

Wilhelmine von Bayreuths Markgräflisches Opernhaus: Ein Ausdruck (verlorener) Macht?



SONJA TRAUTNER
2026

Wilhelmine von Bayreuths Markgräfliches Opernhaus: Ein Ausdruck (verlorener) Macht?

Sonja Trautner

In den Beschreibungen des 1748 eröffneten Markgräflichen Opernhauses überschlagen sich die Superlative: Von Tanja Kohlwagner-Nikolais und Florian Schröters Einschätzung, es sei eines der bedeutendsten Theatergebäuden der Welt und schon seinerzeit eines der prächtigsten Europas gewesen,¹ bis hin zur Vorreiterrolle, was Schauffassaden nördlich der Alpen oder freistehende Theaterbauten betrifft.² Nicht zuletzt die Aufnahme zum UNESCO-Weltkulturerbe im Jahr 2012 zeigt den Rang des Gebäudes bis in die heutige Zeit. So scheint es nicht überraschend, dass dieses spektakuläre Bauwerk von einer Prinzessin, der Tochter des Preußischen Königs, in Auftrag gegeben wurde; denn Friederike Wilhelmine Sophie war die Tochter des sogenannten „Soldatenkönigs“, Friedrich Wilhelm I. von Preußen. Auch ihre Mutter, Sophie Dorothea von Hannover, zählte zu den höchsten adligen Kreisen, hatte doch deren Vater 1714 als George I. den britischen Thron bestiegen. Ihrem hohen Rang entsprechend erhielt Wilhelmine eine umfassende Ausbildung, wovon auch Musik ein Teil war. Im Rahmen dieser „Fürstenerziehung“ wurde ihr Lauten-, Klavier- und Gesangsunterricht zuteil,³ und ihre vielfach betonten außergewöhnlichen geistigen Fähigkeiten veranlassten sie zum Selbststudium verschiedener Natur- und Geisteswissenschaften.⁴ Ein weiterer Ausdruck ihrer hohen Geburt ist die seit frühester Kindheit bestehende Verlobung mit Friedrich Ludwig von Hannover, der im Alter von sieben Jahren Herzog von Gloucester und später als Erbe des englischen Throns Prince of Wales wurde. Wie Wilhelmine auch selbst beschreibt, wurde sie dazu erzogen, „die größten Throne Europa’s einzunehmen“⁵ und Königin eines Weltreichs wie des British Empire zu werden.

Dass sich das hochgelobte Opernhaus von prominenter Bauherrin jedoch nicht etwa in Wien, Berlin, Dresden oder den italienischen Opernmetropolen befindet, sondern in der Residenzstadt Bayreuth, ist auf den ersten Blick überraschend. Die Größe und Ausstattung des Gebäudes stehen scheinbar im Gegensatz zum von Wilhelmine selbst beschriebenen dörflichen Charakter ihres neuen Zuhauses.⁶ So mag man sich nun zu dem Schluss verleitet sehen, dass die Markgräfin mit dem prunkvollen Gebäude Machtansprüche geltend machen wollte, die sie aufgrund ihrer Biografie möglicherweise hatte. Doch ist das Markgräflische Opernhaus wirklich ein Ausdruck von dynastischer Repräsentation mit Rückbezug auf

¹ Tanja Kohlwagner-Nikolai und Florian Schröter, „Einzigartiges Monument barocker Theaterkultur. Das Markgräflische Opernhaus“, in: *Barocke Theaterwelten. Markgräflisches Opernhaus Bayreuth. Welterbe und Museum*, hg. von Bayerische Verwaltung der Schlösser, Gärten und Seen, München 2023, S. 48.

² Ebd.; Kordula Knaus und Andrea Zedler, „Künstlerische (Un-)Abhängigkeiten. Wilhelmine von Bayreuth und Friedrich II. von Preußen revisited“, in: *(Wahl)Verwandtschaften: Gemeinschaftliches kulturelles Handeln*, hg. von Maren Bagge et al., Köln 2025, S. 98.

³ Christoph Henzel, Art. „Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532946>, abgerufen am 19. Januar 2026.

⁴ Hans-Joachim Bauer, *Barockoper in Bayreuth*, Laaber 1982, S. 113; Friedrich H. Hofmann, *Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg. Fränkische Linie*, Nendeln 1979, S. 198.

⁵ Wilhelmine von Bayreuth, *Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Schwester Friedrichs des Großen nach der eigenhändigen französischen Niederschrift*, Bd. 2, Leipzig 1926, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11130356>, abgerufen am 5. November 2025, S. 22.

⁶ Wilhelmine residierte ab 1732 in Bayreuth, das „mehr einem Dorfe“ gleiche, ebd., S. 27.

Wilhelmines Herkunft? Inwiefern spielen politisch-kulturelle Ambitionen eine Rolle? Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden.

Für die geäußerte These spricht zunächst, dass sich die Baupläne an verschiedenen anderen repräsentativen Gebäuden orientieren: Durch ihre enge Verbindung zu ihrem Bruder Friedrich dem Großen, mit dem sie sich auch über Musik, Opern und Opernhäuser austauschte, gelangte Wilhelmine an die Baupläne der von Friedrich in Auftrag gegebenen Oper unter den Linden.⁷ Diese wurde von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff entworfen und von 1741 bis 1743 gebaut. Somit liegt die Fertigstellung im selben Jahr wie der Beginn der Planungen ihres eigenen Opernhauses. Über den Bau ihres Bruders äußerte Wilhelmine sich sehr beeindruckt; in einem Brief an Friedrich den Großen schreibt sie: „Der Plan des Opernhauses ist ohnegleichen. Das Äußere ist von edlem, reizendem Geschmack und das innere gut angeordnet und eingerichtet.“⁸ Wegen eines Streits mit ihrem Bruder konnte Wilhelmine allerdings nicht auf Knobelsdorff als Baumeister zurückgreifen.⁹ Möglicherweise liegt darin der Grund, dass sich die Opernhäuser optisch deutlich unterscheiden und hier eher eine ideelle Orientierung vorliegt. Statt Knobelsdorff wurde der Bayreuther Hofbaumeister Joseph St. Pierre mit der Planung beauftragt, dessen Fassadenentwurf letztendlich umgesetzt wurde.¹⁰ Daneben ist ein Entwurf aus der Hand Giuseppe Galli-Bibienas erhalten.¹¹ Wie Peter O. Krückmann beschreibt, unterscheiden sich die entworfenen Fassaden in ihren Referenzpunkten: Während Galli-Bibiena ein Gebäude im Stil eines italienischen Palazzos vorschlug, was einer Unterschrift nach zu urteilen auch die Gunst des Markgrafen fand, orientierte sich St. Pierre an Schlossarchitektur. Krückmann eröffnet diesbezüglich den Vergleich zum Ehrenhof der Residenz in Würzburg, die Wilhelmine einige Jahre zuvor besucht und die Architektur ebenfalls lobend hervorgehoben habe.¹² Die Innenausstattung blieb hingegen in der Hand von Giuseppe und seinem Sohn Carlo Galli-Bibiena, sogar dahingehend, dass der Gesamtentwurf des Zuschauerraums in Bayreuth sehr ähnlich wie Francesco Bibienas Konzeption für das Theater in der Wiener Hofburg projektiert wurde.¹³ Eine weitere These Krückmanns ist, dass die gesamte Gestaltung des Eingangs- und Zuschauerbereichs auf die Ankunft des Fürstenpaares ausgelegt sei,¹⁴ was man als im höchsten Maße repräsentativ für sie als Herrscher bezeichnen kann, da es sie über die anderen Opernbesucher erhebt, auch wenn die Zentrierung auf die Monarchen keinen Einzelfall darstellt.¹⁵ Im Fall des Bayreuther Opernhauses äußert sich dies bereits in der Anlage der Foyer-Räumlichkeiten: Hinter der Eingangstür liegt zunächst ein unerwartet niedriges Vestibül, welches – schlicht in weiß gehalten – zunächst die durch die pompöse Fassade geweckten Erwartungen enttäuscht.¹⁶

⁷ Bauer, *Barockoper in Bayreuth* (wie Anm. 4), S. 137; Hans-Joachim Bauer, Art. „Bayreuth. II. Die Barockoper von 1662 bis 1791“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/596086>, abgerufen am 19. Januar 2026; Florian Schröter und Cordula Mauß, „Vergängliche Schönheit. Meisterwerk der Galli Bibiena“, in: *Barocke Theaterwelten. Markgräflisches Opernhaus Bayreuth. Welterbe und Museum*, hg. von der Bayerischen Verwaltung der Schlösser, Gärten und Seen, München 2023, S. 53.

⁸ Brief von Wilhelmine von Bayreuth an Friedrich II. von Preußen, 3. Februar 1744, zitiert nach: Schröter und Mauß, „Vergängliche Schönheit“ (wie Anm. 7), S. 53.

⁹ Bauer, *Barockoper in Bayreuth* (wie Anm. 4), S. 137.

¹⁰ Ebd.; Peter O. Krückmann, *Das Bayreuth der Gräfin Wilhelmine*, hg. von Gerhard Hojer, München 1998, S. 70.

¹¹ Krückmann, *Das Bayreuth der Gräfin Wilhelmine* (wie Anm. 10), S. 70.

¹² Ebd., S. 75.

¹³ Bauer, *Barockoper in Bayreuth* (wie Anm. 4), S. 137. Francesco Bibiena ist Giuseppe Galli-Bibienas Onkel.

¹⁴ Krückmann, *Das Bayreuth der Gräfin Wilhelmine* (wie Anm. 10), S. 74–77.

¹⁵ Siehe weitere Opernhäuser mit Herrscherloge.

¹⁶ Krückmann, *Das Bayreuth der Gräfin Wilhelmine* (wie Anm. 10), S. 75.



Abb. 1: Markgräfliches Opernhaus, Blick zur Bühne, Bayreuth 2023
(Foto von Roehrensee), © [WikimediaCommons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Markgräfliches_Opernhaus_Bayreuth.jpg)

Hinter der nächsten Tür öffnet sich jedoch der Raum zu einer „Art Logentheater“.¹⁷ Von diesen auf drei Etagen angeordneten Logen erhielt das Publikum uneingeschränkte Sicht auf die Ankunft des Markgrafenpaares.¹⁸ Durch einen erneut sehr niedrigen, beinahe wie einen Tunnel anmutenden Gang gelangt man schließlich in die unterste Etage des eigentlichen Saals. Dieser weist einen glockenförmigen Grundriss auf und umfasst rund 500 Plätze bei damals ca. 8.000 Einwohnern in der Stadt.¹⁹ Daneben fanden die Galli-Bibienas auf vielfältige Art die Möglichkeit, Wilhelmine und ihrem Ehemann Friedrich zu würdigen. Direkt gegenüber dem Ausgang des „Tunnels“ in den Saal, oberhalb der Bühne und damit während der Aufführung ständig im Sichtbereich, ist eine große Wappenkartusche angebracht (Abb. 1), die das markgräfliche Wappen zeigt, gekrönt von der preußischen Königskrone. Diese dürfte zwar in erster Linie die Zugehörigkeit des Markgrafen Friedrichs zum Haus Hohenzollern repräsentieren, ist gleichzeitig jedoch auch eine Hommage an Wilhelmines Abstammung. Links und rechts wird das Wappen eingerahmt von je einer Trompete spielenden Allegorie der Fama (Ruhm), die das Geschehen bei Eintreffen des Fürstenpaares spiegeln: Wie Krückmann den Chronisten Friedrich König zitiert, befanden sich auf den Logen zu jeder Seite der Bühne Trompeten und Pauken, die erklangen, sobald die Markgrafen den Raum betraten und in ihrer Loge Platz nahmen.²⁰

¹⁷ Ruth Müller-Lindenberg, *Wilhelmine von Bayreuth. Die Hofoper als Bühne des Lebens* (Europäische Komponistinnen 2), Köln 2005, S. 100.

¹⁸ Da diese zum Foyer ausgerichteten Logen keinerlei Nutzen während der Opernaufführung haben, lässt sich anhand derer die Bedeutung der Ankunft der Herrschenden bemessen, wodurch die hierarchische Überlegenheit über die anderen Opernbesucher inszeniert wird.

¹⁹ Ruth Müller-Lindenberg, „Moral, Vernunft, Eigenliebe. Das L'Homme-Libretto der Wilhelmine von Bayreuth“, in: *Opernkonzption zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 31), hg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2016, S. 129.

²⁰ So Krückmanns Analyse der Trompete spielenden Figuren, Krückmann, *Das Bayreuth der Gräfin Wilhelmine* (wie Anm. 10), S. 77.



Abb. 2: Markgräfliches Opernhaus, Detail: rechtes Monogramm „Friederike Wilhelmine Sophie“, Bayreuth 2025 (Foto von JensKunstfreund),
© [WikimediaCommons](#)



Abb. 3: Fürstenloge mit Widmung, Bayreuth 2023 (Foto von Roehrensee, Ausschnitt),
© [WikimediaCommons](#)



Abb. 4: Markgräfliches Opernhaus, Detail: linkes Monogramm „Friedrich Markgraf zu Brandenburg-Culmbach“, Bayreuth 2025 (Foto von JensKunstfreund),
© [WikimediaCommons](#)

Über den Trompeterlogen sind ebenfalls Kartuschen zu finden, in denen die Monogramme von Wilhelmine und Friedrich III. bis heute an die Bauherren des Opernhauses erinnern (siehe Abb. 2 und Abb. 4). Bemerkenswert ist darüber hinaus die Wahl der dargestellten Allegorien: Die linke, Friedrich repräsentierende Loge zeigt die herrscherliche Majestät und Prudentia, die Klugheit, die rechte setzt Wilhelmine mit Justitia und Misericordia, also Gerechtigkeit und Barmherzigkeit, in Verbindung.²¹ Sicherlich ist es nicht übertrieben zu sagen, dass dies weniger ein Wunsch, wie die Herrschenden werden sollen, als vielmehr eine Auszeichnung ihrer bisherigen Verdienste darstellt. Den Eindruck, Wünsche an das Markgrafenpaar zu sein, erwecken eher die allegorischen Figuren auf der Fürstenloge, die zentral an der der Bühne gegenüberliegenden Seite des Saals platziert ist: Dort sind Ruhm und Fruchtbarkeit/Leben dargestellt. Besonders die Fruchtbarkeit wirkt auf Wilhelmine und Friedrich ausgerichtet, da bisher nur eine Tochter, aber kein Thronfolger zur Welt gekommen war. Dieser Effekt wird durch die Widmung, die in dem Textfeld oberhalb der Fürstenloge (siehe Abb. 3) geschrieben steht, verstärkt. Dort ist zu lesen: „Pro FRIEDERICO et SOPHIA/Iosephus Gallus Bibiena Fecit./Año Doñi MDCCXLVIII“. Die Wahl des Namens Sophia an dieser Stelle kann besonders stark als Selbstinszenierung der belesenen Markgräfin gewertet werden, bedeutet der Name doch „Weisheit“.²² Möglicherweise ist dies auch eine Anspielung auf ihre engagierte Tätigkeit als Leiterin der Bayreuther Hofmusik sowie als Musikerin, Librettistin und Komponistin.

Diese ist als weiteres Argument für die eingangs genannten Thesen zu werten, denn oftmals wird ihr Eifer für die Oper auf einerseits Langeweile und andererseits die Vernachlässigung ihrer königlichen Abstammung durch Außenstehende bzw. den Vergleich mit ihrem kunstfördernden Bruder in Berlin zurückgeführt. So schreibt Ruth Müller-Lindenberg: „Eine berühmte Hofoper bot die Garantie dafür, dass die Langeweile in Bayreuth nicht Überhand nahm und dass der Vergleich mit dem Hof in Berlin/Potsdam für die Franken nicht allzu beschämend ausfiel“.²³ Wilhelmine selbst äußert in ihren Briefen an Friedrich den

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 82.

²³ Müller-Lindenberg, *Die Hofoper als Bühne des Lebens* (wie Anm. 17), S. 99.

Großen häufig, dass sie der Langeweile des Hoflebens in die Musik entflieht, wie folgende Zitate verdeutlichen:

Endlich habe ich das Paradies der Langeweile [die Plassenburg in Kulmbach] verlassen und bin hierher gekommen, wo wir nach Möglichkeit die langweilige Zeit totschiessen wollen, in der wir fern von Dir leben. Ich lerne vier Tragödienrollen, bestelle Kostüme, komponiere für die Oper und treibe den ganzen Tag nichts als Kindereien. Das sind so meine Staatsgeschäfte.²⁴

Unser Karneval ist in diesem Jahre sehr öde, und wir haben gar keine Fremden hier. Ich habe nur wenig Vergnügungen. Die Einsamkeit bildet meine ganze Freude. Nur in den Opern fehle ich nie. Wir haben einen Maschinisten aus Paris, der das Auge mit seinen Maschinen erfreut. Alle Welt hier sagt, es sei ein Wunder; denn dergleichen Dinge habe man in Franken noch nie gesehen.²⁵

Besonders ihre Beschreibung des Maschinisten im zweiten Zitat zeigt die Neuerungen von internationalem Stand, die sie durch ihr Opernhaus der Region brachte. Diese bereiteten jedoch auch hohe Kosten, die zu ständigen Finanzierungsproblemen des Opernbetriebs führten.²⁶ Hier kam allerdings erneut Wilhelmines enge Verbindung zum Berliner Hof zum Tragen, da ihr ebenso kunstsinniger Bruder sie nicht nur finanziell unterstützte, sondern auch zahlreiche Partituren und Libretti nach Bayreuth schickte. In diesem Sinne scherzte er in einem Brief: „Fortan werde ich an die Spitze der langen Litanei meiner Titel setzen: ‚Friedrich von Gottes Gnaden Hoflieferant der Markgräfin von Baireuth‘.“²⁷ Trotz seiner Unterstützung führten die finanziellen Engpässe mehrfach dazu, dass Virtuos:innen entlassen werden mussten. Die dadurch geminderte Attraktivität des Bayreuther Opernbetriebs für Künstler:innen dürfte der Markgräfin missfallen haben,²⁸ da sie sich sehr um hochkarätige Musiker:innen bemühte. Auch wenn sie sich nie die Sänger:innen ersten Ranges wie Francesca Cuzzoni oder Farinelli leisten konnte und Faustina Bordoni zwar als Ehefrau Johann Adolph Hasses mehrfach zu Gast war, jedoch nie in einer Oper aufgetreten ist,²⁹ stellte Wilhelmine ein Ensemble aus Kunstschaaffenden zusammen, die neben guten Stimmen schon Engagements an renommierten Opernhäusern, vor allem in Italien, vorzuweisen hatten.³⁰ Bereits 1737, also sechs Jahre vor Baubeginn am Opernhaus, engagierte Wilhelmine eine „Caravane Italiene“,³¹ also italienische Gesangsvirtuos:innen, die 1740 durch weitere italienische Musiker:innen ergänzt wurden. Für die verstärkte Tätigkeit im Opernbetrieb habe Wilhelmine schließlich ihr Theater gebaut, so Hans-Joachim Bauer.³² Daneben scheint sie sich in Einzelfällen auch für die Ausbildung der Sänger:innen eingesetzt und diese zum

²⁴ Brief von Wilhelmine von Bayreuth an Friedrich II. von Preußen, Himmelkron, 15. Oktober 1743, zitiert nach: Bauer, *Barockoper in Bayreuth* (wie Anm. 4), S. 121. Falls Wilhelmine die Betonung des „meine“ im letzten Satz intendierte, wird dadurch ein affirmativer Charakter in die Musik als Staatsgeschäft gelegt.

²⁵ Brief von Wilhelmine von Bayreuth an Friedrich II. von Preußen, 18. Januar 1752, zitiert nach: Ebd., S. 148.

²⁶ Müller-Lindenberg, *Die Hofoper als Bühne des Lebens* (wie Anm. 17), S. 98.

²⁷ Brief von Friedrich II. von Preußen an Wilhelmine von Bayreuth, 15. März 1743, zitiert nach: Bauer, *Barockoper in Bayreuth* (wie Anm. 4), S. 123.

²⁸ Knaus und Zedler, „Künstlerische (Un-)Abhängigkeiten“ (wie Anm. 2), S. 87.

²⁹ Saskia Maria Woyke, „Virtuosinnen und ein Virtuose in Bayreuth. Anmerkungen zu den von der Markgräfin Wilhelmine engagierten Sängerinnen und Sängern“, in: *Opernkonzepzion zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 31), hg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2016, S. 57.

³⁰ Ebd., S. 57ff.

³¹ Bauer, Art. „Bayreuth. II. Die Barockoper von 1662 bis 1791“ (wie Anm. 7).

³² Bauer, *Barockoper in Bayreuth* (wie Anm. 4), S. 118.

Teil sogar selbst übernommen zu haben.³³ Auch die Komponisten betreffend wird es als der Wunsch der Markgräfin dargestellt, mit den führenden Namen zusammenzuarbeiten.³⁴ Bauer resümiert diesbezüglich: „Daß Bayreuth auch ohne Graun und Hasse europäischen Ruf genoß, zeigt die Tatsache, daß ein ‚emissair de Danemark‘ geschickt wurde, um Musiker aus Bayreuth für Kopenhagen zu werben.“³⁵

Selbst wenn zeitweise jede Woche eine neue Oper gespielt wurde,³⁶ wurde zu besonderen Anlässen der Aufwand gesteigert. Bei diesen Anlässen, wie der Hochzeit der Tochter mit dem Herzog von Württemberg oder dem Besuch Friedrichs des Großen in Bayreuth, handelt es sich um Gelegenheiten mit hohem Repräsentationspotential, bei denen es darauf ankommt, welches Bild vom Markgrafen tum Bayreuth an andere Fürstentümer vermittelt wird, auch mit Blick auf die finanzielle Potenz. Besonders jedoch im *Festa teatrale L'Homme*, das anlässlich des Besuchs Friedrichs des Großen am 19. Juni 1754 im Markgräflichen Opernhaus uraufgeführt wurde, weicht Wilhelmine im von ihr verfassten Libretto von den in anderen zeitgenössischen Opern vermittelten Normen ab und wählt einen eigenen unkonventionellen Weg. Wo in anderen Feste teatriali dem Herrscher gehuldigt wird, was in diesem Fall dem Gast Friedrich zugestanden hätte, bringt Wilhelmine aufklärerische Ideale an.³⁷ Dies wird visuell unter anderem in den von Carlo Galli-Bibiena in Zusammenarbeit mit der Markgräfin entworfenen Bühnenbildern ausgedrückt, z. B. dem Palmenwald, der Natur und Vernunft vereint. Jenes „philosophische“ Bühnenbild, das in seiner Zentralperspektive das sinnvolle Ordnungssystem einer Basilika aufgreife und so die Rationalität auf die Bühne brachte, habe auch dem preußischen König gefallen, der Galli-Bibiena um eine Kopie bat.³⁸ Durch diesen neuen Weg folgt Wilhelmine nicht einfach den aus Berlin gewohnten Standards, sondern setzt gänzlich neue Ideale. So scheint es, als wäre ihre intensive Auseinandersetzung mit der Hofmusik und insbesondere der Oper weniger ein Mittel der bloßen höfischen Freizeitbeschäftigung denn ein bewusst eingesetztes Medium kultureller und politischer Selbstrepräsentation, in dem sie eigene, durch ihre exzellente Bildung erworbene aufführungsästhetische und aufklärerische Positionen umsetzen konnte.

Allerdings brachte die Eröffnung des Opernhauses nicht nur Vorteile, sondern war auch eine große finanzielle Belastung in Bau und Unterhalt. Auch nach großen Festivitäten wie der Hochzeit 1748 musste zunächst wieder gespart werden.³⁹ Ein weiteres Problem war die Beheizbarkeit des Zuschauerraums: Wegen dessen Größe hatte er im Winter selten eine angenehme Temperatur.⁴⁰ Die Fürstenloge war zwar beheizbar, jedoch bevorzugte das Markgrafenpaar nahe beim Orchester, also im kalten Parkett, der Oper beizuwohnen,⁴¹ was

³³ Müller-Lindenberg, *Die Hofoper als Bühne des Lebens* (wie Anm. 17), S. 98f.

³⁴ Bauer schreibt, dass es Wilhelmines „sehnlichster Wunsch“ gewesen sei, Hasse in Bayreuth fest anzustellen, Bauer, *Barockoper in Bayreuth* (wie Anm. 4), S. 134.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 116.

³⁷ Kordula Knaus und Andrea Zedler, *Die Festa teatrale L'Homme auf der Bayreuther Opernbühne. Musikalische, dramaturgische und visuelle Strategien barocker Opernpraxis (1754/2023)*, Bayreuth 2025, https://doi.org/10.15495/EPub_UBT_00008573, abgerufen am 3. Dezember 2026, S. 5.

³⁸ Ebd., S. 23; Oswald Georg Bauer, „Das Theater der Markgräfin Wilhelmine. Menschen-Bilder und Bühnen-Bilder“, in: *Opernkonzeption zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 31), hg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2016, S. 32f.

³⁹ Müller-Lindenberg, *Die Hofoper als Bühne des Lebens* (wie Anm. 17), S. 97.

⁴⁰ Ebd., S. 101; Hofmann, *Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg* (wie Anm. 4), S. 208.

⁴¹ Schröter und Mauß, „Vergängliche Schönheit“ (wie Anm. 7), S. 68.

Wilhelmine wegen ihres fragilen Gesundheitszustands nicht immer durchhalten konnte.⁴² Dies zeigt jedoch auch, dass sich sowohl Friedrich als auch Wilhelmine lieber dichter ans Zentrum des Geschehens brachten, statt den Abend umgeben von zuvor beschriebener allegorischer Huldigung zu verbringen.

Darüber hinaus darf nicht vergessen werden, dass sie ihren Opernbetrieb nicht gänzlich neu aufbauen musste, da die Stadt bereits auf eine etwa siebzigjährige Operntradition zurückblicken konnte, die jedoch in der Forschung lange im Schatten der Zeit Wilhelmines stand.⁴³ Diese Tradition war lediglich während der neunjährigen Regentschaft des vorherigen Markgrafen Georg Friedrich Carl in eine Art „Dornröschenschlaf“⁴⁴ gefallen, da der Regent bei Amtsantritt eine katastrophale Finanzlage vorgefunden hat und aufgrund dessen die Hofmusik drastisch reduzierte. Doch auch wenn es Wilhelmine bei ihrer Ankunft vorgekommen sein muss, als hätte es sie in „kulturelles Niemandsland“⁴⁵ verschlagen, ist vor der beschriebenen Pause das Musiktheater in Brandenburg-Bayreuth gut gepflegt worden, was sich in den seit 1671 entstandenen Theatern und dem Austausch von Notenmaterial und ganzen Ausstattungen von Produktionen mit anderen Höfen ausgedrückt hatte.⁴⁶ Diese Information hatte sich auch bis nach Berlin verbreitet, sodass Wilhelmine vor ihrer Abreise nach Bayreuth versichert wurde, dass der dortige Hof „an Reichthum den von Berlin weit übertreffe und der Mittelpunkt aller Vergnügen sei. Diejenigen aber, welche mir das sagten, waren zur Zeit des letztverstorbenen Markgrafen [Georg Wilhelm] dort gewesen und wußten nicht, was für Veränderungen seitdem dort eingetreten. Diese schönen Nachrichten machten mir außerordentlich Lust bald dort zu sein.“⁴⁷ Ohnehin war sie der Ehe mit dem Bayreuther Thronfolger und dem folgenden Umzug in die fränkische Residenzstadt nicht so abgeneigt, wie man es bei ihrem Rang und ihrer vorherigen Verlobung annehmen mag.

Dass die Ehe mit Friedrich Ludwig von Hannover, durch den englischen Thron Erbe eines Weltreichs und Wilhelmines Verlobter seit frühester Kindheit, nicht zu Stande kam, lässt sich auf eine Reihe von gegensätzlichen politischen Interessen, Intrigen, dem Jähzorn König Friedrich Wilhelms von Preußen, dessen Misshandlung seiner ältesten Kinder sowie Machtgier der meisten Beteiligten zurückführen.⁴⁸ Nachdem ihrem Vater falsche Geschichten erzählt wurden, entwickelte er eine tiefsitzende Wut gegen Wilhelmine und ihren Bruder Friedrich, der er in körperlicher und psychischer Gewalt nachgab. Zuvor waren bereits dem damaligen König von England, George I., diffamierende Gerüchte über Wilhelmine erzählt worden, sodass er sie ungern als Frau des Thronerben gesehen hätte und keine weiteren Vorkehrungen, um die Eheschließung voranzutreiben, getroffen hat. Auf Nachfrage aus Berlin schob man stets vor, dass das Parlament noch zustimmen müsse; es war also gar nicht erst gefragt worden. Wegen des ständigen Aufschubs distanzierte sich Friedrich Wilhelm mehr und mehr von England, gab seinen Beratern der pro-kaiserlichen Seite nach und strebte eine

⁴² Müller-Lindenberg, *Die Hofoper als Bühne des Lebens* (wie Anm. 17), S. 101.

⁴³ Renate Brockpähler, Art. „Bayreuth/Erlangen“, in: *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland* (Die Schaubühne 62), Emsdetten 1964, S. 58.

⁴⁴ Müller-Lindenberg, *Die Hofoper als Bühne des Lebens* (wie Anm. 17), S. 88.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 86f. Eines der entstandenen Theater ist beispielsweise das Markgräfliche Theater in Erlangen.

⁴⁷ Wilhelmine von Bayreuth, *Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Schwester Friedrichs des Großen nach der eigenhändigen französischen Niederschrift*, Bd. 1, Leipzig 1926, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11130355>, abgerufen am 5. November 2025, S. 238.

⁴⁸ Der Bericht des Scheiterns der Eheschließung mit England ist eine Paraphrase von Wilhelmine von Bayreuth, *Memoiren* (wie Anm. 47).

Ehe Wilhelmines mit einem für diese Seite passenden Kandidaten an. Da die Königin jedoch an England festhielt, entzweite sich die ganze Familie und verleidete Wilhelmine einen möglichen Partner nach dem anderen. Als schließlich Friedrich den Misshandlungen durch seinen Vater entfliehen wollte, dabei erwischt wurde und einer Verurteilung zum Tode nur knapp entrann, gab Wilhelmine dem Ultimatum ihres Vaters nach und stimmte der Ehe mit Friedrich von Brandenburg-Bayreuth, einem Kompromiss der Eltern, zu, um die Lage ihres Bruders zu verbessern. Ohnehin beschreibt sie, dass sie Friedrich von Bayreuth zuvor nicht kannte und somit noch nichts Schlechtes über ihn sagen könne. Darüber hinaus scheint das Paar zärtliche Gefühle für einander entwickelt zu haben.⁴⁹ Auch wenn sie nach ihrer Ankunft in Bayreuth zunächst mit wenig Respekt behandelt wurde, besonders durch ihren Schwiegervater,⁵⁰ so schien ihr mit der Zeit auch das Fürstentum ans Herz zu wachsen, weshalb sie sich verletzt zeigte, wenn ihre Hofdame Bayreuth als „das verteuflte Nest [...], wo man sich langweilt wie ein Hund“⁵¹ bezeichnet. Daher bietet möglicherweise der Bau des Opernhauses die Gelegenheit, mehrere Ziele auf einmal zu erreichen: Wilhelmine konnte sowohl die Außensicht auf ihr Reich verbessern (dynastische Repräsentation), sie hatte eine vielschichtige Beschäftigung als Intendantin, Komponistin und Librettistin und konnte ihr Wissen, das sie durch zahlreiche Bücher gewonnen hatte,⁵² anwenden (kulturelle Ambitionen). Der Aspekt der geltend gemachten Machtansprüche erscheint hingegen unwahrscheinlich und zu kurz gegriffen.

Abschließend stellt sich nun die Frage, weshalb das Markgräfliche Opernhaus nicht kleiner konzipiert wurde. Hier kann jedoch nur spekuliert werden. Möglicherweise suchte Wilhelmine nach einer Möglichkeit, ihre schöpferischen Ideen umzusetzen, die eine gewisse Größe des Bühnenraums verlangen.⁵³ Darüber hinaus ist das Opernhaus nicht ihr einziges entworfenes Theater, das ein bestimmtes ästhetisches Ideal abbildet. Hier sei auf das Ruinentheater der Eremitage verwiesen, das für weiterführende Untersuchungen gemeinsam mit weiteren Bauprojekten Wilhelmines neue Blickwinkel eröffnen könnte.

Titelbild: Innere Ansicht des Markgräflichen Opernhauses Bayreuth, 1879 (Gemälde von Gustav Bauernfeind), © WikimediaCommons.

⁴⁹ Die gegenseitigen Gefühle lassen sich nachverfolgen in: Wilhelmine von Bayreuth, *Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth*, Bd. 1 und 2 (wie Anm. 47 und 5).

⁵⁰ Wilhelmine von Bayreuth, *Memoiren* (wie Anm. 5), S. 22f., S. 27.

⁵¹ Ebd., S. 228.

⁵² „Ferner besaß Wilhelmine unter anderem Werke von Pope, Seneca, Mark Aurel, Konfuzius, Epikur und natürlich von Wolff, Descartes, Leibnitz, Voltaire und dem Grafen Algarotti. Nun besagt freilich die Tatsache, dass diese Autoren in der Bayreuther Bibliothek vertreten waren, noch nichts über deren Gebrauch. Allerdings legt der Briefwechsel Zeugnis davon ab, dass Wilhelmine ihre Bücher tatsächlich studiert und nicht zu Repräsentationszwecken ins Regal gestellt hat.“, Müller-Lindenber, „Moral, Vernunft, Eigenliebe“ (wie Anm. 19), S. 143.

⁵³ Auch wenn Wilhelmine in ihren Libretti genaue Anweisungen zu Effekten und Maschinerie gab, war nichts davon unüblich, Bauer, „Das Theater der Markgräfin Wilhelmine“ (wie Anm. 38), S. 14.