b>	
6.1.	Hexerei und Zauberei in Hamburg	376
6.2.	Bühnenzauber im Zeichen der Geschlechterdifferenz	378

### III. Teil

1.	<b>Der Krieg, die Liebe und die Suche nach dem Glück</b>	
1.1.	Liebe und Sexualität als kriegerischer Akt. Annäherungen und Verweigerungen	386

2.	<b>Drei Gänsemarkt-Opernanalysen.</b>	
	<b>Außergewöhnliche Männer und Frauen en détail</b>	393
2.1.	Die drey Töchter Cecrops (1680)	394
2.2.	Der Hochmüthige Gestürztte und wieder erhabene Croesus (1711)	407
2.3.	Circe (1734–1743)	437
	<b>Epilog</b>	466
	<b>Anmerkungen</b>	478
	<b>Quellen- und Literaturverzeichnis</b>	638
	Dank für Rat und Tat	683
	«Die Geschäfte der Mad. Kayserin» – eine historische Phantasie	684

## Einleitung

CCCXLII. Was zu mehrmahlen gedacht, will ich nochmahls erinnern: Man nehme nur in allen die Probabilität in acht, damit es das Ansehen gewinne, als hätten sich die Dinge, wie sie praesentiret worden, würcklich zugetragen, oder könnten sich doch also zutragen.

CCCXLIII. Jedoch, weil alle Theatralische Sachen in der Opinion beruhen, darf man eben in einem oder andern Dinge kein Distel=Kopf seyn, sondern muß dem Theatro, der Materie, der Zeit, und anderen Circumstantien, eine Freyheit lassen.<sup>1</sup>

Der Dichter und spätere Pastor an der Hamburger St. Jacobi-Kirche Erdmann Neumeister (1671–1756) legte Ende des 17. Jahrhunderts die erste komplette Anleitung zum Verfassen von Opernlibretti vor, bearbeitet und in Hamburg erstmals herausgegeben von dem Librettisten und Romanautoren Christian Friedrich Hunold alias Menantes (1680–1721). Für Neumeister/Hunold spielte die Nähe der Libretti zur Realität, zur damaligen Lebenswirklichkeit eine bedeutende Rolle. Doch äußerten sie sich nur vage über die Unterschiede in der Ausgestaltung von Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit und verwiesen auf die «Opinion» und Freiheit der Librettisten. Zur Freiheit des Librettisten gehörte es, zwar erfundene, aber wahrscheinliche Liebesepisoden beizusteuern:

CCLXII. Was die Invention betrifft, so muß sie wohl, weil es einmahl so eingeführet ist, nach der vornehmsten Materie, etwas Verliebtes seyn.

CCLXIII. Dannenhero, wo ja in einer Historie, oder wenn ein Held aufgeführet wird, an sich selber keine Liebes=Sachen vorgegangen, so muß man solche mit einer geschickten Manier darzu dichten. (S. 396)

Die Helden, ihre Entourage und ihre Gegenspieler sind allerdings nicht nur mit «Liebes=Sachen» beschäftigt: Sie werden auch in Kämpfe verwickelt.

CCLXXXVIII. Fällt ein Gefechte, Schlägerey etc vor, wo sichs mit dem Singen nicht wohl thun läst, sind solche, nach dem Stande der Personen, unter einer Music von Trompeten oder Hautbois ec aufzuführen. (S. 402)

Neumeister/Hunold eröffneten diese Anleitung über die Kreation und Bedeutung von Opern mit der Überzeugung:

Eine Opera oder ein Sing=Spiel ist gewiß das galanteste Stück der Poesie, so man heut zu Tage zu aestimiren pfeleget. (S. 394)

An den Schluss dieser Ausführungen setzten sie ein anschauliches Beispiel: das Libretto der Oper *Bellerophon*, benannt nach der «vornehmsten» Hauptperson. Doch lasse sich der Titel um den «Haupt=Inhalte des Wercks» ergänzen: «Die vom Himmel geschützte Unschuld und Tugend stellet vor Bellerophon in einer Opera».<sup>2</sup> Zwar sei diese Oper kein «Meisterstück», wie es vorgeblich bescheiden heißt (CCCXLIX, S. 413f), aber sie sei vorbildlich gemäß der «meisten Regeln» verfasst.

In der Vorrede von *Bellerophon* finden sich theatralische Bausteine wie etwa eine Germania «als eine Königin, sitzend auf einem Wagen von Slaven gezogen». Germania und Irene bieten dem Kriegsgott Mars erfolgreich Paroli und huldigen einem Frieden bringenden Fürstenpaar. In der Oper selbst werden unterschiedliche Varianten von Liebes- und Gewaltverstrickungen gezeigt:

#### Sujet der Liebe

- Die tugendhafte Prinzessin Philonoe aus Lycien und der corinthische Prinz Bellerophon verlieben sich.
- Bedroht wird diese Liebe durch die verführerisch-zauberische und verheiratete Königin Sthenoboea, die «verbotene Blicke auf seine [Bellerophons] galante Person geworffen» hat, der sich im Krieg durch Tapferkeit hervorgetan hatte.

#### Sujet der Gewalt

- Die Prinzessin wird auf der Jagd beinahe von einem Fürsten vergewaltigt, den sie abgewiesen hatte, doch dann von Bellerophon gerettet.
- Bellerophon verteidigt außerdem das Reich vor einem Ungeheuer und sich selbst gegen die (rachsüchtige) Liebe der Sthenoboea.

Damit wäre der Rahmen skizziert für die vorliegende Arbeit, die das Verhältnis von Operntext und Lebenswirklichkeit in Hamburg ausloten will. Im Mittelpunkt stehen die Bedeutung und Verknüpfung von Krieg, Gewalt und Liebe – und ihre Konstruktion und Darstellung in der Hamburger Oper am Gänsemarkt zur Zeit der sogenannten Frühaufklärung. Zwar war Hamburg als eine reichsunmittelbare, von Bürgern regierte Stadt keinem Landesherrn unterworfen, dennoch war das Stadtleben von einflussreichen Vertretern der Adelskul-

tur geprägt. Ihr höfisch-galanter Lebensstil in diversen Ausprägungen faszinierte auch bürgerliche Milieus. Zentral ist die Frage nach den Vorstellungen und Bildern von Männlichkeiten und Weiblichkeiten, die den Liebes- und Lebensmodellen zugrunde liegen. Welche lassen sich in der Realität nachweisen, welche werden auf der Opernbühne vermittelt? Möglicherweise haben galante Helden wie Bellerophon ständeübergreifend beeindruckt, denn «galant» war das Modewort der Zeit.<sup>3</sup>

Wie beeinflussten Bilder des Krieges und des Kriegers die Liebe und das Zusammenleben von Männern und Frauen, im Adel und im Bürgertum? Was verstand man unter Gewalt und welche Funktion hatte sie? Inwiefern setzten sich Kriegsszenarien und -strategien in Alltag und Ehe fort? Welche Rolle spielten geschlechtsspezifische Zuschreibungen und Auswirkungen von Krieg und Frieden, wenn es heißt: «Doing gender in the opera»?

## **Die Oper in Hamburg**

Die Oper war das multi-mediale Ereignis des 17. und 18. Jahrhunderts, in dem Musik, Bildende Kunst und Literatur zusammenwirkten. Sie funktionierte, wie auch Zeitgenossen betonten, als Ort moralischer und zugleich vergnüglicher Erbauung, also als unterhaltsame Lehrbühne für die legitime Organisation und damit Reproduktion einiger gesellschaftlich normierter Züge: Wie wurden in dieser Schule der Liebe und der Tugenden Geschlechterrollen und -kulturen in Szene gesetzt und bewertet? Ein wichtiger Handlungsmotor war die Liebe in ihren vielfältigen Ausdrucksformen, den Liebestrieben, Gefühlen und deren Kanalisierungen in gesellschaftlich anerkannte Bahnen. Doch lassen sich auch Subtexte und Identifikationsangebote entdecken, die nicht systemkonform waren, wie etwa Andeutungen auf gleichgeschlechtliches Begehren oder auf ein eheloses Leben.

Außerdem galt die Oper ausdrücklich als Wirtschafts- und Standortfaktor, als Anziehungspunkt und Nachrichtenbörse für adlige und bürgerliche Einflussreiche:

Opern zu halten, und mit Beifall heraus zu bringen, ist mehr eines grossen Herrn, oder einer gantzen Societät, als eines Privat=Mannes Werck [...]. Die gute Ordnung und Einrichtung einer solchen Societät bringen dem gemeinen Wesen vielen Nutzen: weil durch berühmte Vorstellungen oft grosse Fürsten und Herren bewogen werden, ihren und ihrer Hoffstatt Aufenthalt in einer Stadt zu

suchen, und derselben häufige Nahrung zuzuwenden. Wissenschaften, Künste und Handwerker fahren wol dabey, und der Ort macht sich so ausnehmend mit guten Opern, als mit guten Bancken: denn diese nützen, und jene ergetzen. Die letzten dienen zur Sicherheit, die ersten zur Lehre. Es trifft auch fast ein, daß, wo die besten Bancken auch die besten Opern sind. Man frage alle Compositeurs vom ersten Rang, was sie gewünscht haben, ehe sie mit Opern zu thun gehabt?<sup>4</sup>

Inbesondere die Hamburger Oper am Gänsemarkt, die als Ensemblebetrieb zwischen 1678–1738 bestand – der unscheinbare Fachwerkbau befand sich zwischen dem heutigen Hotel Vierjahreszeiten und der Hamburgischen Staatsoper – bietet einen einzigartigen, weil nahezu vollständig erhaltenen, in der Regel deutschsprachigen Libretto-Bestand.<sup>5</sup> Dabei handelt es sich um Textbücher, die oft nach französischen und italienischen Vorlagen übersetzt, bearbeitet und gelegentlich mit plattdeutsch sprechenden Figuren oder Szenen versehen wurden. Repräsentativ gestaltet, in einem grob gehefteten und am Rücken angeleimten Umschlag aus marmoriertem Buntpapier im Taschenformat, wurden sie von den Opernbesuchern während der Vorstellung gelesen, gesammelt und so in den Alltag hineingetragen – und dienten wohl gelegentlich auch als «postillon d’amour».<sup>6</sup> Für ihre Bedeutung spricht auch, dass sie von Hamburger Honoratioren gesammelt wurden, wie etwa vom Hamburger Syndikus Johann Klefeker (1698–1775).<sup>7</sup> Die ersten Katalogisierungen besorgte der Musikschriftsteller, Komponist und Diplomat Johann Mattheson<sup>8</sup> (1681–1764), von dem auch der Musikreisende Charles Burney (1726–1814) sich genötigt sah, «etwas umständlicher zu seyn, weil er nicht nur ein geborner Hamburger war, sondern auch lange in dem dreyfachen Charakter, als Sänger, Komponist und Schriftsteller Figur gemacht hat.»<sup>9</sup>

Fast 320 unterschiedliche Werke wurden zwischen 1678 und 1748 aufgeführt und im Librettokatalog der Hamburger Oper am Gänsemarkt verzeichnet, den Hans Joachim Marx und Dorothea Schröder 1995 herausgebracht haben.<sup>10</sup> Bei diesen Libretti handelt es sich um einen

Quellenbestand, der in der Musikwissenschaft, aber auch in den Nachbar-Disziplinen wie Germanistik, Theaterwissenschaft, Komparistik und Kunstgeschichte nur sporadisch ausgewertet worden ist.

Meiner Auseinandersetzung mit den Libretti liegen Perspektiven des Gender-Konzepts<sup>11</sup> als historisch-sozialer Kategorie zugrunde: Wie ist die Fiktivität der Geschlechterrollen – und möglicherweise deren Subversion bzw. Über-



schreitungen – mit den Wirklichkeiten eines klar abgesteckten historischen Zeitraums des Hamburger (Kultur-) Lebens verschränkt? Das Zusammenspiel von Wort und Musik muss künftigen Projekten vorbehalten bleiben. Die Überlieferungslage der Musik ist wesentlich schlechter, weil Partituren nicht so selbstverständlich wie Libretti gedruckt wurden. So blieben von mancher Oper nur einzelne Arien erhalten, die in Anthologien Eingang fanden.

Das Libretto war die literarische Leitgattung des 17. Jahrhunderts.<sup>12</sup> Obwohl der Zauber der Musik, die Arien als «Seele einer Oper»<sup>13</sup> gefeiert wurden, war es Konsens, dass die Musik die Dienerin des Wortes sein sollte. (Deshalb wurden auch diverse Libretti mehrmals vertont.) Die den Opern zugrunde liegenden Libretti sind «lebendige» historische Dokumente, an denen sich Einstellungen, Mentalitäten und Konflikte einer Gesellschaft ablesen lassen, vor dem Hintergrund literarischer und theatralischer Traditionen. Wird mit den Libretti lesbar, wie Widersprüche einer patriarchal strukturierten Gesellschaft verhandelt und möglicherweise herrschaftskonform bzw. in contrario unkonventionell gelöst wurden?

Die Oper ist ein hochwirksames, überwältigendes, weil fast alle Sinne ansprechendes Instrument, das auch den Emotions-Haushalt einer Gesellschaft reguliert. Auch in der Oper am Gänsemarkt ging es explizit um den legitimen Umgang mit Gefühlen, mit «Liebe» in einer nach Geschlechtern und Ständen hierarchisierten Gesellschaft. Außerdem kamen in den Libretti Einstellungen und Konstellationen zur Sprache, die sich für diese Zeit nur schwer in Quellen privater Natur wie Tagebüchern und Briefen finden lassen: Wie fühlten sich eine junge Frau oder ein junger Mann, die/der mit einem unbekanntem oder sogar ungeliebten Menschen verheiratet werden sollte – welche Handlungsräume blieben ihnen? Die Oper bot ein Forum für diverse Ausbrüche von Verzweiflung und Widerstand, wie die Racheschwüre gedemütigter Königinnen, die Tränen verlassener Helden, die Wutausbrüche von Ammen über untreue Ehemänner und die Klagen überarbeiteter Dienstubinnen.

Das Theater in der Frühen Neuzeit war ein privilegierter Ort, um traditionelle Geschlechterrollen in Frage zu stellen.<sup>14</sup> So lassen sich auch in den Libretti Auseinandersetzungen um die Rolle der Frau nachweisen – und somit um die beider Geschlechter; die Querelle des Femmes, aus Frankreich und Italien importiert, wurden auch in Deutschland ausgetragen. Was vielen Verantwortlichen des Opernbetriebs und ihren Zeitgenossen noch selbstverständlich war – das Thema Liebe zu benennen – bereitete allerdings späteren Forschergenerationen Probleme. Doch ist dies auch den Mechanismen eines

---

patriarchalen Wissenschaftsbetriebes geschuldet, in dem diese Themen eine marginale, weil möglicherweise gefürchtete Rolle spielten.

### **Hamburger Geistesleben: zwischen adligen und bürgerlichen Modellen**

Die Libretti meines Untersuchungszeitraumes sind Produkte eines Netzwerkes bürgerlicher gelehrter Männer, die auch auf die Entwicklung deutscher Kultur, Sprache und Gesellschaft Einfluss nehmen wollten. Der Zugang zur höheren Bildung und ihren Institutionen wie Gymnasium, Ritterschule oder Universität blieb den Jungen und Männern vorbehalten. Hier konnten sie auch Bühnenerfahrungen sammeln, wie etwa in den Schulspielen, wo Männer Stücke schrieben und Jungen auch die Frauenrollen spielten, wie etwa am Johanneum, der ältesten höheren Bildungseinrichtung Hamburgs.<sup>15</sup> Sie kamen nicht mit ihrer Geschlechterrolle in Konflikt, wenn sie in der Öffentlichkeit auftraten, weder als kleine Jungen noch als heiratsfähige Gelehrte, Dichter, Komponisten und Publizisten. Im Oktober 1703<sup>16</sup> wurde in Hamburg die Schulpflicht vom 7.–12. Lebensjahr eingeführt; zugleich wurden alle Winkelschulen verboten, doch bestand diese Schulform noch lange fort. Weiterführende Bildung war jedoch nur für Jungen auf dem Johanneum und dem Akademischen Gymnasium, einer Aufbaustufe zur Vorbereitung auf ein Universitätsstudium, möglich; den Mädchen blieb ausschließlich der Privatunterricht,<sup>17</sup> den sich nur bildungsnah und privilegierte Schichten oder Künstlerfamilien leisten konnten.

Für die Leipziger Oper, die von 1693–1720 bestand, ist nur eine Frau nachweisbar, die Libretti bearbeitet und geschrieben hat: die gut ausgebildete Christina Dorothea Lachs, Tochter des Komponisten Nikolaus Adam Strungk und verheiratet mit einem Pastor. Die «Lachsins»<sup>18</sup> könnte noch dazu die einzige nachweisbare Libretto-Autorin an der Hamburger Oper gekannt haben: die gebildete Gräfin Maria Aurora von Königsmarck. Sie verfasste das Libretto *Die drey Töchter Cecrops* (siehe Opernanalyse in Teil III), das möglicherweise von Nikolaus Adam Strungk vertont wurde, der zur Zeit der *Cecrops*-Produktion<sup>19</sup> in Hamburg wirkte. Die Gräfin wurde von vielen bürgerlichen Männern wie Johann Mattheson hofiert. Auch wenn nicht alle adligen Frauen gut ausgebildet und künstlerisch aktiv waren, so bot ihnen ihr Stand oftmals privilegierte Möglichkeiten zur kulturellen Teilhabe. Hier drängt sich die bisher wenig beleuchtete Frage auf, wie adlige und bürgerliche Milieus und Kulturen aufeinander einwirkten und welche Konsequenzen dies für die Bildung und

Handlungsräume von bürgerlichen Frauen in Hamburg hatte. Die Hamburger Oper war, trotz anders lautender Forschermeinung,<sup>20</sup> keine «Bürger-Oper» – auch wenn die Besitzer des Grundstückes bürgerlich waren ebenso wie die Mehrzahl der Pächter –, in ihrer Funktion und inhaltlich-musikalischen Ausrichtung richtete sie sich auch an ein adliges Publikum, das zudem wesentlich zur Finanzierung beitrug. Die Hamburger Oper am Gänsemarkt erscheint der Historikerin als eine Art Laboratorium, in dem Ähnlichkeiten, Differenzen, Überschneidungen und Beeinflussungen zwischen bürgerlichen und adligen Milieus und ihren Vorstellungen von Weiblichkeiten und Männlichkeiten untersucht werden können.<sup>21</sup> Reinhart Meyer behauptet:

Sozialpsychologisch gesehen, stellt sich die Hamburger Oper in vielen ihrer Stücke eindeutig als feudaladliges, patrizisch-galantes Institut dar, auf das das mittelständische Publikum in keiner Weise vorbereitet war. Da aber andererseits die Offenlegung theatralischer Erotik erst allmählich geschah und dabei ein breites Spektrum von Möglichkeiten geboten wurde, konnte es einen Erziehungsprozeß einleiten, der sich von der derbkomischen Komik der Stegreif- und Wanderbühne abhob.<sup>22</sup>

Meyers Überlegungen sind anregend, aber sie ziehen nicht in Betracht, dass das Publikum aus Männern und Frauen zusammengesetzt war, die jeweils geschlechtsspezifisch im Hinblick auf Liebe und Erotik sozialisiert waren.

Um 1700 wird die Einwohnerzahl von Hamburg auf 70 000 geschätzt.<sup>23</sup> Nach jahrelangen, teilweise gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen Bürgerschaft und Senat kehrte nach dem Haupttrezess von 1712 eine gewisse Ruhe ein. Weltliche Macht, Rat und Bürgerschaft, und geistliche Obrigkeit herrschten mittels eines spannungsreichen Konstruktes. Handel und Handwerk hatten in bestimmten Bevölkerungsgruppen für Wohlstand gesorgt. Damit ging ein kultureller Anspruch einher, der sich in einer prächtigen Repräsentationskultur äußerte. Obwohl es einige wichtige Arbeiten zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Hamburgs gibt, fehlen noch entsprechende Studien zu meinem Untersuchungszeitraum.<sup>24</sup>

### **Zwischen Abbild, Gegenwelt und «Realität»**

Am Beispiel alleinreisender Frauen lässt sich ein Changieren der Libretti zwischen normativen Diskursen, Widerspiegelungen realer Ereignisse und Hand-

lungen im Text und phantasierten Freiräumen veranschaulichen und diskutieren. So behauptet Meyer:

Die Opernbühne erstellt eine illusionäre Gegenwelt, die so konsequent ihren eigenen fiktiven Gesetzen folgt, daß sie zwar die geheimen und verdrängten sexuellen und gesellschaftlichen Wunschvorstellungen der Zuschauer und Autoren aufnehmen und verarbeiten kann, aber keinerlei Wirkung über das Theater hinaus anstrebt. Ihre Wirkung erfüllt sich im sinnlichen Vergnügen der Zuschauer, die nicht nur nie vergessen, daß sie im Theater sitzen, sondern die zur Befriedigung ihrer Triebe auch nicht auf die Opernillusion angewiesen sind. Die Herrschaft hat noch immer Wege gefunden, ihre Bedürfnisse zu befriedigen. Dort allerdings, wo ständig mit Triebverzicht gelebt werden muß, kann die Erotisierung der Bühne zu einem Triebstau und psychischen Konflikten führen, die in das Alltagsleben hineinwirken, weil sie Bedürfnisse weckt, die nicht zu erfüllen sind.<sup>25</sup>

Meyer thematisiert als einer der ersten das Spannungsfeld «Illusion auf der Opernbühne», «Norm» und «Realität». Doch geht er Fragen nach geschlechts- und standesspezifischen Tugend- und Handlungsräumen und Konstruktionen von Idealbildern nur am Rande nach. Deshalb soll den Hintergründen und dem «realistischen Gehalt» vermeintlicher Illusionen nachgeforscht werden. So waren beispielsweise, trotz aller Restriktionen, alleinreisende Frauen, etwa in Männerkleidung, Realität – wenn auch als skandalös bestaunt. Über Frauen, die in Männeruniform und -kleidung für ihren Lebensunterhalt kämpften, gibt es etliche Quellen.<sup>26</sup> Mit welchen Konsequenzen hatten dann weibliche Bühnenfiguren zu rechnen, die übliche Handlungsrahmen überschritten? Überhaupt wurde mit den Libretti sehr wohl eine Wirkung über die Bühne hinaus angestrebt, enthielten sie doch explizite Handlungsanweisungen und Moralvorstellungen, indem sie Konflikte und ihre Auflösungen in Politik und Liebe darstellten.

Wichtige Bestandteile des Welt-Theaters bilden Repräsentationen und Rituale, Vorstellungen und Darstellungen, mit denen Menschen ihre soziale Umwelt begreifen und zugleich beeinflussen. Repräsentationen sind ausgehandelte bzw. durchgesetzte, konsensfähige, aber auch umstrittene Bilder und Vorstellungen, die gesellschaftliche Wirklichkeiten darzustellen beanspruchen. Diese sind jedoch nicht als Widerspiegelungen gesellschaftlicher Ordnungen zu verstehen, sondern als Modelle für die Wirklichkeit, die durchaus

umstritten sind. Daher steht das komplizierte Wechselverhältnis von sozialen Ordnungen, Realitäten und Repräsentationen im Zentrum meines Interesses, verbunden mit der Frage: Wer hatte die Deutungsmacht über die Wirklichkeiten, und wie ist sie mit Konstruktionen von Geschlecht verknüpft?

Repräsentationen und Rituale haben eine «Theatralisierung des Lebens»<sup>27</sup> zur Folge, wie es an Höfen aber auch in Städten wie Hamburg zu beobachten ist. Politische Macht und Geschlechtercodes wurden legitimiert und inszeniert durch Formen der Repräsentation, die vom Theater, von der Oper, aber auch aus den Kirchen und den Gottesdiensten bekannt – und wiederum auf höfischen Festen, bürgerlichen Hochzeiten zu erleben waren. Fakten und Fiktionen, Vergangenheit und Gegenwart wurden so verwoben, dass die Grenzen zwischen Opernwelt und realem Leben verschwimmen konnten.

Gegenstand heftiger Diskussionen war damals die Realitätsnähe des Geschehens auf der Bühne. Mattheson erwartete auf der Opernbühne eine «geziemende Ähnlichkeit», also einen gefilterten Spiegel, denn nur mittels einer Erhöhung der Wirklichkeit sei auch eine Verbesserung der Sitten zu erzielen.

§.157. Was würde doch für ein wunderliches Spiel entstehen, wenn man alles so roh auf die Bühne brächte, wie es der Markt giebt? Wo wäre die Seltenheit? Opern erfordern was ganz anders und ausserordentliches: auch selbst in ihren gewöhnlichen Reden muß nichts kriechendes, nichts pöbelhaftes, nichts niederträchtig natürliches seyn.<sup>28</sup>

Doch was Mattheson als «roh» ablehnte, hatte auf der Opernbühne offensichtlich Erfolg. Ob dieses «pöbelhafte» jedoch als Quelle für eine größere Nähe zur damaligen «Realität» gelten kann, ist zu bezweifeln. Hier könnte es sich um eine klischeehafte Zeichnung etwa von Unterschichten handeln.

Das Publikum erfreute sich an aufwändigen Historienspektakeln, Umzügen, Reinszenierungen von weltgeschichtlichen Meilensteinen und auch an maskierten Kommentaren zu aktuellen Ereignissen. Formen der Simulation finden sich in vielen Lebensbereichen, man schätzte «lebende» Mythen, Allegorien und Historien. Die frühneuzeitlichen Medien spielten eine wichtige Rolle bei der Konstruktion von Identitäten und Geschlecht. Sie geben Einblicke in die Inszenierung des täglichen Lebens, erkennbar an Kleidercodes, Versionen von Männer- und Frauenbildern. Hier wurden Identitäten gesampelt und erprobt, diente Oper und Theater auch als Ort der spielerischen Identitätsfindung. Judith Butler's These klingt verführerisch:

There is no 'proper' gender, a gender proper to one sex rather than another, which is in some sense that sex is cultural property. Drag constitutes the mundane way in which genders are appropriated, theatricalized, worn and done; it implies that all gendering is a kind of impersonation and approximation.<sup>29</sup>

Auch bei der Produktion und Rezeption von Medien, zu denen die Oper zu zählen ist, sind geschlechtsspezifische Zuschreibungen zu beobachten. So imaginierte sich «der Mann» als das verführerischen, körperlich-sinnlichen und täuschenden Medien ausgeliefert war, die weiblich konnotiert waren.<sup>30</sup> «Die Frau» gilt als Täuschende, als «Frau Welt», und der öffentlich präsentierte weibliche Körper funktioniert als Medium, dessen Keuschheit regelmäßig in Zweifel gezogen wird. In einigen Prologen wird die allegorische Figur «der Opera» von der Starsopranistin und zeitweiligen Opernchefin Margarethe Susanna Kayser verkörpert und gesungen. So beginnt die Vorrede zu Telemann's Oper *Emma und Eginhard* (1728/1731/1732) bezeichnenderweise mit «Mein Liebhaber» und wird unterzeichnet mit «Deine Getreue/ Die Hamburgische Opera». Die Oper selbst wird mithin als Frau imaginiert, dem urteilenden männlich konnotierten Blick ausgesetzt. Über ihre Machtfülle wird zu diskutieren sein.

Ein besonderes Augenmerk gilt der von Neumeister/Hunold erwähnten und in der Oper facettenreich dargestellten Liebe und ihrer Konzeption, zu der auch, in heutigen Begrifflichkeiten, Erotik und Sexualität zählen. Die Liebe spielte auf der Opernbühne eine wichtige Rolle. Sie wird als «verführerisch» und «betrieglich», aber auch als «süß» dargestellt – in jedem Fall als ein soziales Ereignis, das dank einer spezifischen Geschlechterpolitik in eine allgemein anerkannte Ehe münden sollte. Dieses Ziel war aber offensichtlich schwer zu erreichen, denn vielfach stehen konfliktreiche Ereignisse vor der Eheschließung im Zentrum der Opernhandlung. Die üblichen Zwangsehen, also die in der Regel von den Vätern arrangierten Ehen, waren problematisch, da etliche davon betroffene Frauen und Männer auf ihre individuelle Liebeswahl pochten. Die Sprengkraft der Liebe<sup>31</sup> war einer der Gründe für den theologischen Streit um die Oper in ihren Anfangszeiten, in denen einige Kirchenmänner sie auch als «Tempel der Wollust» bekämpften.<sup>32</sup>

Auch außerhalb der Opernhäuser spielten die Gefühle eine zentrale Rolle. Norbert Elias stellte die große Bedeutung der Gefühle, der Affekte und der Methoden der Verstellung für die höfische Gesellschaft fest. Ihre Wahrnehmung und «Analyse» war für den einzelnen, aber auch für die Mitkonkurrenten «überlebensnotwendig».<sup>33</sup> Wie brisant müssen da Gefühle rund um die

Liebe und die Eheschließungen gewesen sein! Michel Foucault's Unterscheidung von Allianz- und Sexualitätsdispositiv vernachlässigt den Aspekt der Gefühle, die er erst, wie Helga Meise schreibt, «in der im 18. Jahrhundert aufgewerteten Familienzelle am Werk» sieht.<sup>34</sup> Meise betont hingegen die große Bedeutung von Gefühlen in der höfischen Gesellschaft, in der Gefühlsäußerungen als gefährlich galten: «Ehen lassen sich zwar stiften, Geburten aber nicht erzwingen.»<sup>35</sup>

Entscheidend für die Modelle von Liebe und Sinnlichkeit im Opernlibretto und anderen Textsorten ist die Konstruktion zweier Geschlechter in einem oftmals von Militär und Krieg geprägten Handlungsrahmen. Dies lässt sich beispielsweise in einem Erfolgsroman von Hunold alias Menantes nachweisen. Bereits im Titel seines Romans *Der europäischen Höfe Liebes- und Helden-Geschichte* habe Hunold, so Hans Wagener in seiner Einleitung, «Liebe und kriegerisches Heldentum miteinander verbunden». «Die Verknüpfung dieser beiden Themenkreise ist für den höfisch-historischen Roman des 17. Jahrhunderts typisch.»<sup>36</sup> Für Hunold ist auch klar, dass «Krieges- und Liebes-Händel die annehmlichste Abwechslung in dergleichen Büchern vergönnen».<sup>37</sup> August Bohse alias Talander (1661–1740) erklärte in seinem Roman *Alceste*: «Die Liebe und der Krieg regieren noch überall bey den höheren Gemüthern.»<sup>38</sup>

Auch ein Großteil der Opern ist nach diesem Muster konstruiert: Handlungsstränge mit kriegerischen und politischen Ereignissen sind verwoben mit Liebesintrigen. Letztere wurden bisher in der Forschung nur erwähnt und kaum näher analysiert, da sie als nebensächlich galten. Doch die Librettisten und die Verfasser der Libretto-Vorberichte wussten zumindest um die Wirkung der «süßen» Beilagen zu den kriegerischen und politischen Aktionen männlicher Helden.<sup>39</sup>

Die Libretti können uns Heutigen mehr Aufklärung darüber verschaffen, welche Rollen und Bildungschancen für Mädchen und Frauen in der Frühaufklärung diskutiert wurden und welche Reformansätze es gab. Recht konkrete Hinweise liefert die moralische Wochenschrift *Der Patriot*, die zwischen 1724–26 in Hamburg erschien, mit zeitweise 6000 wöchentlichen Exemplaren.<sup>40</sup> Hier wurde sich, anders als in ähnlichen Publikationen, ausführlich und vorsichtig zugleich, auch über die Oper geäußert.<sup>41</sup> Welchen direkten und indirekten Einfluss übten demnach Frauen in der Bildung der Geschlechterrollen selbst aus? Wie bedeutsam waren neue Geselligkeitsmodelle der Galanterie, mit denen neue Umgangsformen und Bildungschancen für Frauen und Männer erprobt wurden? Wie wurde dies in den Libretti und im Opernbetrieb selbst reflektiert? Geschlechts- und standesspezifische

Ausprägungen der Galanterie wurden z.B. von Mlle Madeleine de Scudéry (1607–1701)<sup>42</sup> in ihren Zirkeln und in ihren bis ins 18. Jahrhundert hinein weit verbreiteten Werken entwickelt. Hier wurden der «kriegerischen Rhetorik des männlichen *code galant*», der restriktiven weiblichen *bienséance*»<sup>43</sup> der «*code tendre*» entgegengesetzt, der es Frauen und Männern ermöglichen sollte, ihre bisherigen geschlechtsspezifischen Verhaltensmuster neu zu modellieren, indem Männer z.B. auf Gewalt und Machtansprüche verzichteten und Frauen auf sittsam-kokette Zurückhaltung und Schönheitskult. Mit dieser «weiblichen Antwort auf den *code galant*» sollte echte Freundschaft<sup>44</sup> zwischen den Geschlechtern möglich werden, ohne die Zumutungen einer patriarchalen Zwangsehe oder beunruhigender Leidenschaften.<sup>45</sup>

Die «kriegerische Rhetorik» der Galanterie war auch im Umfeld der Gänsemarkt-Oper einflussreich. Insbesondere die öffentliche körperliche Präsenz von Sängerinnen auf der Bühne garantierte sinnliche Reize – und den kommerziellen Erfolg des Opernhauses. Doch an den Sängerinnen entzündeten sich auch Debatten um ideale Weiblichkeiten – um ihre Keuschheit und ihren gesellschaftlichen Standort.<sup>46</sup> Obwohl etliche Opernkomponisten auch geistliche Musik komponierten, ja offiziell als Kirchenmusiker amtierten, wie beispielsweise Johann Mattheson als Kantor im Dom und Georg Philipp Telemann als Musikdirektor der fünf Hauptkirchen, war es Sängerinnen offiziell nicht gestattet, bei liturgischen Musiken in der Kirche aufzutreten.<sup>47</sup> Doch dieser Ausschluss der Frauenstimmen war umstritten und wurde zu gewissen Anlässen umgangen. Gut überliefert ist Matthesons laute Gegenstimme (siehe Teil II, Kapitel: Sängerinnen).

Über die Hamburger Opernaufführungen, die Libretti, die Sänger und Sängerinnen sind bisher nur einige, zur Veröffentlichung bestimmte Resonanzen von literarisch versierten Männern bekannt. Dazu zählen Reiseberichte – wie etwa die des Frankfurter Universalgelehrten Zacharias Conrad von Uffenbach<sup>48</sup> (1683–1734), der allerdings nur knapp und sachlich über die Aufführungen der Opern berichtet, ohne die Inhalte zu analysieren. Andere gebildete Männer zeigen sich als gnadenlos sexistisch-spöttische Kommentatoren, wie etwa Jakob Friedrich Lamprecht<sup>49</sup> (1707–1744), der englische Diplomat und zeitweilige Operndirektor Thomas Lediard<sup>50</sup> (1685–1743) in Passagen seines satirischen Reiseberichtes oder Hunold in seinen galanten Romanen und Briefstellern.<sup>51</sup> Diese Texte scheinen einem hegemonial-männlich konnotierten «*code galante*» verpflichtet, die unter der Maskerade der moralischen Kritik insbesondere die Opernbesucherinnen und Sängerinnen sexualisieren und bloßstellen. (Dabei ist von konkurrierenden Versionen he-



gemonialer Männlichkeit bzw. von mehreren hegemonialen Männlichkeiten auszugehen.<sup>52)</sup>

Doch bieten diese satirischen Reportagen aus dem Publikum zumindest Beschreibungen des Opernhauses, einzelner Opern und ihrer Ausstattung. Mattheson äußerte sich kritisch und seriös-theoretisch, stellte beispielsweise ausführlich die Oper *Pharao* als ideal vor, getextet vom (späteren) Johanneum-Direktor Johann Samuel Müller<sup>53</sup> (1701–1773). Sonst wissen wir wenig über die Resonanz des Publikums, da es an «privaten» Quellen mangelt. So bleibt die Reaktion und der Anteil von Opernbesucherinnen ungewiss. Doch sie werden eine gewisse Bedeutung gehabt haben, dafür sprechen etwa diverse adligen Frauen gewidmete Opern.<sup>54</sup>

In Romanen gibt es Hinweise darauf, dass Frauen Libretti lasen und sammelten und nicht gönnerhaft zum Opernbesuch eingeladen werden wollten.<sup>55</sup> Allerdings werden in den Vorberichten der Libretti, den vielfach gelehrten Einführungen zu historischem Hintergrund, Inhalt und Deutung des Stoffes, in der Regel die männlichen Opernbesucher angesprochen. Ein Opernbesuch war offensichtlich kein selbstverständliches Vergnügen für Frauen unabhängig von Stand und Glaubensbekenntnis. So sollten jüdische Mädchen und Frauen nicht in die Oper gehen, wie es in den Statuten der Gemeinde Altona 1685/86 heißt.<sup>56</sup> Für christliche adlige Frauen und ihre Bediensteten und Hofdamen gehörte die Oper allerdings zur standesgemäßen vergnüglichen Repräsentation. Katharina die Große erinnerte sich in zwei verschiedenen Variationen an ihren Besuch als Dreijährige in der Hamburger Oper:

Als ich drei Jahre alt war, nahmen mich meine Eltern zu meiner Großmutter [Herzogin Albertine Friederike von Holstein=Gottorp, geb. Prinzessin von Baden=Durlach, B.K..] nach Hamburg mit. Das einzige Erlebnis meiner Reise, an das ich mich erinnere, war ein Besuch der deutschen Oper. Ich sah da eine Schauspielerin, die in blauen, goldgestickten Samt gekleidet war. Sie hatte ein weißes Schnupftuch in der Hand; als ich sah, dass sie sich damit die Augen trocknete, fing ich an zu weinen und so aufrichtig an zu heulen, dass ich nach Hause geschickt werden musste. Diese Szene hat sich in meinem Gedächtnis so fest eingepägt, dass ich mich noch jetzt daran erinnere.<sup>57</sup>

In einer anderen Fassung ihrer Memoiren erinnerte Katharina sich nicht an eine weinende Sängerin, sondern an die erschütternde Inszenierung einer Schlacht:

Im Jahr 1733 nahm mich meine Mutter mit nach Hamburg zu ihrer Großmutter. Ich besuchte mit ihr die Oper, aber als auf der Bühne eine Schlacht dargestellt wurde, fing ich an zu heulen, und wurde fortgeschafft.<sup>58</sup>

Die Rezeption von Opernbesuchen und von Libretti ist noch ein Forschungsdesiderat. Erfolg versprechend erscheint die Recherche in den Archiven diverser Fürstenhäuser, in denen private Aufzeichnungen, wie Briefe und Tagebücher, Aufschluss über Opernbesuche und Librettorezeptionen geben könnten.

Aber es gibt auch in einigen Opern selbst Hinweise auf Opernfreundinnen, gebildete Frauen von Stand, die Musikinstrumente spielen, dichten und ihre Opernbesuche kommentieren: Dazu gehört «eine verkleidetete Princeßin aus Teutschland/ unter dem Namen Celinde» aus dem *Carneval von Venedig* (1707–1735),<sup>59</sup> dem neben Keiser's *Fredegunda* meistgespielten Stück.<sup>60</sup> Celinde erweist sich, in der Oper selbst, als Opernkennerin und Enthusiastin, Tänze gefallen ihr nicht, enerviert reagiert sie durch «Klatschen bey den schlechtesten Sachen». Im «realen» Leben will sie frei sein – und die Liebe nur auf der Bühne genießen, den Liebescode der Gesten und Reden nur spielen –, ohne mit Herz und Seele gefangen zu sein. Sie und ihr unglücklicher Verehrer, Prinz Myrtenio werden dann auch kein Liebespaar, sie sind «frey von Lieben/ frey von Leyden/ Wir sind frey von allen beyden» (III, 16). Und sie stimmen ein: «Nunmehr verwandelt sich die Liebe in reine Freundschaftstrieb.» Möglicherweise handelt es sich hier um eine zeittypische Ironisierung des «code tendre»; auf jeden Fall ist die kritische Reflexion der Liebesspiele auf der Grenze zwischen Opernbühne und Lebenswirklichkeiten unüberhörbar.

## Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere

Eine wichtige Frage ist, ob und wie in Hamburg und auf der Opernbühne Überschreitungen zwischen männlichen und weiblichen Geschlechtscharakteren möglich waren. Diese sollen sich erst, so die vielfach vertretene Forschermeinung, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts polarisierend ausgebildet haben.<sup>61</sup> War es für Frauen und Männer zur Zeit des Bestehens der Hamburger Gänsemarkt-Oper möglich, unabhängig von rigiden Geschlechtercodes zu handeln – konnten Männer z.B. mehr Emotionen zeigen und Frauen kämpferisch und sexuell begehrend sein, ohne zugleich diffamiert zu werden? Wie differierten Lebenswirklichkeit und Bühnenwirklichkeit? Unter welchen Um-

ständen war der Kleidertausch der Geschlechter geduldet? Oder gab es bereits strikte Differenzierungen und Hierarchisierungen zwischen Männern und Frauen, die auch auf der Bühne ablesbar sind? Und wenn ja, wie wurden sie begründet?

Forschungen zur Frühen Neuzeit u.a. von Rita Bake<sup>62</sup> legen die Annahme nahe, dass es gewisse Kontinuitäten von gesellschaftlich produzierten Geschlechtscharakteren und entsprechenden Katalogen für angeblich spezifisch «männliche» oder «weibliche» Eigenschaften und Verhaltensweisen gab. Bedingt durch das Primat des Mannes wurde ein sogenannter «double standard»<sup>63</sup> der Geschlechter durchgesetzt, d.h. die Abwertung und Zweitrangigkeit der Frau wurde tradiert, auch auf der Basis antiker und kirchlicher Traditionen. «Weibisch»<sup>64</sup> war ein oft benutzter «negativer symbolischer Koeffizient»<sup>65</sup> in unterschiedlichen Textgattungen und somit auch auf der Opernbühne,<sup>66</sup> der allerdings von Männern wie Johann Mattheson abgelehnt wurde:

Was soll denn das schimpfliche Beywort weibisch? Es wird ja dadurch die schönste Hälfte des menschlichen Geschlechts verächtlich gemacht; und zwar zu einer Zeit, da solche vortrefliche Weiber in der Welt den Scepter führen.<sup>67</sup>

Hier gilt es Kontinuitäten und tradierten Transmissionsriemen nachzugehen, welche die Erneuerung und Reproduktion der Herrschaft von Männern, unter sich permanent verändernden Bedingungen, sichern sollten; aber auch ihren Widerständen und Brüchen wird nachgeforscht, wie sie in nachweisbaren Realitäten und den Künsten deutlich werden. Beziehen möchte ich mich dabei auch auf das Alterswerk von Pierre Bourdieu *Die männliche Herrschaft*.<sup>68</sup> Der Soziologe führt darin Erkenntnisströme zusammen, die auch von den Rändern des kulturwissenschaftlichen Mainstreams ausgingen.

Die Libretti sind Zeugnisse von permanenten Widersprüchen in einer patriarchalen Gesellschaft, von widerständigen Stimmen, dem Selbstbehauptungswillen der Frauen, die nicht zu bezwingen sind, und von Männern, die andere Männlichkeiten leben wollen. Auf den Punkt bringt dies die türkische Prinzessin Alima in der Oper *Bajazeth und Tamerlan*<sup>69</sup> (1690/1695), die unter dem Namen Murath in Männerkleidung am Hof des Tatarenkönigs Tamerlan enttarnt worden ist. Sie konstatiert die Benachteiligung von Prinzessinnen gegenüber ihren Brüdern. Und Tamerlan duldet keine als Mann verkleidete Frau: Alima muss eindeutig als Frau erkennbar sein:

Odmar: Ich kan/ O grosser Fürst! Dir nicht verschweigen/  
 Daß Murats Rock ein Weibes=Bild verdeckt.  
 Calibes: Dein Knecht kann gleichesfals bezeugen/  
 Daß Alima in Murats Kleidern steckt.  
 Tamerlan: Darff sich ein Weib dergleichen unterfangen?  
 Odmar: Selbst Bajazeth ist also hintergangen.  
 Tamerlan: Was brachte der Betrug ihr vor Gewinn?  
 Calibes: Weil sie als Printz mehr galt, als Princeßin.  
 Tamerlan: Geh/ Odmar geh! bring sie gleich her zu mir  
 Und lasse sie nach ihrem Stande kleiden,  
 Denn Tamerlan kann kein Verstellen leiden. (II, 11)<sup>70</sup>

Auffällig in etlichen Libretti ist die Konstruktion «männlicher» Überlegenheiten und ihrer Bedrohung durch «weibliche» Schönheit, Zauber, Liebreiz. Doch das Bild des körperlich und an Vernunft und Tugend überlegenen «echten» Mannes ist beständig bedroht. Es wird konstituiert durch die Abspaltung von als «weiblich-weichlich» abgewerteten Eigenschaften und Verhaltensweisen. In diesem System hegemonialer Männlichkeiten werden «effemierte» Männer ausgegrenzt und entwertet. Frauen werden weder eigener Wille noch eigene Aktivitäten geschweige denn eigenverantwortliches Begehren zugestanden. Handelt eine Frau dennoch so, wird sie als «Mannweib» bezeichnet, was durchaus denunziatorisch gemeint ist, aber auch von den so bezeichneten Frauen umgedeutet werden kann. So können in der Maskerade des Männlichen, wie etwa der Amazone, «weibliche», d.h. andere Lebensentwürfe ausagiert werden.<sup>71</sup>

Hegemoniale Männlichkeiten dulden keine geschlechtliche Gleichwertigkeit, sie fördern den Ausschluss der Frauen aus sozialen Räumen, wie etwa aus dem Rathaus oder dem Altarraum. Diese Männlichkeiten verweigern Haus- und Familienarbeit, da dies gegen die Männerehre verstoße, von einer komplementären Aufgabenverteilung und Anerkennung keine Spur. Im Gegenteil: es wird gewichtet, Frauenarbeit gilt als weniger wert. Diese Deklassierung des Weiblichen ist quer durch die gesamte gesellschaftliche Hierarchie zu beobachten. Innerhalb jeder Klasse gab es noch eine Unterschicht – die Frauen. Bourdieu spricht von einem «negativen symbolischen Koeffizienten», der Frauen von Männern trennt und ihre Existenz und Handlungen negativ bewertet.<sup>72</sup> Das Weibliche wird zum Zwecke männlicher Überhöhung instrumentalisiert, und es werden nur Frauen in den Gewaltszenarien von sexueller Gewalt bedrängt. Ein unüberwindlicher Graben liegt zwischen männli-

cher Ehre und weiblicher Keuschheit. Als eine besondere Bedrohung erscheint die Liebe, das körperliche Begehren. Sie löst Ängste vor Kontrollverlust und Schwäche aus. So ist auf der Bühne auch Hass und Gewaltbereitschaft gegenüber Frauen zu beobachten. Variationen hegemonial-männlicher Sexualität, Gewalt und die Abwehr des Weiblichen: hier scheint es sich um patriarchale Konstanten zu handeln, die aber immer wieder systemimmanent problematisiert wurden und kontrolliert bzw. «reformiert» werden sollten. Möglicherweise spielte die Oper in diesen Aufklärungs- und Reformprozessen eine tragende Rolle.

### **Die Oper – eine andere Aufklärung?**

Der Literaturwissenschaftler Bernhard Jahn vertritt die These,

dass es sich bei den deutschsprachigen Opern nicht um Relikte einer spätbarocken Ästhetik handelt, die als Anachronismus in das beginnende Zeitalter der Aufklärung hineinragen, sondern dass sich – zumal in der Hamburger Oper – eine zur rationalistischen Schulphilosophie gegenläufige andere Aufklärung zu artikulieren versucht, der es beim Theater um ein noch näher zu beschreibendes Experimentieren mit Sinnlichkeit geht, das mit den rationalistischen Poetik- und Weltentwürfen frühaufklärerischer Philosophie unvereinbar ist, da diese vom Theater als reinem Textmodell ausgeht.<sup>73</sup>

Im Unterschied zur Aufklärung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist der Anteil von Frauen am intellektuellen Klima in Hamburg zur Zeit der sogenannten Frühaufklärung noch wenig erforscht. Es ist noch unklar, welche Rolle sie etwa im Kreis der «Teutschübenden Gesellschaft» spielten, die zwischen 1715 und 1717 bestand,<sup>74</sup> oder im Herausgeberkreis um die Zeitschrift *Der Patriot*, die nach außen hin eine Männer-Gesellschaft war.<sup>75</sup> Dennoch setzte sich *Der Patriot* zumindest für eine umfassende Reform der Bildung auch für Frauen ein.

Von dieser Haltung scheinen auch die Töchter und Frauen aus dem Umfeld profitiert zu haben, wie etwa die Töchter von Barthold Hinrich Brockes und dem Maler Bathasar Denner. Uffenbach berichtet von seinem Besuch «bey dem berühmten Instrumentenmacher Tielcken, um vor unsere Schwester eine Laute zu kaufen.»<sup>76</sup> Wie es um die utopische Kompetenz der Hamburger Frühaufklärer bestellt war, müssen weitere Forschungen ergeben.<sup>77</sup> Anders ist

die Situation für Leipzig, hier hat Katherine R. Goodman eine überzeugende Studie über den Anteil von Frauen in intellektuellen Leipziger Zirkeln vorgelegt,<sup>78</sup> der weitere Arbeiten folgten.<sup>79</sup>

Symptomatisch für aktuelle Forschungsansätze ist Jahns Nachwort zum Textdruck des Librettos der Oper *Der geduldige Socrates* von Georg Philipp Telemann, TWV 21:9 (1721/1730):

Aber im Gegensatz zur Philosophie gibt die barocke Oper den Frauen die Möglichkeit, ihre Einwände zu artikulieren und das philosophische System zum Einsturz zu bringen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Aufklärer, sofern sie die Vernunft auf Kosten der Sinnlichkeit propagierten, die Oper aufs heftigste bekämpfen mussten, da sonst die Oper die der Philosophie zugrunde liegenden Ausgrenzungen [der Frauen, B.K.] aufgedeckt und die von der Philosophie behauptete Allgemeingültigkeit der philosophischen Systeme zerstört hätte. Opern sind gefährlich! Nicht nur für Philosophen!<sup>80</sup>

An der Oper fasziniert Jahn insbesondere, dass sie die Körper und die Stimmen der Frauen ins Spiel gebracht und Konflikte in Szene gesetzt hat, wie sie damalige Verhältnisse (den Begriff «patriarchal» meidet Jahn) hervorbrachten. Leider differenziert Jahn nicht weiter zwischen «Frauen» und «Weiblichkeiten», auch geht er nicht überzeugend den «der Philosophie zugrunde liegenden Ausgrenzungen» nach. Deshalb stellt er sich nicht die Frage, ob nicht gerade auf der Bühne Mechanismen der Ausgrenzung fortgesetzt werden, auch in Opern wie *Socrates*. So bleiben in Jahns Analyse etliche Fragen offen: Warum bedeutete ausgerechnet die körperliche Präsenz von Frauen Emotionalität und Sinnlichkeit – schließlich agierten doch auch etliche ansehnliche Männer? Basierte die Oper – zumindest in ihrer Konzeption – nicht auch auf einem System, das Sinnlichkeit geschlechtsspezifisch produzierte? (So gab es in der Regel mehr männliche Hauptdarsteller als weibliche. Die Gründe dafür werden in keiner zeitgenössischen Operntheorie ausdrücklich diskutiert, möglicherweise verstand es sich von selbst.)<sup>81</sup> Brachten von Männern konstruierte und von Frauen verkörperte weibliche Opernfiguren die Systeme wirklich zum Einsturz? Es bleiben Zweifel, schließlich endet Telemanns Oper *Socrates* keineswegs damit, dass die als keifend und eitel geschilderte Xantippe selbstverständlich im Kreis der Philosophen mitdiskutieren und lernen kann. Sie bleibt vielmehr auf den Haushalt beschränkt und will geschieden sein. Aber zumindest werden Widersprüche und Widerstände auf der Bühne artikuliert. Auch wenn Frauen wie Xantippe abgewertet oder bespöttelt werden, so könnte