

Lena van der Hoven

Einige (musik-)historiographische Überlegungen zu den Krisen- und Blütezeiten der Königlich Preußischen Hofkapelle zwischen 1713 und 1806

"man darf über [Geschichte, Dichtkunst und Musik Alles sagen](#), was man will, ohne die Inquisition zu fürchten, und da der Geschmack verschieden ist, so wird man schwerlich zwei Personen antreffen, deren Empfindungen durchgehends übereinstimmten." König Friedrich II. von Preußen

<1>

König Friedrichs II. (1712 – 1786) vorangestellte Überlegungen zur Historiographie fallen in eine Zeit, in der sich Friedrich II. bereits selbst in die Geschichte eingeschrieben hatte.² Jürgen Luh hat aufgezeigt, wie systematisch Friedrich ab 1736 mit einem "Fishing for Compliments" Voltaire, dem es mit seinem *Le Siècle de Louis XIV.*³ gelungen war dem französischen Sonnenkönig nicht nur Nachruhm, sondern historische Größe zu verleihen, in seinen Briefen dazu bewegte, dass dieser ihn einen "Großen" nannte.⁴ Auch für die stark rezipierten Einzüge Friedrichs II. 1742 und 1745 in Berlin gelang es Luh nachzuweisen, dass der Beiname "der Große" Friedrich weder durch die "anonyme Macht der Geschichte" (Theodor Schieder), noch durch das preußischen Volk verliehen worden ist. Vielmehr wird deutlich, dass es sich jeweils um eine eindeutige Steuerung durch Friedrich II. handelte.⁵ In dem Briefwechsel mit Voltaire kristallisiert sich Friedrichs Wunsch nach Ruhm, Nachruhm und vor allem historischer Größe heraus.⁶ Mit seinen

¹ Vgl. Brief König Friedrichs II. von Preußen am 5. Mai 1767 an D'Alembert in: Tagebuch oder Geschichtskalender aus Friedrichs des Großen Regentenleben, (1740—1786.) mit historischen und biographischen Anmerkungen zur richtigen Kenntniß seines Lebens und Wirkens in allen Beziehungen; von Karl Heinrich Siegfried Rödenbeck, ordentlichem Mitgliede des Vereins für die Geschichte der Mark Brandenburg zu Berlin, und der Oberlausitzischen Gesellschaft für Wissenschaften zu Görlitz, des Thüringisch-Sächsischen Vereins zur Erforschung vaterländischer Alterthümer zu Halle, der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur zu Breslau und des Altmärkischen Vereins für vaterländische Geschichte und Industrie zu Salzwedel correspondirendem Mitgliede. Zweiter Band. Enthaltend die Jahre 1760 bis 1769. Berlin, 1841. Verlag der Plahn'schen Buchhandlung. (Louis Nitze.), <http://friedrich.uni-trier.de/de/roedenbeck/2/text/> <10.05.2018>.

² In diesem Aufsatz wird auf Auszüge aus folgender Publikation zurückgegriffen: Lena van der Hoven: Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen 1688-1797. Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft, Kassel u.a. 2015, zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2013, (Musiksoziologie 19).

³ Vgl. Voltaire: *Le Siècle de Louis XIV.* Publié Par M. De Francheville conseiller aulique de sa Majesté, & membre de l'académie roiale des sciences & belles Lettres de prusse. A Berlin, Chez C. F. Henning, Imprimeur du Roi 1715.

⁴ Hierzu sei insbesondere auf folgende Arbeiten verwiesen: Jürgen Luh: *Der Große. Friedrich II. von Preußen*, München 2011, sowie Jürgen Luh: *Friedrichs Wille zur Größe. Überlegung und Einführung*. In: Kaiser/Luh (Hg.): *Friedrich300 – Colloquien*, 3. Online verfügbar unter: http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-groesse/luh_wille (16.10.2011)

⁵ Vgl. Kaiser, Michael (2009): *Friedrichs Beiname »der Große«. Ruhmestitel oder historische Kategorie?* In: Ders./Luh (Hg.)(2003): *Friedrich300 – Colloquien*, 3). Online verfügbar unter http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-groesse/kaiser_beiname.

⁶ Vgl. Sachse, Ullrich: *Kultur für den Staat und den Nachruhm. Friedrichs des Großen Reflexionen über Künste und*

*Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Hauses Brandenburg*⁷ versuchte Friedrich II. schließlich als Historiker selbst die Kontrolle über das Urteil der Nachwelt zu bestimmen.⁸

<2>

Das Beispiel Friedrichs II. zeigt: Geschichte ist konstruierbar.⁹ Wie kann also Musikhistoriographie aussehen? Bereits 1977 formulierte der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus in seinen *Grundlagen der Musikgeschichte* Prämissen für die Musikgeschichtsschreibung.¹⁰ Seit einigen Jahren existiert jedoch eine Forschungsdebatte darüber, wie Musikgeschichtsschreibung aussehen kann und sollte.¹¹ Michele Calella und Nikolaus Urbanek plädieren z.B. in ihrem Sammelband *Musikhistoriographie(n)* aus dem Jahr 2015 für die Überwindung der disziplinären Grenzen in der Musikwissenschaft als Fach selbst und widmen sich Wegen an den Grenzen der Musikethnologie, Systematischen Musikwissenschaft und Historischen Musikwissenschaft.¹² Auch Hermann Danuser diskutiert in seinem Aufsatz *Datum-Faktum-Fiktum. Über Möglichkeiten der Musikhistoriographie* elf divergente Ansätze, die er selbst für eine Musikhistoriographie angewendet hat.¹³ Für diesen Band, der Beiträge von Historikern und Musikwissenschaftlerinnen umfasst, scheinen insbesondere seine Ansätze zur Begriffsgeschichte, Biographik, Kompositions-, Rezeptions- und Kulturgeschichte aufschlussreich.

<3>

Ziel der Symposionsreihe "450 Jahre Staatskapelle Berlin – eine Bestandsaufnahme", aus der dieser Sammelband entstand, ist es zum Jubiläumsjahr eine diachrone und synchrone Institutionsgeschichte der heutigen Staatskapelle im Kontext ihrer Kulturgeschichte¹⁴ publizieren zu können. Trägt die Symposionsreihe

Wissenschaften. In: Kaiser/Luh (Hg.): Friedrich300 – Colloquien, 4. Online verfügbar unter: http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-kulturtransfer/sachse_kultur.

⁷ Das Werk, in dem die Geschichte der ersten beiden Schlesischen Kriege beschrieben wird, erschien zuvor 1742 unter dem Titel »Denkwürdigkeiten« und 1746 »Neue Denkwürdigkeiten«.

⁸ Vgl. Pečar, Andreas: Friedrich der Große als Roi-Philosophe. Rom und Paris als Bezugspunkte für das königliche Herrscherbild. In: Kaiser/Luh (Hg.) (2010): Friedrich300 – Colloquien, 4. Online verfügbar unter: http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-kulturtransfer/pe-car_roi-philosophe (27.07.2012)

⁹ Vgl. u.a. Hayden V. White: *Metahistory: the historical imagination in nineteenth century Europe*, Baltimore 1993.

¹⁰ Carl Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte* (Musiktaschenbücher, Theoretica 15), Köln 1977.

¹¹ Vgl. u.a. Bork, Camilla: Text versus Performance – zu einem Dualismus der Musikgeschichtsschreibung, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Wien 2013, 383–402.

¹² Vgl. Calella, Michele / Urbanek, Nikolaus (Hg.): *Musikhistoriographie(n)*. Bericht über die Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft Wien – 21. Bis 23. November 2013, Wien 2015.

¹³ Vgl. Danuser, Hermann: *Datum- Faktum- Fiktum. Über Möglichkeiten der Musikhistoriographie*, In: Michele Calella / Nikolaus Urbanek (Hg.): *Musikhistoriographie(n)* (wie Anm. 12), 103-199.

¹⁴ Kulturgeschichte verstanden als eine Kulturgeschichte unter vielen mit einem weiten Kulturbegriff, wie von ihm Otto Gerhard Oexle propagierte, mit einer Einbindung von Materie, aber auch symbolisch-hermeneutischen und handlungsorientierten Aspekten. Gleichzeitig wird Kultur jedoch nicht als abgeschlossenes sondern dynamisch hybrides System aufgefasst.

auch den Titel der heutigen Staatskapelle Berlin, muss die epochenübergreifende Darstellung ihren Fokus jedoch auf das Orchester als Musikergemeinschaft legen, um ihr und ihren unterschiedlichen Titeln und Funktionen über die letzten Jahrhunderte gerecht zu werden.¹⁵ Gerade in Anbetracht einer mehrere Jahrhunderte abbildenden Darstellung erscheinen Ausdifferenzierung und Kontextualisierung der Kapelle von besonderer Bedeutung zu sein. Schrieb Jürgen Schläder über die 350jährige Operngeschichte in München gar: "Es hat sich nichts verändert in 350 Jahren. Oper in München war von Anbeginn Staatstheater."¹⁶, so verfolgten die unterschiedlichen politischen Systeme vom Hof, über das Kaiserreich, die totalitäre Diktatur und Demokratie doch jeweils ihre eigenen Agenden. Diese brachten jeweils andere Steuerungsmomente mit sich und entschieden entsprechend über die soziale und finanzielle Rolle, die die Kapelle einnehmen konnte.¹⁷

<4>

Um sich dieser Aufgabe historiographisch zu nähern, war es uns als Veranstaltern der Symposionsreihe ein Anliegen, dass die Symposien [2015](#) und 2016 sich mit der Hofkapelle selbst (ihren Musikern, ihrem Repertoire, ihrer Finanzierung etc.) beschäftigen, aber auch mit der sozialen Reichweite dieser Musikergemeinschaft (ihren Verflechtungen, ihrem Umfeld und ihren Einflüssen auf die Kulturpraxis und Gesellschaft). Auf diese Weise versuchten wir auch das soziale Feld der Musikergemeinschaft und ihr Netz aus Praktiken in den Blick nehmen zu können.¹⁸ Dabei war es uns besonders wichtig, die beiden Symposien offen zu gestalten, um auf diese Weise auf die Suche nach Leerstellen gehen zu können.

Krisen- und Blütezeiten: Zeitliche Einordnung

<5>

Für das zweite Symposium, in der Reihe der Bestandsaufnahme für das 450jährige Jubiläum der heutigen Staatskapelle, haben wir die Jahre 1713 bis 1806 als Rahmendaten gewählt, da diese Jahre signifikante Zäsuren für die Krisen- und Blütezeiten der Königlich Preußischen Hofkapelle im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert darstellen.

¹⁵ Auch das Bayerische Staatsorchester hat sich in der Spielzeit 1999/2000 ihrer 500jährigen Geschichte als Musikergemeinschaft gewidmet in der die Transformation von der Hofkapelle zur Musikalischen Akademie zum Bayerischen Staatsorchester nachgezeichnet wird. Vgl. hierzu: Malisch, Kurt: 500 Jahre im Dienst der Musik: Hofkapelle —Musikalische Akademie— Bayerisches Staatsorchester München, in: Bayerische Staatsoper (Hg.), Konzeption und Redaktion: Ulrike Hessler: Kraftwerk der Leidenschaft: Die Bayerische Staatsoper. München 2001, 109-120.

¹⁶ Vgl. Schläder, Jürgen: Kontinuität der Geschichte. Die Oper in München, ihre Veranstalter und ihr Publikum, in: Kraftwerk der Leidenschaft, 33-72, hier: 33.

¹⁷ Vgl. Schläder, Jürgen: Kontinuität der Geschichte (wie Anm. 16), 62. und Zalfen, Sarah,: Staats-Opern? Der Wandel von Staatlichkeit und die Opernkrisen in Berlin, London und Paris am Ende des 20. Jahrhunderts, München, Berlin 2011, 18-19.

¹⁸ Vgl. Chartier, Roger: Die Welt als Repräsentation, in: Matthias Middel /S teffen Sammler (Hg.): Alles Gewordene hat Geschichte. Die Schule der Annales in ihren Texten, 1929–1992. Leipzig 1994, 320–347, hier: 332ff.

<6>

Als nach dem Tod König Friedrichs I. im Jahr 1713, sein Sohn und Nachfolger Friedrich Wilhelm I. seine Hofkapelle auflöste, entstand eine erste musikalische "Krisenzeit", in der Friedrich Wilhelm I. vor allem die Militärmusik förderte.¹⁹ Louis Schneider schrieb 1852:

"In der Zeit bis zur Thronbesteigung Friedrich Wilhelms I bestand die Königl. Capelle zwar noch fort, die bedeutendsten Musiker aber fühlten sich in dieser Untätigkeit nicht wohl, gingen ab und suchten ein anderweitiges Unterkommen. Sie mochten wohl ahnen, dass der künftige König dem prächtigen Hofhalte ein rasches Ende machen würde, und sie hatten sich nicht betrogen. Derselbe Federstrich durch die Etats, der unmittelbar nach dem Tode Friedrichs I Hunderte von Hofbedienten verabschiedete, machte auch der ganzen, bisher so glänzenden Capelle des Königs ein Ende. – Ohne alle Rücksicht auf ihre hilflose Lage wurden die Musiker entlassen, zerstreuten sich entweder in das Ausland oder geriethen in die elendesten Umstände, so dass einige sogar Tagelöhnerarbeit thun mussten, um nur ihr Leben zu fristen. Nur einer von ihnen, Gottfried Pepusch, ein Mann von riesenhaftem Wuchs, fand in dieser Rücksicht Gnade vor den Augen des Königs und wurde als Stabshautboist zu dem Leib-Regiment der sogenannten rothen oder grossen Potsdamer Garde versetzt."²⁰

Während Gottfried Pepusch direkt am Hof Friedrich Wilhelms I. bleiben konnte, verweist Ellen Exner in ihrer Dissertation *The Forging of a Golden Age: King Frederick the Great and Music for Berlin 1732 to 1756*, darauf, dass auch der Oboist Peter Glösch, der Bratschist Just Bernhard Gottfried Wiedemann und Gottlieb Hayne (Cello und Cembalo) neue Anstellungen in privaten Kapellen anderer Berliner Höfe oder beim Berliner Adel fanden. So unterrichtete Hayne später die Kinder Friedrich Wilhelms II. und spielte für die Königin in Schloss Monbijou, während Glösch und Wiedemann für Margraf Albrecht arbeiteten.²¹ Viele Mitglieder der preußischen Hofkapelle wechselten nach ihrer Auflösung, wie [Ulrike Nemson](#) in unserem ersten Symposium erläutert hatte, an die Höfe von Dresden und Köthen/Anhalt.²²

<7>

Die Regierungszeit König Friedrichs II. war für die Entwicklung der Hofkapelle und späteren Staatskapelle zentral und kann als eine musikalische Blütezeit Preußens betrachtet werden. Bereits in seiner Kronprinzenzeit hatte Friedrich bis 1735 in Ruppin eine aus 13 bis 14 Musikern bestehende Kapelle

¹⁹ Vgl. Oleskiewicz, Mary: The court of Brandenburg-Prussia, in: Samantha Owens / Barbara M. Reul / Janice B. Stockigt (Hg.): Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities, Woodbridge 2011, 79–130.

²⁰ Vgl. Louis Schneider: Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin, Berlin 1852, 42-43.

²¹ Vgl. Ellen Elisabeth Exner: The Forging of a Golden Age: King Frederick the Great and Music for Berlin 1732 to 1756. Dissertation. Harvard University 2010, 67ff.

²² Vgl. Nemson, Ulrike : Transfer der Idee einer Orchesterkultur?, in: 450 Jahre Staatskapelle Berlin - eine Bestandsaufnahme: Die Entwicklung der Hofmusik von der kurfürstlichen Kapelle von Brandenburg zum Hoforchester des ersten Königs in Preußen. Beiträge des dritten Colloquiums in der Reihe "Kulturgeschichte Preußens - Colloquien" vom 16. bis 18. Oktober 2015, hg. von Lena van der Hoven (KultGeP - Colloquien 3). URL:

http://www.perspectivia.net/publikationen/kultgep-colloquien/3/nemson_staatskapelle. Veröffentlicht am: 07.09.2016 12:25. Zugriff vom: 10.05.2018

aufgebaut, deren Mitglieder zum größten Teil bis zu ihrem Lebensende beim König im Dienst blieben.²³ Diese personelle Kontinuität innerhalb der Musikkapelle verleiht ihr konzeptionell eine herausragende Rolle, da im Gegensatz zu diesen Musikern viele Weggefährten des Kronprinzen aus der Rheinsberger Zeit (1736–1740) nach seinem Regierungsantritt nicht in leitende Positionen übernommen wurden. Durch den Ausnahmecharakter, den König Friedrich II. in der Geschichtsschreibung einnimmt, existieren für diesen Zeitraum der Königlich Preußischen Hofkapelle deutlich mehr Forschungsarbeiten, als zu ihren Anfängen, die wir im [letzten Jahr untersucht haben](#). Dies erlaubt uns nun stärker ins Detail zu gehen und bisher vernachlässigte Forschungslinien in den Blick zu nehmen

<8>

Nach einer langen musikalischen Blütezeit unter Friedrich II. begann eine Zeit des sozio-politischen Umbruchs. Die entstehende Krise fand ihren Höhepunkt im Jahr 1806 als Napoleon Bonaparte Berlin besetzte und König Friedrich III. mit Königin Luise und dem Hofstaat vor den Franzosen über Küstrin nach Memeln floh. Damit ist der zeitliche Rahmen des Symposions durch zwei Krisenzeiten umrahmt.

Themenstränge und Perspektiven

<9>

Im Symposium versuchten wir ein Gleichgewicht zwischen einer thematischen und chronologischen Reihenfolge zu finden. Die drei gewählten Sektionen zu den Nebenhöfen, zur Hofmusik zur Regierungszeit König Friedrichs II. und zum politischen und gesellschaftlichen Umbruch sind mit mehreren Themensträngen durchzogen. Zu diesen Themensträngen, auf die im Folgenden etwas näher eingegangen werden soll, zählt ein Strang zu *Sprache – Nation – Musik – Ästhetik*, sowie ein Themenstrang zur *Höfischen Repräsentation* und einer zu *Berufsgruppen*. Die ersten beiden Themenstränge gehen dabei häufig mit Themen zur Identitätsstiftung einher.

<10>

Sprache – Nation – Musik – Ästhetik: Jürgen Luh verdeutlicht in seinem einleitenden Beitrag die unterschiedlichen nationalen Vorbilder preußischer Könige im 18. Jahrhundert. Er führt aus, dass die "schönen Wissenschaften" für Friedrich II. französisch waren und nicht deutsch. Zu diesen "schönen Wissenschaften" zählte er die Geschichte, die Dichtkunst und auch die in diesem Kontext wichtige Musik. Bekannt ist Friedrichs II. Kritik an der deutschen Sprache, die zu weitschweifig sei und der der gute Geschmack fehle. Aus diesem Grund müssten deutsche Gelehrte in Fremdsprachen schreiben und würde auch er französisch und nicht deutsch sprechen. Luh zeigt, dass Friedrich II. insbesondere seinen Vater für den sehr schlechten Zustand der Kultur und der deutschen Akademien verantwortlich machte. Sein eigenes großes Vorbild war Frankreich und so verfolgte Friedrich II. in den schönen Künsten eine französische Kulturpolitik. Lob fand er nur für die Berliner Akademien. Friedrich II. übersieht dabei, dass sein Großvater

²³ Vgl. Sabine Henze-Döhring: Friedrich der Große. Musiker und Monarch, München 2012, 28–29.

König Friedrich I. diese zwar nach französischem Beispiel gegründet hatte, sie jedoch zu ihrem Beginn insbesondere deutsche Mitglieder hatten. Abschließend führt Jürgen Luh aus, dass Friedrich II. glaubte, dass es eine Zeit geben würde, in der es den Deutschen möglich sei den Vorsprung Frankreichs aufzuholen. 1781 schrieb er sogar eine sehr umstrittene Lehrschrift "De la littérature allemande". Der Wandel vom Französischen ins Deutsche am Hof erfolgte jedoch erst nach dem Tod Friedrichs II. und dem Regierungsantritt seines Neffen Friedrich Wilhelm II.

<11>

Die von Jürgen Luh beschriebenen unterschiedlichen Ausrichtungen der preußischen Könige auf die Sprache, finden als politische Kulturkonzepte ihren Widerhall in der Musikpolitik. Wie ich bereits in unserem [letzten Tagungsband](#) hervorhob, bevorzugte Friedrich I. (als Kurfürst und König) im Sinne seiner Führungsrolle innerhalb der protestantischen Stände im Corpus Evangelicorum eine deutsche Musikausrichtung. Entsprechend bedeutete dies, dass die meisten festangestellten Hofmusiker in seiner Kapelle deutsch waren. Nur für das Schritthalten auf dem europäischen Parkett bei Hochzeiten oder Fürstenbesuchen wich er auf eine notwendige italienische Musizierpraxis aus, die wiederum von seiner Ehefrau Sophie Charlotte gepflegt wurde (Beitrag Ellen Exner). Die italienischen Musiker, die Sophie Charlotte zur adäquaten Pflege der italienischen Musik, wie sie an den anderen europäischen Höfen üblich war, benötigte, wurden hingegen in der Regel nicht dauerhaft eingestellt. Somit war sie fortan auf Ausleihen von Musikern aus angewiesen, die sie hauptsächlich aus verwandtschaftlichen Beziehungen erhielt.²⁴

<12>

War König Friedrich II. für seine musikalische Repräsentation die italienische Oper sehr wichtig, für die er italienische Musiker engagierte und für die er einen italienischen Kompositionsstil schätzte, etablierte er in seinen Kammerkonzerten einen friderizianischen Geschmack, der durch einen "vermischten Geschmack" geprägt war. Ein Charakteristikum der Kapelle Friedrichs II. war, dass er Dresden beim Aufbau seiner Kapelle zum Vorbild nahm. Bewusst stellte Friedrich in den ersten Jahren in Ruppin Streicher ein, die zuvor am Dresdner Hof gewirkt hatten.²⁵ Zu diesen Musikern zählten zuerst sein Flötenlehrer Johann Joachim Quantz (Beitrag Walter Kreyzig) und Johann Gottlieb Graun. Nach dem Tod August II. 1733 folgten bis zum Ende des Jahres 1734 die Violinisten Franz Benda und Georg Czarth und Christoph Schaffrath (1709–1763) aus der Dresdner Kapelle.²⁶

<13>

Friedrich Wilhelm II. versuchte nach seinem Regierungsantritt 1786 mit der Gründung des Königlichen

²⁴ Lena van der Hoven: Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (wie Anm. 2), 78ff.

²⁵ Vgl. Sabine Henze-Döhring: Friedrich der Große (wie Anm. 23), S. 24.

²⁶ Für eine komplette Auflistung der Musiker aus der Ruppiner und Rheinsberger Zeit sei verwiesen auf: auf Sabine Henze-Döhring: Friedrich der Große (wie Anm. 23), 29 und Ellen Elisabeth Exner: The Forging of a Golden Age (wie Anm. 21), 146.

Nationaltheaters musikalische Aufführungen in deutscher Sprache zu fördern und dadurch Wegbereiter für eine deutsche Oper zu werden. Er ergänzte damit seine italienisch ausgerichtete musikalische Repräsentationspolitik im Opernhaus um eine zeitgemäße zweite Ebene, in der die Entwicklungen der bürgerlichen Musikkultur, sowie Diskurse um die Nation und deutsche Sprache Widerhall fanden (Beitrag Märten Nehrfor Hultén). Aber auch im Königlichen Opernhaus selbst kam es zu einer bemerkenswerten Neuerung: Die Position des Kapellmeisters wurde doppelt besetzt. Neben dem deutschen Johann Friedrich Reichardt fungierte von 1790 bis 1792 auch der Italiener Felice Alessandri als Kapellmeister und Opernkomponist für Friedrich Wilhelm II. (Beitrag Detlef Giese). Die Nationalitäten der beiden Komponisten und Kapellmeister wurden regelmäßig in der Opernkritik reflektiert. So heißt es z.B. im *Journal des Luxus und der Moden* am 7. Juli 1791 (Band 6, Nr. 7):

"Reichard kann zum Beispiel ein sehr guter verdienstvoller Compositeur seyn, aber – er ist nur Teutscher! Und also dem abzuhelfen, setzt man den Signor Alessandri (auch als Kapellmeister) ihm zur Seite. Signor Alessandri komponirt eine Oper, die so Italienisch als möglich ausfällt. Man ist entzückt; und Signor Alessandri bekommt den Auftrag für jedes Carneval eine solche Oper zu setzen; und Reichard die andere."²⁷

Das Lager an Berliner Opernkritikern, die sich an der Königlichen Hofoper etwas 'Deutsches' auf der Opernbühne wünschten, bevorzugten Reichardt im Vergleich mit Alessandri regelmässig in der Berliner Presse und hoben ihn als "unseren"²⁸, "deutschen" Komponisten hervor.²⁹ Unter Friedrich II. hatte er aus genau diesem Grunde keine Oper für den preußischen Hof komponieren dürfen. Friedrich II. hatte ihm – laut Reichardts Selbstzeugnis – sogar nahe gelegt, seinen Namen in Ricardetto oder Ricciardini umzuwandeln, woraufhin Reichardt ihm entgegnet hatte, dass er stolz darauf sei Preuße zu sein.³⁰ Als um die Jahrhundertwende in der politischen Krisenzeit eine Nostalgie für Friedrich II. einsetzte, wurden am Berliner Nationaltheater wieder opera buffa mit italienischen Texten aufgeführt (vgl. Katherine Hambridge). Diskurse um die Sprache sind entsprechend nicht nur eng mit dem Verständnis von Hof und Nation, sondern auch mit einer darauf abgestimmten künstlerischen/musikalischen Ästhetik verbunden.

²⁷ Vgl. Friedrich Justin Bertuch / Georg Melchior Kraus (Hg.): *Journal des Luxus und der Moden*. Sechster Band, 1791, 367.

²⁸ Vgl. in einer Rezension im *Journal des Luxus und der Moden* heißt es in Band 5, Nr. 4 (April 1790): »Lassen sie es für diesmal genug seyn zu hören, daß wir zwei Opern, Brenno und Il Ritorni d'Ulisse, die erste von unserm Reichard, die zweyte von Hrn. Alessandro componirt, gehabt haben. Ich möchte nicht dem Lobe, welches in den verschiedenen öffentlichen Blättern der Composition des Hrn. Alessandri ertheilt worden, beystimmen. Die Kenner waren sehr der entgegengesetzten Meinung und Sie werden wohl nicht zweifeln, daß das Urtheil dieser mehr entscheidet, als das der Menge. – Von Reichards drey Opern, die er nun für das hiesige Theater gearbeitet hat, ist diese letzte vielleicht die schätzbarste.« Vgl. Friedrich Justin Bertuch / Georg Melchior Kraus (Hg.): *Journal des Luxus und der Moden*. Weimar. Fünfter Band, 1790, 221.

²⁹ Vgl. John Richard Mangum: *Apollo and the German Muses. Opera and the Articulation of Class, Politics, and Society in Prussia, 1740–1806*, Dissertation University of California, Los Angeles 2002, 149–150.

³⁰ Vgl. Tim Blanning: *The triumph of music: the rise of composers, musicians and their art*. Cambridge, Mass. 2008, 235., Reichardt vgl. *Biografie Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* 15 (1813)

<14>

Höfische Repräsentation: Der Themenstrang zur höfischen Repräsentation wird im Beitrag von Mårten Nehrfor Hultén zum Nationaltheater, in Ellen Exners Beitrag zum Renommee Sophie Charlottes, in Sebastian Werrs Diskussion um Musikinstrumente als Luxusgüter, aber auch in Ralf Zimmers Erläuterungen zur Finanzierung der Kapelle und Austin Glatthorns Ausführungen zu ihrer Größe verhandelt.

<15>

Berufsgruppen: Der letzte Strang beschäftigt sich mit unterschiedlichen musikalischen Berufsgruppen. So wird im Beitrag von Detlef Giese der Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt näher betrachtet, Michele Rovetta widmet sich dem Korrepetitor, Walter Kreyszig befasst sich mit dem Pädagogen Johann Friedrich Quantz, Bernd Koska mit den Notenkopisten Schober und Siebe und Sebastian Werr mit dem Instrumentenbau.

<16>

Die Pluralität der im Symposium vorgestellten Perspektiven wirft die Frage auf, wie die Historiographie der Hofkapelle aussehen solle. Ist es eine Geschichte der Krisen- und Blütezeiten, eine der großen Männer, der Königinnen, der Nebenhöfe, der Finanzierung oder eine über das Verhältnis von Macht zur Kunst?

<17>

Welche neuen Perspektiven könnten eingenommen werden? Lohnenswert erscheint, noch weiter als bisher den Blick auf Netzwerke und Künstlerbewegungen und damit zusammenhängend auf Kulturtransfer und die Transformation von ästhetischen Paradigmen in der Preußischen Hofkapelle zu werfen. Im Laufe der beiden veranstalteten Symposion wurde zum Beispiel ein Paradigmenwechsel von einer erwünschten Diversität in der preußischen Hofkapelle hin zu einem einheitlichen Stil deutlich.³¹ Ferner könnten Tendenzen der jüngeren Musikwissenschaft aufgegriffen werden, die sich den Räumen, in denen musiziert oder in denen Musik aufgeführt wurde, samt ihren Funktionen widmet.

Die Hofmusik der Nebenhöfe

<18>

Die preußischen Nebenhöfe einmal konkreter ins Blickfeld zu nehmen hatte unterschiedliche Gründe. So lassen sich zwischen der Hofkapelle und den Nebenhöfen interessante personelle Interaktionen aufweisen, Repertoire wurde ausgetauscht oder erweitert und Stile durch die Nebenhöfe geprägt. Ein prominentes Beispiel dafür ist die spätere Königin Sophie Charlotte (1668-1705), die zwar selbst nicht wie Markgräfin Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth Mitte des 18. Jahrhunderts die Leitung der gesamten Hofmusik inne hatte, der die Hofkapelle des Königs jedoch nach der Hofordnung des Obermarschallamtes von 1699 "dann, wann es bey Sr: Churfürstlen: Durchlt: Hochgeliebte Gemahlin Churfle Durchlt: erfordert würde, zu jederzeit,

³¹ Hierzu sei auf den Beitrag von Arne Spohr verwiesen: http://www.perspectivia.net/publikationen/kultgep-colloquien/3/spohr_musiker.

willing vnd Ohnsäumig"³² zur Verfügung stand. In dem sie an ihrem Hof in Lützenburg über die Jahre ein "Leihmusikernetzwerk" aufbaute, um die von ihr favorisierte italienische Musik aufführen zu können, arbeitete die Hofkapelle intensiv mit anderen Musikern zusammen und Sophie Charlotte nahm Einfluss auf das von der Hofkapelle gespielte Repertoire und ihren Stil.³³

<19>

Die Nebenhöfe von Königinnen waren darüber hinaus häufig für die musikalische Erziehung der zukünftigen Könige verantwortlich und konnten in einem gewissen Rahmen damit Einfluss auf eine mögliche zukünftige musikalische Repräsentationsform nehmen. Um das höfische Musikleben Preußens zu verstehen und die Position der Hofkapelle im Feld richtig konstituieren zu können, ist es also notwendig die Hofmusik an den preußischen Nebenhöfen in den Fokus zu rücken. Exemplarisch widmeten wir uns während des Symposiums der Hofmusik von Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg (1677-1734)³⁴, befassten uns mit dem Wirken Wilhelm Friedrich Ernst Bachs am Hof der Königinnen Friederike Luise (1751-1805) und Luise (1776-1810), sowie der Bedeutung für Königinnen Sophie Charlotte und Sophie Dorothea (1687-1757) für die Hofmusik in Preußen.

<20>

Königin Sophie Charlotte rückte schon frühzeitig in den Fokus musikwissenschaftlicher Betrachtung und noch heute wird ihre Rolle für die brandenburgisch-preußische Musikpolitik diskutiert.³⁵ Ellen Exner geht in ihrem Beitrag *The Sophies of Hanover and Music for Berlin* jedoch weiter, indem sie die Blütezeiten der preußischen Hofkapelle auf ein musikalisches Vermächtnis von Königin Sophie Charlotte und Sophie Dorothea von Hannover zurückführt. Exemplarisch arbeitet sie das Ansehen Sophie Charlottes im europäischen Kulturraum anhand der Widmung von Antonio Corellis op.5 heraus und plädiert mit diesem Hintergrund für den historiographisch weniger populären Blickwinkel von einer Seitenlinie der politischen Macht im 17. und 18. Jahrhundert.

<21>

Während Ellen Exner in ihrem Beitrag den Fokus auf die Bedeutung der preußischen Königinnen legte, widmet sich Magdalena Strobel mit Wilhelm Friedrich Ernst Bach explizit einem herausragenden Musiker an einer bisher wenig beachteten Seitenlinie. Strobels Verdienst ist es sich den nur schwer zu rekonstruierbaren Tätigkeitsfeld Wilhelm Friedrich Ernst Bach gewidmet zu haben, der 1788 an den preußischen Hof berufen wurde und dort von 1789 bis etwa 1810 als Kapellmeister und Kammercembalist fungierte. Der Enkel

³² Vgl. Curt Sachs: Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof, Berlin 1910, 79.

³³ Vgl. Lena van der Hoven: Musikalische Repräsentationspolitik (wie Anm. 2), S. 258ff.

³⁴ Vgl. Pegah, Rashid-S: 'und Fama hat dich auserkoren'. Eine Studie zur Musikpflege am Hof von Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg", in: Wollny, Peter (Hg.) im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft : Bach-Jahrbuch 2017 (Jhrg. 103), Leipzig 2018, 99-128 (im Druck).

³⁵ Vgl, u.a. Curt Sachs: Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof (wie Anm. 32), 76ff. und Lena van der Hoven: Musikalische Repräsentationspolitik (wie Anm. 2), 73ff.

Johann Sebastian Bachs war darüber hinaus als Musiklehrer der Königinnen Friederike Luise und Luise tätig und übernahm die Musikausbildung des königlichen Nachwuchses.

Die Hofmusik zur Regierungszeit König Friedrichs II.

<22>

Die zweite Sektion unseres Symposiums beschäftigte sich mit der mittlerweile gut erforschten Regierungszeit König Friedrichs II. So wurden für die Zeit Friedrichs II. die Besetzung der Hofkapelle, Biographien einzelner Mitglieder, ihr Repertoire, ihre ästhetischen Ideale und auch die Unterschiede in ihren einzelnen Phasen gut erarbeitet.³⁶ Mit Blick auf die Musiker seiner kronprinzlichen Kapelle in Ruppin und Rheinsberg zeigt sich eine Besonderheit der späteren Kapelle Friedrichs II. Sie kennzeichnete eine besonders hohe Anzahl an Komponisten, hier seien nur die Brüder Graun, Benda, Carl Philip Emanuel Bach, Christoph Nichelmann, Johann Gottlieb Janitsch, Schaffrath und Czarth zu nennen. Diese verhältnismäßig hohe Anzahl von Komponisten unter den festangestellten Musikern verweist signifikant auf das hohe Niveau der Kapelle.

<23>

Ebenfalls erwähnenswert ist, dass Friedrich II. den guten Geschmack in Preußen durch die Etablierung eines eigenen, friderizianischen Musikstils verhandelte. Diesen, seinen Musikstil etablierte er durch die Wahl seiner Musiker und das in seinen Kammerkonzerten gespielte Repertoire. Als eine Schlüsselfigur darf der Flötenlehrer Friederichs II. Johann Joachim Quantz gewertet werden. Mit seinem *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* von 1752 übernahm er durch die Verhandlung der Spielpraxis eine zentrale Stellung innerhalb des deutschsprachigen Diskurses zum guten Geschmack. Für die Etablierung des friderizianischen Musikstils wurde der von Quantz eingeführte Begriff des "vermischten Geschmacks", "der aus verschiedener Völker ihren Geschmack in der Musik, mit gehöriger Beurteilung, das Beste zu wählen weis",³⁷ substantiell.

<24>

Walter Kreyszig widmet sich Quantz in seinem Beitrag *The Eminent Pedagogue Johann Joachim Quantz as Instructor of Frederick the Great During the Years 1728-1741: The Solfeggi (1729) and the Capricen, Fantasien und Anfangsstücke (undated) of Quantz and the Flötenbuch (pre-1773) of Frederick the Great and Quantz* werkanalytisch. Kreyszig argumentiert, dass gerade das musikpädagogische Werk von Quantz seine

³⁶ Vgl. u.a. Ellen Elisabeth Exner: *The Forging of a Golden Age* (wie Anm. 21). Matthias Röder: *Music, Politics, and the public sphere in late eighteenth century Berlin*. Dissertation. Harvard University, Cambridge, Massachusetts. Department of Music 2009.; Sabine Henze-Döhring: *Friedrich der Große* (wie Anm. 23), Henzel, Christoph: *Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. von Preußen 1740–1756*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1997, 9–57; Henzel, Christoph: *Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik*. In: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1999, 36–66; Lena van der Hoven: *Musikalische Repräsentationspolitik* (wie Anm. 2).

³⁷ Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. Reprint der Ausg. Berlin 1752, gemeinschaftliche Ausg./mit einem Vorw. von Hans-Peter Schmitz. Mit einem Nachw., Bemerkungen, Erg. und Reg. von Horst Augsbach. München 1992, 332.

Leistungen als Komponist, Musikinstrumentenkundler und Musiker aufzeigen. Daher analysiert Kreyszig seine *Solfeggi*, seinen *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, seine *Caprices, Fantasien und Anfangsstücke* und seine *Achtundzwanzig Variationen über die Arie "Ich schlief da träumte mir"* und zeigt dabei auf, dass jedes einzelne Dokument unterschiedliche musikpädagogische Aspekte behandelt.

<25>

Johann Joachim Quantz stellte für seinen Flötenschüler Friedrich II. selbst einige Instrumente her. Abgesehen von diesem prominenten Beispiel erhielt das Thema des höfischen Musikinstrumentenbaues jedoch bisher weder in der Musik- noch Geschichtswissenschaft Beachtung. Als um so bedeutender ist der Beitrag von Sebastian Werr *Kulturtransfer aus Frankreich und Sachsen. Die Blasinstrumente der Preußischen Hofkapelle und die friderizianische Gewerbepolitik* zu bewerten. Werr demonstriert, dass im Laufe des 18. Jahrhunderts der preußische Blasinstrumentenbau einen rasanten Aufschwung erfuhr. Dabei setzt er den Blasinstrumentenbau sowohl in den Kontext der Wirtschaftsgeschichte als auch der Hofkultur und erklärt auf diese Weise ihre Entwicklung in Preußen.

<26>

Auch Ralf Zimmer befasste sich in seinem Beitrag [Musik und Münzen. Finanzverwaltung und Tonkunst von Friedrich III./I. bis Friedrich II.](#) mit einer ökonomischen Seite der Hofmusik, indem er die Finanzgeschichte der preußischen Hofkapelle thematisierte. Dabei zeichnet er die unterschiedliche finanzielle Organisation der Kapelle von Friedrich I. bis zu Friedrich II. nach. Von besonderem Interesse ist hierbei, dass Zimmer aufzeigte, welche unterschiedlichen Kassen in die Finanzierung involviert waren und welche unterschiedlichen Etats für die Hofmusik belastet wurden. Hervorhebenswert ist, dass Zimmer nicht nur aufzeigen konnte, dass Friedrich II. den Etat nach seinem Regierungsantritt drastisch erhöhte und die Finanzierung aus seiner eignen privaten Schatulle unterstützte, sondern auch, dass Friedrich II. zum Teil seine Sparpolitik ebenfalls in der Musik anwandte.

<27>

Die Hofkapelle war auch das Orchester der Königlichen Hofoper, wodurch auch die mittlerweile sehr gut erforschte Geschichte der Hofoper,³⁸ die nach dem Regierungsantritt Friedrichs II. 1740 gebaut wurde, für eine Kontextualisierung der Hofkapelle von großer Bedeutung ist. Selten wurde jedoch ein spezifischer Fokus auf Hofopernorchester im 18. und 19. Jahrhundert gelegt, wodurch der komparatistische, zweibändige Sammelband *The Opera Orchestra in 18th –and 19th-Century Europe* von Niels Martin Jensen und Franco

³⁸ Vgl. u.a. Louis Schneider: *Geschichte der Oper* (wie Anm. 20), Terne, Claudia (2008): *Friedrich II. von Preußen und die Hofoper*. In: Kaiser/Luh (Hg.) (2008): *Friedrich300 – Colloquien*, 2. Online verfügbar unter: http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-hof/Terne_Hofoper (25.05.2013); Henzel, Christoph: *Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. von Preußen* (wie Anm. 36); Sabine Henze-Döhning: *Friedrich der Große* (wie Anm. 23); John Richard Mangum: *Apollo and the German Muses* (wie Anm. 29), Lena van der Hoven: *Musikalische Repräsentationspolitik* (wie Anm. 2).

Piperno besonders hervorsticht.³⁹

<28>

Trotz des sehr guten Forschungsstandes zur Königlichen Hofoper gelingt es Michele Rovetta in seinem Beitrag *Johann Seyffarth: Ein Violinist als "Korrepetitor der Ballette"* ein Forschungsdesiderat zu besetzen, da der Beruf des Korrepetitors, der die Einstudierung von Balletten und Opern übernimmt, in der Musikwissenschaft bisher kaum Beachtung fand. Johann Seyffarth, den er ins Zentrum seiner Studie rückt, war in Berlin seit den 1770er-Jahren als Korrepetitor der Ballette belegt. Rovetta führt jedoch aus, dass eine frühere Beschäftigung in diesem Arbeitsbereich wahrscheinlich ist. Besonders interessant ist, dass der Beruf nicht an das Instrument gekoppelt ist und im 18. Jahrhundert vor allem durch die Violine besetzt wurde, deren Einsatz Rovetta für mehrere europäische Ballettzentren, wie u.a. Paris und Wien nachweisen kann.

Hofmusik im politischen und gesellschaftlichen Umbruch

<29>

Eine dritte Sektion des Symposions widmete sich der Hofmusik im politischen und gesellschaftlichen Umbruch, da die Hofmusik einen großen Einfluss auf die Entwicklungen der öffentlichen Musikkultur besaß. Matthias Röder analysierte in seiner Dissertation *Music, Politics, and the public sphere in late eighteenth century Berlin* welche Verbindungen zwischen Hofmusikern Friedrichs II. und den Berliner Musikgesellschaften auf der einen Seite und den privaten und öffentlichen Hauskonzerten auf der anderen Seite bestanden.⁴⁰ Während Johann Joachim Quantz bei Christian Gottfried Krauses "Privatconcerten" auftrat, waren andere Kapellmitglieder sogar Gründer von Konzertreihen. So gründete Joseph Bendas Sohn, Johann Friedrich Ernst Benda, der 1766 als Violinist und Cembalist in die Hofkapelle aufgenommen wurde, 1770 mit Carl Ludwig Bachmann die "Liebhaberconcerte". Johann Friedrich Agricola, der 1751 als Komponist an den Hof Friedrichs II. kam und nach dem Tod von Carl Heinrich Graun zum Operndirektor, jedoch nicht Kapellmeister, ernannt wurde, war Organisator und ab 1754 Leiter von "Das Concert".⁴¹ Mit den Musikern, die sich in den Berliner Musikgesellschaften und Salons hervortaten, fand auch das höfische Repertoire Einzug in die bürgerliche Musikkultur. Und auch der durch Quantz geprägte Diskurs über den guten Geschmack wurde zu einem Knotenpunkt zwischen Hofmusik und den Musikgesellschaften und Salons.⁴²

<30>

Detlef Giese, der mit seinem Beitrag *Johann Friedrich Reichardt: Kapellmeister dreier Preußenkönige. Anmerkungen zu Persönlichkeit und Zeitgeschichte* seine Reihe zur [Geschichte der Kapellmeister fortsetzt](#),

³⁹ Vgl. Niels Martin Jensen / Franco Piperno (Hg.): *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe* (2Bd), Berlin 2008.

⁴⁰ Matthias Röder: *Music, Politics, and the public sphere in late eighteenth century Berlin* (wie Anm. 36).

⁴¹ Matthias Röder: *Music, Politics, and the public sphere in late eighteenth century Berlin*. (wie Anm. 36), 103ff.

⁴² Lena van der Hoven: *Musikalische Repräsentationspolitik* (wie Anm. 2), 220.

widmet sich eben einem dieser Musiker, die sich zwischen Hof und bürgerlicher Musikkultur bewegten. Johann Friedrich Reichardt, der als einer der wichtigsten Kapellmeister der Hofkapelle, angesehen werden kann, gründete nach Pariser Vorbild 1783 die "Concerts spirituels" in Berlin und versuchte sie in den folgenden Jahren zu etablieren. Giese zeigt dabei das Potenzial und die Grenzen von Reichardts musikästhetischen Diskursen und Reformbestrebungen.

<31>

Während sich Detlef Giese stärker den gesellschaftlichen Umbrüchen widmete, fokussierte Austin Glatthorn in seinem Vortrag [From Crisis to Prosperity: Migrating Musicians, Prussian Court Music and the Peace of Basel, 1792-1806](#) die Konsequenzen politischer Umbrüche. Er verglich die Kapellen des Heiligen Römischen Reiches zwischen 1792 und 1806. Dabei konnte er aufzeigen, dass während der Koalitionskriege viele Musiker Zuflucht in Berlin fanden und die preußische Hofkapelle nicht nur die Kriegszeiten überlebte, sondern sich in dieser Zeit sogar noch vergrößerte.⁴³

<32>

Damit setzte sich ein Trend fort, der bereits in den Jahren zuvor zu beobachten war. Bereits 1786 im Jahr seines Regierungsantrittes hatte König Friedrich Wilhelm II. die preußische Hofkapelle, die 1786 aus 36 Musikern bestand, mit der Kapelle des Kronprinzen (1786: 25 Musiker) zusammengelegt.⁴⁴ Darüber hinaus gab es jedoch auch Neueinstellungen zu denen u.a. die bedeutenden Instrumentalisten Jean-Louis Duport am Violoncello, der Fagottist Georg Wenzel Ritter, sowie die Violinisten Pierre Vachon und Karl Haack gehörten.⁴⁵ Sie trugen essentiell zum neuen Renommee der Kapelle bei.

<33>

Bis in die 1790er Jahre wuchs die Kapelle auf über 70 Musiker an und wurde so zu einem der größten Orchester im deutschsprachigen Raum. Damit besaß Preußen eine stärkere Kapelle als seine politischen Kontrahenten in Wien (1796: 34 Musiker) und Dresden (1794: 52 Musiker). Gleichzeitig überbot er damit die Besetzungstärke ästhetischer Vorbilder wie Mannheim (bzw. in Folge München: 1799: 66 Musiker). Das Orchesterpersonal erhöhte sich nicht nur, sondern wies auch auf eine neue ästhetische Klangausrichtung hin. So steigerte sich das Verhältnis zwischen Streichern und Bläsern von 2:1 unter Friedrich II. auf ein Verhältnis von 3:2. Dies hing u.a. mit der Verstärkung der Hörnergruppe, als auch mit der Neueinstellung von Klarinetten zusammen.⁴⁶

⁴³ Vgl. <https://voicerepublic.com/talks/from-crisis-to-prosperity-migrating-musicians-prussian-court-music-and-the-peace-of-basel-1793-1806>

⁴⁴ Die Kapelle des Kronprinzen setzte sich aus acht Violinisten, zwei Bratschen, drei Violoncellisten, einem Klavierspieler, einem Kontrabassisten, und je zwei Flötisten, Oboisten, Fagottisten und Hornisten zusammen.

⁴⁵ Vgl. Christoph Henzel: Die italienische Hofoper in Berlin um 1800. Vincenzo Righini als preußischer Komponist. Stuttgart 1994, 69.

⁴⁶ Vgl. Christoph Henzel: Die italienische Hofoper in Berlin um 1800 (wie Anm. 45), 69.

<34>

Mit der Gründung und Eröffnung des Königlichen Nationaltheaters im Jahr 1786 schuf sich Friedrich Wilhelm II. ein Instrument für seine Imagepolitik.⁴⁷ Im Gegensatz zum Königlichen Opernhaus war es nur ein teilsubventioniertes Theater, das sich finanziell größtenteils selbst tragen musste.⁴⁸ Aus diesem Grunde spielte das Königliche Nationaltheater das ganze Jahr über. Das Orchester des Theaters war mit 18 Mitgliedern 1786 deutlich kleiner als das des Königlichen Opernhauses und bestand aus drei ersten Violinen, vier zweiten Violinen, zwei Viola, einem Cello, zwei Flöten/Oboen, zwei Fagotten und zwei Hörnern,⁴⁹ vergrößerte sich jedoch bis 1801 auf 25 Mitglieder.⁵⁰ Das Niveau am Königlichen Nationaltheater stieg allerdings deutlich dadurch an, dass Friedrich Wilhelm II. dem Theater für einzelne Aufführungen Sänger, Tänzer und Instrumentalisten vom Königlichen Opernhaus auslieh.⁵¹ Dies zeigt, dass die Königliche Hofoper und das Königliche Nationaltheater nicht miteinander in Konkurrenz standen, sondern nur unterschiedliche Funktionen erfüllten.

<35>

Die Aufgabe des Königlichen Nationaltheaters war die Unterhaltung der Öffentlichkeit.⁵² Es war kein "politisches Forum" (Christoph Henzel) – die Unterhaltung war ein Instrument des sozialen Ausgleichs über die repräsentative Machtakkumulation.⁵³ Katharina Meinel argumentiert jedoch, dass gerade durch die Schwerpunktlegung von der Vernunft auf die Unterhaltung und die Favorisierung des Gefühls, des Körpers und der Musik, das Nationaltheater zu einer Konsolidierung des alten, hegemonialen Herrschaftsmodells auf einer neuen Grundlage beitrug.⁵⁴ An dieser Stelle setzt der Beitrag von Mårten Nehrfor Hultén an, der sich mit der Oper "Die Geisterinsel" von Johann Friedrich Reichardt setzt. Für das Huldigungswerk wurden Musiker an das Königliche Nationaltheater verliehen. Ähnlich Katharina Meinel argumentiert Nehrfor Hultén, dass die evozierten Gefühle eine Identifikation des Publikums mit dem Bühnengeschehen auslöse. In seiner Werkanalyse zeigt er eindringlich, dass viele Passagen der "Geisterinsel" als eine Allegorie für eine ideale Regierungsführung gedeutet werden. Somit zeigt er, dass die Katharina Meinels Befund für das Münchner

⁴⁷ Vgl. Lena van der Hoven: Musikalische Repräsentationspolitik (wie Anm. 2), 256ff.

⁴⁸ Die Subvention betrug 6000 Tl. Darüber hinaus stellte der König dem Nationaltheater bei großen Stücken sowohl die Kleidung der Statisten aus der Garderobe der Königlichen Hofoper, als auch die Möglichkeit Dekorationen durch Verona anfertigen zu lassen, zur Verfügung. Vgl. Christian August Bertram (Hg.): Annalen des Theaters, Berlin 1788, 64.

⁴⁹ Vgl. Mara Parker: Soloistic chamber music at the court of Friedrich Wilhelm II. (1786–1797). Dissertation Indiana University 1994, 29-30.

⁵⁰ Vgl. Allihn, Ingeborg: Art. Berlin, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 1, Kassel/Stuttgart 21994, Spalten 1417–1476, hier Spalte 1429.

⁵¹ Vgl. Louis Schneider: Geschichte der Oper (wie Anm. 20), 25.

⁵² Vgl. Henzel, Christoph: Carl Wilhelm Ramler als Intendant, in: Laurenz Lütteken (Hg.): Urbanität als Aufklärung. Carl Wilhelm Ramler und die Kultur des 18. Jahrhunderts, Göttingen 2003 (Schriften des Gleimhauses Halberstadt, 2), 261–272, hier 267.

⁵³ . Henzel, Christoph: Carl Wilhelm Ramler als Intendant (wie Anm. 52), 267.

⁵⁴ Vgl. Katharina Meinel: Für Fürst und Vaterland. Begriff und Geschichte des Münchner Nationaltheaters im späten 18. Jahrhundert. München 2003, 354.

Nationaltheater auch auf das Königliche Nationaltheater in Berlin anzuwenden ist.

<36>

"Im Nationaltheater als öffentlicher Hofbühne kommunizieren Fürst, Aristokratie, Intellektuelle, bürgerliches Volk und Bedienstete sowie Schauspieler miteinander und tragen ihre Vorstellungen oder Erwartungen an den Theaterabend heran. Damit werden im Theater Herrschaftsentfaltung durch fürstlichen Auftritt, Öffentlichkeit, die durch das zahlende Publikum erzeugt wird, und gesellschaftliches Selbstbild der Dramen aufeinander bezogen. Eine neu strukturierte Öffentlichkeit integriert traditionale Herrschaft und ihre Symbole in eine zum Teil veränderte Weltsicht. Das "neue" Theater kennzeichnet eine deutliche Nähe zur Macht, wodurch ihm eine besondere Nobilitierung zuwächst. Somit avanciert das öffentliche deutschsprachige Hoftheater zum Ort, "an dem sich repräsentative Machtakkumulation und geistig ästhetischer Austausch mit Unterhaltung zum sozialen Ausgleich verbinden."⁵⁵ Entsprechend kann, wie Nehrfor's Hultén argumentiert, auch an einer öffentlichen Hofbühne ein beginnender deutscher Nationalismus verhandelt werden.

<37>

Durch die Französische Revolution und die Bedrohung durch Napoleon, stand die Preußische Identität zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor großen Herausforderungen, wie Katherine Hambridge in ihrem Symposionsbeitrag ausführte. Sie zeigte auf, dass zwischen 1800 und 1815 im Königlichen Nationaltheaters in Berlin nicht nur ein deutscher Nationalismus verhandelt wurde, sondern geradezu kontrastierend eine spezifisch preußische musikalische Vergangenheit (re-)konstruiert wurde, die sich nostalgisch an Friedrich den Großen ausrichtete. Hambridge führte aus, wie sich dies u.a. in Aufführungen von italienischen opera buffa, in denen zum Teil sowohl das originale italienische Libretto als auch die deutsche Übersetzung aufgeführt wurde, manifestierte. Während auf diese Weise vor 1815 versucht wurde sich imaginär in eine vor-revolutionären Vergangenheit zu flüchten, konnte Hambridge aufzeigen, dass 1815, nach der Krisenzeit, sich die deutsche Oper im Nationaltheater durchsetzte.⁵⁶

<38>

In dem die Hofkapelle im Kontext des Königlichen Nationaltheaters und der bürgerlichen Musikbewegung betrachtet wird, zeigt sich deutlich, dass die Hofkapelle ein wichtiger Bestandteil der dynamischen Entwicklungen ihrer Zeit war.

Danksagung

<39>

Zuletzt möchte ich nun einer ganzen Reihe von Menschen und Kooperationspartnern danken, die unser

⁵⁵ Vgl. Katharina Meinel: Für Fürst und Vaterland (wie Anm. 52), 352–353.

⁵⁶ Vgl. Katherine, Hambridge: Staging Singing in the Theater of War (Berlin, 1805)', Journal of the American Musicological Society 68/1, 39-98. und Katherine Hambridge: The Performance of History. Music, Identity and Politics in Berlin 1805–1815. Dissertation. Oxford University, Girton College 2013, 48.

Großprojekt rat- und tatkräftig unterstützten und mit uns realisierten. Zuallererst möchte ich den beiden Menschen danken, die mich vor mehr als 2 Jahren "an Bord" geholt haben, um mit ihnen die Ideen des Ganzen im Wesentlichen zu entwickeln und die eine enorme inhaltliche und organisatorische Arbeit im Laufe des letzten Jahres dafür bewältigt haben. Ein ganz herzlicher Dank geht an, Clara Marrero, die als damalige Orchesterdirektorin der Staatskapelle Berlin, nicht nur ein steter inspirierender Ansprechpartner war, sondern das Projekt vor allem mit ihrer Energie und ihrem unaufhörlichen Einsatz immer wieder vorangetrieben hat. Darüber hinaus geht ein ganz besonders herzlicher Dank an Dr. Detlef Giese, der als Dramaturg der Staatsoper, wissenschaftlich und organisatorisch alle Fäden zusammenhielt und ohne den das Projekt nicht zu denken ist.

<40>

Von der Staatskapelle, insbesondere dem Orchestervorstand, haben wir vielfältige Hilfe und Unterstützung erfahren, ebenso aus dem Orchesterbüro – ohne die Kollegen aus dem Marketing sowie aus Presse und Dramaturgie, wäre das gesamte Unternehmen nicht möglich gewesen. Ausgesprochen wohlwollend hat die Leitung der Staatsoper das Vorhaben begleitet und unterstützt, weshalb ich sehr herzlich dem Intendanten Jürgen Flimm und dem Geschäftsführenden Direktor Ronny Unganz danke. Und ein herzlicher Dank natürlich an Daniel Barenboim, der als Generalmusikdirektor seit mehr als 20 Jahren an der Spitze der Staatskapelle Berlin steht.

<41>

Danken möchte ich darüber hinaus unseren Kooperationspartnern für ihr außergewöhnliches Engagement: der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Person von Herrn Prof. Dogerloh und auch an Dr. Jürgen Luh, der mich immer kompetent mit Rat und Energie unterstützte. Ebenso einen herzlichen Dank an seine Mitarbeiterin Truc Vu Minh, ohne die das Lektorat des Tagungsbandes nicht möglich gewesen wäre und an Michael Kaiser und Gregor Hecker von [perspectivia.net](#). Darüber hinaus möchte ich unserem Medienpartnern Deutschlandradio Kultur und Katharina Rapp von [Voice Republic danken](#), die uns das Angebot machte, die Vorträge unserer Symposionsreihe auf ihrer Plattform zu veröffentlichen sowie – nicht zuletzt – den Freunden & Förderern der Staatsoper.

Autorin:

Dr. Lena van der Hoven

Universität Bayreuth

Universitätsstraße 30

95447 Bayreuth

Lena.van-der-Hoven@uni-bayreuth.de