

Arbeitstitel – Forum für Leipziger Promovierende // Gegründet 2009  
Herausgegeben von Stephanie Garling, Susanne Bunzel, Franziska Naether,  
Christian Fröhlich, Felix Frey  
Meine Verlag, Magdeburg

***Satans-Capelle* oder *Musikalische Universität?*: Hamburgs  
Gänsemarkt-Oper und die protestantische Legitimation von  
Theater**

*Ingo Rekatzky*

---

Zitationsvorschlag: Ingo Rekatzky: *Satans-Capelle* oder *Musikalische Universität?* Hamburgs Gänsemarkt-Oper und die protestantische Legitimation von Theater. In: Arbeitstitel – Forum für Leipziger Promovierende Bd 6, Heft 2 (2014). S. 33–54.

urn:nbn:de:bsz:15-qucosa2-170464

**Abstract**

– deutsch –

Ist es legitim und nützlich, sich mit Theater auseinanderzusetzen? Diese Streitfrage ist keinesfalls neu. Sie war in der christlichen Kultur für ca. 1500 Jahre virulent und wurde im deutschsprachig-protestantischen Raum erst spät im Ersten Hamburgischen Theaterstreit der 1680er Jahre beantwortet, der an der Gänsemarkt-Oper (1678–1738) entbrannte. An diesen theologischen Debatten – sie klärten nicht, was gespielt wurde, sondern dass gespielt wurde – lässt sich der Anerkennungsprozess von Theater als Voraussetzung für das aufklärerische Modell nachvollziehen. Es zeigt sich aber auch, wie eine vom materiellen Nützlichkeitsdenken geprägte Legitimation als Ausschlussverfahren zum Untergang einer Vielzahl kultureller Praktiken und des damit verbundenen Wissens führte.

– englisch –

Is dealing with theatre admissible and useful? This issue is not new at all for it used to be virulent for 1.500 years within the christian culture. It was initially answered during the so called Erster Hamburgischer Theaterstreit in the 1680's, which flared up by the foundation of the Gänsemarkt-Oper in 1678. By means of those theological debates – which did not decide, what but whether theatre was played – the legitimization process of theatre as a precondition of the models of enlightenment gets obvious. It becomes also apparent how usefulness as an exclusion criterion lead to the downfall of various cultural practices and the associated knowledge.

## 1. „Krieg gegen das Theater“? – Protestantischer Einfluss auf den Legitimationsprozess von Theater

In einem *Deutsches Theater* betitelten Text aus dem Jahre 1811 findet sich eine extrem verhaltene Einschätzung zum bürgerlichen Nationaltheater-Modell, das sich damals durch eine zunehmend flächendeckende Institutionalisierung etablieren konnte: Die Deutschen hätten ihr Theater nach den Anforderungen der protestantischen Geistlichkeit gebildet. Autor dieser Zeilen? Kein Geringerer als Johann Wolfgang von Goethe, der dem Protestantismus als diskursbestimmender Kraft starken Einfluss auf geistes- und kulturgeschichtliche Prozesse zugesteht. Dies verdeutlicht er anhand einer konfessionellen Nord-Süd-Opposition: Theater hätte sich im deutschen Sprachraum nach und nach durch verschiedene Epochen zum

Kräftigen und Rechten vielleicht durchgearbeitet, wäre es im südlichen Deutschland, wo es eigentlich zu Hause war, zu einem ruhigen Fortschritt und zur Entwicklung gekommen. Allein der erste Schritt, nicht zur Besserung, sondern zu einer sogenannten Verbesserung, geschah im nördlichen Deutschland von schalen und aller Produktion unfähigen Menschen.<sup>1</sup>

Zwar benennt auch Goethe vermeintliche Meilensteine der aufklärerischen Schaubühnenreform und bedenkt bspw. die Zusammenarbeit zwischen dem Leipziger Literaturprofessor Johann Christoph Gottsched und der Prinzipalin Friederike Caroline Neuber, deren mutmaßliche Verbannung des Harlekin bis zum heutigen Tag als Ursprungslegende des deutschen Theaters gilt, mit spöttischer Kritik. Durch Übersetzungen und Nachahmungen habe Gottsched von Leipzig aus, „ein Ort von sehr

gebundner protestantischer Sitte“<sup>2</sup>, der deutschen Schaubühne ein Repertoire an Trauer- und Lustspielen zur Verfügung gestellt. Allerdings erschöpft sich für Goethe die Schaubühnenreform der Aufklärung nicht nur im Bereitstellen eines literarischen Kanons regelmäßiger Dramentexte, weshalb er auf weitreichende historische Prozesse verweist.

Zu dieser Zeit nun, als der seichte Geschmack den deutschen Schauspieler zu zähmen und die privilegierten Spaßmacher von den Brettern zu verbannen suchte, fingen die noch nördlichen Hamburgischen Pfarrer und Superintendenten einen Krieg gegen das Theater überhaupt zu erregen an. Es entstand schon vorher die Frage: ob überall ein Christ das Theater besuchen dürfe; und die Frommen waren selbst untereinander nicht einig, ob man die Bühne unter die gleichgültigen (Adiaphoren) oder völlig zu verwerfenden Dinge rechnen sollte.<sup>3</sup>

Zwangsläufig drängen sich Assoziationen zum Hamburgischen Theaterstreit des Jahres 1768 auf, der anlässlich des 1767 gegründeten *Deutschen Nationaltheaters* entbrannte und nicht zuletzt durch die Polemiken zwischen Johann Melchior Goeze, von 1755 bis zu seinem Tode 1786 Hauptpastor an St. Katharinen, und Gotthold Ephraim Lessing, der dieses Nationaltheaterprojekt als „Konsulent“ betreute, Einzug in die Literatur- und Theatergeschichte erhielt.<sup>4</sup> Über den entscheidenden Punkt liest man jedoch schnell hinweg: Goethe verweist mit der Diskussion über die Adiaphora, die so genannten Mitteldinge,<sup>5</sup> auf einen älteren Konflikt, nämlich den Ersten Ham-

2 Goethe 1998: 600 f.

3 Goethe 1998: 601.

4 Vgl. zusammenfassend zum Zweiten Hamburgischen Theaterstreit Alt 1846: 638–648.

5 Vgl. hierzu die Ausführungen in 1.1.

1 Goethe 1998: 600.

burgischen Theaterstreit. Er wurde in den 1680er Jahren in zahlreichen Kanzelpredigten, Streitschriften und akademischen Gutachten zwischen den beiden protestantischen Fraktionen der Hansestadt ausgetragen: Während die orthodoxen Lutheraner Theater unter der Wahrung strenger Voraussetzungen legitimieren, ja sogar für nützlich befinden konnten, wurden von den rigoros theaterfeindlichen Vertretern des Pietismus, die unter dem wachsenden Einfluss ihres *spiritus rector* Philipp Jacob Spener wichtige Predigerstellen in Hamburg besetzen konnten und zunehmend an Einfluss gewannen,<sup>6</sup> sämtliche theatrale Praktiken unterschiedslos verdammt. Zu sehen ist dieser theologische Disput im Kontext einer Auseinandersetzung zwischen christlicher Kirche und Theater, die in der abendländischen Kultur über rund anderthalb Jahrtausende ausgetragen und erst im Untersuchungszeitraum weitgehend abgeschlossen wurde.

Im Folgenden sollen deshalb der Erste Hamburgische Theaterstreit und einige vorangehende grundlegende ‚Weichenstellungen‘ fokussiert werden, um sie aus der Perspektive einer kulturhistorisch orientierten, interdisziplinären Theatergeschichtsforschung neu zu bewerten. Gerade durch eine Betrachtung der theologischen Debatten im Gefüge mit den im Untersuchungszeitraum noch lebendigen theatralen Praktiken lässt sich der Legitimationsprozess von Theater modellhaft für den protestantisch-norddeutschen Raum analysieren. Ersichtlich wird hierbei, wie bestimmte Praktiken theoretisch als Theater anerkannt wurden, andere wiederum nicht.<sup>7</sup> Dieser Legitimationsprozess initiierte die ersten deutschsprachigen Theoriediskurse über Theater und bildete selbst wiederum eine grundlegende Voraussetzung für das aufklärerische Schaubühnen-Konzept sowie eine damit verbundene Institutionalisierung *des* Theaters.

### 1.1 „Bis an die Sterne erhoben“ – Die Gänsemarkt-Oper als Auslöser des Ersten Hamburgischen Theaterstreits

Konkreter Anlass des Ersten Hamburgischen Theaterstreits war die Gründung einer Oper am hamburgischen Gänsemarkt. Die so genannte Gänsemarkt-Oper war von 1678 bis 1738 das erste dauerhaft von einem ortsansässigen Ensemble bespielte Theaterhaus im deutschsprachigen Raum, dessen Leitung und Finanzierung zudem in den Händen eines bürgerlichen Interessenverbandes lag.<sup>8</sup> Doch so gut erschlossen die Chronologie des Hauses und das in sechs Jahrzehnten aufgeführte Repertoire aus über 300 Werken sind,<sup>9</sup> so wenig ist der Erste Hamburgische Theaterstreit im kulturellen Gedächtnis verankert. In der theologischen bzw. kirchengeschichtlichen Forschungsliteratur noch als Auslöser des so genannten zweiten adiaphoristischen Streites bekannt,<sup>10</sup> werden die Dispute aus musik- wie aus theatergeschichtlicher Sicht marginalisiert: Wenn überhaupt thematisiert, so wird der Theaterstreit in der Regel abgetan als protestantischer „Federkrieg“ oder „Klopffechtereien, die [...] heute nur geringes Interesse erwecken“<sup>11</sup> könnten, wobei sein Einfluss auf den Legitimationsprozess von Theater unberücksichtigt bleibt.<sup>12</sup>

8 Vgl. hierzu – neben zahlreichen Aufsätzen und Betrachtungen in Überblickswerken – u. a. folgende Monographien: Wolff 1957; Le Bar 1993; Schröder 1998; Kiupel 2010; Gauthier 2012.

9 Vgl. hierzu den im Rahmen eines DFG-Projektes entstandenen Libretto-Katalog Marx/Schröder 1995.

10 Vgl. hierzu bspw. Herms 1998: Sp. 117. Der erste adiaphoristische Streit wurde in der Zeit des *Leipziger Interims* ab 1548 zwischen orthodoxen Lutheranern und den Anhängern Philipp Melancthons über Fragen der Glaubenspraxis bezüglich Messen und Riten ausgetragen, vgl. Herms 1998; Koch 1998.

11 Lindberg 1973: 252.

12 Neben dem bereits zitierten Lindberg 1973 steht der erste hamburgische Theaterstreit nur im Zentrum folgender Aufsätze: Marx 1978; Mari-gold 1985; Döhring 1995; Vinzent 1999 und wird

6 Vgl. bspw. Brecht 1993.

7 Vgl. hierzu bspw. auch Baumbach 2014: 109.

Angesichts des heutigen Theaterverständnisses, das nachhaltig von dem bürgerlichen Schaubühnen-Konzept der Aufklärung geprägt ist, mag die These verwundern, dass ausgerechnet die prunkvolle, luxuriöse Oper eine wesentliche Voraussetzung für das bürgerliche Nationaltheatermodell der Aufklärung schaffen sollte. Bereits in der ältesten *Hamburgischen Theater-Geschichte*, die Johann Friedrich Schütze 1795 verfasste, wird trotz allem Lokalstolz eher entschuldigend zur Kenntnis genommen, dass es sich beim ersten kontinuierlich bespielten Theaterhaus im deutschsprachigen Raum um die „bis an die Sterne erhoben[e]“<sup>13</sup> Gänsemarkt-Oper handelte, wohingegen das 1767 gestartete Nationaltheater-Projekt der *Hamburgischen Entreprise*, das in zahlreichen Darstellungen den Beginn des *eigentlichen* Theaters in der Hansestadt markiert, bereits nach rund anderthalb Jahren mangels Publikumsinteresse den Spielbetrieb einstellen musste.

Was hätte z. B. aus dem regelmäßigen deutschen Schauspiel, das in neuerer Zeit in Hamburg nur Schutz fand, werden können, wenn es ausser diesem Schutze auch nur ein Halbtheil der Unterstützung gefunden hätte, die damals das Operwesen so unverdient und so lange fand!<sup>14</sup>

---

in den fremdsprachigen Monographien Le Bar 1993 und Gauthier 2012 betrachtet. Dabei wird im Wesentlichen der Faktendarstellung in Geffken 1851 gefolgt, die Rückleben 1970 unter Angabe der Quellen im Hamburgischen Staatsarchiv einer Neubetrachtung unterzogen hat. Aus dezidiert theaterwissenschaftlicher Perspektive bildet der hamburgische Theaterstreit ein Forschungsdesiderat. Auch in älteren, aus methodischer und quellenkritischer Sicht freilich überholten theaterhistoriographischen Publikationen, die explizit auf das Verhältnis von Theater und Kirche eingehen, werden die theologischen Auseinandersetzungen eher marginalisiert, vgl. bspw. Alt 1846; Hövel 1912; Diebel 1968.

13 Schütze 1794: 130.

14 Schütze 134 f. Aus der Perspektive der Reformtheaterhistoriographie wird Oper von Schütze in einer Reihe mit Tierhatz, Seiltanz, Feuerwerk

Zweifelsohne ist diese aus der Perspektive der Reformtheaterhistoriographie getroffene Einschätzung zu relativieren, denn vor den bürgerlichen, auf ein *wahres* Theater bedachten Schaubühnenreformen des 18. Jahrhunderts waren die Verhältnisse anders: Noch war Theater nicht in ein theoretisches System übertragen und auf eine der empirisch wahrnehmbaren Realität verpflichtete Fiktion festgelegt worden. Ja, noch galt Oper als Supertheater schlechthin. Sie war Kulminationspunkt unterschiedlichster theatraler Praktiken, die im Repräsentationskontext der Aufführung nebeneinander stehen und aufeinander Bezug nehmen konnten.<sup>15</sup>

Um die ‚Gattung‘ Oper ging es jedoch im Ersten Hamburgischen Theaterstreit ohnehin nur peripher. Sie bildete lediglich den Anlass des Disputs, da es sich bei dem ersten permanent bespielten Theater im deutschsprachigen Raum um ein Opernhaus handelte. Ebenso wenig wurden ästhetische oder poetologische Aspekte in den Fokus der theologischen Dispute gerückt, denn strittig war nicht, *was* gespielt wurde, sondern *dass* gespielt wurde. Damit berührt der Erste Hamburgische Theaterstreit den neuralgischen Punkt jener lang andauernden Auseinandersetzungen, die im Christentum über Theater geführt wurden: Handelt es sich bei Theater um eine per se sündhafte, wenn nicht gar diabolische Praktik, bei der Akteure und Zuschauer dem Untergang durch ewige Verdammnis geweiht sind? Oder ist Theater unter gewissen Voraussetzungen mit dem christlichen Welt- und Menschenbild zu verein-

---

oder Puppenspiel genannt, wobei es sich um „das unübersehbare Heer untheatralischer, oder mit dem eigentlichen szenischen Schauspiel im entfernten Grade verwandter Volksbelustigungen und Spektakel“ handele. Schütze 1794: 125 f.

15 Vgl. zur Historisierung der monogenetischen Entstehungstheese der Oper im Umfeld der *Florentiner Camerata* zugunsten einer Betrachtung der beteiligten theatralen Praktiken vor dem Hintergrund der Sehgewohnheiten der Spätrenaissance Charton 2012: 104–119.

baren, dem eventuell sogar ein lehrhafter, ethisch-moralischer Nutzen zugeschrieben werden kann?<sup>16</sup>

Seitens der Pietisten wurde im Ersten Hamburgischen Theaterstreit jener Vorwurf des Sündhaften aufgegriffen und Theater samt und sonders als „Opera Diabolica“, als Werk des Teufels oder der Finsternis ausgewiesen. Im Sinne der lutherischen Orthodoxie wurde es jedoch unter der Einhaltung strenger Voraussetzungen zu den Adiaphora gezählt, den so genannten Mitteldingen: Wegen ihres fehlenden Vorbildes in der heiligen Schrift per se weder gut noch schlecht entscheidet über ihre Legitimität allein der maßvolle Gebrauch. Mit dieser Lösung fand nicht nur die Auseinandersetzung zwischen Kirche und Theater im norddeutsch-protestantischen Raum einen späten Abschluss, sie bildete auch die Voraussetzung, um Theater in ein nachwirkendes theoretisches System übertragen zu können. Um dies darzulegen, wird im nachfolgenden Abschnitt – nach einer einleitenden Betrachtung der theologischen Proteste im Vorfeld der Opernhausgründung – das Verhältnis von Protestantismus und Theater am Beispiel der Neustrukturierung kultureller Praktiken im Umfeld der Reformation untersucht. Diese Neustrukturierungen bildeten für den späteren Legitimationsprozess von Theater bereits eine entscheidende Weichenstellung.

## **2. „Lotterbuben, Tyriackskremer, Freiheit und des gesundes, das mit unnützem gewesch hin und wider im Lande sich neeret“ – Anmerkungen zum Verhältnis von Protestantismus und Theater**

### **2.1 „wieder die vorhabende Opera zu praesentieren, predigen wollen“ – Theologische Proteste vor der Opernhausgründung**

Als Ende März 1677 erste Pläne über einen dauerhaften Opernbetrieb in Hamburg an

die Öffentlichkeit gelangten, dauerte es nicht lange, bis die ersten Unmutsbekundungen von theologischer Seite zu hören waren. Zusätzlich geschürt wurden sie wohl auch durch den ursprünglich favorisierten Ort, um den Johann Theile, Komponist der ersten am Gänsemarkt aufgeführten Oper *Der erschaffene/ gefallene und auffgerichtete Mensch*, beim hamburgischen Domkapitel angefragt hat.

Johannes Theile hochfl. holsteinsch. Capelmeister suchet einen bequemen ort im Thumb [= Dom, IR] alsß nemblich den Reventer [= Remter, IR] zu praesentirung einiger Musicalischen Operum nach Italienscher art.<sup>17</sup>

Der so genannte Remter war ein säkularisiertes Nebengebäude des 1805 abgerissenen hamburgischen Marien-Doms. Mit der Reformation hatte der Remter seine ursprüngliche Funktion als Speisesaal der Mönche verloren, weshalb er bereits in den vorangehenden Jahren für Konzerte genutzt wurde.<sup>18</sup> Gab es an diesen Konzerten mit überwiegend geistlicher Vokalmusik nichts zu beanstanden, so konnte man doch nicht ohne Weiteres einer Umwidmung des Remters zum Theatersaal zustimmen – allein der Gedanke trug wohl mit dazu bei, dass die Gänsemarkt-Oper in einer späteren pietistischen Schmähschrift als „an die Kirche Gottes gebaute Satans-Capelle“<sup>19</sup> bezeichnet wurde. Mehrheitlich sprachen sich die Mitglieder des Domkapitels auf ihren Sitzungen im März bzw. April 1677 von vornherein gegen die Opernpläne auf kirchlichem Grund und Boden aus. Doch selbst unter den verhaltenen Befürwortern wurden erhebliche Zweifel laut, herrschte doch

<sup>17</sup> Zit. nach Braun 1987: 27.

<sup>18</sup> Vgl. Braun 1987: 28. Der Remter diente bspw. dem *Collegium musicum* unter Matthias Weckmann oder den von einer Aktiengesellschaft getragenen Donnerstagskonzerten als Heimstatt, vgl. hierzu Krüger 1981: 97 f.

<sup>19</sup> Vgl. Fuhrmann 1729.

<sup>16</sup> Vgl. hierzu Hulfeld 2007: 66–77; Baumbach 2006; Baumbach 2002.

Unklarheit über Ausmaß und Dauer des Projekts, das – wenn überhaupt – „nur gewisse monathe“<sup>20</sup> zu dulden sei.

Die skeptische Haltung des Domkapitels wird durch einen flüchtigen Blick auf die europäische Theatergeschichte etwas verständlicher: Theater war bis weit ins 18. Jahrhundert hinein eine Angelegenheit des Hofes oder des Marktes, hier wie da aber temporär auf Festzeiten begrenzt. In der Hansestadt Hamburg sollte mit regelmäßigen Opernaufführungen nun jedoch Theater dauerhaft als Institution an einem Ort etabliert werden.

Vermutlich hat sich der bürgerliche Interessenverband, der die Opernpläne in Hamburg verfolgte,<sup>21</sup> erst nach der verhaltenen Reaktion des Domkapitels zum Bau eines eigenen Hauses am Gänsemarkt entschlossen. Weitere Proteste seitens der Geistlichkeit wurden von der Opernpartei übrigens vorsorglich abgewiegelt: Eine Eingabe des exilierten Herzogs Christian Albrecht von Schleswig-Holstein-Gottorf, ideeller Förderer des Unternehmens, bewirkte, dass per Senatsbeschluss vom 10. Oktober 1677 untersagt wurde, am bevorstehenden Bußtag gegen „die vorhabende Opera zu praesentieren, predigen [zu] wollen“<sup>22</sup>. Eine unmittelbare Reaktion der Pastoren ist nicht überliefert. Angesichts der Eingabe ist aber anzunehmen, dass nicht nur das Baugeschehen am Gänsemarkt bereits weit vorangeschritten war, sondern auch die Opernpläne den öffentlichen Diskurs bestimmten. Vermutlich ist es in diesem Zeitraum zwischen dem Rat und dem Geistlichen Ministerium, in dem die Theologen der fünf Hauptkirchen der Han-

sestadt organisiert waren, zu Verhandlungen über das Opernhaus gekommen – und vermutlich wurde ebenfalls ein „Opernprivileg“ erteilt: Ein entsprechendes Schriftstück ist zwar nicht überliefert, in späteren Protokollen wird die Gänsemarkt-Oper allerdings wiederholt als „von E. E. Rat privilegirte[r] Orth“<sup>23</sup> bezeichnet.

## 2.2 „Comödien zu spielen soll man nicht wehren“ – Neustrukturierung theatraler Praktiken im Umfeld der Reformation

In Anbetracht der theologischen Proteste im Vorfeld der Opernhausöffnung ließe sich mutmaßen, dass die hamburgischen Theologen auch aufgrund ihrer Unkenntnis des Gegenstandes Vorurteile über Theater hegten. Diese Vermutung scheint mit Eingaben in den Ratsprotokollen aus den Jahren vor der Opernhausgründung zu korrespondieren. Bei Gastspielen von Comödianten, Seiltänzern oder ‚Quacksalbern‘, die auf ihrer Gastspielreise in der Hansestadt Station machten, finden sich hier regelmäßig Eingaben des Geistlichen Ministeriums, „das ComoedienSpiel in totum aufzugeben“<sup>24</sup>. Zumindest aber sollte erst geklärt werden, „was das ist, so der Mann praesentiren wird“<sup>25</sup>.

Angesichts der Tatsache, dass jetzt erstmals ein dauerhaft bespieltes Theaterhaus in einer deutschsprachigen, protestantischen Stadt eröffnet werden sollte, mussten die Theologen reagieren – zumal in einer Gesellschaft, in der der Protestantismus diskursbestimmend war und sich eine weltliche Philosophie noch nicht herausgebildet hatte. Allerdings darf aus diesen Vorbehalten seitens der hamburgischen Pastorenschaft keine generell theaterfeindliche Haltung abgeleitet werden, die dem Protestantismus – in Gegenüber-

20 Zit. nach Braun 1987: 27 f.

21 Dem Interessenverband gehörten neben dem Juristen und langjährigen Opernhausdirektor Gerhard Schott, der auch einen Großteil seines Privatvermögens in das Projekt gesteckt hat, federführend der Organist von St. Katharinen Johann Adam Reinken und der Jurist Peter Lütken an, vgl. Marx 1981: 82.

22 Staatsarchiv Hamburg: CL: VII Lit. Fl No. 1, Vol. 1, Blatt 1. Ebenfalls als Abschrift auf Blatt 5.

23 Marx 1978: 9. Vgl. hierzu auch Döring 1995: 113, Rückleben 1970: 53.

24 Staatsarchiv Hamburg: Cl. VII Lit. Fl No. 1 Vol. 1b, Blatt 4.

25 Staatsarchiv Hamburg: Cl. VII Lit. Fl No. 1 Vol. 1b, Blatt 1.

stellung zum Katholizismus – häufig als Gemeinplatz unterstellt wird. Im unmittelbaren Umfeld der Reformation hatte sich vielmehr ein komplexes Verhältnis zu theatralen Praktiken herausgebildet, von denen einige rigoros abgelehnt, andere hingegen affirmativ bestätigt wurden. Hierbei konnte jedoch – allein wegen des *Sola Scriptura*-Prinzips als einem zentralen Leitsatz der Reformation<sup>26</sup> – nicht auf das Wissen über Theater zurückgegriffen werden, das die katholische Kirche seit der Spätantike gesammelt hatte.<sup>27</sup> Um die Ausgangslage der hamburgischen Pastoren im Theaterstreit Ende des 17. Jahrhunderts zu verdeutlichen, sollen deshalb nachfolgend die auf theatrale Praktiken bezogenen Weichenstellungen anhand exemplarischer reformatorischer Schriften von Martin Luther und Johannes Bugenhagen betrachtet werden.

Galt es abzuschaffende Missstände zu beschreiben, die im Verdacht der Täuschung und des Blendwerks standen, bedienten sich die Reformatoren einer regen Theatermetaphorik: Als Theater par excellence wurde deshalb die katholische Gottesdienstpraxis mit ihrem verschwenderischen Prunk und nur äußerlichen Glanz angeprangert. Dies lenkte nicht nur von der Verkündung des reinen Gotteswortes ab, nein, aus Luthers Sicht handelte es sich hierbei um ein trügerisches „Gaukel- und Affenspiel“<sup>28</sup>, das die Wahrheit des Evangeliums verunreinige.

Noch deutlicher wird Bugenhagen, der niederdeutsche Multiplikator der lutherischen Lehre. In seiner 1529 verabschiedeten hamburgischen Kirchenordnung *Der*

*Erbarenn Stadt Hamborch Christlike Ordeninge/ Tho denste dem Evangelio Christi. christliker leue. tucht. frede. vnnde einicheit [Der Ehrbaren Stadt Hamburg Christliche Ordnung, dienend dem Evangelium Christi, christlicher Liebe, der Zucht, dem Frieden und der Einigkeit]* wurden nicht nur zentrale Aspekte der lutherischen Theologie oder des evangelischen Glaubens, sondern nahezu sämtliche Bereiche des allgemeinen soziokulturellen Lebens einer Neustrukturierung unterzogen.<sup>29</sup> Vor allem die prunkvoll-ostentative Praxis des katholischen Gottesdienstes, „manck welckem vele dinge Ceremonien genömen synt [worunter viele Dinge Zeremonien genannt worden sind]“, entlarvt er als „ydel weifelerent vnde poppen spil/ edder kinderspil der Papen [eitel Gaukelei und Puppenspiel oder Kinderspiel der Pfaffen]“<sup>30</sup>. Katholische Messzeremonie und Heiligenverehrung wurden von Bugenhagen als Dienst an der Kirche, nicht aber am Menschen entlarvt. Sie seien nichts Anderes als „loegenn legendenn [Lügenlegenden]“, Mären und Finten der Priester und Mönche mit „Sunte Peters loegenn platte [St. Peters Lügenplatte]“<sup>31</sup>, die doch nur einem zu Dienste wären: Dem „groten Gade Buke [dem großen Gott Bauch]“<sup>32</sup>, weshalb sich die Reformatoren zu einem radikalen Einschnitt gegenüber dieser ‚Theaterei‘ genötigt sahen.

Über eine bloße Theater-Metaphorik hinausgehend richtete sich diese konsequent ablehnende Haltung in erster Linie

26 Vgl. hierzu Steiger 2004.

27 Vgl. hierzu Hulfeld 2007: 68: „Im 12. und 13. Jahrhundert lassen sich in der christlichen Schriftkultur Bemühungen erkennen, ein Phänomen, das den Kirchenvätern zum Trotz nun einmal existierte, im oben genannten Sinn in die christliche Gesellschaft positiv zu integrieren, und zwar indem der Versuch unternommen wurde, Rahmenbedingungen für tolerierbare, weltliche Theaterformen zu formulieren.“

28 Zit. nach Kirschstein 2012: 121.

29 Vgl. Wenn 1991: 279. Da Bugenhagen zwischen 1528 und 1544 für zahlreiche niederdeutsche Städte Kirchenordnungen verfasst hat (vgl. Müller 1998: Sp. 1852), kommt seiner Hamburgischen *Ordeninge*, die im Wesentlichen bis 1860 gültig war, modellhafter Aussagewert für den protestantisch-norddeutschen Raum zu.

30 Bugenhagen 1991: 4 f. Das Verb „weiferelen“, hier mit (eitler) Gaukelei übersetzt, meint im eigentlichen Wortsinn sich schnell hin und her bewegen, vgl. neuhochdeutsch wabern/Waberlohe bzw. englisch to waver.

31 Bugenhagen 1991: 154, gemeint ist die Tonsur, IR.

32 Bugenhagen 1991: 18 f.

gegen ein Grundprinzip der Repräsentation: Die Vergegenwärtigung des nicht Gegenwärtigen,<sup>33</sup> im konkreten Fall als „Präsentmachen des Heiligen in der Welt und für die Welt“<sup>34</sup>. Mag diese Ablehnung transzendenter Repräsentation auch in erster Linie als distinktives Merkmal zur als überkommen wahrgenommenen katholischen Konfession erscheinen, so nahm sie doch auf die weitere Legitimation einer bestimmten Form von Theater und des repräsentierten Ausschnittes von der Welt mittelbaren Einfluss.

Es wäre allerdings übereilt, hieraus eine prinzipiell feindliche Position der Reformatoren gegenüber theatralen Praktiken ableiten zu wollen: Nicht nur, dass die Lutheraner weltliche Repräsentation zur Überhöhung der obrigkeitlichen Macht und Stabilisierung der sozialen Ordnung ausdrücklich befürworteten,<sup>35</sup> im Programm der Reformation wurde der Schulkomödie, wie sie von gebildeten Laien an Gymnasien und Akademien praktiziert wurde, hoher Stellenwert beigemessen. Im Abschnitt *Van der Scholeenn* [*Von der Schule*] legte Bugenhagen in seiner *Ordeninge* da, wie das Spielen der weniger anrühigen Stücke von Plautus und Terenz in den Lehrplan einzubinden sei.<sup>36</sup> Konkrete Informationen über den Nutzen dieser Übung finden sich in Luthers vielzitiertes 867. Tischrede *Von Comödien*.

Comödien zu spielen soll man um der Knaben in der Schule willen nicht wehren, sondern gestatten und zulassen,

erstlich, daß sie sich uben in der lateinischen Sprache; zum Andern, daß in Comödien fein künstlich erdichtet, abgemalt und fargestellt werden solche Personen, dadurch die Leute unterrichtet, und ein Igllicher seines Amts und Standes erinnert und vermahnet werde, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen und Alten gebühre, wol anstehe und was er thun soll, ja, es wird darinnen furgehalten und für die Augen gestellt aller Dignitäten Grad, Aemter und Gebühre, wie sich ein Igllicher in seinem Stande halten soll im äußerlichen Wandel, wie in einem Spiegel.<sup>37</sup>

Neben Übungen in der Rhetorik und in der lateinischen Sprache würden die Schüler unterrichtet, wie sich ein jeder in seinem zukünftigen Amt und Stande zu verhalten habe.<sup>38</sup> Bereits im Zeitalter der Reformation ließ sich Theater also nur unter Betonung eines lehrhaften Nützlichkeitsfaktors verteidigen. Im Gegensatz zum späteren Schaubühnen-Programm der Aufklärung wurde hier der moraldidaktische Wert allerdings nicht für die Rezipienten, sondern für die Produzenten selbst gesehen – und das waren dilettierende Gymnasiasten, keinesfalls aber professionelle Akteure. Hinter Luthers Apologie der Schulkomödie verbirgt sich also die beabsichtigte Internalisierung einer zugewiesenen Sozialrolle mittels Theater, und zwar um jene später ohne erkennbares Rollenspiel ausüben zu können: Ohne Verstellung, List, Trug, Maskeraden, also ohne jegliche ‚Theaterei‘ in der alltäglichen Lebensrealität. Vom lutherischen Standpunkt aus betrachtet wurde damit eine ausgesprochen moraldidaktische, zudem ‚untheatrale‘ Form von Theater verteidigt, was auf den späteren Legitimationsprozess von Theater natürlich nicht folgenlos bleiben sollte.<sup>39</sup>

33 Vgl. hierzu Baumbach 2012: 143: „Der Begriff der Repräsentation umfasst sowohl die Stellvertretung als auch die Vergegenwärtigung eines ideellen Wertes respektive erwünschter, versprochener oder behaupteter Zustände – als deren sofortige Herbeiführung, wobei davon abweichendes (nicht repräsentiertes) Sein ausgeblendet wird. Repräsentation ist gleichsam Theater in Reinform, nämlich *thea*, ‚Schau‘ [...]“

34 Vgl. Kirschstein 2012: 121.

35 Vgl. Kirschstein 2012: 133.

36 Vgl. Bugenhagen 1991: 38–45.

37 Luther 1912: 430f.

38 Vgl. hierzu Baumbach 2012: 39, Kirschstein 2012: 131.

39 Vgl. hierzu Münz 2010: 49.

Wie verhielt es sich aber mit berufsmäßigem Theater, das sich andernorts in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus mittelalterlichen Fest- und Spieltraditionen heraus, allen voran dem Karneval, professionalisierte?<sup>40</sup> Vor dem Hintergrund von protestantischem Arbeitsethos und der Forderung nach Güterakkumulation gerieten Akteure, die mit ihren leiblich präsentierten Praktiken ihren Lebensunterhalt bestritten, a priori unter Verdacht: Comödianten in der Tradition der *Commedia all'improvviso* oder ihrer europäischen Verwandtschaft zogen von Ort zu Ort und boten auf Festen und Märkten ihre Waren feil – nur dass diese Waren keinen materiell bleibenden Wert hatten. Allein die Vorstellung, professionelles Theater als kommerzielles Gewerbe zu betreiben, war in der protestantischen Gesellschaft lange Zeit undenkbar. Luther schlug deshalb in einer Randglosse zur Apostelgeschichte konkrete Töne an. Verdammt wurde hier das soziale Feld, aus dem sich andernorts Berufsschauspieler herausbildeten: „Lotterbuben, Tyrriackskremer, Freiheten und des gesindes, das mit unnützem gewesch hin und wider im Lande sich neeret.“<sup>41</sup> Wegen ihres unproduktiven Gewerbes wurden sie in eine Reihe mit Bettlern, Huren oder Trunkenbolden gestellt, denen kein Platz in der christlichen Gesellschaft zukam. Bugenhagen riet deshalb in seiner *Orderninge* dazu, sie nach mehrfach fehlgeschlagener Ermahnung von den Sakramenten auszuschließen und sie mit dem Banne zu belegen.<sup>42</sup>

Problematischer als der Vorwurf der Unproduktivität erschienen aber die Praktiken traditioneller Akteure: Gaukelei, Verstellung, Täuschung oder gar Betrug waren da noch die gemäßigeren Vorwürfe. Ihr artifizielles, vorwiegend leibliches Spiel präsentierten eine andere Sicht auf die Welt,<sup>43</sup> indem relativierend über Zwänge der Zivilisation und Unzulänglichkeiten der menschlichen Existenz kommuniziert wurde, nicht zuletzt über das Verhältnis von Leben und Tod. Vorstellungen von Reisen in fremde Welten – wahre Wunderländer ohne Mangel, Not, Krankheit – wurden der eigenen sozialen Ordnung gegenübergestellt.<sup>44</sup> Vor allem aber das Spiel auf Grundlage der Maske, das sich einer Darstellung des Individuums widersetzte, tangierte ein Ideal der abendländischen Kultur: Das zu Gottes Ebenbilde geschaffene Individuum. Maske – da waren sich Vertreter beider Konfessionen ausnahmsweise einig – stand seit jeher im Verdacht, der Urheberchaft des Teufels zu entstammen.<sup>45</sup>

Kurzum: Praktiken der *Commedia all'improvviso* und ihrer europäischen Verwandtschaft verhandelten existentielle Grundfragen des Lebens, und um die konnten jene phantasieauslösenden Vorstellungen der Akteure mitunter in Konkurrenz zu den Lösungsvorschlägen der Reformatoren stehen.<sup>46</sup> Allein aus diesen Gründen erschien es im protestantischen Kulturraum lange Zeit undenkbar, Theater als professionelle, dem Broterwerb dienende Praktik zu betreiben.<sup>47</sup>

### 3. „Den Geistlichen die Einführung der *Opere zu recommendiren*“? – Das frühe Repertoire am Gänsemarkt

Angesichts dieser Ausgangssituation erschienen die theologischen Proteste im Vorfeld der Opernhausgründung nahezu vorprogrammiert. Und man könnte mutmaßen, die Opernpartei wollte mit einem strategischen Schachzug die hamburgischen Geistlichen beschwichtigen: Eröff-

40 Vgl. zu den Austauschprozessen zwischen Karneval und *Commedia all'improvviso* seit dem 16. Jahrhundert bspw. Baumbach 2010: 118; Münz 1998.

41 Luther 1929: 487.

42 Vgl. Bugenhagen 1991: 104 f.

43 Vgl. bspw. Baumbach 2002: VIII.

44 Vgl. hierzu Baumbach 2006: 72; Münz 2002.

45 Vgl. hierzu Baumbach 2010: 107.

46 Vgl. Baumbach 2006: 77.

47 Vgl. zur Verhinderung einer eigenständigen Berufsschauspielkunst im deutschen Sprachraum Münz 2010: 48; vgl. ebenfalls Kirschstein 2012: 130–133.

net wurde das Haus am Gänsemarkt zum Jahreswechsel 1677/78 mit Johann Theiles „Singe=Spiel“ *Der erschaffene/ gefallene und auffgerichtete Mensch*, einer Oper über Schöpfungsgeschichte und Sündenfall. Der Gedanke, die Hamburgische Pastorenschaft mittels dieses Stückes von der Schadlosgigkeit der Oper zu überzeugen, wird erstmals in Adam Eberts *Auli Apro-nii vermehrte Reise-Beschreibung von Franco Porto Der Chur-Brandenburg Durch Teutschland, Holland und Braband, Eng-land, Franckreich* von 1724 ausgesprochen.

Die *Opera* hatte sich kurz zuvor mit dem Stück Adam und Eva zu Ende des vorhergehenden Jahres allhier an-gefangen/ den Geistlichen die Einfüh-rung der *Opere* zu *recommendiren*; nunmehr fing man an mit dem Neuen Jahr den *Orontem* zu eröffnen.<sup>48</sup>

In der Tat lässt sich der Gedanke, Theiles *Mensch* sei aus strategischen Gründen als Eröffnungspremiere der Gänsemarkt-Oper angesetzt worden, nicht von der Hand weisen, zumal weitere Opern biblischen Sujets folgen sollten. Bis zum Theaterstreit bil-deten sie neben den Stoffen aus der klas-sisch antiken Mythologie einen Repertoire-Schwerpunkt.<sup>49</sup> Mit der Stoffwahl mag

nicht nur der Vorwurf, bei Theater han-dele es sich um eine heidnische Praktik, welche die christliche Heilslehre konter-kariere, vordergründig widerlegt worden sein. Selbst dem Verdacht der Verschwen-dung und Maßlosigkeit ließ sich entge-hen, indem über die Repräsentation von Schöpfung und Fall des ersten Menschen eine anschauliche Belehrung und somit der Nützlichkeitsfaktor von Theater betont wurde.

Betrachtet man allerdings die überliefer-ten Libretti vor dem Hintergrund der zu-grundeliegenden Theaterpraxis, so wird ersichtlich, dass jene Opern aus dem bib-lischen Stoffkreis eher zusätzlichen theo-logischen Unmut erweckt haben dürften. Zurückgreifend auf Theorien des akade-mischen Renaissance-Theaters und eines damit verbundenen rhetorischen Schau-spielstils, wie er auch in der lutherischen Schulkomödie praktiziert wurde, konnte zwar der Mensch als Beherrscher der Welt und seiner selbst beziehungsweise dessen Scheitern durch mangelnde Affektkontrol-le dargestellt werden.<sup>50</sup> Anschaulich wur-den bspw. im *Menschen* an Adam und Eva sowie in dessen ‚Fortsetzung‘ *CAIN und ABEL* die Gefahren durch das Streben über die von Gott zugewiesene (Sozial-)Rolle oder in *Esther* und in der *Macchabäischen Mutter* die jenseitige Belohnung nach dem Erdulden irdischer Qualen aufgezeigt – vo-rausgesetzt, man bleibe sich selbst und sei-nen Idealen treu. Auf einer anderen Ebene, rekurrierend auf den Schauspielstil der Commedia all’improvviso, wurde dies je-doch infrage gestellt oder gar parodiert:<sup>51</sup> Dienerfiguren kommunizierten über ele-mentare Grundbedürfnisse der mensch-lichen Existenz und brachten hehre, mit dem Zivilisationsprojekt einhergehende

48 Ebert 1724: 31. Vgl. hierzu auch Braun 1987: 42, der dieser Argumentation folgt.

49 Es folgten 1679 Johann Wolfgang Francks *Die Wol und beständig=liebende MICHAL Oder Der Siegende und fliehende DAVID* (Elmenhorst 1679) und dessen *Die Macchabaeische Mutter Mit Ihren Sieben Söhnen* (o. V. 1679), 1680 Niko-laus Adam Strungks *Die Liebreiche/ Durch Tu-gend und Schönheit Erhöhet ESTHER* (Köler 1680), 1681 Johann Theiles *Die Geburth Chri-sti* (Elmenhorst 1681) und 1689 Johann Philipp Förtschs *CAIN und ABEL, Oder der verzweifeln-de Bruder=Mörder* (Postel 1689), das im Vor-wort ausdrücklich als Fortsetzung von Theiles Menschen ausgewiesen wird, da „man gesehen/ daß die allhier/ schon öfters praesentirte *Opera* von der Erschaffung/ viele gefallen/ habe, wes-halb „man wegen *Connexität* der Historien die-ses Stück wollen hinzufügen“. Postel 1689: o. S. Vgl. zum sogenannten biblischen Repertoire auch Wolff 1957.

50 Vgl. zum Rhetorischen Schauspielstil als „Faktor und Produkt“ zur Konstitution des *homo clausus* Baumbach 2012: 185f., 258–265.

51 Vgl. zum Comödien-Stil als offene, leiblich-prä-sentierete Kommunikation über die Humana Baumbach 2012: 246–257.

Ideale zum Einsturz. Schlimmstenfalls machten sich – wie im *Menschen* oder in *CAIN und ABEL* – listig-komische Teufel ans Werk, um das Ideal des gottesebenenbildlichen Menschen ad absurdum zu führen.<sup>52</sup> Neben diesen Höllenszenarien wirkte der mythische Hades, wie er bspw. in Johann Wolfgang Francks 1680 erstaufgeführter *Alceste* gezeigt wurde, recht vernünftig, ja fast ein wenig bieder.<sup>53</sup>

Und so drängt sich der Verdacht auf, dass sich die Popularität der biblischen Opern am Gänsemarkt auf einen ganz anderen Grund zurückführen lässt. Boten sie doch mannigfaltige Gelegenheiten, Himmel und Hölle im wahrsten Sinne des Wortes in Bewegung zu setzen, also – wie in den mythologischen Stoffen auch – unter Einsatz der Maschinerie auf einer vertikalen Ebene verschiedene Sphären zu repräsentieren und so einem Hauptanliegen der frühen Oper zu huldigen: die Zuschauer zum Staunen zu bringen.<sup>54</sup> Selbst wenn hierdurch vordergründig die christliche Heilslehre veranschaulicht wurde, konnten die Opern aus dem biblischen Stoffkreis allein wegen dieser transzendenten Repräsentation – wie bereits dargelegt, war sie aus lutherischer Sicht keinesfalls zu tolerieren – die hamburgischen Pastoren auf Dauer keinesfalls beschwichtigen. Der Rekurs auf die Praktiken der Berufs-

schauspielkunst musste hingegen a priori als Ausschlusskriterium wahrgenommen werden.

#### 4. Von „Opera diabolica“ zur „Musicalischen Universität“ – Der erste Hamburgische Theaterstreit im Legitimationsprozess von Theater

Folglich dauerte es nicht allzu lange, bis die theologischen Auseinandersetzungen entflammten. Initiiert wurde der Erste Hamburgische Theaterstreit mit Anton Reisers *Theatromania, Oder die Wercke der Finsterniß*. Zwar lieferte Reiser, von 1679 bis 1686 Hauptpastor an St. Jacobi, in seiner vierhundertseitigen Schrift nicht viel mehr als eine Aneinanderreihung jener Urteile der Kirchenväter, mit denen sie spätantike theatrale Praktiken verdammt, im Theaterstreit markierte sie dennoch die weiteren pietistischen Positionen. In Erwartung des bevorstehenden himmlischen Jerusalems – der Pietismus war in seiner Frühphase stark von endzeitlichen Vorstellungen geprägt<sup>55</sup> – sei das Augenmerk eines jeden Christen auf die innere Frömmigkeit zu richten. Den Freuden der Welt sei deshalb ganz abzuschwören, zumal wenn es sich wie bei Theater um eine ursprünglich heidnische Angelegenheit handele, die nicht einfach im christlichen Sinne umgedeutet werden könne.<sup>56</sup> Für Reiser stand deshalb auch außer Frage, wer geistiger Vater jener „Wercke der Finsterniß“ sei: der Teufel als „vornehmste[r] Actor“ des Welttheaters, der „den Kinder[n] des Unglaubens nach dem Zeit=Lauff und deroselben Veränderung immerdar andere Personen auff solchem *Theatro* und Schau=Platz“<sup>57</sup> vorstelle. Die Erwiderung seitens der Opernpartei erfolgte 1682 mit der Schrift *Theatrophania* von Christoph Rauch, Buffonist am Gänsemarkt: Jene heidnischen Schauspiele der Antike wären in der Tat ebenso wie gewisse neuzeitliche Praktiken

52 Dass man mit den Höllenszenarien im *Menschen* den Bogen wohl ein wenig überspannt hatte, war den Opernmachern durchaus bewusst, weshalb sich im Vorwort zu *CAIN und ABEL* der Librettist Postel in Reaktion auf den Theaterstreit zu der Rechtfertigung genötigt sieht, die zuvor namentlich auftretenden Teufel in Hellen=Hochmuth, List, Zorn und Mißgunst umzubenenen, vgl. Postel 1689: o. S.

53 Vgl. hierzu Franck 1680.

54 Vgl. hierzu bspw. die Ausführungen zur Theatermaschinerie in Johann Grönings *Das Neu-eröffnete Rüst-Zeug/ oder Maschinen-Haus*, wonach zu dem „Vornehmste[n,] was bey einer *Opera* zu bemerken ist“, „vor allen die *Machinen* zu betrachten [sind]/ die das beste an der *Opera* sind/ die Gemüther aller Zuschauer mit Verwunderung anzufüllen“. Gröning 1704: 46.

55 Vgl. Brecht 1993.

56 Vgl. Reiser 1681: 391–393.

57 Reiser 1681: 65 f.

der Berufsschauspielkunst eine Invention des Teufels gewesen, doch haben die heutigen Opern als „indifferente werck“<sup>58</sup>, also Adiphora, damit rein gar nichts zu tun. Sie würden „von jenen so *differieren*/ so viel die Christen von Heyden“<sup>59</sup>. Oder würden in der heutigen Oper noch „nackende Huhren/ klatz=köpffige Esel/ Zauberer/ Ubelthäter/ aller unzucht Lehrmesiter/ aller schande unkeusche nahahmer [sic.] und Affen“ auftreten?

Ach neyn: es sind alle Christen/ freye von ehrlichen Eltern gebohrne und aufferzogene Söhne/ alle *Musici*, sie mögen jetzt ihre Kunst in Höffen/ Kirchen oder *Operen practiciren* [...].<sup>60</sup>

Reiser entgegnete dem *Gewissen=losen Advocat mit seiner Theatrophania* und machte sich einen Umstand zunutze, dass Rauch entlaufener Jesuit war, aus dem „endlich ein Histrio und Theatralischer *Comoediant*“<sup>61</sup> geworden sei. Theater in seiner heutigen Form sei folglich eine Erfindung des „Römische[n] Pabsttum“<sup>62</sup> und würde sich, wie Reiser bereits in der *Theatromania* dargelegt hatte, mit dem „weit umb sich fressende[n] Sauerteig irriger Lehre“<sup>63</sup> ausbreiten – Protestanten bräuchten es daher nicht. Nicht zuletzt aus diesem Grund forderte er, „Öffentliche Huren und *Comoedianen*, und alle andere/ die dergleichen Schandkünste treiben/ [...] nicht zu dem Gebrauch des H. Abendmahls“ zuzulassen, „es seie dann/ daß sie zuvor solchihrem Handwerckh gänzlich abgesaget“<sup>64</sup>.

Nach einigen weiteren öffentlichen Äußerungen – unter anderem verwehrten sich die Sänger gegen die Diffamierung in der *Theatromania* als „zusammen gelauffener

Pursch, liederliches Gesinde, Lotterbuben, Comoedianten, infame Leute, Höllenkinde“, stattdessen wären sie alle „ehrlche Christo Kinder, Menschen, [...] Studiosi oder ex professo *Musici* auf ein und andeer selbstnen Priesters Söhne“<sup>65</sup> – ebte die Debatte erst einmal ab. Als jedoch infolge einer innen- wie außenpolitischen Krise die Oper im Januar 1686 auf Ratsbeschluss schließen musste,<sup>66</sup> gelang es auf Initiative von Johann Winckler, seit 1684 pietistischer Hauptpastor an St. Michaelis, die Wiederaufnahme des Spielbetriebs zu verzögern: „Erlangte durch Gottes Gnade so viel, daß den 29.–30. Juli in conventu civium die Opern wieder inhibiret und abgestellt worden. Deo sit laus pro ista victoria verbi.“<sup>67</sup>

Als federführender Vertreter der lutherischen Orthodoxie stand ihm Johann Friedrich Mayer gegenüber, der 1686 als Nachfolger des verstorbenen Reiser an St. Jacobi berufen wurde. Im Vergleich zum Auftakt hatte sich der Ton in der zweiten Phase des Theaterstreits merklich verschärft. Die pietistische Fraktion begnügte sich nicht nur mit dem Vorwurf des Teufelswerks, sondern verwies darauf, dass es sich in sozial schwieriger Lage nicht zieme, der luxuriösen Augen- und Ohrenlust sowie der bloßen Eitelkeit nachzugehen.<sup>68</sup> Theater verböte sich deshalb, ebenso wie andere Adiphora, von selbst: Tanzen, Feiern, übermäßiger Verzehr von Speis und Trank, Rauchen oder aber auch Spazierengehen.<sup>69</sup> Schlimmer als die unproduktive Verschwendung – das ausgegebene Geld solle lieber den Armen zukommen – sei aber eine vermeintliche Grundeigenschaft von Theater, nämlich die Verstellung. Sie sei der christlichen Wahrheit zuwider, nicht zuletzt vor dem Ideal der Ebenbildlichkeit.

58 Rauch 1682: 15.

59 Rauch 1682: o. S. [Vorrede].

60 Rauch 1682: 27.

61 Reiser 1682: 70–72.

62 Rauch 1682: 13.

63 Reiser 1681: 295.

64 Reiser 1682: 42.

65 Staatsarchiv Hamburg: Cl. VII Lit. Fl No. 2 Vol. 1.

66 Vgl. Kopitzsch 1990: 146–149; Rückleben 1970; Loose 1967.

67 Zit. nach Döhring 1995: 117.

68 Vgl. Geffcken 1681: 37–39.

69 Vgl. zur Position Wincklers zu den Adiphora bspw. Geffcken 1861: 13., 19 f.

Mit diesem Vorwurf zielten die Pietisten auf einen blinden Fleck in der Legitimationsstrategie der orthodoxen Lutheraner, denn auch sie stellten nicht infrage, dass Akteure in der Tradition der Berufsschauspielkunst ihre „Gesichter Teuffelisch vorstellen“<sup>70</sup> und „der Menschen Wercke mit frechergeiler Bewegung nachmachten“<sup>71</sup>. Angesichts dieser Ausgangslage mussten von den Verteidigern der Oper schwerere Geschütze aufgeföhren werden. Der Senat der Hansestadt ließ deshalb Außenmeinungen einholen, wobei die Gutachter – maßgeblich unterstützt durch Pastor Mayer, der selbst eine Stellungnahme beisteuerte – gleich dergestalt ausgewählt wurden, dass keine großen Überraschungen zu erwarten waren. Die Antworten der theologischen und juristischen Fakultäten von Rostock und Wittenberg fielen im gewünschten Sinne aus,<sup>72</sup> einzig ein weitaus kritischeres Gutachten der Universität zu Jena wurde kurzerhand nicht in den wenig später publizierten Druck der Gutachten aufgenommen.<sup>73</sup>

70 Elmenhorst 1688: 90 f.

71 Elmenhorst 1688: 24 f.

72 Die Gutachter hatten auf folgende vier Fragen zu antworten: „I. Ob es an sich ein sündhaft Werck sey/ solche Singe= Spiel zu *praesentiren*/ oder dieselbe zu hören/ und zu schauen?

II. Ob es nicht vielmehr *res merè adiphora*, und eine zulässige Ergötzung sey/ welche [...] ohne Aergerniß/ Verletzung des Gewissens und Religion, auch Kränckung guter Policy/ zumahlen man sich zu Abschaffung aller etwan vermeinen den *abusuum* anerbohten könte geduldet/ oder gestattet werden?

III. Ob denn *Magistratus loci* herinn/ als in *res adiphora*, nicht befügt sey/ nach Guthfinden zu verfahren/ und desfalls/ was ihnen verantwortlich deucht/ wie in andern *adiaphoris*, zu verfügen?

IV. Ob denn auch diese Opera so hart [...] mit fug könne getadelt/ und die Persohnen [...] *tractiret* werden/ und zwar umb so vielmehr/ da die *Directores* derselben sich jederzeit erbohten/ alles/ was ägerlich [sic.] darin geachtet werden möchte/ auff erinnern/ so fort abzuschaffen/ die neue Stücke/ oder vorzustellende Aufsätze/ so wol des *Magistratus* als *Rever. Ministerii Censur* vorher zu unterwerffen/ und also dem *Praetext* der *Scandalorum* vorzubeugen?“ Mayer 1693: o. S.

73 o. V. [= Gutachten der Universität zu Jena] 1978.

Im Großen und Ganzen konnte aber bestätigt werden, dass es sich um keine *Opera Diabolica*, sondern um *Adiphora* handele, zumal die Oper von viel unproduktiveren Zeitvertreiben wie Saufen, Völle rei, Glücksspiel oder gar Hurerei abhalten könne.<sup>74</sup> Trotzdem rieten die begutachtenden Professoren zu Maßhaltung wie Zensur: Obwohl Theater an und für sich kein sündhaftes Werk sei, so sei es doch eine gefährliche Angelegenheit, da es „durch die geschwinde List und vielfältige[n] Anläuffe des Satans/ als eines arglistigen Tausendkünstlers“ zweifelsohne auch an „allerhand Unordnungen und Mißbräuchen/ bey diesen angestellten Singe= Spielen gar nicht ermangeln werde“<sup>75</sup>. Sündhaft werde es laut dem Gutachten der Universität zu Jena für Akteure und Zuschauer aber, wenn Werke wie die zur Begutachtung eingereichten aufgeführt würden – es handelte sich sowohl um Libretti mythischer wie biblischer Stoffe. Dann wäre Theater „*inter adiphora* nicht zu zehlen; sondern [würde] vielmehr durch diese *Corruptelen* ihre *adiaphoram* verlihren“ und würde „*inter obscoena & turpia* zu rechnen“<sup>76</sup> sein.

Endgültig abgeschlossen wurde der Theaterstreit 1688 mit der *Dramatologia Anti-quo-Hodierna* von Hinrich Elmenhorst, der ungeachtet seines Amtes als zweiter Pastor an St. Katharinen auch einige Libretti verfasst haben soll. In ersten Ansätzen einer Poetologie wird Oper hier als etwas Neues, gegenüber den aus protestantischer Sicht zu recht verdammten Traditionen Autarkes dargestellt, weshalb auch die von den Pietisten bemühten Urteile der Kirchenväter in ihrem Fall nicht zutreffen würden.<sup>77</sup>

74 Vgl. Mayer 1693: o. S.

75 Mayer 1693: o. S.

76 o. V. [= Gutachten der Universität zu Jena] 1978: 17. Diese Position findet sich auch in jenem gemeinsamen Gutachten der theologischen und juristischen Fakultät zu Rostock. Vgl. hierzu ebenfalls Elmenhorst 1688: 89.

77 Vgl. Elmenhorst: 1688: 183: „Die Hamburgische Operen sind nicht der Art/ als diejenige Spectacula waren/ wider welche die Patres geschrieben;

Ausdrücklich ausgeschlossen wurde in diesem Legitimationsverfahren allerdings ebenfalls die neuzeitliche Berufsschauspielkunst, die wegen der vorherrschenden Missstände eigentlich gar nicht mehr als Theater zu bezeichnen wäre.

In diesem allein muß ich mich ein wenig aufhalten zu erweisen/ daß nicht ein jegliches Gauckel-Spiel/ Pickelherings- oder Narren-Possen/ die *Scaramuchen*-Striche der Spanier/ die *Jean-Potage*-Gruppen der Franzosen, die Klücht-Spiele der Holländer/ und dergleichen lächerliche und mehrentheils ärgerliche grobe Scherze, derer sich die *Agyrtæ*, Marcktschreyer und Quacksalber/ an offenen Strassen/ auf den Märckten gebrauchen/ für *Comoedien* zuachten sein [...].<sup>78</sup>

Dass die Praktiken der Berufsschauspielkunst mit zu dem Delta gehörten, aus denen sich auch am Gänsemarkt die ‚Gattung‘ Oper speisen konnte, war offensichtlich bereits im Vergessen begriffen. Handele es sich bei der Oper hingegen um „*vera documenta vitae mortalium*, wie es in der That im menschlichen Leben ergeth“<sup>79</sup>, dann diene sie nicht nur der Rekreation des Gemüts: ihr könne auch eine pädagogische Funktion zukommen, da sie in die Affekte einführe und der Laster Fall und Strafe sowie der Tugend Ehre und Belohnung lehre.<sup>80</sup> In diesem Sinne kann Oper bzw. Theater als schadlose, ja sogar nützliche Angelegenheit über eine Addition der ehrbaren Künste wie Musik, Poesie, Rhetorik, Malerei, Architektur, Historik, Ethik legiti-

miert werden.<sup>81</sup> Nur der Akteur, der spielende Mensch kommt in dieser Rechtfertigung nicht vor. Das traditionelle Wissen, das an seine Praktiken gebunden war, wurde im Anerkennungsverfahren bestimmter Praktiken als Theater bereits hier aus dem theoretischen Diskurs über Theater ausgegrenzt.<sup>82</sup>

Rückblickend auf den Theaterstreit zeigt sich: Dauerhaft an einen Ort gebundenes Theater bedarf der theoretisch-akademischen Legitimation. Umgekehrt kann allerdings auch erst ein Kunstwerke reproduzierendes Theater als Institution verteidigt werden.<sup>83</sup> Dem Vorwurf der materiellen Verschwendung und Unproduktivität wurde im Theaterstreit hingegen entgangen, indem selbst für die Oper eine nützliche Belehrung und Vorbildfunktion betont wurde. So konnte sie später vom Hamburger Opernkomponisten Johann Mattheson, der ab den 1730er Jahren auch als Verfasser musiktheoretischer Schriften hervortrat und mit namhaften Aufklärern korrespondierte, gar in den Rang einer musikalischen Universität erhoben werden – vorausgesetzt, man achte hierbei ebenso wie beim Studieren auf das rechte Maß.

Opern stehen bey mir, *NB. quoad Musicam*, in eben dem *praedicato*, als Universitäten, *quoad caetera Studia*. Aber man darff eben keine beständige Profession, kein förmliches Metier davon machen, eben so wenig, als vom Studenten=Leben [...].<sup>84</sup>

In diesem Sinne ist Theater eigentlich eine vorzügliche Errungenschaft, jedoch muss ein entscheidender Einwand geltend gemacht werden: Das Theater, wie es den Verteidigern vorschwebte, gab es so noch gar nicht. Selbst in den befürwortenden

---

Deßwegen können und müssen der Väter Bestrafungen und harte Reden gegen die Hamburgische Operen nicht gebraucht/ noch die Hamburgische Operen den bestrafften Spielen gleich aus denen von den Patribus angeführten Ursachen verworfen werden.“

78 Elmenhorst 1688: 20 f.

79 Elmenhorst 1688: 22.

80 Vgl. Elmenhorst 1688: 118–120, 134.

---

81 Vgl. bspw. Rauch 1682: 17 f.

82 Vgl. hierzu bspw. Baumbach 2014.

83 Vgl. hierzu Hulfeld 2006: 9 f.

84 Mattheson 1975a: 141.

Schriften des Theaterstreits musste zum Teil kleinlaut eingestanden werden, den verteidigten Gegenstand, nämlich die Oper, nicht aus eigener Anschauung zu kennen.<sup>85</sup> Es sollte eine Weile dauern, bis sich das aus ethisch-moralischer Sicht legitime Theater über Ausschlussverfahren der divergierenden Traditionen auch auf den Bühnen fand.<sup>86</sup>

### 5. „Weltliche Kanzel“ und die Lehre von der „besten aller möglichen Welten“ – Resümee und Ausblick

Obwohl der Erste Hamburgische Theaterstreit theoretisch der Theaterpraxis ein paar Schritte voraus ging, war er – wie dargelegt – für den Prozess der Legitimation bestimmter Praktiken als Theater maßgebend, nicht zuletzt indem der ‚Zuständigkeitsbereich‘ von Theater geklärt wurde. Als Theater wurde nun eine idealisierende Darstellung von Welt und Mensch als geschlossener Fiktion definiert. Praktiken, die diesem Welt- und Menschenbild nicht entsprachen oder ein anderes Wissen hier über kommunizierten, wurden von vornherein aus dem Theaterbegriff ausgeschlossen, wovon vor allem die in der Tradition des souveränen Akteurs stehende Berufsschauspielkunst betroffen war. Und zumindest mittelbar hatte der Theaterstreit Auswirkungen auf das am Gänsemarkt ge-

spielte Repertoire: Die Repräsentation verschiedener Sphären und Welten, wie sie in den mythologischen und biblischen Stoffen gleichermaßen vorkam, verschwand fast vollständig vom Spielplan, indem – anknüpfend an die Ablehnung transzendenter Repräsentation im Umfeld der Reformation – es auch für die Oper galt, die Fiktion auf die empirisch wahrnehmbare Realität zu verpflichten.

Zudem wurden mit den Streitschriften die frühesten Theorie-Diskurse im protestantisch-norddeutschen Raum initiiert, was durch die Legitimation von Theater als additivem Kunstwerk und unter Betonung des Nützlichkeitsdenkens wiederum die Voraussetzung für das Modell der weltlichen Kanzel in der säkularen Philosophie von Gottfried Wilhelm Leibniz und Christian Wolff bildete.<sup>87</sup>

Erst auf Grundlage dieses unter protestantischem Einfluss geführten Legitimationsprozesses konnte das moraldidaktische Schaubühnen-Konzept der Aufklärung entwickelt werden, in dessen Folge jedoch Oper – zuvor Super-Theater schlechthin – gemäß der gottschedschen Wahrscheinlichkeitsdoktrin aus dem Begriff von Theater herausfiel und zum „ungereimteste[n] Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden hat“<sup>88</sup>, deklariert wurde: Man singt nicht im ‚natürlichen‘ Leben, also ist ein koloraturverzerrter Heldentod auf der Opernbühne der Vernunft und somit auch den Gesetzen der Fiktion zuwider.<sup>89</sup>

Einmal ist es gewiß, daß die Handlungen und dazu gehörigen Fabeln, mit den alten Ritterbüchern und Romanen mehr Aehnlichkeit haben; als mit der Natur, so, wie wir sie vor Augen

85 Vgl. hierzu das Responsum der theologischen Fakultät zu Wittenberg in den Vier Bedencken: „Wegen dieser und viel anderer Ursachen müssen wir dafür halten/ daß etliche von den Herren Geistlichen wohl grosse Veranlassung mögen bekommen haben/ über und wider die Singe=Spiele zu eyfern: Können aber davon völlig nicht unser Judicium abfassen/ Indem uns die Umstände nicht völlig bekandt seyn/ welches allerdings vonnöthen/ wenn ein rechtschaffenes und beständiges Urtheil über eine Sache soll gegeben werden.“ Mayer 1693: o. S.

86 Diese Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis sollte noch das 18. Jahrhundert bestimmen, da bspw. auch den Reformern des Gottschedkreises „mehrheitlich alles, was zu dieser Zeit als Theater praktiziert wurde, theoretisch zu widerlegen und Theater dennoch zu befürworten“ galt. Baumbach 2009: XII.

87 Vgl. zum Modell der weltlichen Kanzel sowie im Folgenden auch zu Gottscheds an Leibniz Theodizee-Philosophie entwickelter Fiktionalitätstheorie Stockinger 2002.

88 Gottsched 1973: 366.

89 Vgl. Gottsched 1973: S. 367.

haben. Wir müssen uns einbilden, wir wären in einer andern Welt, wenn wir eine Oper in ihrem Zusammenhange ansehen: so gar unnatürlich ist alles. Die Leute denken, reden und handeln ganz anders, als man im gemeinen Leben thut: und man würde für natürlich angesehen werden, wenn man im geringsten Stücke so lebte, als es uns die Opern vorstellen. Sie sehen daher einer Zauberey viel ähnlicher, als der Wahrheit; welche Ordnung und einen zulänglichen Grund in allen Stücken erfordert.<sup>90</sup>

Als *das* Theater wurde forthin Schauspiel verstanden, hervorgebracht von einem gelehrten Dichter. Mit der nachhaltigen Durchsetzung dieses normativen Theaterbegriffs wurden jedoch nicht nur zahlreiche theatrale Praktiken verdrängt, auch das Wissen über soziokulturelle Prozesse des an der Gänsemarkt-Oper entbrannten Theaterstreits und des damit verbundenen Legitimationsprozess von Theater ging erst einmal verloren.

90 Gottsched 1793: 366 f. Vgl. im Gegensatz zu Gottscheds Fiktionalitätstheorie Mattheson 1795b: 73–80, der gerade durch die musikalische Struktur und den Gesang in der Oper – trotz des für die Fabel geforderten Wahrscheinlichkeitsanspruchs – ein für die Fiktion notwendiges distinktives Merkmal zur Realität sieht, da die Nachahmung zur Entfaltung ihrer Wirkung dem nachgeahmten Gegenstand nicht zu ähnlich sein dürfe: „Und wenn uns die bloßen Worte schon zu glauben verführen, daß wir die nachgeahmten Helden selbst wirklich vor uns sehen und hören; so erinnert uns der süsse Wohlklang dabey, daß es gleichwohl nur ein Kunstwerk sey, und erwecket so dann auf einmal, durch die wahrscheinliche Handlung, durch deren gescheute Nachahmung, und durch die verschiedenen schätzbare Künste der Verfasser ein mehr, als dreyfaches Vergnügen. Poeten, Mahler, Maschinen kommen alle dabey in Betracht, und werden durch die Musik in ein helleres Licht gestellet. Seht! darum herrschen die Opern!“ Mattheson 1795b: 79f.

## Literatur

Alt, Heinrich (1846): Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältniß, historisch dargestellt von Dr. Heinrich Alt. Berlin: Verlag der Plahn'schen Buchhandlung.

Baumbach, Gerda (2002): Vorwort. In: Baumbach, Gerda (Hg.): Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie. Unter Mitarbeit von Martina Hädige. Köln/Wien/Weimar: Böhlau, S. VII–XV.

Baumbach, Gerda (2006): Vorstellung zweier Welten und das Prinzip der Verkehrung. Die Tradition und Nestroy. In: Yates, William E./Tanzer, Ulrike (Hg.): Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana. Wien: Lehner, S. 71–89.

Baumbach, Gerda (2009): Leipziger Beiträge und Theatergeschichtsforschung. Einführung der Reihe. In: Kirschstein, Corinna: Theater Wissenschaft Historiographie. Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag [= Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung, Bd. 1], S. IX–XLIV.

Baumbach, Gerda (2010): „Seid gegrüßt, Maske!“ Zur Maskenproblematik in der Neuzeit. In: Birbaumer, Ulf (Hg.): Corps du théâtre. Organicité, contemporanéité, interculturalité. Il corpo del teatro: Organicità, contemporaneità, interculturalità. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, S. 105–137.

Baumbach, Gerda (2012): Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Bd. 1: Schauspielstile. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

Baumbach, Gerda (2014): Erinnern, Erzählen, Leibwissen. Historische Anthropologie des Akteurs. In: Baumbach, Gerda/Dar-

ian, Veronika/Heeg, Günther/Primavesi, Patrick/Rekatzky, Ingo (Hg.): Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen. Berlin: Theater der Zeit [= Recherchen, Bd. 117], S. 107–120.

Braun, Werner (1987): Vom Remter zum Gänsemarkt. Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677–1697). Saarbrücken: Saarbrücker Druck- und Verlagsanstalt.

Brecht, Martin (1993): Das Aufkommen der neuen Frömmigkeitsbewegung in Deutschland. In: Brecht, Martin (Hg.): Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert. Göttingen. Vandenhoeck und Ruprecht, S. 113–203.

Bugenhagen, Johannes (1991/1529): Der ehrbaren Stadt Hamburg christliche Ordnung. Unter Mitarbeit von Annemarie Hübner herausgegeben und übersetzt von Hans Wenn. Mit einem Vorwort von Martin Elze. Hamburg: Wittig.

Charton, Anke (2012): Prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag [= Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung, Bd. 4].

Diebel, Monika (1968): Grundlagen und Erscheinungsformen der Theaterfeindlichkeit deutscher protestantischer Geistlicher im 17. und 18. Jahrhundert. Diss. Universität Wien.

Döhring, Sieghart (1995): Theologische Kontroversen um die Hamburger Oper. In: Beer, Axel/Lütteken, Laurenz (Hg.): Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag. Tutzing: Schneider, S. 111–123.

Ebert, Adam (1724): Auli Apronii vermehrte Reise-Beschreibung von Franco Porto Der Chur-Brandenburg Durch Teutschland, Holland und Braband, England, Franckreich; von Dünkirchen an den gantzen

Oceanischen Frantzösischen Strand bis Bourdeaux; ... Erzählung von Englischen, Frantzösischen und Turinischen, Neapolitanischen auch Sicilianischen Höffen, nebst dem Kayserlichen. Vom Carneval und Meer-Verlobung zu Venedig: Mitgehend besondere Discourse von Religion. Franco Porto [= Frankfurt an der Oder]: o. V.

Elmenhorst, Hinrich (1679): Die Wol und beständig=liebende MICHAL Oder Der Siegende und fliehende DAVID. In einem Sing=Spiel vorgestellt. Komposition: Johann Wolfgang Franck. Hamburg: o. V.

Elmenhorst, Hinrich (1681): Die Geburth Christi. Komposition: Johann Theile. Hamburg: o. V.

Elmenhorst, Hinrich (1688): Dramatologia Antiquo-Hodierna. Das ist: Bericht von denen Oper-Spielen/ Darin gewiesen wird/ Was sie bey den Heyden gewesen/ und wie sie des darbey vorgegangenen abgöttischen und lasterhafften Thuns halber von den Patribus und Kirchen-Lehrern verworffen/ Ferner Was die heutige Oper-Spiele seyn, und daß sie nicht zur Unerbarkeit/ und sündlicher Augen=Lust/ sondern zur geziemenden Ergetzung/ und Erbauung im Tugend-Wandel vorgestellt/ Dannenhero von Christlicher Obrigkeit/ als Mittel=Dinge wohl können erlaubet/ und von Christen ohn Verletzung des Gewissens geschauet und angehoret werden/ Aus Liebe zur Warheit geschrieben von Hinrich Elmenhorst/ Pr. zu S[ankt] C[atharinen]. Hamburg: Rebenlein.

Franck, Johann Wolfgang (1680): Alceste. In einem Sing=Spiel vorgestellt. Hamburg: o. V.

Fuhrmann, Martin Heinrich (1729): Die an die Kirche Gottes gebauete Satans-Capelle; Darin dem Jehoha Zebaoth zu Leid und Verdruß, Und dem Baal-Zebub zur Freud und Genuß. Gedruckt zu Cölln am Rhein, und verlegt von der Heil drey Könige Erben: o. V.

- Gauthier, Laure (2010): *L' Opéra à Hambourg (1648 - 1728). Naissance d'un genre, essor d'une ville.* Paris: PUPS.
- Geffcken, Johannes (1851): Der erste Streit über die Zulässigkeit des Schauspiels. In: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*, Nr. 3, S. 1–33.
- Geffcken, Johannes (1861): Johann Winckler und die Hamburgische Kirche in seiner Zeit (1684–1705). Nach gleichzeitigen, vornehmlich handschriftlichen Quellen von Johannes Geffcken, Doctor der Theologie und Philosophie, Prediger zu St. Michael, zweitem Vorsteher des Vereins für Hamburgische Geschichte. Hamburg: Gustav Eduard Nolte (Heroldsche Buchhandlung).
- Goethe, Johann Wolfgang (1998): *Deutsches Theater.* In: Goethe, Johann Wolfgang. *Ästhetische Schriften 1806–1815. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche.* 40 Bände. Hg. von Friedmar Apel. Bd. 19. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 600–602.
- Gottsched, Johann Christoph (1973/1729): *Versuch einer Critischen Dichtkunst. Anderer Besonderer Theil. Ausgewählte Werke.* Johann Christoph Gottsched. Hg. von Joachim Birke und Brigitte Birke. Bd. 6.2. Berlin: de Gruyter.
- Gröning, Johann (1704): *Das Neu-eröffnete Rüst-Zeug/ oder Maschinen-Haus. Worinnen Curieusen Gemüthern durch kenbahre Modelle und Beschreibungen deutlich doch in beliebter Kürtze das Vornehmste vorgestellt wird/ Was An denjenigen Oertern/ dahin die Teutschen am meisten reisen/ von sinnreichen nützlichen und curieusen Maschinen und Werckzeugen anzutreffen ist. Meistens aus eigner Erfahrung und Besichtigung beschrieben durch einen Liebhaber Curieuser Sachen.* Hamburg: Bey Benjamin Schillern, Buchhändl. im Thum.
- Herms, Eilert (1998): *Adiaphora.* In: Betz, Hans Dieter/Browning, Don S./Janowski, Bernd/Jüngel, Eberhard (Hg.): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionsgeschichte.* Bd. 1: A–B. Tübingen: Mohr, Sp. 115–119.
- Hövel, Ernst (1912): *Der Kampf der Geistlichkeit gegen das Theater in Deutschland im 17. Jahrhundert.* Münster: Universitätsbuchhandlung Franz Coppenrath.
- Hulfeld, Stefan (2007): *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht.* Zürich: Chronos.
- Kindermann, Heinz (1972): *Theatergeschichte Europas.* Bd. 4: *Von der Aufklärung bis zur Romantik.* Salzburg: O. Müller, S. 479–500.
- Kirschstein, Corinna (2012): „yrer narheit nerrisch schpotten“. Zur Akzeptanz theatraler Praktiken im 16. Jahrhundert. In: Kirschstein, Corinna; Hauck, Sebastian (Hg.): *Akteure und ihre Praktiken im Diskurs. Aufsätze.* Leipzig: Leipziger Universitätsverlag [= *Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung*, Bd. 5], S. 115–143.
- Kiupel, Birgit (2010): *Zwischen Krieg, Liebe und Ehe. Studien zur Konstruktion von Geschlecht und Liebe in den Libretti der Hamburger Gänsemarktoper (1687–1738).* Freiburg: Centaurus.
- Koch, Ernst (1998): *Adiaphoristischer Streit.* In: Betz, Hans Dieter/Browning, Don S./Janowski, Bernd/Jüngel, Eberhard (Hg.): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionsgeschichte.* Bd. 1: A–B. Tübingen. Mohr, Sp. 119.
- Köler, Johann Martin (1680): *Die Liebreiche/ Durch Tugend und Schönheit Erhöhet ESTHER.* In einem Singes= Spiel vorgestellt. Komponist: Nikolaus Adam Strungk. Hamburg: o. V.

Kopitzsch, Franklin (1990): Grundzüge einer Sozialgeschichte der Aufklärung in Hamburg und Altona. Hamburg: Verein für Hamburger Geschichte.

Krüger, Liselotte (1981): Die hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert. Baden-Baden: Koerner.

Le Bar, Ann Catherine (1993): Musical culture and the origins of the Enlightenment in Hamburg. Ann Arbor: UMI.

Lindberg, John D. (1973): Der Pietismus und die deutsche Barockoper: Zusammenprall zweier Welten. In: Hoffmeister, Gerhart (Hg.): Europäische Tradition und deutscher Literaturbarock. Internationaler Beitrag zum Problem von Überlieferung und Umgestaltung. Bern/München: Francke, S. 251–257.

Loose, Hans-Dieter (1967): Die Jastramsnitgerschen Wirren in der zeitgenössischen Geschichtsschreibung. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 53, S. 1–20.

Luther, Martin (1912/~1530): Von Comödien. Tischrede 867. In: Luther, Martin. D. Martin Luthers Tischreden. 1531–46. Bd. 1: Tischreden aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, S. 430–432.

Luther, Martin (1929): Apostelgeschichte. Anmerkung zur Apg. 17,18. In: Luther, Martin: D. Martin Luthers Deutsche Bibel. 1522–1546 (Luthers Drucktexte). Bd. 6: Das Neue Testament. Erste Hälfte. Evangelien und Apostelgeschichte. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger.

Marigold, W. Gordon (1985): Politics, religion and opera. Problems of the Hamburg Opera 1678–1720. In: Mosaic 18, Nr. 4, S. 49–60.

Marx, Hans Joachim (1978): Geschichte der Hamburger Barockoper. Ein Forschungsbericht. In: Floros, Constantin/Marx, Hans Joachim/Petersen, Peter (Hg.): Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Studien zur Barockoper. Hellmuth Christian Wolff zum 70. Geburtstag. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, S. 7–34.

Marx, Hans Joachim/Schröder, Dorothea (1995): Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748). Laaber: Laaber.

Mattheson, Johann (1975a/1728): Der Musicalische Patriot, Welcher seine gründliche Betrachtungen über Geist= und Weltl. Harmonien, samt dem, was durchgehends davon abhänget, In angenehmer Abwechslung zu solchem Ende mittheilet, Daß GOTTES Ehre, das gemeine Beste, und eines jeden Lesers besondere Erbauung dadurch befördert werde. Ans Licht gestellt Von Mattheson. Hamburg, im Jahr 1728. Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe 1728 nach dem Exemplar der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik.

Mattheson, Johann (1975b/1744): Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefuegter musikalischen Geschmacksprobe, liefert hiermit Aristoxenus der jüngere. Hamburg, verlegt Christian Herold. Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe 1744 nach dem Exemplar der Musikbibliothek Leipzig. Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, Leipzig 1975. Die Noten, machen den Text lebendig. LVTH. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Mayer, Johann Friedrich (Hg.) (1693): Vier Bedencken Fürnehmen Theologischen und Juristischen Facultäten, Wie auch Herrn Doct. Johann Friederich Mayers/ P.P. und Königl. Schwedischen Ober=Kirchen=Raths/ Was doch von denen Operen zu halten. Franckfurth am Main: Georg Heinrich Oehrling.

Müller, Gerhard (1998): Bugenhagen. In: Betz, Hans Dieter/Browning, Don S./Janowski, Bernd/Jüngel, Eberhard (Hg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionsgeschichte. Bd. 1: A–B. Tübingen: Mohr, Sp. 1852.

Münz, Rudolf (1998): Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach. Hg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf.

Münz, Rudolf (2002): Sind „die großen Erzählungen“ im Theater zu Ende? In: Baumbach, Gerda (Hg.): Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie. Unter Mitarbeit von Martina Hädige. Köln/Wien/Weimar: Böhlau, S. 327–424.

Münz, Rudolf (2010): *Il sesso degli angeli* und der Weg nach Pomperlörel. Zur Ätiologie der Entstehung berufsmäßig betriebener Schauspielerei und der Ausbildung von Theatralitätsgefügen. In: Baumbach, Gerda (Hg.): Auf dem Weg nach Pomperlörel – Kritik „des“ Theaters. Aufsätze. Leipzig. Leipziger Universitätsverlag [= Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung, Bd. 2], S. 39–74.

o. V. (1679): Die Macchabaeische Mutter Mit Ihren Sieben Söhnen. In einem Singe=Spiel vorgestellt. Komponist: Johann Wolfgang Franck. Hamburg: o. V.

o. V. (1978): Über Gefahren, Opern präsentieren zu lassen! Gutachten der Universität Jena von 1688 auf Anforderung des Hamburger Senats. In: Wenzel, Joachim E. (Hg.): Geschichte der Hamburger Oper 1678–1978. Hamburg: Hamburgische Staatsoper, S. 15–17.

Postel, Christian Heinrich (1689): CAIN und ABEL, Oder der verzweifelnde Bruder=Mörder. In einem Sing=Spiel vorgestellt. Komposition: Johann Philipp Förtsch. Hamburg: o. V.

Rauch, Christopher (1682): Theatrophania. Entgegen gesetzt Der so genannten Schrift Theatromania. Zur Verthädigung der Christlichen/ vornehmlich aber/ deren Musikalischen Operen/ und Verwerfung aller Heidschnichen und von den Alten Kirchen Vättern allein Verdammten Schau-Spielen. In Druck verfertigt Durch Christophorum Rauch. A.A. L.L. & Philosophiae Magistrum. Hannover: Wolfgang Schwendimann.

Reiser, Anton (1681): Theatromania, Oder Die Wercke der Finsterniß In denen öffentlichen Schau=Spielen von den alten Kirchen=Vättern verdammet/ Welches aus ihren Schriften zu getreuer Warnung Kürztlich entworfen L. Anton. Reiser/ von Augspurg/ der Zeit Pastor bey S. Jacob in Hamburg. Ratzeburg: Niclas Nissen.

Reiser, Anton (1682): Der Gewissenlose Advocat mit seiner Theatrophania. kürzlich abgefertiget von Lic. Antonio Reiser/ Pastorn zu St. Jacob in Hamburg/Cum Appendice ad Polycarpum quendam&c. Hamburg: Arnold Lichtenstein.

Richter, Christian (1980): Der erschaffene/ gefallene und auffgerichtete Mensch. In einem Singe=Spiel vorgestellt. In: Meyer, Reinhart (Hg.): Die Hamburger Oper. Eine Sammlung von Texten der Hamburger Oper aus der Zeit 1678–1730. Bd. 1. München: Kraus Reprint, S. 1–58.

Rückleben, Hermann (1970): Die Niederwerfung der hamburgischen Ratsgewalt. Kirchliche Bewegungen und bürgerliche Unruhen im ausgehenden 17. Jahrhundert. Hamburg: Hans Christians Verlag.

Schletterer, Daniela (1994): Theaterrealität zwischen Tradition und Aufklärung. Versuch einer Neupositionierung des Theaterschaffens Friederica Carolina Neubers. Diplomarbeit. Universität Wien.

Schröder, Dorothea (1998): *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Steiger, Johann Anselm (2004): *Schriftprinzip*. In: Betz, Hans Dieter/Browning, Don S./Janowski, Bernd/Jüngel, Eberhard (Hg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie u. Religionswissenschaft*. Bd. 7: R–S. Tübingen: Mohr Siebeck, Sp. 1008–1010.

Stockinger, Ludwig (2002): *Gottscheds Stellung in der deutschen Literaturgeschichte*. In: Nowack, Kurth/Stockinger, Ludwig (Hg.): *Gottsched-Tag. Am 17. Februar 2000 in der Alten Handelsbörse in Leipzig*. Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Stuttgart: Hirzel, S. 15–49.

Vinzent, Markus (1999): *Von der Moralität des Nichtmoralischen. Die ethische Grundlage für die Ermöglichung der Hamburger Oper*. In: Steiger, Renate (Hg.): *Von Luther zu Bach. Bericht über die Tagung 22.–25. September 1996 in Eisenach*. Sinzig: Studio, S. 197–232.

Wenn, Hans (1991): *Johannes Bugenhagens Hamburger Ordeninge. Beiträge zu ihrer Entstehung und Überlieferung*. In: Bugenhagen, Johannes: *Der ehrbaren Stadt Hamburg christliche Ordnung. 1529*. Unter Mitarbeit von Annemarie Hübner herausgegeben und übersetzt von Hans Wenn. Mit einem Vorwort von Martin Elze. Hamburg: Wittig, S. 265–307.

Wolff, Hellmuth Christian (1957): *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*. Wolfenbüttel: Mösel Verlag.