

*Reinhart Meyer, Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer (Don Juan Archiv Wien, Summa Summarum, Bd. 1), Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien 2012, 896 S.*

*Herbert Seifert, Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer (Don Juan Archiv Wien, Summa Summarum, Bd. 2), Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien 2014, 1063 S., 29 s/w-Illustrationen, zahlreiche Musikbeispiele*

Diese beiden Bände des ambitionierten Wiener Don Juan Archivs werden dem Anspruch des Reihentitels „Summa Summarum“ schon durch ihr schieres Volumen gerecht: Mit zusammen nahezu 2.000 Seiten bringen sie im Doppelpack fast vier Kilogramm auf die Waage. Gleichzeitig bilden sie tatsächlich die Summe zweier Gelehrtenleben, deren Forschungen sich mehr oder weniger eng berühren, deren Vorgehensweise allerdings grundlegende Unterschiede aufweist.

Reinhart Meyer, der Regensburger Literaturwissenschaftler und Gründer wie Bearbeiter der vielbändigen und von den historischen Kulturwissenschaften viel zu wenig genutzten *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum*, einer Zusammenstellung aller aus dem 18. Jahrhundert erhaltenen Dramen und Libretti, ist ein unverdrossener und unbeirrbarer Erforscher dessen, wovon die landläufige Literatur-, Musik- und Theaterwissenschaft nur eine höchst begrenzte oder gar keine Ahnung hat. Bei der Kennzeichnung dieses Zustands scheut Reinhart Meyer nicht vor klaren Worten zurück. Dem „norddeutsch-protestantischen Kulturpauperismus“ (S. 300), der aus „Studier-, Amts- und Redaktionsräumen“ erwachsen ist (S. 773), stellt er das überreiche, im realen Leben verwurzelte Theatertreiben der süddeutschen Klöster gegenüber: „Musizieren, Tanzen, Singen und Fechten, rhetorische Redeübungen und deklamierendes Auftreten waren keine ‚Wahlfächer‘, sondern unabdingbarer Bestandteil gymnasial auszubildender Eliten“ (S. 771). Dabei beschränkt sich Reinhart Meyer aber in dieser Sammlung seiner in Jahrzehnten entstandenen Arbeiten keineswegs auf das Ordens- oder Schuldrama, sondern entwirft ein gigantisches Panorama des vielfältigen Opern- und Theaterlebens im 18. Jahrhundert. Schon die Obergruppen, in denen der Band den riesigen Stoff ordnet, zeigen die Spannweite von Hamburg bis Wien (und Italien), von der Oper bis zum Hans Wurst, vom „Hof- und Nationaltheater“ bis zu den ärmlichen Wandertruppen.

Angesichts der Vielfalt der Themen und des Umfangs des Bands ist eine eingehende Auseinandersetzung mit *allen* Aufsätzen dieser Sammlung,

einem wahren Lebenswerk, hier nicht möglich – eine (repräsentative) Auswahl muss für das umfassende Ganze stehen. Nach dem Vorwort des Herausgebers Matthias J. Pernerstorfer, das einen knapp-präzisen Überblick über Meyers Lebenswerk gibt (S. VII–XIII), gelten die ersten beiden Großkapitel dem *Theater im 18. Jahrhundert* im Allgemeinen sowie dem *Hof- und Nationaltheater* im Besonderen. Der dritte, in seinem letzten Teil auch für Bayern aufschlussreiche Teil, widmet sich der „Hamburger Oper“. Ihr gilt vor allem eine große, im Rang einer Monografie stehende exemplarische Darstellung der *Hamburger Oper 1678–1730* aus dem Jahr 1984 (S. 165–288), die zunächst genüsslich die Fehltritte der deutschen Literatur- und Musikwissenschaftler über diese bedeutende kommerzielle Unternehmung zitiert. Ihre Protagonisten hätten, diesen (Vor-)Urteilen zufolge, „mehr als billig der Liebe und dem Weine gehuldigt“ und in ihrer „trunkenen Übersättigungswut“ durch „unzüchtige Bewegungen“ (S. 169) und durch einen „öffentlichen Verkehr“ der Bühnen-„Blumenmädchen“ Skandal gemacht (S. 170). Süffisant weist Reinhart Meyer nach, dass diese Meinungen auf einer „mangelhaften Textkenntnis“ ebenso wie auf unzureichender Quellenforschung beruhen (S. 171) – die nachlebenden Forscher sind weitgehend ihren eigenen engen Moralbegriffen sowie den protestantisch-orthodoxen Operngegnern aus der Hamburger Geistlichkeit zum Opfer gefallen. Schon in dieser Monografie wird die Methodik des Autors deutlich, die auf mehreren Säulen beruht: Statistik, Bibliografie und Erforschung der realen Zeugnisse der Epoche statt, wie es die Kulturwissenschaften so sehr lieben, den jeweils aktuellen und modisch angesagten Theorien nachzujagen, die durchweg einem raschen Wechsel der Leitfiguren unterworfen sind.

Der letzte Essay dieser Abteilung „Die Hamburger Oper“ gilt der Komischen Figur (*Hanswurst oder Harlekin oder: Der Narr als Gattungsschöpfer. Versuch einer Analyse des komischen Spiels in den Staats- und Sprechaktionen des Musik- und Sprechtheaters im 17. und 18. Jahrhundert*, S. 289–318). Hier weist der Autor zunächst die naheliegende Mutmaßung zurück, beim „Harlekin“ oder „Arlequin“ handle es sich um „romanischen Einfluß“ und damit um ein edleres Wesen, während der „Hans Wurst [...] in den Niederungen des Volkstheaters“ angesiedelt sei (S. 289) – demgegenüber wird hier die Einheit der Komischen Figur betont, deren angebliche Unanständigkeit „kaum einer Nachprüfung“ standhalte. Tatsächlich sei es so, dass man „über die komische Figur in der deutschsprachigen Oper [...] kaum etwas“ wisse (S. 290) und dass auch ihre Rolle im 18. Jahrhundert sich bei einem Blick in das tatsächliche Repertoire ganz anders ausnehme, als es gemeinhin gesehen werde.

Diese Gestalt war sowohl bei den Wanderbühnen wie in den großen Opernhäusern vertreten, wobei sie (bis hin zu Mozarts Leporello) eine Vielzahl an Rollen und Aufgaben übernehmen konnte, von Dienerchargen bis zum Aufschneider. Konstant bleiben dabei ihre „orale Fixierung“ auf „Fressen und Saufen“, ihr jeweils „niedrigster sozialer Rang“ (S. 294) und die heute kaum rekonstruierbare Improvisation als wesentliches Element ihres Spiels auf der Bühne (S. 296).

Der folgende Komplex stellt dann „Oper und Singspiel“ in den Mittelpunkt: in praktisch-statistischer Hinsicht (*Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, S. 341–400; Zusammenfassung S. 395–400), am Beispiel einer regional und zeitlich begrenzten Bühne („*Das Musiktheater am Weimarer Hof bis zu Goethes Theaterdirektion 1791*“, S. 401–427) und schließlich auch mit einer Abhandlung zur *Theorie des deutschen Singspiels von Gottsched bis Reichardt* (S. 429–452). Der „Bibliografischen Forschung“ gelten anschließend vier faszinierende Aufsätze, die nicht nur einen fortschreitenden Erkenntnisprozess illustrieren, sondern ihn auch reflektieren. Neben einer knappen Rezension zu einem aufschlussreichen Katalog über die gedruckten italienischen Libretti bis 1800 (S. 455–461) belegt das Fortschreiten von der Einleitung des Bands 2.7 der *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum* (S. 463–468) zu deren Band 2.12. (*Die Ergebnisse*, S. 469–483) die *Dialektik von Irrtum und fortschreitender Erkenntnis* (S. 485–506) – anders gesagt, die Feststellung, „wie hinderlich ‚Wissen‘ sein kann“. Schon in der Besprechung von Claudio Sartoris *I libretti italiani* wird deutlich, dass die italienischsprachigen Libretti „nur zu einem Teil in Italien beheimatet“ sind, „der größere Teil“ dagegen „aus anderen europäischen Regionen“ stammt (S. 458). Zugleich beklagt Meyer zu Recht die Zersplitterung der Bestände in den Bibliotheken über ganz Europa hin. Sie hat zur Folge, dass „die Wiener Drucke in der ganzen Welt zusammengesucht werden“ müssen, dass „die Hamburger Opernbestände [...] in mindestens sechs verschiedenen Sammlungen“ liegen, „schwäbische Bestände in Ungarn, aber nicht in Deutschland“ und „Regensburger in London“ zu finden sind (S. 457).

Das folgende Großkapitel über Pietro Metastasio, den europaweit wirkenden Wiener Librettisten, entfaltet endgültig die europäische Perspektive von Meyers Sammlung. Hier zeigt sich, dass Europa – trotz aller kleinteiligen Zersplitterung der Herrschaften – im 18. Jahrhundert weit mehr ein einheitlicher Kulturraum war als in den nationalistisch verengten folgenden beiden Jahrhunderten. Hier geht es anhand umfassender Tabellen ausführlich um *Die Rezeption der Opernlibretti Pietro Metastasios* in Euro-

pa (S. 509–564, Zusammenfassung S. 559–564), aber auch um Einzelfälle, um *La clemenza di Tito* ebenso wie um das Verhältnis von Metastasio und Adolf Hasse (mit Seitenblicken auf die anderen Librettisten Hasses und auf die Biografie Metastasios; S. 581–597).

Im letzten Großkapitel zum Verhältnis von „Theater und ‚Aufklärung‘“ ist besonders Meyers Studie über das Musik- und Theaterleben von Regensburg hervorzuheben (S. 699–768). Er arbeitet hier heraus, dass in dieser Stadt mehrere unterschiedliche Kulturkreise nebeneinander existierten: die Bürgerstadt, die Sphäre des Immerwährenden Reichstags, die geistlichen Welten des katholischen Bischofs und der Orden sowie die Wandertruppen, von denen die des Emanuel Schikaneder die heute noch bekannteste darstellt.

Der Epilog, *Über die produktive Unkenntnis des Lehrers*, schließlich zieht ein geistreiches Fazit von Meyers jahrzehntelanger Lehrtätigkeit und seinem Wirken als Anreger und Projektleiter (S. 803–814), passenderweise vorgetragen an der Aristoteles-Universität im nordgriechischen Thessaloniki – ein engagiertes Plädoyer für eigenständiges Denken und produktive Forschung.

Vorbildliche Register sowie eine umfassende Bibliografie von Reinhart Meyers Publikationen (und eine Liste seiner Inszenierungen am Regensburger Studententheater) runden den Band ab, dem zu wünschen ist, dass (trotz der schrumpfenden Etats) viele nord- und mitteldeutsche Universitäts- und Stadtbibliotheken ihn anschaffen (können), um ihren Nutzern einen umfassenden Blick über den Main in den wilden und unbekanntem Süden Deutschlands zu ermöglichen!

Der zweite Band der Reihe „Summa summarum“ bietet eine Sammlung der weit verstreuten Ergebnisse wissenschaftlichen Mühens des Wiener Musikwissenschaftlers Herbert Seifert. Ein Gelehrtenleben kann ja seinen Niederschlag in zweifacher Weise finden – zum einen in wenigen, voluminösen Büchern, die eines oder mehrere Themen umfassend und gründlich abhandeln. Zum anderen aber auch in Vorträgen und Aufsätzen, die nicht selten ebenso um einige zentrale Bereiche kreisen, sich aber immer wieder neu aus verschiedenen Blickwinkeln diesen Themen nähern und meist sehr verstreut publiziert werden. Diese letztere Form ist für die Nutzer nicht selten lästig, weil schwer zu recherchieren und in ihren Ergebnissen nur mit Mühe zu rezipieren, zumal wenn diese Texte an entlegenen Stellen wie Programmheften, CD-Booklets oder in anderen Gelegenheitsschriften erschienen sind.

Drei Großabteilungen sammeln Seiferts aufschlussreiche und vielfältigen „Aufsätze und Vorträge“; sie werden durch einen „Anhang“ abgeschlossen,

der Herbert Seiferts Schriften zusammenstellt und den Inhalt des Bands auf 106 Seiten (!) in drei Registern sinnreich und präzise erschließt (Orte und Institutionen / Personen / Titel). Der Titel des Bands erhebt freilich einen allzu umfassenden Anspruch; er müsste, um exakt zu sein, durch eine geografische Eingrenzung ergänzt werden. Es geht hier nämlich fast ausschließlich um die „Musikdramatik“ in Italien und im Süden des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation sowie um die wechselseitigen Beziehungen zwischen den beiden Bereichen (mit sehr vereinzelt Seitenblicken über die Donau hinüber nach Norden). Dabei muss – heute wohl nicht mehr selbstverständliches Bildungsgut – daran erinnert werden, dass der Bannkreis dieses „Alten Reichs“ weit über den deutschen Sprachraum hinaus bis nach Böhmen und Ungarn und noch weiter reichte und im Bannkreis der Herrscherfamilie der Habsburger stand. Dieses Geschlecht wies eine ganze Reihe von musik- und theaterbegeisterten Vertretern auf, die entweder selbst musizierten bzw. sogar komponierten (etwa der von 1658 bis 1705 regierende Leopold I.) oder jedenfalls den Glanz ihres Hofes durch künstlerische Darbietungen zu erhöhen suchten.

Der erste der drei Großbereiche gibt eine geografische Richtung an: „I. Aus Italien über Salzburg nach Europa“, während der zweite enger konzentriert ist auf die „II. Oper am Wiener Kaiserhof“ im 17. und 18. Jahrhundert. Die dritte Abteilung weitet dann wieder den Blick auf die „III. Sakrale und profane Musikdramatik“ in Wien und im österreichischen Jesuitendrama, aber auch in Prag und Pressburg (Bratislava), bevor ein (kurz-komisches) Nachspiel das Thema *Wein und Trunkenheit in der Oper* in den Mittelpunkt stellt. Erstaunlich an den insgesamt 72 Beiträgen dieses Bands ist zunächst einmal die sprachliche Komponente, die der Leserin bzw. dem Leser bei etwa einem Fünftel der Texte eine gründliche Kenntnis der Sprachen Englisch (zehn Beiträge) und Italienisch (fünf Beiträge) abverlangt – die Aufsätze sind ebenso wie Zitate in Fremdsprachen durchweg nicht übersetzt. Die Sprachenweite zeigt freilich gleichzeitig eine, wenn nicht die entscheidende Dimension der süddeutschen und südeuropäischen Musikkultur. Sie ist nämlich polyglott und wechselt souverän (mindestens) zwischen den Sprachen Lateinisch, Italienisch, Deutsch und Französisch. Den Großteil der Texte bilden Beiträge zu Tagungen und Sammelbänden sowie Zeitschriftenaufsätze, es finden sich aber auch einzelne Artikelchen aus Programmheften und CD-Booklets, Vorträge zu Aufführungen und auch ein Vorwort zu einer Musikedition. Dabei handelt es sich fast durchweg um kurze Texte, die meist etwa 10–15, gelegentlich aber auch nur 3–4 Seiten umfassen. Da nicht selten dasselbe Thema mehrfach dargestellt wird, sind Überschnei-

dungen und Wiederholungen unvermeidbar; der Herausgeber hat offenkundig darauf verzichtet, derartige Redundanzen kritisch zu sichten und zu redigieren. Ein Beispiel von vielen bieten die beiden Darstellungen über die Hochzeiten des Kaisers Leopold I. – auf die Schilderung der *Festlichkeiten zur ersten Hochzeit Leopolds I.* (S. 413–424) folgt die Beschreibung der *Feste zu den drei Hochzeiten Kaiser Leopolds I.* (S. 425–437), in der die erste Hochzeit eine ausführlichere Würdigung erfährt als im ersten Aufsatz (bei der dritten Eheschließung ist die Braut übrigens Eleonore Magdalena Theresia aus dem Haus Pfalz-Neuburg und die Hochzeit fand 1676 in Passau statt). Ähnliche thematische Überschneidungen ergeben sich auch beim Wirken der „drei Tenöre aus Mantua“ (Francesco Rasi, Francesco Campagnolo, Bernardino Pasquino Grassi), die mit ihren Kollegen an mehreren Stellen durch den Band geistern – zwei der Kollegen wurden 1658 in München „aus unbekanntem Gründen“ inhaftiert (S. 166).

Im ganzen Band spielen die Wittelsbacher immer wieder eine wichtige Rolle, auch wenn das Register für sie nur zwei Belegstellen aufweist (München hat 22, Augsburg 16 und Regensburg stolze 33 Einträge). Aber der Aufsatz *Die Beziehungen zwischen den Häusern Pfalz-Neuburg und Habsburg auf dem Gebiet des Musikdramas vor und um 1700* (S. 723–736) zeigt beispielsweise schon im Titel, ebenso wie die Abhandlung *Der junge Gluck* (S. 869–879), dass Seiferts Betrachtungen über die österreichisch-habsburgischen Grenzen hinausgreifen. Immerhin vier Herrscher aus dem Haus Pfalz-Neuburg sind im Register verzeichnet, weitere Wittelsbacher unter dem Stichwort „Bayern Herzog“, und viele seiner Informationen über die Musik- und speziell Operngeschichte des Barocks sind auch für die bayerische Musikgeschichte bedeutsam.

Freilich muss – außer dem Problem der Überschneidungen – noch eine weitere Einschränkung gemacht werden: Herbert Seifert ist ein Positivist, dessen Aufsätze über weite Strecken hin von Namenslisten, Werktiteln und anderen Datensammlungen bestimmt werden. Tiefere Deutungen von kulturhistorischen Zusammenhängen oder Hintergründen sind nur begrenzt seine Sache. So vermisst man oft tiefere Informationen über die Inhalte der vorgestellten Opern bzw. Libretti; selbst Neugier weckende Titel wie das Singspiel *Der Telegraph oder die Fernschreibmaschine* (S. 916) oder stichwortartige Auskünfte werden nicht näher erläutert. So wüsste man beispielsweise gerne Näheres über den Inhalt und das Schicksal des Singspiels in zwei Akten *Die christliche Judenbraut oder Die Alte muß zahlen*, das, 1788 uraufgeführt, „allerorten durchfiel“ und auf Proteste stieß, während man es angeblich in Wien „nicht genug hat aufführen können“ (S. 916).

Dass der 1945 geborene Herbert Seifert, außerplanmäßiger Professor für Musikwissenschaft an der Universität Wien und durch Editionen (Johann Joseph Fux) wie durch seine Teilnahme an musikwissenschaftlichen Projekten hervorgetreten (*Italian Opera in Central Europe, 1614–1780*), sich 1981 mit dem Thema *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* in Wien habilitiert hat, zeigt sich in dem hier vorliegenden Band zur Musikdramatik allerorten. In ihm kreisen nicht nur zahlreiche Beiträge um das Musikdrama am Wiener Kaiserhof (vor allem) im 17. und (weniger) im 18. Jahrhundert, sondern er liefert auch mit umfangreichen *Ergänzungen und Korrekturen zum Spielplan [der Hofoper] 1622–1705* einen präzisierenden Nachtrag zu seiner 1985 erschienenen Habilitationsschrift. Dass Herbert Seifert seinen Arbeiten zahlreiche Faksimiles und Schautafeln (Stammbäume, Musikerlisten u.a.) sowie nicht wenige Originaldokumente wie Briefe, Widmungen und Berichte über Aufführungen beigegeben hat, macht den Band anschaulich, der in immer neuen Variationen seine Themen umkreist. Dabei werden auch musikalisch-theatralische Gattungen ins Blickfeld gerückt, die in anderen Darstellungen kaum eine Rolle spielen. Das „Sepolcro“ etwa, mit vollem Titel „Rappresentatione sacra al Santissimo Sepolcro“, ist ein Oratorium für den Gründonnerstag oder Karfreitag und die „einzige musikalische Gattung, die autochthon auf dem Boden der kaiserlichen Hofkapelle entstanden ist“ (S. 783). Vor allem während der Regierungszeit Leopolds I. war diese Gattung „in gleichbleibender Erscheinungsform Teil des Hofzeremoniells für die Karwoche“ (S. 783); sie wurde im Gegensatz zum konzertant dargebotenen Oratorium „in Kostümen und mit [dramatischer] Aktion, in der Hofburgkapelle [und anderwärts] auch vor einem Prospekt“, das heißt vor Bühnenbildern aufgeführt (S. 787). Ihre Auswirkungen auf das Ordens theater im süddeutschen Raum wären eine gründliche Untersuchung wert!

Mehrere Aufsätze gelten auch dem „Ordensdrama“, sowohl dem der Jesuiten in Prag (wiederholt von der Kaiserfamilie besucht) und Oberösterreich (Linz und Steyr) wie dem der Benediktiner in Kremsmünster und der Augustiner-Chorherrn im Stift St. Florian. Angesichts der übergroßen Forschungslücken in diesem Bereich der Theatergeschichte ist natürlich jeder Beitrag willkommen, der diese terra incognita erhellt – aber Seiferts Darlegungen beschränken sich auf die Umriss (mit Ausnahme einer exemplarischen Analyse zu „Musik und Metrik in den Jesuitendramen“, S. 831–843) und werfen teilweise mehr Fragen, auf als sie Antworten geben. So wüsste man z.B. gerne, warum und wie der Abt von Kremsmünster, dem Theaterverbot der „Hofstudienkommission“ für die Stifte zum Trotz, fröhlich sei-

nen Theatersaal weiter mit Oratorien, italienischen Opern und deutschen Singspielen beleben lässt (S. 849)? In diesem Sinn beschreiben Seiferts Arbeiten den großen Wandel der Musik und der opernhafte Formen von der „Nuove musiche“ (dem „stile concitato“ oder „rappresentativo“) um 1600 bis zu der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert – eine Entwicklung vom höfischen Zeremoniell und der barocken Repräsentation hin zur modernen Welt der Technik, die „Der Telegraph oder Die Fernschreibmaschine“ exemplarisch verkörpern.

*Ulrich Scheinhammer-Schmid*