



Michael Walter

# Oper Geschichte einer Institution

METZLER  
BÄRENREITER



**J.B. METZLER**

Michael Walter

# OPER

Geschichte einer Institution

Mit 26 Abbildungen

J. B. Metzler Verlag

#### DER AUTOR

Michael Walter ist Professor für Musikwissenschaft an der Karl Franzens-Universität Graz. Er beschäftigt sich vor allem mit der Geschichte der Oper und ihren historischen Kontexten.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02563-0 (Metzler)

ISBN 978-3-7618-2068-1 (Bärenreiter)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2016 J. B. Metzler Verlag GmbH, Stuttgart  
Gemeinschaftsausgabe der Verlage  
J. B. Metzler, Stuttgart, und Bärenreiter, Kassel  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem  
und alterungsbeständigem Papier

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart  
(Foto: Théâtre Italien, Paris / Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz)  
Typografie und Satz: Farnschläder & Mahlstedt, Hamburg  
Druck und Bindung: Ten Brink, Meppel, Niederlande

# Inhalt

Vorwort	VII	III ORGANISATIONSFORMEN	61
Technische Hinweise	IX	Einleitendes	63
Dank	X	Unternehmeroper	66
I SICHTWEISEN	I	Kommerzielle Oper und Impresario-System in Italien	66
Der Zuschauer	3	Londoner Opernhäuser	96
Der Fachmann für öffentliche Verwaltung	6	USA: Metropolitan Opera	102
Die Sängerin	9	Opéra Comique und die kollektive Theaterleitung in Frankreich	106
II RAHMENBEDINGUNGEN	II	Die Hamburger »Oper am Gänsemarkt«	112
Geld und Münzen	13	Mobile Opern- und Schauspieltruppen	114
Reisen und Geld	13	Die Stadttheater in Deutschland und Frankreich	132
Wechsel und Creditbriefe	16	Hof- und Staatsoper	162
Bezahlung der Sänger	20	Die Pariser Opéra	163
Wechselgeschäfte der Impresari	23	Deutsche Hofoper	196
Reichstaler	25	IV RECHTSFRAGEN	219
Lire und Zecchini	27	Theaterrecht	221
Pfund Sterling	31	Prozesse	228
Französische Livres und Francs	32	Kontraktbruch	235
Louis d'or, Doppia di Spagna, Pistole	33	»Theatergesetze«	240
Einheitliche Währungen	34	Gefängnis	246
Reisen	37	Armenabgabe	252
Reisebedingungen	40	Zensur	254
Reisen im 18. Jahrhundert	41	Volljährigkeit bei Sängern und Sängerinnen	267
Reisen im 19. Jahrhundert	47	Die rechtliche Stellung von Sängerinnen	270
Reisen im 20. Jahrhundert	58		

V DIE SÄNGER 277

- Symbolisches Kapital 279
- Gagen und symbolisches Kapital 283
- »Gage« 289
- Die Gagen der Sänger im 18. Jahrhundert 290
- Gehälter an den deutschen Höfen 293
- Kastraten 294
- Die Gehälter an der Pariser Opéra 297
- Die Sängergehälter im 19. Jahrhundert 299
- Die Sängergehälter im 20. Jahrhundert 303
- Gagen im 21. Jahrhundert 304
- Sängergehälter im Vergleich 307
- Die Einnahmen 309
- Altersversorgung 326
- Die Solisten an den kleinen Theatern 331
- Agenten 335

VI AUTOREN 343

- Komponisten, Librettisten und die Oper als Aufführung 345
- Urheberrecht und »Werk« 350
- Der Operndirigent 354
- Angelo Mariani 358
- Die verlorene Macht des Komponisten 361

VII DAS OPERNPUBLIKUM 365

- Kommerz und Niedergang der Oper 369
- Eintrittspreise und Publikum 371
- Eliten 376
- »École du monde« 380
- Publikumsverhalten 383
- Räume 386
- Logenhierarchie 388
- Galerie und Parterre 391
- Dresscode 398
- Claque 402
- Prostituierte im Opernpublikum 405
- 20. Jahrhundert 410
  
- Anmerkungen 415
- Abkürzungen 455
- Bildquellen 455
- Literaturhinweise 456
- Register 459

# Vorwort

»Institution« ist ein Begriff, der in der soziologischen und historischen Forschung unterschiedlich definiert wird. Es gibt für ihn bis heute keine klare und eindeutige terminologische Festlegung. Eine Institution ist jedenfalls eine Einrichtung, die einem bestimmten Zweck dient und, um diesen Zweck zu erreichen, für ihr Funktionieren Regeln und Handlungsabläufe ausbildet, die das Handeln der Akteure bestimmen, das der Erreichung des Zwecks dient. Auch die Oper als Institution bildet solche Regeln und Handlungsabläufe aus, die heute nicht zufällig so sind, wie sie sind, sondern Resultat einer vierhundertjährigen Geschichte.

Die Oper ist keine musikalische, sondern eine theatralische Gattung. Der Zweck der Institution Oper ist es, Opern als Bühnenergebnisse zu produzieren. Das erfordert in unterschiedlicher Weise ausgeprägte Organisationsformen, deren historischen Wurzeln und Existenzbedingungen nachzugehen sein wird. Die Verbreitung der Oper war nicht auf Europa beschränkt, sodass auch die Organisationsformen der Oper in den beiden Amerikas, Australien oder Indien betrachtet werden müssen

Die Bühnenergebnisse sind wiederum nur dann Bühnenergebnisse, wenn sie als solche wahrgenommen werden, weshalb zu den essentiellen Bestandteilen der Institution Oper das Publikum gehört. Ohne Publikum gibt es ebenso wenig eine Oper wie ohne Bühne. Denn die Träger des Bühnenergebnisses und das Publikum reagieren in unterschiedlicher Weise aufeinander, sie kommunizieren und gerade diese Kommunikation macht den wesentlichen Reiz jedes Bühnenergebnisses, insbesondere aber der Oper aus

Die Träger des Bühnenergebnisses Oper sind die Sängerinnen und Sänger. Diese Feststellung mag banal klingen, hat aber weitreichende Konsequenzen, denn damit stehen die Komponisten von Opern nicht im Zentrum einer Institutionengeschichte der Oper. Die Oper als Institution produzierte in den meisten Fällen keine Uraufführungen, sondern bediente sich im Hinblick auf die Musik des Aufführungsmaterials, das keineswegs als unveränderbares »Werk« eines Komponisten begriffen wurde und wird. Die wichtigsten Personen, die mit Hilfe des musikalischen Aufführungsmaterials die Oper als Bühnenergebnis produzierten, waren die Sänger.

In diesem Buch werden vor allem die drei wesentlichen Komponenten der Institution Oper in den Blick genommen: die Organisationsformen der Oper als Voraussetzung der Produktion des Bühnenergebnisses, die Sänger als dessen institutionelle Träger und die Zuschauer als Rezipienten, aber auch Beteiligte am theatralischen Ereignis. Die inneren Strukturen der Organisationsformen – etwa der Opernbetrieb – werden dabei nur insoweit betrachtet als sie für die Organisationsform prägend und typisch waren. Das Opernorchester wird nicht behandelt, weil es nicht prägend für die Oper als Institution war, sondern von dieser vorausgesetzt wurde,

und in vielfältiger Weise von den – außerhalb der Institution Oper stehenden – Entwicklungen des Orchesters als Klangkörper abhängig war. Notwendig ist hingegen ein Blick auf Rechtsfragen, die für die Oper als Institution wichtig waren, auch wenn sie sich nicht ausdrücklich auf diese bezogen.

Institutionen haben in aller Regel die Eigenart, dass sie in verschiedener Weise mit Geldflüssen verknüpft sind. Im Fall der Oper ergibt sich daraus die Frage der Finanzierung der Opernhäuser, aber auch, vor allem im Hinblick auf die Sänger, die Frage der Ausgaben und, im Hinblick auf das Publikum, die der Eintrittspreise, die die Zugangsmöglichkeiten zur Oper regelten. Es werden in diesem Buch darum häufig Geldbeträge genannt werden, jedoch nicht, um eine Wirtschaftsgeschichte der Oper zu schreiben, sondern weil Geld, sei es als ausgegebenes, eingenommenes oder nicht vorhandenes, ein Zentrum ist, um das sich die Institution Oper in mehrfacher Hinsicht dreht. Über die konkrete Perspektive des Gelds lassen sich manche Sachverhalte klären, die sonst vage bleiben würden.

Die Oper als Institution hängt von materiellen Rahmenbedingungen ab, deren zwei wichtigste am Anfang dargestellt werden. Die Oper war ein ambulantes Geschäft. Alle Beteiligten reisten häufig lange Strecken durch mehrere, nicht nur europäische Länder. Darum ist nach den Reisebedingungen und deren Veränderungen zu fragen. Wer viel reiste hatte ein gravierendes Problem, nämlich die Unzahl unterschiedlicher Währungen. Darum müssen die Währungen und das Geldsystem in ihren für die Oper wichtigen Grundzügen dargestellt werden.

Die Geschichte der Institution Oper von der allgemeinen Theatergeschichte zu trennen ist schwierig, wenn man sich nicht auf jene seltenen Theater beschränken will, in denen ausschließlich Opern aufgeführt wurden (und selbst in vielen italienischen Opernhäusern gab es immer wieder Schauspiel-*stagioni*). Aber die Oper entwickelte ein eigenes System mit einer sehr speziellen Art von Darstellern, einem Publikum, das sich von dem des Sprechtheaters unterschied und einer Internationalität, die das Sprechtheater sprachbedingt nicht im gleichen Ausmaß erreichte. Eine Institutionengeschichte der Oper ist zudem dadurch gerechtfertigt, dass die Oper bis zum Ende des Ersten Weltkriegs die wichtigste europäische Theatergattung war, sich im 19. Jahrhundert weltweit ausbreitete und dadurch besonderen institutionellen Strukturen und Bedingungen unterlag. Wollte man die Institutionengeschichte der Oper freilich lückenlos darstellen, müsste man entweder auf charakteristische Details verzichten oder ein Buch mit einem kaum lesbaren Umfang schreiben. Im Folgenden wurde versucht, einen Mittelweg zu beschreiten (im Bewusstsein, dass dieser nach Arnold Schönberg bekanntlich gerade nicht nach Rom führt, aber vielleicht doch in die Nähe), wobei vor allem die Entwicklung der Institution Oper bis zu jenem Zeitpunkt im Zentrum steht, an dem sie das geworden ist, was sie heute ist. Obgleich dieser Zeitpunkt regional unterschiedlich ist, lässt er sich in den meisten Fällen doch auf die Zeit zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und dem Ende des Zweiten Weltkriegs eingrenzen.

## Technische Hinweise

Alle fremdsprachigen Quellenzitate wurden der leichteren Lesbarkeit halber ins Deutsche übersetzt. Der Originalwortlaut längerer übersetzter Quellenzitate ist im Internet abrufbar (<http://musikwissenschaft.uni-graz.at/de/forschen/institutionengeschichte-der-oper/>). Bei der Übersetzung einiger Zitate wurde mehr Wert auf eine für den heutigen Leser verständliche Wiedergabe des Sinns als auf die mechanische Übersetzung des Wortlauts gelegt. Die Literaturhinweise am Ende des Buchs enthalten aus Platzgründen nur die wichtigsten (in der Regel neueren) Titel. Ausführliche Bibliographien sind ebenfalls bei der genannten Internetadresse abrufbar.

Die Rechtschreibung der Zitate wird beibehalten. Im Original gesperrt gedruckte Passagen werden unterstrichen wiedergegeben. Nicht oder durch Anführungszeichen markierte Werktitel in den Zitaten werden einheitlich kursiviert. Kursivierungen in den Zitaten werden beibehalten. Auslassungen oder erklärende Hinzufügungen des Autors dieses Buches werden immer in eckige Klammern gesetzt.

Werktitel werden im Allgemeinen in der Sprache wiedergegeben, in der sie in den Quellen vorkommen oder in der Sprache, in der die entsprechende Oper gespielt wurde (z. B. *Don Juan*, wenn es sich um eine deutsche Fassung von *Don Giovanni* handelt).

Wenn Gattungsbezeichnungen und Institutionenbezeichnungen identisch sind, werden die Institutionenbezeichnungen mit Großbuchstaben geschrieben, die Gattungsbezeichnungen mit Kleinbuchstaben und kursiviert (z. B. *Opéra Comique* / *opéra comique*).

Die Bezeichnungen von Opernhäusern werden in der allgemein üblichen, meist verkürzten Form verwendet, also z. B. Teatro San Carlo für »Teatro di San Carlo«, Opéra für »Académie royale de Musique« (und andere offizielle Bezeichnungen dieser Institution) oder Teatro della Pergola für »Teatro posto in via della Pergola«.

Wenn vom »deutschen Sprachraum« die Rede ist, bezieht sich dies grundsätzlich auf den deutschsprachigen Theaterraum und lässt z. B. in Bezug auf Böhmen und Mähren außer Acht, das selbstverständlich die Mehrheit der Bevölkerung nicht deutschsprachig war.

Konzept und Begriff des »Adels« sind im hier behandelten geographischen Raum unterschiedlich. Ob ein »Cavaliere« in Italien ein Adeliger im Sinne der deutschen Auffassung des Adels war und in welchem Maße die englische »landed gentry« dem deutschen Adel vergleichbar ist, erforderte eine differenzierende Diskussion. Sozial und kulturell handelte es sich jedoch im Hinblick auf das Opernpublikum um eine einigermaßen homogene Gruppe, die darum (und im Bewusstsein, dass es sich nur um einen »provisorischen« Begriff handelt) durchgehend Adel genannt wird.

Teile des Buchs basieren auf verschiedenen Arbeiten des Verfassers, die in Büchern oder als Aufsätze in wissenschaftlichen Zeitschriften veröffentlicht wurden. Soweit in diesem Buch kurze sinngemäße oder auch einzelne Formulierungen aus diesen Arbeiten übernommen worden sind, werden diese nicht extra als Zitate ausgewiesen<sup>1</sup>.

Und schließlich: In diesem Buch werden grundsätzlich grammatikalische generische Begriffe verwendet, wenn das biologische Geschlecht für den dargestellten Sachverhalt unerheblich ist. »Sänger« bezeichnet darum weibliche und männliche Sänger (sowie Kastraten). Dort,

wo es aus sachlichen Gründen geboten ist, werden ausdrücklich weibliche oder männliche Bezeichnungen verwendet.

## Dank

Zu danken habe ich Beatrix Müller-Kampel für zahlreiche Gespräche, ihre hilfreichen kritischen Anmerkungen und für Ratschläge zur Eingrenzung des Themas. Esther Laura Schmeiser hat eine erste Fassung des Manuskripts mit unglaublicher Gründlichkeit Korrektur gelesen und mir ebenso wie Cristina Scuderi und Susanne Kogler in Übersetzungsfragen weitergeholfen. Sachdienliche Hinweise habe ich von Sven Nielsen und Ingeborg Zechner erhalten. Marina Dorigo hat in problemloser Weise die Abbildungen aus dem Archivio Storico del Teatro La Fenice ermöglicht. Ohne die unschätzbare technische Hilfe Elisabeth Jagls hätte dieses Buch nicht entstehen können und ohne die hilfreichen Kommentare Oliver Schützes wäre es in der hier vorgelegten Form nicht zustande gekommen.

# I SICHTWEISEN

## Der Zuschauer

Aber als berühmteste erwies sich besonders eine Aufführung, die mit Musik vorgetragen wurde [»recitata in musica«], wegen der großen Vielfalt der exquisiten Bühnenillusionen, die neben der einzigartigen Schönheit der Hauptszene, die mehrere Male in wunderbarer Weise verändert wurde, erschienen, und [noch] mehr Szenen mit exzellent eingesetzten Maschinen, [mit] Gesängen, Klängen und tausend anderen unterhaltenden Dingen, die beständig den Zuschauerraum zur Bewunderung hinrissen. Und gewiss konnte man im Zweifel sein, ob diese wunderbaren Dinge nur eingebildet waren oder wahr; oder ob sie mehr Menschliches hatten, oder mehr Göttliches; und ob zu diesem Zeitpunkt der Geschmack, den die Bühne mit so seltener und mit so gut aufeinander abgestimmter Vielfältigkeit der Schauspiele erreichte, am beeindruckendsten war oder das Vergnügen, das für eine so hohe und so majestätische Versammlung von Zuschauern vom Theater entsprang. [Der Zuschauerraum] wurde besonders bereichert von einer großen Anzahl der schönsten Damen, aber über allem erschien die Königin nicht nur im Hinblick auf die Schönheit, sondern auch im Hinblick auf die Gabe, dass ihre Augen die aller anderen mit so großer Macht anzogen, um sie zu betrachten. So groß war im Vergleich mit den Übrigen die Perfektion ihres Gesichts. Und so selten war die Harmonie der Schönheit der anderen [Körper]teile, die man an ihr bewunderte, und die der Schönheit aller anderen [Damen] so offensichtlich überlegen war.<sup>2</sup>

So berichtete Guido Bentivoglio d'Aragona, Privatkammerer des Papstes Clemens VIII., von der Aufführung einer der ersten Opern in seinen 1642 vollendeten, aber erst 1648 postum veröffentlichten *Memorie*. Bentivoglio stammte aus einer der bedeutendsten und einflussreichsten Familien der Emilia-Romagna (die ihren Stammbaum von einem illegitimen Sohn des Stauferkaisers Friedrich II. ableitete), nahm später wichtige diplomatisch-kirchliche Positionen ein, wurde 1621 zum Kardinal ernannt, unterschrieb 1633 als päpstlicher Inquisitor das Urteil gegen Galileo Galilei, wurde Verfasser eines bedeutenden Werks über den spanisch-niederländischen Krieg, war aber auch einflussreicher Kunstpatron, der 1607, nachdem er päpstlicher Nuntius in Brüssel geworden war, Girolamo Frescobaldi aus Ferrara in seinen Haushalt holte, wo dieser den größeren Teil jener Madrigale komponierte, die 1608 erschienen und Frescobaldis Ruhm begründeten.

Dieser spätere bedeutende Kirchenfürst und Diplomat, der im Jahre 1600 noch nicht lange im päpstlichen Dienst stand und im Gefolge des päpstlichen Legaten Kardinal Pietro Aldobrandini nach Florenz zu den Feierlichkeiten anlässlich der *per procuram* erfolgten Eheschließung von Maria de' Medici mit Heinrich IV., König von Navarra und Frankreich, gekommen war, hatte gerade fünf Tage vor der beschriebenen Aufführung seinen zweiundzwanzigsten Geburtstag begangen und war, wie selbst an diesem, viel später verfassten Bericht nicht zu übersehen

ist, noch leicht zu beeindrucken. Mit fast naivem Staunen nahm er die Aufführung der Oper *Il rapimento di Cefalo* am 9. Oktober 1600 zur Kenntnis. Als ob er beim Schreiben, über 40 Jahre später, selbst über seine damalige Naivität erstaunt wäre, fügt Bentivoglio, der Doktor beider Rechte und das war, was man heute als Intellektuellen bezeichnen würde, seiner Darstellung eine ästhetische Unterscheidung hinzu, die selbst bei den gebildeten Zeitgenossen kaum üblich war, nämlich die zwischen dem »Geschmack« (»gusto«) und dem »Vergnügen« (»diletto«). Letzteres bezeichnete das unmittelbare und gefühlte Vergnügen an den Dingen, während Ersteres das Vergnügen bezeichnete, das durch die Ratio und intellektuelles Erfassen des ästhetischen Gegenstands entstand. Es ist jedoch durchaus zweifelhaft, dass der junge Bentivoglio diese Unterscheidung schon im Jahr 1600 gemacht hatte. Es handelt sich wohl eher um eine Einsicht im Rückblick auf das Ereignis.

*Il rapimento di Cefalo* sollte der Höhepunkt der Florentiner Hochzeitsfeierlichkeiten sein, doch aus der Sicht der Operngeschichtsschreibung ist meistens die schon am 6. Oktober ebenfalls als Teil der Hochzeitsfeierlichkeiten aufgeführte Oper *L'Euridice* Jacopo Peris wichtiger (in der jedoch nicht nur Musik Peris erklang, denn sein Konkurrent Caccini hatte einige Sänger dazu veranlasst, Musik aus seiner eigenen *Euridice* zu singen). Dass Bentivoglio diese *Euridice* nicht erwähnt, ist ein Hinweis dafür, dass die Zeitgenossen andere Prioritäten setzten als die Geschichtsschreibung. Die Musik zu *Il rapimento di Cefalo* ist fast ganz verloren. Überwiegend stammte sie von Giulio Caccini, die Chöre allerdings hatten andere komponiert. Der Text war von Gabriello Chiabrera, einem der angesehenen Dichter der Zeit, verfasst worden. Bernardo Buontalenti war für die Konstruktion der für eine spektakuläre Opernaufführung notwendigen Maschinen verantwortlich.

Jene wenigen Werke, die man heute der Oper zurechnet und die vor *Il rapimento di Cefalo* aufgeführt wurden, konstituierten noch keine Gattung: Peris fast ganz verlorene *Dafne* (1598), Emilio de' Cavalieris im Februar 1600 in Rom aufgeführte *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* und die ebenfalls im Rahmen der Florentiner Festlichkeiten aufgeführte *Euridice*. Bentivoglio hat denn auch keinen Begriff für das, was er da gesehen hatte und beschränkt sich in der Beschreibung auf die Formulierung »recitata in musica«. Viel mehr als die nur *en passant* erwähnte Musik faszinierten Bentivoglio die Bühnenmaschinen Buontalentis und die damit erzeugten Illusionen. Ungefähr ein Drittel seiner Beschreibung sind jedoch nicht dem Bühnengeschehen gewidmet, sondern den Zuschauern, genauer gesagt: den Zuschauerinnen. Diese befanden sich in der Minderheit. Angeblich haben der Aufführung 3000 männliche und 800 weibliche Zuschauer beigewohnt. Die Schönste aber war, nach Bentivoglio, natürlich die frisch verheiratete Königin von Frankreich. Ob diese, die immerhin nach zeitgenössischen Maßstäben mit ihren 25 Jahren das übliche Heiratsalter bereits deutlich überschritten hatte, tatsächlich schön war oder nicht, spielte für die Beschreibung keine Rolle, denn dass eine Prinzessin und Königin anlässlich ihrer Hochzeit immer als mit herausragender Schönheit gesegnet beschrieben wird, war ein literarischer Topos und eine höfische Höflichkeitsformel, für die die Realität belanglos war.

Entscheidend ist aber die Blickrichtung Bentivoglios, und zwar im übertragenen wie im realen Sinn. Realiter sieht er das Bühnengeschehen mehr als er es hört. Es ist die optische Illusion, die ihn begeistert. Die Musik ist nur eines von »tausend« anderen Elementen, die ihn und die restlichen Zuschauer unterhalten. Sein Blick wandert aber auch von der Bühne in den Zuschauerraum und dort auf das für ihn attraktivste Element, die Damen des Medici-Hofes und

die der anderen Höfe, die zu Gast waren. »Schönheit« und »Harmonie« sind nicht, wie man erwarten könnte, Begriffe, die sich auf die erklingende Musik beziehen, vielmehr beziehen sie sich auf das Aussehen der Damen. Gewiss mögen andere Zuschauer andere Interessen gehabt haben als der noch junge Bentivoglio, aber seine Beschreibung zeigt, dass die Oper von Anfang an ein umfassendes Phänomen ist, bei dem es nicht nur um den ästhetischen Genuss eines in Musik gesetzten dramatischen Schauspiels geht. Das Schauspiel ist das Ganze: die Bühnenshandlung und der Zuschauerraum, die Maschinenteknik und der Klang der Musik, der »gusto« und das »diletto«. Aber zur Oper gehört auch die Funktion, die an dieser Stelle von Bentivoglio nicht ausdrücklich geschildert wird, weil er die Festlichkeiten als Ganzes vor Augen hatte und er über deren Funktion, von der die Oper nur ein Teil war, nicht lange reflektieren musste: Der Sinn der Hochzeitsfeierlichkeiten insgesamt war, Größe, Macht und Reichtum der Medici zu demonstrieren. Die Aufführung der Oper war kein ästhetischer Selbstzweck – ganz im Gegenteil war ihr Zweck ein politischer: die Repräsentation der Bedeutung eines Fürstenhauses. Und am besten erfüllte die Oper diesen Zweck, wenn sie sinnlich überwältigend war und die Zuschauer sich nicht langweilten. Zwischen der ästhetischen Absicht der Oper und der politischen der Auftraggeber lässt sich darum kaum ein Unterschied konstruieren, denn es wurde nicht die ästhetische Intention in Auftrag gegeben, sondern eine intendierte Wirkung. Darum interessierte einen Hofmann wie Bentivoglio auch nicht, wer die Autoren des Werks waren, denn Urheber waren für ihn selbstverständlich die Auftraggeber, also die Medici.

Die Wirkung einer Maschinenoper wie *Il rapimento di Cefalo* war bei einem jungen, unerfahrenen Höfling des Papstes offenbar leicht zu erreichen. (Oder aber das Ereignis hatte sich rückschauend beim alten Bentivoglio etwas verklärt.) Denn die Aufführung war keineswegs so glänzend verlaufen, wie Bentivoglio sie schilderte. Schon dass er nicht weiter auf die Musik eingeht, zeigt dies, denn wichtig für die höfische Repräsentation war die Nutzung der jeweils neuesten und modernsten Errungenschaften. Das war in diesem Falle die Musik, die jedoch weder Bentivoglio noch anderen, die positiv über das Ereignis berichteten, weiter aufgefallen war. Viel faszinierender waren die Bühnenmaschinen<sup>3</sup>. Aufwendige Maschinen, selbst wenn sie neue Effekte erlaubten, waren an sich aber nichts Neues, denn Buontalenti hatte solche schon für die Florentiner Intermedien von 1589 konstruiert. Zudem erfährt man von Kardinal Aldobrandini, dass die Maschinen 1600 nicht alle wunschgemäß funktioniert hätten. Immerhin: Die Szenenwechsel, die Meeresszene, die Darstellung des Himmels oder die Wolkenbewegungen waren spektakulär gewesen.

Cavalieri hielt in einem glaubwürdigen, kurz nach den Feierlichkeiten geschriebenen Bericht fest, die Schauspiele insgesamt seien von vielen anwesenden Adelligen als nicht erfolgreich betrachtet worden, am wenigsten erfolgreich aber sei *Il rapimento di Cefalo* gewesen. Die Musik sei langweilig gewesen und habe nach einer Passionsmusik geklungen (d. h. wie ein Gregorianischer Choral). Es sei weggeworfenes Geld, das der Großherzog in die Schauspiele, d. h. Opern investiert habe und diese hätten ihn jene Reputation gekostet, welche die Medici in solchen Dingen gehabt hätten. (Das stimmte nicht ganz, denn ein Teil der Reputation war Folge der Tatsache, dass die Medici für solche höfischen Feste Unsummen auszugeben in der Lage waren. Das Geld war denn auch die treibende Kraft hinter der Hochzeit: Der hochverschuldete Heinrich IV. hatte auf die Mitgift von Maria de' Medici spekuliert.)

Bentivoglios Bericht ist zwar für die Öffentlichkeit gedacht, aber als privater Bericht von einem höfischen Ereignis; Cavalieris Kommentar war an den großherzoglichen Sekretär Mar-

cello Accolti gerichtet, also offiziell und nicht ohne eigenes Interesse (Cavalieri, der als eine Art Eventmanager für die Festlichkeiten fungierte, vergisst nicht darauf hinzuweisen, dass der Großherzog eine Menge Geld hätte sparen können und dabei erfolgreicher gewesen wäre, wenn er Cavalieri mit den wichtigen Dingen betraut hätte).

Der offizielle Bericht über die Oper von Michelangelo Buonarroti<sup>4</sup> (der Neffe des ungleich berühmteren Künstlers), der noch im Jahr der Hochzeit gedruckt erschien, vermittelte der Öffentlichkeit das offizielle Bild der Aufführung von *Il rapimento di Cefalo*. In diesem Bericht werden auch die Namen der Komponisten genannt. Auch wird herausgestrichen, dass Caccini schon lange mit einer passenden Form des Bühnengesangs experimentiert habe, dass mehr als 100 Musiker an der Aufführung beteiligt gewesen seien, alle zur höheren Ehre der »Schule von Florenz«. Nur der Bass Melchiorre Palantrotti war von der päpstlichen Kapelle in Rom ausgeliehen worden. Hier wird auch die Sala delle Commedie in den Uffizien beschrieben, in der die Aufführung stattfand. Ebenso wie bei Bentivoglio bleiben auch die Anwesenden nicht unerwähnt, wobei allerdings die Geschlechterperspektive umgekehrt wird: der päpstliche Legat, Fürsten und Fürstinnen des Hofes und anderer Höfe (auch »oltramontani«), Prälaten und Barone sowie die bereits erwähnten 3000 »gentiluomini« und 800 »gentildonne«. Dass die Damen hier am Schluss der Aufzählung kommen, hat politische Gründe, denn die Aufzählung folgt dem politischen Rang der Anwesenden, sodass am Anfang, vor dem Legaten, die Königin genannt wird. Aber auch Buonarroti erwähnt das Aussehen des Publikums, die prächtige und verzierte Kleidung, die für den Anlass getragen wird, und natürlich wird auch die Schönheit der Königin erwähnt (»bellissima Regina«). Die Wahrnehmungsweisen Buonarrotis und Bentivoglios unterscheiden sich im Detail, aber nicht grundsätzlich.

## Der Fachmann für öffentliche Verwaltung

Eine ganz andere Sichtweise auf die Oper als Bentivoglio hatte 1774 ein Fachmann für öffentliche Verwaltung:

Opern sind die allererste und vornehmste Art der Schauspiele, sie erfordern aber einen ungemein starken Aufwand, indem darzu nicht allein ein sehr großes Gebäude nöthig ist, sondern auch, da es bey denen Opern hauptsächlich auf die Musik und Maschinen ankommt, viele Sänger und Sängerinnen, ein wohlbesetztes Orchester von den geschicktesten Musicanten, und Tänzer und Tänzerinnen, mit vielen Kosten unterhalten werden müssen [...], die Maschinen aber, so wie die Kleidung der Acteurs, die Auszierungen, und überhaupt alles, was nur in die Augen fällt, mit der äusersten Pracht verbunden wird. Opern gehören demnach nur blos vor grose und mächtige Höfe. Und wenn deren Finanzen nicht allzusehr zerrüttet sind, und hundert nothwendigere Dinge nicht dabey unterlassen werden; so ist das Geld auf diese prächtigen Vorstellungen gar nicht übel angewendet. Denn obgleich die Opern, weil sie gemeinlich auf Kosten des Hofes gespielt werden, und man also vor die *Entrée* nichts bezahlt, unmitelbar nichts eintragen; so haben sie doch den Nutzen, daß sie eine Menge Fremde herbey locken, sie mit anzusehen; welche dann öfters weit mehr Geld im Lande verzehren, als die ganze Opera gekostet hat. Es kommt mithin dadurch viel fremdes Geld ins Land, wovon sowohl

viele Einwohner der Residenzstadt, als wo eigentlich der Sitz der Opern ist, als auch die landesherrlichen Accise- Post- und andere Cassen participiren.<sup>5</sup>

War für Bentivoglio die Opernaufführung nur ein besonderes Element unter den Festlichkeiten zur Fürstenhochzeit gewesen, für das es keinen speziellen Gattungsbegriff gab und das vor allem durch seine Seltenheit auffiel, so ist für Johann Heinrich Ludwig Bergius, »Gräflich- Sayn-Hohen- und Wittgensteinischer Hofcammerrath«, von dem wir wenig mehr wissen, als dass er 1718 in Laasphe geboren wurde und 1781 in Wittgenstein starb, in seinem *Policey- und Cameral-Magazin* die Oper bereits jene Schauspielgattung, die an Bedeutung, aber auch an Kosten das gesprochene Drama weit überragte. An der Gattungsfähigkeit der Oper bzw. »Opera« besteht für ihn kein Zweifel, wenn sie auch unter institutionellen Gesichtspunkten zum »Schauspiele« – so der Titel des Artikels – zählt. Während der Begriff »Oper« sich im deutschen Sprachgebrauch am Ende des 19. Jahrhunderts in seinem Bedeutungsgehalt so sehr auf das primär Musikalische einengen sollte, dass man im späten 20. Jahrhundert, um das Theatralische und Spartenübergreifende der Oper wieder in den Mittelpunkt zu rücken, begann vom »Musiktheater« zu sprechen, ist für Bergius noch klar, dass die Musik zwar einer der wesentlichen Bestandteile der Opern ist, aber mindestens gleichrangig sind für ihn die »Maschinen« und alles das, was auf der Bühne zu sehen ist. Oper ist immer noch (und wird es bleiben) auch ein optisches Ereignis der Bühnenillusion.

Aber die Oper ist auch teuer, weil sie ein großes Personal verlangt. Als Verwaltungsfachmann nimmt Bergius, was nicht verwundert, einen anderen Blickwinkel gegenüber der Oper ein als Bentivoglio, bei dem nicht mehr allein vorausgesetzt wird, dass die Oper unter großem Kostenaufwand zur Selbstopäsentation der großen Höfe eingesetzt, sondern auch nach einer Kosten-Nutzen-Analyse jenseits der repräsentativen Bedeutung gefragt wird. Diese Fragestellung war mit dem Ende des Siebenjährigen Kriegs (1756–1763) aktuell geworden, der die Finanzen vieler Höfe ruiniert hatte, was diese dazu veranlasste, über den Sinn und die Kosten prunkvoller Opernaufführungen nachzudenken und vor allem darüber, wie man diese Kosten verringern konnte. Bergius hat dieses Problem der Höfe jedoch nur insoweit im Auge, als er anmahnt, dass durch die Kosten für die Oper nicht andere und wichtigere Dinge vernachlässigt werden dürften. Aber im Prinzip argumentiert er durchaus modern, indem er auf den Nutzen der »Umwegrentabilität« hinweist. Zwar bezahle das Publikum für die Aufführungen keinen Eintritt (»Entrée«), aber die durch die Opernaufführungen herbeigelockten Fremden gäben weit mehr Geld aus, als die Opernproduktion gekostet habe. Dieses Argument, das schon im ganzen 18. Jahrhundert häufig herangezogen wurde, um die Kosten der Oper zu rechtfertigen, erfreut sich auch heute noch bei den Städten, die mit hohen Subventionen den Opernbetrieb aufrecht erhalten, großer Beliebtheit. Das ist kaum verwunderlich, wenn man bedenkt, dass z. B. 2010 jede Theaterkarte in Deutschland mit Beträgen subventioniert wurde, die zwischen 100 und über 400 Euro lagen. Dadurch wächst der Druck auf die politisch Verantwortlichen, den Gebrauch von Steuergeld für die Theater zu rechtfertigen: »Kommunalpolitiker begründen die riesigen Zuschüsse oft auch damit, sie würden dadurch Gäste in die Stadt locken. Deren zusätzliche Ausgaben – für Übernachtungen oder Restaurantbesuche – würden die lokale Wirtschaft stärken und die Steuereinnahmen erhöhen. »Umwegfinanzierung« heißt diese Hoffnung der Stadtkämmerer, sie könnten die kommunalen Ausgaben für die Oper durch Mehreinnahmen sogar übertreffen.«<sup>6</sup> Die Stichhaltigkeit dieser Hoffnung ist in den meisten Fällen ebenso zu be-

zweifeln wie die Annahme von Bergius im Jahr 1774, weil sich nicht feststellen lässt, ob die angeblich herbeigelockten Gäste die jeweilige Stadt nicht auch besucht hätten, wenn es dort keine Oper gäbe. Bergius' Argument ist ein bürgerliches und kameralistisches, welches das Wohl des Staates insgesamt vor Augen hat und die Kosten für die Oper weniger öffentlich legitimieren soll, als dass die Fürsten auf den mittelbaren Nutzen von Opernvorstellungen hingewiesen werden sollen, die zu finanzieren sie manchmal nicht gewillt waren. Bergius argumentiert also, mit aller Vorsicht, gegen den potentiellen Sparwillen der Fürsten.

Die Gattung, die Bergius meinte, war die *opera seria*, also die italienische Oper mit ernstem Sujet. Als deren Gegenstück war seit dem frühen 18. Jahrhundert die komische Oper in unterschiedlichen Ausprägungen entstanden, vom Zweipersonenstück der Intermezzi bis hin zu den abendfüllenden, meist zweiaktigen *opere buffe* Niccolò Piccinis oder Baldassare Galuppi. Der Besetzungs- und Inszenierungsaufwand der *opere buffe* war jedoch niedriger als jener der *opera seria*, woraus folgte:

Man hat auch italienische komische Opern. Diese kosten nicht viel zu unterhalten, denn sie erfordern kein eigenes Opernhaus, sondern werden gemeinlich in dem Comödienhause, so ohnehin unterhalten wird, gespielt; wie dann auch sowohl die schon vorhandene Hofcapelle, als die Tänzer, dazu genommen, und also zu dieser komischen Oper etwa nur, wie in Berlin, zwey komische Sängerinnen und drey komische Sänger unterhalten werden. Die Besoldung dieser fünf Personen, als worin der hauptsächlichste Aufwand bestehet, kann so viel nicht ausmachen.<sup>7</sup>

Das war gewissermaßen die pragmatische Lösung, wenn ein Hof die Kosten scheute, aber nicht ganz auf Opernaufführungen verzichten wollte.

Bergius hat ein methodisches Problem, denn einerseits äußert er sich über die Oper, andererseits aber gehört diese eigentlich nicht zu seinem Thema, weil die Hoftheater »weder zum Ressort der Cammer noch des Policydirectorii, sondern vielmehr unter einem besonderen Directeur der Schauspiele zu stehen pflegen«<sup>8</sup>. Damit war gemeint, dass sie nicht zur öffentlichen Staatsverwaltung gehörten, sondern zum Privathaushalt der Fürsten, der als solcher nicht Gegenstand der Kameralwissenschaften sein konnte, aber auch nicht unter den Polizeibegriff fiel, weil dieser die Aufrechterhaltung der guten Ordnung des öffentlichen Lebens im weitesten Sinne meinte, wozu der fürstliche Haushalt aber nicht gehörte. Das argumentative Dilemma Bergius', der den Höfen dennoch anrät, »nach guten Policy- und Finanzgrundsätzen« zu verfahren, um Unordnung und überflüssige Kosten zu vermeiden, widerspiegelt den Charakter der Oper als Institution, die schon bald nach ihrer Entstehung dem Widerspruch zwischen fürstlichem Haushalt und öffentlichem Privatgeschäft ausgesetzt war, ein Widerspruch, der in Europa in der Finanzierung der Oper über Subventionen und Eintrittsgelder immer noch nachwirkt.

## Die Sängerin

In einem stimmten Bentivoglio und Bergius überein: Die Oper war die prächtigste Art der Schauspiele. Freilich meinten sie damit die Oberfläche der erzeugten Illusion. Hinter der Oberfläche, konkret: hinter der Bühne war häufig weder von diesen Illusionen noch der Pracht etwas zu spüren. Davon kann der folgende Bericht von Kathleen Howard einen Eindruck vermitteln, der Verhältnisse der Jahre 1907–1909 im kleinen, damals deutschen Stadttheater von Metz wiedergibt:

Sie [= die Kostüme] behalten auch die Gerüche der [historischen] Zeit, [jedenfalls] viele von ihnen, da ich bei einem Theater wie dem von Metz nicht glaube, dass die Kostüme der Männer jemals gesäubert wurden. Sachen, die in den letzten hundert Jahren sieben Monate lang mehrmals pro Woche getragen worden sind, sammeln eine Intensität und Vielfalt von Gerüchen an, die man schnupfern muss, um sie einschätzen zu können – ein wirklich sehr alter und fischahnlicher Geruch. Ich wünschte mir in Metz oft, dass ich keine Verwendung für meine Nase hätte und ich habe mir das seither viele Male gewünscht. Sich als Amneris den Weg zum Auftritt in der Triumphszene durch ein ägyptisches Volk zu erzwingen, das aus deutschen Infanteristen besteht, ist bestenfalls eine beängstigende Sache, aber wenn sie in Kostüme gekleidet sind, die seit Jahren nicht gewaschen worden sind, ist es eine Heldentat, bei der jeder den Mut verlieren könnte, vor allem, wenn er zur Anzahl jener Unglücklichen zählt, die unglücklicherweise unter Sängern alles andere als selten sind, deren Magenerven jedesmal revoltieren, wenn sie eine große Partie vor sich haben.

Waschen war in Metz nicht allzu populär, sogar unter den Solosangern. Ich habe mich [in der Garderobe] mit führenden Sängerinnen angezogen, deren Arme weiße Streifen zeigten, wo das Wasser heruntergelaufen war als sie sich ihre Hände gewaschen hatten, wobei sie sorgfältig am Handgelenk aufhörten. Ihr Make-up wurde die ganze Spielzeit über Nacht für Nacht mit demselben dreckigen Lappen entfernt und ihre Unterwäsche, die sie unter mehr oder weniger schicker Oberbekleidung trugen, hatte oft allzu lang ihrem Zweck genügt. Ich muss mich jedoch beeilen zu sagen, dass dieser Stand der Dinge eher die Ausnahme als die Regel war und dass in besseren Theatern die führenden Sängerinnen immer peinlich sauber waren.

Zu viel Verzierungen oder Raffinesse bei der Unterwäsche wird üblicherweise in der gediegenen Mittelklasse in Deutschland als fragwürdig betrachtet. Meine Mutter hatte mich mit zartem bebandertem Leinenzeug versorgt, und nachdem ich einige Zeit in Metz gewesen war, sagte man mir, dass am Anfang die Elsasserin, die mich anzog, über mich sagte, ich sei *›beaucoup trop soignée de ne pas avoir un amant* [zu adrett, um keinen Liebhaber zu haben]. Allerdings änderte sie später ihre Meinung und führte es auf amerikanische Extravaganz zurück – womit man immer auf Nummer Sicher geht. Einige der Männer waren wesentlich nachlässiger als die Frauen. Unser Operetten-Tenor spielte die ganze Spielzeit über im gleichen Hemd und puderte sich jeden Abend die Brust frisch mit einem gelblichen Puder, das er [auch] für sein Gesicht benutzte.<sup>9</sup>

Die 1880<sup>10</sup> geborene kanadische Mezzosopranistin Kathleen Howard machte ihre ersten Karriereschritte in Europa, bis sie 1916 ein Engagement an der New Yorker Metropolitan Opera annahm, wo sie 1918 in der Uraufführung von Puccinis *Gianni Schicchi* die Rolle der Zita sang. 1928 gab sie ihre letzte Vorstellung und war danach für kurze Zeit *fashion editor* und Autorin des Mode-Magazin *Harper's Bazaar*. Ab 1934 und in den 1940er Jahren betätigte sie sich mit großem Erfolg als auf komische Rollen spezialisierte Filmschauspielerin. In ihren 1918 erschienenen *Confessions of an Opera Singer* schildert sie ihre Engagements am kleinen Stadttheater in Metz, wo sie 1907 ihr erstes Engagement erhielt, und am Hoftheater in Darmstadt, wo sie von 1909 bis 1912 engagiert war. Ihr scharfer Blick vor allem auf die kulturellen Unterschiede zwischen den USA, wo sie den größten Teil ihrer Jugend verbracht hatte, und Deutschland, sowie ihre lebendige, häufig amüsante Art der Schilderung, aber vor allem die Einblicke in den Alltag einer Opernsängerin machen das Buch auch heute noch lesenswert.

Gewiss – Howard weist selbst darauf hin –, die Schilderung bezieht sich auf ein kleines Provinztheater. Aber man darf nicht vergessen, dass nur wenige deutsche Theater Hoftheater waren. Die meisten waren kleine bis mittlere Stadttheater, an denen die Verhältnisse kaum anders als in Metz gewesen sein dürften. Die Annahme der Elsässerin, dass Howard aufgrund ihrer etwas eleganten Unterwäsche einen Liebhaber haben müsse, war weniger humoristisch gemeint, als sie im 21. Jahrhundert aufgefasst werden mag. Sie verweist auf die Gefahr, dass einer Opernsängerin allzu leicht ein unmoralischer Lebenswandel unterstellt werden konnte. Dass man Howard erst später die Bemerkung dieser Garderobiere hinterbrachte, verdankt sich wohl der Tatsache, dass man erkannt hatte, ihr keinen leichtfertigen Lebenswandel unterstellen zu können. Und ganz so gleichgültig, wie sie in ihrem Buch vorgibt, dürfte Howard, die größten Wert auf einen gesitteten Lebenswandel legte, das Gerücht über einen Liebhaber wohl nicht aufgenommen haben.

Die drei Blicke auf die Oper und den Opernbetrieb werfen zentrale Fragen der Institution Oper auf. Um 1600 war die Oper noch in den höfischen Festbetrieb integriert, im 18. Jahrhundert war sie aus Sicht Bergius' vor allem ein Phänomen der Höfe, Howard schildert die Perspektive eines öffentlichen Provinztheaters am Beginn des 20. Jahrhunderts. Alle diese Organisationsformen waren typisch für die Oper, unterschieden sich aber – nicht zuletzt in ihrem ›Finanzierungsmodell‹ – deutlich voneinander. Welche Organisationsformen der Oper als Institution aber gab es im Laufe der Geschichte und wie verhielten sie sich zueinander?

Die Sänger werden von Bentivoglio nicht erwähnt, weil sie für ihn selbstverständlich zum Hofpersonal gehörten. Bei Bergius geht aus der Nebenbemerkung, der »hauptsächliche Aufwand« für die Oper bestehe aus den Sängern, hervor, dass die Gagen der Sänger für die Höfe ein Problem bedeuteten. Howard schildert die Innenperspektive von Sängern in einem Theaterbetrieb. Aber wie passen diese unterschiedlichen Betrachtungsebenen zusammen? Waren Sängergagen ein grundsätzliches Problem für die Theater?

Zur Oper als Institution gehört das Publikum, dass die Bühnenaufführungen wahrnimmt, aber auch selbst wahrgenommen wird. Aber wie setzte sich das Publikum zusammen und warum ging es in die Oper? Welche Rolle spielte der Rang der Zuschauer? Und wie unterschieden sich die Zuschauer im Theater, in dem Howard sang, von jenen der Festaufführung in Florenz?

# II RAHMENBEDINGUNGEN

## Geld und Münzen

Für das Operngeschäft spielt, wie für jedes Geschäft, Geld eine wesentliche Rolle, sei es in Form von Gehältern für die Sänger, Betriebskosten eines Theaters, Kosten für eine Produktion oder Kalkulationskosten eines Impresarios. Die Frage des Geld- und Münzsystems vom 17. bis 19. Jahrhundert, das verschiedene Schwierigkeiten aufwirft, kann darum nicht umgangen werden, wobei im Folgenden beispielhaft der Schwerpunkt auf die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts gelegt wird. Vollkommen sinnlos wäre es, Geldbeträge des 18. oder 19. Jahrhunderts in irgendeine moderne Währung, seien es Dollar oder Euro, umrechnen zu wollen. Die Lebensumstände, das Konsumations- und Ausgabeverhalten, der Kontext (z. B. direkte und indirekte Steuern – die heute im Zusammenhang eines Hauses zu entrichtenden Steuern sind üblicherweise Grundsteuern und richten sich nicht, wie etwa im London des 18. Jahrhunderts, nach der Anzahl der an der Straßenfront vorhandenen Fenster) haben sich in einem solchen Maße verändert, dass jeder Umrechnungsversuch nur eine Karikatur wäre.

Dem folgenden Abschnitt sei die grundsätzliche Bemerkung vorangestellt, dass, wie zu sehen sein wird, eine exakte Umrechnung der verschiedenen europäischen Währungen kaum möglich ist. Alle Zahlen in Bezug auf Währungsumrechnungen, die exakt erscheinen, erwecken diesen Eindruck nur, weil sich dies der entsprechenden Rechenoperation verdankt, deren Grundlage jedoch Zahlen sind, die einer gewissen Bandbreite unterworfen sind. Die Wechseltraktate des 18. Jahrhunderts vermerken dies mit der Angabe »m. o. w.« (= »mehr oder weniger«) bzw. in Italien durch »più o meno«. Durch die Rechenoperationen ergeben sich allerdings immerhin plausible und brauchbare Näherungswerte, wobei von einer geschätzten Schwankungsbreite von +/- 10% ausgegangen werden muss.

Hingewiesen sei auch darauf, dass die meisten Währungen im 18. und 19. Jahrhundert dem Duodezimalsystem folgen. Das Dezimalsystem wurde erst 1795 für den französischen Franc eingeführt, in Italien 1861 mit der Lira des neuen Nationalstaats, in Deutschland 1873 mit der auf dem Goldstandard beruhenden Mark.

## Reisen und Geld

Als es im 18. Jahrhundert zu einer immer intensiveren Reisetätigkeit von Sängern durch ganz Europa kam, betrachteten Kameralisten dies als Beitrag zur Gefährdung der Staatsökonomie. Im Zentrum der kameralistischen Kritik standen weniger die Gagenhöhen an sich als vielmehr der Transfer von Gagen und Pensionen ins Ausland. Ein solcher Transfer bedeutete in einer Zeit, in der das Geldwesen nicht von Papiergeld, sondern vom Austausch von Münzen be-

stimmt wurde, immer den Transfer von Edelmetall, vor allem des knappen Golds, ins Ausland. Das Problem des Edelmetalltransfers war kein theoretisches, auch wenn die Sängergagen insgesamt wohl keine große Rolle dabei spielten, und darum versuchten die Staaten ihm vorzubeugen. So durfte man z. B. aus Preußen am Ende des 18. Jahrhunderts kein Gold und Silber, also auch keine entsprechenden Münzen ausführen, mit Ausnahme von Ducaten und Kurant-Talern. Denn ganz ohne Export und Import von Münzen wären internationale Geschäfte, zu denen auch die Operngeschäfte gehörten, oder Reisen kaum möglich gewesen.

Für Sänger stellten sich verschiedene Probleme des Geldtransfers: 1. In welcher Weise reche ich Geld der Währung in Stadt A um, wenn ich es nach Stadt B in bar mitnehmen will? 2. Erhalte ich bei einem mir angebotenen Engagement in Stadt B in der Währung der Stadt B mehr Geld, als ich in der Währung der Stadt A habe, in der ich derzeit singe? 3. Wie transferiere ich Geld, das ich in Stadt A übrig behalten habe, zu einem anderen Ort B mit einer anderen Währung, etwa um ein Haus zu kaufen, ein Bankkonto anzulegen, arme Verwandte zu unterstützen, den Agenten zu bezahlen oder dem Lehrer den über Jahre hinweg vereinbarten Betrag für die Ausbildungskosten zukommen zu lassen?

Reisende Sänger waren – wie auch Kaufleute und Reisende – mit dem Problem der vielen unterschiedlichen Währungen innerhalb Europas konfrontiert. Dass dies ein nicht leicht zu lösendes Problem war, geht schon aus der Vielzahl der Münztraktate, Wechsel-Handbücher und Umrechnungstabellen des 18. und 19. Jahrhunderts hervor. Zudem gibt es eine Flut von Lehrbüchern der Arithmetik für Kaufleute, die sich hauptsächlich dem Problem der Umrechnung von Währungen und der Wechselbriefberechnung an den verschiedenen europäischen Handelsplätzen widmen. »Selbst Leopold Mozart, ansonsten durch seine unternehmerischen Tätigkeiten in kaufmännischen und rechnerischen Dingen bewandert, hat seine liebe Not mit der verwirrenden Vielfalt der verschiedenen Währungseinheiten in den deutschen und angrenzenden Ländern«<sup>1</sup>, was sich am 17. Oktober 1763 in einem Brief aus Brüssel niederschlägt:

In Coblenz und dem ganzen Trierischen hatten wir eine andere Geld-Rechnung zu lernen. Denn da hörte unsere Reichsmüntze auf, und man musste sich auf die Petermännchen, und auf sogenannten schweren und leichten Kreuzer verstehen. In Cölln und Bonn galt dieß alles nichts, und da fiengen die Stüber und die fettmännchen an. In Aachen kamen die Aachner Stüber Busch und Mark: und im grossen die Reichsthaler und Pattacons, auch die Schillinge etc in Lüttich kamen die Sous dazu. Und hier ist alles wieder nichts; sondern man muß andere Sous die Escalins, die Brabanter Gulden, und *plaquets*, die Stück deren eins 3. Escalins und  $\frac{1}{2}$  gilt etc, kennen lernen etc. Es ist nicht zu sagen, was man bald hier bald dort am Geld verliert. Und so bald man von hier weg über Valenciennes kömmt, so ist abermal die Geld Änderung; wo nichts als nur Louis d'or, Feder Thaler, und französische sous zu gebrauchen sind: so daß ich ietzt manchmal nicht gewust habe, wie ich meine Ausgaben notiren soll.<sup>2</sup>

Für die durchschnittlichen Bewohner einer Stadt, z. B. Handwerker und Arbeiter, stellte sich im 18. Jahrhundert das Problem des Geldumtauschs oder des Transfers von Geld indessen kaum, denn sie verreisten üblicherweise nicht oder zumindest sehr selten in ein Gebiet, in dem sie in fremden Münzen zahlen mussten. Reisen war teuer und bis ins 19. Jahrhundert eine Angelegenheit des Adels, des wohlhabenden Bürgertums und jener, die aus Berufsgründen reisen mussten.

Bezahlt wurde im täglichen Geldverkehr grundsätzlich mit Münzen. Papiergeld als allgemeines Zahlungsmittel setzte sich international erst nach dem Ersten Weltkrieg durch; im 18. und 19. Jahrhundert existierten zwar bereits verschiedene Formen von Papiergeld, doch wurde diesem in der Bevölkerung aufgrund schlechter Erfahrungen, darunter jener der durch die französischen Assignaten hervorgerufenen Hyperinflation, misstraut. Auch in Österreich gab man ab 1762 Papiergeld in Form von »Bancozetteln« (mit mehrfachen Gulden-Werten) aus, die der Sanierung der maroden Staatskasse dienen sollten. Zwar blieb dieses Papiergeld zunächst wertstabil, doch führte der ständige Druck neuer, ungedeckter »Bancozettel« am Anfang des 19. Jahrhunderts zu einer Inflation und 1811 zum österreichischen Staatsbankrott. Dabei verloren die »Bancozettel« ihren Wert und wurden im Verhältnis 5:1 in »Wiener Währung« (»W. W.«, »Einlösungsscheine«) umgetauscht. Das betraf natürlich auch das Theaterwesen. Der Sänger Franz Wild bezog z. B. im Theater an der Wien eine Gage von 3000 Gulden in »Bancozetteln«, die aber dann in 600 Gulden »Wiener Währung« umgewandelt wurden, wodurch er schlagartig verarmte. Als 1814 das Theater an der Wien mit der Hofoper vereinigt wurde, verbesserte sich seine finanzielle Lage, weil er nunmehr als Sänger der Hofoper eine Gage von 2000 Gulden in Conventions-Münze erhielt, also in Münzen bezahlt wurde<sup>3</sup>.

Aufgrund des berechtigten Misstrauens gegenüber Papiergeld verwendete man darum nach Möglichkeit Münzen. Der Wert der Münzen entsprach im Idealfall dem Edelmetallwert, d. h. dem Gewicht des in ihnen enthaltenen Edelmetalls. Wurde – etwa in Kriegszeiten – der Edelmetallgehalt unter Beibehaltung des Nominalwerts der Münze verringert, resultierte daraus eine Münzverschlechterung, also ein Währungsverfall. Das Umtauschen von Münzen in andere Währungen war theoretisch nichts anderes als die Feststellung des Edelmetallwerts der zwei unterschiedlichen Münzen, unabhängig von ihrem Nominalwert. Entsprach der Goldgehalt von Münze A dem Goldgehalt von zwei Münzen B, dann musste man zwei Münzen B für eine Münze A geben, wenn man umtauschen wollte. Tatsächlich erfolgte der Umtausch von Reichstalern in russische Rubel zeitweise genau diesem Prinzip, indem die Reichstaler (als Species-Taler; vgl. unten) nämlich einfach gewogen wurden; auch in Italien wurden Lire, wenn es um größere Beträge ging, häufig gewogen statt gezählt. Diese Gewichtsparität war natürlich insbesondere für den Handelsverkehr von größter Bedeutung, wollten die Kaufleute keine Verluste machen.

Konnten Kaufleute nicht selbständig den tatsächlichen Wert von Münzen überprüfen, waren sie auf die kursierenden Handbücher über die europäischen und außereuropäischen Münzen angewiesen. Diese Handbücher enthielten vor allem auch die Wechselkurse der verschiedenen Wechselorte (= Handelsstädte). Arbeitete man nämlich mit hohen Summen, war der reale Umtausch von Münzen schon aufgrund von deren Gewicht und weil man sie über lange Strecken hätte transportieren müssen, unpraktikabel. Wechsel (Wechselbriefe) waren eine schriftliche Anweisung an eine Person (im Hinblick auf Privatpersonen war das im 18. Jahrhundert meist noch ein Kaufmann), einer anderen Person eine bestimmte Summe Geldes an einem anderen Ort auszuzahlen, also eine Zahlungsanweisung. (Von diesen »trassierten Wechseln« ist der Wechsel im Sinne einer Schuldverschreibung zu unterscheiden.) Der wechselfähige Personenkreis war im 18. Jahrhundert je nach Wechselort und Region eingeschränkt. Immer wechselfähig waren natürlich Kaufleute (unabhängig vom Geschlecht). Sänger konnten mangels Wechselfähigkeit häufig nicht selbst Wechsel ausstellen, wohl aber sich solche ausstellen lassen und einlösen (wie auch im Fall des reisenden Leopold Mozart). War man auf Reisen, war

es wichtig, den Wechsel gegen Bargeld einzulösen, weil man dieses ja brauchte. Es gab allerdings auch die Möglichkeit, Wechselgeschäfte über eine Bank abzuwickeln und, modern gesprochen, sich ein Konto (Deposit) bei einer Bank einzurichten. Eine »Girobank« oder »Banco di Deposito« hatte den Zweck, Konten zu führen und bargeldlose »Überweisungen« vorzunehmen, auch ins Ausland. Der Unterschied zu anderen Banken war, dass eine solche Bank keine Zinsen zahlte. Reine Girobanken gab es im 18. Jahrhundert nur sehr wenige, aber die meisten anderen Banken erfüllten auch die Funktion von Girobanken. Im Hinblick auf Sängere und Impresari bedeutet dies jedoch, dass – insbesondere im Zusammenhang mit Wechselbriefen – ein bargeldloser Verkehr und das Anlegen von Bankkonten möglich war. Wie zu sehen sein wird, ist das ein wesentlicher Vorteil, weil bei Spitzensängern und den bedeutenden Impresari große Summen umgeschlagen wurden, die – auch in einer Zeit, in der bei Entlohnungen aller Art Barzahlung die Regel war – nicht mehr in bar gezahlt werden konnten und von einem Ort zu einem anderen transferiert werden mussten.

## Wechsel und Creditbriefe

Ein Wechsel konnte theoretisch »al pari« ausgestellt werden, d. h. man erhielt für den Betrag, auf den der Wechsel ausgestellt war, den exakten Gegenwert in einer anderen Währung (das gleiche war der Fall bei einem »al pari«-Umtausch von realen Münzen). Üblicherweise wurde aber ein Wechsel mit einem »Agio« eingetauscht. Der »Agio« war ursprünglich die Gewinnmarge des Geldwechslers beim Umtausch von Gold- in Silbermünzen, beschrieb im 18. Jahrhundert aber den Aufschlag, der zu zahlen war, wenn Münzen mit gleichlautendem Namen einen tatsächlichen unterschiedlichen Wert hatten (z. B. preußische Taler und Conventions-Taler). Die Provision des Wechsel-Bankiers bzw. des Geldwechslers beim realen Münztausch war zu diesem »Agio« dann hinzuzuzählen.

Die Währungsunterschiede waren aber nur in der Theorie ausschließlich vom Edelmetallgehalt abhängig, in der Praxis spielten auch andere Gesichtspunkte hinein wie z. B. die banale Tatsache, dass manche, vor allem kleinere Münzen, weniger beliebt waren als andere oder dass bestimmte Münzen als besonders wertstabil galten bzw. Goldmünzen für den Handel vorteilhafter waren als Silbermünzen (der venezianische Zecchino war infolgedessen immer leicht überbewertet). Durch den »Agio« und die Banken- oder Geldwechsler-Provision ergab sich beim Eintausch von Wechseln darum ein Verlust. Der »Agio« war an den verschiedenen zentralen Handelsorten unterschiedlich (und wurde deshalb in den Handbüchern für Kaufleute für die einzelnen Orte genannt und in den Orten selbst in regelmäßigen Abständen per Aushang bekannt gemacht). Für den Umtausch von Geld via Wechsel war also nicht, wie heute, die Relation zweier nationaler Währungen entscheidend, sondern Kurs und »Agio« des Geldes in der jeweiligen Handelsstadt. In Venedig und Hamburg war der »Agio« beispielsweise besonders hoch.

Entscheidend im vorliegenden Zusammenhang ist, dass Wechselgeschäfte bzw. auch der reale Tausch von Münzen in andere Währungen (»kleines Wechselgeschäft«) mit einem gewissen Verlust verknüpft waren, der in Prozent ausgedrückt wurde und zwischen 0,25 Prozent bis hin zu 20 Prozent (und mehr) betragen, also beträchtlich sein konnte. Wer viel reiste und häu-

fig Geld umtauschen musste, egal in welcher Form, hatte also zum Teil erhebliche Verluste zu verzeichnen. Hinzu kam, dass in den einzelnen Staaten oder Städten immer nur bestimmte Münzen (in der Regel Silbermünzen) als Geld betrachtet wurden, während alle anderen Münzen (z. B. Gold-Ducaten) als Ware be- bzw. gehandelt wurden<sup>4</sup>. Nur am Rande sei darauf hingewiesen, dass gerade für Reisende der Umtausch von Münzen sich auch dadurch komplizierte, dass in den Territorien und Städten nicht nur die eigene Währung galt, sondern aus verschiedenen Gründen, etwa weil, wie z. B. in Mailand schlicht nicht genug Münzgeld der eigenen Währung vorhanden war, auch bestimmte fremde Währungen galten. Darüber hinaus behielten in der Regel die alten, nicht mehr geprägten Münzen ihren Wert, der sich aber vom Wert einer aktuell geprägten Münze mit der gleichen Bezeichnung unterscheiden konnte (in Frankreich wurden zwar die alten Münzen durch Einschmelzen und Neuprägen aus dem Verkehr gezogen, was aber nur für die tatsächlich in Frankreich kursierenden Münzen galt, denn der im Ausland kursierenden Münzen konnte man natürlich nicht habhaft werden). Und schließlich galt in einem Staat nicht an jedem Ort die eigentliche staatliche Währung, sodass es notwendig war, sich immer über die vor Ort kursierenden Münzen kundig zu machen. Livorno z. B. war ein Freihafen, der zwar zum Großherzogtum Toscana gehörte, aber eine andere Währung hatte. Palermo gehörte faktisch zum seit 1720 existierenden<sup>5</sup> Königreich beider Sizilien, hatte aber eine andere Währung als Neapel, wobei die sizilianische Oncia als Drei-Ducaten-Stück aber auch in Neapel Zahlungsmittel war.

Ein Sänger musste also bei jedem Valuta-Umtausch mit einem gewissen Verlust kalkulieren, zumal er es immer mit mehr oder weniger schwankenden Kursen zu tun hatte. Da Sänger keine Kaufleute waren, dürften sie sich, wenn es nicht um tatsächliche Geschäfte wie den Kauf eines Hauses ging, zum Geldtransfer bei Reisen im 18. Jahrhundert – wie andere Reisende auch – eines Creditbriefs bedient haben. Das waren sogenannte »offene Wechsel«, die ein Kaufmann einer Person über eine unbegrenzte Summe ausstellte, und die dann bei einem seiner »Correspondenten« an einem anderen Ort wieder gegen Bargeld eingetauscht werden konnten. Rechtlich gab es zwischen Wechseln im engeren Sinn und Creditbriefen keinen Unterschied. Creditbriefe waren zur Finanzierung von Reisen erfunden worden und dann, wenn sie tatsächlich »offen« waren, also nicht auf eine bestimmte Summe begrenzt waren, für den Aussteller gefahrlieh, weil der Inhaber des Creditbriefs diesen missbräuchlich verwenden, also mehr Geld ausgeben konnte, als er zu Hause verfügbar hatte bzw. Räuber den Creditbrief für jegliche Summe einlösen konnten. In der Praxis teilte darum ein Kaufmann seinem »Correspondenten« in einem direkt an diesen gerichteten Schreiben mit, bis zu welcher Höhe er Geld aufgrund der Vorlage des Creditbriefs auszahlen konnte. Das war offenbar der Fall bei den Creditbriefen Leopold Mozarts. Sinnvollerweise gab der Kaufmann im gleichen Brief eine physische Beschreibung des Inhabers des Creditbriefs, um zu verhindern, dass dieser von einer anderen Person eingelöst werden konnte.

Der Begriff des Creditbriefs wird häufig missinterpretiert. Ein Creditbrief bedeutete im 18. Jahrhundert nicht, dass man im heute üblichen Sinne einen Kredit brauchte, sondern dass man an einem anderen Ort Kredit hatte. Die Ausstellung eines Creditbriefs war vor allem notwendig, um an einem Ort über Bargeld in einer fremden Währung verfügen zu können, die dann aufgrund des Creditbriefs ausgezahlt wurde:

Ueberhaupt ist die bequemste und vortheilhafteste Art zu reisen, nicht viel bares Geld mit sich zu führen, sondern in jeder großen Stadt, wo man sich eine Zeit lang aufzuhalten gedenkt, einen Creditbrief an einen Banquier zu haben, damit man, so oft und so viel man braucht, jederzeit heben könne. Es kostet zwar alle Mahl etwas mehr, indem man dem Banquier seine Provision und anderer Kosten vergüten muß; aber dieser Weg bleibt doch alle Mahl der sicherste.<sup>6</sup>

Der junge Tenor Michael Kelly erhielt von seinem durchaus vermögenden Vater in Dublin 1779 einen Creditbrief für Neapel, der die jährlichen Kosten von 80 £ abdecken sollte. Kelly musste den Creditbrief dem Prior des Dominikanerklosters bei der Kirche S. Domenico Maggiore überreichen, der ihm die monatlich notwendige Summe in bar in neapolitanischer Währung auszahlte (d. h. in wirklich geprägten Münzen, z. B. in Oncie, Doppie, Scudi und Tari). Irische Pfund direkt in neapolitanische Währung umzutauschen, war unmöglich. Für kleinere Beträge hielt Kelly allerdings den direkten Umtausch von Münzen für praktikabler. Als sich ihm die Gelegenheit bot, den Karneval in Rom zu besuchen, wurde er zwar mit einem Creditbrief in Zecchini ausgestattet, aber er hielt es für bequemer, im Hafen Neapels, wo Geldwechsler vor großen Holzschüsseln mit allen möglichen Münzsorten saßen, für eine geringe Aufzahlung neapolitanische Ducaten direkt in römische Scudi einzutauschen. Da Kelly die ganze Reise nichts kostete, benötigte er aber nur ein geringes ›Taschengeld‹, also vergleichsweise wenige Münzen. Creditbriefe waren noch im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine bevorzugte ›Reisewährung‹ bei Sängern. Nach dem Tod Giulia Grisis in Berlin 1869 ließ sich z. B. Mario, ihr Lebenspartner, Grisis Creditbriefe übergeben.

Wenn Leopold Mozart auf seinen Reisen mit Sohn und Tochter den Salzburger international tätigen Kaufmann Johann Lorenz Hagenauer um Creditbriefe bat, dann nicht zwingend darum, weil er kein Geld mehr hatte, sondern weil es ihm an Bargeld fehlte. Das wiederum hing damit zusammen, dass die Adeligen, die selbst unter Bargeldmangel litten, Mozart für die Konzerte seiner Kinder kein Geld, sondern Naturalien gaben, welche nicht ad hoc in Bargeld transferiert werden konnten. Daraus ergab sich 1763 in Brüssel ein Problem.

Leopold Mozart hatte von Hagenauer einen an den Augsburger Kaufmann »Mr: Calligari«, also einen Correspondenten Hagenauers, gerichteten Creditbrief über 500 Fl. erhalten (wobei – vgl. unten – unklar ist, welche Art von Gulden gemeint ist). Den Creditbrief überbrachte er Calligari, der ihn wunschgemäß nicht in Augsburger Geld auszahlte, sondern in einen Creditbrief nach Straßburg über 300 Fl. und einen anderen nach Frankfurt über 200 Fl. aufteilte, damit Leopold Mozart über das Währungsäquivalent der genannten Beträge in der jeweiligen Ortswährung verfügen konnte. Offenbar plante er zu diesem Zeitpunkt noch, über Straßburg zu reisen. In Frankfurt löste er 100 Fl. des einen Creditbriefs ein. Er hatte also noch 400 Fl. in Form von Creditbriefen, von denen ihm aber 300 Fl. nichts nützten, weil sie auf Straßburg ausgestellt waren. Die im folgenden Brief genannten 100 Fl. im Creditbrief an die Witwe Nettine entsprechen jedenfalls genau jenen, die vom Frankfurter Creditbrief noch übrig waren (den er also in Aachen hätte ›umtauschen‹ können, indem er den Creditbrief Calligaris Paul Kahr übergab und sich einen neuen ausstellen ließ). In Brüssel ging Leopold Mozart das Bargeld aus. Zwar hofft er, dass seine Kinder vor »Prinz Carl« (Karl Alexander von Lothringen) auftreten können, vermutet aber zugleich, dass sich dies, wenn es denn überhaupt zustande käme, nicht in klingender Münze niederschlagen würde. Zwar hatten er bzw. seine Kinder schon verschiedene »kostbare Presenten« in Brüssel bekommen, die er »aber nicht zu geld machen will«. Daraus ergibt

sich das praktische Problem: »Es ist anbey leicht zu erachten, daß ich eine rechtschaffne zeche in hotel werde zu bezahlen haben. und zur Reise nach paris muß ich wenigst 200 f [l.]: in Sack haben.« Darum bittet Leopold Mozart um einen weiteren Creditbrief aus Salzburg:

Nun habe zwar Hofnung künftigen Montag da ein grosses Concert seyn wird, eine gute beute von grossen thalern und louisd'or zu machen. weil man sich aber alzeit sicher stellen muß, so bitte die gütte für mich zu haben, und durch Hr: Hafner, dem mich höflichst empfehle, oder jemand andern die Sache so zu veranstalten, daß ich nach paris einen Credit Brief erhalte, um wenn ich zur höchsten Noth hier mehr geld nötig hätte und ein Schuld machen müsste, solche gleich bey meiner ankunft in paris nach Brüssel übermachen könnte. Ich habe zwar noch einen Credit Brief von H: Bürgermeister Paul Kahr et fils aus Aachen an Madame veuve Matt Nettinè in Brüssel für 100 fl., allein hiemit ist es auch alles, und ich kann nicht wissen, was uns vorfallen könnte. Ich hofe, und bin fast versichert, daß paris alles Multiplicando ersetzt. Ich hatte noch einen Credit und recomendations Brief vom H: provino, er ist aber in aachen ausgeloschen; denn H: Eschweiler, an den ich ihn in Cölln hatte, gab mir ihn an H. pastor und Sohn nach Achen. Dieser H: pastor ist ein Tuch fabricant, und hat folglich weder nach Frankreich noch brüssel einige Correspondenz.

In der schachtel, in welcher unsere Peruische Kostbarkeiten und Schätze sind, werden Sie 200 fl: bayrische thaller finden. nehmen sie solche zu sich, und schreiben sie mir solche gut, bis ich und meine Kinder ihnen seiner Zeit für alles Rechenschafft ablegen, und für ihre viele gütte danken werden.<sup>7</sup>

Wie man sieht, ist es nicht so, dass Leopold Mozart in Brüssel überhaupt kein Geld mehr gehabt hätte oder pleite gewesen wäre, ja er rechnete sogar mit höheren Einnahmen, und selbst wenn diese nicht einträfen, würde er eben Schulden in Brüssel machen, da er nicht weiß, ob der Creditbrief an die Witwe Nettine ausreichend zur Deckung der Hotelkosten sein wird (falls nämlich die erwarteten Einnahmen zu gering ausfallen würden). Im schlimmsten Fall könnte er noch auf die erhaltenen Geschenke zurückgreifen und diese zu Geld machen (»von tabatieres und etuis und solchem Zeug könnten wir bald einen Stand aufrichten«), was er aber nicht will. Es geht Leopold Mozart nicht um die Finanzierung eventueller Schulden in Brüssel, es besteht auch nicht die Gefahr eines Abbruchs der Reise und schon gar nicht geht es um »finanzielle Unterstützung«<sup>8</sup>, sondern darum, dass er in Paris über genügend Geld in der notwendigen Währung verfügen kann, was nur mit Hilfe eines Creditbriefes – also, modern gesprochen, mit einer Art Scheck – möglich ist. Einen Creditbrief des Augsburger Kaufmanns Johann Peter Rovino, den Leopold Mozart über Eschweiler und Pastor zweimal »umtauschte«, d. h. bei einem Kaufmann einlöste, der wiederum einen neuen Creditbrief für einen seiner Correspondenten ausstellte, musste er verfallen lassen, weil Pastor in Aachen – was Leopold Mozart offenbar nicht wusste – keine Verbindungen nach Brüssel und Paris hatte, also auch keinen Correspondenten, bei dem Leopold Mozart den Creditbrief hätte einlösen können. Der Creditbrief-Umlauf war sozusagen in eine Sackgasse geraten. Damit er in Paris über Bargeld verfügen kann, will Leopold Mozart nun einen neuen Creditbrief von einem Salzburger Kaufmann mit Beziehungen nach Paris. Er lässt die Höhe des Creditbriefs offen, weil Creditbriefe eben »offene Wechsel« sind, d. h. man wird ihm aus Salzburg mitteilen müssen, über welchen Betrag der Creditbrief ausgestellt worden ist. Tatsächlich müssen es mindestens 300 Fl. gewesen sein (was sich wiederum

mit der Höhe des nicht verwendbaren Creditbriefs auf Straßburg deckt, also einem Betrag, für den ohnehin ein Creditbrief bestand, der ursprünglich von Hagenauer ausgestellt worden war), denn diesen Betrag ließ sich Mozart dann in Paris vom Bankhaus Tourton und Baur auszahlen.

Die »gütte«, für die Leopold Mozart dankt, ist nicht die Güte der Gewährung eines Kredits (selbst wenn der Creditbrief über mehr als 200 Fl. ausgestellt worden wäre, hätte es in der »schachtel« noch genügend Sicherheiten gegeben), sondern die Güte, den Aufwand der Erstellung des Creditbriefs zu übernehmen. Die genaue Abrechnung des Creditbriefs erfolgt, wie in allen solchen Fällen, notwendigerweise erst nach der Rückkehr Leopold Mozarts, wenn klar ist, welche Summen er wo in welcher Währung eingelöst hat. Dabei würde dann auch der von Hagenauer stammende, via Calligari auf Straßburg ausgestellte und vielleicht weder »umgetauschte« noch eingelöste Creditbrief berechnet werden.

Dieselbe Situation wie in Brüssel findet sich dann am 28. Dezember 1774 in München in einem Brief Leopold Mozarts an seine Frau: »Du oder die Nannerl muß zu H: Hagenauer gehen, und ihn ersuchen, daß er ihr einen Credit-brief für mich an einen seiner Correspondenten mit giebt. dan wenn mann gleich ein Regal [Geschenk] erhält, so wird es oft verschoben, daß man es nicht abwarten kann, ja manchmahl erst nachgeschickt, und ich will mich auf nichts verlassen, denn hier ist alles langsam und oft verwirrt.«<sup>9</sup>

1764 in Paris hingegen musste Leopold Mozart nicht auf sein Salzburger Geld zurückgreifen. Er händigte 200 Louis d'or den Bankiers »T[o]urton und Baur« im April als Deposit aus, die ihm daraufhin einen Creditbrief für London über 4800 Livres ausstellten<sup>10</sup>. Mozart konnte nun über dieses Geld in London disponieren, wollte es aber »in Natura«<sup>11</sup> in Salzburg haben. Anfang Juni veranlasste er darum, dass Tourton und Baur das Geld (was wiederum nur über einen Wechsel möglich war) zu »H: Johann Christoph Schwerdner« in Hamburg transferierten. Gleichzeitig ließ er einen Wechsel für Hagenauer auf Hamburg (nämlich Schwerdner) ausstellen, mit dem dieser das Geld erhalten und verzinst anlegen konnte. Die Umrechnung der 200 Louis d'or in 2250 Fl. hatte Mozart vom Bankhaus Loubier & Teissier in London prüfen lassen.

## Bezahlung der Sänger

Die geringen Gagen wurden in bar ausgezahlt. Das musste nicht immer im Theater selbst geschehen (obwohl für Italien wohl davon auszugehen ist), sondern konnte, wie in Nürnberg 1826, auch dergestalt erfolgen, dass ein Beauftragter der Direktion »mit einem mächtigen Geldsack« und dem Gagebuch unter dem Arm«<sup>12</sup> die Sänger zuhause besuchte und bezahlte.

Im Hinblick auf die Bezahlung der reisenden Spitzensänger ist eindeutig, dass sie mindestens im frühen 19. Jahrhundert, wenn sie in Valuta bezahlt wurden, trassierte Wechsel vom Impresario erhielten<sup>13</sup>. Da dies jedoch nicht als Neuerung beschrieben wird und schon im 18. Jahrhundert in Valuta bezahlt wurde, ist auch für dieses Jahrhundert eine Ausstellung von Wechseln an Sänger anzunehmen. Zwar ist es vorstellbar, dass Senesino jene 600 Doppie di Spagna (ca. 1020 Zecchini), die er für die *stagione* 1736/37 in Turin erhielt, in tatsächlichen Münzen ausbezahlt bekommen hat, denn die Gagen wurden in Teilbeträgen ausgezahlt (meist »quartali«, d. h. in Vierteln: das erste bei Ankunft, das letzte nach der letzten Vorstellung, die beiden anderen im Laufe der *stagione*), aber dennoch hätte er dann zuhause – bei einem Münzgewicht

der Doppie di Spagna von etwas weniger als 6,5g – Münzen mit einem Gewicht von fast 3,9 kg gehabt, was für die nächste Reise unpraktikabel und gefährlich gewesen wäre. Auch Benedetto Marcello verwendet 1722 in seinem satirischen *Teatro alla Moda* im Zusammenhang mit Verträgen der Primadonna die Formulierung von »Crediti d'Impresarij«, die bei der »Bank des Unmöglichen« (»Banca dell'Impossibile«) einzulösen seien, womit nur Wechsel gemeint sein können (und zugleich auf die Gefahr angespielt wird, dass diese nicht gedeckt sein könnten). In einem Vertrag, der keine Interpretationsmöglichkeiten zulassen sollte, war der »Agio« festgelegt, so etwa im Vertrag Lanaris mit Giulia Grisi vom 18. März 1831, in dem festgehalten wurde, dass der zu zahlende Betrag »in argento« (also in Silbermünzen) oder – unter Einberechnung von 20 % »Agio« (= 3000 Fr.) – in Valuta, also in diesem Falle Fr., ausbezahlt werden musste, was eine tatsächliche Summe von 18000 Fr. ergab<sup>14</sup>. D. h. also, dass Grisi von Lanari einen Wechsel über 18000 Fr. erhielt, den sie in Paris einlöste.

Gerade den hochbezahlten Spitzensängern, die von *stagione* zu *stagione* in anderen Theatern auftraten<sup>15</sup>, blieb schon im 18. Jahrhundert nichts anderes übrig, als sich der Wechselbriefe zu bedienen, wollten sie nicht an jedem Ort, an dem sie auftraten, eine Summe Geldes deponieren. Caffarelli erwarb am Ende seiner Karriere ein Palais in Neapel und ein Landgut bei Otranto. Zumindest für den Erwerb des Landguts musste er Geld, das er teilweise auch in Madrid, London, Rom oder Lissabon erworben hatte, zum Verkäufer transferieren, wofür er wohl kaum einen Wagen benutzte, um Münzen über Land transportieren zu lassen. Farinelli hatte seinen Palazzo in der Nähe von Bologna bauen lassen, als er noch in Madrid war, musste also Geld von Madrid nach Italien überweisen. Faustina Bordoni besuchte mit ihrem Mann Johann Adolph Hasse von Dresden aus regelmäßig in den Wintermonaten Venedig. Zwar trat sie dort auch auf, aber zumindest nach seiner endgültigen Übersiedelung nach Venedig dürfte das Ehepaar von Geld gelebt haben, das aus Wien und Dresden dorthin transferiert worden war.

Hätte sich das Ehepaar Hasse entschlossen, reales Münzgold im Wert von ca. 500 Rthlr. aus Venedig nach Dresden zu transportieren, wäre dies in kleineren Münzen (etwa Lirazze [1 Lirazze = 1,5 Lire]) aufgrund von deren Gewicht von über 200 kg völlig ausgeschlossen gewesen. Selbst die Mitnahme des gleichen Betrags in Ducati correnti wäre bei einem Gewicht der Münzen von über 100 kg wohl schwer möglich gewesen. In Zecchini hingegen hätte der Betrag knapp 6 kg gewogen, wäre also durchaus transportabel gewesen, was aber angesichts der ständig wiederholten Warnungen gegenüber Reisenden vor Dieben, Räubern und Mördern vor allem in Italien nicht ohne Risiko gewesen wäre.

Dennoch war der Transport von größeren Summen in Zecchini nicht ungewöhnlich. Als der junge Carlo Goldoni in Piacenza vom Cousin seines Vaters, dem Consigliere Barilli, in den 1720er Jahren Geld erhält, hält er einen Betrag von ca. 58 Florentiner Zecchini<sup>16</sup>, also von ca. 2 kg, für gut transportabel. Barilli warnt ihn vor Räubern auf der Reise nach Pavia, aber Goldoni versichert ihm, dass die Reise nicht gefährlich sei, weil er nicht allein reise, sondern mit der Postkutsche fahre. In Pavia lebt er dann ein Jahr von dieser Summe, wobei Goldoni betont, er habe sparsam gewirtschaftet. Als er schließlich doch pleite ist und nach Rom reisen will, werden ihm versehentlich 42 Florentiner Zecchini ausgezahlt (die er umgehend zurückgeben muss), ein Betrag, der immerhin so hoch ist, dass sich ihm der Kopf dreht und der ihm erlauben würde, die teure Postkutsche zu benutzen:

Ich öffne das Päckchen – o Himmel! Welch angenehme Überraschung für mich. Es finden sich dort 42 florentinische Zecchini. Gut genug, um nach Rom zu gehen. So werde ich meine Reise mit der Post[kutsche] machen [statt zu Fuß] und mit meinem Koffer [statt eines Felleisens, einer Art kleine Umhängetasche] ...<sup>17</sup>

Aufgrund ihres leichten Gewichts, weil die vertraglich abgemachten Beträge in Zecchini meist nicht so hoch waren, und aufgrund des deutlichen Verlusts von Wechselgeschäften bei Zecchini kann davon ausgegangen werden, dass Zecchini immer in bar ausbezahlt wurden. Dafür spricht auch, dass in Turin um die Mitte des 18. Jahrhunderts die hohen Gagen üblicherweise in Luigi d'oro abgemacht wurden, während die geringeren Gagen auf Zecchini lauteten.

Bankgeschäfte wurden im 18. Jahrhundert grundsätzlich in »gutem Geld« (Bankgeld, Giralgeld) getätigt, d. h. in Geld, das einem einmal festgesetzten Münzfuß entsprach, nicht aber in Kurant-Geld, das in der Regel weniger Wert war (vgl. dazu unten). In Italien wurde das Bankgeld auch als »moneta longa« bezeichnet. In Venedig war z. B. das Verhältnis des Ducato corrente (Kurant-Geld) zum Ducati di Banco (Giralgeld) auf 120 zu 100 festgelegt worden<sup>18</sup>. Man musste also, wenn man auf der Bank 100 Ducati deponieren wollte, 120 reale Ducato-Münzen einzahlen. In Livorno entsprachen, um ein anderes Beispiel aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu nennen, 107 Lire »effettive« 100 Bank-Lire. Der Unterschied zwischen Bankgeld und Kurant-Geld betrug zwischen 10 und 30 Prozent und bezog sich ausschließlich auf Silbermünzen. Gegen Vorlage eines »Bank-Zettels« konnte man sich das in der Bank deponierte Geld wieder in Kurant-Geld auszahlen lassen.

In den 1830er Jahren war der russische Silberrubel das Äquivalent zu 100 Kopeken, der Bank- oder Papierrubel aber das Äquivalent zu 360 Papier-Kopeken (bzw. 100 Silberrubel = 360 Bank-Rubel). Der Silberrubel entsprach damit etwas mehr als einem preußischen Taler, während der Bank-Rubel nur etwas weniger wert war als 0,3 preußische Taler<sup>19</sup>. Hier handelte es sich entgegen der Bezeichnung nicht um Bankgeld im eigentlichen Sinne, sondern um Assignaten. Allerdings war dieses Papiergeld – und nur dies ist im vorliegenden Zusammenhang wesentlich – in Russland die Rechnungsmünze und entsprach damit in seiner Funktion dem Bankgeld, insbesondere im Hinblick auf den bargeldlosen Zahlungsverkehr.

Unterschiede dieser Art schlugen sich z. B. in Italien im 19. Jahrhundert unmittelbar in den Sängerverträgen nieder, in denen nämlich zwischen Auszahlungen in »monete effettive« (= Kurant-Geld) und Valuta, die dann über Wechsel bzw. über Banken auszuzahlen und zu transferieren waren, unterschieden wurde. War in einem Vertrag nichts über die Währung oder Valuta festgelegt, waren immer »monete effettive« gemeint. Die Auszahlung in »monete effettive« erfolgte in der Praxis in örtlichen Münzen, aber der Begriff bezog sich nicht zwingend auf diese sondern auf Kurant-Geld im Allgemeinen<sup>20</sup>. Der Vertrag Felice Varesis mit dem Teatro La Fenice vom 27. März 1852 sah ausdrücklich eine Auszahlung von 16 000 »austriache effettive lire«<sup>21</sup> vor, die Vertragsbestimmung über eine eventuelle Auszahlung in Valuta (»o sua valuta al corso abusiva della piazza«) im gedruckten Vertragsformular war gestrichen worden. Als »corso abusivo«, also rechtswidriger Kurs wurde jener Valuta-Kurs bezeichnet, der nicht dem gesetzlichen Tarif entsprach, sondern einem von Angebot und Nachfrage der jeweiligen Valuta bestimmten Kurs; es handelte sich also um einen täglich schwankenden tatsächlichen Kurs. Der rechtmäßige Kurs wäre jener der amtlichen, auch schon im 18. Jahrhundert existierenden Umrechnung-