

AROLSER BEITRÄGE ZUR MUSIKFORSCHUNG

Im Auftrag des
Volksbildungsrings Arolsen
herausgegeben
von
Friedhelm Brusniak

Band 1

STUDIO ●
Medienservice und Verlag Dr. Ulrich Tank
Köln 1993

MUSIKTHEATRALISCHE FORMEN IN KLEINEN RESIDENZEN

7. Arolser Barock-Festspiele 1992
Tagungsbericht

Herausgegeben
von
Friedhelm Brusniak

STUDIO ●
Medienservice und Verlag Dr. Ulrich Tank
Köln 1993

Erich Tremmel, Augsburg

MUSIKALISCHES SCHAUSPIEL IM KLOSTER
EIN UNBEACHTETER ASPEKT DER OPERNGESCHICHTE
IM 18. JAHRHUNDERT

Geschichte des Musikalischen Schauspiels ist bislang - hauptsächlich, notgedrungen und sicherlich nicht völlig unberechtigt - Geschichte der Oper (und der Opernbühne) als der wohl nicht nur zahlenmäßig bedeutendsten Form unter den Formen der "Bühnenaktion mit Musik". Doch wird dabei stillschweigend in Kauf genommen, daß etwa eine größere Zahl von Gattungen, als deren Quellen uns heute meist nurmehr Periochen, Libretti usw., also Textbücher zur Verfügung stehen, unberücksichtigt bleibt, deren Bedeutung in ihrer Zeit und für ihre Zeitgenossen ebenfalls sehr hoch, wenn nicht sogar - regional unterschiedlich - höher einzuschätzen ist als die mancherorts kaum rezipierte Oper selbst. Schon Renate Brockpähler wies in ihrer grundlegenden Darstellung zur Barockoper in Deutschland auf die grundsätzliche Bedeutung der "opernähnlichen" Stücke und der "Vor-" und "Nebenformen" der Oper hin.¹

Eine Darstellung der "Opernlandschaft" Süddeutschlands bedarf zwingend des Hinweises auf die Vielzahl kleiner und kleinster kultureller Zentren, wie sie im Gefolge der politischen Zersplitterung der Region nach dem Westfälischen Frieden 1648 entstanden war. Spielt dort allein schon bei der Nennung der vielen großen und kleinen Hofhaltungen und vereinzelter Freier Reichsstädte als Pflegestätten der Oper die politische (und damit auch zwangsläufig konfessionelle) Gemengelage eine herausragende Rolle, gilt dies um so mehr bei der Betrachtung bisher noch unaufgearbeiteter Orte und Regionen in Fragen ihrer Bedeutung für die Geschichte des Musikdramas in dieser Epoche. Eine Betrachtung der Geschichte derartiger Gattungen selbst an einigen ausgewählten Hofhaltungen, Reichsstädten und geistlichen Herrschaften etwa im Gebiet des heutigen Regierungsbezirkes Bayerisch-Schwaben würde den gebotenen Rahmen sprengen. Es handelt sich dabei um eine Region, die wie nur wenige im alten Reich politisch zersplittert war. Sie bildete eine Art Cordon zwischen den älteren Groß- und Mittelmächten der Region, Bayern im Osten, Österreich im Süden und Westen, Württemberg

¹ Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, bes. S. 4-8.

im Nordwesten; alle diese Territorien, Österreich vor allem, besaßen in diesem Gebiet vereinzelt Streubesitz; zwei dieser Mächte, Österreich und Bayern, verfolgten eine dezidiert katholisch-gegenreformatorische Linie bei ansonsten teilweise scharfen machtpolitischen Gegensätzen, Württemberg zählte zu den engagiertesten protestantischen Herrschaften. Eingesprengt lagen einige paritätische Reichsstädte wie Augsburg, Ravensburg oder Biberach, in denen eine fragile konfessionelle Machtbalance das politische und kulturelle Leben bestimmte.

Ein Musiktheater mit konfessioneller Prägung mußte daher immer auch politische Aussage darstellen. Daß ein solches konfessionell geprägtes Musiktheater existierte, zeigen Vergleiche etwa zwischen kleinen protestantischen Höfen und entsprechenden katholischen (geistlichen) Herrschaften der Region. Nur ein Beispiel: Die kleine Stadt Oettingen im Ries war nicht nur die Hauptstadt des katholischen Fürstentums Oettingen-Wallerstein, sondern auch des evangelischen Fürstentums Oettingen-Oettingen.² Beide Herrschaften besaßen, wengleich zu verschiedenen Zeiten, eigene Hofkapellen und Hoftheater-Ensembles.³ Die Vielfalt des Umgangs mit der Oper und diesen ihren Nebenformen soll exemplarisch an einigen bislang hierfür noch nicht untersuchten Beispielen demonstriert werden. Die ausgewählten Orte zeigen, daß nicht nur die mehr als zahlreichen Residenzen für die Geschichte des Musiktheaters von Relevanz sind, sondern "sogar" in Orten und Institutionen ohne politische Bedeutung und damit ohne Hofhaltung eigentümliche Formen des Umgangs mit dieser Kunst gepflegt worden waren.

Als erstes Beispiel soll das Benediktinerkloster St. Magnus in Füssen im Allgäu dienen, dessen Bibliothek kurz vor der Aufhebung des Klosters umfassend katalogisiert worden war.⁴ Der Katalog der *Scriptores Operum Comunicarum Bibliothecae Sancti Magnensis 1801*⁵ nennt nicht weniger als sechs Schauspiele "per musicam", meist ohne allerdings Librettisten oder Komponisten zu nennen; lediglich die Drucklegungsdaten sind vom Klosterbibliothekar verzeichnet worden.

² Daneben existierten noch weitere Herrschaften der Oettinger wie das Fürstentum Oettingen-Baldern.

³ Näheres bei Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964.

⁴ Kloster und damit auch die Bibliothek gingen 1803 an die Fürsten von Oettingen-Wallerstein; die heute noch erhaltenen Restbestände befinden sich jetzt in der Universitätsbibliothek Augsburg.

⁵ Universitätsbibliothek Augsburg, Signatur 02/Oe.B.VI.6.4°.10c.

- *Fedra Incoronata. Drama Regio musicale*, München 1662⁶
- Ferdinand Reißner: *Thomas Kemp. Der zuvor laue, hernach eifrige Diener der allerheiligsten Jungfrau Maria, ein Singspiel*, Innsbruck 1768⁷
- Ferdinand Reißner: *Der büßende Petrus, ein Muster wahrer Buße, ein Singspiel*, Innsbruck 1769⁸
- Ferdinand Reißner: *Bernard ein geistlicher Vater seiner leiblichen Brüder, ein Singspiel*, Innsbruck 1769⁹
- *Alceste*, Wien bei Giovanni Tomaßo 1770¹⁰
- *Paride e Helena*, Wien bei Giovanni Tomaßo 1770¹¹

Der Kontrast zwischen den beiden späten Wiener Opern Glucks und den beschaulichen geistlichen Singspielen Reißners, die einander zeitlich unmittelbar nachfolgten, könnte kaum größer sein. Daß sowohl die antikisierend-aufklärerischen Musikdramen Glucks wie die moralisch-religiösen Singspiele Reißners hierbei unter die Sparte "Opera Comicarum" eingereiht wurden, belegt einen geradezu als sorglos zu bezeichnenden Umgang mit dem Phänomen des Bühnenschauspiels mit Musik - was beiläufig die Frage aufwirft, wie die Benediktiner von St. Mang überhaupt Derartiges aufführten, denn innerhalb der Klostermauern mangelte es - wie kaum anders zu erwarten - an einer entsprechenden Spielstätte. Anders als *ex improviso* - mit Ausnahme der Situation einer Aufführung zur Feier eines Jubiläums oder eines Besuchs einer Persönlichkeit von allerhöchstem Rang - ist eine Aufführung durch die Patres, Novizen und Lateinschüler wohl kaum vorstellbar. In der Tat fällt in das Jahr 1782 ein Besuch von Papst Pius VI., doch hat das Oberhaupt der katholischen Christenheit nach den Überlieferungen der Klosterchronisten lediglich sein Nachtquartier im Kloster genommen. Von einer Opernaufführung zur Feier des hohen Besuchs ist nichts bekannt; sollte diese ursprünglich geplant gewesen sein? Hat man aus diesem Grund diese etwas merkwürdig anmutende Mischung aus den neuesten Produktionen aus der Kaiserstadt und den so bedeutungsschwangeren Mustern geistlicher Singspielproduktion mit so ganz und gar nicht barock verschlüsselter Vorbildwirkung wie *Der zuvor laue, hernach eifrige Diener der allerheiligsten Jungfrau Maria ... , ein Muster wahrer Buße ... , ein geistlicher Vater seiner*

⁶ Ebda., fol. 139'.

⁷ Ebda., fol. 148.

⁸ Ebda., fol. 148'.

⁹ Ebda., fol. 149.

¹⁰ Ebda., fol. 136.

¹¹ Ebda., fol. 145.

leiblichen Brüder zusammengestellt? Und selbst wenn dem so gewesen sein sollte: warum wählte man nichts "Aktuelleres", sondern durchweg Werke, die bereits um 1770 erschienen waren? Antworten auf diese Fragen sind nach derzeitigem Quellenstand kaum zu erhalten; es muß jedoch festgestellt werden, daß hier wohl ein Fall vorliegt, wo die Pflege des Musiktheaters wahrscheinlich "nur" aus erbaulicher Lektüre oder stegreifartiger Vorführung zum internen Amusement der Beteiligten oder allenfallsiger Zuseher und -hörer aus den Mitgliedern des klösterlichen Konvents bestand. Außenwirkung ist hier wohl zu keiner Zeit beabsichtigt gewesen. Derartig privater, schon nahezu "bürgerlich" zu nennender Kunstgenuß ist allerdings wohl bisher hinter benediktinischen Klostermauern kaum vermutet worden.

Doch nicht nur in dieser noch als Musiktheater erkennbaren Form spielte die Oper eine Rolle in den Klöstern des 18. Jahrhunderts. Innerhalb der Rezeptionsforschung zur Oper ist bisher dem Phänomen der geistlichen Parodie noch keine gebührende Aufmerksamkeit geschenkt worden.¹² Auch hier kann nur exemplarisch auf das Phänomen verwiesen werden, wie es etwa aus dem Zisterzienserinnenkloster Oberschönenfeld überliefert ist. Im dort noch erhaltenen Musikalienbestand aus der Zeit vor der (zeitweiligen) Klosteraufhebung sind nicht weniger als 17 handschriftlich überlieferte Arien aus Opern von Anfossi, Dittersdorf, Paisiello u. a. mit neu unterlegten lateinischen Texten (an Stelle von Offertorien) erhalten, in einem Fall ("*Jesus tibi sit gloria*" von Valentini) sogar zusätzlich mit dem ursprünglichen Text ("*La bella m'inna mova*").¹³ Die unbekanntenen Bearbeiter dieser Opernarien waren sich also der weltlichen Herkunft und des ursprünglichen Kontextes dieses Arien durchaus bewußt und suchten diese auch beileibe nicht zu verbergen.

In manchen Klöstern benötigte man also, um Opern rezipieren zu können, weder Bühne noch Szene. Es muß hier jedoch eingeschränkt werden: Bei beiden genannten Beispielen handelt es sich um Klöster, die nicht "reichsfrei" waren, im Gegensatz zu der Mehrzahl der bisher für die Geschichte des musikalischen Schauspiels herangezogenen Klöster und Stifte aus dem Kreis der geistlichen Territorien des Alten Reiches. In den reichs-

¹² Ausführlicher dargestellt bei Nicole Schwindt-Gross, *Parodie um 1800. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomiegedankens*, in: *Die Musikforschung* 41, 1988, S. 16-45, bes. S. 17.

¹³ Eine Gesamtübersicht bietet Jürgen Linsenmeyer, *Studien zur Musiküberlieferung und Musikpflege im Zisterzienserinnenkloster Oberschönenfeld in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, phil. Diss. Augsburg 1990, S. 150f.

unmittelbaren Stiften, wie etwa der Fürstabtei Kempten, herrschten jedoch deutlich unterschiedliche Bedingungen. Der Kemptener Fürststab unterhielt nicht nur eine eigene Hofkapelle,¹⁴ sondern auch ein Theater (seit 1674) innerhalb der Residenz. Die Opernpflege orientierte sich dort zwangsläufig an den Erfordernissen einer absolutistischen Hofhaltung des 17. und vor allem 18. Jahrhunderts mit ihren musiktheatralischen Repräsentationsanlässen, dazu - wie wohl generell im geistlich-katholischen Bereich - vermehrt um lateinische Schuldramen. Diesbezügliche Quellen scheinen bei der Aufhebung des Fürststifts größtenteils verlorengegangen zu sein.¹⁵

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß Opernrezeption im 18. Jahrhundert im Bereich der süddeutschen Klöster durchaus in verschiedenen Bahnen verlaufen konnte, wobei nach derzeitigem (anfänglichem) Kenntnisstand der Eindruck erweckt wird, daß zwischen reichsunmittelbaren Stiften und nicht reichsfreien Klöstern unterschieden werden müßte. Im ersteren Falle unterscheidet sich die Opernpflege nur wenig von den weltlichen Höfen, wo das Musiktheater im Kontext der Repräsentation der politischen Herrschaft eine festgelegte Bedeutung besitzt und auch institutionell in den Gesamtkomplex der Hofhaltung eingebunden ist. In denjenigen Klöstern, für die das Musiktheater in Ermangelung solcher Notwendigkeiten (wie wohl auch finanzieller Mittel) keine Bedeutung zur Darstellung nach außen hatte, bildeten sich jedoch offensichtlich spezifische Umgangsweisen der Rezeption der Kunstgattung heraus, die je nach Kontext auf die Handlung, ihre szenische Umsetzung, die Geschlossenheit des Werkes, ja u. U. auf Aufführung überhaupt verzichteten. Was übrigblieb, zeigt, worauf es hierbei ankam: den musikalischen bzw. musikalisch-literarischen Genuß.*

¹⁴ Vgl. Adolf Layer, *Musikgeschichte der Fürstabtei Kempten*, Kempten 1975. Der bekannteste Fürstäblich Kemptische Hofkapellmeister dürfte Franz Xaver Richter gewesen sein, der von 1740 bis 1747 amtierte

¹⁵ Layer nennt einige Periochen von Schuldramen und Anlässe für Festaufführungen. Vgl. Adolf Layer, *Musikgeschichte der Fürstabtei Kempten*, Kempten 1975, passim.

* Der Autor konnte wegen Krankheit leider nicht an der Tagung teilnehmen. Sein Referat wurde nicht vorgetragen; eine Diskussion fand nicht statt.