

Das Opernpublikum im 19. Jahrhundert

Von Michael Walter

Warum interessiert sich der Opernforscher für das Opernpublikum? Opernkomponisten und Librettisten des 19. Jahrhunderts verfaßten oder bearbeiteten ihre Werke im Hinblick auf bestimmte Opernhäuser, auf deren Usancen, finanzielle und technische Möglichkeiten (z.B. die zur Verfügung stehende Orchesterbesetzung und – vor allem – die verfügbaren Sänger und Sängerinnen) sowie Rahmenbedingungen, auf die sie ebenso Rücksicht nehmen mußten wie auf die Zensur. Eine der dominanten Rahmenbedingungen war das Publikum. Ästhetische Präferenzen, Bildungsgrad, Erwartungshorizont, aber auch ganz banale Erwartungen an die maximale Länge einer Oper (etwa weil – beispielsweise in Paris – zu einem bestimmten Zeitpunkt die letzte vom Opernhaus erreichbare Straßenbahn abfuhr oder – in Wien – die Portiere abends die Häuser abschlossen und man gut daran tat, vor diesem Zeitpunkt zurückgekehrt zu sein) konnten den Erfolg einer Oper erheblich beeinflussen.

Berlioz meinte diesen Sachverhalt, wenn er 1862 ironisch (und vermutlich übertreibend) zum Publikum der Pariser Opéra bemerkte:

„Ajoutons une assez triste observation au sujet de l’indifférence actuelle du public élégant, je ne dirai pas pour l’art, mais pour les entreprises les plus sérieuses du théâtre de l’Opéra. Pas plus à la première qu’à la centième représentation d’un ouvrage, pas plus à huit heures qu’à sept, les propriétaires des premières loges ne sont à leur poste. La curiosité même, ce vulgaire sentiment si puissant sur la plupart des esprits, est impuissante à les entraîner aujourd’hui. L’affiche annoncerait pour le premier acte d’un opéra nouveau un trio chanté par l’ange Gabriel, l’archange Michel et sainte Madeleine en personne, que l’affiche aurait tort, et la sainte et les deux esprits célestes chanteraient leur trio devant des loges vides et un parterre inattentif, comme de simples mortels.“¹

1 Hector Berlioz: *A travers chants. Études musicales, adorations boutades et critiques*. Paris: Michel Lévy Frères 1862, S. 306–307 (Abschnitt „Sunt lacrymae rerum“). Die letzten Zeilen waren übrigens nicht neu, sondern von Berlioz schon 1859 in *Les grotesques de la musique* („Les dilettanti du grand monde“) veröffentlicht worden, damals allerdings in bezug auf das deutsche Konzertpublikum und den Schluß des Konzerts: „Dans une grande ville d’Allemagne où l’on passe pour aimer sincèrement la musique, l’usage est de dîner à deux heures. La plupart des concerts de jour commencent en conséquence à midi. Mais si à deux heures moins un quart le concert n’est pas terminé, restât-il à entendre un quatuor chanté par la Vierge Marie et la sainte Trinité et accompagné par l’archange Michel, les braves dilettanti n’en quitteront pas moins leur place, et, tournant tranquillement le dos aux virtuoses divins, ne s’acheminèrent pas moins impassibles vers leur pot-au-feu.“ Hector Berlioz: *Les grotesques de la musique*. Paris: A. Bourdilliat et cie 1859, S. 251. Daß hier dasselbe Bild gebraucht wurde, ist ein Hinweis darauf, daß der historisch-reale Gehalt der Aussage möglicherweise durch die Absicht des literarischen Effekts überlagert wird. Grundsätzlich wird die Beobachtung von Berlioz im Hinblick auf die Pariser Opéra aber auch durch andere Quellen belegt.

Ein solches Publikumsverhalten mußten Komponisten und Librettisten möglicherweise berücksichtigen, etwa indem sie dafür sorgten, daß der erste Akt keine spektakuläre Szene enthielt.² Das war besonders problematisch, wenn eine Oper für das Publikum der an lange Opernabende gewöhnten Pariser Opéra komponiert worden war, die dann für das Wiener Opernpublikum umgearbeitet werden mußte, denn in Wien war es üblich, daß eine Oper um 22 Uhr endete.³ Dieser Fall trat bei Donizettis *Dom Sébastien* ein, der darum für Wien vom Komponisten erheblich gekürzt werden mußte.

Solche Änderungen bedeuten jedoch ebensowenig wie das Komponieren für ein bestimmtes Publikum, daß *ausschließlich* auf das Publikumsverhalten und die Publikumspräferenzen hin komponiert worden wäre und keine darüber hinausgehenden ästhetischen Intentionen in den Werken verfolgt worden wären. Aber die ästhetischen und dramaturgischen Intentionen von Komponisten und Librettisten waren nur unter den in der Regel von ihnen nicht zu beeinflussenden Rahmenbedingungen zu verwirklichen. Darum studierten Komponisten – nicht nur Opernkomponisten, sondern auch Instrumentalkomponisten wie Joseph Haydn (dessen Londoner Sinfonien gezielt auf das Londoner Publikum hin komponiert wurden) – ihr Publikum mit Akribie, wenn auch häufig ohne dies z.B. in Briefen explizit mitzuteilen. Ein Komponist mußte immer eine ästhetische Lösung finden, die den Rahmenbedingungen nicht eklatant widersprach. Selbst Richard Wagner, der sich den Anschein des kompromißlosen Künstlers gab, änderte sein Frühwerk *Rienzi*, um solchen Rahmenbedingungen zu entsprechen (unter anderem wurde das Werk wegen seiner Überlänge zweigeteilt und an zwei Abenden gespielt, daneben nahm Wagner aber auch Eingriffe in die musikalische Struktur vor). Noch den *Tannhäuser* paßte er den Usancen der Pariser Grand Opéra an, damit das Werk dort aufgeführt werden konnte (unter anderem durch die Einfügung eines Ballets, das im Hinblick auf die Pariser Gattungstradition unverzichtbar war). Gaetano Donizetti kam in seinem ersten Erfolgswerk *Anna Bolena* (1830) den Wünschen des Mailänder Publikums deutlich entgegen, indem er sich stilistisch Bellinis Opern annäherte,⁴ der in

2 Die Tatsache etwa, daß die ersten Akte von Meyerbeers Grands opéras ‚malende‘ Genre-Szenen sind und sowohl die szenischen wie auch die musikalischen spektakulären Ereignisse erst in späteren Akten auftreten, könnte man leicht mit der Beobachtung Berlioz’ korrelieren.

3 Vgl. Herbert Weinstock: Donizetti und die Welt der Oper in Italien, Paris und Wien in der ersten Hälfte des Neunzehnten Jahrhunderts. Aus dem Englischen von Kurt Michaelis. Adliswil: Kunzelmann 1983, S. 217. *Dom Sébastien* wurde am 11. November 1843 in Paris uraufgeführt, die Wiener Erstaufführung, die Donizetti selbst dirigierte, fand am 6. Februar 1845 statt.

4 Vgl. Michael Walter: Kompositorischer Arbeitsprozeß und Werkcharakter bei Donizetti. In: Studi Musicali 26 (1997), S. 445–518. Vgl. dazu Luca Zoppelli: Processo compositivo, ‚furor poeticus‘ e ‚Werkcharakter‘ nell’opera romantica italiana. Osservazioni su un ‚continuity draft‘ di Donizetti. In: Il saggiatore musicale 12 (2005), S. 301–337. An dieser Stelle seien zwei Hinweise erlaubt: Zoppelli unterliegt auf Seite 327 einem Mißverständnis, wenn er annimmt, ich würde davon ausgehen, daß allein außermusikalische, auf den



Mailand der populärste Komponist war, aber auch indem er etwa in *Lucrezia Borgia* (1833), in der er in spektakulärer Weise die französische Ästhetik der 1830er Jahre aufgriff, oder in *Gemma di Vergy* – beide Opern wurden für Neapel komponiert – Bellinis Technik der *melodie lunghe* aufgriff.⁵ Und noch Richard Strauss war im 20. Jahrhundert stolz darauf, daß er ein Gespür für den ‚Zeitgeist‘ hatte, der sich im Publikum manifestierte,⁶ und sein Librettist Hugo von Hofmannsthal wies in einem Brief in Zusammenhang mit der Entstehung des *Rosenkavalier* 1910 in Bezug auf die Figur der Marschallin ausdrücklich darauf hin: „Es ist diese Figur, die das Publikum, namentlich die Frauen, als Hauptfigur empfinden und mit der sie gehen.“⁷

Will man also die Bedingungen untersuchen, denen die Opern in ästhetischer und institutioneller Hinsicht unterlagen, kommt man um eine Analyse des Opernpublikums nicht herum. Letztlich waren es nicht die ästhetischen Prämissen und Intentionen der Autoren von Opern, die ein Werk erfolgreich machten, sondern dessen mehr oder minder große Akzeptanz beim Publikum, die chronologisch und geographisch durchaus unterschiedlich sein konnte bzw. kann und natürlich auch entscheidend für die Spielpläne der Opernhäuser war: Als Mozarts da Ponte-Opern im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum schon längst zu Standardwerken des Repertoires geworden waren, waren sie in Italien und Frankreich nur Kennern bekannt, und wenn es denn einmal zur Aufführung des einen oder anderen dieser Werke kam, blieb sie in der Regel erfolglos.

Im folgenden beschränke ich mich auf eher methodisch orientierte Ausführungen im Hinblick auf das Opernpublikum des 19. Jahrhunderts.⁸ Die Prämissen, unter

Erfolg beim Publikum zielende Maßnahmen wie die Berücksichtigung der Publikumspräferenzen von Donizetti als Maßgabe der Komposition betrachtet wurden. Meine Argumentation schließt ästhetische Kohärenz und Intention nicht aus, sondern ist ihre Vorbedingung. Mein Argument richtete sich dagegen, daß ausschließlich ästhetische Erwägungen bei Donizetti eine Rolle spielten. Ich gebe allerdings Zoppelli (S. 329) im Hinblick auf meine Argumentation bezüglich des Status von Skizzen insofern Recht, als sie einen logischen Fehler enthält, den Zoppelli zutreffenderweise relativiert hat.

- 5 *Lucrezia Borgia*, Stretta des *Prologo*, Orsini: „Maffio Orsini, signora, son io“; *Gemma di Vergy*, 1. Akt, Duett Gemma/Guido, Gemma: „Dio pietoso! Ah! Tu ben sai!“
- 6 Vgl. dazu das Kapitel über Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss in: Michael Walter: *Richard Strauss und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag 2000. (= Große Komponisten und ihre Zeit.) S. 223–255.
- 7 Hugo von Hofmannsthal: Brief an Richard Strauss vom 6.6.1910. In: Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. Herausgegeben von Willi Schuh. 5., erg. Aufl. Zürich: Atlantis 1978, S. 91.
- 8 Zum Opernpublikum im 19. Jahrhundert vgl. auch Michael Walter: „Die Oper ist ein Irrenhaus“. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 318–341.

denen das Opernpublikum des 18. Jahrhunderts zu untersuchen wäre oder das Publikum des 20. Jahrhunderts, unterscheiden sich von denen des 19. Jahrhunderts. Im 18. Jahrhundert, zumindest in der ersten Hälfte, war das Publikum zwar nicht generell ein höfisches, aber schon die Gründe, warum Opern besucht wurden, waren keineswegs klar, so daß sogar postuliert wurde, man sei nicht in die Oper gegangen, um die Musik zu hören.⁹ Die These ist umstritten, hat aber zumindest insofern ihre Berechtigung, als das Publikum – sowohl das adelige als auch das bürgerliche – beispielsweise zu Festaufführungen anlässlich von Hochzeiten vom jeweiligen Souverain befohlen wurde (und einer solchen Ordre manchmal mit wenig Begeisterung folgte, weil etwa die Kosten für die befohlene Kleidung hoch waren). Dies gilt zumindest für den deutschsprachigen Raum,¹⁰ in Italien waren die Verhältnisse ebenso andere wie in Paris.¹¹ Doch gilt generell, daß die Publikumszusammensetzung im einzelnen umstritten ist und es zudem Schwierigkeiten macht, das Publikum als solches zu definieren: Zählt man z.B. die Bediensteten der Adelligen hinzu, die ebenfalls im Opernhaus anwesend waren? Sie waren gezwungenermaßen anwesend, was aber nicht ausschließt, daß sie aufmerksame Rezipienten des Spektakels Oper gewesen sein könnten. Läßt sich eine Grenzlinie zwischen dem Bühnengeschehen und dem Publikum ziehen? Das Verhalten der dargestellten Personen auf der Bühne folgte in der Opera seria ebenso wie die ‚Inszenierung‘ dem üblichen Hofzeremoniell, wodurch der fiktionale Charakter der Bühnenhandlung keineswegs jenen Grad erreichte, der die Oper im 19. Jahrhundert auszeichnete. Ob ein dargestellter König auf der Bühne sang oder ein tatsächlicher König in einer Proszeniumsloge oder vor der Bühne saß, war eher ein gradueller denn ein tatsächlicher Unterschied, solange man sich im Opernhaus befand. Und noch schwieriger ist die Differenz zwischen Publikum und Ausführenden eines Werks im Hinblick auf Opéra ballets oder kleinere Opern zu ziehen, die nicht selten von dilettierenden Adelligen selbst ganz oder teilweise aufgeführt wurden (im Falle Ludwigs XIV. wird man den französischen König noch nicht einmal als Tanz-Dilettanten charakterisieren können).

Im 20. Jahrhundert wiederum traten nach dem Ersten Weltkrieg zusammen mit den gesellschaftlichen Umbrüchen auch gravierende Umbrüche in der Zusammensetzung des Opernpublikums ein,¹² die vielleicht am deutlichsten sichtbar in Deutschland waren und eine der Bedingungen der Entstehung der „Zeitoper“ in den 1920er Jahren bildeten. Nach dem Zweiten Weltkrieg wiederum entwickel-

9 Vgl. dazu William Weber: Did people listen in the 18th century? In: *Early Music* 25 (1997), Nr. 4, S. 678–691.

10 Vgl. dazu auch die Abschnitte über das Publikum bei Ute Daniel: *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta 1995.

11 Vgl. James H. Johnson: *Listening in Paris. A cultural history*. Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press 1995. (= *Studies on the history of society and culture*. 21.)

12 Zu Deutschland vgl. Michael Walter: *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995 (Reprint 2000).



te sich aufgrund der zunehmenden Reisemöglichkeiten, aber auch der pekuniären Struktur des Opernpublikums grob gesagt eine Zweiteilung in ein lokal gebundenes Opernpublikum städtischer Opernhäuser und ein mobiles internationales Publikum der diversen Festivals und Festspiele. In beiden Fällen sind die Interessen des Publikums und seine Zusammensetzung unterschiedlich. Zudem unterscheiden sich die Instrumente, mit denen die Publikumszusammensetzung untersucht werden kann, erheblich. Im Hinblick auf ein heutiges zeitgenössisches Publikum lassen sich mit den üblichen soziologischen Instrumenten der Publikumsbefragung Untersuchungen anstellen. Beim Publikum vergangener historischer Zeiten scheiden diese Instrumente aus. In der Regel sind Aussagen über die historische Publikumszusammensetzung der Oper nur mittelbar möglich. Die folgenden Ausführungen sollen einige methodische Hinweise zur Möglichkeit der Analyse des Opernpublikums im 19. Jahrhundert anhand konkreter Beispiele geben, die aber, wie bereits erwähnt, ausdrücklich nur auf dieses Jahrhundert (im Sinne des ‚langen‘ 19. Jahrhunderts) beschränkt sind. Ihre Tauglichkeit für das 17. und 18. Jahrhundert ist schon deswegen fragwürdig, weil für diese Jahrhunderte andere Quellengattungen heranzuziehen wären und die im folgenden erwähnten kaum existierten. Für das 20. Jahrhundert wären nicht nur andere Quellengattungen zu konsultieren, sondern es böten sich noch zusätzliche bis hin zu zeitgenössischen soziologischen Untersuchungen und Beobachtungen, die es im 19. Jahrhundert noch nicht gab, schon im ersten Jahrhundertdrittel an.

Die zwei Beispiele sind bewußt methodisch unterschiedlich gewählt. Im ersten Fall geht es um die Frage, ob die Zusammensetzung des Opernpublikums anhand empirischer Daten wie Eintrittspreise geklärt werden kann. Dabei beschränke ich mich im wesentlichen auf die – allerdings zentrale – Frage der Abgrenzung ‚nach unten‘, d.h. auf die Frage, welcher Personenkreis die Oper *nicht* besuchte. Im zweiten Fall steht die Interpretation eines literarischen Texts im Vordergrund bzw. seine Verwertbarkeit im Hinblick auf Erkenntnisse über das reale Opernpublikum des Königstädter Theaters in Berlin. Der Interpretation der zugrundegelegten Texte bzw. Zahlen bedürfen beide Fälle. Im ersten Fall sind statistische Aussagen aufgrund der empirischen Daten nur begrenzt möglich, weil das historische Material für statistische Angaben im eigentlichen Sinne einerseits häufig nicht ausreicht, diese aber andererseits auch nicht aussagekräftig wären, da die Zahlen auf Individuen und deren Möglichkeiten bezogen werden müssen. Im zweiten Fall ist die literarische Fiktion gegen die Realität ‚aufzurechnen‘, um zu validen Aussagen zu gelangen. Der dabei betriebene Aufwand mag angesichts des kurzen Texts groß erscheinen, ist aber unverzichtbar, wenn man einen literarischen Text einer historischen Quellenanalyse unterzieht.

Nicht eingegangen wird auf das Verhalten des Publikums im Opernhaus, das natürlich auch von dessen Zusammensetzung abhängig ist. Eine Analyse des Publikumsverhaltens wäre ein eigenes Thema.

Zusammensetzung des Opernpublikums: Wer kann sich die Oper leisten?

Es gibt über die Zusammensetzung des Opernpublikums im 19. Jahrhundert zwei Meinungen, die bislang mehr oder weniger unvermittelt nebeneinander stehen. Der Historiker Philipp Ther glaubt, das Publikum setzte sich aus allen Schichten der Bevölkerung zusammen, auch wenn sich die Vertreter der verschiedenen Bevölkerungsschichten unterschiedlich verhielten:

„Nicht nur das Bürgertum, das in Deutschland häufig mit der Oper identifiziert wird, sondern weit breitere Schichten strömten in die Theater. Wie man aus zeitgenössischen Berichten weiß, saßen Dienstmädchen, Handwerker und manchmal Arbeiter auf den billigen Plätzen oder standen auf der Galerie und im hinteren Teile des Parterres. Die Oper hatte somit eine weit größere soziale Reichweite als heute. Auf den besseren Plätzen ging es stärker um das Sehen und Gesehen werden, also um soziale Distinktion.“¹³

Ther folgt damit einer bei Historikern populären Annahme, die sich auch bei Ute Daniel schon fand, die in einem das Karlsruher Hoftheater, in dem die Oper etwa die Hälfte der Aufführungen bestritt, betreffenden Abschnitt ihres Buches über das deutsche Hoftheater zwar vielfältige Informationen über Inszenierung, Zensur, Umbauten und generell das Bemühen der Theaterleitung *um* das (mangelnde) Publikum liefert, aber kaum konkrete Informationen *über* das Publikum.¹⁴ Für die Annahme, daß auch die Oper von „höheren wie niederen“¹⁵ Ständen besucht wurde, gibt Daniel, die keinen Unterschied hinsichtlich des Publikums von Sprechtheater und Oper macht, keinen Anhaltspunkt. Ein in Karlsruhe bestehendes Zwangsabonnement für Offiziere ebenso wie der Einbau einer Heizung in das Theater, um potentielle Zuschauer „vom gemeinen Stande“¹⁶ anzulocken, die aufgrund der Holz-Teuerung im Winter zu Hause nicht mehr heizen wollten oder konnten und sich im Theater „weit wohlfeiler fänden, als z.B. im Wirtshaus“¹⁷, sprechen nicht für die These, daß niedere oder chronisch einkommensschwache Gruppen wie Offiziere allzu häufig oder überhaupt in die Oper gingen. Eher en passant weist Daniel auf die Einkommensverhältnisse des Publikums hin, die insofern Voraussetzung eines

13 Philipp Ther: In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914. Wien, München: Oldenbourg 2006. (= Die Gesellschaft der Oper. 1.) S. 13. Ther beruft sich allerdings nicht auf Quellenbelege, sondern auf einen nicht überzeugenden Aufsatz von John Storey (The social life of opera. In: European Journal of Cultural Studies 6 (2003), Nr. 1, S. 5–36).

14 Vgl. Daniel, Hoftheater, S. 319–355.

15 Ebenda, S. 321; vgl. auch S. 320 unten, wo die Zusammensetzung des Publikums für alle Theater- und Spektakeldarbietungen als „prinzipiell nicht anders zusammengesetzt als das Hoftheaterpublikum, nämlich aus allen Schichten der residenzstädtischen Bevölkerung nach Maßgabe des jeweiligen Einkommens“, erklärt wird.

16 Zit. nach ebenda, S. 323.

17 Zit. nach ebenda.



Opernbesuchs waren, als das relativ teure Eintrittsgeld bzw. das Abonnement bezahlt werden mußte.

Der Musikwissenschaftler Anselm Gerhard hatte 1992, im Gegensatz zu Ther und Daniel, in Bezug auf die Pariser Theater, insbesondere die Opéra darauf hingewiesen, daß die These von der schichtenübergreifenden Heterogenität des Opernpublikums nicht haltbar sei. Zwar ließen sich in Bezug auf die Minderheit der Abonnenten aus Abonnentenlisten Rückschlüsse ziehen (wobei sich für die Pariser Opéra nur zwei aussagekräftige Abonnentenlisten mit Adressen der Abonnenten erhalten haben), aber „gesicherte Auskünfte über die Struktur der Käufer von Einzelkarten sind nicht mehr möglich“¹⁸. Möglich ist aber ein Ausschlußverfahren, bei dem die Preise der Eintrittskarten in den Blick genommen werden:

„Zwar ist nicht völlig auszuschließen, daß ein Arbeiter, dessen täglicher Durchschnittslohn im Jahre 1854 (nach einer Lohnsteigerung gegenüber den 1830er Jahren) bei 2,49 F lag, sich bisweilen den Luxus leistete, 2,50 F für einen Platz in der Opéra auszugeben. Aber wenn man sieht, daß im Paris von 1854 über 100 000 Männer mit weniger als 2 F täglich und über 75 000 Frauen mit weniger als 1 F auskommen mußten, dürfte dies eine sowohl für die Arbeiterklasse wie für das Opernpublikum völlig untypische Ausnahme gewesen sein: Für das in der Misere lebende Proletariat mußte selbst der Besuch des populären Théâtre des Funambules (billigster Platz: 0,20 F) einen besonderen Luxus darstellen.“¹⁹

In der Tat sind die Eintrittspreise eine Quelle, anhand derer man zwar nicht feststellen kann, wer in die Oper ging, aber doch im Ausschlußverfahren eruieren kann, wer *nicht* in die Oper gehen konnte. Die Eintrittspreise zumindest der größeren europäischen Opernhäuser, wenn sie denn nicht direkt aus zeitgenössischem ungedrucktem oder gedrucktem Quellenmaterial zugänglich sind, werden häufig an Stellen mitgeteilt, die nicht zur üblichen Lektüre des Opernforschers gehören, nämlich in Reiseberichten oder Reiseführern (die Grenze zwischen beiden ist oft fließend) sowie – da die Oper durchaus auch ein Wirtschaftsfaktor war – in wirtschaftsbezogenen Publikationen. Generell läßt sich festhalten, daß Reiseführer und Reisebeschreibungen für die Sozialgeschichte der Oper und des Theaters eine bedeutende, aber noch nicht systematisch ausgewertete Quellengattung darstellen, denn einerseits sind in ihnen die für den Ortsunkundigen notwendigen Informationen wie beispielsweise Preise, aber auch Hinweise zum Verhalten im Opernhaus enthalten, und andererseits wird das Interesse des Lesers durch die Schilderung von Besonderheiten im Vergleich zu seinem Heimatland befriedigt, so daß die Quellengattung häufig präzise Daten und kulturvergleichende Darstellungen enthält, wobei letztere durch den fast ethnologischen Blick geschärft werden.

18 Anselm Gerhard: Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts. Stuttgart, Weimar: Metzler 1992, S. 33.

19 Ebenda, S. 34.

Die folgende Tabelle der Eintrittspreise der Pariser Theater ist einem Buch von Lewis Goldsmith²⁰ entnommen:

Prices of admission to the theatres, and the number of seats in each.

At the Grand-Opéra	from 3 fr. 60 c. to 10 fr. » c.	Seats 1,937
At the Théâtre-Français	from 1 80 to 6 60	do : 1,520
At the Opéra-Comique	from 1 65 to 6 60	do : 1,720
At the Italian-Opera	from 2 » to 12 »	do : 1,282
At the Odéon	from 1 50 to 6 »	do : 1,628
At the Gymnase	from 2 » to 5 »	do : 1,040
At the Nouveautés	from 1 25 to 5 »	do : 1,250
At the Vaudeville	from 1 50 to 5 »	do : 1,257
At the Variétés	from 1 25 to 5 »	do : 1,240
At the Porte-St.-Martin	from » 75 to 5 »	do : 1,803
At the Gaîté	from » 60 to 4 »	do : 1,254
At the Ambigu-Comique	from » 70 to 4 »	do : 1,800
At the Equestrian Circus	from 1 25 to 5 »	do : 1,800
At M. Comte's Theatre	from 1 » to 5 »	do : 1,000
(At this theatre the performers are children, from 5 to 9 years of age.)		

Die Schwierigkeit besteht darin, angemessene Vergleichszahlen für solche Preise zu erhalten. Dazu sind wirtschaftsgeschichtliche Untersuchungen zwar hilfreich, doch spiegeln sie häufig eher ökonomische Strukturen und Bedingungen, als daß sie konkretes individuelles Vergleichsmaterial liefern. Im Falle der Pariser Oper hat Gerhard darum Zahlen aus einer zeitgenössischen Publikation von 1854 herangezogen.²¹ Die oben in der Tabelle genannten Preise beziehen sich auf die Zeit vor 1832, konkret wohl entweder auf das Jahr 1831 oder das Jahr 1830, was bedeutet, daß der billigste Platz 1,10 F teurer war als der billigste Platz Ende der 1840er Jahre. Zieht man hierzu wiederum zeitgenössische Vergleichszahlen hinzu, bestätigt sich Gerhards Argument: Der Jahres-Unterhalt einer fünfköpfigen Arbeiterfamilie in der Stadt beträgt 849,15 F. Das sind ca. 70 F im Monat²², also etwa 2,35 F am Tag. Der Opernbesuch nur eines Mitglieds der Familie hätte also den Lebensunterhalt für

20 Lewis Goldsmith: *Statistics of France*. London: Hatchard 1832, S. 328.

21 Paris, son histoire, ses monuments, ses musées, ses établissements divers, son administration, son commerce et ses plaisirs. Nouveau guide des voyageurs accompagné de 18 plans où l'on trouve en outre les renseignements pour s'installer et vivre à Paris de toutes manières et à tous prix. Publ. par une Société de littérateurs, d'archéologues et d'artistes. Paris: Hachette 1854.

22 Berechnet auf 30 Tage.



mehr als einen Tag verschlungen. In der „misère“ lebte eine Arbeiterfamilie, wenn sie nicht allein vom Einkommen der Eltern und Kinder (!) leben konnte, die Einnahmen also unter dem absolut notwendigen Minimum von rund 760 F im Jahr lagen (= ca. 2,11 F pro Tag).²³

Die Abonnementspreise für die Opéra lagen um die Jahrhundertmitte zwischen 2 100 F für das billigste Jahresabonnement für eine seitliche Loge und den teuersten Jahresabonnements für Proszeniumslogen im ersten und zweiten Rang, die sich auf 10 000 F beliefen. Gerhard konstatiert: „Diese Preise können kaum in Relation gesetzt werden zum Gehalt eines Krankenhaus-Direktors, das zwischen 2 400 und 5 500 F jährlich schwankte, eher schon zum jährlichen Gewinn eines der fünfzehn am *Tribunal de commerce* zugelassenen Rechtsanwälte, der mindestens 30 000 F betrug, vor allem aber zu den großen Kapital-Vermögen. Genaue Untersuchungen der Sterbe-Register haben ergeben, daß 1820 2,1% aller Toten ein Vermögen zwischen 100 000 und 500 000 F hinterließen (1847 bereits 2,8%), 0,3% (1847: 0,8%) sogar ein Vermögen, das 500 000 F überschritt“²⁴. Es ist also nicht übertrieben, in Bezug auf das Publikum der Pariser Opéra in den 1830er Jahren und später vom „Triumph der besitzenden Bourgeoisie“²⁵ zu sprechen. Dieser Umstand wird auch durch eine nicht quantifizierbare, aber dennoch schlagende Beobachtung in einem englischen Reiseführer von 1862 bestätigt, in dem es heißt: „In the best theatres of Paris strangers have an opportunity of studying French manners, and of hearing the language in its greatest purity“²⁶. Dieser Sachverhalt schließt sowohl für die Opéra wie für das Théâtre Français einen bemerkbaren Anteil an Besuchern aus, die nicht der wohlhabenden und sprachlich gewandten Oberschicht angehörten.

In Frankreich konzentrierte sich das Musik- und Opernleben auf Paris, was zur Folge hatte, daß für Opernhäuser in kleineren Städten – z.B. Rouen – kaum Untersuchungen existieren. Doch darf man annehmen, daß sich dort die Pariser Verhältnisse in etwas bescheidenerem Rahmen spiegelten.

Wesentlich deutlicher wird der Unterschied zwischen Peripherie und Zentrum in Italien greifbar. So weist ein deutscher Reisender 1832 einerseits auf die vergleichsweise günstigen Eintrittspreise in kleineren Städten am Ende der 1820er Jahre hin, vergleicht sie aber zugleich mit den hohen Preisen der Mailänder Scala:

„Um sich des Besuches mehr zu versichern, da die Zuschauer wochenlang täglich dasselbe Stück anhören sollen, muß das Entrée sehr gering angesetzt seyn.“

23 Vgl. Jean Paul Alban de Villeneuve-Bargemont: *Économie politique chrétienne, ou recherches sur la nature et les causes du paupérisme en France et en Europe, et sur les moyens de le soulager et de le prévenir*. T. 1. Paris: [s.n.] 1834, S. 288–289.

24 Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 35.

25 Ebenda.

26 *Stanford's Paris Guide: with three maps, and a view of the Champs Elysées*. New, revised and improved ed. London: [s.n.] 1862, S. 152.

Abbonirte Plätze kosten außerordentlich wenig: selbst für die Opern in größeren Städten oft nur 8-10 Kreuzer jeden Abend. Für zwei Vorstellungen, jede von einem Monat, bezahlt man zu Bologna einen Platz im Parterre mit 12 fl.; eine Loge mit 60 fl. Der Eintrittspreis bleibt immer unverändert. Dagegen zahlt man im Teatro alla Scala zu Mailand für einen Platz während der Vorstellung gegen 2 francs im Parterre, und 2 fl. in der grossen Loge.²⁷

In der Scala kostete also ein Platz im Parterre zwar weniger als in der Pariser Oper, war aber selbst für Kleinbürger wohl nur schwer erschwinglich. (Auf die Frage der Umrechnung von Währungen im 19. Jahrhundert kann hier nicht eingegangen werden. Auch hierzu wird man am besten zeitgenössische Quellen heranziehen. Kaum sinnvoll sind Umrechnungen in moderne Währungen, die keinen Eindruck von der Kaufkraft wiedergeben. Es empfiehlt sich auch hier wieder mit zeitgenössischen Gehaltsangaben oder Lebensmittelpreisen als Vergleich zu arbeiten, um wenigstens einen ungefähren Eindruck von der Kaufkraft zu haben.) Heinrich G. Bronn, der die obige Beobachtung mitteilt, war deutscher Professor extraordinarius. Wenn dieser die italienischen Eintrittspreise als sehr günstig einschätzte, waren der Vergleichspunkt vermutlich die Eintrittspreise der deutschen Hofopern oder kleinerer städtischer Opern, die offenbar, gemessen an der Kaufkraft des Professors, als nicht gerade gering eingeschätzt wurden.

Die niedrigen Eintrittspreise in Bologna werden durch einen zweiten Bericht, diesmal den eines Engländers, bestätigt: „At eight in the evening I went to the Teatro Comunale [...] The opera here is not an expensive amusement, the price of admission to the pit is only sixpence; 1/21 part of the price in London for the same entertainment“²⁸.

Auf die Differenz zwischen dem Publikum der Opernhäuser in großen italienischen Städten und kleinen wies auch der spätere Präsident der österreichischen Statistischen Verwaltungskommission Carl Czoernig, Freiherr von Czernhausen, 1838 in einer Charakterisierung des italienischen Opernpublikums hin:

„Doch wenn schon überall die genaue Bezeichnung dieses [sc. des Publikums] in stetem Wechsel begriffenen, in keiner Gestalt und Farbe festzuhaltenden Proteus zu den schwierigsten Aufgaben gehört, so wird die Lösung derselben hier in Italien, wo das Theaterpublikum niemand anderes ist, als die gesammte Gesellschaft selbst, oder deren verschiedene Schichten in Leib und Leben, noch bedenklicher. Darum ist es gerathen, der Verantwortlichkeit einer solchen

27 Heinrich G. Bronn: Ergebnisse meiner naturhistorisch-ökonomischen Reisen. Zweyter Theil: Skizzen und Ausarbeitungen über Italien: nach einem zweyten Besuche im Jahre 1827. Heidelberg, Leipzig: Groos 1832, S. 154.

28 Thomas Jefferson Hogg: Two hundred and nine days; or, the journal of a traveller on the continent. Vol. II. London: Hunt and Clarke 1827, S. 182. Die Verwunderung des Touristen über die niedrigen Preise ist kein Einzelfall. Vgl. John Rosselli: The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The role of the impresario. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press 1984, S. 68.



Schilderung auszuweichen, und nur mit wenigen Strichen die äusseren Umrisse dieser Gemeinschaft auszudeuten. Hier kommen insbesondere die grösseren Städte in Betracht, wo das Bestehen mehrerer Theater eine Ablagerung der verschiedenen Schichten der Gesellschaft herbey führt, während in den kleineren Städten alle Classen der Gesellschaft ohne Unterschied ihr Contingent zu der Bildung desselben Publikums stellen.“²⁹

Während also in großen Städten wie Mailand und Neapel verschiedene gesellschaftliche Schichten unterschiedliche, auf jeweils andere gesellschaftliche Zielgruppen (und andere Theater- bzw. Operngattungen) ausgerichtete Theater bzw. Opernhäuser besuchten,³⁰ war dies in kleineren Städten infolge des Fehlens mehrerer Theater nicht möglich, was dazu führte, daß sich im einzigen Theater des Orts alle Schichten vermischten. In einem eigenen Kapitel geht Czoernig auf die Eintrittspreise ein und konstatiert:

„Unter den Plätzen nehmen die Logen den ersten Rang ein, weshalb auch darauf ein weit grösserer Bedacht, wie in den Theatern anderer Länder genommen wird. Hier allein ist der Sitz der Damen und es gehört entschieden zu den Abzeichen einer wohlhabenden Familie, eine Loge im Theater zu haben. [...] Neben den Logen ist gewöhnlich nur noch ein Platz, das Parterre, oder höchstens über den Logen noch eine Gallerie, die indes in manchen Theatern mit dem Parterre im gleichen Range steht. Das Parterre ist mit Bänken angefüllt, wovon die vordern Sperrsitze sind, die meisten aber dem ersten Besitzergreifer zur unentgeltlichen Benutzung offen stehen. Nachdem das Publikum des italienischen Theaters ein ungeteiltes Ganzes ausmacht, so sondert es sich auch in den Plätzen nicht ab; für Männer ist die Loge wie das Parterre ein gleicher, oft gewechselter Platz, im Parterre aber befindet sich alles, was überhaupt Theil an dem Vergnügen des Theaters nimmt, da die Gallerie, wo sie einen abgesonderten Platz bildet, nur von der untersten Volksklasse besucht wird. – Eben so einfach und allgemein gleich, wie die Plätze, sind die Bedingungen ihrer Benutzung. Es gilt hier der Grundsatz, dass jeder, welcher das Theater besucht, denselben Preis des Billets oder des Abonnements zu entrichten hat; wer eine Loge oder einen Sperrsitz hat, ist dadurch nicht, wie etwa in Deutschland, von dem Eintrittspreise frey. Da aber das Theater eben für die ganze Bevölkerung berechnet ist, so wird der Eintrittspreis sehr niedrig gestellt, damit alle Volksklassen Theil an dem Vergnügen nehmen können, welche allgemeine Theilnahme hinwieder bey der Geräumigkeit der Schauspielhäuser die Durchführung einer so kostspieligen Unternehmung möglich macht.“³¹

Im folgenden widmet sich Czoernig dann unter anderem den konkreten Preisen der Mailänder Scala, die sehr differenziert dargestellt werden und anhand derer

29 Carl Czoernig: *Italienische Skizzen*. Bd. 2. Mailand: Pirotta 1838, S. 130–131.

30 Aus dem Zusammenhang geht hervor, daß Czoernig faktisch nur über Opernhäuser spricht.

31 Czoernig, *Italienische Skizzen*, S. 156–158.

sich dann erweist, daß die Publikumszusammensetzung zwar Resultat eines sozialen Selektionsprozesses war, aber – im Gegensatz etwa zur Pariser Opéra – selbst die Scala noch für nicht-bürgerliche Schichten zugänglich war: „Die untern Classen des Volkes, in denen sich viele leidenschaftliche Verehrer der Musik finden, werden durch den Lobbione (die Gallerie) nur schwach repräsentiert, und fügen sich willig den Sitten der Mehrzahl“³². Kleinere Theater in Mailand, in denen die Oper gespielt wurde, hatten geringere Preise als die Scala und dürften darum in größerem Ausmaß von den „untern Classen“ frequentiert worden sein. Im Teatro Carcano gehörte das Publikum in der Regel „der Mehrzahl nach der Mittelklasse an, und setzt sich insbesondere aus Bewohnern der naheliegenden Stadttheile zusammen“³³. Allerdings war die Publikumszusammensetzung in Mailand auch von der Jahreszeit abhängig: „Zur Carnevalszeit, wo die gute Gesellschaft nach der Scala strömt, ist das Publikum der andern Theater grossentheils aus den niedern Ständen zusammengesetzt“³⁴.

Unklar ist, was genau mit den „niedern Ständen“ gemeint ist. Zwar waren in Italien selbst an der Scala oder dem Neapler Teatro San Carlo die niedrigsten Eintrittspreise generell um ein Drittel geringer als in der Pariser Opéra. Daraus den Schluß zu ziehen, Schichten unterhalb des Kleinbürgertums hätten in größerem Ausmaß die Opernhäuser frequentiert, wäre wohl verfehlt, denn in Rechnung zu stellen sind die im Vergleich zu Paris weitaus niedrigeren Löhne der Arbeiter und Handwerker in einer noch weitgehend agrarisch geprägten Arbeitswelt. John Rosselli vermutete folgenden Grund für die niedrigen Eintrittspreise für das Parkett in Italien: „The policy seems to have favoured people, especially young men, with little money but with professional aspirations – students, military officers, minor civil servants, struggling doctors, lawyers, and pharmacists, the stuff of political agitation in the Risorgimento period and also of theatrical faction fights and disturbances.“³⁵

Die „untern Klassen“ Czoernigs sind jene, die er als solche wahrnimmt, nicht aber jene, die im ökonomischen Sinne ‚untere Klassen‘ darstellten. Es handelte sich dabei nicht um einen grundsätzlich minderverdienenden Personenkreis, sondern um einen, der den adeligen oder großbürgerlichen Verhaltensnormen nicht entsprach. Czoernig zitiert einen zeitgenössischen Bericht³⁶ über die Theater zweiten Ranges, zu denen in Mailand auch das Teatro della Cannobiana und das Teatro Carcano gehörten, die beide auch für die Oper bedeutend waren (im Teatro Carcano wurde etwa Donizettis *Anna Bolena* uraufgeführt, im Teatro della Cannobiana dessen Oper *L’elisir d’amore*):

32 Ebenda, S. 138.

33 Ebenda, S. 144–145.

34 Ebenda, S. 146–147.

35 Rosselli, *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, S. 69–70.

36 Czoernig, *Italienische Skizzen*, S. 151–152.



„In der Scala begegnest du, mit Ausnahme weniger Fälle, wo sich jemand einer Bussübung unterzieht, nur dem Frak, und dein Blick wird ringsum von frischen eleganten Toiletten erfreut; in den jüngeren Theatern hängt der Mantel niet- und nagelfest auf den Schultern des Abbonirten, welcher, dein anständiges Kleid und dein zierliches Aussehen spöttisch belächelnd, zwischen den Zähnen sein ‚stracchino‘³⁷ hermurzelt; und mit einem Schlage auf die rechte Hosentasche den Silberklang einiger Thaler vernehmen lässt, als wollte er sagen: ich bin zwar nicht aufgestutzt, wie du, aber, he! *chi canta el Sur Carlo*³⁸.“

Wenn es dann weiter heißt, man könne öfters hören, wie von Loge zu Loge Bestellungen zugerufen würden,³⁹ so wird zusätzlich deutlich, was unter den „untern Klassen“ zu verstehen ist: Geschäftsleute und vielleicht Inhaber von Handwerksbetrieben.

In Deutschland war die Publikumsstruktur derjenigen in Italien ähnlich. Aus finanziellen Gründen, nämlich um die chronischen Defizite zu senken, wurden im deutschen Sprachraum die Hoftheater für das zahlende – was heißt: das nicht-höfische – Publikum geöffnet.⁴⁰ Zwar bevölkerten den ersten Rang der Berliner Hofoper um 1820 immer noch die Angehörigen des Hofes, des Adels und die Verwaltungsspitzen, doch schon in den Parterre-Logen und Sperrsitzen fand sich nach Marieluise Hübscher das gutsituierte Bürgertum wie

„höhere Beamte, Kaufleute, Bankiers, Hausbesitzer und wohlhabende Handwerker, während die billigeren Plätze im dritten Rang und im Stehparkett von Studenten, jungen Kaufleuten und Offizieren sowie an Sonntagen von Handwerkern, Gesellen, Hausmädchen und Bedienten gekauft wurden. Die zuletzt genannte Publikumsgruppe konnte nur an Sonn- und Feiertagen ins Theater gehen, weil sie an Wochentagen bis zu 14 und 16 Stunden arbeiten mußte, was weit über 18 Uhr, den Beginn der Berliner Theatervorstellungen, hinausging.“⁴¹

Man kann allerdings Zweifel daran haben, daß „Gesellen, Hausmädchen und Bediente“ regelmäßig die Oper besuchten. Ziemlich ausgeschlossen war auch in Berlin der Opernbesuch von Arbeitern.

37 Anm. Czoernig: „Ey den Stutzer! Stracchino, in seinem wörtlichen Sinne, ist der Name des berühmten Mailänder Süßkäses.“

38 Anm. Czoernig: „Ich habe Geld; wörtlich: hier klingt der Herr Carl.“

39 Vgl. Czoernig, *Italienische Skizzen*, S. 153.

40 Vgl. dazu auch Michael Walter: *Distinktionsmerkmale des Opernpublikums am Ende des 18. Jahrhunderts*. In: *Bühnenklänge*. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Thomas Betzwieser [u.a.]. München: Ricordi 2005, S. 489–500.

41 Marieluise Hübscher: *Theater unter dem Grafen Brühl (1815–1828)*. In: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*. Herausgegeben von Carl Dahlhaus. Regensburg: Bosse 1980. (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. 56.) S. 415–428, hier S. 417.

Karl Theodor von Küstner hat 1853 die Eintrittspreise für verschiedene Opernhäuser tabellarisch erfasst⁴²:

D r t .	P l ä t z e .	P r e i s e .
Hamburg.		
a. gewöhnlicher Preis	1 Billet I. Rang	27 Sgr.
	1 Parterrebillet .	15 Sgr.
b. erhöhter Preis . .	1 Billet I. Rang	1 Thlr. 24 Sgr.
	1 Parterrebillet .	1 Thlr.
Frankfurt a. M.		
a. gewöhnlicher Preis	1 Billet I. Rang	1 Thlr.
	1 Parterrebillet .	17 Sgr.
b. erhöhter Preis . .	1 Billet I. Rang	2 Thlr. 25 Sgr.
	1 Parterrebillet .	27 Sgr.
Breslau.		
a. gewöhnlicher Preis	1 Billet I. Rang	20 Sgr.
	1 Parterrebillet .	10 Sgr.
b. erhöhter Preis . .	1 Billet I. Rang	} 2 Thlr.
	„ Balcon . .	
	„ Parq.-Log.	
	„ Parquets .	
	1 Parterrebillet .	25 Sgr.
Dresden.		
a. gewöhnlicher Preis	1 Billet I. Rang	1 Thlr.
	1 Parterrebillet .	10 Sgr.
b. erhöhter Preis . .	1 Billet I. Rang	2 Thlr.
	1 Billet II. Rang	1 Thlr. 10 Sgr.
	1 Parterrebillet .	20 Sgr.
Berlin.		
a. gewöhnlicher Preis	1 Billet I. Rang	1 Thlr.
	1 Parterrebillet .	15 Sgr.
b. erhöhter Preis . .	1 Billet I. Rang	1 Thlr. 10 Sgr.
	1 Parterrebillet .	20 Sgr.

42 Karl Theodor von Küstner: Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin. Zur Geschichte und Statistik des Theaters. Leipzig: Brockhaus 1853, S. 218–219.



Die Arbeitszeiten eines Arbeiters pro Tag dauerten 12 bis 17 Stunden. Der Tageslohn eines Arbeiters lag 1846 mit wenigen Ausnahmen unter einem Taler und betrug „nicht selten weniger als zehn Silbergroschen“⁴³, bei Frauen lag der Lohn generell unter zehn Silbergroschen. (Zwischen 1812 und 1873 setzte sich 1 preußischer Taler aus 30 Silbergroschen zusammen, 1 Silbergroschen wiederum bestand aus 12 Pfennigen.) 1840 wurde eine jährliche Besoldung eines Lehrers mit 400 bis 800 Talern in der *Gymnasial-Zeitung* als „anständige Lehrerbesoldung“ bezeichnet, wogegen in der *Pädagogischen Revue* aber Widerspruch mit dem Argument eingelegt wurde, daß man von einer Besoldung von 400 Talern (auf den Monat umgerechnet also ca. 66 Taler) kaum leben könne.⁴⁴ Selbst wenn man bedenkt, daß die Ansprüche an die Lebenshaltung bei einem Lehrer vermutlich größer waren als bei einem Arbeiter, dürfte der Monatslohn eines besser verdienenden Arbeiters, der unter 30 Talern lag, gerade ausgereicht haben, um den Lebensunterhalt seiner (in der Regel mehrköpfigen) Familie zu sichern,⁴⁵ aber wohl nur selten für Extraausgaben wie einen Opernbesuch. Für die meisten Arbeiter, die unter diesem Lohn-Niveau beschäftigt waren, war ein Opernbesuch aus Kostengründen ausgeschlossen. Die untere soziale Grenze in Bezug auf das Opernpublikum dürfte darum beim Kleinbürgertum gelegen sein.

Die Eintrittspreise für die Oper blieben im 19. Jahrhundert im übrigen vergleichsweise stabil, wie man aus den Preisen der Berliner Oper ersehen kann. Ein Billet für eine Loge im ersten Rang des Berliner Opernhauses kostete in den 1820er Jahren 1 Taler und 8 Groschen (für Singspiele u.ä. 1 Taler), ein Platz im Parterre 16 Groschen (Singspiele: 12 Groschen).⁴⁶ In den 1840er Jahren war der Preis für das Parterre sogar um einen Groschen gefallen. Zu Beginn der 1860er Jahre betrug der durchschnittliche Eintrittspreis für eine Loge im ersten Rang 1 1/3 Taler, für einen Sperrsitz im Parterre 1 Taler, für den zweiten Rang 25 Silbergroschen, für den dritten Rang 17 1/2 Silbergroschen, für das Parterre 20 Silbergroschen. Allerdings

43 Handbuch der preussischen Geschichte. Herausgegeben von Otto Büsch. Bd. 2: Das 19. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens. Berlin, New York: de Gruyter 1992, S. 154.

44 Vgl. Pädagogische Revue. Centralorgan für Pädagogik, Didaktik und Culturpolitik (1841), Bd. 2 (Januar bis Juni 1841), S. 193–194.

45 Vgl. zum prozentualen Anteil der Nahrungsmittelkosten bei unterschiedlichen Berufsgruppen etwa auch Heinz-Gerhard Haupt: Konsum und Handel. Europa im 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003, S. 95–98.

46 Vgl. Marieluise Hübscher: Die königlichen Schauspiele zu Berlin unter der Intendanz des Grafen Brühl (1815 bis 1828). Berlin, Univ., Diss. [Masch.] 1960, S. 72.

wurde der Preis bei Aufführungen von „großen Opern“⁴⁷ um ein Drittel erhöht, so daß der Parterreplatz 30 Silbergroschen kostete.

Fiktionale Texte: Herr Buffey in der Oper

Eine ergiebige, aber keineswegs erschöpfend oder auch nur ansatzweise systematisch in bezug auf das Publikum untersuchte Quellengattung stellen fiktionale Texte dar. Insbesondere französische Romanciers der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – und unter diesen wiederum vor allem Honoré de Balzac – nehmen das Opernpublikum und sein Verhalten fast mit soziologischer Akribie wahr. Die wahrscheinlich berühmteste Schilderung eines Opernbesuchs findet sich jedoch in Gustave Flauberts *Madame Bovary*⁴⁸, beginnend am Ende des 14. Kapitels des Zweiten Buchs mit den Vorbereitungen für den Opernbesuch, sowie mit einer Schilderung der Eindrücke der Aufführung von Donizettis *Lucia di Lammermoor* im 15. Kapitel.

Freilich würde schon an diesem Beispiel deutlich, daß Schriftsteller naturgemäß eher ihre Protagonisten ‚im Blick‘ haben, so daß der Aspekt der Zusammensetzung des Publikums gegenüber der Schilderung von Verhaltensweisen bestimmter, im Fokus der Darstellung stehender Romanfiguren zurücktritt.⁴⁹ Zudem unterliegen fiktionale Quellen narratologischen und ästhetischen Strategien, die für einen Autor – trotz aller genauen Beobachtungen – wichtiger sind als eine historisch verwertbare Publikumsanalyse. Dies bedeutet nicht, daß fiktionale Quellen nutzlos wären, vielmehr wird man sie, um sie im Sinne einer historischen Analyse des Opernpublikums nutzen zu können, gewissermaßen ihres ästhetischen ‚Mehrerts‘ berauben müssen, um historisch valide Aussagen aus ihnen ableiten zu können.

47 Karl Baedeker: Deutschland nebst Theilen der angrenzenden Länder bis Strassburg, Luxemburg, Kopenhagen, Krakau, Lemberg, Ofen-Pesth, Venedig, Mailand. Handbuch für Reisende. Zweiter Theil: Mittel- und Nord-Deutschland. 10., verbess. Aufl. Coblenz: Baedeker 1861, S. 4 (die Eintrittspreise nach ebenda).

48 Gustave Flaubert: *Madame Bovary. Mœurs de province*. Paris: Lévy 1857. Für diesen Zeitschriftenartikel wurde folgende Übersetzung eingesehen: G.F.: *Frau Bovary*. Aus dem Französischen von Arthur Schurig. Leipzig: Insel-Verlag [um 1910]. (= Bibliothek der Romane. 4.)

49 Vgl. zum Opernbesuch *Madame Bovarys* aus literaturwissenschaftlicher Perspektive Daniel Fuhrmann: „Herzohren für die Tonkunst“. *Opern- und Konzertpublikum in der deutschen Literatur des langen 19. Jahrhunderts*. Freiburg: Rombach 2005. (= Rombach Litterae. 134.) S. 253–260 und Adrienne Tooke: *Another Point of View on Donizetti: Charles and Emma at the Opera*. In: *The Process of Art. Essays on Nineteenth-Century French Literature, Music, and Painting in Honor of Alan Raitt*. Edited by Michael Freeman [u.a.]. Oxford: Clarendon Press 1998, S. 169–185.



Dies soll im folgenden nicht anhand von Flauberts Roman, sondern anhand des weitgehend unbekanntes Textes *Herr Buffey in der italienischen Oper*⁵⁰ von Adolf Glaßbrenner versucht werden.

Der Text erschien 1842 zunächst unter dem Autorenpseudonym Adolf Brennglas im Rahmen von *Berlin wie es ist und – trinkt, 13. Heft: „Komische Scenen und Gespräche.“ Die beiden Zeitungsleser. Das Pferderennen. Herr Buffey in der italienischen Oper* in Leipzig und war Teil einer ganzen Serie, in der satirisch die Erlebnisse des kleinbürgerlichen, von seinen Zinsen lebenden Berliner Rentiers und Hausbesitzers Buffey erzählt wurden, die zudem mit farbigen Karikaturen versehen waren.⁵¹

Die Episode spielt im Berliner Königstädter Theater.⁵² Ihr Anlaß ist gemäß Steiner eine Aufführung von Rossinis *Tancredi* am 21. Juli 1841.⁵³ Um die – hier satirische – Fiktion von dem zu trennen, was als historischer Gehalt dingfest gemacht werden kann, muß zunächst der Kontext dieser Aufführung untersucht werden.

Das Königstädter Theater war 1824 als Aktien-Unternehmung gegründet und mit der Intention eröffnet worden, ein „Volkstheater“ zu sein, das sich den heiteren Bühnen-Genres widmen sollte (wobei die Absicht war, eine Konkurrenz zum Hoftheater zu vermeiden).⁵⁴ Die Einschränkung auf ein bestimmtes Genre führte zur faktischen Erfindung der Berliner Lokalposse im Bereich des Schauspiels. Dies allein reichte aber nicht aus, um das Theater so attraktiv zu machen, daß seine Finanzierungsgrundlage gesichert gewesen wäre, weshalb man schon in der zweiten Spielzeit begann, opere buffe von Rossini und Donizetti aufzuführen. Als Primadonna wur-

50 Adolf Glaßbrenner: *Herr Buffey in der italienischen Oper* (1842). Online: URL: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&cid=841&kapitel=16&cHash=73190f3cbfsglas16#gb_found [Stand 2008-05-01]; im Folgenden als Fließtextzitat. Der Online-Text entspricht jenem folgender Edition: A.G.: *Welt im Guckkasten. Ausgewählte Werke in zwei Bänden. Originalausgabe. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Gert Ueding*. Bd. 1. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1985.

51 Vgl. dazu Volkmar Steiner: *Adolf Glaßbrenners Rentier Buffey: Zur Typologie des Kleinbürgers im Vormärz*. Frankfurt am Main, Bern: Lang 1983. (= Europäische Hochschulschriften / Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. 638.) [Zugl.: Göttingen, Univ., Diss. 1981.]

52 Einen kurzen Überblick über die Geschichte des Theaters bietet Ruth Freydank: *Hier wurde Nante geboren. Die Geschichte des Königsstädtischen Theaters*. In: *Berlinische Monatsschrift* 7 (1998), H. 10, S. 4–15.

53 Vgl. Steiner, *Adolf Glaßbrenners Rentier Buffey*, S. 110.

54 Vgl. Karl von Holtei: *Beiträge für das Königstädter Theater*. Bd. 1. Wiesbaden: Haßloch 1832, S. IV: „Der Konzession zur Folge, darf die Bühne in der Königstadt ein für allemal nicht auf ihren Brettern erscheinen lassen: a) Große Oper. b) Die eigentlich ernste Oper. c) Tragödie. d) Großes Schauspiel. Wenn ihr nun dagegen Lustspiel, Posse, komische Oper und Melodrama vergönnt sind, so dürfen dieselben doch nie aus dem Repertoire des Königlichen Hoftheaters gewählt seyn, bevor nicht zwei volle Jahre seit ihrer letzten Aufführung verflossen sind.“

de die junge Henriette Sontag verpflichtet, die umgehend in Berlin Furore machte. 1827 verließ Sontag das Theater, das 1829 bankrott war. Vermutlich unterstützt von der Krone gelang es dem Inhaber der Konzession, Friedrich Cerf, die Aktien des Theaters aufzukaufen und es mit stillschweigenden Subventionen des königlichen Haushalts weiterzuführen.⁵⁵ Als Friedrich Wilhelm IV. die Regierung übernahm, wurden die Subventionen eingestellt. Die Biographie Cerfs bleibt ebenso im Dunkeln wie die genauen Hintergründe seiner Aktiengeschäfte, jedenfalls hatte er keine Erfahrung als Theaterleiter. Insofern war die Geschäftslage ohne die königlichen Subventionen prekär;⁵⁶ auch ein eigenes künstlerisches Profil hatte das Königstädter Theater unter der Direktion Cerf nicht. Es stand im Ruf, ein Theater der leichten, wenn nicht zu leichten Unterhaltung für die Berliner „Bourgeoisie“ zu sein. Das Dilemma des Theaters geht aus einem Bericht Ernst Dronkes von 1846 hervor, der darum hier etwas ausführlicher zitiert sei:

„[D]ie Konzession beschränkte das Königstädtische Theater fast gänzlich auf einen Standpunkt, welcher vorzugsweise dem ‚Volke‘, den ungebildeteren Massen angehörte. Tragödien sollte die neue Bühne nicht darstellen dürfen, überhaupt war ihr Repertoire auf dasjenige Genre angewiesen, welches seinem Inhalte nach der königlichen Bühne keine Konkurrenz schaffen sollte. Während daher die königliche Bühne die großen Opern, die ernsten Dramen und das feinere Lustspiel besaß, fiel dem Königstädtischen Theater das Ganze der Vaudevilles, der Volkslustspiele und der Melodramen anheim. [...] Die Direktoren spekulierten, wie es nicht anders der Fall sein konnte, auf die kleine Bourgeoisie, welche vorzugsweise die Kasse füllen mußte. Der erste und zweite Rang und das Parterre machen das Publikum aus, und daß trotz aller volkstümlicher Anlage unter solchen Umständen nicht an ein Volkstheater zu denken war, liegt auf der Hand. Unter dem Einfluß des Geldes muß sich das Theater nach der Lust und dem Willen des Publikums richten; es kann nicht den Bildungsstand und den Geschmack desselben bessern wollen, denn es steht nicht über dem Geschmack, sondern ist vermöge der pekuniären Stellung von demselben abhängig. [...] Die erste Wirksamkeit der Königstädtischen Bühne schien nun allerdings eine Zeitlang ein ‚volkstümliches‘ Element festhalten zu wollen, aber die Verhältnisse des heutigen Theaters, die Rücksichten auf den ersten und zweiten und folgenden ‚Rang‘ mußten die sogenannte Volkstümlichkeit bald wieder zerstören. [...] Die Sängerin Sontag rief in der Königstadt eine Kunstschwärmerei hervor, die, zu Ehren des Publikums gesagt, mindestens keine volkstümliche war; andere

55 Cerf hatte die Theaterleitung bis dahin, obgleich Konzessionsinhaber, nicht wahrgenommen.

56 Daß das Theater vom Publikum nicht gerade überlaufen wurde, scheint ein 1843 veröffentlichter Text Kierkegaards zu belegen: „Man betritt das Königstädter Theater. Man nimmt seinen Platz im ersten Rang ein; denn dorthin kommen verhältnismäßig wenige Besucher; [...] Im ersten Rang kann man ziemlich sicher sein, eine Loge für sich alleine zu bekommen.“ (Sören Kierkegaard: Die Wiederholung. Übers., mit Einl. und Kommentar herausgegeben von Hans Rochol. Hamburg: Meiner 2000. (= Philosophische Bibliothek. 515.) S. 38–39.) Auch Glaßbrenners Text bestätigt, daß der Publikumszulauf üblicherweise eher gering war.



Modeartikel bis zur vollständigen Einrichtung einer stehenden italienischen Oper bildeten die weitere Fortsetzung dieser Richtung, welche der mittleren und kleineren Bourgeoisie mit ihrem schlechten Geschmack einen Abglanz von den Vergnügungen und dem Geschmack des reicheren Müßigganges in den Aristokratenvierteln geben sollte. Wo eine sogenannte Volkstümlichkeit zum Vorschein kam, geschah es zur Ergötzung nach oben, nicht aber als Belehrung nach unten. Dieses Volkstheater, die Ergötzung der Bourgeoisie an Darstellungen des trivialen Volkslebens, wurde dann auch zum Teil an der Königstädter Bühne realisiert. [...] Dies war und ist noch heute der Zustand des Königstädtischen Theaters als ‚Volksbelehrung‘; die Ergötzung der Bourgeoisie durch Trivialitäten aus dem kleinbürgerlichen Leben, aus dem Volksleben, aus den Tagesbewegungen und den Zeitfragen.“⁵⁷

Der Autor hat offensichtlich eine Idee von Volkstheater, die besagt, ein solches Theater müsse Stücke aufführen, die das Volk belehren. Daß eine derartige Ansicht von Theaterdirektoren, die für Einnahmen sorgen mußten, nicht geteilt werden konnte, ist offensichtlich. Aufschlußreich ist die fehlende Hierarchie im Publikum. Generell handelt es sich um „die kleine Bourgeoisie“, wobei „das Publikum“ gleicherweise durch den ersten und zweiten Rang und das Parkett ausgemacht wird. Gemeint dürfte damit das maßgebliche Publikum sein, das sich in der Hofoper nach dem hierarchischen Rang – ablesbar am Platz im Theater, d.h. an den physischen Rängen des Theaterbaus – richtete, so daß sich im Parkett zwar ebenso Teile des Publikums befanden wie auf der Galerie, jedoch waren beide im Sinne „des Publikums“ nicht relevant für den Spielplan (jedenfalls nach Ansicht des Autors – die Realität dürfte um 1840 schon eine andere gewesen sein, und zwar ebenfalls aus finanziellen Gründen⁵⁸). Daß die Direktoren auf die „kleine“ und „mittlere Bourgeoisie“ spekulierten, war eine Notwendigkeit, denn es war gerade dieses Publikumssegment, von dem die Hoftheaterintendanz glaubte, man könne es dem Königstädter Theater gefahrlos überlassen, weil es in den Hoftheatern ohnehin keine Rolle spielte. Die „Volkstümlichkeit“ dieses Teils der Bourgeoisie – also des Kleinbürgertums – beschränkte sich aber darauf, sich über das „Volk“, also die Klassen unterhalb des Kleinbürgertums, lustig zu machen, indem es z.B. die Berliner Possen goutierte.

Auf der anderen Seite aber zeigen gerade die Opernaufführungen des Königstädter Theaters, daß die Kleinbürger die Vorlieben des Hofopernpublikums in kleinerem Maßstabe – nämlich insofern in der Regel nur komische Opern aufgeführt wurden

57 Ernst Dronke: Ernst Dronke über Volkstheater, bürgerliches Theater und die königliche Bühne in Berlin (1846). Online: URL: http://germanhistorydocs.ghidc.org/sub_document.cfm?document_id=350 [Stand 2008-05-01]. Der Online-Text basiert auf der Ausgabe: Ernst Dronke: Berlin. Mit einem Nachwort von Karl Obermann. [Gekürzte Fassung der Erstausgabe Frankfurt am Main: Rütten 1846.] Berlin: Rütten & Loening 1953.

58 Wobei wiederum anzumerken wäre, daß das nicht-aristokratische Publikum ja gerade deshalb in die Oper ging, um am aristokratischen Erlebnis der Oper teilzuhaben, also durchaus dieselben Präferenzen hatte wie das aristokratische Publikum.

(die außerdem allesamt im bürgerlichen Milieu spielten!) – teilen wollten. Auf die Frage, inwieweit dies gelang, wird noch einzugehen sein.

Daß Herr Buffey ausgerechnet im Königsstädter Theater in eine *Tancredi*-Vorstellung mit Guiditta Pasta geht, ist ein Sonderfall, denn es handelt sich um eine opera seria und nicht um eine opera buffa. Ruft man sich aber das Datum der Vorstellungen der Pasta ins Gedächtnis, wird einsichtig, warum das Theater eine Genehmigung für die Aufführungen ernster Opern (die Pasta trat neben *Tancredi* und *Semiramide* auch in *Anna Bolena* und *Norma* auf) erhalten hatte: die Aufführungen dürften in die Sommerpause der Hofoper gefallen sein, so daß eine Konkurrenzsituation nicht bestand.

Die Pasta (1798–1865)⁵⁹ befand sich 1841 mit 43 Jahren in einem Alter, in dem sie den Zenit ihrer Gesangkunst bereits deutlich überschritten hatte – schon ihre Auftritte in London 1837 und in St. Petersburg 1840 hatten daran keinen Zweifel gelassen – und an jener biographischen Grenze, an der sich die Sängerinnen der gleichen Generation von der Bühne zurückzogen hatten.⁶⁰ Sie trat jedoch nicht – wie viele andere – auf, weil sie sich von der Bühne nicht lösen konnte, sondern weil sie durch den Fehler einer Wiener Bank den Großteil ihres Vermögens verloren hatte, ein Sachverhalt, der dazu führte, daß „the Berlinese regarded her with deep sympathy and commiseration, and eulogized her renewed energies to redeem her lost fortune“⁶¹. Dieses Mitleid mit der Pasta ist etwa in einem zeitgenössischem Zeugnis durchaus nachvollziehbar: „It is a great pity, that this far-famed artist has been obliged to give up her voluntary retirement, chosen, no doubt, at the right moment; that she is forced, in the autumn of her life, once more to roam through the world, in order to earn a living.“⁶² Diese von Mitleid getragene Sympathie ist auch in einem Bericht der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* zu spüren,⁶³ in dem allerdings gleich mehrfach auf die mangelnde Intonation und das mittlerweile unvorteilhafte Aussehen der Sängerin hingewiesen wird. Auch Felix Mendelssohn-

59 Vgl. grundsätzlich zu den Primadonnen des 19. Jahrhunderts Susan Rutherford: *The Prima Donna and Opera, 1815–1930*. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press 2006. (= Cambridge studies in opera.); zur Pasta im Speziellen: S.R.: ‚Le cantante delle passioni‘. Giuditta Pasta and the idea of operatic performance. In: *Cambridge Opera Journal* 19 (2007), S. 107–138.

60 Vgl. z.B. die Tabelle bei Henry C[harles] Lahee: *Famous Singers of To-day and Yesterday*. Boston: Page & Co. 1898, S. 327.

61 E. Orr Williams: *Queens of Song*. IV. – Giuditta Pasta. In: *The Folio. A Journal of Music, Drama, Art and Literature* (1884), January 1884, S. 194.

62 Bericht von „H.T.“ in der *New Musical Gazette* vom 6. Juli 1841, abgedruckt in: *The Musical Magazine; or, Repository of Musical Science, Literature, and Intelligence* 3 (1842), S. 361–363; hier S. 362. Der Autor ist, wie aus dem Ende des Texts hervorgeht, ein Deutscher.

63 J.P.S.: *Nachrichten [...] Ueber die Darstellungen der Mad. Pasta auf der Königsstädtischen Bühne*. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 43 (1841), S. 634–637.



Bartholdy berichtete am 23. August 1841 über einen Auftritt der Pasta in Rossinis *Semiramide* und gab die allgemein positive Stimmung in Berlin wieder, der er aber ambivalent gegenüberstand:

„Neulich hörte ich die Pasta in der *Semiramide*. Sie singt jetzt, namentlich in den Mitteltönen, so fürchterlich falsch, daß es eine wahre Qual ist; dabei sind natürlich die herrlichen Spuren ihres großen Talents, die Züge, die eine Sängerin ersten Ranges verrathen, oft unverkennbar. In einer andern Stadt würde man das schreckliche Detoniren erst empfunden und – nachher überlegt haben, daß dies die große Künstlerin sei; hier sagte sich jeder vorher, dies sei die Pasta, sie sei alt, sie könne daher nicht mehr rein singen, man müsse also davon abstrahiren. So würde man sie anderswo vielleicht ungerechterweise herabgewürdigt haben; hier war man ungerechterweise entzückt, und zwar mit voller Reflexion, mit Bewußtsein des Drüberstehens entzückt. Das ist ein schlimmes Entzücken.“⁶⁴

Die Protagonisten von Glasbrenners Episode sind Herr Buffey und Herr Jermer. Letzterer ist offensichtlich gebildeter als Herr Buffey und regelmäßiger Besucher des Theaters. Er gehört somit einer sozialen Schicht an, die eine Person wie Herrn Buffey in der Oper zwar akzeptiert, sich aber zugleich über sie lustig macht. Konkret wird Herr Buffey allerdings von einem anderen Theatergast, Herrn Klinger, veralbert, da Herrn Jermer aus erzähltechnischen Gründen die Rolle des National-Gesinnten zufällt:

„**Herr Buffey.** (*Ueber seinen Sohn [Wilhelm] weg, zu Jermer.*) Wer ist ‘n des, Herr Jermer, der Italjener mit des dumme süße Jesichte?

Jermer. Das ist Arsir, der König von Syrakus.

Herr Buffey. Von Syrakus, so? Von den steht nichts in de Voßische. (*zu Wilhelm.*) Willem, der mit den schwarzen Mantel, des is Asur, der König von Syrakus! Merke Dir des, sonst verstehste die Handlung nich, die Intrieje! (*Im Texte lesend.*) *Argirio, padre di...* (*Zu Jermer.*) Sie entschuldjen, Herr Jermer, des is also der *padre di*, nich wahr?

Jermer. Ja, der *Vater* der Amenaide!

Herr Buffey. Aber sagen se mal, der Kerrel hat ja keinen Ton mehr in seiner Kehle? *Jehört* des zu’s Italjensche, daß man keine Stimme hat?

Jermer. Wenn ein Deutscher hier gastirte, der eine so vertrocknete Kehle und solch unbehilfliches, dummes Spiel hätte, er wäre schon jetzt ausgelacht.

Klinger. (*Buffey’s Nachbar zur Linken, zu seinem Freunde.*) Du, mein Nebenmann ist der bekannte Herr Buffey. Mit dem muß ich mir einen Spaß machen.

⁶⁴ Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847. Herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy. Zweiter Theil: Briefe aus den Jahren 1833–1847. 4. Aufl. Leipzig: Mendelssohn 1878, S. 202.

(Zu Buffey, achtungsvoll grüßend.) *Signore, permette, italiano lazzaroni cherfi parmesano dolchio bettela flöhino papsti?*

Herr Buffey. Herrjeses! (*Sich fassend.*) *Qui!* Ach ne! Des is Französ'sch. (*Gibt ihm durch Zeichen zu verstehen, daß ihm die Sprache nicht geläufig.*) *Non parlando!*

Klinger. (*Als ob er nicht verstanden.*) *Cantore di mia patria excelenti, vero?*

Herr Buffey. (*Lauter.*) *Non parlando!* Hören Se denn nich? (*sich umdrehend.*) Deß des hier im zweiten Rang von einen preußischen Bürger vorausgesetzt wird, deß er italjensch kann, des jeht in's Weite! (*Das Publikum empfängt Mad. Pasta als Tancred.*) Ach, da is se! Sie wird empfangen! (*Er applaudirt; zu Wilhelm.*) Junge, empfang ooch! (*Wilhelm applaudirt.*) So, so! Siehste, des is jeseheid! Des freut mich von Dir, daß Du Dir *findst* in die Sache. (*Der Empfang ist vorüber, Wilhelm klatscht noch immer.*) Herrjeses, Willelm! (*Man lacht; er versetzt seinem Sohn einen Puff.*) Sehste, nu lachen se; des hab' ich nu davon, dummer Junge! Worum kannste denn keen Ende im Empfangen finden, wat? Na, wirste jleich antworten?

Wilhelm. (*weinerlich.*) Ich jlaubte, weil...

Herr Buffey. Stille, halt's Maul, raisonnire nich noch! Hör' zu, de *Pasta* singt!

Klinger. (*Zu seinem Freunde.*) Schöne Reste! (*zu Buffey.*) *Signora Pasta iste Basta!* *Nichtwahro, Signore?*

Herr Buffey. Sie entschuldjen: ich *kann* nich italjensch! (*Nachdem die Arie und der tobende Beifall zu Ende.*) Na, was sagen Sie dazu, Herr Jermer? Sie verstehen ja doch nu Musik un Allens? *Mir* war des scheußlich! Die tiefen Töne von die Frau, des sind ja keene Töne mehr, des is ja wie aus'n *Topp!* Des is nich mal mehr *Kopp*-Stimme, des is reene *Topp*-Stimme. (*Jermer nickt.*) Nich wahr? Also hab' ich doch Recht? (Glaßbrenner, Herr Buffey in der italienischen Oper, Online-Ausgabe)

Herr Buffeys versteht also weder etwas von der Oper, schon gar nicht von der italienischen Oper, noch ist er sich sicher, ob die Töne falsch gesungen sind oder ob sie in der italienischen Oper so sein müssen.

Entgegen der Realität und in Umkehrung der tatsächlich während der realen Aufführung herrschenden Stimmung bringt Herr Jermer, d.h. Glaßbrenner, eine ‚nationale‘ Sichtweise ins Spiel:

„**Jermer.** (*Nach dem ersten Acte zu seiner Umgebung.*) Für *uns* ist das noch genug; wir sind blos Deutsche. Wenn die Frau es jetzt noch in einem andern Lande wagte aufzutreten, man würde sie verhöhnen. Aber in Deutschland sucht man nur nach den kleinsten Fehlern vaterländischer Berühmtheiten, um sie auswärtigen unter die Füße zu legen. Ist es nur *weit her*, ist es schon gut; was



nicht weit her ist, ist uns lächerlich. Wie würde Frankreich, England, Italien eine so abgelebte, stimmlose, fachsingende Sängerin, die sich vor Fett kaum noch bewegen kann, nach Deutschland zurücktrommeln, wäre eine Deutsche so über alles Maaß arrogant gewesen, den *Schutt* eines einst stolzen Gebäudes hinüber zu karren. Nur wir Dummköpfe rasen noch vor Wonne über die uns erwiesene Ehre, daß man uns zufriedenen Tabaks-Philosophie- und Wein-Leuten gnädigst die alte *Person* zeigt, welche vor langen Jahren eine berühmte Sängerin war! Für diese plumpe Fettfigur von 55 Jahren, für diese Sängerin mit 2 halbguten Tönen, die wie ein sterbender Rabe ächzt, und wie ein pensionirter Charlottenburger krächzt, geben wir doppelte Preise, drängen wir uns, gerathen wir in Entzücken! Und warum: weil sie eine berühmte *Italienerin* ist! Wehe ihr, wenn sie *nur* eine Deutsche wäre! Ihr Vaterland würde sie todtspotten!

Klinger. Sie haben Recht, mein Herr, nur in Einem nicht, daß Sie dem eigentlichen Volke, dem Mittelstande, die Schuld beimessen. Die Leute vom ersten Range sind so *vornehme* Schwachköpfe, ihren Enthusiasmus für fremde Autoritäten aufzusparen, einheimische mit Indifferentismus, Kleinigkeitskrämerei und philiströsen Rücksichten fortwährend zu verfolgen. Das Volk ist nicht mehr *so* deutsch; das ist zu klug geworden.

Jermer. Fühlt denn aber dieser erste bornirte Rang, der doch fast weiter Nichts als Singen und Tanzen zu beurtheilen versteht; dem der eigentliche gesunde Menschenverstand und der kräftige Geist in dem Dampfkessel der Hyperbildung und Förmlichkeit verdampft ist: daß die Pasta selbst niemals das *gewesen* ist, was er belorbeert? Abgesehen davon, daß sie immer falsch gesungen, merkt man nur zu deutlich, wie ihre Darstellung von je mehr italienisch-französischer Kitzel und Knalleffekt, als ein großes, tiefes Ganze war. Sie schlägt den schönsten Triller, sie colorirt mit Geschmack; sie spielte und sang Einzelnes mit sogenanntem genialen Feuer, das heißt: mit übertriebenem Aufwand aller Kräfte; aber sie spielte dennoch immer Comödie, sie sang dennoch immer nur mit der Kehle, nicht mit der Seele. Jede Arie war ihr ein Concertstück, das bis in die kleinsten Nuancen zum brilliantesten Erfolg ausgearbeitet wurde, kein dem Charakter des Ganzen und der Seelenstimmung entsprechender Gesang, oder keine dem *entsingende Sprache*.“ (Glaßbrenner, Herr Buffey in der italienischen Oper, Online-Ausgabe)

Während der oben zitierte Dronke keinen Unterschied zwischen dem Publikum des ersten Rangs und dem anderer Plätze im Theater macht, wird hier deutlich, daß es – zumindest nach Meinung Glaßbrenners – eine Abstufung zwischen dem ersten Rang und dem zweiten Rang gibt, in dem sich die Herren Buffey, Jermer und Klinger befinden. Herr Buffey hatte durchaus Bedenken, ob er sich in das Publikum des zweiten Rangs setzen könne, ohne sich etwas zu vergeben. Denn ursprünglich wollte er zwei Sperrsitze im Parkett – trotz der Preise der Vorstellung. Die Preise für die sechs Berliner Vorstellungen mit der Pasta waren erhöht und glichen denen in den Königlichen Theatern, denn für einen Platz in einer Loge des ersten Rangs wur-

de 1 1/3 Taler verlangt, für einen Parkettplatz 1 Taler.⁶⁵ Die Sperrsitze im Parkett waren aber bereits vergeben, als Herr Buffey seine Billets kaufen wollte:

„**Herr Buffey.** (*Zum Kassierer.*) Es sind hohe Preise, so viel ich gelesen habe? (*Geld hinlegend.*) Hier sind zwei Thaler Courant: jeben Sie mir mal zwei Parquet's, Sperrsitze vor mir und meinem Sohn. Herr Jermer, wünschen Sie vielleicht...

Kassierer. Es ist nur noch zweiter Rang da!

Herr Buffey. Wie so? Wenn ich einen Thaler vor den Sperrsitz jeben will, und vor solchen dummen Jungen auch einen Thaler, der keine Ahnung von Italien hat, denn sind nich mal Billets da? Na, das muß ich gestehen! Wollen wir denn zweiten Rang jehen, Herr Jermer, is es Ihnen *jenehm*?

Jermer. Ja wohl, ja wohl, Herr Buffey! Hier ist mein Geld.

Herr Buffey. Zu ordinär is es also nicht, wie? So, daß ich mir nichts *verjebe*, was?

Jermer. Herr Buffey: *ich* denke immer, *wo ich* sitze, da ist der erste Rang.“
(Glaßbrenner, Herr Buffey in der italienischen Oper, Online-Ausgabe)

Was sich bei den Herren Jermer und Klinger als nationales Ressentiment gibt, ist also in erster Linie ein soziales Ressentiment und ein Bildungs-Ressentiment gegenüber dem Publikum im ersten Rang, das sich nicht nur die teuren Plätze leisten kann, sondern, so muß man hinzufügen, auch den nötigen Bildungsstandard hat, um die italienische Oper goutieren zu können:

„**Klinger.** Ja, es ist ein schöner Genuß! Herr Cerf verdient allen Dank der *Gebildeten*, daß er uns durch die Herbeziehung solcher italienischen Oper an die seinige gewöhnen will. Ob indessen sein Haß gegen Italien, der sich auch in der Scenirung bekundet, nicht etwas zu weit getrieben, möchte ich nicht behaupten. Denn offenbar ist es doch Absicht, ist es doch Tendenz, daß neulich in der *Norma* die *alten Gallier* mit *englischen Helmen* und *altdutschen Waffenröcken* erschienen, die Priesterinnen fast alle *Locken* trugen, und *Norma* ihr Schlafgemach im *modernsten Geschmacke* meublirt hatte, wenn man auch den Gegenständen ansah, daß die beiden natürlichen Kinder der Priesterin und des Herrn Römers Severus nicht eben die reinlichsten sind. Sollte es nicht auch Satyre gegen des Deutschen Weither sein, daß der heilige Hain eine anmuthige Felsengegend mit einem *chinesischen Lusthäuschen* war? Und auch heute empfand ich lebhaft, daß die Direction die Aufstellung des *Nürnberger Rathhauses mit Brunnen und Schilderhaus* auf dem Syracuser Marktplatze, dessen hohe Säulengänge und Tempel des Jupiter Olympius verachtend, und durch Verwandlung der Trophäen in den *russischen Doppeladler*, in den *braunschweiger Löwen* und den *mecklenburgischen Stier* nur einen tiefen Haß gegen Italien aussprechen wollte.“
(Glaßbrenner, Herr Buffey in der italienischen Oper, Online-Ausgabe)

65 J.P.S., Nachrichten [...] Ueber die Darstellungen der Mad. Pasta auf der Königsstädtischen Bühne, S. 634.



Klinger unterstellt dem Theaterdirektor absichtlich schlechte Vorstellungen der italienischen Opern, um das Publikum an „seine“ Opern zu gewöhnen, wobei nicht ganz klar ist, ob damit die auf deutsch gesungenen italienischen Opern (wie es sonst gängige Praxis am Königstädter Theater war: die Chöre in den Vorstellungen der Pasta wurden auf deutsch gesungen, weil der Chor sie in dieser Sprache für frühere Aufführungen einstudiert hatte) gemeint sind, oder auf das deutsche Singspiel angepielt wird. Was nicht gesagt wird, aber offensichtlich gemeint ist, ist die Tatsache, daß die Opernaufführungen am Königstädter Theater von Klinger als ‚Billig-Versionen‘ von Opern für das Publikum seines sozialen Standes aufgefaßt werden. Dadurch entsteht Neid, der dadurch kompensiert wird, daß Klinger indirekt für sich reklamiert, den höheren Bildungsgrad als das sozial besser gestellte Publikum zu haben. Deutlich wird dadurch aber auch, daß eine Person wie Klinger zwar vermutlich gerne die Aufführungen der Hofoper sehen würde, aber dies nicht kann – wohl weil ihm die finanziellen Mittel dazu fehlen (jedenfalls zu regelmäßigen Besuchen). Auch Herr Buffey ist im übrigen nur in diesem Ausnahmefall bereit, 2 Taler für die Oper zu investieren, zählt also auch in dieser Hinsicht keineswegs zum normalen Opernpublikum.

Dieses normale Opernpublikum dürfte auch nicht im Anschluß an den Opernbesuch zu „Meinhardt“ gegangen sein, wie es die drei Herren nach dem vorzeitigen Verlassen der Vorstellung planen:

„**Jermer.** (*Nach der dritten Scene des zweiten Actes.*) Nein, nun halt’ ich’s nicht länger aus! (*Aufstehend.*) Schlafen Sie wohl, Herr Buffey!

Herr Buffey. (*Wilhelm bei der Hand nehmend.*) I Hör’n Se mal, Herr Jermer, entschuld’jen Sie, sie glauben wohl, Sie könnten man alleine zu Hause jehen? Ne, ich danke nu ooch nachjrade vor diese italiensche Wirthschaft! *Ich drücke* mir, nennt man Des. Stolpere nich, Willem! Nimm Dir’n Acht! Wenn hier so’n Ton von de Basta’n herjefallen is, da kannste Dir en Loch in Kopp schlaen.

Klinger. Ich geh’ auch mit! (Unten wird eben sehr applaudirt und Bravo gestöhnt; Klinger zischt so laut er kann und geht hinaus.) Damit die Italiener doch wissen, daß nicht alle Deutsche Narren sind.

Jermer. (Singt auf der Treppe.) Di tanti palpiti, di tante pene, da te, mio bene, spero mercè.

Herr Buffey. Tanti baldpippi, Tantens Beene, miau, sperr mersche? Was is’n des?

Klinger. Das heißt auf Deutsch: Nach so vielen Lei *den*, fahr’ ich jetzt zu Meinhar *den!*

Herr Buffey. (*zu Wilhelm*) Un wir fahren zu Hause. Des is so schon nich zu verzeihen, für en Endecken Musik von halb Sieben bis Achte en Dhaler und Acht Jroschen!

Wilhelm. Vater, die andern Sachen fangen doch immer schon um Sechse an, worum denn die italjenische so späte?

Herr Buffey. Die italjen'sche Oper fängt *halb Sieben* an, weil man besoffen sein muß, um Des zu joutiren.“ (Glaßbrenner, Herr Buffey in der italienischen Oper, Online-Ausgabe)

Dieser Schluß der Episode zeigt ebenso wie der Anfang, wes Geistes Kind Herr Buffey als Vertreter des ungebildeten Berliner Kleinbürgertums ist:

„**Jermer.** Gehen Sie auch in die italienische Oper?

Herr Buffey. Allerdings, Herr Jermer, ich jehe in die italjensche Oper, und ich nehme meinen Sohn mit, weil der Maler werden soll. Ne was des vor'n Jedränge jetzt hier vor das Jebäude, vor des Königsstädter Theater is, des is merkwürdig! Sonst ist es immer so leer, daß mehr Jensd'armen vor de Dhüre stehen, als Menschen drinn sind, un jetzt! Des macht aber des Italjensche; Jeder muß es gesehen haben. Un besonders, weil de Pasta singt.“ (Glaßbrenner, Herr Buffey in der italienischen Oper, Online-Ausgabe)

Später an der Kasse bemerkt Herr Buffey: „Ich bezahle des schwere Jeld, und will eine janze Oper italjensch mitanhören, blos um es jehört zu haben und weil es *Ton* is, und weil ich den dummen Jungen durch Alles bilden will [...]“ (Glaßbrenner, Herr Buffey in der italienischen Oper, Online-Ausgabe).

Buffey ist gewiß kein Repräsentant des normalen Publikums im Königstädter Theater. Er zählt zu jener Gruppe, die sich hin und wieder einen Opernbesuch leistet und leisten kann, der aber die Bildungsvoraussetzungen ebenso fehlen wie die Absicht einer ästhetischen Erfahrung im Opernhaus. Der Opernbesuch ist, „weil es Ton ist“, eine soziale Pflichtübung, die weniger der Selbstrepräsentation im Theater dient als der späteren Aussage, man sei dabei gewesen. Diesen Publikumstypus dürfte es auch an anderen Opernhäusern, insbesondere den preiswerteren städtischen gegeben haben, ohne daß er jedoch in irgendeiner Weise prägend für das Publikum gewesen wäre oder der Opernbesuch einen Effekt hinsichtlich ästhetischer Erfahrung oder Bildungserfahrung hinterlassen hätte. Klinger und Jermer hingegen beziehen die Begründung für ihr Ressentiment offenbar aus der Tatsache, daß sie gewissermaßen als reguläre Opernbesucher im Königstädter Theater zugelassen sind, dieser Opernbesuch sie zugleich aber auch sozial gegenüber dem Hofopernpublikum und vielleicht gegenüber dem Publikum des ersten Rangs im Königstädter Theater deklassiert. Beide weisen einen Bildungsgrad auf, der es ihnen, wie der Text an einer anderen Stelle zeigt, erlaubt, der – sehr komplizierten – Intrigenhandlung des *Tancredi* folgen zu können. Sie benötigen nicht die im Königstädter Theater übliche deutsche Übersetzung des Texts (auch Herr Buffey erwirbt das zweisprachige Textbuch und weist seinen Sohn an, darin zu lesen). Herr Jermer kann sogar die bekannte erste Zeile der Cabaletta der Auftrittsarie Tancredis aus dem Kopf zitieren, was vermuten



läßt, daß er die Oper gut kennt – nicht notwendigerweise von Aufführungen, sondern vielleicht aus Klavierauszügen.

Unklar ist, ob das Publikum des ersten Rangs in der *Tancredi*-Aufführung das normale Publikum des Königstädter Theaters war. Da der Pasta-Auftritt ein seltenes Ereignis war, das mit erhöhten Preisen einherging, könnte es durchaus sein, daß anlässlich dieser Gelegenheit gut situiertes Publikum, das sonst die Hofoper bevölkerte, das normale Publikum aus dem ersten Rang verdrängt hatte. Das würde sowohl die Ressentiments von Jermer und Klinger erklären als auch die Tatsache, daß der oben zitierte Text von 1846 einen Unterschied im Publikum der verschiedenen Ränge bei normalen Vorstellungen nicht erkennt.

Die – satirische – Schilderung Glaßbrenners hält sich in vielem an die äußeren Fakten des Auftritts der Pasta. Um seine ästhetische Absicht zu verwirklichen, erfindet Glaßbrenner jedoch die deutschtümelnnde Reaktion auf den Auftritt der alternden Primadonna, die sich in anderen Schilderungen der Berliner Vorstellungen nicht findet. Zudem fokussiert er seine Darstellung auf eine Ausnahmefigur wie Herrn Buffey, der zwar das Berliner Kleinbürgertum hinreichend kenntlich charakterisiert (sonst wäre die Figur nicht so erfolgreich gewesen), dessen charakteristische Züge aber übertrieben werden. Letzteres allerdings sorgt dafür, daß Herr Buffey kein Charakter, sondern ein zeitgenössischer Typus und als solcher wiederum relevant für die historische Analyse ist. Jermer und Klinger sind, wenn auch in geringerem Maße, ebenfalls Typen. Die Scheidelinie zwischen ihnen und Herrn Buffey wird einerseits durch den Bildungsgrad markiert, andererseits aber auch durch die Tatsache, daß beide die Operaufführung in einen größeren – nämlich politischen – Zusammenhang einfügen, so unzutreffend dieser von ihnen auch gesehen werden mag. Jermer und Klinger entsprechen damit einer Schicht, die vermutlich ebenfalls noch kleinbürgerlich ist, aber sowohl ästhetische wie politische Interessen jenseits des nur auf sie selbst bezogenen engen Alltags entwickelt. Zumindest in ihrem eigenen Bewußtsein ‚verstehen‘ sie die Oper und die Umstände ihrer Aufführung, wobei sie, das ist die satirische Absicht Glaßbrenners, sich gerade damit decouvrieren, daß dieser Anspruch ein aus Sicht des mittelständischen und höheren Publikums eher komischer ist. Es wäre interessant zu wissen, aus welchen sozialen Schichten die Leserschaft des „Herrn Buffey“ kam. Zu vermuten ist, daß sie aus eben jenen Schichten entstammte, die sich über das Kleinbürgertum und das „Volk“ belustigte. Weder Herr Jermer noch Herr Klinger dürften (als Typen) Leser des „Herrn Buffey“ gewesen sein, weil nämlich auch sie in ihrem Bemühen, sich von ihm zu distinguieren, eine eher klägliche Figur machen.

Literaturverzeichnis

BAEDEKER, Karl: Deutschland nebst Theilen der angrenzenden Länder bis Strassburg, Luxemburg, Kopenhagen, Krakau, Lemberg, Ofen-Pesth, Venedig, Mailand. Handbuch für Reisende. Zweiter Theil: Mittel- und Nord-Deutschland. 10., verbess. Aufl. Coblenz: Baedeker 1861.

BERLIOZ, Hector: Les Grottesques de la Musique. Paris: A. Bourdilliat et cie 1859.

BERLIOZ, Hector: A travers chants. Études musicales, adorations boutades et critiques. Paris: Michel Lévy Frères 1862.

BRONN, Heinrich G.: Ergebnisse meiner naturhistorisch-ökonomischen Reisen. Zweyter Theil: Skizzen und Ausarbeitungen über Italien: nach einem zweyten Besuche im Jahre 1827. Heidelberg, Leipzig: Groos 1832.

CZOERNIG, Carl: Italienische Skizzen. Bd. 2. Mailand: Pirotta 1838.

DANIEL, Ute: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart: Klett-Cotta 1995.

DRONKE, Ernst: Ernst Dronke über Volkstheater, bürgerliches Theater und die königliche Bühne in Berlin (1846). Online: URL: http://germanhistorydocs.ghidc.org/sub_document.cfm?document_id=350 [Stand 2008-05-01].

FLAUBERT, Gustave: Frau Bovary. Aus dem Französischen von Arthur Schurig. Leipzig: Insel-Verlag [um 1910]. (= Bibliothek der Romane. 4.)

FREYDANK, Ruth: Hier wurde Nante geboren. Die Geschichte des Königsstädtischen Theaters. In: Berlinische Monatsschrift 7 (1998), H. 10, S. 4–15.

FUHRIMANN, Daniel: „Herzohren für die Tonkunst“. Opern- und Konzertpublikum in der deutschen Literatur des langen 19. Jahrhunderts. Freiburg: Rombach 2005. (= Rombach Litterae. 134.) S. 253–260.

GERHARD, Anselm: Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts. Stuttgart, Weimar: Metzler 1992.

GLASSBRENNER, Adolf: Herr Buffey in der italienischen Oper (1842). Online: URL: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=841&kapitel=16&cHash=73190f3cbfsglas16#gb_found [Stand 2008-05-01].

GOLDSMITH, Lewis: Statistics of France. London: Hatchard 1832.

HANDBUCH DER PREUSSISCHEN GESCHICHTE. Herausgegeben von Otto Büsch. Bd. 2: Das 19. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens. Berlin, New York: de Gruyter 1992.

HAUPT, Heinz-Gerhard: Konsum und Handel. Europa im 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003.



HOFMANNSTHAL, Hugo von: Brief an Richard Strauss vom 6.6.1910. In: Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. Herausgegeben von Willi Schuh. 5., erg. Aufl. Zürich: Atlantis 1978, S. 91.

HOGG, Thomas Jefferson: Two hundred and nine days; or, the journal of a traveller on the continent. Vol. II. London: Hunt and Clarke 1827.

HOLTEI, Karl von: Beiträge für das Königstädter Theater. Bd. 1. Wiesbaden: Haßloch 1832.

HÜBSCHER, Marieluise: Die königlichen Schauspiele zu Berlin unter der Intendanz des Grafen Brühl (1815 bis 1828). Berlin, Univ., Diss. [Masch.] 1960.

HÜBSCHER, Marieluise: Theater unter dem Grafen Brühl (1815–1828). In: Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert. Herausgegeben von Carl Dahlhaus. Regensburg: Bosse 1980. (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 56.) S. 415–428.

JOHNSON, James H.: Listening in Paris. A cultural history. Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press 1995. (= Studies on the history of society and culture. 21.)

KIERKEGAARD, Sören: Die Wiederholung. Übers., mit Einl. und Kommentar herausgegeben von Hans Rochol. Hamburg: Meiner 2000. (= Philosophische Bibliothek. 515.)

KÜSTNER, Karl Theodor von: Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin. Zur Geschichte und Statistik des Theaters. Leipzig: Brockhaus 1853.

LAHEE, Henry C[harles]: Famous Singers of To-day and Yesterday. Boston: Page & Co. 1898.

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix: Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847. Herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy. Zweiter Theil: Briefe aus den Jahren 1833–1847. 4. Aufl. Leipzig: Mendelssohn 1878.

ORR WILLIAMS, E.: Queens of Song. IV. – Giuditta Pasta. In: The Folio. A Journal of Music, Drama, Art and Literature (1884), January 1884, S. 194.

PÄDAGOGISCHE REVUE. Centralorgan für Pädagogik, Didaktik und Culturpolitik (1841), Bd. 2 (Januar bis Juni 1841), S. 193–194.

STANFORD'S PARIS GUIDE: with three maps, and a view of the Champs Elysées. New, revised and improved ed. London: [s.n.] 1862.

PARIS, SON HISTOIRE, SES MONUMENTS, SES MUSÉES, SES ÉTABLISSEMENTS DIVERS, SON ADMINISTRATION, SON COMMERCE ET SES PLAISIRS. Nouveau guide des voyageurs accompagné de 18 plans où l'on trouve en outre les renseignements pour s'installer et vivre à Paris de toutes manières et à tous prix. Publ. par une Société de littérateurs, d'archéologues et d'artistes. Paris: Hachette 1854.

ROSSELLI, John: The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The role of the impresario. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press 1984.

RUTHERFORD, Susan: The Prima Donna and Opera, 1815–1930. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press 2006. (= Cambridge studies in opera.)

RUTHERFORD, Susan: 'Le cantante delle passioni'. Giuditta Pasta and the idea of operatic performance. In: Cambridge Opera Journal 19 (2007), S. 107–138.

S., J.P.: Nachrichten [...] Ueber die Darstellungen der Mad. Pasta auf der Königsstädtischen Bühne. In: Allgemeine Musikalische Zeitung 43 (1841), S. 634–637.

STEINER, Volkmar: Adolf Glaßbrenners Rentier Buffey: Zur Typologie des Kleinbürgers im Vormärz. Frankfurt am Main, Bern: Lang 1983. (= Europäische Hochschulschriften / Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. 638.) [Zugl.: Göttingen, Univ., Diss. 1981.]

STOREY, John: The social life of opera. In: European Journal of Cultural Studies 6 (2003), Nr. 1, S. 5–36.

T., H.: [Bericht über einen Auftritt Guiditta Pastas in der *New Musical Gazette* vom 6. Juli 1841]. In: The Musical Magazine; or, Repository of Musical Science, Literature, and Intelligence 3 (1842), S. 361–363.

THER, Philipp: In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914. Wien, München: Oldenbourg 2006. (= Die Gesellschaft der Oper. 1.)

TOOKE, Adrienne: Another Point of View on Donizetti: Charles and Emma at the Opera. In: The Process of Art. Essays on Nineteenth-Century French Literature, Music, and Painting in Honor of Alan Raitt. Edited by Michael Freeman [u.a.]. Oxford: Clarendon Press 1998, S. 169–185.

VILLENEUVE-BARGEMONT, Jean Paul Alban de: Économie politique chrétienne, ou recherches sur la nature et les causes du paupérisme en France et en Europe, et sur les moyens de le soulager et de le prévenir. T. 1. Paris: [s.n.] 1834.

WALTER, Michael: Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995 (Reprint 2000).

WALTER, Michael: Kompositorischer Arbeitsprozeß und Werkcharakter bei Donizetti. In: Studi Musicali 26 (1997), S. 445–518.

WALTER, Michael: „Die Oper ist ein Irrenhaus“. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 318–341.

WALTER, Michael: Richard Strauss und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2000. (= Große Komponisten und ihre Zeit.)

WALTER, Michael: Distinktionsmerkmale des Opernpublikums am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Thomas Betzwieser [u.a.]. München: Ricordi 2005, S. 489–500.



WEBER, William: Did people listen in the 18th century? In: *Early Music* 25 (1997), Nr. 4, S. 678–691.

WEINSTOCK, Herbert: *Donizetti und die Welt der Oper in Italien, Paris und Wien in der ersten Hälfte des Neunzehnten Jahrhunderts*. Aus dem Englischen von Kurt Michaelis. Adliswil: Kunzelmann 1983.

ZOPPELLI, Luca: Processo compositivo, ‘furor poeticus’ e ‘Werkcharakter’ nell’opera romantica italiana. Osservazioni su un ‘continuity draft’ di Donizetti. In: *Il saggia-tore musicale* 12 (2005), S. 301–337.