

Annerose Koch

Die Hamburger Gänsemarktoper (1678-1738) als Spielstätte im Kontext in- und ausländischer Einflüsse

Das Opernhaus am Gänsemarkt, die erste stehende, wohlorganisierte deutsche Oper nach venezianischem Muster, wurde mit dem geistlichen Singspiel *Adam und Eva, oder: Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch* (Libretto: Richter; Musik: Johann Theile; Dekoration: Kamphausen) am 2.1.1678 eröffnet¹. Finanziert wurde der Bau größtenteils aus eigenen Mitteln. Organisatoren und Unternehmer waren eine Anzahl wohlhabender Bürger, zunächst unter Führung des Ratsherrn und späteren Senators Gerhard Schott, des Lizentiaten Lütjens und des berühmten Organisten Jan Adams Reinken. Das fachwerkartig gebaute Opernhaus befand sich zwischen Gänsemarkt und Dammtor innerhalb eines Gartengebietes, das sich zur Binnen-Alster erstreckte. Es besaß summarisch eine Länge von etwa 49 m und eine Breite von etwa 21 m. Davon entfielen auf die dreiteilige Bühne mit insgesamt fünfzehn Kulissenpaaren folgende Ausmaße: Tiefe 28,5 m, Breite etwa 11,5 m und Höhe 9 m. Mit ihrer enormen Tiefe übertraf sie andere Opernhäuser, z.B. in Dresden (erbaut 1667), Wolfenbüttel (1688), Braunschweig (1689) und Darmstadt (1711). Der Zuschauerraum bestand aus Parterre, zwei übereinanderliegenden Reihen mit Logen, in denen in je einer etwa neun bis zwölf Personen sitzen konnten, und den Galerien. Insgesamt sollen 2000 Personen Platz gefunden haben². Das mit großzügig angelegten technischen Einrichtungen (sogenannten "Maschinen", mit deren Hilfe zur Erde schwebende Götter und Geister, aber auch Meereswellen und ziehende Wolken vorgestellt werden konnten) ausgestattete Opernhaus ging auf Pläne des venezianischen Baumeisters Girolamo Sartorio zurück,

¹ Johann Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728, S.177; Martin Geck, *Art. Theile, Johann*, in: MGG, Bd. 13, Kassel usw. 1966, Sp. 278.

² Hellmuth Christian Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678-1738)*, Wolfenbüttel 1957, Bd. 1, S. 351 ff.; Hans Joachim Marx, *Geschichte der Hamburger Barockoper*. Ein Forschungsbericht, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 3: Studien zur Barockoper, hrsg. von Constantin Floros, Hans Joachim Marx und Peter Petersen, Hamburg 1978, S. 14-15; ders., *Die Hamburger Oper zur Zeit des jungen Händel*, in: *Händel-Jahrbuch 36 (1990)*, hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Leipzig 1990, S. 118.

der von 1667 bis 1685 herzoglicher Bauverwalter in Hannover war. Venezianisch beeinflusst war auch die Theaterdekoration, da sich der bedeutende Dekorationsmaler Johann Oswald Harms (1643-1708) einige Zeit in Venedig aufgehalten hatte und von dort entscheidende Anregungen für seine Hamburger Tätigkeit (1695-1705) mitbrachte³.

Den Werdegang der Hamburger Gänsemarktoper kennzeichnen drei Perioden⁴:

Die erste (1678-1693) wird charakterisiert durch Aufführungen sowohl von einheimischen Stücken als auch von französischen und italienischen Opern und durch den Rückgriff auf ausländische Libretti; so werden Werke u.a. von Lully, Steffani, Porpora, Gianettini, Conti, Gasparini, Orlandini und Pallavicini gespielt. Vertreter der einheimischen Komponisten sind Nicolaus Adam Strungk (1640-1700), Johann Wolfgang Franck (1644-um 1710), Johann Theile (1646-1724), Johann Philipp Förtsch (1652-1732) und Johann Georg Conradi (1699 gestorben).

Die zweite Periode (1693-1717) ist gekennzeichnet durch erhöhte eigenständige Produktionen und Ausprägung eines individuellen Charakters, der sich u.a. durch Einflußnahme demokratischer und plebejischer Tendenzen herausbildete. Kapellmeisteramt und Direktion der Oper hatte zunächst (1693-1696) Johann Sigismund Kusser (1660-1727) inne, später - nach siebenmaligem Direktoriumswechsel und dem Tod von Gerhard Schott (1702) - der überdurchschnittlich begabte Komponist Reinhard Keiser (1674-1739), der von 1694 bis 1717 und zeitweise von 1723 bis 1734 an der Hamburger Oper wirkte, deren Hauptkomponist war und sie entscheidend mitprägte. Außer ihm waren hier vor allem Georg Bronner (1660-1720), Johann Christian Schief(f)erdecker (1679-1732), Johann Mattheson (1681-1764), Christoph Graupner (1683-1760), Georg Friedrich Händel (1685-1759) und Johann Adolf Hasse (1699-1783) künstlerisch aktiv.

³ Hans Joachim Marx, Geschichte, 1978, S. 17.

⁴ Ernst Otto Lindner, Die erste stehende Deutsche Oper, Berlin 1855, passim; Friedrich Chrysander, G. F. Händel, Bd. 1, Leipzig 1858, S. 79 ff.; Arrey von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 3/1914, bearbeitet von A. Schering, S. 520 f.; Annerose Koch, Die Bearbeitungen Händelscher Opern auf der Hamburger Bühne des frühen 18. Jahrhunderts, Diss. mschr., Halle 1982, S. 17-18.

Die dritte Periode (1717-1738) führte zunächst zur Abhängigkeit von anderen Opernbühnen, besonders von Braunschweig, dann allerdings - unter Führung von Georg Philipp Telemann (1681-1767), der 1722 an die Oper kam - zu einem erneuten Aufschwung des eigenen Theaterlebens mit Aufführungen neuer Opern einheimischer und zahlreicher Opernbearbeitungen auswärtiger Komponisten, z.B. von Georg Friedrich Händel. Ab 1730 wurde jedoch die deutschsprachige Oper immer mehr zurückgedrängt, und es kam zur verstärkten Vermischung verschiedener Sprachen, bis dann 1738 das Ende des Opernunternehmens besiegelt war. Am 9.4.1738 wurde das Opernhaus an den Schauspieler Neubert zur Aufführung von Komödien vermietet, dann bis Juni 1743 von verschiedenen Komödiantentruppen (Neuber, Schönemann, Ackermann, Schröder) bespielt; im Herbst 1743 hielten die Truppen von Angelo und Pietro Mingotti Einzug⁵. 1749/50 erfolgten zwei Auktionen und Verkäufe des Opernhauses; zuletzt kaufte es ein Tischlermeister Marquard. Danach (1751-1756) stand das Opernhaus offenbar leer, und 1757 "wird es als bereits abgebrochenes Haus aus dem Hauptbuch der Hamburger Feuerkasse gelöscht"⁶. Immerhin bestand diese deutschsprachige Opernbühne 60 Jahre, und es wurden an ihr - bei insgesamt fünfzehnmaligem Direktoriumswechsel⁷ - etwa 250 verschiedene musikdramatische Werke aufgeführt,⁸ zu denen realistische und satirische Lokal-Singspiele, komische Opern, Einakter und Intermezzi zählten. Das Hamburger Bürgertum "liebte das Theater in allen seinen Formen, und da hier in sozialer Hinsicht eine Art Demokratie bestand, waren Sprech- wie Musikbühnen jedermann zugänglich und anziehend für alle. Die Oper hieß ausdrücklich 'Öffentlicher und Volksopernhof'"⁹. Der Spielplan machte Zugeständnisse nach

⁵ Hans Joachim Marx und Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678-1748)*, Laaber 1995, S. 501-502.

⁶ Ebd., S. 507.

⁷ Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten/Westfalen 1964, S. 198; Friedrich Chrysander, *Mattheson's Verzeichniß Hamburgischer Opern von 1678 bis 1728*, gedruckt im „Musikalischen Patrioten“, mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 17 vom 25.04.1877, S. 261 ff. (Hier kommt man bei der Zählung auf einen sechzehnmaligen Wechsel.)

⁸ Johann Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, S. 177 ff.; Renate Brockpähler, *Handbuch*, S. 200 ff.

⁹ Paul Henry Lang, *Georg Friedrich Händel. Sein Leben, sein Stil und seine Stellung*

verschiedenen Seiten, nicht nur an die adlige Hörschaft. Zwischen Publikum und Künstlern bestand weitgehend Interessenübereinstimmung. Der sozialkritische Charakter der Hamburger Oper trat in der Behandlung von Gegenwartsstoffen und Stoffen aus dem Volksleben zutage, z.B. in Johann Wolfgang Francks *Cara Mustapha* (1686) und in Reinhard Keisers *Masaniello furioso* (1706). Als wesentliche Faktoren – gleichwertig neben textlicher und musikalischer Gestaltung – erachteten die Zeitgenossen die größtmögliche Ausschöpfung der Darstellungsmöglichkeiten sowie die präzise Auswahl der Dekoration und der Kostüme. So wurden Baumeister, Maler, Ballettmeister, Maschinisten, Kostüm- und Maskenbildner in reichlichem Umfang beschäftigt. Es kristallisierte sich eine gewisse Komplexität in der Denkweise heraus: Die verschiedenen Künste (Pantomimik, Musik, Poesie, Malerei, Architektur) durchdrangen und ergänzten sich, wobei die Gefahr der Übertreibung äußerlicher und unmittelbar auf den Zuschauer wirkender Komponenten sehr nahe lag. "Es wurde immer neue Flugwerke, Geräthe und Vehikel mancher Art und Form gefo[r]dert, um die Luftwesen und alles, was vom Himmel herab und vom Abgrunde herauf in den Bezirk des Operraritätenkastens spedirt werden sollte, an Ort und Stelle zur Schau zu bringen"¹⁰. Dagegen versuchten die bedeutenden Meister der Hamburger Bühne, beispielsweise Keiser und Telemann, diesen negativen Tendenzen entgegenzuwirken, indem sie durch gehaltvolle Kompositionen die Aufmerksamkeit vorrangig auf die Musik lenkten. Diese vereinigte in sich deutsche, italienische, französische, englische¹¹ und - durch Telemanns Kompositionsstil - auch polnische¹² Elemente. Das aber bedingte vielseitige Kontakte zu Künstlern des Auslandes sowie gegenseitiges Verständnis und künstlerisches Durchdringen der unterschiedlichen Kompositionsstile und Musizierweisen, was letztendlich mit zur Herausbildung einer kosmopolitischen Haltung des Hamburger Bürgertums beitrug. Der Musikschriftsteller, Sänger, Komponist und Dirigent Johann Mattheson (1681-1764) war ebenso Sekretär des britischen Gesandten in Hamburg, John Wich,

im englischen Geistes- und Kulturleben, Basel 1979, S. 24.

¹⁰ Johann Friedrich Schütze, Hamburgische Theater-Geschichte, Hamburg 1794, S. 147.

¹¹ Annerose Koch, Bearbeitungen, S. 22-23.

¹² Ebd., S. 89 ff.

übersetzte und vermittelte englische Literatur¹³, trat u.a. 1708 zusammen mit dem englischen Altisten John Abel auf und heiratete 1709 die Engländerin Catharina Jennings. Dieser Mattheson textete und komponierte 1710 auch die Oper *Boris Goudenow*, die aber nie aufgeführt wurde¹⁴. Telemann, der 1723 die "Fäden" des Hamburger Musiklebens weitestgehend "in der Hand hatte" und u.a. mit Mattheson brieflich¹⁵ und persönlich kontaktierte, korrespondierte auch mit dem in London seßhaft gewordenen und gefeierten Händel und nahm an dessen kompositorischem Schaffen regen Anteil. Er versuchte, in den Besitz der neuentstandenen Händelschen Werke zu gelangen und sich mit diesen auseinanderzusetzen. Beispielgebend dafür sind die von Telemann für die Hamburger Bühne vorgenommenen musikalischen Bearbeitungen der Händel-Opern *Tamerlano* (1725), *Ottone* (1726), *Riccardo I.* (1729), *Poro* (1732) und *Almira* (1732). Dabei wurden das jeweilige Libretto in die deutsche Sprache (mitunter ins Niederdeutsche) übersetzt sowie nachgedichtet (in deutschen Versen), die Rezitative neukomponiert, zuweilen eine komische Person eingefügt, die sich beim Hamburger Publikum größter Beliebtheit erfreute, einige Arien, Ensembles und instrumentale Einlagen hinzugefügt und neukomponiert sowie andere getilgt oder umgestellt. Bei diesen Neukompositionen zeigen sich die im Vergleich zu Händel andersgearteten stilistischen Besonderheiten Telemanns, d.h. man findet die Bevorzugung von bestimmten rhythmischen Figuren, den häufigen Wechsel von kurzen rhythmischen Motiven, unregelmäßigen Periodenbau und Taktwechsel. Hier offenbart sich "Telemanns spezifische Affinität zur polnischen Musik"¹⁶, die besonders in dessen Sorauer und Hamburger Dienstzeit zutage tritt. Konkret liegen in einigen Arien, die Telemann auf den gleichen italienischen Text wie Händel komponierte und anstelle der Händelschen in die Opern einfügte, Polonaise-Rhythmen (u.a. in *Otto*, Arie

¹³ Hans Wilhelm Eckardt, Hamburg zur Zeit Johann Matthesons: Politik, Wirtschaft und Kultur, in: *New Mattheson Studies*, hrsg. von George J. Buelow und Hans Joachim Marx, Cambridge 1983, S. 15 ff.

¹⁴ Hans Turnow, Art. Mattheson, Johann, in: *MGG*, Bd.13, Kassel usw. 1960, Sp. 1799-1800.

¹⁵ Johann Mattheson, *Critica Musica II*, Hamburg 1725, S. 276 ff.

¹⁶ Klaus-Peter Koch, Der Komponist Georg Philipp Telemann und sein schlesischer Textdichter Daniel Stoppe (1697-1747), in: *Acta Universitatis Wratislaviensis No 1757, Germanica Wratislaviensia CXIV*, Wrocław 1996, S. 162.

von Adelbert "Tu puoi straziarmi", I/13), an den Krakowiak angelehnte (u.a. in gleicher Oper, Arie von Adelbert "Lascia che nel suo viso", II/2) und zahlreiche synkopierte Rhythmen (u.a. in gleicher Oper, Arie von Theo-ophane "Falsa imagine", I/3) vor¹⁷. Bei neu hinzugefügten Arien auf deutschen Text kann man auch zahlreiche tänzerisch akzentuierte Rhythmen entdecken, so beispielsweise ähnlich einer Mazurka (u.a. in der Oper *Richardus I.*, Arie von Philippus "Weine zwahr, gekränckte Seele", I/1) oder an eine Mazurka erinnernd (u.a. in gleicher Oper, Arie von Isacius "Die Staats-Kunst wirfft die Sitten-Lehre", II/9)¹⁸. Es gibt aber bei dem vielseitig tätigen Telemann nicht nur im musikalischen Schaffen Beziehungen zu den östlichen Nachbarn, sondern auch auf politischer Ebene, wie es das Verzeichnis des Residenten Willers, abgedruckt bei Paul Alfred Merbach¹⁹, belegt. Dort wird erwähnt, daß Telemann 1728 einen Prolog auf die Krönung des russischen Kaisers Peter II. komponierte²⁰. 1730 führte Telemann seine Oper *Margaretha* mit dem Prolog *Die Glückseeligkeit des Rußischen Kayserthums* auf²¹. Telemanns Kompositionen waren am Hofe des Zaren durch die dortige "deutsche Capelle" (=Ensemble des Herzogs Karl Friedrich von Holstein-Gottorp, 1700-1739) nicht unbekannt. Sie gelangten durch Musiker, Telemann-Schüler und Kaufleute "über Gdansk, Elblag, Königsberg, Riga bis St. Petersburg" und konnten an all den Orten nachweislich aufgeführt werden²². Politisches Engagement in eben dieser Richtung zeigte auch Reinhard Keiser, der drei Opern komponierte, deren Sujets bzw. Anlässe enge Bezüge zu Rußland, Siebenbürgen und zum Banat aufweisen. Es sind dies:

BRETISLAUS, Oder Die siegende Beständigkeit Auf die
Höchst=glückliche Verbindung Seiner Königl. Hoheit / Des Durch-

¹⁷ Annerose Koch, Bearbeitungen, S. 89 ff.

¹⁸ Ebd., S. 118, 129.

¹⁹ Paul Alfred Merbach, Das Repertoire der Hamburger Oper von 1718 bis 1750, in: Archiv für Musikwissenschaft VI/1924, S. 354 ff.

²⁰ Ebd., S.362. Hier wird das Werk als „Prolog von die Muscowieters“ bezeichnet.

²¹ Hans Joachim Marx und Dorothea Schröder, Die Hamburger Gänsemarkt-Oper, S. 493.

²² Klaus-Peter Koch, Bausteine zu einer Analyse der Telemann-Werkrezeption im östlichen Europa des 18. Jahrhunderts, in: Magdeburger Telemann-Studien IX. Telemann-Beiträge 1. Folge, Magdeburg 1987, S. 38 ff.

lauchtigsten Fürsten und Herrn / HERRN CARL FRIEDERICH [...] Mit Der Durchlauchtigsten Rußischen Kayserlichen Prinzeßin ANNA PETROWNA An Deroselben Hohen Gebuhrts=Feste Den 27 Jan. Anno 1725. In einem Sing=Spiele / Nebst einer ILLUMINATION und einem Feuer=Wercke Auf dem Hamburgischen Schau-Platze vorge-stellet.

Der Die Vestung Siebenbürgisch=Weissenburg erobernde und über die Dacier triumphirende Kayser TRAJANUS [...] Auf dem Hamburgischen Schau=Platz / fürgestellet / Im Monath November / 1717.

Das zerstörte TROJA, Oder: Der durch den Tod Helenen versöhnte Achilles [...] Wegen des neulichen von IHRO Röm. Kays. und Cathol. Maj. [...] / über die Türcken befochtenen Sieges / und der darauf höchst glücklich erfolgten Eroberung der sehr wichtigen Vestung Temeswar [...] In einem Musicalischen Singe=Spiel Auf dem Hamburgischen Schau=Platz vorgestellet im November, 1716²³.

Bemerkenswert und aufschlußreich ist auch, daß im Juli 1731 der Fürst von Taxis und der russische ("Muscowitische") Gesandte in Dänemark, Brakel, zweimal (am 2. und 4. Juli) die Oper besuchten²⁴. Dieser russische Gesandte findet sich als "S. Exc. Mr. de Brackel..." in der Subskribentenliste zur *Musique de table* von 1733²⁵. Für die in Hamburg amtierenden Gesandten der verschiedenen Länder war die Oper eine ihrem Stand entsprechende Kunst- und Unterhaltungsform²⁶; so ist es möglich, daß hier über sie etliche Kontakte zum Ausland geknüpft, Interpreten weggelobt wurden usw. Beispielsweise kehrte im August 1735 die Sängerin Sophie Amalia Kayser von einer Rußlandreise über St. Petersburg nach Hamburg zurück²⁷. Diese muß bei ihrem Auftritt in Telemanns Oper *Margaretha*

²³ Klaus Zelm, *Die Opern Reinhard Keisers*, München/Salzburg 1975, S. 208-209, 218.

²⁴ Paul Alfred Merbach, *Repertoire*, S. 363.

²⁵ Klaus-Peter Koch, *Bausteine*, S.42.

²⁶ Gisela Jaacks, *Das öffentliche Musikleben in Hamburg um 1700*, in: *Händel und Hamburg. Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Friedrich Händel*. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky 15. Mai bis 29. Juni 1985, Hamburg 1985, S. 22-23.

²⁷ Paul Alfred Merbach, *Repertoire*, S. 366.

(1730) so gut gesungen haben, daß sie ein Jahr später am russischen Hof auftreten konnte. Ihr Vater, der Hamburger Musiker Johann Kayser, hatte sie nach Rußland begleitet und sich dort angeblich als Reinhard Keiser ausgegeben²⁸.

Ein wichtiges Ereignis von großer politischer Bedeutung für die Hamburger Bühne war sicherlich der zweimalige Besuch des russischen Zaren im Jahre 1716. Die Eintragung vom "2.6. und 4.12.1716 Oper (Titel nicht genannt) für den Zaren" gemäß dem Hamburger "Relations-Courier" vom 4. Juni und 8. Dezember 1716²⁹ läßt schließen, daß der russische Zar zwei Vorstellungen der Hamburger Oper besucht hat.

An der Hamburger Gänsemarktoper gab es somit auf kompositorischem Gebiet, in der Opernstoffwahl, bei den Sängern und beim Publikum, zu dem Gesandte und sogar der Zar gehörten, Beziehungen auch zu den östlichen Ländern (vor allem zu Polen und Rußland), die heute aber in ihrer Komplexität nicht mehr nachzuweisen sind.

²⁸ Willi Maertens, Georg Philipp Telemann und seine Interpreten Margaretha Susanna und Johann Kayser, in: Magdeburger Telemann-Studien IV. Telemann-Renaissance-Werk und Wiedergabe - Bericht über die Wissenschaftliche Arbeitstagung aus Anlaß des 20. Jahrestages des Telemann-Kammerorchesters Sitz Blankenburg/Harz, Magdeburg 1973, S. 74-75.

²⁹ Hans Joachim Marx und Dorothea Schröder, Die Hamburger Gänsemarkt-Oper, S. 476.