„... daß, wo die besten Bancken auch die besten Opern sind“
Bürgerliche Lebenswirklichkeiten auf der Bühne der Hamburger Gänsemarkt-Oper

Kerstin Schüssler-Bach

In Reinhard Keisers Oper *Der Hamburger Jahr-Marckt Oder der Glückliche Betrug* lobt die Figur Mutius: „Doch Hamburgs Handel-Stand nebst der Gelehrten Schaar, / Und sonderlich die Stands-Persohnen, / Sehn ja die Opera schon manches Jahr / Mit wohlgesinnten Augen an.“[1] Im Uraufführungsjahr 1725 entsprach das zwar nicht mehr ganz der Wirklichkeit – die 1678 gegründete Oper am Gänsemarkt hatte seit etwa 1720 mit massiven Akzeptanzproblemen zu kämpfen. Doch soziologisch gesehen ist das Zuschauerlob im Prolog allemal interessant, denn es benennt den Adressatenkreis der Gänsemarkt-Oper: der „Gelehrten Schaar“, den „Handel-Stand“, aber auch die „Stands-Persohnen“, also Patrizier und Angehörige des Adels. In diesem Kräftefeld bewegte sich das Themenspektrum der Werke, um Publikum zu generieren. Denn natürlich war das Hamburger Opernhaus – vor der Erfindung staatlicher Subventionen und als städtisches Prestigeobjekt nicht von einem absolutistischen Hof getragen – vor allem auf die Eintritts-Einnahmen durch Vermietung der Logen und Einzelbillets angewiesen.[2]

„Der Gelehrten Schaar“ sah nach der Forderung Johann Matthesons die Oper als „hohe Schule vieler schöner Wissenschaften“[3], die neben Musik und Poesie auch Architektur, Malerei, Mechanik, Tanzkunst, Historie und nicht zuletzt moralische Anleitung lehrte. Die „Stands-Persohnen“ leisteten einen beträchtlich größeren Beitrag zum Bau und Unterhalt des Hauses, als es der Mythos der „Hamburger Bürgeroper“ lange Zeit wahrhaben wollte:[4] Festopern mit monarchischem und dynastischem Bezug, teilweise von den Regenten selbst oder deren Gesandten in Auftrag gegeben oder finanziell unterstützt, bildeten ein wichtigen Baustein im Repertoire der Gänsemarkt-Oper. Herrscherhuldigungen für die habsburgischen Kaiser oder die preußischen, englischen, französischen oder dänischen Könige hatten aus politischem Kalkül auch im republikanischen Selbstverständnis der Hansestadt ihren Platz und fanden ihren Ausdruck in prächtigen und überaus kostspieligen Fest-Inszenierungen

Schauen wir aber auf den dritten Personenkreis, der in Keisers Oper *Der Hamburger Jahr-Marckt* explizit erwähnt wird, „Hamburgs Handel-Stand“. Die Faszination des Themas „Hamburger Gänsemarkt-Oper“ liegt ja vor allem in ihrer Widerspiegelung bürgerlicher Lebenswelten. Antike und historische Allegorien, Fürstenspiegel und Herrscherpanegyrik – das alles findet sich auch im Repertoire der Hofopern von Dresden oder Wien. Aalverkäufer, Bergarbeiter,[5] hanseatische Piraten und Bürgermeister, jüdische Händler und „plattdüütsch snackende“ Dienstboten aber waren nur auf der Bühne der Gänsemarkt-Oper zur Hause. Die Hamburger Bühne, als Aktiengesellschaft gegründet von Bürgern (mit adliger

---

[1] Johann Philipp Praetorius (Libretto), Reinhard Keiser (Musik), *Der Hamburger Jahr-Marckt Oder der Glückliche Betrug,* in Reinhart Meyer (Hrsg.), *Die Hamburger Oper. Eine Sammlung von Texten der Hamburger Oper aus der Zeit 1678-1730,* Band 3, Faksimile, München 1980, S. 141.

[2] Zum Finanzierungssystem ausführlich Joachim R. M. Wendt, „Neues zur Geschichte der Hamburger Gänsemarktoper“, in *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 18), hrsg. v. Hans Joachim Marx, Frankfurt a. M. 2001, S. 177-195.

[3] Johann Mattheson, *Die neueste Untersuchung der Singspiele* (1744), zit. n. Hans Joachim Marx, „Geschichte der Hamburger Barockoper. Ein Forschungsbericht“, in *Studien zur Barockoper* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 3), hrsg. v. Constantin Floros, Hans Joachim Marx u. Peter Petersen, Hamburg 1978, S. 7.

[4] Vgl. hierzu vor allem Dorothea Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690-1745)* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte, hrsg. von Martin Staehelin, Band 2), Göttingen 1998.

[5] Aalverkäufer in Reinhard Keisers *Hamburger Schlachtzeit* (1725), Bergarbeiter in seiner *Fredegunda* (1715).

Unterstützung),[6] stand tatsächlich jedem offen, nach dem Vorbild Venedigs. Die Serenissima, wie Hamburg eine reiche Handelsstadt am Wasser und stolze Republik, eröffnete 1637 das erste öffentliche Opernhaus der Welt. Aus Venedig kamen auch die Baupläne des Architekten Girolamo Sartorio im Sommer 1677 an die Alster. Nur ein halbes Jahr später war das Theater fertiggestellt: Von außen eine schmucklose Scheune im hölzernen Fachwerkbau – die Hamburger liebten schon immer das Understatement.

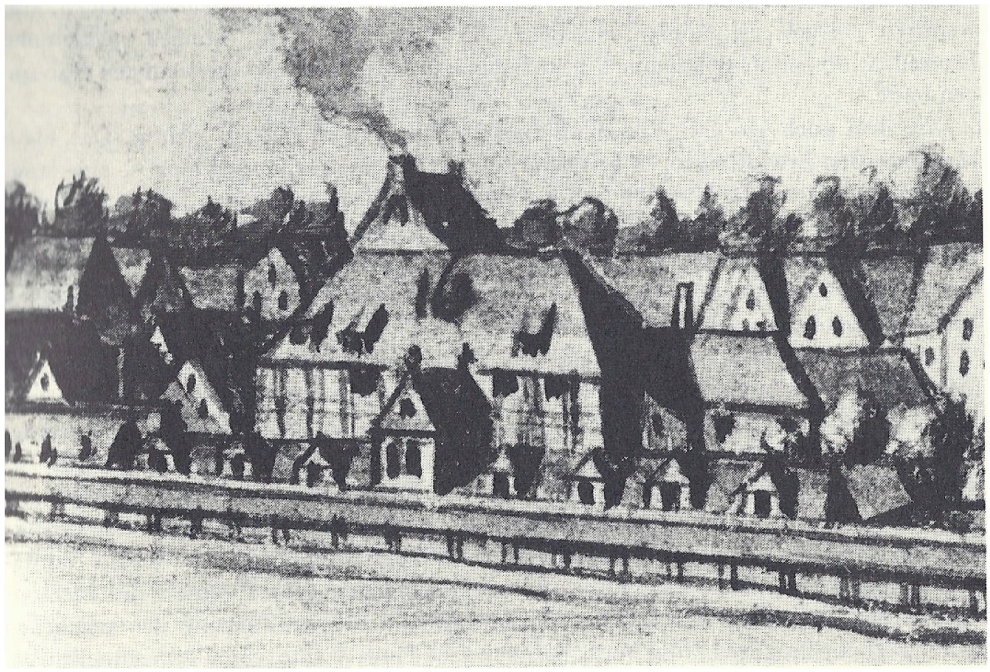


Abb. 1: Die Hamburger Gänsemarkt-Oper, Tuschzeichnung von Paul Heineken 1726

Von innen aber prunkte das „magnifique Operen-Hauß am Gansemarckt“[7], wie es 1722 beschrieben wurde, mit modernster Technik. Eine dreiteilige, außerordentlich tiefe Bühne mit 15 Kulissenpaaren erlaubte schnelle Verwandlungen: „Das Hamburgische Theatrum“, lobte der lokale Librettist Barthold Feind 1708, „kann wohl die mehreste Repraesentationes zeigen, indem daselbst die Seiten-Scenen 39mahl können verändert werden“.[8] Die „große Macchina“ und Flugwerke verzauberten das Publikum, Feuerwerke wurden bei besonderen Gelegenheiten entzündet. Der Zuschauerraum war „zimblich gross, 4 loggien seyndt über einander“, überlieferte der Architekt Nicodemus Tessin 1687.[9]
In den unteren Logen las die Hamburger Haute-Volée – Großbürgertum, Diplomaten, Bankiers – bei Kerzenlicht die Texte mit. Die oberen Logen wurden ebenfalls jährlich vom gehobenen und niederen Mittelstand angemietet. Im Parterre saßen die Einzelkartenkäufer: Kleinbürger und Handwerker. Auf der Galerie waren die buchstäblichen „billigen Plätze“:

---

[6] Herzog Christian Albrecht von Schleswig-Gottdorf ging 1675 nach Hamburg ins Exil und wollte seine in Gottdorf begonnene Operntradition fortführen. Gründungsmitglieder der Gänsemarkt-Oper waren die Juristen Gerhard Schott und Peter Lütjen sowie der Organist Johann Adam Reinken. Vgl. Marx 1978:8-9.
[7] H. L. Gude, *Nachrichten von der Stadt Hamburg*, zit. n. Marx 1978:14.
[8] Barthold Feind, *Gedanken von der Opera*, zit. n. Hellmuth Christian Wolff, *Die Barockoper in Hamburg* (1678-1738), Wolfenbüttel 1957, S. 353
[9] zit. n. Wolff 1957:352.

Hier saßen Tagelöhner, Dienstboten, Gesellen. Das Bürgerrecht hatten sie nicht – wohl aber das Recht, in die Oper zu gehen.[10] Eben dies machte die Hamburger Gänsemarkt-Oper zu einem einzigartigen sozialen Experiment in exponierter Lage: einen Steinwurf von Alster und heutigem Jungfernstieg entfernt, damals noch von Gärten gesäumt, wie der Stadtplan von Petrus Grooten (1690) zeigt.

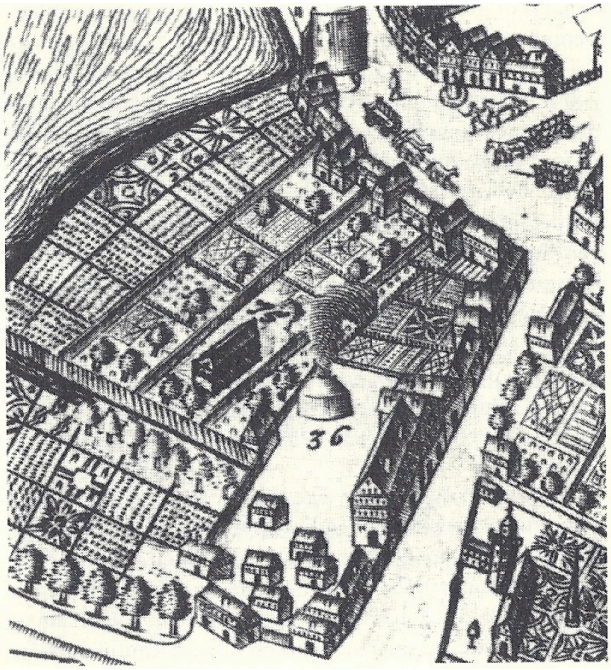
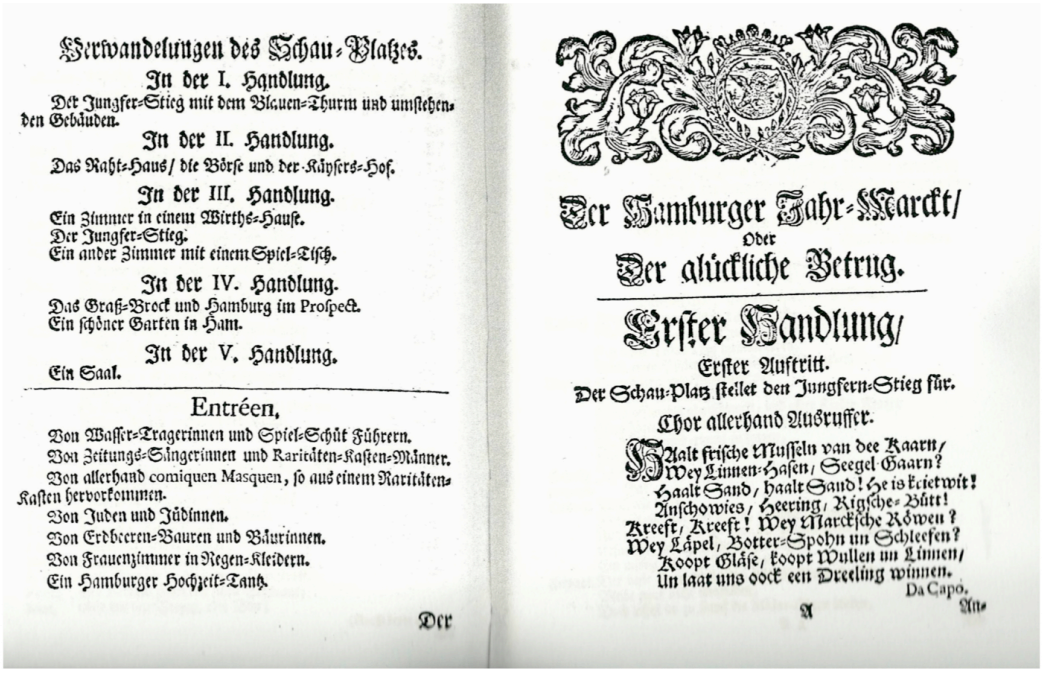


Abb. 2: Stadtplan von Petrus Grooten 1690. Die Gänsemarkt-Oper – links vom Kalkofen Nr. 36 – zählt als Nr. 75.

Seit den 1720er-Jahren wandte sich das Repertoire verstärkt an die sogenannten „niederen Schichten“ – offensichtlich war man wegen der schwindenden Zuschauergunst auf neue Publikumsströme angewiesen. Rund 2000 Plätze wollten etwa dreimal die Woche gefüllt werden. Johann Matthesons Aufstellung für die Jahre von 1695 und 1705 übermittelt ein anderes Bild als das des Erfolgsmodells hanseatischen Bürgerstolzes: Akribisch führte der komponierende Gelehrte im *Musicalischen Patrioten* eine Statistik über Besucher und Ausgaben. Durchschnittlich 380 Zuschauer pro Vorstellung – das entsprach bei einer Anzahl von 2000 Plätzen nur etwa 20 % Auslastung.[11] Als an der Gänsemarkt-Oper am 20. März 1738 unwiderruflich der letzte Vorhang fiel, saßen noch ganze acht zahlende Zuschauer im Auditorium – ein unwürdiger Abgang für das einst so glorreiche Unternehmen der ersten Bürgeroper Deutschlands.
Dem sinkenden Interesse suchte man durch größere Volkstümlichkeit entgegenzuwirken. Keisers schon erwähnter *Hamburger Jahr-Marckt* von 1725 war offensichtlich ein Kassenerfolg. Das vom Librettisten Praetorius als „opera comique“[12] bezeichnete Werk stellte

[10] Vgl. Marx 1978:19
[11] Vgl Hans Joachim Marx, „Politische und wirtschaftliche Voraussetzungen der Hamburger Barock-Oper“, in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Band 5, Laaber 1981, S. 84.
[12] Vorrede zum *Hamburger Jahr-Marckt*, Faksimile 1980:131.

schon im Prolog nicht die üblichen Allegorien auf die Bühne, sondern drei „Placaten Anschläger“ der Oper, der „Comödie“ und des „Marionetten-Spiels“. Diese drei Figuren streiten nun während des Plakat-Anklebens so engagiert für ihr jeweiliges Haus, dass heutige Marketing-Abteilungen ihre helle Freude hätten. „Wie schön ist die Music, und was für Pracht / Läßt in Machinen, Täntzen, Tracht / Sich nicht im Überflusse sehen!“,[13] lobt etwa Mutius. Dazu gesellen sich die Figuren Tadelgerne, ein Freund des Schauspiels, und Unpartheyisch, in Wahrheit ein Parteigänger der Oper. Tadelgerne tadelt die Oper, „daß sie ein prahlend nichts, scheinbare Gaukeley / Und prächt'ger Zeit-Verderb der Pflaster-treter sey / Erfunden, um durch abgesungne Lügen / Ein müßig Ohre zu Vergnügen.“[14] Der Rationalist Unpartheyisch verteidigt in Mattheson'scher Manier die Oper: „O! Der Verstand entdeckt / Daß mancher Warheit Kern in ihrer Schaale steckt / Ein kluger Schertz, den Ernst und Lehre würtzen, / Wird uns die Zeit vergnüglich kürzen.“[15] Und Unpartheyisch belehrt das Publikum sogar über den Wert der präsentierten Komponisten: „Wenn Hendel, Kayser, Telemann, Vivaldi, Casparin, Caldara, Conti, Orlandin, (...) / Geschickt und lieblich setzen, / Werd ich entzücket, für Ergötzen.“[16] Seltener Fall: Das aktuelle Repertoire des Hauses wird in der neuesten Premiere gespiegelt.
Keiser und Praetorius appellierten aber auch an den Lokalpatriotismus des Publikums. Vier der fünf Schauplätze der *Hamburger Jahr-Marckts* sind real existierende Orte: Der Jungfernstieg, das Rathaus, wieder der Jungfernstieg sowie der Grasbrook.


Verwandelungen des Schau-Platzes.

In der I. Handlung.

Der Jungfer-Stieg mit dem Blauen-Thurm und umstehenden Gebäuden.

In der II. Handlung.

Das Rahts-Haus / die Börse und der Käysers-Hof.

In der III. Handlung.

Ein Zimmer in einem Wirths-Hause.
Der Jungfer-Stieg.
Ein ander Zimmer mit einem Spiel-Tisch.

In der IV. Handlung.

Das Graß-Brock und Hamburg im Prospect.
Ein schöner Garten in Ham.

In der V. Handlung.

Ein Saal.

Entréen.

Von Wasser-Tragerinnen und Spiel-Schüt Führern.
Von Zeitungs-Sängerinnen und Raritäten-Kasten-Männer.
Von allerhand comiquen Masquen, so aus einem Raritäten-Kasten hervorkommen.
Von Juden und Jüdinnen.
Von Erdbeeren-Bauren und Bäurinnen.
Von Frauenzimmer in Regen-Kleidern.
Ein Hamburger Hochzeit-Tanz.

Der

Der Hamburger Jahr-Marckt/
Oder
Der glückliche Betrug.

Erster Handlung/

Erster Auftritt.

Der Schau-Platz stellet den Jungfern-Stieg für.

Chor allerhand Ausruffer.

Haalt frische Musseln van dee Kaarn/
Wey Linnen-Hasen, Seegel-Gaarn?
Haalt Sand, haalt Sand! He is kietwit!
Anschowies, Heering, Rigsche-Bütt!
Kreeft, Kreeft! Wey Marckische Rowen?
Wey Läpel, Botter-Spohn un Schleesen?
Koopt Gläse, koopt Wullen un Linnen/
Un laat uns ock een Dreeling winnen.
Da Capo.

A An-

Abb. 3: Libretto zu Keisers *Hamburger Jahr-Marckt*

[13] Erster Handlung Anderer Auftritt, Faksimile 1980:136.
[14] Erster Handlung Dritter Auftritt, Faksimile 1980:137.
[15] Ebd., S. 138.
[16] Ebd., S. 139.

Realismus prägt auch das Personal. Das Stück beginnt mit einem „Chor allerhand Ausruffer", die „frische Musseln", „Heering" „Wullen un Linnen" anpreisen.[17] Zwar weist Librettist Praetorius im barocken Bescheidenheitstopos darauf hin, dass er „ein Nieder-Sachse / aber der Hamburgischen Mund-Arth nicht recht kundig"[18] sei, dennoch färbt er zahlreiche Szenen mit niederdeutschem Idiom. Die Figuren „Gesche, die Lütje-Maid" und „Lucas der Hausknecht" sprechen unverfälschtes Platt: „Dee Kaamern to fegen / dat Bedde to maacken / Dee Deele to schüren / sind daglicke Saacken / Man Bloot! see bringt uns nich veel yn"[19] klagt etwa Gesche als Vorläuferin der Mozart'schen Despina. Dabei ist Gesche keinesfalls eine Nebenfigur: Hamburgs damalige Primadonna persönlich kreierte diese Rolle, Margaretha Susanna Kayser, die in Telemanns *Flavius Bertaridus* die Flavia sang.[20]

Nicht nur Gesche hat den finanziellen Aspekt („see bringt uns nich veel yn") im Auge. Der Adressatenkreis des Hamburger „Handel-Stands" dürfte mit Interesse verfolgt haben, dass merkantile Themen eine große Rolle im Libretto spielen – gilt doch der Typus des ebenso knauserigen wie emsigen „Pfeffersacks" bis heute als Inkarnation des Hamburger Kaufmanns. So ist das „liebe Geld" – bzw. sein Mangel – höchst präsent im *Hamburger Jahr-Marckt*. Die Gastwirtin Marille fasst es pragmatisch zusammen: „Die Welt behilffet sich mit Lügen / Mit Prahlerey und mit Betrügen / Man schneidet auf und wird nicht roth. / Von Schulden-machen hört man immer / Doch die Bezahlung folget nimmer / Und der Credit ist Mause-tod."[21] Der grobe Fuhrmann Nickel formuliert es drastischer: „Giff my myn Geld un hool dee Schnuth!"[22]

Wo im Barock das Thema „Geld" verhandelt wird, ist auch die Lebenswelt der jüdischen Bevölkerung nicht fern, die nur gegen hohe Abgabezahlungen ihren Verbleib in Hamburg durchsetzen konnte.[23] Im Rollenverzeichnis des *Hamburger Jahr-Marckts* firmiert „Schmuel ein Jude", der alle leidigen antisemitischen Klischees[24] repräsentieren muss und „jiddelt": „Will das Schachern Vortheil bringen / Kann der Mauschel lustig springen."[25] Doch Schmuel weiß sich im klischeebeladenen „Schachern" nicht allein und bezieht auch die „Goyims", also die Nichtjuden, mit ein: „Schachereyen / Kuppeleyen / Weiß der Mauschel nicht allein / Jeder will sein Bruder seyn. / Ganffen / falsche Waare führen / Beutelschneiderei / filoutiren / Sind bey Goyims auch gemein."[26]

Die Figuren und Ereignisse des erfolgreichen *Hamburger Jahr-Marckts* wurden vom damaligen Publikum offensichtlich wie ein Schlüsselroman verstanden. So suggeriert es jedenfalls die Vorrede zum sofortigen Nachfolgerwerk *Die Hamburger Schlacht-Zeit Oder Der Mißgelungene Betrug*, ebenfalls vom Autorengespann Keiser/Praetorius, dass im *Jahr-Marckt* „die eine und die andere Passage auf sichere Persohnen, gegen den Willen und die Meinung des Verfassers gezogen" worden sei.[27]

---

[17] Erster Handlung Erster Auftritt, Faksimile 1980:135.
[18] Vorrede, Faksimile 1980:132.
[19] Anderer Handlung Fünfter Auftritt, Faksimile 1980:149.
[20] Vgl. auch Birgit Kiupel, *Dienstmädchen auf der Opernbühne des 18. Jahrhunderts,* online-Projekt *MUGI – Musik und Gender im Internet* der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, http://mugi.hfmt-hamburg.de/dienstmaedchen/index.html
[21] Anderer Handlung Erster Auftritt, Faksimile 1980:143.
[22] Anderer Handlung Zweyter Auftritt, Faksimile 1980:145.
[23] Martin Krieger, *Geschichte Hamburgs*, München 2006, S. 51
[24] Vgl. Jeanne Swack, „Anti-Semitism at the Opera: The Protrayal of Jews in the Singspiels of Reinhard Keiser", in *Musical Quarterly*, Vol. 84, Issue 3 (2000), S. 389-416.
[25] S. 164. „Mauschel" war im damaligen Sprachgebrauch die abwertende Bezeichnung für einen Juden. Vgl. Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Band 3, Leipzig 1798, S. 123, http://www.zeno.org/nid/20000311731, 20.11.2011.
[26] *Der Hamburger Jahr-Marckt,* Zweyter Handlung Achter Auftritt, Faksimile 1980:152-153.
[27] Johann Philipp Praetorius (Libretto), Reinhard Keiser (Musik), *Die Hamburger Schlacht-Zeit / Oder Der Mißgelungene Betrug* (1725), Faksimile in Meyer 1980:185-253, das Zitat S. 190.

Einige bewährte Rezepte führte die *Hamburger Schlacht-Zeit* fort: Konkrete Schauplätze sind diesmal der Opernvorplatz, der Pferdemarkt „mit verschiedenem Rind-Vieh angefüllet“[28], der Ratskeller und der Hopfenmarkt. Madame Kayserin übernahm wieder eine Dienstmagd, die diesmal „Gretje“ heißt. Gretje überliefert uns ein bemerkenswertes Klischeebild des aristokratischen Tagesablaufs vornehmer Frauen: „Klock teine stahn see up, Klock elffe drinckt see Thee, / Klock twölffe sin see upgefleegen, / Un wenn see afgespyst, kummt dee Cafee, / Klock sywe fahrt see na dee Opera, / Klock neegen / To Gast, un na dee Assemblée, / Um Middernacht, / wennt Speelen uuth, / Fahrt see to Huuß und legt sick up dee Schnuth.“[29]
Und wieder ist das Geld thematische Konstante: „Wat deit man nich umt leewe Geld? / Et lehrt uns alle Spracken / ... Dat Geld regeert de wyde Weld / Wat deit mann nich umt leeve Geld?“[30] Aber auch der adlige Marquis de Carrabas offenbart in Finanzangelegenheiten nicht gerade einen vorbildlichen Charakter: „Drum steht kein ander Mittel offen, / Als, durch Betrug und Lügen, / Den künfftgen Mangel zu besiegen.“[31] Die jüdische Spottfigur heißt diesmal Abraham; das jiddische Vokabular erscheint im Libretto – im Unterschied zum Vorgängerwerk – sogar ins Hochdeutsche übersetzt.
Keiser hatte bereits in einer Oper von 1710 dem „zu Lustigkeiten portirten Genie der Herren Hamburger“[32] gehuldigt. Seine Satire der *Hamburger Schlacht-Zeit* aber hatte den Bogen offenbar überspannt: der Rat verbot das Stück gleich nach der Uraufführung.[33] Auch das Vorspiel der *Schlachtzeit* thematisierte wieder aktuelle Verhältnisse der Gänsemarkt-Bühne – diesmal jedoch nicht affirmativ, sondern mit kritischem Unterton. Die Figuren Opera, Poesie, Music, Mahlerey und Ballet streiten, wer schuld am Niedergang der Oper sei. Dabei fragt die Opera, „warum sich manchesmahl / Die Hörer, in so kleiner Zahl, / Vor meiner Bühne finden.“[34] Die Opera beschuldigt erst die „Ticht-Kunst“, dann das Ballett: „Es fällt mir selbst nichts ein, / Wodurch die Opera verächtlich könnte seyn. / Was aber muß den Eckel wol erwecken?“.[35] Die Poesie macht den Wandel des Publikumsgeschmacks hierfür verantwortlich: „Und die Begierde nach dem Neuen, / Diß ist die Kranckheit unsrer Zeit“.[36]
Der Prolog schließt mit einem utopischen Kunst-Manifest: „Hamburg blühe, wachse, grüne, / Seine Glückseligkeit kenne kein Ziel! / Des gemeinen Wesens Bühne, / Zeige nie ein Trauerspiel. / Jeder Auftritt sey an Glücke, / Überfluß und Segen, gleich , / Und es mache das Geschicke, / End und Anfang freudenreich.“[37]
Das allegorische Städte-Lob ist ein beliebter Topos der Renaissance- und Barockdichtung. In Hamburg, dem wirtschaftlichen und kulturellen Zentrum Norddeutschlands, hatte diese „laus urbis“ eine bis zum Humanismus zurückreichende Tradition. Im Bewusstsein ihrer herausragenden Bedeutung als reiche Handelsmetropole schmückte sich die Bürgerstadt mit der fürstlichen Metapher einer „Königin der Städte“.[38] Der hanseatische Stolz auf die unabhängige, prächtige Stadt wuchs umso mehr, als Hamburg von den Verwüstungen des Dreißigjährigen Kriegs weitgehend verschont geblieben war und um 1700 mit über 70.000 Einwohnern als zweitgrößte Stadt des Reiches nach Wien galt. Als „Tor zur Welt“ wurde die

---

[28] Erster Handlung Erster Auftritt, Faksimile 1980:199.
[29] Erster Handlung Vierter Auftritt, Faksimile 1980:205.
[30] Erster Handlung Siebender Auftritt, Arie der Greetje, Faksimile 1980:222.
[31] Dritter Handlung Erster Auftritt, Faksimile 1980:225.
[32] In *Le Bon Vivant oder Die Leipziger Messe*, Text von Weidemann. Vorrede, zit. n. Meyer 1980, Band 2, S. 342.
[33] „als gegen Wohlstand und Ehrbarkeit lauffend“, Verfügung vom 22.10.1725, zit. n. Marx 1978:20.
[34] *Die Hamburger Schlachtzeit*, Faksimile 1980:196.
[35] Faksimile 1980:197.
[36] Faksimile 1980:198.
[37] Ebd.
[38] Vgl. Maja Kolze, *Stadt Gottes und „Städte Königin“. Hamburg in Gedichten des 16. bis 18. Jahrhunderts,* Berlin 2011 (= Diss. Universität Hamburg 2008).

Handelsstadt von holländischen, portugiesischen und englischen Kaufleuten besiedelt und hielt auf ihre Internationalität.
Beide Aspekte spiegelten sich auch auf der Gänsemarkt-Bühne wider. Das eigentümliche Sprachengemisch der Hamburger Libretti, das deutsche Rezitative mit italienischen und französischen Arientexten vermengte, sollte Weltläufigkeit beweisen: Die Kulturzentren Venedig und Paris zogen durch die Adaption entsprechender Libretti in die Hansestadt ein, die nicht nur als merkantiler, sondern auch als diplomatischer Knotenpunkt des Nordens galt. Neben diesem Anspruch einer internationalen Geltung gab es aber auch einen ausgesprochen patriotisch gefärbten Blickwinkel. So übernahm auf der Gänsemarkt-Oper in Ermangelung einer monarchischen Landesmutter häufig die Hamburger Schutzpatronin Hammonia allegorische Funktion,[39] um die Gerechtigkeit, Tüchtigkeit und Wehrhaftigkeit der Stadt zu preisen. Wieder kann eine Oper von Reinhard Keiser als Modell dienen: Im Epilog von *Mistevojus* (1726) treten neben Hammonia die Flussgötter von Alster und Elbe nebst Hamburger Insignien wie den Alsterschwänen und Elbschiffen auf:

„So lang die Elbe Schiffe träget / So lang die Alster Fische heget / So lang sich Elb und Alster reget / sol HAMBURG als närende Mutter der Freude, / o[h]n Unruh und Feinde / Stets aller Welt ein Wunder sein“.[40]

Dazu zeigte der Bühnenprospekt von Giacomo Fabris mit aufwendiger transparenter Lichttechnik von Thomas Lediard die Silhouette Hamburgs bei Nacht: „Ein prächtiger Hochzeit-Sal, welcher an die Elbe geht. Der Saal wird nach der Elbe zu geöffnet und zeigen sich der Elbe-Fluß und Alster Fluß vor einer Arcade auf ihren Urnen ruhend.“[41]

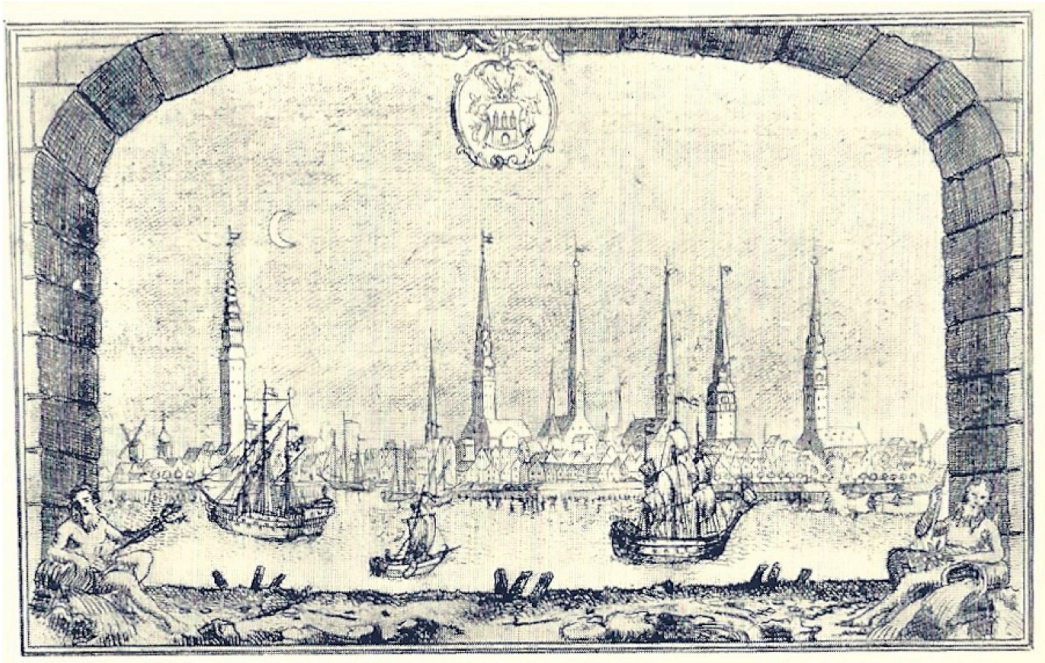


Abb. 4: Prospekt von Giacomo Fabris zu Keisers *Mistevojus*

[39] Vgl. 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, htsg. v. Eva Rieger, Band 8), Freiburg 2010.
[40] Johann Samuel Müller (Libretto), Johann Philipp Praetorius (Epilog), Reinhard Keiser (Musik), *Mistevojus*. Zit. n. Kolze 2011:273.
[41] Zit. n. Hans Freund und Wilhelm Reinking*: Musikalisches Theater in Hamburg. Versuch über die Dramaturgie der Oper,* Hamburg 1938, S. 66.

Neben Schutzgöttin Hammonia hatte auch Merkur als Gott der Händler und der Börse im allegorischen Personal seinen festen Platz: In *Mistevojus* beobachtet Merkur „Was für ein reger Schwarm sich auf der Börse rürt“ sowie das „immerwährende Gedränge / von dieser murmelnden und ungeheuren Menge“.[42] Schon 1703 entzückte ein Fliegender Merkur die Zuschauer der Hamburger Festoper *Die Geburth der Minerva*: die mit Brennpaste bestrichene Holzfigur wurde vom Ehrengast in der Loge angezündet und raste von dort aus an einer Schnur auf die Bühne, um ein grandioses Feuerwerk zu entfachen[43] – der Börsengott als Freudenbringer!

Das demonstrative republikanische Selbstbewusstsein, das in *Mistevojus* durch Bühnenbild, Emblem und Allegorie so deutlich ausgespielt wird, ist, wie Dorothea Schröder[44] gezeigt hat, eine unmittelbare Folge politischer Entwicklungen: durch die Befriedung der dänischen Bedrohung und durch den engeren Anschluss an den Handelspartner England emanzipierte sich Hamburg Mitte der 1720er-Jahre von der Politik des Habsburger Reiches, dem es als nördlichste Bastion angehörte. Mit dieser Lösung von kaiserlichem Schutz und „Auflösung der bisherigen handelspolitischen Bindungen zwischen Hamburg und Österreich“[45] ging eine stolze Betonung der demokratischen Tradition einher. Das hatte in der Hochblüte der Gänsemarkt-Oper um 1700 noch anders ausgesehen.[46] 1698 demonstrierte das Singballett *Aller-unterthänigster Gehorsam*, gewidmet Leopold I., die Kaisertreue Hamburgs: Der „Schutz-Geist des Ertz-Hauses Österreich“ erschien in einer Flugmaschine zu den Worten „Heute zieret statt der Sonne / LEOPOLD des Tages Schein“[47], die Elbe wurde als symbolisches Handelsband zwischen Hamburg und dem österreichischen Erbland Böhmen umfunktioniert. Die Operndirektion reagierte damit auf einen akuten innenpolitischen Unruheherd: Zwischen Rat und Bürgerschaft war ein Machtkampf entbrannt, in dem auch die außenpolitische Orientierung Hamburgs eine Rolle spielte. Die Bürgerschaft wollte die Stadt aus dem Reichsverband lösen und unter dänische Oberhoheit stellen, der Rat wollte dies verhindern. Und Operndirektor Gerhard Schott war gleichzeitig auch Ratsherr – so dass er seine Bühne für politische Propaganda öffnete. Gerüchte über eine Loslösung der Stadt vom Reich, die Wien zu Ohren kamen, konnten tatsächlich zerstreut werden, der Kaiser überwies zu dieser Zeit für jede Aufführung zu seinen Ehren 200-400 Dukaten nach Hamburg.[48]

Eine ähnliche Taktik führte in der Verschärfung der innenpolitischen Krise 1709 zum Erfolg:[49] Reinhard Keisers *Desiderius, König der Longobarden* appellierte direkt an den Schutz Josephs I.: „Wollen wir in Ruhe sitzen / So muß uns ein JOSEPH schützen“,[50] Hamburg stellte sich als „grosse Kaysers-Stadt“ dar. Die Situation hatte sich insofern deutlich zugespitzt, als dass der habsburgische Monarch auf die Unruhen mit der Entsendung einer Kommission und Truppenkontingenten nach Hamburg reagierte, um die Ausarbeitung einer neuen Verfassung zu überwachen – eine hohe finanzielle Belastung für Hamburg, das für den Unterhalt für Kommission und Truppen aufkommen musste.

Die unverbrämte Transportierung politischer und kaufmännischer Interessen in einer künstlerischen Hülle fand 1711 ihren Höhepunkt in Reinhard Keisers Oper zur Krönung Karls VI: *Die Österreichische Großmuth oder Carolus V.*[51] Das Werk bemühte schon in der

---

[42] Zit. n. Kolze 2011:272.
[43] Schröder 1998:66.
[44] Schröder 1998:198.
[45] Ebd.
[46] Dazu ausführlich das Kapitel „Habsburgische Kaiserpropaganda auf der Hamburger Bühne“ in Schröder 1998: 104-107 sowie 128-173.
[47] Schröder 1998:106.
[48] Schröder 1998:107.
[49] Vgl. Schröder 1998:122-127.
[50] Schröder 1998:127.
[51] Text von Johann Ulrich König. Vgl. dazu Schröder 1998:128-144.

Vorrede die „Clementia Austriaca“ als Topos der Habsburger.[52] Tatsächlich berichtete der kaiserliche Resident Kurtzrock seinem Dienstherrn sehr ausführlich über die Premiere: „Also hat auch die gute Stadt Hamburg, welche sonst wegen ihres considerablen see Commercii bey anderen Königreichen vor eine republique geachtet wird, ihre devotion ... mit besonderer distinction contestiren wollen“, und die Oper sei „mit delicater Music und saubern condecorationen gezieret“ gewesen.[53] Die Zeitung *Wienerisches Diarium* schilderte den Aufwand der Hamburger Aufführung in allen Einzelheiten, Karl VI. setzte sich tatsächlich für eine schnellere Erledigung der Kommission und damit finanzielle Entlastung in der Hansestadt ein, was wiederum der Hamburger Operndirektion zur Rechtfertigung der hohen Ausgaben für die Festaufführung diente.

Die Stücke der Hamburger Gänsemarkt-Oper waren also keineswegs auf ein selbstgenügsames l'art pour l'art beschränkt oder dienten nur der Unterhaltung und Belehrung: Sie verstanden sich auch als tages- und lokalpolitischer Kommentar, selbst wenn scheinbar ferne historische Begebenheiten verhandelt wurden. In schönster Ausprägung ist dies in einem Werk von 1701 zu sehen: *Störtebecker und Jödge Michaels,* wiederum zu einer (leider verlorengegangenen) Musik von Reinhard Keiser. Das Libretto von Hotter behandelt zum 300. Jahrestag der Hinrichtung des sagenhaften Piraten Klaus Störtebecker dessen Gefangennahme durch die kluge Hamburger Obrigkeit.

Die Vorrede tadelt den „unordentlichen und verkehrten Lebens-Wandel“[54] Störtebeckers und seines Kumpanen Jödge Michaels, um desto deutlicher hervorzuheben, „was vor ein unsterbliches Lob es der werthen Stadt Hamburg gegeben [...] als das sie [die Räuber] auch in und bey ihr die Straffe ihrer Laster leyden müssen“.[55] Die blutige Story bediente zweifellos voyeuristische Aspekte: „Ferner auch wünschet man gönstige Zuschauer / wenn nicht nur im ersten Theil Störtebecker selbst etlichen öffentlich die Häubter fället / als auch im anderen Theil sein eigenes dem Schwerdte zu jedermanns Anschauen auffopfern muß.“[56]

Auch der legendäre Freibeuter ist nicht zimperlich: „So stürzet / so sprützet das Bluth / Daß unseren Willen / nicht denckt zu erfüllen“, und das Libretto vermerkt: „Unter währender Aria sabelt Störteb die Köpffe herunter / welche aus den Fässern gucken“.[57] Im zweiten Teil der Doppeloper treten dann sogar Vertreter der Rats in persona auf: Simon, der Bürgermeister, und Ütrecht, der Syndicus der Stadt Hamburg.[58] Ütrecht verkündet die Wehrhaftigkeit Hamburgs: „Gleich itzt sind unsre Schiffe fort / Den Störtebecker auf zu treiben / Der schon bey Stade liegen soll“[59] Nach einem „Chor der Räuber auf der Elbe“ „kommen die Hamburger und überfallen Störtebecker und seine Leute“: „Hiervon mag die nach Welt sagen/ Hamburg fochte ritterlich.“[60]

Störtebecker wird vor dem „gesambten Rath“ angeklagt, und empfängt gelassen seine Strafe, die Hinrichtung selbst wird denn doch nicht gezeigt. Mit einem Triumph-Ballett endet das Werk, das wohl einzigartig in der barocken Operngeschichte den gesamten Stadtrat singend und tanzend auf der Bühne auftreten lässt – sicher zum Vergnügen der aktuellen politischen Vertreter, die in zahlreichen Vorstellungen der Gänsemarkt-Oper Logen anmieteten.[61] Vor dem Hintergrund der schon erwähnten innenpolitischen Turbulenzen Hamburgs um 1700 und

---

[52] „Die Großmuth ist schon verschiedene Jahrhundert ein angebohrner Caracter so vieler unüberwindlicher Kayser aus dem Aller-Durchlauchtigsten Ertz-Hause Oesterreich gewesen“, zit. n. Schröder 1998:135.

[53] Schröder 1998:142-143.

[54] *Störtebecker und Jödge Michaels,* Faksimile in: Meyer 1980, Band 1, S. 317-398, das Zitat S. 322.

[55] Ebd.

[56] Faksimile 1980:324.

[57] Erster Theil, Dritter Handlung, Neunter Aufftritt, Faksimile 1980:353.

[58] Hotter teilte hier die historische Figur des Schiffshauptmanns Simon von Utrecht, unter dessen Kommando Störtebecker am 22. April 1401 gefangengenommen worden war, auf zwei Figuren auf.

[59] Zweyter Theil, Erster Handlung, Dritter Aufftritt, Faksimile 1980:364.

[60] Zweyter Theil, Erster Handlung, Fünffter Aufftritt, Faksimile 1980:366.

[61] Vgl. Klaus Zelm, „Die Sänger der Hamburger Gänsemarkt-Oper“, in *Studien zur Barockoper,* S. 38

der Schwächung des Rats durch die Bürgerschaft[62] war dieser glanzvolle Sieg der Ratsherrn über den Unruhestifter Störtebecker ein klares Signal – auch hier gilt es wieder zu bedenken, dass der Operndirektor und -gründer Gerhard Schott selbst dem Rat angehörte. Doch auch die Tapferkeit der Hamburger Bevölkerung wurde im „Chor der Hamburger" gefeiert, der als deutliches Identifikationsangebot für das Publikum eine recht große Rolle im *Störtebecker* übernimmt. Wie sich überhaupt das Repertoire der Gänsemarkt-Oper durch einen großen Choranteil auszeichnet: Häufiger als in den unmittelbaren italienischen Vorbildern wurden Chöre und Ensembles verwendet – vielleicht eine Reverenz an das demokratische Selbstverständnis des Publikums, das „Volkes Stimme" gerne mitreden hören wollte, wenn die Monarchen sangen.

Von den Geldproblemen *auf* der Opernbühne war bereits die Rede. Dass auch die Operndirektoren selbst während des sechzigjährigen Bestehens der Gänsemarkt-Oper oft vor dem finanziellen Ruin standen, wirft das Problem der Tolerierung einer kulturellen Institution auf, die nur in Ausnahmefällen nach wirtschaftlichen Kriterien agieren konnte. Anders gefragt: Wieviel Kunst leistet sich eine Gesellschaft? Wie nach dem bis ins frühe 20. Jahrhundert europaweit üblichen System, wurde auch die Gänsemarkt-Oper vom Besitzer an verschiedene Pächter vermietet. Die Pachtsumme reduzierte sich zwar im Laufe der Jahre drastisch, die finanziellen Probleme wurden dadurch allerdings nicht kleiner. Das Haus verfiel, das Publikum interessierte sich mehr und mehr für die aufklärerischen Schauspiele, deren poetologische Regeln die barocke Dramaturgie des Wunderbaren als „unlogisch" abkanzelten. Als die letzte Gänsemarkt-Intendantin Margaretha Susanna Kayser, die „Kayserin", für den Besuch des dänischen Königs erst die maroden Treppen und Geländer reparieren musste,[63] feierte nebenan Caroline Neuber, die „Neuberin", kurzzeitig Erfolge. So scheint es konsequent, dass die Neubersche Schauspielgesellschaft, vom Opernverächter Johann Christoph Gottsched protegiert, 1738 in das Gebäude am Gänsemarkt einzog. 1750 wurde es abgerissen und an seiner Stelle das Deutsche Schauspielhaus errichtet, wo Lessing seine *Hamburgische Dramaturgie* niederschrieb.
Bürger gründeten die Hamburger Gänsemarkt-Oper, und bürgerschaftliches Engagement ist immer noch ein starker kultureller Motor der Hansestadt – auch die Hamburgische Staatsoper zehrt bis heute von dieser mäzenatischen Tradition. Doch im 18. Jahrhundert war der Versuch, eine theatralische Sinnenfreude zu etablieren, in der utilitaristischen Kaufmannsgesellschaft Hamburgs offenbar auf Dauer zum Scheitern verurteilt. Ein Geschäftsmann sitze nicht vier Stunden auf einem Fleck, und die theaterbegeisterte Jugend müsse sich aufs Kontor statt auf die Muse konzentrieren, beobachtete Christian Ludewig von Griesheim 1759 in seinem Buch *Die Stadt Hamburg*.[64] Das Wechselspiel von Geld und Kunst hatte Johann Mattheson 1728 in *Der musicalische Patriot* noch mit positivem Ausblick beschrieben und, modern übersetzt, den wirtschaftlichen „Standortfaktor" der Oper gelobt:

„Die gute Ordnung und Einrichtung einer solchen Societät bringen dem gemeinen Wesen vielen Nutzen: weil durch berühmte Vorstellungen offt grosse Fürsten und Herren bewogen werden, ihren und ihrer Hoffstatt Auffenthalt in einer Stadt zu suchen [...]. Wissenschafften, Künste und Handwercker fahren wol dabey, und der Ort macht sich so ausnehmend mit guten Opern, als mit guten Bancken: denn diese nützen, und jene ergetzen. [...] Es trifft auch fast ein, daß, wo die besten Bancken auch die besten Opern sind."[65]

---

[62] Vgl. dazu auch Schröder 1998:180.
[63] Vgl. Marx 1978:27.
[64] Vgl. Wolff 1957:342.
[65] Zit. n. Kiupel 2010:14.

Die Banken blieben in Hamburg, die Gänsemarkt-Oper musste 1738 schließen. Sie hatte – in heutiger Marketingterminologie formuliert – verstärkt versucht, ihr Publikum mit Lotterien und Revuen vermeintlich „abzuholen“ und dabei doch den eigentlichen gesellschaftlichen Wandel verpasst.[66] Es gab weder zukunftsweisende Finanzierungskonzepte noch eine Reaktion auf das gewandelte ästhetische Ideal der gerade in Hamburg mit Gottscheds Protegé Caroline Neuber und später mit Lessing stark vertretenen Aufklärung.[67] Ebenso wie die Bedeutung höfischer Feste und Rituale in der Hansestadt schwand, verlor auch die Oper an Ansehen. Neue Themen des emanzipierten und empfindsamen Bürgertums, wie sie wenige Jahre später das bürgerliche Trauerspiel verhandelte, drangen noch kaum auf die Bühne des Gänsemarkts.[68] Die barocke Theatralisierung des Lebens löste sich auf zugunsten einer pragmatischen Vernunftorientierung. In Hamburg musste die Kunstform der Oper erst wieder ihren Platz suchen – tanzende Ratsherren und plattdüütsch snackende Dienstmägde gab es in diesem Prozess leider nie wieder.

[66] Vgl. Marx 1981:87.
[67] Festzuhalten ist allerdings, dass auch Neuber und Lessing sich nach kurzer Zeit ebenfalls enttäuscht vom Hamburger Theaterpublikum abwandten.
[68] In Telemanns *Flavius Bertaridus* (1729) fällt etwa die starke Betonung des Themas „Familie“ auf.

Literaturverzeichnis

Quellen

(?) Hotter (Libretto), Keiser, Reinhard (Musik), *Störtebecker und Jödge Michaels,* in: Reinhart Meyer (Hrsg.), *Die Hamburger Oper. Eine Sammlung von Texten der Hamburger Oper aus der Zeit 1678-1730,* Band 1, Faksimile, München 1980, S. 317-398.

Praetorius, Johann Philipp (Libretto), Keiser, Reinhard (Musik), *Der Hamburger Jahr-Marckt / Oder der Glückliche Betrug,* in: Reinhart Meyer (Hrsg.), *Die Hamburger Oper. Eine Sammlung von Texten der Hamburger Oper aus der Zeit 1678-1730,* Band 3, Faksimile, München 1980, S. 127-183.

Praetorius, Johann Philipp (Libretto), Keiser, Reinhard (Musik), *Die Hamburger Schlacht-Zeit / Oder Der Mißgelungene Betrug* (1725), in: Reinhart Meyer (Hrsg.), *Die Hamburger Oper. Eine Sammlung von Texten der Hamburger Oper aus der Zeit 1678-1730,* Band 3, Faksimile, München 1980, S. 185-253.

Literatur

Adelung, Johann Christoph, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Band 3, Leipzig 1798, S. 123, http://www.zeno.org/nid/20000311731, 20.11.2011

Freund, Hans und Reinking, Wilhelm*: Musikalisches Theater in Hamburg. Versuch über die Dramaturgie der Oper,* Hamburg 1938.

Kiupel, Birgit, *Dienstmädchen auf der Opernbühne des 18. Jahrhunderts,* online-Projekt *MUGI – Musik und Gender im Internet*, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, http://mugi.hfmt-hamburg.de/dienstmaedchen/index.html.

Kiupel, Birgit, *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, hrsg. v. Eva Rieger, Band 8), Freiburg 2010.

Kolze, Maja, *Stadt Gottes und „Städte Königin". Hamburg in Gedichten des 16. bis 18. Jahrhunderts.* Berlin 2011 (= Diss. Universität Hamburg 2008).

Krieger, Martin, *Geschichte Hamburgs*, München 2006.

Marx, Hans Joachim, „Geschichte der Hamburger Barockoper. Ein Forschungsbericht", in: *Studien zur Barockoper* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 3), hrsg. v. Constantin Floros, Hans Joachim Marx u. Peter Petersen, Hamburg 1978, S. 7-34.

Marx, Hans Joachim, „Politische und wirtschaftliche Voraussetzungen der Hamburger Barock-Oper", in: *Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehung zu Italien, England und Frankreich* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 5, Laaber 1981, S. 81-89

Schröder, Dorothea, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690-1745)* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte, hrsg. von Martin Staehelin, Band 2), Göttingen 1998.

Schüssler-Bach, Kerstin, „'Der Beyfall kluger Kenner / In dieser Weltberühmten Stadt'. Zur Hamburger Gänsemarkt-Oper", in: Programmheft zu Georg Philipp Telemanns *Flavius Bertaridus*, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, September 2011, S. 24-27, auch in: Programmheft der Hamburgischen Staatsoper, Oktober 2011, S. 23-27.

Swack, Jeanne, „Anti-Semitism at the Opera: The Protrayal of Jews in the Singspiels of Reinhard Keiser", in *Musical Quarterly*, Vol. 84, Issue 3 (2000), S. 389-416.

Wolff, Hellmuth Christian, *Die Barockoper in Hamburg* (1678-1738), Wolfenbüttel 1957.

Wendt, Joachim R. M.; „Neues zur Geschichte der Hamburger Gänsemarktoper", in *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 18), hrsg. v. Hans Joachim Marx, Frankfurt a. M. 2001, S. 177-195.

Zelm, Klaus, „Die Sänger der Hamburger Gänsemarkt-Oper", in: *Studien zur Barockoper* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 3), hrsg. v. Constantin Floros, Hans Joachim Marx u. Peter Petersen, Hamburg 1978,), S. 35-73.

Abbildungen

- Abb 1 und 2: Werner Braun, *Vom Remter zum Gänsemarkt. Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677-1697)* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge, Band 1), Saarbrücken 1987, S. 35.
- Abb. 3: Libretto Hamburger Jahr-Marckt in: Reinhart Meyer (Hrsg.), *Die Hamburger Oper. Eine Sammlung von Texten der Hamburger Oper aus der Zeit 1678-1730,* Band 3, Faksimile, München 1980
- Abb. 4: Dekoration zu *Mistevojus:* Giacomo Fabris (Entwurf) und Thomas Lediard (Lichttechnik) in: Hans Freund und Wilhelm Reinking, *Musikalisches Theater in Hamburg. Versuch über die Dramaturgie der Oper,* Hamburg 1938, S. 66