

schließlich mit dem Namen Corneilles verbunden. Wenn also Racine sich als Tragödienautor durchsetzen will, muss er Corneille diese Vorherrschaft streitig machen. Dass und wie sehr er sich an dem großen Vorbild reibt, deutet die Arbeit mit der *gloire*-Problematik nebenläufig an. Aber gelingt es Racine, weiter gefragt, mit der insgesamt doch noch sehr an den Themen Corneilles orientierten Alexandertragödie bereits, sich aus dem Schatten des Meisters zu lösen oder bleibt dies den späteren Tragödien vorbehalten, die das Konzept des *amour courtois* verabschieden und in der unerwiderten Liebe ihr eigenes Thema finden?

Wie dem auch sei – die Arbeit, die der Universität Münster als Dissertation vorgelegt hat, beschränkt sich mit der Frage nach dem Politischen bei Racine in kluger Weise auf das enkomastische Frühwerk. Dieses wird vorzüglich recherchiert und aufbereitet. Es ist eine Freude, die Arbeit zu lesen.

Franziska Sick (Kassel)

Laure Gauthier: *Opéra à Hambourg (1648–1728). Naissance d'un genre, essor d'une ville.* Préface de Dominique Bourel. Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne, 2009. 480 S. kart., Abb. € 26.–

Das Ereignis, welches die Eröffnung der Oper am Gänsemarkt im Jahr 1678 für die Zeitgenossen bedeutet hat, wird in der Polemik sichtbar, die es auslöste. Aus heutiger Sicht stellt die Eröffnung der Hamburger Oper – nahezu einhundert Jahre vor dem Hamburger Nationaltheater Lessings – einen Meilenstein in der Geschichte des deutschen Bühnenlebens dar. Für die Zeitgenossen verband sich damit aber auch ein Tabubruch, der von theologischer Seite reflexartig erkannt wurde. In seiner umfassenden *Theatromania* (1681) bekämpfte der aus Augsburg stammende Hauptpastor zu Sankt Jacobi Anton Reiser (1628–1686) den öffentlichen Opernbetrieb im Anschluss an die Debatte, welche der Pietist Spener ausgelöst hatte. Laure Gauthiers Studie, hervorgegangen aus einer vierbändigen Dissertation an der Sorbonne aus dem Jahr 2003, aber auf dem neuesten Stand der bühnergeschichtlichen Forschung, versucht dieser zeitgenössischen Problematik als auch der theatergeschichtlichen Bedeutung des Bühnenstandorts Hamburg gerecht zu werden. Hieraus ergeben sich ein genetischer Teil, welcher die Entstehungsbedingungen analysiert, und ein systematischer Teil, der unter dem Gesichtspunkt der Institutionengeschichte das kulturelle Leben der Hansestadt entfaltet.

Das erste Kapitel widmet sich dem musikalischen Leben Hamburgs nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges bis 1678 (37–89), den Akzent der Darstellung auf das Verhältnis von sakraler und profaner Musik bzw. ihre gegenseitige Beeinflussung setzend. Die Durchsetzung von profaner Musik innerhalb der lutherischen Orthodoxie, welche die musikalische Kunst auf den Gottesdienst beschränkte, begann ebendort, stellt Gauthier fest (56), als zunehmend das Gemeindepublikum von der sonntäglichen Orgelmusik nicht mehr allein instruiert, sondern unterhalten werden wollte. Somit reagierten Künstler wie Christoph Bernhard auf neue ästhetische Bedürfnisse unter den Hamburgern, wenn sie die Durchsetzung des neuen, italienischen Stils förderten (61–64). Trotz Reformen entstand erst im Jahre 1660 mit dem *Collegium musicum* ein Raum, in dem unabhängig von der theologischen Kontrolle oder der politischen Repräsentationspflicht Musikveranstaltungen angeboten wurden. Die Genese der Kunstautonomie war also schon vor der Eröffnung der Hamburger Oper lokalisierbar (79–89).

Bevor sich die Arbeit der eigentlichen Entstehung und Konsolidierung der Oper als neuem Raum der Musik widmet, werden im zweiten, die unmittelbare Vorgeschichte (1648–1678) behandelnden Kapitel kursorisch höfische Formen des Musiktheaters (91–153) wie die von Braunschweig-Wolfenbüttel, Dresden und Wien vorgestellt, um das Hamburger Profil zu schärfen. Das dritte und fünfte Kapitel (155–226 und 315–391) beschreiben, quellengesättigt, die Geschichte der Hamburger Oper von ihrer Gründung bis ins Jahr 1727,

als das Projekt aus finanziellen Gründen scheiterte: 1738 musste die Oper am Gänsemarkt schließen. Der Einschnitt, welcher diese beide Phasen begrenzt, ergibt sich aus den erwähnten Widerständen, welchen das Projekt von lutheranischer Seite ausgesetzt war und die in den ersten Jahren des Betriebs zu zeitweisen Schließungen geführt haben. Diesen Widerständen widmet sich das vierte Kapitel (227–314). Gauthier versucht mit der Aufteilung der Tatsache gerecht zu werden, dass die erste Phase des Betriebes von theologischen Debatten geprägt war. Inwiefern sich diese im Repertoire widerspiegeln, bleibt eine offene Frage. Die Verf. entscheidet sich dafür, die Kämpfe der Anfangsphase in das vierte Kapitel zu verlegen, was sicherlich der Übersichtlichkeit zu Gute kommt. In vorliegender, auf jeden Fall klarer, Gliederung des Materials könnte der Eindruck entstehen, der Streit um die Oper sei wirkungslos für die Repertoirebildung geblieben. Gauthier kann allerdings für das Repertoire der Anfangsphase dessen beobachtete Heterogenität und Stilpluralität (155f.) dennoch verständlich machen, indem sie die These aufstellt, die Auswahl der Libretti und ihre Ästhetik seien ethischen Absichten untergeordnet gewesen. Gerade für die Auswahl biblischer Stoffe leuchtet dies ein (199–211), was schon an Johann Theiles Eröffnungssstück *Adam und Eva* (144–148) evident ist. An der Zensurpraxis, die Gauthier an unterschiedlichen Beispielen belegt, werden zudem die Grenzen der Darstellbarkeit sichtbar bzw. die konditionierende Kraft der religiösen Tabus (S. 213–226). Der spezifisch religiöse und ethische Gehalt der Libretti, den Gauthier herausarbeitet, leistet weiteren Textanalysen und einer philologisch orientierten Libretto-Forschung Vorschub, die das Programm in seiner ethischen Dimension literaturgeschichtlich synthetisieren müsste. Für eine rezeptionsästhetisch inspirierte Libretto-Philologie, welche die Texte aus der spezifischen Situation der *adiaphora*-Diskussion verständlich macht, bietet Gauthiers Studie genügend Anschlussmöglichkeiten nicht nur für den Hamburger Kontext, sondern für die deutschsprachige Libretti-Produktion des siebzehnten Jahrhunderts. Bedenkt man, dass noch das *Hamburger Nationaltheater* die Frage laut werden ließ, wie und ob überhaupt die Bühnenpraxis sich mit der christlichen Religion vereinbaren ließ, eröffnet sich für einen langen Zeitraum der Literaturgeschichte ein fruchtbarer Interpretationsansatz: zum Verhältnis von Repertoirebildung, theatralischer Semantik und impliziter religiöser Zensur.

Mit der zweiten Phase der Hamburger Oper werden andere Momente wichtig, welche Auswahl der Stoffe und Textkonstitution bedingen. Die Genese des Musiktheaters, die als eine Befreiung der Kunst aus konfessionellen Fesseln gedeutet wurde, ist ab 1690 mit dem Beginn ihrer Institutionalisierung überführt in eine stärker systemimmanente Entwicklungslogik. Unter der Leitung von Reinhard Keiser nahm die Zahl der Vorstellungen zu. Zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts konnte man in Hamburg jährlich fast einhundert Vorstellungen sehen. Das fünfte Kapitel trägt dieser Erkenntnis Rechnung und beschreibt eindrucksvoll die literaturgeschichtliche Dynamik, welche von der Hamburger Oper auf den deutschen Sprachraum ausging (330–336). Für die Leipziger Oper, die 1693 eröffnet wurde, liegt in Michael Maults Studie *Barockoper in Leipzig (1693–1720)* (2 Bde., Freiburg/Br. 2009) mittlerweile eine gleichfalls verdienstvolle Studie vor. Gauthiers Darstellung zeigt zudem, wie das Bedürfnis nach öffentlicher Unterhaltung in Hamburg eng mit dem wirtschaftlichen Aufschwung der Stadt verbunden war, was zu der allgemeinen Überlegung Anlass gibt, dass der Unterhaltungsraum zugleich Ausdruck von Öffentlichkeit ist, die er versammelt.

Die Studie fokussiert die Anfänge einer Bühneninstitution, das rezeptionsgeschichtliche Potential, aus dem sie hervorging, sowie ihren institutionell funktionierenden Ablauf. Folglich erhält das Ende als methodische Kategorie nur geringe Aufmerksamkeit, und die Überlegungen zu den äußeren und inneren Ursachen des Niedergangs, die Gauthier anstellt, mögen weiteren Studien als Ausgang dienen (393–399).

Wie problematisch die Trennung der Geschichte des Sprechtheaters von der des Musiktheaters bis 1738, dem Jahr der Schließung der Hamburger Oper, ist, zeigt sich an dem Umstand, dass die Herausbildung des deutschen Nationaltheaters anfänglich in Ab-

grenzung von der Oper stattgefunden hat; umgekehrt waren Librettisten wie Christian Friedrich Bressand am Prozess der Literarisierung des deutschsprachigen Theaters beteiligt. Das Libretto war um 1700 die maßgebliche Bühnengattung in deutscher Sprache, literarisierte Formen des Sprechtheaters erschienen zumindest bis zur Theaterreform Gottscheds selten im Druck.

Gauthiers Arbeit ist in Hamburg lokalisiert, reicht aber weit in den deutschsprachigen, lutherisch geprägten Raum der Frühaufklärung hinein. Anhand zahlreicher, aufeinander bezogener Aspekte des religiösen und kulturellen Lebens entsteht gleichsam eine schön zu lesende Kulturgeschichte der Frühaufklärung, die gelehrt und dennoch nicht einseitig auf die theologische Fragestellung beschränkt ist, wie dies in literaturgeschichtlichen Arbeiten zur Frühaufklärung gelegentlich vorkommt. Genese der Oper und Repertoirebildung werden mit theologischen und ästhetischen Debatten verknüpft und sozialhistorisch eingebettet. Literaturgeschichtlich ist die Studie gleichfalls lehrreich, demonstriert sie doch eindringlich die Fruchtbarkeit urbaner Strukturen für die Entstehung künstlerischer Genres.

Alexander Nebrig (Berlin)

*Wilhelmine von Bayreuth heute. Das kulturelle Erbe der Markgräfin* (Archiv für Geschichte von Oberfranken). Hg. von Günter Berger. Bayreuth: Ellwanger, 2009. 352 S., geb., Abb. € 30.-

Friederike Sophie Wilhelmine (1709–1758), preußische Königstochter und (seit 1731) Markgräfin von Bayreuth ist unverkennbar eine Fürstin des *Ancien Régime*: Als standesbewusste Repräsentantin des Hochadels behauptete sie ihre Partizipation an der europäischen Adelskultur ebenso wie ihre intellektuelle Verbundenheit mit der französischen Aufklärung und ihre Bewunderung der italienischen Musik, Kunst, Architektur. Sie machte sich die französische Sprache als aristokratisches Distinktionsmittel und als die Sprache des neuen Denkens zu eigen, unternahm 1754/55 eine Frankreich- und Italienreise, traf sich mit namhaften Vertretern der französischen und italienischen Politik und Gesellschaft und verstand es, ihren Hof zu einem kulturellen Zentrum zu machen. Die künstlerische Gestaltung der Gebäude, Inneneinrichtungen, Gärten, der Bibliothek, der Musikkultur am Bayreuther Hof ihrer Zeit trägt die Handschrift einer ambitionierten Schlossherrin. Auch die von ihr geförderte Präsenz ausländischer Künstler/innen, Architekten, Wissenschaftler, Sprachmeister oder Musiklehrer erwies sich für den von ihr aktiv betriebenen Kulturtransfer als Vorteil und hinterließ Spuren, die heute noch sichtbar sind: Betrachtet man den Hof der Markgräfin als ein „interkulturelles Experiment“, wie Immacolata Amodéo in diesem Band vorschlägt, „entdeckt man vielfältige empirische Belege für die kulturtheoretische These, dass Kulturen keine geschlossenen und statischen Blöcke, sondern offene und dynamische Konglomerate heterogener Elemente sind“ (297).

Die 24 Beiträge dieses interdisziplinär konzipierten, kulturgeschichtlich ausgerichteten Sammelbandes, der die Frage nach der Relevanz des kulturellen Erbes der Markgräfin von Bayreuth beleuchtet, illustrieren diese kulturtheoretische These anschaulich. Fritz Nies lenkt zum Auftakt den Blick auf die intellektuelle Atmosphäre des 18. Jahrhunderts und stellt einen bemerkenswerten „Drang nach Austausch“ fest, der sich im Umfeld der Markgräfin in einer regen Übersetzungstätigkeit niederschlug. Anders als bisher angenommen, habe die Tatsache, dass sich Wilhelmine die französische Sprache zu eigen gemacht und das kulturelle Interesse stark auf Frankreich gelenkt habe, die Übersetzungskultur nicht erübrigt, sondern beflügelt. Seit dem frühen 18. Jh. gewann, so Nies, das Übersetzen als Kern des kulturellen Austauschprozesses zwischen Frankreich und Deutschland, der nach und nach in beide Richtungen verlief, an Wichtigkeit. Die soziokulturelle Funktion der französischen Sprache im deutschsprachigen Raum beleuchtet Johannes Kramer am Beispiel des Französischen der Hugenotten und der Aristokraten (in der ersten Hälfte des 18. Jh.s) und hebt