

VERNETZEN — BEWEGEN — VERORTEN
KULTURWISSENSCHAFTLICHE PERSPEKTIVEN

CHRISTIANE MARIA HORNBACHNER

KLÖSTER ALS KONSUMENTEN AM WIENER MUSIKALIENMARKT

DISTRIBUTION UND TRANSFORMATION
VON INSTRUMENTALMUSIK, 1755 – 1780



[transcript]

Christiane Maria Hornbachner
 Klöster als Konsumenten am Wiener Musikalienmarkt

Editorial

Die interdisziplinäre und international orientierte Reihe widmet sich der Bewegung von Menschen, Dingen und Praktiken in kulturellen Räumen. In den Blick kommen Mobilität und Mobilisierung, die Akteure und Akteurinnen von kulturellem Transfer und dessen Medien. In kulturwissenschaftlicher und sozialgeschichtlicher Perspektive werden Migration von Menschen und Distribution von Waren, Ideen und Wissen sichtbar; der Schwerpunkt liegt auf Europa und seinen globalen Netzwerken im Zeitraum von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart.

Qualitätssicherung und Ablauf:

Die Reihen-Herausgeber*innen entscheiden einvernehmlich über die Aufnahme in die Reihe und über die Bestellung von Gutachter*innen. Sie sind Ansprechpartner für den Verlag, koordinieren den Qualitätssicherungsprozess und unterstützen die Einwerbung von Drittmitteln.

Manuskripte können jederzeit an eine/n der Herausgeber*innen eingesandt werden. Die Herausgeber*innen geben ihre Einschätzung über die Aufnahme des Buches innerhalb von längstens zwei Monaten ab. Liegt ein positives Votum vor, werden Gutachter*innen ausgewählt.

Eingereichte Bücher werden nach dem Mehrstufen- und Mehraugenprinzip evaluiert: Die Entscheidung über die Aufnahme wird auf der Basis von zwei Gutachten getroffen. Eines dieser Gutachten wird neu eingeholt oder im Zuge der Publikationsförderung erstellt. Das zweite Gutachten kann aus einem akademischen Qualifikationsverfahren (Promotion, Habilitation) stammen.

Entsprechend der interdisziplinären Ausrichtung der Reihe werden Gutachten womöglich aus verschiedenen Fachdisziplinen eingeholt.

Sobald die Gutachten vorliegen, erfolgt der endgültige Beschluss über die Annahme oder Ablehnung. Die Zustimmung zur Aufnahme in die Reihe kann mit Auflagen verbunden werden, die ebenfalls einvernehmlich von den Herausgeber*innen beschlossen werden. Gutachten (und die entsprechenden Revisionen) dienen besonders auch dazu, die Qualität des Buches weiter zu erhöhen.

Die Reihe wird herausgegeben von Martin Eybl, Eva-Bettina Krems, Annegret Pelz und Melanie Unseld.

Christiane Maria Hornbachner, geb. 1986, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Lehrbeauftragte an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Schwerpunkte ihrer Forschungen liegen im Bereich der Kirchenmusikgeschichte, der Musikkultur in Klöstern des 18. Jahrhunderts und der Papier- und Wasserzeichenanalyse.

Christiane Maria Hornbachner

Klöster als Konsumenten am Wiener Musikalienmarkt

Distribution und Transformation von Instrumentalmusik, 1755-1780

[transcript]

Veröffentlicht mit Unterstützung aus den Mitteln der Publikations- und Open-Access-Förderung der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.



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.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

(Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Christiane Maria Hornbacher**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Titelblatt und erste Seite der Violine 1-Stimme einer Abschrift von Florian Leopold Gassmanns Sinfonia in A-Dur HilG 143 (A-GÖ Mus.Hs. 2672/1) mit dem Beschaffungsvermerk »P. Leandri Prof. Gottw[icen]sis [1]768. Vienna.« Im Hintergrund: Stiftsbibliothek der Benediktinerabtei Göttweig, Foto: © Bernhard Rameder.

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6885-8

PDF-ISBN 978-3-8394-6885-2

<https://doi.org/10.14361/9783839468852>

Buchreihen-ISSN: 2749-8638

Buchreihen-eISSN: 2749-8646

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Vorwort	9
Abkürzungen	11
Einleitung	17
1. Grundlagen klösterlicher Musikpflege im 18. Jahrhundert	29
1.1 Politische und ökonomische Voraussetzungen	30
1.2 Ordensspezifische Regulative	35
1.3 Personal- und Organisationsstrukturen im klösterlichen Musikbetrieb	40
1.3.1 Der Klostervorsteher als »amator musicae«	41
1.3.2 Regens Chori – Musiker – Finanzen	47
1.3.3 Zeit für Musik?	49
1.4 »Kulturelle Außenbeziehungen«	53
1.4.1 Im Spannungsfeld zwischen »Vita contemplativa« und »Vita activa«	53
1.4.2 Unterwegs in Wien	59
1.4.3 Diplomatische Beziehungen im Wandel	63
1.4.4 (Dem) Adel verpflichtet	64
2. Wiener Instrumentalmusik als Transfergut	69
2.1 Klosterinventare des 18. Jahrhunderts im Vergleich	69
2.1.1 Zum Quellenwert von Musikinventaren	70
2.1.2 Göttweiger Mönche als musikalische »Trendsetter«	75
2.1.3 Verteilungsbilder	83
2.1.4 Gliederungssystematik im Spiegel der Gattungsentwicklung	87

2.2	Bedeutende Komponisten – bedeutende Instrumentalmusikgenres	91
2.2.1	Ignaz Holzbauer	92
2.2.2	Georg Christoph Wagenseil	96
2.2.3	Florian Leopold Gassmann	99
2.2.4	Carlo d’Ordonez	104
2.2.5	Leopold Hofmann	108
2.2.6	Johann Baptist Vanhal	111
2.2.7	Carl Ditters von Dittersdorf	116
2.3	Chronologie der Programmgestaltung in Göttweig	120
3.	Der Transferraum und seine Zentren	127
3.1	Der »Musterfall« Joseph Haydn	127
3.1.1	Joseph Haydns Beziehungen zum Klerus	129
3.1.2	Haydns Instrumentalmusik in klösterlicher Überlieferung	135
3.2	Topographie des Transferraumes	137
3.3	Das Grenzgebiet des Transferraumes	145
3.3.1	Ausläufer und Ausnahmen	145
3.3.2	Resistenz und Widerstand als Determinanten des Kulturtransfers	152
4.	Funktion und Motivation	161
4.1	Feste und Feiern als Einsatzbereiche von Instrumentalmusik	161
4.1.1	Konzertsinfonien in Gottesdienst und Paraliturgie	166
4.1.2	Instrumentalmusik an der Tafel	179
4.2	Rekreatives Musizieren in der Kammer	194
5.	Kommunikationskanäle und Netzwerke	199
5.1	Mögliche Kommunikations- und Distributionskanäle im Überblick	199
5.1.1	Ausnahmefall Auftragswerk – Joseph Haydns <i>Applausus</i> Hob XXIVa:6	203
5.1.2	Der Weg zum Musikmanuskript – Charles Burneys Wienaufenthalt 1772	206
5.1.3	Herzogenburger Handrapulare als Zeugnisse der Musikalienakquise um 1750	210
5.1.4	Produktion und Logistik, Preisgestaltung und -entwicklung	218
5.2	Die Klosterlandschaft als Distributionsnetzwerk	230
5.2.1	»Mysterium« Notenzirkulation	230
5.2.2	Viele Wege führen ins Kloster – Wie Mönche Kontakte knüpfen	234
5.2.3	Den Verbreitungswegen auf der Spur	237
5.2.4	Händler und Komponisten – Wandernde Bezugsquellen	242
5.3	Akteure des Kulturtransfers – Georg Pasterwiz & Karl Ehrenbert Freiherr von Moll	248
5.3.1	Pater Georg Pasterwiz – Ein Netzwerker par excellence	249
5.3.2	Zwei Lebenswege kreuzen sich	254
5.3.3	Musik in der gelehrten Korrespondenz – Die Pasterwiz-Briefe an Moll	255

6. Transfer und Transformation	267
6.1 Originaltreue vs. Originalität – Einsichten in die klösterliche Aufführungspraxis.....	267
6.2 Die »Parthia« zwischen 1750 und 1780 – Von der Suite zur Harmoniemusik	274
6.2.1 Grundlegende Bemerkungen	276
6.2.2 Die »Parthia« in Göttweig – Ein Spezialfall?	278
6.2.3 Besetzung und Funktion	284
 Schlussfolgerungen	 289
 Anhänge	 293
Anhang 1: Konkordanz der Werkverzeichnisse mit Sinfonien von G. C. Wagenseil	293
Anhang 2: Konkordanz der Werkverzeichnisse mit Sinfonien von C. Ditters von Dittersdorf	294
Anhang 3: Festkalender Göttweig	295
Anhang 4: Die Notensammlung des Benediktinermönchs Leander Stainingen in Göttweig	299
 Quellen- und Literaturverzeichnis	 313
 Bildnachweis	 343

Vorwort

Das reiche kulturelle Erbe der Klöster zu bewahren und im kollektiven Gedächtnis lebendig zu halten, gehört zu den großen Herausforderungen, mit denen sich Ordensgemeinschaften heute konfrontiert sehen. Neu ist diese Aufgabe freilich nicht. Vielmehr hat es in Klöstern lange Tradition, die Bewahrung und Zugänglichmachung ihrer Errungenschaften als Bildungsauftrag wahrzunehmen. Bereits im 18. Jahrhundert begannen etliche Mönchsgemeinschaften damit, ihre Bibliotheken, Naturaliensammlungen, Münzkabinette, Wunderkammern, Gemäldegalerien und auch ihre musikalischen Kostbarkeiten für einen breiteren Interessentenkreis zu öffnen.

Heute gilt es mehr denn je, diese historischen Schätze neu zu entdecken und ein Verständnis für die geschichtlichen Zusammenhänge zu schaffen, aus denen heraus sie entstanden sind. In der Hoffnung, hierzu als neugierige Forscherin und passionierte Kirchenmusikerin etwas beitragen zu können, habe ich dieses Buch geschrieben. Es entstand auf Basis meiner Dissertationsschrift *Klöster als Konsumenten am Wiener Musikalienmarkt – Distribution und Transformation von Instrumentalmusik 1755–1780*, die im März 2019 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien zur Erlangung der Doktorwürde angenommen wurde. Nunmehr ist das Ergebnis meines Forschungsvorhabens Teil der Reihe *vernetzen | bewegen | verorten. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Mein erster Dank geht deshalb an deren Herausgeber*innen Martin Eybl, Eva-Bettina Krems, Annetta Pelz und Melanie Unseld sowie an die Mitarbeiter*innen des Verlags *transcript*. Ich danke außerdem meiner Alma Mater, der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, für die großzügige Förderung dieser Publikation.

Die Recherchen für dieses Buch führten mich in zahlreiche Klöster katholischer Ordensgemeinschaften, in denen ich durchwegs von auskunftsfreudigen und zuvorkommenden Archivar*innen betreut wurde. Mein besonderer Dank gilt P. Franz Schuster OSB und Bernhard Rameder in Göttweig, P. Amand Kraml OSB, P. Altman Pötsch OSB und P. Petrus Schuster OSB in Kremsmünster, Magdalena Weber und P. Wilfried Kowarik OSB (vst. 2018) in Melk, H. Ulrich Mauterer CanReg in Herzogenburg, Andreas Gamerith in Zwettl, Maximilian Alexander Trofaier im Wiener Schottenkloster, Martin Haltrich in Klosterneuburg, P. Roman Nägele OCist in Heiligenkreuz, Hildegard Herrmann-Schneider und fr. Martin Anderl in Stams, Friedrich Buchmayr in St. Florian und Stefan Reiter in Vorau. Sie alle haben sich meiner vielen Fragen und Wünsche geduldig angenommen.

Ihren Ausgang nahmen die Arbeiten an der vorliegenden Studie im FWF-Projekt *Transferprozesse in der Musikkultur Wiens, 1755–1780 – Musikalienmarkt, Bearbeitungspraxis, neues Publikum*, das von 2014 bis 2020 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien angesiedelt war. Meinen Kolleg*innen im Projektteam – Julia Ackermann, Constanze Marie Köhn, Marko Motnik und Sarah Noemi Schulmeister – danke ich für allerlei anregende Gespräche, die meinen Horizont weit über das Kernthema meiner Dissertation hinaus erweitert haben. Für neue Denkanstöße und nützliche Hinweise danke ich ebenso Otto Biba, Johannes Prominczel und Helena Kramářová (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), Stefan Ikarus Kaiser (Musikarchiv Stift Wilhering), Franz Scharf (Oberösterreichisches Landesarchiv), Nikolaus Urbanek (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien), Thomas Wallnig (Universität Wien) und ganz besonders Markus Grassl, dem Zweitbetreuer meiner Dissertation, sowie Johannes Frimmel als Reviewer.

Mein größter Dank gilt Martin Eybl, meinem Doktorvater. Als Ideengeber, beharrlicher Motivator und umsichtiger Berater hat er mein Dissertationsprojekt maßgeblich geprägt und mit seinen wohlüberlegten Fragen den Forschergeist in mir immer wieder aufs Neue geweckt. Wie dankbar ich für die Unterstützung durch meine Familie bin, kann ich kaum in Worte fassen. Ohne ihren liebevollen Zuspruch und die Mithilfe meiner Mutter in allen Stadien der Arbeit hätte ich die vielen Herausforderungen nicht bewältigen können. Ihr widme ich diese Arbeit.

*Christiane Maria Hornbachner
Wien, Jänner 2023*

Abkürzungen

Allgemein

Abb.	Abbildung
App.	Appendix
Art.	Artikel
Bd./Bde.	Band/Bände
Bearb./bearb.	Bearbeiter*in/bearbeitet
DA	Diözesanarchiv
EA	Erstaufführung
ebd.	ebendort
fl.	Gulden
Fn.	Fußnote
fol.	Folio (bei Blattzählung)
geb.	geboren, geborene(r)
get.	getauft
hg./Hg.	herausgegeben, Herausgeber*in
Herv.i.O.	Hervorhebung(en) im Original
Jg./Jge.	Jahrgang/Jahrgänge
Kap.	Kapitel
Kart.	Karton
Kat.	Katalog
KB	Kritischer Bericht
Kr./kr.	Kreuzer
lt.	laut
Mus.Hs./Mus.ms.	Musikhandschrift
nö.	niederösterreiche(r)
o.J.	ohne Jahr
o.S.	ohne Seite
o.Sign.	ohne Signatur
oö.	oberösterreichische(r)
P.	Pater

PfA	Pfarrarchiv
r.	recto (Vorderseite, bei Blattzählung)
RB	Regula Benedicti, Benediktsregel
S.	Seite
s.	siehe
Sch.	Schachtel
Sign.	Signatur
Sp.	Spalte
Supp.	Supplement
Tab.	Tabelle
UA	Uraufführung
v.	verso (Rückseite, bei Blattzählung)
vgl.	vergleiche
vm.	vormals
vst.	verstorben
WV	Werkverzeichnis
Wz	Wasserzeichen
xr.	Kreuzer
zit.	zitiert

Instrumente

A	Alt
arp	Harfe
B	Basso
bs	basso (instrumental)
cl	Klarinette(n)
clno/clni	clarino/clarini
cor	Horn/Hörner
cor ingl	Englischhorn
fag	Fagott(e)
fl	Flauto traverso/Flauti traversi
lute	Laute(n)
ob	Oboe(n)
org	Orgel
S	Sopran
str	strings, Streicher
T	Tenor
timp	Pauken
trb/pos	Posaune(n)
vl	Violine(n)
vl solo	Soloviolin-Part
vla	Viola/Violen

vlc	Violoncello/Violoncelli
vln	Violone

Ordenskürzel

CanReg	Congregatio Canoniorum Regularium Sancti Augustini Lateranensium Austriae, Augustiner-Chorherren
OCist	Ordo Cisterciensis, Zisterzienser
OFM	Ordo Fratrum Minorum, Franziskaner
OH	Ordo Hospitalarius Sancti Joannis de Deo, Hospitalorden des hl. Johannes von Gott, Barmherzige Brüder
OP	Ordo Praedicatorum, Dominikaner
OPraem	Ordo Praemonstratensis, Prämonstratenser
OSA	Ordo Sancti Augustini, Augustiner
OSB	Ordo Sancti Benedicti, Benediktiner
SJ	Societas Jesu, Gesellschaft Jesu, Jesuiten
SP	Ordo Clericorum Regularium Pauperum Matris Dei Scholarum Piarum, Piaristen

Bibliotheken und Archive

A-Gd	Graz, Bibliothek des Bischöflichen Ordinariats
A-GÖ	Göttweig, Benediktinerstift, Stifts- und Musikarchiv
A-H	Herzogenburg, Augustiner-Chorherrenstift, Stifts- und Musikarchiv
A-HE	Heiligenkreuz im Wienerwald, Zisterzienserstift, Musikarchiv
A-KN	Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift, Musikarchiv
A-KR	Kremsmünster, Benediktinerstift, Stifts- und Musikarchiv
A-L	Lilienfeld, Zisterzienserstift, Musikarchiv und Bibliothek
A-LA	Lambach, Benediktinerstift, Musikarchiv
A-M	Melk, Benediktinerstift, Stifts- und Musikarchiv
A-MB	Michaelbeuern, Benediktinerstift, Bibliothek und Musikarchiv
A-N	Neuberg an der Mürz, Pfarrarchiv
A-R	Rein, Zisterzienserstift, Bibliothek
A-RB	Reichersberg, Augustiner-Chorherrenstift, Musikarchiv
A-SB	Schlierbach, Zisterzienserstift, Musiksammlung
A-SCH	Schlägl, Prämonstratenserstift, Musikarchiv
A-SEI	Seitenstetten, Benediktinerstift, Bibliothek und Musikarchiv
A-SF	St. Florian (Linz-Land), Augustiner-Chorherrenstift, Bibliothek und Musikarchiv
A-SL	Sankt Lambrecht, Benediktinerstift, Musikarchiv
A-SPL	St. Paul im Lavanttal, Benediktinerstift, Bibliothek

A-Ssp	Salzburg, Erzabtei St. Peter, Musikarchiv
A-ST	Stams, Zisterzienserstift, Bibliothek und Musikarchiv
A-VOR	Vorau, Augustiner-Chorherrenstift, Musikarchiv
A-Wgm	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv
A-WIL	Wilhering, Zisterzienserstift, Stifts- und Musikarchiv
A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
A-Wst	Wien, Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung
A-Z	Zwettl, Zisterzienserstift, Stifts- und Musikarchiv
DA Wien/St. Stephan	Wien, Domarchiv St. Stephan
CH-E	Einsiedeln, Benediktinerabtei Einsiedeln, Musikbibliothek
CZ-Bam	Brno, Archiv města Brna (Archiv der Stadt Brünn)
CZ-Bm	Brno, Moravské zemské muzeum, oddělení dějin hudby (Brünn, Mährisches Landesmuseum, Musikgeschichtliche Abteilung)
CZ-KRa	Kroměříž, Arcibiskupský zámek, hudební sbírka (Kremsier, Schlossarchiv)
CZ-KRm	Kroměříž, Arcidiecézní muzeum Kroměříž (Kremsier, Erzbischöfliches Museum)
CZ-Pnm	Praha, Národní muzeum, České muzeum hudby (Prag, Nationalmuseum, Musikarchiv)
CZ-Pu	Praha, Národní knihovna České republiky (Prag, Nationalbibliothek der Tschechischen Republik)
D-Ahk	Augsburg, Heilig-Kreuz-Kirche, Dominikanerkloster, Bibliothek
D-As	Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek
D-FS	Freising, Dombibliothek
D-HER	Herrnhut, Evangelische Brüder-Unität, Unitätsarchiv
D-MMm	Memmingen, Evangelisch-Lutherisches Pfarramt St. Martin, Bibliothek
D-OB	Ottobeuren, Benediktinerabtei, Bibliothek
D-Rtt	Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek und Zentralbibliothek
D-SWI	Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Musikaliensammlung
D-TI	Tübingen, Schwäbisches Landesmusikarchiv
DK-Kk	Den Sorte Diamant, København, Det Kongelige Bibliotek på Slotsholmen (Kopenhagen, Dänische Königliche Bibliothek)
F-Lm	Lille, Bibliothèque municipale
H-Bn	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár (Budapest, Széchényi Nationalbibliothek, Musikabteilung)
H-P	Pécsi Püspöki Levéltár, Székesegyházi Kottatár (Pécs, Bischöfliches Archiv, Dommusikarchiv)
I-MOe	Modena, Biblioteca Estense Universitaria
I-Vc	Venezia, Biblioteca del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello
I-Vnm	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

PL-Kd	Kraków, Biblioteka Studium OO. Dominikanów. Archiwum Prowincji OO. Dominikanów (Krakau, Studienbibliothek und Provinzarchiv des Dominikanerklosters)
PL-KRZ	Krzyszów Kamiennogórski, Opactwo Benedyktynek (Grüssau, Benediktinerabtei)
PL-MO	Kraków-Mogila, Opactwo Cystersów, Archiwum i Biblioteka (Krakau-Mogila, Zisterzienserabtei, Archiv und Bibliothek)
SK-KRE	Kremnica, Štátny okresný archív Žiar nad Hronom (Kremnitz, Staatliches Bezirksarchiv Žiar nad Hronom)
SK-MO	Modra, Štátny archív v Bratislave – pobočka Modra (Staatliches Archiv in Preßburg, Zweigstelle Modern)
SK-TN	Trenčín, Štátny okresný archív (Trentschin, Staatsarchiv)
US-Wc	Washington, D.C., Library of Congress, Music Division

Einleitung

Die Zeit scheint stillzustehen im heiligen Hain am Fuß des Parnass. Wo saftgrüne Rasenbänke zum Verweilen einladen, sitzen Melpomene, Euterpe und Erato gemütlich beisammen und dämmern vor sich hin. Wie für ein zierliches Stilleben drapiert, hängt an einem nahen Lorbeerbaum eine Leier und auf einem Felsblock daneben liegt eine kleine Flöte. Ganz dem Müßiggang verfallen, will keine der Musen in jene sanften Klänge von Geigen, Oboen und Hörnern miteinstimmen, die durch das Geäst des heiligen Waldes ziehen – doch dann schlagen die Instrumente ganz andere Töne an und es bewahrheitet sich, was der aufmerksame Beobachter längst ahnt: Es ist die trügerische Ruhe vor dem Sturm, in der sich die drei Musen zu Beginn von Pietro Metastasios und Christoph Willibald Glucks *Azione teatrale Il Parnaso confuso* wännen. Kaum wandeln sich die Klänge der Eröffnungsszene aus beschaulichem Moll in schwungvolles C-Dur, stürmt Apoll auf die Bühne und reißt die Göttinnen aus ihren Tagträumen: »L'Onomastico Giorno ami ritorna del benigno Pastor.«¹ Die Namenstagsfeier für Abt Erenbert von Kremsmünster stehe unmittelbar bevor. Nun sei es auch an ihnen, dem gütigen Hirten mit Lobliedern aufzuwarten.

Diese ehrenvolle Aufgabe kommt den Musen gerade recht. Melpomene versichert Apoll, man werde keine Mühen scheuen, um dem Jubilar die gebührende Ehre zu erweisen. Nur kehren sich die euphorischen Reaktionen schnell ins Gegenteil um, als der Musenvorsteher eröffnet, welcher Tag für das Klosterfest ausgewählt wurde: »La nuova Aurora«, bereits der nächste anbrechende! Nach anfänglichem Zögern beschließen die drei Göttinnen, die Herausforderung sportlich zu nehmen und sich sofort ans Werk zu machen. An Ideen für Festgesänge mangelt es nicht, jedoch an der Fähigkeit, schnell zu einer gemeinsamen Lösung zu kommen. Dann überbringt Apoll auch noch die überraschende Nachricht, dass das Klosterfest bereits im Gange sei und man sofort nach

1 Übersetzung nach dem Libretto Steyr 1775: »Der Namenstag des gütigen Hirten Kömmt wieder zurücke.« *PARNASSO CONFUSO, MESSO IN MUSICA DAL SIGNORE CAVAGLIERE CRISTOFORO GLUCK, RIPRODOTTO, E CANTATO AL FESTEGGIAMENTO DEL NOME GLORIOSO DEL RIVERENDISSIMO ED ILLUSTRISSIMO SIGNORE ERENBERTO DEL MONASTERO DI CREMIFANO DEGNISSIMO ABBATE &c. &c. Con licenza de' Superiori*, Steyr: Abraham Wimmer, 1775, A-KR Musikarchiv, Sign. G 22.63, S. 4f.

Kremsmünster aufbrechen müsse. Die Musen protestieren, stehen doch ihre Vorbereitungen immer noch am Anfang. Apoll aber setzt sich über die Beschwerden hinweg. Er ist davon überzeugt, dass selbst im ehrwürdigen Kremsmünster der Wille fürs Werk zählt. Unter Aufbietung all seiner Überredungskünste gelingt es ihm schließlich, das Ruder noch einmal herumzureißen. Endlich bereit zum Aufbruch an die »Gestade der Kremsse«, stimmt er seine Gefolgschaft auf das kommende Festereignis ein (vgl. Tab. 1).

*Tabelle 1: Textausschnitt aus Christoph Willibald Glucks *Azione teatrale* »Il Parnaso confuso« (Libretto: Pietro Metastasio), Fassung Kremsmünster 1775*

» <i>Appol.</i> [...] Ora mi udite. Di questo Monastero s'a[vv]icina Il grande Giubileo. Allor potrem[m]o, Potrem[m]o allor, colmi di gioja il core Gloriosi cantar del Gran Pastore Sue lodi, sue virtù, suoi pregi illustri.	<i>Apoll.</i> [...] Nun merket auf mich. Es nähert sich das tausendjährige Jubeljahr dieses Stiftes, Sodenn werden wir in Freuden schwimmend, Die Tugenden, die Verdienste, und den vielfachen Werth Dieses erhabenen Hirten besingen können.
Noi potrem<uoti al Ciel porger benigni, Onde a regnar sempre vie piú il conserui. In tal foggia il Parnasso, piu maggiore Che non fu mai, corregerà l'errore.	Da werden wir unsere feurige Wünsche gegen Himmel schicken, Daß uns dieser Seine Regierung recht lange beschere. Bey dieser Gelegenheit wird sich der Parnaß zu einer noch nie Erreichten Höhe schwingen, und seinen Fehltritt gut machen.
[Finale:] <i>Apoll.</i> Nel mirar solo il sembiante Del amabile Pastore, <i>Melp.</i> Che raccoglie grazia e Amore, Che per noi certando [v]anno; <i>Ambed[ue].</i> In contento il nostro affano, In piacer si cangerá. <i>Tutti.</i> Di Lui ciglia un lampo, un raggio Lo smarrito suo coraggio Al Parnasso renderá.	[Finale:] <i>Apoll.</i> Man darf nur des besten Hirten Lieb= und huldreich Antlitz sehen, <i>Melp.</i> Wo die Gnad, und Liebe thronen, Und sich nur für uns bestreben. <i>Beyde.</i> Dann wird unsre Quaal in Freude Und in Lust verändert seyn. <i>Alle.</i> Dem Parnaß, der izt verwirrt ist, Wird ein Strahl aus Dessen Auge Wieder seinen Geist verleih'n.«

Mit diesen Worten endet eine der wenigen erhalten gebliebenen Bearbeitungen von Christoph Willibald Glucks Opern-Serenata *Il Parnaso confuso*. Sie entstand anlässlich des Namenstages von Abt Erenbert III. Meyer im oberösterreichischen Benediktinerstift Kremsmünster und kam dort am 24. Juni 1775 zur Aufführung. Der Jubilar hatte das Stiftstheater noch im Jahr seiner Bestellung zum Kloostervorsteher 1771 für die italienische Oper geöffnet. Nun, vier Jahre später, fieberte man bereits der Tausendjahrfeier des Stiftes (1777) entgegen. Dass die Musik des unterhaltsamen Bühnenspiels »geliehen« war, muss den meisten Mitfeiernden in Kremsmünster bekannt gewesen sein. Immerhin weist das eigens für die Abtfeier gedruckte Libretto als Komponisten des Stücks »Signore Cavaliere Cristoforo Gluck« aus. Die Kremsmünsterer Aufführung wird zudem als Wiederaufnahme (»riprodotto«) bezeichnet. War sich die Festgemeinde

aber auch darüber im Klaren, dass das Stück ursprünglich der Vermählung Erzherzog Josephs, nachmals Kaiser Joseph II., mit Prinzessin Maria Josepha von Bayern gegolten hatte?

Il Parnaso confuso gilt als die erste dramatische Dichtung Pietro Metastasios (1698–1782), die von vornherein für eine Vertonung durch Christoph Willibald Gluck (1714–1787) bestimmt war. Sie musste um den Jahreswechsel 1764/65 innerhalb weniger Tage entstehen, zumal zwischen der Auftragserteilung und den Hochzeitsfeierlichkeiten im Jänner 1765 kaum mehr als fünf Wochen lagen. Der unliebsame Zeitdruck, den Apoll den Musen im Bühnenspiel auferlegt, darf also auch als eine ironische Anspielung auf die tatsächlichen Umstände der Werkentstehung gedeutet werden. Die Uraufführung des *Parnaso* ging schließlich am 24. Jänner 1765 in einer eigens vorbereiteten Antecamera des Schlosses Schönbrunn, dem »Salon de Bataille« (heute Zeremoniensaal), erfolgreich über die Bühne. Sie geriet nicht zuletzt deshalb zu einem denkwürdigen Ereignis, weil alle Gesangspartien von den jüngeren Schwestern des Bräutigams übernommen wurden und Erzherzog Leopold die Aufführung vom Cembalo aus leitete.² Unter diesen Vorzeichen war auch dem Komponisten Gluck die öffentliche Aufmerksamkeit und die Gunst des Publikums sicher. Für eine längere Aufführungsserie reichte es dennoch nicht. Nach zwei Wiederholungen Ende Jänner und im Februar 1765 verschwand das Werk wieder von der Bildfläche. Als die nächste überlieferte und zugleich letzte gesicherte zeitgenössische Wiederaufnahme gilt jene in Kremsmünster 1775.

Höchstwahrscheinlich gelangte das Gluck'sche Festspiel über den Regens Chori von Stift Kremsmünster, Pater Georg Pasterwiz (1730–1803), in die Abtei.³ Dieser hatte seit der Öffnung der Stiftsbühne für italienisches Musiktheater bereits Aufführungen von Jommellis *Abramo* (1771), Glucks *Alceste* (um 1772), Wagenseils *Gioas Re di Giuda* und Pergolesis *La serva padrona* (1774) in die Wege geleitet. Während Pasterwiz sich um die Anpassung der Stücke an die örtlichen Gegebenheiten kümmerte und an manchen Stellen neu komponiertes hinzusetzte, fertigte sein Kopist Friedrich Kramel (1727–1782) das benötigte Aufführungsmaterial an. Im Fall von Glucks *Parnaso* fügte Pasterwiz sowohl in der Partitur als auch in den Stimmen erst unter den Originaltext Metastasios die auf den neuen Verwendungszweck abgestimmten Alternativen ein: Wo Erzherzogin Maria Amalia in der Rolle des Apoll zuerst noch Lobgesänge auf die Verbindung Josephs mit dem leuchtendsten Stern Bayerns angestimmt hatte, verlautbarte ein Klosterschüler nun den Namenstag des Abtes.⁴ War die Festgemeinde ursprünglich dem Lauf der »Ister« (im alten Griechenland die gebräuchliche Bezeichnung für die Donau) hin zur habsburgischen Hochzeit gefolgt, fand man sich nun am Ufer der Krems ein.

2 Vgl. Bernd Baselt, »Vorwort«, in: Christoph Willibald Gluck, *Il Parnaso confuso. Azione teatrale in einem Akt von Pietro Metastasio*, hg. von Bernd Baselt, Bärenreiter: Kassel [u.a.], 1970, S. VI–XI (auf S. X finden sich auch Angaben zu jenen beiden Gemälden des Hofmalers Johann Franz Greipel, die Szenen dieser Aufführung wiedergeben).

3 Vgl. Altman Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster. Nach den Quellen dargestellt*, Kassel/Basel: Bärenreiter, 1956, S. 463–464.

4 Im Textbuch der Kremsmünsterer Aufführung sind die ausführenden Sänger vermerkt: Desiderio Millechner, Giurista (Apollo); Francesco Steinhauser, Rudimentista (Melpomene); Leopold Diernberger, Rudimentista (Euterpe); Giuseppe Sulzer, Rudimentista (Erato). Vgl. *Libretto Parnasso Confuso, Steyr 1775*, S. 3.

Über welche Kontakte Pasterwiz an die Noten des *Parnaso* gelangt war, ist nicht bekannt. Im Unterschied zu Glucks *Alceste*, von der er bei Trattnern in Wien um 20 Gulden den Erstdruck erworben hatte,⁵ muss er vom ausschließlich handschriftlich überlieferten *Parnaso* eine Leihgabe organisiert haben. Die Herausgeber der Gluck-Gesamtausgabe kamen nach Filiation der Überlieferungszweige zu dem Schluss, dass Pasterwiz und seinem Kopisten Kramel höchstwahrscheinlich eine von Gluck autorisierte Zweitschrift oder sogar das Autograph zur Verfügung gestanden hatte.⁶ Des Weiteren wurde festgestellt, dass nicht nur im Stift Kremsmünster, sondern auch in zwei benachbarten Klöstern je eine Bearbeitung von Glucks *Parnaso* vorliegt: Das Benediktinerstift Lambach besitzt eine Fassung, die sich vom metastasianischen Original durch einige Textparodierungen in lateinischer Sprache unterscheidet; im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian adaptierte man Stimmgattungen und Tonartenverlauf.⁷ Pater Georg Pasterwiz hingegen entledigte sich mit umfangreichen Textänderungen sämtlicher allegorischer Anspielungen auf die Hochzeit des habsburgischen Thronfolgers und zugleich der Geschichte zwischen Uraufführung und Wiederaufnahme: Die zuerst bejubelte Ehe Kaisers Josephs mit der bayerischen Prinzessin verlief unglücklich und endete tragisch, als Maria Josepha 1767 infolge einer Pockeninfektion verstarb.

Rührt Pasterwiz' radikale Bearbeitung des *Parnaso* also von einem an Pietätlosigkeit grenzenden Pragmatismus her oder doch von einer unbändigen, alle Hindernisse überwindenden Leidenschaft für die Musik? – Tatsache ist, dass die Musikrezeption des vorindustriellen Zeitalters noch weitestgehend unberührt von urheberrechtlichen Regelungen und dogmatischer Originaltreue stattfand. Zudem verfügten die Musikkapellen der großen Klöster des 18. Jahrhunderts über materielle, personelle und technische Ressourcen, um ständig neue Noten von auswärts herbeizuschaffen und im Bedarfsfall kreative Anpassungsmaßnahmen zu treffen. Pasterwiz scheint in den verhältnismäßig leicht bewältigbaren, auf die Stimmen der Erzherzoginnen zugeschnittenen Gesangspartien des *Parnaso* neues Potenzial erkannt zu haben – auch dahingehend, die Kremsmünsterer Stiftsbühne mit der Musik eines eben erst zum kaiserlichen Hofkomponisten ernannten Stars bespielen zu können. Also legte er Hand an die Partitur, versetzte zwei Rollen aus der Sopran- in die Alt- und Tenorlage, textierte die Rezitative um und stattete das eigens gedruckte Libretto mit einer Übersetzung ins Deutsche aus. Aneignungs- und Umdeutungsprozesse wie diese lassen tief in die klösterliche Lebenswelt des 18. Jahrhunderts blicken – in eine Welt, die kulturell keineswegs so streng von ihrer Umgebung isoliert war, wie uns die mächtigen Gemäuer der großen Stifte glauben machen könnten.

Die vorliegende Studie fokussiert Prozesse der Verbreitung und Rezeption von Musik aus Wien und umspannt den Zeitraum von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Tod der Landesfürstin Maria Theresia und der beginnenden Alleinregentschaft Josephs II. Das imperiale Wien – zuerst ein Umschlagplatz importierter, vor allem italienischer

5 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 454 (ein vollständiger Quellennachweis fehlt).

6 Vgl. Bernd Baselt, »Kritischer Bericht«, in: Gluck, *Il Parnaso confuso*, S. 121–137, hier S. 124.

7 A-LA, Mus.Hs. 1977; A-SF, XXVIII/6. Vgl. Gluck, *Il Parnaso confuso*, S. XI und 122.

Musik – stieg innerhalb weniger Jahrzehnte zu einem musikalischen Zentrum Europas auf, von dem aus sich Instrumental- und in geringerem Umfang auch Vokalmusik auf dem gesamten Kontinent verbreitete. Das Wiener Kopistenwesen befand sich im Aufschwung, ein zunehmend professionell organisierter Markt für Musiknoten, -instrumente und -unterricht entstand.

In den 1760er und 1770er Jahren geschah die Verbreitung von Musikalien im Habsburgerreich noch vorwiegend mittels Herstellung von Abschriften. Neu war, dass sich der Kreis der Käuferschaft wie jener der Anbieter stark erweiterte. Wiener Kopisten, die auf die Vervielfältigung von Notenmaterial spezialisiert waren, hatten nunmehr wesentlichen Anteil an der Distribution und Konservierung von Musik.⁸ Selbst der Kaiserhof, der seinen Bedarf an Stimmenmaterial und Partituren traditionell über eigens angestellte Schreibkräfte deckte, ließ seine Musikalien ab 1755 bevorzugt in städtischen Kopierbetrieben produzieren. Wenige Jahre später häuften sich Annoncen im *Wienerischen Diarium*, in denen mehrheitlich deutsche und österreichische Buchhändler, -drucker und -binder sowie Notenstecher, -schreiber und andere Kaufleute ihr Notensortiment bewarben.⁹ Im Handel mit Drucken löste wahrscheinlich der Musikverleger Antoine Huberty (ca. 1721–1791) Ende der 1770er Jahre einen Innovationsschub aus, indem er mit der Verlagerung seiner Geschäfte nach Wien französische Stichtechiken importierte. Bald sprangen auch Verlage wie Artaria, Torricella und Hoffmeister auf den Zug auf und nützten die Möglichkeit, nun schneller und vergleichsweise kostengünstig Musikdrucke mit sauberem Notenbild herstellen zu können.¹⁰ Bis Wien mit Handelszentren wie Venedig, Paris und Amsterdam gleichzog und der Notendruck zum dominanten Verbreitungsmedium aufstieg, dauerte es zwar noch einige Jahrzehnte; die Jahre um 1780 bildeten aber als Startpunkt dieses technisch-ökonomischen Wandlungsprozesses eine deutliche Zäsur.

In ständiger Wechselwirkung mit den Entwicklungen des Musikalienmarktes vollzog sich auch im Bereich der Darbietungsformen und ihres Zielpublikums ein epochaler Wandel von weitestgehend auf elitäre Kreise beschränkten Musikveranstaltungen hin zu einem professionell organisierten, für breitere Bevölkerungsschichten zugänglichen Konzertwesen. Die Hocharistokratie spielte weiterhin eine gewichtige Rolle im Wiener Musikleben, allerdings formierte sich in der »Zweiten Gesellschaft« eine neue, bald die »Erste« an Bedeutung überragende Trägerschicht des Kulturlebens. Sie setzte sich aus Beamten, Wirtschaftstreibenden, Ärzten und Juristen, Lehrern an Universitäten und höheren Schulen sowie Literaten und katholischen Geistlichen zusammen.

Mit neuen Rezipienten und Formaten der Musikpraxis verschoben sich auch die Schwerpunkte im Repertoire. Wie wenige andere Musikgenres trafen Konzertsinfonien

8 Vgl. Hannelore Gericke, *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*, Graz [u.a.]: Böhlau, 1960, S. 14 und S. 99–109 (mit einer umfassenden Auflistung von namentlich bekannten Wiener Kopisten); Dexter Edge, »Viennese music copyists and the transmission of music in the eighteenth century«, in: *Revue de Musicologie* 84/2 (1998), S. 298–304.

9 Vgl. Gericke, *Wiener Musikalienhandel*, S. 11–15.

10 Vgl. Alexander Weinmann, *Kataloge Anton Huberty (Wien) und Christoph Torricella*, Wien: Universal-Edition, 1962; ders., *Die Wiener Verlagswerke von Franz Anton Hoffmeister*, Wien: Universal-Edition, 1964; ders., *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien: Krenn, 31985.

und Kammermusikwerke für kleinere Besetzungen den Nerv der Zeit. Neue Ensemblestücke von Ignaz Holzbauer, Georg Christoph Wagenseil und anderen Komponisten fanden beim Wiener Publikum großen Anklang und erwiesen sich ab den 1760er Jahren zudem als wahre Exportschlager. Dabei fand die Verbreitung von Wiener Instrumentalmusik nicht nur über bedeutende Handelszentren statt, sondern auch über kleinere Kulturinstitutionen wie Adelskapellen und Klöster. Die auf das gesamte habsburgische Territorium verteilten und in einigen Regionen besonders dicht beieinanderliegenden Prälatenklöster bildeten Umschlagplätze des kulturellen Austausches mit Wien und den Städten in ihrer unmittelbaren Umgebung.

Manche Kloostervorsteher pflegten engen Kontakt mit Mitgliedern der Herrscherfamilie und nahmen an höfischen Veranstaltungen teil. Der Melker Abt Berthold Dietmayr (reg. 1700–1739) stand gar mehreren habsburgischen Herrschern – Leopold I., Joseph I. und Karl VI. – als Berater zur Seite. Dazu übte er 1706/07 das Amt als »Rector magnificus« an der Wiener Universität aus und trug ab 1728 den Titel eines Wirklichen Geheimen Hofrates. Nicht zuletzt stand er dem niederösterreichischen Prälatenstand vor, bekleidete also auch in politischen Belangen einen hohen Rang, den es in einer fürstlichen Hofhaltung fernab mönchischer Bescheidenheit zu demonstrieren galt.¹¹ Dass die nachfolgenden Kloostervorsteher nicht mehr derart enge Beziehungen zur Herrscherfamilie aufrechterhalten konnten, änderte am betriebenen Repräsentationsaufwand vorerst wenig. Opulent gestaltete Gottesdienst-, Prozessions- und Tafelmusik stand allerdings nicht nur in Melk, sondern in den meisten Prälatenklöstern neben weniger ausladenden Praktiken (z. B. klein besetzter Kammermusik in der privaten Rekreationszeit) und solchen mit erzieherischem Anspruch (Musiktheater, Schuldramen mit musikalischer Umrahmung usw.).

In einigen Abteien Nieder- und Oberösterreichs setzte die vermehrte Rezeption von Wiener Instrumentalmusik bereits um 1756/57 ein.¹² Lebhaftes Interesse bestand bis in die 1780er Jahre hinein an Sinfonien, Streichquartetten und -trios sowie gemischt besetzten Divertimenti. Die musikalisch Verantwortlichen der Klöster zeigten damit ein Konsumverhalten, das ganz im Zeichen der Emanzipation der Instrumentalmusik von den großen Vokalgattungen (Oper, Oratorium etc.) im Konzertleben wie auch auf dem Musikmarkt stand. Sehr häufig borgten Mönche und Klostermusiker Noten aus, um daraus selbst Abschriften anzufertigen. Weitaus seltener kauften sie bei Berufskopisten ein.

Ogleich sorgsam verwahrt, hat keine der solcherart angehäuften Notensammlungen die Zeit bis in die Gegenwart verlustfrei überstanden. Es ist aber den vergleichsweise

11 Vgl. Elisabeth Theresia Hilscher, »Raum II: Wandel und Kontinuität. Zur Rolle von Musik in den habsburgischen Ländern um 1740«, in: Gernot Gruber/Barbara Boisits/Björn R. Tammen (Hg.), *Musik – Identität – Raum: Perspektiven auf die österreichische Musikgeschichte*, Wien [u. a.]: Böhlau, 2021, S. 81–140, hier S. 112.

12 Als »Wiener« Instrumentalmusik werden in der vorliegenden Arbeit Instrumentalwerke jener Komponisten bezeichnet, die in den Jahren zwischen 1755 bis 1780 über längere Zeit hinweg musikalisch in Wien wirkten, allen voran Franz Ignaz Tuma (1704–1774), Ignaz Jakob Holzbauer (1711–1783), Georg Christoph Wagenseil (1715–1777), Georg Mathias Monn (1717–1750), Florian Leopold Gassmann (1729–1774), Joseph Haydn (1732–1809), Carlo d’Ordonez (1734–1786), Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), Leopold Hofmann (1738–1793), Johann Baptist Vanhal (1739–1813) und Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799).

sicheren archivalischen Bedingungen hinter Klostermauern zu verdanken, dass umfangreiches Quellenmaterial vor der Vernichtung bewahrt geblieben ist – darunter hunderte frühe Abschriften von Instrumentalwerken Wagenseils, Holzbauers, Joseph Haydns, Ditters', Vanhals und vieler anderer.

An der regen Rezeption von Haydn'schen Streichquartetten in Göttweig, Melk und Kremsmünster ab den 1760er Jahren ist zu erkennen, dass hier wie in Wien eine neue soziale Komponente des Musikmachens Fuß fasste: »[...] das gemeinsame Musizieren von vier gleichberechtigten Instrumenten setzt den Willen zur Kommunikation, zu einem Zusammenschluß von vier Spielern voraus, von denen keiner dominiert und keiner untergeordnet ist bzw. sich jeder unterordnen können muß und jeder dominieren kann.«¹³ So beschreibt Otto Biba die im Geiste der Aufklärung egalisierten Verhältnisse. Dass man hierfür, wie im Falle der Kremsmünsterer Patres Martin Mödlhammer, Andreas Guglielmo und Benedikt Freiherr von Grustdorff, die abgeschlossenen Räumlichkeiten des Klosters verließ, Musikpartner von außerhalb einbezog und eine kleine Zuhörerschaft versammelte, korrespondiert mit den in Wien ab circa 1770 aufkommenden »Musikalischen Salons«. Ordensgeistliche können also, gewisse Teilaspekte ihrer Tätigkeiten betreffend, in der soziokulturellen Sphäre der höfisch-aristokratischen Welt, in anderen Bereichen hingegen dem aufstrebenden Bürgertum nahe verortet werden. Zusammen mit jenen Ritualen, die vordergründig dem Gebet oder dem Gotteslob verschrieben sind, stand Klosterangehörigen eine breite Palette an musikalischen Ausdrucksformen und Interpretationsmöglichkeiten offen. Diese in ihrer Komplexität zu erfassen, macht es nötig, von einer dichotomischen Unterscheidung zwischen »geistlich« und »weltlich« oder »sakral« und »profan« Abstand zu nehmen – ganz speziell im Bereich der Instrumentalmusik.

Die Relevanz der Beziehungen zwischen Wien und den Klöstern des Umlandes für den inter- und transregionalen kulturellen Austausch im 18. Jahrhundert wurde in den Geistes- und Sozialwissenschaften längst erkannt. Von den vielen bereits durchgeführten Untersuchungen erwiesen sich einige als richtungsweisend für die vorliegende Studie: Aus Robert N. Freemans eingehender Beschäftigung mit dem sinfonischen Schaffen österreichischer Klosterkomponisten ging 1982 eine Sammeledition mit Sinfonien von Johann Georg Zechner, Franz Josef Aumann, Johann Georg Albrechtsberger, Franz Schneider und Marian Paradeiser hervor. Im ausführlichen Vorwort sowie in Begleittexten zu den einzelnen Werken erläutert der Herausgeber verschiedene Einflussbereiche, so auch das sinfonische Schaffen einiger Größen des Wiener Musiklebens.¹⁴ Martin Eybl wiederum zeichnete anhand früherer Quellen von Konzertsinfonien in Kremsmünster die Ent-

13 Otto Biba, »Beobachtungen zur österreichischen Musikszene des 18. Jahrhunderts. Vom Wandel des Repertoires und neuen Aufgaben für Komponisten«, in: *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, hg. von Elisabeth Theresia Hilscher, Tutzing: Schneider, 1998, S. 213–230, hier S. 219.

14 *Austrian cloister symphonists*, hg. von Robert N. Freeman, New York [u.a.]: Garland publ., 1982.

wicklung einer »musikalischen Öffentlichkeit im Einflussbereich Wiens« nach.¹⁵ Diese Transferachse fokussiert auch Johannes Frimmels Buch *Literarisches Leben in Melk: Ein Kloster im 18. Jahrhundert im kulturellen Umbruch*, wobei der Autor Kommunikationswege der benediktinischen Wissenschaftspflege in der Aufklärungszeit nachverfolgt.¹⁶

Zwei besonders umfängliche, längst zu den Standardwerken der Klosterforschung zählende Studien zur Musikpraxis in Kremsmünster und Melk handeln in einzelnen Textpassagen von den kulturellen Beziehungen zwischen Wien und den großen Benediktinerabteien sowie von musikalisch relevanten Verbindungen der Ordenshäuser untereinander: Pater Altman Kellners *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster* von 1956 und Robert N. Freemans Dissertation *The practice of music at Melk Abbey based upon the documents, 1681–1826* von 1989.¹⁷ Andreas Lindner fasste seine Untersuchung unterschiedlicher Einflusssphären in der 2008 veröffentlichten RISM-Großstudie über die *Musikpflege in den oberösterreichischen Stiften* noch weiter, indem er neben Wien eine ganze Reihe anderer Städte hinsichtlich ihrer kulturellen Vorbildwirkung analysierte.¹⁸

Wissenswertes über kulturelle Vermittlerinstanzen zwischen Wien und den Ordenshäusern der näheren und weiteren Umgebung findet sich in Biographien einzelner Klosterkomponisten¹⁹ ebenso wie in Monographien über klösterliche Theaterbetriebe und besondere Lehranstalten.²⁰ Auf österreichischem Gebiet erleichtern außerdem kommentierte Ausgaben historischer Musikalieninventare und Bestandslisten die Orientierung in äußerst umfangreichen Archiven.²¹ Die Erschließung der Musikfonds

15 Martin Eybl, »Frühe Quellen von Konzertsinfonien in Kremsmünster 1762–1769: Zur Entwicklung musikalischer Öffentlichkeit im Einflußbereich Wiens«, in: Werner Jauk (Hg.), *Miscellanea Musicae. Rudolf Flotzinger zum 60. Geburtstag*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1999, S. 93–113; ders., *Sammler*innen. Musikalische Öffentlichkeit und ständische Identität, Wien 1740–1810*, Bielefeld: transcript, 2022, hier speziell Kap. 11 (Geistlicher Stand und musikalische Öffentlichkeit: Instrumentalmusik im Stift Kremsmünster), S. 363–400.

16 Johannes Frimmel, *Literarisches Leben in Melk: Ein Kloster im 18. Jahrhundert im kulturellen Umbruch*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2005.

17 Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*; Robert N. Freeman, *The practice of music at Melk Abbey. Based upon the documents, 1681–1826*, Wien: Verlag d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 1989.

18 Andreas Lindner, *Musikpflege in den oberösterreichischen Stiften – Aufbau, Organisationsstruktur und Personal vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*, Wien: Verl. Der Apfel, 2008.

19 Eine kleine Auswahl: Gerhard Croll, »Eine zweite, fast vergessene Selbstbiographie von Abbé Stadler«, in: *MJb* (1964), S. 172–184; Peter Dormann, *Franz Joseph Aumann (1728–1797). Ein Meister in St. Florian vor Anton Bruckner, mit thematischem Katalog der Werke*, München/Salzburg: Katzschichler, 1985; Raimund Hug, *Georg Donberger (1709–1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg*, 2 Bde., Sinzig: Studio-Verl., 2007; Ernst Schlader, *Georg Pasterwiz (1730–1803). Leben Wirken Werk*, Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften, 2011.

20 Vgl. z.B. Johann Haider, *Die Geschichte des Theaterwesens im Benediktinerstift Seitenstetten in Barock und Aufklärung. Im Anhang: Seitenstettener Periochenkatalog*, Wien: Verlag d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 1973; Otto Kail, *Ritterakademien im Rahmen adeliger Standeserziehung. Ein Aufriß ihrer Entwicklungs- und Bildungsgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der benediktinischen Ritterakademie im Stift Kremsmünster*, Diss. Universität Salzburg, 1990; Petrus Schuster, *Cremifanum. Professbuch des Benediktinerstiftes Kremsmünster, Bd. 1: Das Stift Kremsmünster, seine Geschichte und seine Aufgaben*, Kremsmünster: Stift Kremsmünster, ²2020, besonders Kap. 6 und 8.

21 V.a. Robert N. Freeman, »Zwei Melker Musikkataloge aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: *Die Musikforschung* XXIII/2 (1970), S. 176–184; Gerda Lang, *Zur Geschichte und Pflege der Musik in der Benediktiner-Abtei zu Lambach. Mit einem Katalog zu den Beständen des Musikarchives*, 3 Bde., Diss.

mährischer, böhmischer und ungarischer Klöster bedarf demgegenüber aufgrund erschwerter Forschungsbedingungen (unzugängliche Sammlungen, Quellenverluste etc.) eines wesentlich größeren Arbeitsaufwandes. Auch hier kann aber auf einen Grundstock an informativen Detailstudien aufgebaut werden.²²

Einige Fragen, die in der vorliegenden Studie aufgeworfen werden, sind bisher bestenfalls einzelne Klöster betreffend behandelt worden. Die Recherchen für die vorliegende Studie konzentrierten sich deshalb auf die Suche nach bislang unbeachtet gebliebenen historischen Quellen in Klosterbibliotheken und Musikarchiven. Auf persönlicher Ebene galt es, Korrespondenzen, Tagebücher und Reiseberichte, Rechnungsbücher und Zahlungsbelege, Chroniken, Personalakten, Besoldungslisten und Dienstordnungen nach relevanten Informationen zu durchforsten. Als verlässlicher Kompass im schwer überschaubaren Untersuchungsfeld erwiesen sich großflächige Auswertungen von Musikinventaren und Notenmaterialien inklusive Schreiber- und Papieranalysen.

Den konzeptuellen Rahmen für die vorliegende Arbeit bilden die vielfältigen Forschungsansätze zum »Kulturtransfer« (auch »interkultureller Transfer«), die seit der Begründung dieses Forschungszweigs in den 1980er Jahren entwickelt worden sind.²³ Leitgedanke der Überlegungen ist ein ausgeprägtes Interesse an Selektions-, Vermittlungs- und Rezeptionsprozessen, die bei der Transferierung von Kulturgütern und -praktiken aus einem »spezifischen System gesellschaftlicher Handlungs-, Verhaltens- und Deutungsmuster in ein anderes« vonstattengehen.²⁴ Dabei sei es besonders ertragreich, anstatt der Disposition der »Ausgangskultur« die Rezeptionsbedürfnisse und -fähigkeiten der »Zielkultur« zu hinterfragen.

Dieses Konzept auf Vorgänge der klösterlichen Rezeption von Wiener Musik anzuwenden, lässt sich auf verschiedenen Ebenen argumentieren: Zum einen waren für die Übernahme eines in der Hauptstadt entstandenen und meist auch dort uraufgeführten Musikwerks – wie eingangs am Beispiel des *Parnaso confuso* skizziert – sowohl größere zeitliche als auch räumliche Distanzen zu überwinden. Zum anderen bedurfte es der gezielten Auswahl und Vermittlung der Musikalien über engagierte Einzelpersonen, da ein

Universität Salzburg, 1978; Friedrich W. Riedel (Hg.), *Der Göttweiger Thematische Katalog von 1830*, 2 Bde., München/Salzburg: Katzbichler, 1979; Alexander Weinmann, *Handschriftliche thematische Kataloge aus dem Benediktinerstift Melk*, Wien: Verlag d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 1984; Charles H. Sherman (Hg.), *The Lambach thematic catalogue (1768)*, Faksimileausgabe, Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002.

22 Einen Überblick über Studien zur Musikpflege in tschechischen Klöstern bieten Simona Romportlová, »The Reflection of the Monastical Music in Czech Musicology of the Twentieth Century – The Select Bibliography«, in: *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* 46/32 (1997), S. 67–81 sowie Jiří Sehnal, *Figurální mše na Moravě od 17. století do současnosti* (= Die Figuralmesse in Mähren vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart), Brno: Moravská zemská knihovna v Brně, 2020.

23 Eine Zusammenfassung des von Michel Espagne und Michael Werner eingeführten Konzepts inklusive einer umfänglichen Bibliographie findet sich bei Dorothea Nolde/Claudia Opitz-Belakhal, »Kulturtransfer über Familienbeziehungen. Einige einführende Überlegungen«, in: Dies. (Hg.), *Grenzüberschreitende Familienbeziehungen. Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit*, Köln [u.a.]: Böhlau, 2008, S. 1–15.

24 Hans-Jürgen Lüsebrink, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart/Weimar: Metzler, ³2012, S. 145.

flächendeckend operierender Musikalienhandel mit dichtem Geschäftsnetz und starker Präsenz auf kleinstädtischen Märkten noch nicht existierte. Um neu herbeigeschaffte Stücke im Kloster aufführen zu können, wurden zudem immer wieder Anpassungsmaßnahmen ergriffen – zum Teil am transferierten Musikstück selbst, zum Teil an den Ausführungsbedingungen vor Ort.²⁵

In der Überzeugung, durch eine nicht wertende Perspektive auf Adaptionsvorgänge und die Konzentration auf involvierte Akteure neue Einsichten in die historische Musikrezeption und -distribution gewinnen zu können, folgt die Gliederung der vorliegenden Arbeit Schlagwörtern der Kulturtransferforschung: Ein einleitender Überblick über die institutionellen Voraussetzungen für die Musikausübung in Klöstern im 18. Jahrhundert ist als atmosphärischer Einblick in eine durch spezifische Werte, Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmuster geprägte »Klosterkultur« zu verstehen.²⁶ Diesen grundlegenden Bemerkungen schließen sich zwei Kapitel an, in denen der eigentliche Untersuchungsgegenstand definiert (*Wiener Instrumentalmusik als Transfertgut*) und der Transferraum kartiert wird (*Der Transferraum und seine Zentren*).

Im Kapitel *Funktion und Motivation* werden klosterspezifische Aufführungsmodalitäten ebenso thematisiert wie übergeordnete Interessen, die hinter der Integration von Wiener Musikwerken in den Kulturbetrieb eines Klosters stehen könnten. Die Kardinalfrage, ob und inwiefern eine klösterliche Musikkultur überhaupt von einer urbanen oder höfisch-aristokratischen abzugrenzen ist, wird diese Überlegungen begleiten. Außerdem werden Aspekte »ideologischer« Motivation eine Rolle spielen, also jene Normen und Werte, die durch die importierten Kulturgüter im Ausgangskontext vertreten werden, verglichen mit jenen, die transferierte Güter nach Absicht der »Importeure« (und etwaiger Auftraggeber) repräsentieren sollen. Steht hinter der Erwerbung bestimmter Musikwerke die Idolisierung einzelner Komponisten oder einer bestimmten Stilistik? Strebten Klöster mit der Übernahme höfischen Repertoires eine Art Statusgewinn an, wie er bei kulturellen Transfers von ranghöheren zu rangniedrigeren sozialen Gruppierungen häufig konstatiert wird?²⁷ Könnte die Übernahme des Streichquartetts in die klösterliche Musikpraxis als bewusste Anpassung an den sozialen Wandel im 18. Jahrhundert interpretiert werden?

25 Vgl. ebd., S. 147–150.

26 Die vorliegende Arbeit orientiert sich diesbezüglich am anthropologischen Kulturmodell nach Geert Hofstede. Vgl. Geert Hofstede, *Interkulturelle Zusammenarbeit. Kulturen – Organisationen – Management*, Wiesbaden: Gabler 1993.

27 Diese Frage bezieht sich vor allem auf das Faktum, dass im 18. Jahrhundert nur noch selten Ordensmänner adeliger Abstammung, viel öfter hingegen Angehörige des Bauern- und Bürgerstandes zu Klostervorstehern gewählt wurden. Letztere hatten nach Ansicht des Historikers Karl Vocelka »– in Konkurrenz zur Adelskurie der Landstände – ein besonders großes Repräsentationsbedürfnis, das als Ausdruck des Aufstieges zu Standesherrn zu werten ist.« Karl Vocelka, *Österreichische Geschichte 1699–1815 – Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat*, hg. von Herwig Wolfram, Wien: Ueberreuter, 2001, S. 202–203. Vgl. auch Katharina Scherke, »Kulturelle Transfers zwischen sozialen Gruppierungen«, in: Federico Celestini/Helga Mitterbauer (Hg.), *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 2011, S. 99–116, hier S. 108.

Herzstück dieses Buches ist schließlich das fünfte Kapitel, das jene *Kommunikationskanäle und Netzwerke* aufzudecken versucht, über die Musikalien aus Wien in die Klöster des Umlandes gelangt sind. Welche Möglichkeiten der Notenakquise standen Mönchen offen? Zeichneten sich in der monastischen Musikalienzirkulation wiederkehrende logistische Muster ab? Welche Rolle kam hier einzelnen Vermittlerpersönlichkeiten zu? Eine breit angelegte Suche nach Quellen im niederösterreichischen Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg sowie im oberösterreichischen Benediktinerstift Kremsmünster hat diesbezüglich neue Erkenntnisse zutage gefördert.

Repräsentative Beispiele werden auch im abschließenden Kapitel zum Thema *Transfer und Transformation* vorgestellt, dort jedoch mit Blick auf die übernommenen Musikwerke und die an ihnen ablesbaren Momente der Adaption und produktiven Rezeption. Nach Ansicht der Begründer der Kulturtransferforschung, Michel Espagne und Michael Werner, ist die Übernahme eines fremden Kulturguts nie ein rein kumulativer, sondern immer ein schöpferischer Akt seitens der Rezipienten.²⁸ Eine detaillierte Untersuchung und Beschreibung ausgewählter Handschriftenbestände kann somit mehrerlei Ziele haben: zuerst Informationen über deren Herkunft, Entstehung und Verwendung zu gewinnen, dann aber mittels eines diachronen Längsschnittes durch die gesammelten Daten auch Merkmale und Tendenzen der »musikalischen Terminologie« und »Aufführungspraxis« zu analysieren. Diesbezüglich versucht die Verfasserin neue Denkanstöße zu geben. Aspekte der qualitativen und quantitativen Dimension vorangegangener Selektionsprozesse werden dabei – wie in allen Kapiteln dieses Buches – berücksichtigt.²⁹

Einem der großen Kritikpunkte, mit dem sich nicht nur Vertreter*innen der Transferforschung, sondern auch jene der historischen Komparatistik konfrontiert sehen – der Verhaftung in nationalgeschichtlichen Denkkategorien, die dem Forschungsansatz per se widersprechen –, kann die vorliegende Untersuchung insofern beikommen, als hier keine transnationalen, sondern transregionale Transferprozesse innerhalb der Territorialgrenzen des Habsburgerreiches untersucht werden. Diese Rahmensetzung entspricht einem Vorschlag Philipp Thers, wonach kleinere Untersuchungseinheiten zum Ausgangspunkt der Analyse gemacht werden sollten. Regionen, Städte oder nationale Untergruppen als Kulturräume in den Blick zu nehmen, verspräche auch aus rein forschungspraktischen Gründen eine erstrebenswertere Unternehmung, da sich die Untersuchung diesfalls wahrscheinlich auf wesentlich bewusster kontextualisierte Fallstudien stützen könnte: »While the history books about nation-states and national societies have artificially isolated their objects of study, historians specializing in regions or cities have been much more ready to acknowledge that their objects of analysis are part of larger

28 Vgl. Michel Espagne/Michael Werner, »Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze«, in: Dies. (Hg.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*, Paris: Édition Recherche sur les civilisations, ADPF, 1988, S. 11–34, hier S. 21.

29 Mit »quantitativ« sind in erster Linie Vergleichszahlen gemeint, die entweder die Häufigkeit oder den Seltenheitswert eines Akquirierungsprozesses verdeutlichen; »qualitativ« bezieht sich auf ästhetische Motive, vermutetes Publikumsinteresse, kulturelle Trends etc., die den Auswahlprozess wertend steuern.

structures.«³⁰ Letzteren Punkt betrachtet die Verfasserin des vorliegenden Buches als nützlichsten Effekt des gewählten Forschungsansatzes: Die Frage nach der Provenienz eines Phänomens wirkt einer isolierten Betrachtung des Untersuchungsgegenstandes entgegen und verlangt immer wieder aufs Neue nach einer zeithistorischen Kontextualisierung.

30 Vgl. Philipp Ther, »Beyond the Nation: The Relational Basis of a Comparative History of Germany and Europe«, in: *Central European History* 36/1 (2003), S. 45–73, hier S. 72.

1. Grundlagen klösterlicher Musikpflege im 18. Jahrhundert

»Wer singt, betet doppelt.« lautet ein berühmter Leitspruch, den der römische Bischof und Kirchenlehrer Augustinus von Hippo (354–430) geprägt haben soll. Er bringt auf den Punkt, warum Chor- und Choralgesang seit jeher integraler Bestandteil der Gebetspraxis in katholischen Klostersgemeinschaften ist. Gesungenes Gebet und Gotteslob bildete auch während des gesamten 18. Jahrhunderts den Schwerpunkt klösterlicher Musikkultur. Von Instrumenten begleitetes Singen zur feierlichen Gestaltung der Liturgie stand in dieser Zeit zunehmend gleichberechtigt neben dem seit frühester Zeit praktizierten A cappella-Gesang. Im Bereich solistischen Musizierens dominierten weiterhin Tasteninstrumente, allen voran die Orgel.

Sich als Mönch oder Nonne auch im nicht-textgebundenen, somit nicht unmittelbar der Gottesverehrung oder dem Gebet gewidmeten Musizieren in einem Instrumentalensemble zu betätigen, war nicht in jedem Orden üblich. Es brauchte entsprechend weite Gestaltungsspielräume, gutbestückte Reservoirs an Musikinstrumenten und Notenmaterial und nicht zuletzt fähige, vielseitige Musiker. Ob Sinfonien, Streichquartette und ähnliche Genres in das klösterliche Repertoire Aufnahme fanden, war zudem davon abhängig, ob Klosterkapellen ihre Repertoirewahl nach dem Vorbild der großen Fürstenhöfe und am stetig wachsenden Angebot städtischer Musikmärkte ausrichteten.

Von einem regelrechten Boom der Instrumentalmusik, wie er in zahlreichen Klöstern Mitteleuropas in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stattgefunden hat, zeugen noch heute wertvolle Musikalienbestände. Zweifellos sind die Gründe und Motivationen für das Aufkommen dieses Trends auf Seiten der Musikproduktion und -distribution wie auch auf Seiten der Rezipienten zu suchen. Aus der Vielzahl an Einflussfaktoren, die die Weichen für eine reiche Instrumentalmusikpflege in Klöstern des Habsburgerreiches gestellt haben, scheinen jedoch zwei herauszustechen: zum einen Ordensregeln, die den nötigen Freiraum ließen, zum anderen der hohe sozioökonomische Status der Klosterherrschaft, der in einer repräsentativen Hofhaltung zum Ausdruck kam. Diese These ist Ausgangspunkt für die nun folgenden Überlegungen.

1.1 Politische und ökonomische Voraussetzungen

Klöster der Benediktiner, Zisterzienser, Augustiner-Chorherren und Prämonstratenser haben als Orte einer stilistisch breitgefächerten und hochentwickelten Musikpraxis Geschichte geschrieben. Diese Gemeinschaften zählen zu den »alten« Orden, sie wurden also bereits im Früh- bis Hochmittelalter gegründet. Die meisten ihrer Niederlassungen sammelten im Laufe der Jahrhunderte großen materiellen Reichtum und Landbesitz an. Andere Grundsätze hingegen leiten seit jeher Mendikantenorden wie die Franziskaner, Minoriten, Kapuziner, Klarissen, Dominikaner und Dominikanerinnen, Karmeliten und Karmelittinnen sowie andere Bettelorden: Sie folgen nicht nur im persönlichen Bereich der einzelnen Mitglieder, sondern auch auf Ebene der Gemeinschaft dem Gebot der Besitzlosigkeit.

Auf politischen Einfluss, hohe feudale Einkommen und wertvolle Besitzungen gründete ein Machtanspruch, den die Vorsteherinnen und Vorsteher der Klöster »alter« Orden nach außen hin repräsentierten. Speziell die Superioren der großen Männerklöster waren geistliche und weltliche Autoritäten in Personalunion. Das Bedürfnis (oder die Notwendigkeit) nach Zurschaustellung ihrer Macht war im ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert besonders stark ausgeprägt. Gestützt auf den erfolgreichen wirtschaftlichen Wiederaufbau der Klosterherrschaften nach Ende des Dreißigjährigen Kriegs erreichte das Repräsentationsbestreben bis dahin ungekannte und auch danach nie wieder erreichte Ausmaße. Damit einhergehend führte die stark forcierte Rekatholisierung der österreichischen Erbländer zu einer nachhaltigen Aufwertung der monastischen Lebensform und einem personellen Hochstand in den Klöstern. Treibende Kraft dieses Wiedererstarkens waren die Habsburger, die sich als Schutzherren der katholischen Kirche sahen und umgekehrt auf den Rückhalt bei kirchlichen Amtsträgern setzen konnten.

Das Ideal der Askese – der »Entweltlichung« als Ursprungsidee des christlichen Mönchtums – wurde bei aller »Verweltlichung« der Klosterherrschaft hochgehalten. Über die Jahrhunderte verlor es dennoch seinen prioritären Stellenwert. Bekanntermaßen waren schon im Mittelalter viele Ordensgemeinschaften dazu übergegangen, neben Gebet, Meditation und Gottesdienstfeier auch andere Tätigkeiten aufzunehmen. Das »Opus Dei«, das Werk für Gott, konnte folglich in verschiedenen Bereichen verrichtet werden: Mönche, Nonnen und später auch Regularkleriker wie die Jesuiten leisteten wertvolle Beiträge zur Kultivierung ihrer Umgebung. Sie engagierten sich in Seelsorge und Mission, versorgten Arme und Kranke, unterhielten Schreibstuben und Schulen.

Die Gegenreformation führte zu einer weiteren Ausdehnung der Betätigungsfelder: Zahlreiche Klöster ließen im Zuge der Barockisierung ihrer Anlagen prunkvolle Gebäudetrakte zur Beherbergung vornehmer Gäste errichten und weitläufige Gärten anlegen. Sie betrieben Wein- und Getreideanbau im großen Stil und erweiterten hierfür ihre Ländereien. Als kapitalstarke Unternehmen vergaben viele Klöster auch Darlehen. Sie errichteten Rekreationsgebäude auf dem Land und Dependancen in den größeren Städten der Umgebung. Außerdem stellten sie den Großteil des Lehrpersonals an Universitäten und entsandten dorthin ihre Mitglieder zum Studium. Aufbauend auf diese Strukturen erwiesen sich die meisten Ordenshäuser über die Jahrhunderte als bedeutende Zentren

der Kunst- und Wissenschaftspflege mit enormer Strahlkraft weit über die Klosterstrukturen hinaus.

In Europa erlebte die klösterliche Lebensform ihre Hochblüte um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Bis dahin dürfte die Zahl der Ordenshäuser auf etwa 25.000, jene der Ordensmänner und -frauen auf etwa 350.000 Personen angewachsen sein.¹ Derek Beales attestiert den großen Klöstern der alten Orden und speziell den mächtigen Abteien des habsburgischen Reichsgebietes eine ökonomische und soziokulturelle Ausnahmestellung innerhalb des dichten monastischen Netzes: Viele dieser Ordensniederlassungen genossen den Vorteil, nicht der Kontrolle durch die reguläre kirchliche Hierarchie zu unterstehen.² Die in »Österreich unter der Enns« angesiedelten Benediktinerstifte Melk und Göttweig hatten bereits in den Jahren 1122 und 1401 die Exemtion erhalten. Sie waren also seit frühester Zeit nicht dem Diözesanbischof, sondern direkt dem Papst unterstellt und verfügten daher über ein gewisses Maß an rechtlicher Eigenständigkeit.

Ausgewählten Klöstern erkannte das habsburgische Herrscherhaus Privilegien zu, allen voran die Befreiung von bestimmten Steuern sowie die Gewährung der Gerichtsbarkeit über sämtliche Klosterangehörige und die Bewohner der stiftlichen Güter. Auf diese Weise wurden den wohlhabenden Klöstern jene Unterstützungsleistungen abgegolten, die sie in Kriegs- und Krisenzeiten an die Staatskasse abzuliefern hatten. Die Privilegierung war aber auch Ausdruck der seit jeher engen Beziehungen der Habsburger zur katholischen Kirche. Noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts ruhte dieses Naheverhältnis auf zwei Säulen: Erstens vertraten die Mitglieder der Dynastie die Ansicht, der über viele Generationen aus ihren Reihen gestellte Kaiser des Heiligen Römischen Reiches übe dieses höchste weltliche Amt der Christenheit im Auftrag Gottes aus (der Kaiser legitimierte seinen Machtanspruch dementsprechend als Herrscher »von Gottes Gnaden«); zweitens prägte die in der Gegenreformation entstandene »Pietas Austriaca« bis weit in das 18. Jahrhundert hinein das höfische Festzeremoniell in Form feierlicher Gottesdienste, Bittprozessionen, Wallfahrten und öffentlicher Andachten.³

Auf politischer Ebene war eine enge, wenngleich keineswegs konfliktfreie Kommunikation des Kaiserhauses mit den österreichischen Klöstern über die Prälatenkurien gegeben. Hier versammelten sich die Vorsteher wirtschaftlich autonomer Niederlassungen der alten Orden und einiger Kollegiatstifte.⁴ Die Prälatenklöster waren in mancherlei Angelegenheit dem Landesfürsten unterstellt, als Mitglieder der Prälatenkurie in den Landständen verfügten sie zugleich über politischen Einfluss durch das Recht auf Sitz

1 Vgl. Derek Beales, *Europäische Klöster im Zeitalter der Revolution 1650–1815*, aus dem Englischen übersetzt von Barbara Bowlus, Wien: Böhlau, 2008, S. 2.

2 Vgl. ebd., S. 4f. und 41.

3 Vgl. Vocelka, *Österreichische Geschichte*, S. 186.

4 Detaillierte Informationen über die im Prälatenstand rangierenden Klöster, die Voraussetzungen ihrer Landstandschaft sowie die Stellung der Prälaten innerhalb der Landespolitik und im Rahmen kirchenrechtlicher Strukturen finden sich bei: Helmuth Stradal, »Die Prälaten – Grundlagen und Ausbildung der geistlichen Landstandschaft«, in: *Herrschaftsstruktur und Ständebildung* 3 (1973), S. 54–114.

und Stimme im jeweils zuständigen Landtag.⁵ Da Diözesangrenzen fallweise wesentlich älter als die politischen Grenzen waren, lagen Bischofssitze der in habsburgisches Territorium reichenden Diözesen auch außerhalb Österreichs. Die politischen Funktionen als Vertreter der Geistlichkeit im ersten Stand hatten daher mehrheitlich Äbte und Präpöste aus dem Reichsgebiet inne.⁶

Die Chance, im Prälatenstand Mitspracherecht bei politischen Entscheidungen zu erlangen, ließ sich kaum ein Männerkloster entgehen. Von den vielen Frauenklöstern des Reiches besaßen hingegen nur sehr wenige Landstandschaft.⁷ Das an der Donau gelegene Benediktinerstift Melk stellte seit dem späten 16. Jahrhundert den »Primas« des Prälatenstandes in »Österreich unter der Enns«. Der Melker Abt war also nicht nur Vorsteher einer wirtschaftlich äußerst aktiven Klostergemeinschaft, sondern auch Inhaber einer der höchsten Stellungen eines Klerikers im habsburgischen Staatsgefüge. In »Österreich ob der Enns« führte der Abt des Benediktinerstiftes Kremsmünster den Vorsitz der Standesvertretung.

Die Mitgliedschaft im Prälatenstand hatte praktische Konsequenzen für viele Bereiche des klösterlichen Alltags, etwa für die Rolle der Klöster als Gastgeber. Einige Stifte avancierten zu beliebten Aufenthaltsorten des Adels, manche zählten wiederholt auch Mitglieder der Herrscherfamilie zu ihren Besuchern. Klosterchroniken und Festberichte zeugen von einem enormen Repräsentationsaufwand, der betrieben wurde, um die Lebendigkeit und Lebensfähigkeit des Klosters, seines Ordens und der Kirche generell möglichst eindrucksvoll zu vermitteln. Bauen »ad maiorem gloriam Dei« lautete die Devise, mit der die Prälaten ihre extensive Architekturpatronage legitimierten. Der Aufwand sollte – wie Alois Schmid es so treffend ausdrückt – zeigen, dass den Mönchen »Gott als höchstes Gut den Einsatz aller Mittel wert war.«⁸

Ohne Zweifel ist die üppige Barockisierung der Klosteranlagen darüber hinaus als ein repräsentativer Akt der Statusbehauptung und -verteidigung innerhalb der Ständehierarchie zu verstehen. Die zelebrierte Zurschaustellung der wirtschaftlichen, geistigen und kulturellen Potenz der Klöster kann dementsprechend auch als Reaktion auf die fortwährenden Konflikte mit den Landesfürsten interpretiert werden. Von Konvent und Bevölkerung wiederum scheint der vielzitierte »Bauwurm« der Prälaten in aller Regel befürwortet worden zu sein – schließlich wurden im Zuge dieser Großprojekte die Überschüsse des Klostervermögens in den eigenen Territorien investiert und Arbeitsplätze für die ortsansässige Bevölkerung geschaffen. Kritik hagelte es dennoch von verschiedenen Seiten, etwa weil die Dimensionen der neuen Gebäudekomplexe weit über das Notwendige hinausreichten oder sich ein Kloster mit den Bauvorhaben finanziell übernahm.

5 Andreas Lindner legt für die Klöster Oberösterreichs dar, dass hier Abtwahlen unter der Aufsicht einer vom Landeshauptmann entsandten Kommission stattfinden mussten. Vgl. Lindner, *Musikpflege*, S. 29.

6 Vgl. Beales, *Europäische Klöster*, S. 47.

7 Vgl. Stradal, *Die Prälaten*, S. 71–85.

8 Alois Schmid, »Es leben die Prälaten!« Der »Luxus« in Klöstern der Barockzeit zwischen aufgeklärter Polemik und historischer Wirklichkeit«, in: Markwart Herzog/Rolf Kießling/Bernd Roeck (Hg.), *Himmel auf Erden oder Teufelsbauwurm? Wirtschaftliche und soziale Bedingungen des süddeutschen Klosterbarock*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002, S. 141–168, hier S. 146.

Selbst im reich begüterten Stift Melk erregte die von Abt Berthold Dietmayr (reg. 1700–1739) veranlasste und von Baumeister Jakob Prandtauer (1660–1726) geleitete Umgestaltung des Klosters nach höfischem Vorbild Unmut unter den Mönchen. Den Vorwurf, er ginge allzu verschwenderisch mit den Klosterressourcen um und verstoße damit gegen die in der Benediktusregel verankerte »Humilitas«, ließ Abt Dietmayr allerdings nicht gelten – auch dann nicht, als die Melker Mönche 1722 offiziell bei Hof Beschwerde einlegten.⁹ Dem Melker Abt kam hier zugute, dass er als Landschaftsverordneter und persönlicher Berater von Kaiser Karl VI. über beste Beziehungen zum Herrscherhaus verfügte. Der Kaiser dürfte das Bauvorhaben des Abtes sogar stark befürwortet haben, wohl positiv beeinflusst durch das Argument Dietmayrs, auch in den Ausbau des Gästetrakts kräftig zu investieren.¹⁰ Vorteilhaft wirkte sich zudem die gute wirtschaftliche Lage des Stiftes aus: Sämtliche für die Neugestaltung der Klosteranlage anfallenden Kosten konnten allein aus dem Getreidezehnten beglichen werden. De facto finanzierten also die Untertanen der Klosterherrschaft über die Zehntsteuer den barocken Neubau. Dessen Fertigstellung gelang 1746 nach mehr als vier Jahrzehnten Bauzeit.¹¹

Kernelement der barocken Klosterbauprojekte war die Stiftskirche, die besonders luxuriös ausgestattet wurde. Ebenso große Anstrengungen galten dem Ausbau der Prälatur, die dem eigentlichen Klosterkomplex angegliedert wurde. Die althergebrachte Abtrennung der Repräsentationsräume und Amtsstuben der Herrschaftsverwaltung vom inneren klösterlichen Bereich blieb durch die Aufteilung in verschiedene Trakte und Höfe aufrecht. Hierzu ein Beispiel: Der Neu- und Umbau des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian wurde größtenteils von Carlo Antonio Carlone (um 1635–1708) und anschließend von Jakob Prandtauer geleitet. Um 1680 begonnen, fanden die Arbeiten erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts ihren Abschluss. Seither umfasst der Gebäudekomplex drei Höfe, wovon zwei unmittelbar an die Kirche anschließen und den inneren klösterlichen Bereich mit Konvent, Komödienhaus und dem als Annexbau an der Ostfront realisierten Sommerrefektorium bilden (s. Abb. 1). Nach Süden hin vorgelagert ist der imperiale Ehrenhof mit Prälatur und Kaisergemächern samt Marmorsaal, auch *Kaisersaal* genannt. Die Wohnung des Stiftsoberen wurde also nicht mehr – wie im Mittelalter – in einem von der Stiftsanlage getrennten Gebäude untergebracht, sondern nunmehr in den engeren Klosterbezirk eingegliedert und um repräsentative Räumlichkeiten wie Bibliothekssaal, Salons und Gastzimmer erweitert.

9 Vgl. Gerhard Flossmann, »Geschichte des Stiftes Melk«, in: Ders./Wolfgang Hilger, *Stift Melk und seine Kunstschatze*, St. Pölten/Wien: Nö. Pressehaus, 1976, S. 9–30, hier S. 26.

10 Übrigens formierte sich zur selben Zeit auch bei den Augustiner-Chorherren in St. Pölten ein Aufstand gegen die ausschweifende Bautätigkeit ihres Prälaten. Vgl. Heinrich Fasching, *Propst Johann Michael Führer von St. Pölten. Absetzung und letzte Lebensjahre (1739–1745)*, St. Pölten: Nö. Pressehaus, 1991, S. 17–19.

11 Vgl. Beales, *Europäische Klöster*, S. 50–51; Herbert Knittler, »Zum ökonomischen Hintergrund und Beziehungsgeflecht des neuzeitlichen Klosterbaus«, in: Elisabeth Vavra (Hg.), *Die Suche nach dem verlorenen Paradies. Europäische Kultur im Spiegel der Klöster*, Katalog der Nö. Landesausstellung in Melk 2000, St. Pölten: Nö. Landesmuseum, 2000, S. 93–202; Meinrad von Engelberg, »Abt und Architekt. Melk als Modell des spätbarocken Klosterbaus«, in: Richard van Dülmen/Sina Rauschenbach (Hg.), *Denkwelten um 1700. Zehn intellektuelle Profile*, Köln [u. a.]: Böhlau, 2002, S. 181–207.

Abbildung 1: Unbekannter Künstler, Idealansicht des Stiftes St. Florian von Süden, 1717



Die innere Struktur der St. Florianer Prälatur referenziert geradezu mustergültig auf die landesherrlichen Machtverhältnisse: Die für kaiserlichen Besuch bestimmten Gemächer im Westtrakt liegen genau über dem Wohnzimmer des Propstes, unter diesem wiederum ein großer Raum, der nach Thomas Korth »höchstwahrscheinlich ein Amt der Stifteherrschaft beherbergt«. ¹² Verbunden sind die Geschoße durch ein mit Bögen und Arkaden zum Prälatenhof hin offen gestaltetes Treppenhaus, das als eines der originellsten Denkmäler der österreichischen Barockarchitektur gilt. 1732 hielt sich Kaiser Karl VI. mit seiner Gemahlin in den neuen Repräsentationsräumen des Stiftes St. Florian auf. Er speiste »unter einer von hiesig[en] Musicis producirt[en] Music in dem mit roten Samt auspaliierten sogenannten Kayser Zimmer unter einen kostbaren Baldachin [...]«. ¹³ 1743 waren schließlich auch Maria Theresia und Franz Stephan zu Gast. Für den Kaiser und die soeben zur Königin von Böhmen gekrönte Monarchin wurden als Tafelmusik »von hiesigen Hoff Musicis 2 schene Concert in Sall gemacht [...]«. ¹⁴

Die hier am Beispiel St. Florians beschriebene Gebäudearchitektur demonstriert die Doppelrolle der Prälatenklöster als geistliche und politische Zentren im vormodernen Europa. Sie minimierte die Berührungspunkte zwischen geistlicher Hofhaltung und Mönchskonvent auf räumlicher Ebene, ohne zu einer strikten Isolierung zu führen. Zeitzeugenberichte deuten nämlich an, dass gerade in Bezug auf Rituale der klösterlichen Festkultur keine klare Trennung der Sphären bestand. Wenn auch der Hof des

12 Thomas Korth, *Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage*, Nürnberg: Verlag Hans Carl, 1975, S. 25.

13 Johann Georg Wiesmayr, »Examen Rigorosum« [1734, 1751], Ms., A-SF Stiftsarchiv, Hs.Nr. 98a, Bd. 1, S. 233, zit.n. Lindner, *Musikpflege*, S. 244.

14 Johann Georg Wiesmayr, »Informatorii Domestici« [1747–1755], Ms., A-SF Stiftsarchiv, Hs.Nr. 97, Bd. 1, S. 257, zit.n. Lindner, *Musikpflege*, S. 244.

Prälaten im 18. Jahrhundert ein eigenes Personal umfasste, so dürften im alltäglichen Nebeneinander doch vielfach Überschneidungen und Analogien zustande gekommen sein. Aufwändige Theateraufführungen und von langer Hand vorbereitete Musikdarbietungen fanden jedenfalls nicht nur an klösterlichen Höfen, sondern auch in den Mönchskonventen statt.

1.2 Ordensspezifische Regulative

Im breiten Spektrum klösterlicher Wirkungsbereiche kam dem Singen und Musizieren eine Art Schlüsselfunktion zu. Als Fixpunkte musikalischer Betätigung etablierten sich über die Jahrhunderte hinweg Stundengebet und Gottesdienstfeier, deren Gestaltung relativ streng reglementiert wurde. Daneben existierten auch andere Musizierpraktiken, die vom liturgischen, allerdings nicht zwangsweise vom religiösen Kontext abgelöst waren. Sie dienten der geistigen Erbauung, der Unterhaltung und Rekreation (lat. »recreatio« = Erholung, Wiederherstellung, Entspannung).

In Klöstern der Augustiner-Chorherren, Zisterzienser und Prämonstratenser, allen voran aber in Niederlassungen der Benediktiner entwickelten sich während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts rege Aktivitäten im Bereich der Instrumentalmusikpflege. Das Phänomen blieb, wie es scheint, nahezu ausschließlich auf diese Kommunitäten beschränkt. Waren also die jeweils geltenden Ordensregeln für die Ausprägung dieses Repertoireschwerpunktes entscheidend?

Die sogenannte »Ordensregel«, also eine schriftlich fixierte Ordnung, die von der kirchlichen Obrigkeit im Laufe der Zeit förmlich approbiert oder anerkannt wurde, bildet die Grundlage des Lebens in einer Ordensgemeinschaft. Obwohl die alten Regeltexte in den verschiedenen Ordenszweigen und Klostersgemeinschaften durch Kommentare, Statuten und Gewohnheiten (sogenannte »Consuetudines«) immer wieder neue Auslegung und Ergänzung fanden, galten die ursprünglichen »Regulae« zu allen Zeiten als Grundpfeiler der Ordensausrichtung. Ihre Verfasser zeichneten den Rahmen für das Leben in klösterlicher Observanz vor. Sie beeinflussten somit direkt oder indirekt die Herausbildung bestimmter Musizierformen und die Exklusion anderer, wie sie auch viele weitere Bereiche mönchischer Tätigkeit formten. Nach Thomas Wallnig gestaltete sich etwa die Einbindung eines Ordens in die Gelehrtenrepublik des 18. Jahrhunderts je nach ontologischen Vorgaben variabel: »[...] a more contemplative order was likely to downplay erudition, while those with scholarly and scientific claims tried to frame intellectual activity as a service to God.«¹⁵ Schlägt sich eine derart offenkundige Korrelation von klösterlichen Normen und intellektueller Betätigung auch im Bereich der Musikpflege nieder?

Um die institutionellen Vorbedingungen klösterlicher Musizierpraktiken nachvollziehen zu können, bedarf es der tiefgehenden Auseinandersetzung mit Ordensregeln und Consuetudinestexten. Ob der pluralistischen Ausrichtung der Gemeinschaften im

15 Thomas Wallnig, »Modelling Religious Orders: Religious Orders as Points of Departure«, in: Howard Hotson/Thomas Wallnig (Hg.), *Reassembling the Republic of Letters in the Digital Age. Standards, Systems, Scholarship*, Göttingen: Göttingen University Press, 2019, S. 384–387, hier S. 386.

Ganzen und ihrer Niederlassungen im Einzelnen sieht man sich hier mit einer schier unüberschaubaren Fülle an relevanten Quellen konfrontiert – eine Fülle, aus der heraus sich leicht erklären lässt, warum bis heute keine einzige umfassende Ordens-Musikgeschichte vorgelegt worden ist. Aus pragmatischen Gründen sei der Fokus nun lediglich auf zwei Regeltexte gelenkt, die aber immerhin zu den einflussreichsten für die europäische Klosterkultur zählen: zum einen die auf den Kirchenvater Augustinus von Hippo (354–430) zurückgehende *Regula Augustini* (um 397), nach der etwa die Augustiner-Chorherren und Prämonstratenser leben, zum anderen die um 540 von Benedikt von Nursia (480–547) verfasste *Regula Benedicti*.

Die vergleichsweise kurz gefasste Augustinusregel behandelt im Kernstück ein von Liebe und gegenseitigem Respekt geprägtes Leben in Gemeinschaft. Sie schreibt Keuschheit, Enthaltbarkeit, den Verzicht auf persönlichen Besitz, stattdessen Gütergemeinschaft und regelmäßiges Gebet vor. Das Thema Musik wird im *Ordo monasterii*, einem wahrscheinlich nicht von Augustinus stammenden, aber in den ältesten Handschriften meist zusammen mit der Augustinusregel überlieferten Text behandelt und betrifft die gesungenen Psalmen und Hymnen. Augustinus von Hippo war sich der immensen Bedeutung der Musik für das religiöse Leben sehr wohl bewusst, wie weitere seiner Schriften zeigen. In seinem musiktheoretischen Traktat *De musica* erkennt er die Musik als eine wissenschaftliche Disziplin an und definiert sie als »Wissen um das rechte Gestalten« (»scientia bene modulandi«).¹⁶

Die *Regula Benedicti* baut neben anderen monastischen Ordnungen der Kirchenväter auch auf den Lehren des hl. Augustinus auf. Sie ist für das Ordensleben der Benediktiner und Benediktinerinnen, Zisterzienser und Zisterzienserinnen (ein Reformzweig der Benediktiner) sowie zahlreicher weiterer religiöser Gemeinschaften bestimmend. Musik wird in der Benediktsregel sowie in den je nach Kongregation und Kloster unterschiedlich ausgeprägten Hausordnungen nur hinsichtlich ihres Einsatzes in Gottesdienst und Stundengebet thematisiert. Der Schwerpunkt liegt auf der gewissenhaften Ausführung des Chorgebetes unter der Leitung eines Kantors. Außerliturgisches Musizieren wird in keinem Regeltext ausdrücklich erwähnt. Im übertragenen Sinn dürften aber mehrere in der Benediktsregel verankerte Punkte den Handlungsspielraum der Ordensleute in Richtung einer weit über die liturgischen Erfordernisse hinausgehenden Musizierpraxis eröffnet haben.

In Kapitel 48 (»De opera manuum cotidiana«) spricht sich Benedikt von Nursia – wie schon Augustinus vor ihm – vehement gegen das Untätig- und Faulsein der Mönche während der Rekreatiionszeit aus: »Otiositas inimica est animae, et ideo certis temporibus occupari debent fratres in labore manuum, certis iterum horis in lectione divina.«¹⁷ Seit jeher werden der erwähnten »Handarbeit« landwirtschaftliche Tätigkeiten und traditionelles Handwerk wie Schreibebeiten zugerechnet, des Weiteren aber auch das Musizie-

16 Vgl. Adalbert Keller, *Aurelius Augustinus und die Musik. Untersuchungen zu »De musica« im Kontext seines Schrifttums*, Würzburg: Augustinus-Verlag, 1993, S. 185–193.

17 RB, Kap. 48 (Die tägliche Handarbeit), 1, zit.n. Basilius Steidle (Hg.), *Die Benediktus-Regel lateinisch-deutsch*, Beuron: Beuronischer Kunstverlag, 21975, S. 144. Übersetzung nach ebd., S. 145: »Müßiggang ist der Feind der Seele. Deshalb sollen sich die Brüder zu bestimmten Zeiten mit Handarbeit, zu bestimmten Stunden dagegen mit heiliger Lesung beschäftigen.«

ren. Für die Auslegung der Regel als Aufruf zum Erlernen und Spielen von Musikinstrumenten spricht, dass explizit vom Arbeiten mit den Händen (»in labore manuum«) die Rede ist. Im übertragenen Sinn räumt der zitierte Regeltext also der musikalischen Betätigung der Mönche in den Mußestunden bedeutenden Platz ein. In Kapitel 38 (»De ebdomadario lectore«) und 47 (»De significanda hora Operis Dei«) wird außerdem betont, dass das Singen (im Gottesdienst) wie auch das Vortragen der Lesungen in der Messe und bei Tisch nur jenen Mitbrüdern obliegen sollte, die damit ihre Zuhörer »erbauen« könnten: »Fratres autem non per ordinem legant aut cantent, sed qui aedificant audientes. [...] Cantare autem et legere non praesumat, nisi qui potest ipsud officium implere ut aedificentur audientes; [...]«¹⁸

Es steht außer Frage, dass die genannten Leitsätze auch im 18. Jahrhundert für die Musikpraxis in Benediktinerklöstern maßgeblich waren. Benedikts Gebot des erbaulichen Vortrags bereitete die Basis für einen qualitätsorientierten Zugang zum Singen und Musizieren. Die immer höher werdenden Ansprüche beeinflussten zuallererst die Vokalmusik, nach höfischem Vorbild sollten Klostermusiker aber auch in der Instrumentalmusik eine Könnerschaft entwickeln. Das Postulat der Professionalität im Klosterensemble, das dem Vergleich mit den Kapellen der großen Fürstenhöfe standhalten sollte, klingt in Dienstverträgen immer wieder an, so zum Beispiel in einer Musikerinstruktion von 1732 aus dem oberösterreichischen Benediktinerstift Kremsmünster. Den darin formulierten Anweisungen gemäß solle das im Kloster angestellte weltliche Musikerpersonal dem Chorregenten den nötigen Respekt erweisen und für Kirchen- wie Tafeldienste, die musikalische Unterweisung der Klosterschüler und etwaige Kopierarbeiten zur Verfügung stehen. Man habe sich sowohl im Dienst als auch im Privaten sittsam zu verhalten, gleichwohl solle das gesellige Beisammensein unter Musikerkollegen nicht zu kurz kommen:

»Jedoch wollen wir ihnen [= den Musikern] eine ehrliche *recreation* gehrn vergahnt [= gerne vergönnen], wie auch das schiessen auf öffentlich schiesstatt, ein Köglspill, bisweillen auch einen Trunkh zu Hauß in ihren Wohnungen mit ainander zu thuen, und die *Instrumental: Music* darbey zu exercieren nit allein nit verwöhrt, sondern noch dazue ihnen sambt und anders hiemit allen ernstes anbefohlen haben, daß sie jede wochen wenigst ain oder zweymahl wo nit öffter, an einem hierzu bequemben orth zusammen kommen, und sich in der *Music Exercieren*, auch die ienigen Stuck welche sie bey unserer Tafl zu producieren verlangen, wohl probieren sollen, allermassen solches sogar auch die Virtuosen bey fürstl[ichen] Höfen zu thuen sich nit schämen, wohlwissend: daß in allen Künsten unnd bevorderist bey der *Music* das *exercitium* unnd fleissige yebung die beste Lehrmeisterin, ohne welche auch das ienige, so man schon einmhal gekhönt, in kurzer Zeit widerumb kann vergessen werden. Wozu man auch bey unnsern *Musican-ten Exempl* genueg werde finden können. Es sollen auch die ienige, welche *Componieren*

18 RB, Kap. 38 (Der Wochendienst des Lesers), 12 und Kap. 47 (Das Zeichen zum Gottesdienst), 3, zit. n. Steidle, *Die Benediktus-Regel*, S. 130 und 142. Übersetzung nach ebd., S. 131 und 143: »Die Brüder dürfen nicht der Reihe nach vorlesen und vorsingen, sondern nur solche, die ihre Zuhörer erbauen. [...] Niemand darf sich herausnehmen, vorzusingen oder vorzulesen, wenn er diesen Dienst nicht zur Erbauung der Zuhörer erfüllen kann.«

können, sich hierinnen sowohl mit Kürchen= als Taflsachen fleissig zu *exercieren* nit un-
derlassen, weillen sie hierdurch zu mehrern *perfection* kommen, beynebens nit allein
einen guetten Ruhmb und Nahmen erwerben, sondern auch bißweilen noch darzue
ihnen gueten Nuzen schaffen mögen.«¹⁹

Von einem derart soliden pädagogischen Zugang zum Ensemblesmusizieren dürften die
Klosterkapellen stark profitiert haben, als in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts
mit Konzertsinfonie und Streichquartett neue anspruchsvolle Instrumentalmusikgen-
res in die Repertoires der Klosterkapellen einzogen. Ob die Ensembles jedoch ein ähn-
lich hohes oder vielleicht sogar höheres Leistungsniveau als die höfischen Vorbilder (»die
Virtuosen bey fürst[lichen] Höfen«) erreicht haben, ist nach heutigem Kenntnisstand
schwer einschätzbar. Ehrliche Urteile über Aufführungen oder die künstlerische Kompe-
tenz einzelner Musiker schriftlich niederzulegen, war im feudal geprägten Rollengefüge
der Klöster gänzlich unüblich. Lediglich in der Privatkorrespondenz einzelner privile-
gierter Mönche finden sich Ansätze eines kritischen Rasonnements.²⁰

Nach Ansicht des Haydn-Experten Jens Peter Larsen müssten zwischen einem Or-
chester wie jenem des Fürsten Esterházy unter der Leitung Joseph Haydns, »bestehend
aus lauter professionellen Musikern, und einem – vielleicht an sich guten – Ensemble,
in welchem der Koch und der Zuckerbäcker und andere nützliche Personen nebenamt-
lich auch als Musiker wirkten«²¹, qualitative und quantitative Leistungsunterschiede be-
standen haben. Dennoch lassen die Organisationsstrukturen klösterlicher Kapellbetrie-
be samt ihrer Musikalien- und Instrumentenbestände auf ein tendenziell hohes Musi-
zierniveau schließen. Selbst hinsichtlich der Aufführung von spieltechnisch und musi-
kalisch hochanspruchsvollen Instrumentalwerken scheinen keine Hemmnisse bestan-
den zu haben. So finden sich im Repertoire vieler Klosterkapellen auch Joseph Haydns
Sinfonien Nr. 13, 14, 15, 16 und 36, die mit fordernden Solopartien durchsetzt sind.

Zeitgenössischen Berichten zufolge erwarben sich nicht nur die Orchester zahlrei-
cher Männerklöster, sondern auch so manche Nonnenensembles einen ausgezeichneten
Ruf im Umland. Der hohe Stellenwert des Singens und Musizierens kam hier auch darin
zum Ausdruck, dass musikalisch begabte Anwärtnerinnen bevorzugt behandelt wurden.
Nonnen lebten prinzipiell nach denselben Ordensregeln wie die Mönchsgemeinschaften,
waren jedoch weitaus strikter von der Außenwelt abgeschirmt, weshalb sie auch in
der Musikpflege vielfach eigene Wege gingen. Einen bemerkenswert tiefen Einblick in

19 »INSTRUCTION Auf die Musicanten Insgemain. Allhier zu Cremsmünster 1732«, Ms., A-KR Stifts-
archiv, Schulakten, Box S 3, signiert von Abt Alexander, zit.n. Schlader, *Pasterwiz*, Anhang 2, S. 219
[Herv.i.O.].

20 Vgl. Brief von Georg Pasterwiz an Karl Ehrenbert Freiherr von Moll, 23. April 1781, zit. in Kap. 5.3.3
(*Musik in der gelehrten Korrespondenz – Die Pasterwiz-Briefe an Moll*).

21 Jens Peter Larsen, »Zur Vorgeschichte der Symphonik der Wiener Klassik«, posthum veröffentlicht
in: *StMw* 43 (1994), S. 67–143, hier S. 88. Larsen scheint hier auf eine Äußerung Carl Ditters' zu refe-
renzieren, der in seiner Lebensbeschreibung die Anzahl an Musikern anführte, die ihm in der Ka-
pelle des Bischofs von Großwardein unterstanden: »Das Orchester bestand aus 34 Personen, unter
welchen 9 Livreebediente, ein Kammerdiener und ein Zuckerbäcker, ferner noch 7 Kapitularmu-
siker waren, die einigen Zuschuß dafür vom Bischof erhielten [...]«. Carl Ditters von Dittersdorf,
Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert, neu hg. von Bruno Loets nach dem Erstdruck
von 1801, Leipzig: Staackmann, 1940, S. 125.

die musikalischen Aktivitäten von Nonnen sowie generell von Frauen in der frühen Neuzeit gibt Linda Maria Koldau mit ihrem 2005 erschienenen Handbuch *Frauen – Musik – Kultur*.²² Gut 350 Seiten sind darin dem Thema »Musik in Frauenklöstern und religiösen Frauengemeinschaften« gewidmet. Koldau zeigt anhand zahlreicher Beispiele auf, wie Klosterfrauen im Bereich des liturgischen Gesangs, im Orgelspiel und – im Unterschied zu vielen Mönchshäusern – auch in der para- und außerliturgischen Liedpflege rege Aktivitäten entwickelt haben. Nur hatten Nonnen wesentlich strengere Klausurbestimmungen als Mönche zu befolgen, wodurch ihr Aktionsradius auch in Sachen Musikausbildung stärker eingeschränkt war.

In Mönchsklöstern galt die »passive Klausur«, die es Außenstehenden und unter diesen vor allem Frauen verbat, den Klausurbereich zu betreten. Mönche, die sich als Seelsorger, Prediger oder akademische Lehrer betätigten, konnten sich unter bestimmten Voraussetzungen aber vom inneren klösterlichen Areal entfernen. Chorfrauen hingegen durften ihre Klöster prinzipiell nicht verlassen. Folglich blieb ihnen auch das Studium an einer Universität versagt.²³ Berührungspunkte mit der Außenwelt gab es freilich trotzdem, speziell in großen und angesehenen Klöstern wie der bis heute bestehenden Benediktinerinnenabtei Nonnberg in Salzburg. Hier empfing man regelmäßig Besuch von auswärtigen Klerikern, Studenten und Mitgliedern verschiedener Bruderschaften. Bisweilen unterhielten die Benediktinerinnen sogar ein eigenes, durchwegs mit Männern (»draustigen Musikanten«²⁴) besetztes Musikerpersonal.

In anderen Nonnenkonventen wiederum bedeutete die weitestgehende Abschirmung von der Außenwelt, dass vergleichsweise wenig Austausch mit anderen Musikinstitutionen stattfand und die Besorgung neuer Notenmaterialien von auswärts erheblich erschwert war oder bewusst unterblieb.²⁵ Mit der im 17. Jahrhundert vorgenommenen Verschärfung der ohnehin strengen Klausurbestimmungen wurde auch reisenden Virtuosen, fahrenden Gauklern und Komödianten der Zutritt zu Frauenklöstern untersagt. Konventsintern erlebte die Musikpraxis dennoch einen erstaunlichen Aufschwung. Nach Koldau habe sich mit dem Stilwandel um 1600 und »der Ausbreitung des konzertierenden Stils« in Form mehrstimmiger Figuralmusik in vielen süddeutsch-österreichischen Frauenklöstern eine musikalische Hochkultur entwickelt, »die allein von Frauen bestritten wurde.«²⁶ Dass allerdings Ensemblesmusik ohne Beteiligung von

22 Linda Maria Koldau, *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln [u.a.]: Böhlau, 2005, insbesondere S. 583–943.

23 Ebd. S. 597. Hierin und auch in vielen anderen Belangen sind die Frauenklöster klar von sogenannten Damen-, Frauen- und Kanonissenstiften zu unterscheiden, »in denen die (meist adeligen) Angehörigen nicht an eine strenge Klausur gebunden waren und wieder austreten konnten, um zu heiraten.« Ebd. S. 603.

24 Monika Kammerlander, *Musikpflege am Benediktinenstift Nonnberg des 17. und 18. Jahrhunderts. Historische Darstellung und Beschreibung des Nonnberger Liederkorpus*, Diss. Universität Mozarteum, 2017, S. 44.

25 Vgl. Koldau, *Frauen – Musik – Kultur*, S. 589–600 und S. 651–653.

26 Dies., »Die Regel und ihre Ausgestaltung. Voraussetzungen und Methoden der Erforschung der Musik in Frauenklöstern des Mittelalters und der frühen Neuzeit«, in: *Die Musikforschung* 61/4 (2008), S. 330–348, hier S. 335.

Singstimmen selbst in den benediktinischen Frauenklöstern eine wesentlich bescheidenere Rolle als in den Mönchsklöstern gespielt haben dürfte, könnte doch auf die beschränkten Kontaktmöglichkeiten nach außen zurückzuführen sein. Koldau spekuliert zwar damit, dass über adelige Mäzene, auf deren finanzielle Unterstützung die von Handel und landwirtschaftlicher Tätigkeit weitgehend ausgeschlossenen Nonnenklöster angewiesen waren, auch Instrumentalmusik in die Konvente gelangt sein könnte; sie betont aber zugleich, dass es für verlässlichere Aussagen hierzu noch weiterer Untersuchungen bedürfte.²⁷

Aus einschlägigen Studien geht hervor, dass die musikalischen Aktivitäten der Frauenklöster zu wesentlichen Teilen von ihren Vorsteherinnen, zudem von ihren Mutterklöstern und den örtlichen Bischöfen gelenkt worden sind.²⁸ Diese konnten über den Nutzen musikalischer Betätigung höchst unterschiedlicher Meinung sein. Stand einem Nonnenkonvent eine Frau vor, die über profunde musikalische Kenntnisse verfügte und für die Erfordernisse einer qualitätvollen Klostermusik eher sensibilisiert war, hatte dies durchwegs positive Auswirkungen darauf, welche Bildungsmöglichkeiten und materiellen Ressourcen die Nonnen nutzen durften. Gleiches galt im Prinzip auch für Männerklöster, wenngleich dort eine über den liturgischen Rahmen hinausreichende Musikausbildung traditionell tiefer verankert war. Kam entsprechende Förderung von der Obrigkeit, brachten die Musikerensembles in Mönchshäusern auch aufwändige Opern und Oratorien auf die Bühne.

1.3 Personal- und Organisationsstrukturen im klösterlichen Musikbetrieb

Spirituelle Leitfigur und höchste disziplinäre Instanz im Kloster ist ein von der Kapitelversammlung gewählter Vorsteher.²⁹ Mit Unterstützung interner Gremien lenkt er die Verwaltung und wirtschaftliche Entwicklung seiner Gemeinschaft und entscheidet über die Besetzung der Schlüsselpositionen vom Kämmerer über den Bibliothekar bis hin zum Regens Chori. Weiterhin trägt er die Letztverantwortung für die Finanzgebarung und somit für den erfolgreichen Fortbestand seines Klosters. Vor allem aber fungiert er als Vertreter seiner Kommunität nach außen hin und dies im 18. Jahrhundert noch in einem durchaus monarchischen Sinn als geistlicher »Prälat«,³⁰ Lehensherr und

27 Vgl. Koldau, *Frauen – Musik – Kultur*, S. 641.

28 Vgl. ebd. auf S. 635f. das Beispiel der Äbtissin des niederbayerischen Zisterzienserinnenklosters Seligenthal, Anna von Preysing (reg. 1643–1665), weiters die nach den Amtszeiten der Äbtissinnen gegliederte Dissertation von Monika Kammerlander (*Musikpflege Nonnberg*, 2007) sowie das Kapitel »Musikfeinde und Musikförderer: Die Rolle der kirchlichen Obrigkeiten« in: Barbara Eichner, »Musizieren und Komponieren in süddeutschen Frauen- und Männerklöstern. Bedingungen und Begrenzungen«, in: Susanne Rode-Breymann (Hg.), *Musikort Kloster – Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit*, Köln [u.a.]: Böhlau, 2009, S. 93–116, hier S. 105–109.

29 Da sich die weiteren Ausführungen der vorliegenden Arbeit auf Mönchsklöster konzentrieren, werden von nun an – außer es ist dezidiert von Nonnenkonventen die Rede – die Funktionen im Kloster (Abt, Propst, Prior etc.) nur noch in ihrer männlichen Form genannt.

30 Hier ist nicht die bereits erwähnte Bedeutungsebene des Wortes »Prälat« im Sinne einer Mitgliedschaft im ersten politischen Stand gemeint, sondern die kanonisch-rechtliche als Bezeichnung für einen geistlichen Ordinarius, der qua Amt die Leitungsgewalt im äußeren Bereich hat. Nach ka-

Mitglied der Landstände. Die Gruppe der Äbte und Pröpste steht deshalb am Beginn einer Skizzierung musikrelevanter Personal- und Organisationsstrukturen in Klöstern des 18. Jahrhunderts.

1.3.1 Der Kloostervorsteher als »amator musicae«

Etliche »Barockprälaten« und auch einige ihrer unmittelbaren Nachfolger hegten eine besonders große Leidenschaft für Musik. Paradebeispiel dafür ist der Benediktinermönch Amandus Schickmayr von Steindlbach (reg. 1746–1794), der ab 1746 beinahe ein halbes Jahrhundert lang Abt des obererennsischen Stiftes Lambach war. Er verhalf sowohl der Musikpflege als auch der Theatertradition im Kloster zu neuer Blüte. Schon einer seiner Zeitgenossen bezeichnete ihn als »excessivus amator musicae«.³¹

Die vielfach kolportierten freundschaftlichen Beziehungen Abt Schickmayrs mit Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart sowie mit Michael Haydn sind nur indirekt durch Widmungskompositionen und andere kleine Hinweise zu stützen: An Michael Haydn erging nachweislich der Auftrag, eine Festmesse für das 30-jährige Jubiläum Schickmayrs als Abt zu komponieren. Die Uraufführung der *Missa S. Amandi* MH 229 fand 1776 in Lambach unter der Leitung des Komponisten statt. Im Anschluss an das Hochamt gab auch Haydns Gattin, die Salzburger Hofsängerin Maria Magdalena, geb. Lipp (1745–1827), an der Prälatentafel mehrere Arien zum Besten.³²

Eine erste Verbindung mit der Familie Mozart ist über die Universität in Salzburg nachzuweisen, an der Schickmayr in den 1730er Jahren Theologie und Leopold Mozart um 1738 Philosophie studierte. Sowohl Leopold wie auch Wolfgang Amadeus nächtigten in späteren Jahren mehrmals im Stift (1767, 1769, 1773 und 1783) und widmeten dem Kloster je eine Sinfonie.³³ Das Äbtekürzel »AA.L« (Amandus Abbas Lambacensis), das während der langen Amtszeit Schickmayrs auf den Neuzugängen der Lambacher Notensammlung angebracht wurde, ist ein weiteres Zeichen für seine Anteilnahme am musikalischen Geschehen.³⁴

Die Bedeutung äbtlicher Patronage für die Klostermusik wird auch in einer 1848 gedruckten Schrift mit dem Titel *Das Wirken der Benediktiner-Abtei Kremsmünster für Wissenschaft, Kunst und Jugendbildung* hervorgehoben. Ihr Verfasser, Pater Theodorich Hagn (zwischen 1842 und 1858 Archivar in Kremsmünster und später Abt von Lambach), weiß

nonischem Recht gehören dieser Gruppe alle Bischöfe, Regularäbte und Pröpste alter Orden sowie Archidiakone und Dignitäten der Kollegiatkapitel an. Vgl. Helmuth Stradal, *Die Prälatenkurie der österreichischen Landstände*, Louvain: Nauwelaerts, 1970, S. 119.

31 Beda Hübner, »DIARIUM Patris BEDAE HÜBNER Ordinis Sanct[issi]mi Patris Benedicti in Antiquissimo Monasterio ad Sanctum Petrum Apostolum Salisburgi Professo, ac Sacerdote Indignissimo. 1:7: ANNO 6:4:« [1764–1767], Ms., Bibliothek der Erzabtei St. Peter in Salzburg, Sign. b VIII 36, Eintrag vom 4. April 1766, S. 440, zit.n. Herbert Klein, »Nachrichten zum Musikleben Salzburgs in den Jahre 1764–1766«, in: Hellmut Federhofer (Hg.), *Festschrift Alfred Orel zum 70. Geburtstag*, Wien [u.a.]: Rohrer, 1960, S. 93–101, hier S. 98.

32 Vgl. Lang, *Lambach*, Bd. 1, S. 12, 37 und 40–41. Vgl. auch hier Kap. 2, Fn. 41.

33 Für weitere Informationen über die »Lambacher« Sinfonien Leopold und Wolfgang Amadeus Mozarts s. hier Kap. 2, Fn. 40.

34 Vgl. hier Kap. 2, Fn. 55 sowie Kap. 5, Fn. 65; Lang, *Lambach*, Bd. 1, S. 6.

aus eigener Erfahrung zu berichten, dass eine reiche klösterliche Musikpraxis nicht allein von musikalisch fundiert ausgebildeten Zöglingen abhängig ist, sondern ganz besonders von unterstützungswilligen Äbten. Er schreibt: »Die [...] Möglichkeit höherer musikalischer Regung both die Liberalität der Aebe in Bezug auf Erwerb von Instrumenten und Musikalien oder Anstellung tüchtiger Meister.«³⁵ Klostervorsteher stärkten den hauseigenen Musikbetrieb auch, indem sie regelmäßig Gelegenheiten für musikalische Einlagen schufen. Sie luden zu Galadiners, Banketten, Faschingstafeln oder anderen Festivitäten und gaben als hohe Würdenträger selbst immer wieder Anlass zum Feiern.

Alle bedeutsamen Stationen im Leben eines Klostervorstehers waren gewissermaßen von Anfang bis Ende, also von der Wahl und Installationsfeier bis zum feierlichen Requiem durchszeniert. Der Namenstag des Prälaten und seine Profess-, Priester- und Weihejubiläen zählten zu den höchsten Feiertagen einer Klostersgemeinschaft außerhalb des liturgischen Jahreskalenders. Sie wurden von festlich gestalteten Hochämtern, opulenter Tafelmusik samt Bläserfanfaren, häufig auch von der Aufführung einer eigens komponierten Applausus-Kantate, einer Theater- oder einer Opernvorstellung begleitet.³⁶ Zeugen dieser repräsentativen Festakte waren neben involvierten Mönchen, Dienern und anderen weltlichen Angestellten des Klosters die immer zahlreich anwesenden Gäste. An der Prälatentafel nahmen zumeist Mitglieder des (Land-)Adels und eine Abordnung von Prälaten aus benachbarten Stiften Platz. Zu ganz besonderen Anlässen erwiesen den Jubilaren auch hoher Adel, Bischöfe und päpstliche Nuntien die Ehre.

Eine illustre Runde scharte der Göttweiger Abt Odilo Piazol (reg. 1749–1768) um sich, als im Jahre 1766 sein 50-jähriges Jubiläum als Priester begangen wurde. Zu den eigens angereisten Gratulanten zählten der Apostolische Nuntius Vitaliano Borromeo, der Wiener Erzbischof Christoph Anton von Migazzi und der Wiener Dompropst. Weiters machten dem Abt nicht weniger als 23 Prälaten aus Nieder- und Oberösterreich, aus der Steiermark sowie aus Mähren und Bayern ihre Aufwartung. Vor der versammelten Feiergemeinde gelangte eine eigens komponierte Huldigungsmusik mit dem Titel *Der Segen Jakobs* zur Aufführung. Ihr Text stammte vom amtierenden Göttweiger Prior Urban Schaukögl, die Musik vom vormaligen Stiftsorganisten Johann Georg Zechner (1716–1778).³⁷

Ob und in welchem Ausmaß ein Klostervorsteher die musikalische Gestaltung derartiger Festivitäten mitbestimmte und inwiefern man generell in die Arbeit der Chorregenten eingriff, ist mangels entsprechender Quellenauswertungen weitgehend ungeklärt. Zweifelsohne fand die Kommunikation in solchen Fällen bevorzugt mündlich statt. Ansprechpartner für die Mönche war hier weniger der Klostervorsteher selbst als dessen wichtigstes Sprachrohr im Konvent, der Prior. Dieser hatte die Beaufsichtigung des ei-

35 Theodorich Hagn, *Das Wirken der Benediktiner-Abtei Kremsmünster für Wissenschaft, Kunst und Jugendbildung. Ein Beitrag zur Literar- und Kulturgeschichte Oesterreichs*, Linz: Haslinger, 1848, S. 199.

36 Vgl. das Kapitel »Feiern zu Ehren des Abtes« in: Lindner, *Musikpflege*, S. 229–234 sowie ders., »Zur Intention musikalischer Inszenierung. Die Determinanten weltlicher Festkonzeption im Umfeld höfisch-geistlicher Institutionen«, in: *StMw* 56 (2010), S. 127–135.

37 Vgl. Friedrich W. Riedel, »Musik«, in: Gregor Martin Lechner (Hg.), *900 Jahre Stift Göttweig 1083–1983. Ein Donaustift als Repräsentant benediktinischer Kultur*, Katalog der Jubiläumsausstellung Stift Göttweig, 29. April bis 26. Oktober 1983, Göttweig: Stift Göttweig, 1983, S. 442–483, hier S. 446.

gentlichen klösterlichen Lebens über und fungierte als Stellvertreter des häufig anderweitig beschäftigten Abtes.

Interventionen eines Kloostervorstehers oder Priors, die das Aufgabengebiet des Chorregenten betrafen, sind nur sporadisch nachzuweisen. Der Propst des Augustiner-Chorherrenstiftes Dürnstein notierte beispielsweise am 4. Juni 1719 in seinem Tagebuch: »Leopoldtl, discantist. Den 4. Junii ist dem reegens chori anbefohlen worden, daß er dißen knaben allein soll singen laßen und nicht gar verderbe, ig[itu]r effectus dabit, qualiter sic proficiet?«³⁸ Die Ordensregel verpflichtete sämtliche Mitbrüder zu strikter Obedienz gegenüber der Klosterobrigkeit, was freilich nicht ausschloss, dass es zu Verwerfungen zwischen dem Superior und einzelnen oder Gruppen von Mönchen kam. Speziell vor dem Hintergrund, dass der Vorsteher aus den Reihen der Mönche demokratisch in das Leitungsamt gewählt wurde, konnte die Kommunikation zwischen der Obrigkeit und den Mönchen auch zum diplomatischen Balanceakt werden.

Bestens zu veranschaulichen ist die Gratwanderung innerhalb der Klosterhierarchie anhand einiger Briefe des aus Wien gebürtigen und in Melk wirkenden Mönches Robert Kimmerling (1737–1799).³⁹ Aus dem ältesten dieser Schriftstücke, datiert auf den 9. August 1760, geht hervor, dass Frater Robert (er feierte erst 1761 seine Primiz) und den zu dieser Zeit als Amtsverwalter im »Melkerhof« in Wien wirkenden Pater Urban Hauer eine freundschaftliche Beziehung verband. Diese könnte zustande gekommen sein, als sich Robert Kimmerling für theologische und musikalische Studien vorübergehend in Wien aufgehalten hatte. Einer seiner Wiener Lehrer soll damals der junge Joseph Haydn gewesen sein.⁴⁰

In besagtem Brief von 1760 bringt Kimmerling Beschwerde gegen den Melker Prior Gotthalm Friedrich ein, da dieser über die Klosterschüler immer wieder ungerechtfertigt schwere Bestrafungen verhängt habe. Weil Kimmerling eines Tages aufgrund einer Unpässlichkeit die gemeinschaftliche Lektion vorzeitig verlassen musste (er hatte am Vorabend frühreif Obst und Weichselwein konsumiert und sich dabei den Magen verdorben), wurde er vom Prior prompt mit »Bodensitzen«⁴¹ bestraft. Verärgert darüber, dass

38 »Denn wird es ein Resultat erzielen, wie wird es wirken?« [Übersetzung C.H.]. Schreibkalender 1719, Ms., A-H Stiftsarchiv, Sign. D.3–B.1.1, fol. 24r, Eintrag vom 4. Juni 1719, zit.n. *Die Kalendernotizen des Hieronymus Übelbacher, Propst von Dürnstein 1710–1740. Edition und Kommentare*, hg. von Helga Penz und Brigitte Merta, Wien [u.a.]: Böhlau, 2013, S. 153.

39 Vier Briefe in der Handschrift Robert Kimmerlings sind im Stiftsarchiv Melk erhalten geblieben (StiAM 07–Patres, A07–18, 1760–1815, Briefe des Robert Kimmerling). Wie diese ursprünglich nach Wien verschickten Schriftstücke wieder in das Stiftsarchiv gelangt sind und ob sie ursprünglich im sogenannten »Wiener Archiv« (Akten des »Melkerhofes«, mittlerweile Teil des Melker Stiftsarchives) aufbewahrt wurden, ist nicht bekannt.

40 Wie P. Urban dürfte auch Kimmerling in dieser Zeit im Melker Stifftshof gewohnt haben. Vgl. Robert N. Freeman, »Robert Kimmerling. A Little-known Haydn Pupil«, in: *Haydn Yearbook* 13 (1982), S. 143–179.

41 Das »Bodensitzen« während des Mittagessens gehörte zu den üblichen Strafmaßnahmen, die bei kleineren Vergehen im Kloster ergriffen wurden. Vgl. [Joseph Richter], *Bildergalerie klösterlicher Misbräuche eine nöthige Beylage zur Bildergalerie katholischer Misbräuche. Von Obermayr*. [pseud.], Frankfurt/Leipzig, 1784, S. 166–179 (»Zehntes Kapitel. Ueber Klosterstrafen«), hier S. 169. In den Tagesprotokollen des Melker Priors sind Verstöße Kimmerlings gegen die Klosterdisziplin mehrfach

der Vorfall alles andere als diskret behandelt worden ist, schreibt Kimmerling: »Es hatten es so gar die weltliche, welche in Refectorio untern Essen den Wein einschenken, gemercket, indeme ich just Lector Mensae gewesen wäre, aber durch einen Novizen habe müssen abgelöset werden.«⁴² Weil also Frater Robert seine Strafe während des Mittagmahls abzusitzen hatte und deshalb den Dienst als Tischleser nicht versehen konnte, wurden nicht nur seine Mitbrüder, sondern auch die weltlichen Tafeldiener auf die peinliche Causa aufmerksam. Noch dazu habe sich der Prior, wie Kimmerling weiter berichtet, sehr kritisch über das Musizieren der Studenten während der sogenannten »Mayrecreation«⁴³ geäußert, jedoch zu seiner eigenen und seiner Gäste »Consolation und belustigung« sehr wohl »ein[e] rauschend gute Music« veranstaltet.⁴⁴

Derart ungeniert Kritik an der obersten Instanz des Melker Konvents zu üben, konnte sich der 23-jährige Novize Kimmerling wohl nur erlauben, weil er mit dem Adressaten seines Briefes, Pater Urban, befreundet und noch dazu ein Neffe des amtierenden Melker Abtes Thomas Pauer war. Sich dieser Vorteile wohl bewusst, schließt Kimmerling sein Protestschreiben mit den folgenden Worten: »[...] Und obwohlen ich die Ehre habe von Euer Hochw[ürden] und Gnaden ein unwürdigster Freynd zu seyn, so halte ich mich just dessentwegen mehr zurück und befeiss mich gut aufzuführen. [...] Filius Obedientissimus Fr[at]er Robertus Kimmerling p[ro]pria manu.«⁴⁵ Die Belohnung für Kimmerlings gute Vorsätze ließ nicht lange auf sich warten, denn nur wenige Monate später wurde er als Regens Chori zu Melk eingesetzt. Etwa zur selben Zeit legte Gotthalm Friedrich sein Amt als Prior zurück.

Weitere zwei Jahre später (1763) erwählte die Melker Kapitelversammlung Urban Hauer zum neuen Abt von Melk. Er ließ auf Wunsch der Regentin Maria Theresia den »Melkerhof« in Wien umfangreich ausbauen, richtete dort seine ständige Residenz ein und übernahm die politischen Leitfunktionen als Vorsitzender des Niederösterreichischen Prälatenstandes und Präses der niederösterreichischen Landstände. Drei weitere Schreiben Kimmerlings an den Abt belegen für die folgenden Jahre nur sporadischen, auf dienstliche Angelegenheiten beschränkten Kontakt. Für den sechsten Jahrestag Abt Urban II. Hauers im Amt als Verordneter der Prälatenkurie anno 1771 komponiert Kimmerling schließlich ein *Schäferspiel*, dessen Aufführung der Abt jedoch absagt.⁴⁶

Am 10. Februar 1772 richtet Kimmerling einen Brief an Abt Urban, in dem er nach gut zehnjähriger Arbeit als Musikpräfekt und Regens Chori um Versetzung in die Pfarrseelsorge bittet. Als Grund für seinen Wunsch führt Kimmerling gesundheitliche Pro-

vermerkt (er störte beispielsweise die Nachtruhe, indem er in seiner Zelle zu später Stunde musizierte). Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 406–407 (Dok.-Nr. 7593, 7601 und 7602).

42 Robert Kimmerling, Brief vom 9. August 1760, Adressat nicht namentlich genannt, aber als Urban Hauer zu identifizieren, A-M Stiftsarchiv, Sign. 07–Patres, A07–18, 1760–1815, fol. 1r.

43 Bei der Mai-Rekreation (»Recreatio Maialis«) handelt es sich um einen speziellen Ferientag für die Melker Studenten, der meist im Sommer angesetzt wurde. Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 173.

44 Kimmerling, Brief vom 9. August 1760, fol. 1v.

45 Ebd.

46 Ob das Werk jemals zur Aufführung kam, ist ungewiss. Weder Text noch Musik des Schäferspiels sind erhalten geblieben. Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 327–328.

bleme ins Treffen, die er »nicht ohne Grund für Wirkungen«⁴⁷ seiner klösterlichen Ämter ansieht. Kimmerling war seiner Aufgabe also überdrüssig geworden – vielleicht auch deshalb, weil seine Arbeit als noch junger Chorregent immer wieder von Konflikten mit Musikern und Klosteroberen beeinträchtigt war.⁴⁸ Ob die nicht zustande gekommene Aufführung seines *Schäferspiels* für zusätzliche Irritationen gesorgt hat, sei dahingestellt. Seine Enttäuschung scheint Kimmerling jedenfalls nicht verborgen zu haben. Abt Urban teilt er Folgendes mit:

»Es ist nur schade, daß das Schaeferpiel, welches Euer Hochwuerden und Gnaden bey vollendeten 6 jaehrigen Lauf dero ruhmwuerdigsten verordneten Stelle im Landhaus von dero geistlichen Soehnen gewidmet war, nicht theatralisch aufgefuehret worden. Freylich hat es die Demuth Euer Gnaden sich verbethen, und diese offentliche Ehrenbezeugung nicht zugelassen. Aber sollten dann bey solchen Feuerlichkeiten die melkerischen Musen schweigen, da der weit einsehende Patriot frohlockt, und Euer Gnaden ihre gute Landesvaeterliche Gesinnungen bis ueber die Sterne erhebt? Indessen, hat dieses Singspiel in unseren Ohren nicht erklingen daerfen, so wird doch das ruhmvolle Angedencken eines 6 Jaehrigen ruhmwuerdigen Verordneten Urban des zweyten melkerischen Prelates in unseren Herzen nicht erlöschen. Alles wuenscht Euer Gnaden in die spaeteste Zeiten zu leben.«⁴⁹

Musik bei Prälatenfesten sei nach Kimmerlings Ansicht weit mehr als bloßes Mittel zur »Consolation und Belustigung« der Fei ergemeinde. Sie diene der »Ehrenbezeugung« in Gegenwart vornehmer Gäste und könne dem hohen gesellschaftlichen Ansehen des »ruhmwürdigen« Abtes zuträglich sein. Dass Kimmerlings Bemühungen in diesem Fall nicht fruchteten, ist ungewöhnlich, zumal repräsentative Festakte in aller Regel von den Klängen einer Gratulationskantate oder einer anderen Huldigungsmusik begleitet wurden.

In einer 1681 für den Melker Chorregenten aufgesetzten Instruktion heißt es: »Und so offt Ihr Gnad. Herr Praelath, zu Mölckh anwesent extra clausuram thuet speisen, soll er Regens Chori mit allen Knaben sich bald anfangs der Taffel praesentirn, und auf sein Begehren ein musicalische Distraction zu machen, in Beraittschafft sein.«⁵⁰ Bei den erwähnten Knaben handelte es sich um sogenannte »Discantisten«, also um Sängerknaben, die im Kloster untergebracht waren und üblicherweise sowohl im Gesang wie auch im Instrumentalspiel ausgebildet wurden. Gängigen Statuten zufolge lag ihre Hauptaufgabe darin, in den kirchlichen Chordiensten mitzuwirken. Die Zeit der Kastraten in Klöstern war bereits vorüber⁵¹ und Frauen waren wenigstens offiziell bis in das frühe 19. Jahrhundert von kirchenmusikalischen Aufführungen ausgeschlossen.⁵² Im Übrigen

47 Robert Kimmerling, Brief vom 10. Februar 1772 an den Melker Abt in Wien, A-M Stiftsarchiv, Sign. 07–Patres, A07–18, 1760–1815, fol. 1v, auch zit. in: Freeman, *Melk Abbey*, S. 436–437 (Dok.-Nr. 7721).

48 Vgl. ebd., S. 56.

49 Kimmerling, Brief vom 10. Februar 1772, fol. 1r und v.

50 Gabriel Gözel, »Instruction Pro Regente Chori Mellicensis 1681«, Ms., A-M Stiftsarchiv, Sch. 13-Regenschoriat, fol. 1v; vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 339 (Dok.-Nr. 6811).

51 Vgl. Lindner, *Musikpflege*, S. 69.

52 Robert N. Freeman hat darauf hingewiesen, dass in den Melker Dokumenten immer wieder vom Ausschluss der Frauen von kirchlichen Musikereignissen zu lesen ist. Eine besonders interessan-

wurden die Sängerknaben auch an Theaterproduktionen und – wie aus obigem Zitat hervorgeht – an der musikalischen Umrahmung der Prälatentafeln beteiligt.

Die im 18. Jahrhundert in nahezu allen größeren Klöstern des Habsburgerreichs bestehenden Sängerknabeninstitute hatten außerdem zum Ziel, als eine Art Kaderschmiede musikalisch versierten Nachwuchs für die Mönchskonvente heranzubilden. Dies gelang auch immer wieder, denn unter den Chorregenten etlicher Klöster dieser Zeit finden sich ehemalige Sängerknaben – so zum Beispiel der in Kremsmünster tätige Pater Georg Pasterwiz (1730–1803) und Robert Kimmerling, der schon einige Jahre als Sängerknabe in Melk gewirkt hatte (1747–1753), ehe er 1754 in den Orden eintrat und 1761 zum Regens Chori ernannt wurde.

Während Kimmerlings Amtszeit als Chorregent erlebte der auf 12 bis 14 Mitglieder angewachsene Sängerknabenchor seine größte Blüte.⁵³ Kimmerling betätigte sich zudem als Komponist, schrieb Messen, Mariengesänge, Singspiele, eine Applausus-Kantate und Lieder ebenso wie Cassationen, Klaviermusik und andere Stücke für kleineres Instrumentalensemble. Robert N. Freeman geht davon aus, dass Kimmerling den größten Teil seiner eigenen Kompositionen mit sich nahm, als sein Wunsch nach Versetzung in den Pfarrdienst 1777 in Erfüllung ging. Während in Melk nur wenige Werke erhalten geblieben sind, liegt eine ansehnliche Zahl seiner Stücke im Stift Seitenstetten vor. Dorthin gelangten sie wahrscheinlich über Kimmerlings Schüler P. Gregor Hauer (1753–1822,

te Begebenheit aus dem Jahr 1780 konnte er in diesem Zusammenhang rekonstruieren: Die Frau des Wiener Verlegers Johann Thomas von Trattner, Maria Theresa, äußerte im Zuge eines Besuchs in der Melker Abtei den Wunsch, während der Messe die Stiftsorgel spielen zu dürfen (sie wurde im Folgejahr Schülerin W.A. Mozarts). Abt Urban Hauer erteilte die Erlaubnis, der Melker Prior Damian Rusko legte dagegen allerdings Veto ein, mit der Begründung, dass dies mit den Hausregeln nicht zu vereinbaren sei. Rusko setzte sich damit schließlich durch. Erst 1806 wurde per Hofdekret allgemein erlaubt, Ehefrauen, Töchter und Schwestern von weltlichen Chordirektoren und Schulmeistern an der Gottesdienstmusik zu beteiligen. Vgl. PE XXII 189, zit. in: Freeman, *Melk Abbey*, S. 220 und S. 457 (Dok.-Nr. 7806) sowie Hofdekret, 19. Dez. 1806, NÖ. Landesarchiv, Sammlung 16–D, XIII, 48, Nr. 68. Das Verbot der Mitwirkung von Frauen dürfte zuvor übrigens auch für die klösterlichen Bühnen gegolten haben. Über das Kremsmünsterer Stiftstheater berichtete Karl Ehrenbert Freiherr von Moll, ein Absolvent der dort bestehenden Ritterakademie, ebenfalls im Jahr 1780: »Vorstellen können Sie sich, daß die Klostergebräuche einem Geschöpfe vom andern Geschlechte den Zutritt auf dieß Theater schlechterdings unmöglich machen. Wenn also in dem Stücke, das man geben soll, Frauenzimmer=Rollen vorkommen, da werden Verwandlungen studirender Jünglinge in Schauspieler=Mädchen nöthig. Freylich verliert durch diese verkappten Figurantinnen das Werk äusserst viel. – Aber was soll man anders machen? – Ich habe selbst [d.h. als Mitwirkender] einigemale eine so groteske Metamorphose gelitten.« Karl Maria Ehrenbert von Moll, »Des Herrn Karl Ehrenberts von Moll Ritter, und Oesterreichischen Landmanns Briefe an den Herrn Professor Heinrich Sander in Karlsruhe über eine Reise von Kremsmünster nach Moßheim im Salzburgischen. Im Herbste 1780. (Aus der Handschrift.), Erste Abtheilung. Reise bis Salzburg«, in: Johann Bernoulli (Hg.), *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten*, Jg. 11, Berlin: Matzdorf, 1783, S. 283–358, hier S. 329.

53 Da die Knaben allerdings mehrere Ausbildungsjahre absolvieren mussten, bevor sie auch bei repräsentativen Anlässen auftreten durften, stand für den täglichen Einsatz nur ein Teil der Chorgemeinschaft zur Verfügung. Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 65–75 und 305.

1779–1784 Regens Chori) und P. Ferdinand Petrak (1760–1825, 1795–1799 Regens Chori).⁵⁴ Robert Kimmerling selbst wurde nach kurzen Stationen in den Klosterpfarren Gettsdorf und Weikendorf 1781 Pfarrer von Oberweiden nahe der Grenze zu Ungarn. Er verstarb dort 1799.

1.3.2 Regens Chori – Musiker – Finanzen

Auch wenn es die Bezeichnung »Regens Chori« nicht auf den ersten Blick vermuten lässt – das Aufgabenfeld eines Chorregenten im Kloster erstreckte sich meist weit über die Leitung eines (Knaben-)Chores hinaus. Dienstinstruktionen aus dem 18. Jahrhundert zeigen, dass der Chorregent für die Organisation, Durchführung und Beaufsichtigung der gesamten Klostermusik zuständig war. Ihm unterstanden etwaige professionelle Sänger und Instrumentalisten, für bestimmte Anlässe verpflichtete Laienmusiker, der Organist, der Thurnermeister, oft auch ein Kantor und ein Knabenchor. Je nach Besetzungsanforderungen und Aufführungskontext wirkten in den Ensembles auch Novizen und Mönche mit. In der Abtei Melk bewegte sich die Gesamtzahl an Musikern um die Mitte des 18. Jahrhunderts zwischen 20 und 30 Personen inklusive Sängerknaben bei einem Gesamtstand von etwa 50 Konventualen.⁵⁵

Besoldungslisten aus dem 18. Jahrhundert zeigen, dass festangestellte Berufsmusiker meist nur einen Teil der klösterlichen Ensembles gebildet haben. Die Kremsmünsterer Kammereirechnungen für das Jahr 1762, in dem Pater Franz Sparry (1715–1767) als Regens Chori wirkte, dokumentieren die Entlohnung von acht weltlichen Musikern: unter diesen der Thurnermeister Anton Schmid (200 fl.), ein Tenorist und ein Bassist, zwei Violinisten, zwei Clarinisten (alle je 50 fl.) und der Organist Ignaz Dansky (100 fl.).⁵⁶ Angesichts der Höhe der Jahresgehälter muss davon ausgegangen werden, dass das gesamte Musikerpersonal auf weitere Einkünfte aus anderen Tätigkeiten inner- und außerhalb des Klosters angewiesen war – eine Annahme, die sich im Fall des eben erwähnten Ignaz Dansky (1717–1797) umgehend bestätigen lässt: Die Kremsmünsterer Rechnungsbücher weisen ihn nicht nur als Stiftsorganisten, sondern auch als Schreiber und Tafeldecker aus. Letzteren Dienst versah er in der hauseigenen Ritterakademie.⁵⁷

Das Amt des Chordirektors auszuüben, bedeutete demgegenüber meist Vollzeitbeschäftigung, da man in dieser Funktion für die Einstudierung und Leitung nahezu aller Musikdarbietungen in der Abteikirche und auch außerhalb verantwortlich zeichnete. Wenige Aufgabenbereiche oblagen den Thurnern, die zwar in der Kirchenmusik dem Chorregenten subordiniert waren, bestimmte außerliturgische Dienste wie Begrü-

54 Vgl. Freeman, »Robert Kimmerling«, S. 154 und 171; Haider, *Theaterwesen Seitenstetten*, S. 92.

55 Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 24 und 43.

56 Vgl. »Rechnung Über die sammentliche Empfang, und Ausgaben bey der Löbl: Cammerey Cremsmünster. Anno 17 : 63«, A-KR Stiftsarchiv, Sch. B IV/7/1b 1762/63, Rubrik »Ausgab, Auf Bstall= und Bsoldungen.«, fol. 28r, Posten Nr. 66–74. Der Tenorist Florian Michael erhielt zusätzlich ein »Instructions Geld« in der Höhe von 50 Gulden.

57 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 334 und 348–349.

ßungsanfaren, Neujahrsblasen usw. aber allein verrichteten.⁵⁸ Nicht zuletzt war der Chorregent für die Instandhaltung und Erweiterung der Instrumenten- und Musikaliensammlungen zuständig. Er musste also in etwa denselben Aufgaben nachkommen, die auch der Kapellmeister einer fürstlichen Hofkapelle zu erfüllen bzw. deren Erledigung er zu überwachen hatte.

Die Notensammlung der Klosterkapelle kontinuierlich zu aktualisieren und zu erweitern, wurde als ungemein wichtig erachtet und in dienstlichen Verordnungen explizit eingefordert. Laut der bereits erwähnten Melker Instruktion von 1681 war der Chorregent dazu verpflichtet, die Erlaubnis des Abtes oder Priors einzuholen, falls er einzelne Werke der klösterlichen Sammlung verborgen, verkaufen oder gegen Neues austauschen wolle.⁵⁹ Diese Regelung trug dem Umstand Rechnung, dass die Leitung der Klostermusik normalerweise einem Angehörigen der Mönchsgemeinschaft und nur in seltenen Fällen einem weltlichen Musiker anvertraut wurde. Die Notenerwerbungen der Mönche gingen im Sinne der monastischen Gütergemeinschaft mehr oder weniger direkt in den Klosterbesitz über, solange sie nicht Teil einer »privaten«, in Benutzung befindlichen Sammlung eines Paters waren.⁶⁰ Mit weltlichen Berufsmusikern mussten die Besitzansprüche hingegen eigens abgeklärt werden. Einige Zeitzeugnisse deuten an, dass Konventsexterne ihre Notensammlungen als Privatbesitz ansehen durften und diese bei Wechsel des Arbeitsortes mit sich nahmen.⁶¹

Gewöhnlich hatte der Chorregent über die Musikalienbestände Buch zu führen und die bei Tausch- oder Aussonderungsvorgängen entstehenden Lücken ehestmöglich aufzufüllen. In der Melker Instruktion von 1681 heißt es weiterhin: »Und will sich hierbei das Closter vertrösten, daß berührtes Inventarium nach und nach durch Herzuebringung anderer, oder selbst eigener gueter Compositionen werde vermehrt werden.«⁶² Im Grunde wurde dem Chorregenten also freie Hand darüber gelassen, wie er die Erweiterung des Repertoires konkret bewerkstelligte. War er in der Lage, ansprechende Stücke zu komponieren, konnte er seine eigenen Werke mit der Kapelle einstudieren. Selbst die produktivsten Komponisten unter den Chorregenten nahmen aber auch Werke anderer Konventualen ins Programm und investierten viel Zeit darin, Musikalien von auswärts herbeizuschaffen.

58 Zumeist bestand die Gruppe der Thurner aus drei bis fünf Blasmusikern, die von einem Thurnermeister angeführt wurden und traditionell auch im Dienst der nächstgelegenen Stadt standen. Rudolf Flotzinger, Art. »Thurner (Türmer)«, in: Oeml online (Zugriff 27.10.2022).

59 Gözel, »Instruction 1681«, fol. 1v.

60 Vgl. z.B. Johannes Prominczels Recherchen über eine etwa 600 Signaturen zählende, »aus dem Besitz oder zumindest der Obhut von Rupert Helm OSB« stammende »Separatsammlung« von Musikalien in Melk. Diese wurde geblockt um 1826/27 von Regens Chori P. Amand Polster inventarisiert, also der großen stiftlichen Sammlung womöglich erst kurz nach dem Ableben Helms 1826 einverleibt. Johannes Prominczel, »...aller aus dem Nachlasse vorgefundenen Musikalien ...«. Das Melker Musikarchiv und die sammelnden Benediktiner«, in: *Vernetztes Sammeln – Klostermusikarchive im Kontext*, Tagung des FTI-Projektes Kloster_Musik_Sammlungen, 10.–12. April 2019, Tagungsbericht, hg. von Elisabeth Hilscher (in Vorb.).

61 Vgl. z.B. den Fall Peregrinus Gravanis in Kap. 5.1.4 (*Produktion und Logistik, Preisgestaltung und -entwicklung*).

62 Gözel, »Instruction 1681«, fol. 1v.

Um die mit Kosten verbundenen Dienstpflichten erfüllen zu können, wurden dem Regens Chori kleinere Geldbeträge vorgestreckt oder getätigte Ausgaben ersetzt. Die Rentamtsrechnungen von Stift Göttweig belegen für den Zeitraum 1750 bis 1780 die Entrichtung eines sogenannten »Saitengeldes«. ⁶³ Es umfasste einen Jahresbetrag von 12 Gulden, der dem Chorregenten in Teilbeträgen quartalsweise oder einmalig im November oder Dezember ausbezahlt wurde. Unter der Rubrik »Ausgaab Auf Kürchen Notwendigkeiten und um erkaufftes Wax« finden sich die entsprechenden Einträge. Eigens archiviert wurden die zugehörigen Quittungen, mit denen der Regens Chori den Eingang des Saitengeldes bestätigte. Teilweise enthalten diese Belege auch interessante Verweise auf Extraposten, wie ein Schriftstück aus der Feder Pater Josephus Unterbergers (1731–1788) zeigt. Er, seines Zeichens amtierender Regens Chori und Lößmeister (= Weinlesemeister) im Stift Göttweig, quittierte am 9. November 1768 den Empfang des Saitengeldes mit den folgenden Angaben:

»Das mir ends Gefertigten von dem Löbl[ichen] Stifft Göttweig[ischen] Hautb Rendt Amt das Jährlich passirte Saitten Geld per zwölff Gulden, wie auch für erkauffte 25 Bücher Notten Papier a 14 xr Fünppf Gulden 50 xr. Dann auch für erkauffte zwey Paar Paucken Schlögl pr. 30 xr. das betragende quantum mit Achtzehen Gulden und 20 xr. richtig bezahlet worden, bezeuge hiemit Stifft Göttweig den 9ten Nov[ember] [1]768 Id est 18 fl 20 xr. P. Josephus p[ro] t[empore] Löß Meister m[anu] propr[ia].«⁶⁴

Nicht alle Ausgaben mussten also mit dem Saitengeld beglichen werden. Umfangreichere Instrumentenreparaturen und Neuerwerbungen sowie größere Papier- und Noteneinkäufe bedurften gesonderter Erwähnung und einer separaten Rechnungslegung, um als Kostenpunkte extra abgegolten zu werden. Sie wurden – wie auch die Auslagen für Orgelwartungen oder Ratenzahlungen für Orgelneubauten – vom Rentamt getragen.⁶⁵

1.3.3 Zeit für Musik?

Zugang zu Bildung auf höchstem Niveau, die grundsätzlich bestehende Möglichkeit, auf ein geschichtlich gewachsenes, überaus reiches geistiges und materielles Erbe unmittelbar zugreifen zu können und dabei möglicherweise auch ein Expertentum zu entwickeln, sind optimale Bedingungen für die Herausbildung außergewöhnlicher kultureller Leistungen. Frei nach Pierre Bourdieu, der den Faktor »Zeit« als Grundvoraussetzung für die Aneignung und Verinnerlichung von »kulturellem Kapital« begriffen hat,⁶⁶ fragt

63 Fallweise wird der Begriff »Saitengeld« noch heute in den Dienstverträgen der Angestellten professioneller Orchester verwendet. Er bezeichnet jenen Zuschuss, den die Spieler von Streichinstrumenten für den Ersatz von Saiten erhalten (ähnlich dem »Rohr-« oder »Blattgeld«).

64 »RendtAmtsRechnung Bey dem Löbl: Frey und Exemten Stifft Göttweig Über Empfang und Außgaab Rendt=Gelder. Von 1 Jenner bis 31 Decembris 1768«, A-GÖ Stiftsarchiv, Fach-Nr. 47, Beilage Nr. 232.

65 Vgl. »Stift Göttweigsche Rent- und Kontribuzions-Rechnungen«, Jge. 1750–1780, A-GÖ Stiftsarchiv, Fach-Nr. 38–53, jeweils Rubrik »Ausgaab Auf Kürchen Notwendigkeiten und um erkaufftes Wax«.

66 Vgl. etwa Pierre Bourdieu, »Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital«, in: Reinhard Kreckel (Hg.), *Soziale Ungleichheiten*, Göttingen: Schwartz, 1983, S. 183–198.

dieses Kapitel nach den zeitlichen Ressourcen der Mönche in Bezug auf Musik. Zweifels- ohne hatten Angehörige religiöser Orden nicht nur diesbezüglich unschätzbare Vorteile gegenüber weiten Teilen der vormodernen Gesellschaft. Die Annahme, Mönchen sei bei entsprechender Neigung und Befähigung großer gestalterischer Freiraum für den Erwerb musikalischer Fertigkeiten zur Verfügung gestanden, muss jedoch im Kontext vieler möglicher Handlungsfelder relativiert werden.

Der benediktinischen Tradition nach verlangt die »Vita contemplativa« eine bewusste Abwendung vom Weltlichen und die Hinwendung zu Gott. In der Abgeschiedenheit einer Klausur zu leben, sich dem Gebet und der Kontemplation zu widmen, sind daher inhärente Merkmale der monastischen Lebensweise. Je nach Orden mehr oder weniger stark ausgeprägt war und ist demgegenüber eine »Vita activa«, das nach außen wirksame Tätigsein der Mönche. Seelsorgliche Betreuung, das Zelebrieren von Messen und das Beichthören zählten zu den Kernaufgaben vieler Mönche. Darüber hinaus gestaltete sich ihr Betätigungsfeld je nach Bildungsstand, Begabung, Interesse und aufgetragener Verpflichtung unterschiedlich. Es reichte von einfachen wirtschaftlichen Tätigkeiten über Lehr- und Erziehungsaufgaben bis hin zu wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeiten.

Wie auch immer die Gemeinschaften die Aufgaben untereinander aufteilten – das Musizieren bildete für alle einen der großen gemeinschaftsfördernden Fixpunkte. Den Alltag begleiteten die gesungenen Horen und musikalisch gestalteten Gottesdienste, besondere Anlässe wurden durch Tafelmusik, Theateraufführungen und andere Zeremonien bereichert. Eine »private«, selbstbestimmte Beschäftigung mit Musik ist in Klöstern des 18. Jahrhunderts ebenfalls häufig nachzuweisen, sie fand meist im kleineren Kreis der Mitbrüder oder Mitschüler statt.

Der Tag eines Konventualen begann üblicherweise lange vor Sonnenaufgang mit der ersten Gebetszeit und war bis Sonnenuntergang straff durchorganisiert. Im Wesentlichen bestand er aus einem Wechsel von Gebets-, Arbeits- und Essenszeit, in Tabelle 2 schematisch dargestellt am Beispiel des Benediktinerordens (kursiv das monastische Offizium).⁶⁷ Generell variierte der klösterliche Tagesablauf je nach Orden, Region und Jahreszeit. Ebenfalls unterschiedlich gehandhabt wurden die Essenszeiten, die sogar innerhalb eines Klosters versetzt stattfinden konnten. Andreas Lindners Nachforschungen ergaben, dass weltliche Angestellte das Mittag- und Abendessen oftmals früher oder später als der Prälat einnahmen. Nur so konnten sie für die musikalische Umrahmung der Prälatentafel oder für den Tischdienst rechtzeitig bereitstehen.⁶⁸

67 Die angegebenen Uhrzeiten, die lediglich als Näherungswerte zu verstehen sind, basieren auf der Zusammenführung von Statuten verschiedener Klöster. Vgl. Johann Georg Wiesmayr, »Manuductio ad perfectionem religiosam« [1747], Ms., A-SF Stiftsarchiv, Sign. Hs. Nr. XI, S. 174, zit. in: Lindner, *Musikpflege*, S. 113–114; Beales, *Europäische Klöster*, S. 53–54; Freeman, *Melk Abbey*, S. 150.

68 Vgl. Lindner, *Musikpflege*, S. 242 und 300–301.

Tabelle 2: Der Tagesablauf in einem Benediktinerkloster im 18. Jahrhundert

Uhrzeit	
3.45	Wecken
4.00	<i>Matutin und Laudes</i>
anschließend	Geistliche Betrachtung und Studien
7.00	<i>Prim und Konventamt</i>
8.00	Studien
9.00	<i>Terz–Sext</i>
10.00	Zeit zur freien Disposition
11.00	Mittagessen, anschließend <i>Non</i>
12.00	Rekreation
13.00	Choralübungen
14.00	<i>Vesper</i>
15.00	Studien
anschließend	Exercitium musicum oder handwerkliche Arbeit
18.00	Abendessen
19.00	Zeit zur freien Disposition
20.00	<i>Komplet</i> und Gewissensforschung
21.00	Nachtruhe

Mönche in besonders arbeitsintensiven Ämtern, speziell die am Haus tätigen Lehrer, waren von den Stundengebeten teilweise freigestellt. Der bereits erwähnte Chronist P. Theodorich Hagn berichtet davon, dass die »geistlichen Professoren [...] von den meisten monastischen Gebräuchen befreit« waren, »um ihren Studien nachkommen zu können«. Zudem seien ihnen »Sonderbehandlungen« zuteil geworden, etwa »in Form von üppigeren Mahlzeiten und den Möglichkeiten zur Jagd oder zu Studienreisen«. ⁶⁹ Musikalisch betätigen konnten sich Mönche und Novizen auch im täglichen Choralunterricht sowie in den eingeschobenen Rekreati- und Erholungszeiten. Übeeinheiten oder Schreibarbeiten dürften also nach dem Mittagessen zwischen circa 12 und 13 Uhr, bei entsprechend günstigen Lichtverhältnissen nach dem Abendessen zwischen 19 und 20 Uhr, vor allem aber in der Zeit vor dem Abendessen (circa 16 bis 18 Uhr) stattgefunden haben. Dass etwa zur selben Zeit auch für die Sängerknaben Übezeit angesetzt war, belegt eine für das Melker Alumnat verfasste Satzung. »Um 4 Uhr ist die Uibung in der Musik«, ⁷⁰

69 Hagn, *Benediktiner-Abtei Kremsmünster*, S. 146.

70 Urban Hauer, »Satzungen für das melkerische Alumnat [= Sängerknabenkonvikt], auf derer Beobachtung P. Regens Chori fleißig dringen soll. Aus dem lateinischen Original von 1744, den 15 Weinmonath übersetzt« [o.], Ms., A-M Stiftsarchiv, Sch. 13-Regenschoriat, fol. 3r. Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 452 (Dok.-Nr. 7786).

lässt Abt Urban Hauer darin verlauten. An Sonn-, Fest- und sogenannten »Rekreationstagen« wurde der Tagesablauf etwas lockerer gehandhabt. Für musikalische Betätigung könnte bei diesen Gelegenheiten noch zusätzlicher Freiraum geschaffen worden sein.

Die Kontrolle darüber, ob und wie oft die im Noviziat befindlichen Ordensanwärter auch abseits von Gottesdienst und Unterricht musizieren durften, lag in den Händen ihrer Aufseher und Ausbilder. Pater Maximilian Stadler (1748–1833) erinnerte sich noch in späten Lebensjahren an einen Melker Novizenmeister, der diesbezüglich erfreulich tolerant war. In einer der selbstbiographischen Skizzen Abbé Stadlers ist zu lesen:

»Es herrschte damals [um 1766, als Stadler in das Kloster eingetreten war] im Stifte Melk eine sehr strenge Ordensdisciplin nach althergebrachter Vorschrift. Die Novitzen wurden sehr strenge behandelt. Täglich um 4 Uhr frühe, bisweil um 3 Uhr mussten sie bey dem Chor erscheinen, die niedrigsten Handarbeiten verrichten. Ihre Bücher waren Asceten etc. Indessen war uns ein sehr bescheidener Mann P. Franz Waldmüller⁷¹ als Novizenmeister vorgestellt, der uns öfter zu musicieren erlaubte.«⁷²

Außerhalb des Klosters Musikunterricht in Anspruch zu nehmen, war unter bestimmten Voraussetzungen ebenfalls möglich. Der Kremsmünsterer Pater Franz Sparry absolvierte in Vorbereitung auf das Amt als Regens Chori einen zweijährigen Studienaufenthalt in Italien (1740–1742). Altman Kellner vermutet, dass Sparry in Neapel bei Leonardo Leo (1694–1744) und in Rom bei Girolamo Chiti (1679–1759) Unterricht erhalten und dabei Abschriften zahlreicher Kompositionen an sich gebracht hat.⁷³ Sparrys Schüler und Nachfolger als Regens Chori, Georg Pasterwiz, knüpfte während seines Studienaufenthaltes an der Salzburger Benediktineruniversität (1753–1755) Kontakt mit dem Hoforganisten und -kapellmeister Johann Ernst Eberlin (1702–1762) und ging – wie auch andere Kremsmünsterer Studenten – bei diesem in die Lehre.⁷⁴ Mehrere Studienreisen sollen Pasterwiz außerdem nach Italien, Deutschland, Ungarn und Böhmen geführt haben.⁷⁵

Anhand der Rechnungsbücher des gut 80 Kilometer von Wien entfernten Augustiner-Chorherrenstiftes Herzogenburg ist die Fortbildung einzelner Klosterangehöriger bei Wiener Musikern nachzuweisen: Für einen Diener namens Leopold finanzierte das Kloster um 1755 Unterricht bei dem Hofposaunisten Wenzel Thomas (vst. 1775).⁷⁶ Dem

71 P. Franz Waldmüller amtierte von 1769 bis 1776 als Prior in Melk. Vgl. ebd., S. 35.

72 Maximilian Stadler, »Biographische Notizen über Abbe Maxmil. Stadler von ihm Selbst aufgezeichnet«, Ms., A-GÖ Musikarchiv, Sign. C 28 (Schriften über Musik), zit.n. Croll, »Selbstbiographie Stadler«, S. 176.

73 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 353 und 364–368.

74 Die Kremsmünsterer Konventualen P. Placidus Fixlmillner (1721–1791) und P. Vinzenz Khreutter (1723–1757) sollen ebenfalls von Eberlin in Salzburg unterrichtet worden sein. Außerdem dürfte P. Amand Freiherr von Grustdorff (1727–1792), Subregens der Kremsmünsterer Ritterakademie, mit Eberlin in Kontakt gestanden sein (Grustdorff ließ ihm im Dezember 1760 einen Betrag von 30 Gulden als Geschenk zukommen). Vgl. Altman Kellner, *Professbuch des Stiftes Kremsmünster*, Klagenfurt: Eigenverlag, 1968, S. 298, 305–306, 312 und 319 sowie »Verraitung. Über allen Empfang, und Ausgaben mit Ende Decembris. [1]760«, A-KR Stiftsarchiv, Sch. B IV/7/1a 1760/61, Rubrik »Extra ordinari Ausgaben«.

75 Vgl. hier Kap. 5, Fn. 250; Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 450.

76 Eintrag vom 6. Mai 1755: »[...] Herrn Thomas Hoff Bosaunistn wegen instruirung eines bedienten Leopoldi 16 lect[ionen] à 15 kr. ... 4 fl. 10 kr.« Handrapular 1752 bis 1757, A-H Stiftsarchiv, Sign.

Chorherrn Ubaldo Krottendorfer (1746–1791) wurde um 1765 Violinunterricht bei einem »Herrn Hofman in Wien« ermöglicht;⁷⁷ 1774 übernahm er schließlich das Amt als Regens Chori. Die »musikalische Sozialisation«⁷⁸ vieler Klostermusiker, die Prägung ihrer praktischen Kompetenzen, ihres Musikgeschmacks, ihrer Hörweisen und Nutzungsgewohnheiten, ihrer Meinungen und Einstellungen zur Musik geschah also nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb des Klosters.

1.4 »Kulturelle Außenbeziehungen«

Etliche Niederlassungen der alten Orden, die im Mittelalter ganz bewusst in entlegenen, erst zu kultivierenden Gegenden gegründet worden sind, werden noch heute als abgegrenzte Orte wahrgenommen und geschätzt (so z. B. Zisterzienserstifte wie Heiligenkreuz oder Zwettl). Andere Klöster und deren Wallfahrtskirchen hingegen thronen als barocke Festungen von Weitem sichtbar auf Felsvorsprüngen oder Hügeln an strategisch wichtigen Punkten und prägen das Landschaftsbild ganzer Regionen (z. B. Melk, Göttweig und Mariazell). Diese äußere Erscheinung der Kloster- und Kirchengebäude spiegelt divergente Formen der Aufgeschlossenheit gegenüber Auswärtigen wider, seien dies Menschen auf der Durchreise oder solche, die diese Orte gezielt aufsuchen. Die nächsten Kapitel und der überwiegende Teil dieses Buches fokussieren die vielfältigen »kulturellen Außenbeziehungen« von Ordensgemeinschaften. Nur allzu leicht gerät dabei das Bewusstsein darum in den Hintergrund, dass die monastischen Orden das Mönchsleben eigentlich als ein Leben in Distanz und Abgeschiedenheit von ihrer Umgebung verstehen. Die Dialektik von »Kloster« und »Welt« bedingt, dass der Kommunikation mit der Außenwelt auch klare Grenzen gesetzt sind.

1.4.1 Im Spannungsfeld zwischen »Vita contemplativa« und »Vita activa«

Das Gelübde der »Stabilitas loci« ist sowohl bei den Benediktinern und Zisterziensern wie auch bei den Prämonstratensern mit der Profess abzulegen. Es sieht die dauerhafte

H.3.1.B.3.2, fol. 60v. Wenzel Thomas war zuerst Mitglied in der Kapelle der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine und nach deren Auflösung in der kaiserlichen Hofmusikkapelle. Vgl. Ludwig Ritter von Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen*, Wien: Beck'sche Universitäts-Buchhandlung, 1869, S. 87; Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, »Die Privatisierung der kaiserlichen Hofmusikkapelle unter Maria Theresia 1751–1772«, in: Hartmut Krones/Theophil Antonicek/Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher (Hg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle 2. Krisenzeiten der Hofmusikkapellen*, Wien [u. a.]: Böhlau, 2006, S. 161–170, hier S. 168; Eybl, *Sammler*innen*, S. 126.

77 Rechnungsbucheintrag vom 29. August 1765: »[...] bezahle Herrn Hofman in Wien wegen instruierung des Michael Krottendorfer [Ubaldo's Taufname lautete Johann Baptist Michael] in dem Violin accordiertermassen ... 25 fl. 12 xr.« Handrapular 1764 bis 1775, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.4, S. 31v. Bei dem genannten Lehrer könnte es sich um Anton Hofmann (1723–1809) handeln, der ab 1772 in Wien als Violinist in der Hofmusikkapelle angestellt war. Vgl. Köchel, *Hof-Musikkapelle*, S. 90.

78 Vgl. Hans Neuhoff/Helga de la Motte-Haber, »Musikalische Sozialisation«, in: Dies. (Hg.), *Musiksoziologie*, Laaber: Laaber-Verlag 2007, S. 389–417, hier S. 390.

Bindung an ein bestimmtes Kloster vor, schränkt also die Mobilität der Patres nachhaltig ein. Nur nicht-monastische Orden wie die Augustiner-Chorherren, die sich als Priestergemeinschaft vorrangig der Pfarrseelsorge annehmen, agieren örtlich flexibler. Die Benediktusregel weist ausdrücklich darauf hin, dass die Mönche ihr Kloster so selten wie möglich verlassen sollten, weil das ihren Seelen nicht zuträglich sei. Um den Konventualen dennoch alles Lebensnotwendige zusichern zu können, müsse das Klostergebäude entsprechend eingerichtet sein.⁷⁹

Diese Regeln stellten die Klosteroberen nicht selten vor große Herausforderungen, unterhielt die Gemeinschaft doch vielerlei Verbindungen nach außen. Hinsichtlich ihrer über die Klostermauern hinausreichenden Kontakte mussten Konventualen mit einer strengen Überwachung durch die Obrigkeit rechnen. Die in den Ordensregeln bereits grundlegende Briefzensur war dabei ein ebenso gängiges Mittel wie regelmäßige Visiten bei den als Pfarrseelsorger tätigen Mönchen. Auf der einen Seite gingen die Bemühungen also dahin, den Wirkungsbereich der Konventualen auf ein kontrollierbares Maß zu beschränken, andererseits wurde Externen der Zugang zum Kloster nicht grundsätzlich versperrt. Im Gegenteil: Die Benediktusregel hält die Ordensmänner dazu an, Besucher jedweder Herkunft im Kloster willkommen zu heißen und aufmerksam zu bewirten. Dafür müssten allerdings separate Besucherräume genutzt werden, da sich im Klausurbereich ausschließlich Konventualen aufhalten dürften.

Im Laufe der Jahrhunderte nahmen nicht nur Bedürftige, Pilger und reisende Kleriker die Gastfreundschaft der Stifte in Anspruch, sondern auch Adelige und Mitglieder der Herrscherfamilie. Der immer größer werdende Zustrom an Gästen, den vor allem die großen Prälätenklöster des Habsburgerreichs im 17. und 18. Jahrhundert verzeichneten, wuchs sich zu einem regelrechten Massenphänomen aus. Insbesondere das an einer europäischen Hauptverkehrsader gelegene Benediktinerstift Melk zog die Menschen im 18. Jahrhundert scharenweise an – ein Phänomen, das heute ob der höchst erfolgreichen touristischen Vermarktung Melks besser denn je nachvollziehbar ist.

Bei Melk treffen zwei alte, bereits im 18. Jahrhundert stark frequentierte Handels- und Reiserouten aufeinander: die Donau und jener Landweg, der in den westlichen Teil des habsburgischen Imperiums führt. Ein bis zwei Tagesreisen von der Reichshaupt- und Residenzstadt entfernt, bot Melk als Zwischenstation auf dem Weg von oder nach Wien die optimale Einkehrmöglichkeit für jede Reisegesellschaft. Kaum weniger bedeutsam für seine Anziehungskraft ist die bewegte Geschichte der Abtei: Im Jahr 976 begann die Herrschaft der Babenberger. Vom Erstsitz in Pöchlarn kommend, residierten sie auf der Melker Burg und herrschten als Markgrafen über die an der Ostgrenze des Herzogtums Bayern gelegene, volkssprachlich bereits »Ostarrichi« genannte Region. Der Landstreifen um Melk zählt damit zu den Ursprungsterritorien des Staates Österreich. Nach Gebietszugewinnen ließ Markgraf Leopold II. die Melker Burg in ein Kloster umbauen und stiftete es 1089 den Benediktinern. Für die Habsburger, die in den Babenbergern ihre ideellen Vorfahren sahen, war Melk schließlich noch im 18. Jahrhundert ein Erinnerungsort, ein Kristallisationspunkt des kollektiven Gedächtnisses. Der barocke Prachtbau des Klosters bildete zudem eine überaus wirkungsvolle Kulisse

79 Vgl. RB, Kap. 66, 6–8 (De hostiariis monasterii/Die Pförtner des Klosters), zit.n. Steidle, *Die Benediktus-Regel*, S. 178.

für repräsentative Auftritte seines Abtes, des mächtigsten Prälaten im unteren Landstand.

Die Tagebuchaufzeichnungen des Melker Priors, die sogenannten *Ephemeriden*, unterrichteten den in Wien residierenden Abt über alle wichtigen Vorkommnisse im Kloster. Robert N. Freeman stellte bei Durchsicht dieser Aufzeichnungen fest, dass der Prior gegen Ende eines jeden Jahres die Gesamtzahl der bewirteten Kloostergäste errechnete. Im Jahr 1754 zählte er zum Beispiel 1633 Besucher, also durchschnittlich 4 bis 5 neue Gäste pro Tag – und dies, obwohl 1754 keiner der großen Besuche der Herrscherfamilie stattgefunden hatte. Mehr als bezeichnend ist also jene Inschrift, die über den Eingangstüren zum Melker Marmorsaal angebracht worden ist: »Hospites tamquam Christus suscipiantur, et omnibus congruus honor exhibeatur.«⁸⁰ (»Gäste sollen aufgenommen werden wie Christus und allen erweise man die angemessene Ehre.«) – ein Zitat aus Kapitel 53 (»Die Aufnahme der Gäste«) der *Regula Benedicti*.

Ein Melker Zeremonialprotokoll von 1777, verfasst von Pater Anselm Steyrer (1703–1786), belegt das planvolle Vorgehen bei der Bewirtung bedeutender Persönlichkeiten.⁸¹ Um zu demonstrieren, aus welchen Personen sich die in Melk erwartete Gästeklientel zusammensetzen könnte, führt Steyrer darin eine Auswahl von 14 der höchsten Besuche an, die der Melker Konvent in den vorangegangenen drei Jahrzehnten verzeichnen konnte. Er geht nach dem gesellschaftlichen Status der Gäste vor, listet zuerst die Aufenthalte der habsburgischen Herrscher auf (vier Besuche zwischen 1764 und 1770), dann die Besuche von päpstlichen Nuntien (vier) und zuletzt jene der Kardinäle (drei) und Passauer Bischöfe (drei).

Die Tagesprotokolle des Melker Priors dokumentieren verschiedene Arten musikalischer Gestaltung anlässlich dieser Festereignisse. Wiederholt genannt ist die klangliche Untermalung der Begrüßungszeremonie (Glockengeläut, Bläserfanfaren etc.), festliche Kirchen-, Tafel- und Bühnenmusik. In Bezug auf Besuche der Herrscherfamilie ist anzumerken, dass seit dem Ableben Kaiser Karls VI. nicht mehr die im Gefolge der Monarchen mitreisenden Hofmusiker für die musikalische Unterhaltung der Reisegesellschaft zuständig waren. Vielmehr verließ man sich nun auf die Sänger und Instrumentalisten der aufgesuchten Klöster. Dort bedurfte die Vorbereitung von musikalischen Einlagen einer längeren Vorlaufzeit und geschickter Planung. Geeignete Stücke mussten zeitgerecht besorgt oder neu komponiert und einstudiert werden. Nicht selten ließen Klöster auch Prachtpartituren, gedruckte Libretti und Periochen (Inhaltsangaben der Musikdramen) herstellen.

80 Der vollständige Wortlaut der ersten Verse lt. RB Kap. 53 (De hospitibus suscipiendis), 1–2, zit.n. Steidle, *Die Benediktus-Regel*, S. 150 [Herv.i.O.]: »Omnes supervenientes hospites tamquam Christus suscipiantur, quia ipse dicturus est: *Hospis fui et suscepistis me*. Et omnibus congruus honor exhibeatur, maxime domesticis fidei et peregrinis.« Übersetzung nach ebd., S. 151: »Alle Gäste, die zum Kloster kommen, sollen wie Christus aufgenommen werden; denn er wird einmal sagen: *Ich war Gast, und ihr habt mich aufgenommen*. Allen soll man die Ehre erweisen, die ihnen zukommt, besonders den Brüdern im Glauben und den Pilgern.«

81 Das Zeremonialprotokoll ist Teil eines Werks, das Steyrer als Handbuch für die Gestaltung sämtlicher Feste des Kirchenjahres konzipiert hat. Anselm Steyrer, »Directorium P. Priores Mellicensis. Descript. Anno MDCCXXVII«, Ms., A-M Stiftsarchiv, o.Sign. Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 222–223.

Gleich an zwei Orten wurden die Klosterkapellen um zusätzliche Musiker aufgestockt, als Prinzessin Maria Josepha von Bayern im Jänner 1765 für ihre Vermählung mit dem wenige Monate zuvor zum römisch-deutschen König gekrönten Joseph II. nach Wien reiste. Maria Josepha machte zuerst im oberösterreichischen Benediktinerstift Lambach und tags darauf in Melk Station. In Lambach leitete Abt Amandus Schickmayr die Erweiterung seiner Kapelle höchstpersönlich in die Wege. Er erbat sich vom Salzburger Erzbischof Sigismund Graf von Schrattenbach (reg. 1753–1771) Aushilfe in Person einiger besonders fähiger Musiker. Ein Benediktinermönch aus St. Peter in Salzburg, Pater Beda Hübner (1740–1811), berichtete hierüber in seinem Tagebuch:

»Der Erzbischof hat seine vornehmste virtuosen auf ansuchen des herrn Prälaten zu Kloster Lambach hinabgeschicket mit einer musique aufzuwarten, und in der That, sie hatten ungemeyne Ehre bey der Königlichen Braut eingelegt, derowegen neben diesen, das sie besten[s] verpfleget waren, und bedienet worden, hatten sie noch 90: ducaten zur Verehrung bekommen, welche alle mit dem Kopf des neuen Königs geschlagen waren.«⁸²

Auch im Stift Melk, wo Joseph II. seine Braut empfing, wurden für die Aufführung eines Singspiels zwei Musiker aus St. Pölten hinzugezogen.⁸³ Im Vorfeld des Herrscherbesuchs war der Librettist des Werks, Pater Beda Schuster (1724–1806), nach Wien gereist, um bei Abt Urban II. Hauer das Einverständnis für die Aufführung des Bühnenstücks einzuholen. Pater Beda handelte bei dieser Gelegenheit mit dem k.k. Hofbuchdrucker und Buchhändler Johann Thomas Edler von Trattner die Drucklegung des Librettos aus und kehrte anschließend in Begleitung eines jungen Sängers, der in den Melker Knabenchor aufgenommen werden sollte, in das Kloster zurück. In Gegenwart des königlichen Brautpaares fand schließlich am 21. Jänner 1765, zwei Tage vor der Hochzeit in Schönbrunn, im Stiftstheater die Aufführung des Singspiels statt. Dem Klosterensemble wurden daraufhin hundert goldene Gulden überreicht. Anschließend schritt die anwesende Gesellschaft zur Tafel und die Musiker nahmen erneut Aufstellung. Ungewöhnlich genau schildert der Prior das weitere Geschehen:

82 Hübner, »DIARIUM«, Eintrag vom 23. Jänner 1765, S. 159, zit.n. Klein, »Nachrichten zum Musikleben Salzburgs«, S. 94. In einem weiteren Tagebucheintrag vom 9. Februar 1765 berichtet Hübner schließlich davon, dass der Lambacher Abt Schickmayr dem Erzbischof in Salzburg persönlich die Aufwartung machte, um sich für die Bereitstellung der Musiker zu bedanken. Hübner erwähnt hier jene Musiker namentlich, welche das Lambacher Ensemble verstärkt hatten: Joseph Nikolaus Meissner (1747–1785 Hofbassist), Thomas Gschlatt (1756–1769 Hofposaunist), Christoph Burg (1750–1782 Hofoboist) und Wenzel Hebel (1757–1769 Hofviolinist). Vgl. ebd., Eintrag vom 9. Februar 1765, zit. in: Petrus Eder, »Ein Mönch als Zeitgenosse – Salzburg und die Musik zur Mozartzeit, widergespiegelt im Diarium des P. Beda Hübner«, in: *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts*, hg. von der Erzabtei St. Peter in Salzburg, Salzburg: Verlag St. Peter, 1991, S. 43–87, hier S. 67.

83 Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 323–324 und 419–420 (Dok.-Nr. 7651–7655). Der Melker Stiftsarchivar P. Edmund Kummer hat dieses Großereignis detailreich rekonstruiert: Edmund Kummer, *Eine Übernachtung des kaiserlichen Hofes im Stifte Melk 21.1.–22.1.1765*, Melk: Eigenverlag des Stiftsgymnasiums, 1953.

»Vom Theater begaben sie sich direkt in den Abtsaal, wo die Würdenträger mit ihrem gesamten Gefolge und unserem Hochwürdigem Herrn Abt öffentlich tafelten, oder richtiger ein Festmahl abhielten. Während dieser Stärkung war eine vollbesetzte Musik zu hören, die von der oberen Galerie aus dargeboten wurde, von welcher aus man zum Archiv gelangt. Nachdem um 8.45 Uhr die Tafel aufgehoben wurde, ließ sich in der zweiten Antecamera, also im Audienzzimmer, der hochwürdige P. Bruno [Glatzl] mit seinen Zimbeln, vulgo Maultrommel, hören und unser Vermögensverwalter mit seinen gläsernen Schalen, vulgo Gläßlspiel.«⁸⁴

Die musikalische Umrahmung dieses festlichen Anlasses weist eine erstaunlich große Bandbreite auf. Sie reicht von Tafelmusik, die wie aus himmlischen Sphären auf die im Melker Marmorsaal speisende Gesellschaft herabtönte, über eine in großer Besetzung ausgeführte Widmungskomposition bis hin zur solistischen Vorführung von Maultrommel und Glasxylophon – gewissermaßen vom Üblichen über das Außergewöhnliche bis hin zum Kuriosen.⁸⁵ Man darf annehmen, dass es dem Melker Prälaten damit gelang, die Erwartungen der in jeglicher Hinsicht verwöhnten Gästeschar nicht nur zu erfüllen, sondern noch zu übertreffen.

Die Tatsache, dass Gäste auch ihre individuellen Gewohnheiten, Vorlieben und ästhetischen Ansichten in die Klöster hineintrugen, verleiht dem Thema Gastlichkeit immense Bedeutung für die klösterliche Musikpflege. Die vorübergehende Anwesenheit von kunstbeflissenen Monarchen samt Hofstaat und anderen Vertretern der städtischen Oberschicht hinterließ tiefe Spuren im klösterlichen Musikbetrieb, desgleichen Auftritte gastierender Virtuosen oder Besuche von Musikalienhändlern. Viele Mönche mögen sich dem Eindringen säkularer Einflüsse verwehrt haben, generell aber zeigten sich die meisten Klostersgemeinschaften um einen regen Austausch mit der »Außenwelt« bemüht. Er blieb im 18. Jahrhundert vor allem deshalb in ständiger Bewegung, weil sich der Wirkungsbereich einzelner Ordensmitglieder auch weit über das Kloster hinaus erstreckte.⁸⁶

Gelehrte Mönche überwandten die Klostermauern vor allem gedanklich, indem sie sich mittels verfügbarer Informations- und Kommunikationsmedien über die Geschehnisse in der Welt auf dem Laufenden hielten, etwa mit Zeitungen wie dem *Wienerischen Diarium* oder über briefliche Korrespondenz mit Auswärtigen. Unter Klostervorstehern war es üblich, Agenten in den großen Städten der Umgebung, allen voran in der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien zu stationieren. Diese Abgesandten hatten die Aufgabe, ihre Dienstherrn regelmäßig über die neuesten politischen Entwicklungen, über

84 PE XX 77, zit.n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 420 (Dok.-Nr. 7654): »E teatro via recta se contulerunt in Sallam [sic!] Abbatialem, ubi Majestates cum omnibus ministris, et admissio nostro R[everen]d[is]si]mo DDo[mino] Praesule publice prandebant, vel vero rectius coenabant. Sub hac refectione Musica plena audita, et producta in cubili, ex quo ad Archivum proceditur. Levata hora 8.45 tabula, in 2da anticamera [sic!] seu in Audienzzimmer R. P. Bruno [Glatzl] audiri fecit sua cymbala vulgo Maultrommel, et accisiarius noster suum lusum cum scyphis vitreis vulgo das Gläßlspiel.« [Übersetzung C.H.]

85 Vgl. ebd., S. 228–229 sowie hier Kap. 4.1.2 (*Instrumentalmusik an der Tafel*).

86 Vgl. z.B. die weitverzweigten Netzwerke der Melker Patres Bernhard und Hieronymus Pez: Cornelia Faustmann/Gottfried Glasner/Thomas Wallnig (Hg.), *Melk in der barocken Gelehrtenrepublik. Die Brüder Bernhard und Hieronymus Pez, ihre Forschungen und Netzwerke*, Melk: Stift Melk, 2014.

gesellschaftliche Ereignisse und sonstige Vorkommnisse in der Stadt zu informieren. Der radikale Aufklärer Johann Pezzl (1756–1823), der in seinen Jugendjahren kurzzeitig selbst Novize im niederbayerischen Benediktinerkloster Oberalteich war, jedoch in seinen Schriften eine stark antiklerikale Haltung vertrat, schrieb in seiner *Skizze von Wien* im Kapitel über die Agenten:

»Wie sich die grossen Höfe Europens beständige Bothschafter, Gesandte, Geschäftsträger etc. in Wien aufstellen: so halten sich die kleinern Reichsfürsten, die Reichsstädte, Reichsprälaten, Reichsgrafen etc. ihre Agenten hier. Das Nämliche thut auch der inländische Adel, die Städte, Stifte, Bischöfe; ja selbst die in der Hauptstadt beständig wohnenden Grossen. [...] Es macht eine ihrer Hauptbeschäftigungen aus, alle Wochen, oder wohl gar alle Posttage fleissig an ihre Prinzipale zu schreiben, die geschriebenen Zeitungen hinaus zu schicken, und noch alles das mit zu berichten, was der privilegierte Horcher von der Chronik des Hofes, der Stadt, der merkwürdigen Familien, Häuser, Personen, Vorfälle, Gerüchte etc. etc. hat aufhaschen können. Nebst diesen Rapports=Pflichten ist der eigentliche Beruf der Agenten, die politischen Geschäfte ihrer Klienten zu betreiben. [...] Ausser den feierlichen Geschäften in den Rathssälen, sorgen sie auch für die häuslichen Angelegenheiten ihrer Kommittenten. [...] der Reichsprälat will sechs Eimer Tokaier: er fordert ihn von seinem Agenten; der Bischof hat seinen Zukerbäcker verloren, er verschreibt einen andern durch den Agenten. Der Graf sucht einen Hofmeister für seine Kinder, braucht einen Kutscher, eine Garnitur neue Knöpfe, und ein paar englische Stiefel: der Agent muß ihm mit erstem Postwagen alle diese Requisiten in die Provinz spediren.«⁸⁷

Hielten sich Mönche regelmäßig und auch über längere Zeit außerhalb des Klosterareals auf, so hing dies gewöhnlich mit seelsorglichen Arbeiten in einer zum Klosterbesitz gehörigen Pfarre zusammen. Eine derartige Tätigkeit ist – wie bereits erwähnt – dem Bereich der »Vita activa«, also dem nach außen gerichteten Wirken der Mönche zuzurechnen. Für Regularkanoniker gehörte Pfarrarbeit seit jeher zu den Hauptaufgaben, im Verlauf der Gegenreformation erteilte dieser Auftrag aber immer häufiger auch Benediktiner und Zisterzienser. Schließlich wurde die Betreuung umliegender Pfarren im 18. Jahrhundert auf Drängen der Regierung hin zu einer Hauptaufgabe mönchischer Gemeinschaften erklärt.⁸⁸

In der Gunst der Klosteroberen besonders hochstehende Mönche konnten auch auf Reisen neue Eindrücke sammeln, um sich gründlich auf zukünftige Lehrtätigkeiten vorzubereiten. Während kürzere Bildungsreisen in der Regel weiter in die Ferne, etwa nach Italien oder Bayern führten, kam für das Theologiestudium im Regelfall nur die nächstgelegene Universitätsstadt in Frage. Dementsprechend absolvierten die späteren Göttweiger Chorregenten Josephus Unterberger (1731–1788) und Marianus Prazner (1746–1818) einen Teil ihrer Ausbildungszeit in Wien, ebenso Georg Donberger (1707–1768) aus dem Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg und die Melker Mu-

87 Johann Pezzl, *Skizze von Wien*, Fünftes Heft, Wien/Leipzig: Krauß, 1788, S. 757–759.

88 Derek Beales stellt fest, dass in Melk im 18. Jahrhundert etwa ein Drittel aller Mönche mit Aufgaben außerhalb des Klosters betraut war. Vgl. Beales, *Europäische Klöster*, S. 49.

siker Robert Kimmerling und Maximilian Stadler. Melk und Göttweig stellten im 18. Jahrhundert auch mehrfach den Rektor der Universität Wien.

Die Klöster in Österreich ob der Enns pflegten traditionell engere Verbindungen mit der Benediktineruniversität in Salzburg, die zwischen 1622 und 1810 bestand und Vorgängerinstitution der heutigen Universität Salzburg ist. Der Präses sowie die Professoren dieser Einrichtung wurden aus der Konföderation zur Trägerschaft der Benediktineruniversität erwählt, in der ab 1653 schwäbische, salzburgische, bayerische und österreichische Klöster vertreten waren.⁸⁹ Im 18. Jahrhundert stellten fast durchgehend oberösterreichische Prälätenklöster den »Rector Magnificus« der Universität, darunter hochgebildete Mönche aus Garsten, Gleink und – für immerhin vier Amtsperioden – Patres aus Kremsmünster.

Die meisten Mönche und Priesteranwärter der oberennsischen Klöster absolvierten in Salzburg einen Teil ihrer Studien. Lediglich in den Jahren 1754–1759, als Maria Theresia den Besuch ausländischer Bildungseinrichtungen untersagte und somit das Studieren in Salzburg verboten war, wurde die Hauptstadt Wien auch für Mönche der oberösterreichischen Klöster zur ersten Anlaufstelle in Sachen Weiterbildung: Auf Verordnung Maria Theresias solle pro Kloster mindestens ein Student an einer erbländischen Universität studieren. Diesem Auftrag Folge leistend, entsandten österreichische Klöster ihre Novizen nicht mehr nach Salzburg, sondern in die nächstgelegene Universitätsstadt Wien.⁹⁰ Dies könnte auch in den westlich der Enns gelegenen Prälätenklöstern zu einer verstärkten kulturellen Ausrichtung nach Wien beigetragen haben.⁹¹

1.4.2 Unterwegs in Wien

Mit etwa 175.000 Einwohnern war Wien – Hauptstadt eines Vielvölkerstaates und Sitz der habsburgischen Monarchen – um die Mitte des 18. Jahrhunderts die größte Stadt des deutschen Reichs.⁹² Die aufwändigsten Spektakel rund um den Kaiserhof waren mehrheitlich elitären Kreisen vorbehalten, doch auch für niedriger gestellte Bevölkerungsschichten hatte die Großstadt Eindrückliches zu bieten. Bekannt ist zum Beispiel, dass in den Jahren um 1750, als das habsburgische Imperium nahezu durchgehend in kriegerische Auseinandersetzungen verstrickt war, gemeinschaftsfördernde Frömmigkeitsrituale in Form von Andachten, Bittgängen, Prozessionen und Te Deum-Aufführungen besonders häufig auf der Tagesordnung standen.⁹³ Vermutlich nahmen auch jene Studenten und Mönche, die in den Wiener Stiftshöfen ihrer Klöster einquartiert waren, an die-

89 Vgl. Renate Neubert, *Beziehungen zwischen dem Stift Mondsee und der Salzburger Benediktiner-Universität*, Diss. Universität Wien, 1968, S. 13.

90 Vgl. Ulrich G. Leinsle, *Studium im Kloster. Das philosophisch-theologische Hausstudium des Stiftes Schlägl 1633–1783*, Averbode: Praemonstratensia VZW, 2000, S. 77–78 und 229.

91 Den Recherchen Theodorich Hagns zufolge absolvierten in dieser Zeit sechs Konventualen aus Kremsmünster ihre Studien in Wien, so zum Beispiel P. Laurenz Doberschitz (1734–1799), der in diesem Buch noch mehrfach Erwähnung finden wird, und P. Bonifaz Schweigert (1734–1794), der schließlich von 1787 bis 1794 das Amt als Regens Chori in Kremsmünster ausübte. Vgl. Hagn, *Benediktiner-Abtei Kremsmünster*, S. 210–214; Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 535–540.

92 Vgl. die bei Eybl, *Sammler*innen*, S. 37 in Fn. 2 genannten Quellen.

93 Vgl. Vocelka, *Österreichische Geschichte*, S. 186.

sen aufwändig gestalteten Zeremonien teil und verfolgten Umzüge des Hofes oder der zahlreichen ansässigen Bruderschaften als Zaungäste mit. Ebenso könnten sie Zeugen jener Prozessionen geworden sein, mit denen die Stände – unter diesen auch die Verordneten des niederösterreichischen Prälatenstandes – den Beginn eines Landtages zelebrierten. Zeitgenössischen Schilderungen zufolge dürften diese Ereignisse immer auch mit beeindruckenden Musikdarbietungen einhergegangen sein. In Zeitungsberichten fällt dann häufig die geradezu formelhaft verwendete Redewendung »mit Trompeten und Pauken«.⁹⁴

Die Großstadt auf eigene Faust zu erkunden, war den in Wien studierenden Klosterschülern nicht erlaubt und mit den gut gefüllten Lehrplänen an den Wiener Fakultäten und Seminaren auch schwer zu vereinen. In Ausnahmefällen dürfte aber ein gewisses Maß an Bewegungsfreiheit eingeräumt worden sein, wie etwa das Beispiel Pater Marianus Prazners zeigt: Der spätere Göttweiger Chorregent wirkte während seines Theologiestudiums in Wien im Chor der Domkirche St. Stephan mit und erhielt auf diesem Weg musikalische Unterweisung durch den Domkapellmeister Georg Reutter d.J. (1708–1772).⁹⁵

Als im ausgehenden 18. Jahrhundert immer häufiger gelehrte Kleriker, die der Aufklärung gegenüber aufgeschlossen waren, in klösterliche Leitungspositionen kamen, begannen die strengen Klausurbestimmungen sukzessive aufzuweichen. Speziell mit dem Amtsantritt Ulrich Petraks (1753–1814) als Melker Prior im Jahre 1786 wehte ein frischer Wind durch die Klostergänge. War es den Melker Mönchen zuvor streng untersagt gewesen, ein fremdes Haus zu betreten oder das Kloster allein zu verlassen, ermutigte Petrak die Mönche nun dazu, Reisen zu unternehmen und Gesprächsrunden oder Salons außerhalb des Klosters zu frequentieren.⁹⁶ Der Propst des oberösterreichischen Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian, Michael I. Ziegler (reg. 1793–1823), wiederum ließ sich durch seine in Wien studierenden Novizen regelmäßig über die neuesten Vorkommnisse in der Hauptstadt informieren. 1818 richtete er eine vielsagende Empfehlung an die jungen Mönchsanwärter:

»Mit Ihren Briefen bin ich sehr wohl zufrieden und erwarte bald wieder einen. Es freut mich, dass Sie schon manches sahen, was Ihren Geschmack bildet. Schöne Wissenschaften und Künste stehen mit der Tugend in grösserer Verbindung, als Sie glauben; nur zu sinnlichen Menschen können sie schaden, edle und ihrer hohen Abkunft bewusste Seelen erheben sie in höhere Sphären und bereiten sie zu höheren und edleren Genus [sic!]. Auch Musik bildet den Menschen. Aber Ihre Beruf-Studien sind es vorzüglich, die Ihre Vernunft und Ihre reinen Seelen bilden sollen; [...]«⁹⁷

94 Vgl. Janet K. Page, *Convent music and politics in eighteenth-century Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014, S. 582.

95 Vgl. Clemens Lashofer, *Professbuch des Benediktinerstiftes Göttweig. Zur 900-Jahr-Feier der Gründung des Klosters*, St. Ottilien: EOS Verlag Erzabtei St. Ottilien, 1983, Nr. 1199, S. 246–247.

96 Vgl. Frimmel, *Melk*, S. 48–50, 101–103.

97 Engelbert Mühlbacher, *Die literarischen Leistungen des Stiftes St. Florian bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Innsbruck: Wagner, 1905, S. 106 (ein vollständiger Quellennachweis fehlt).

Demnach betrachtete Propst Michael, selbst ein gelehrter Chorherr und Förderer der Wissenschaften, die Stadt Wien nicht primär als einen Ort, an dem sich junge Geistliche ihren noch ungefestigten Charakter verderben könnten. Vielmehr sollten die Novizen hier sehend und hörend die Gelegenheit zur (Geschmacks-)Bildung und Horizonterweiterung nützen. Gewiss versprach er sich davon positive Wirkung auf die zukünftige künstlerische und wissenschaftliche Arbeit seiner Mitbrüder.

Wenn nun die klösterliche Instrumentalmusikpraxis in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt, stellen sich – an Propst Zieglers Zeilen anknüpfend – einige Fragen: Holten sich Mönche und Priesterstudenten der auswärtigen Klöster in Wien auch in Sachen Musik Inspiration? Lernten sie während ihrer Aufenthalte in der Hauptstadt Instrumentalmusik der ansässigen Komponisten kennen? Wenn ja, bei welchen Gelegenheiten? – Diese Fragen schlüssig zu beantworten, gestaltet sich schwieriger, als ob der vielen bekannten Verbindungen nach Wien angenommen werden könnte. Ein Hindernis ist die dürftige Quellenlage in Bezug auf mönchische Ego-Dokumente, ein zweites der Umstand, dass die Verwendungsweise von Instrumentalsonaten, Sinfonien, Divertimenti, Streichquartetten und anderen Instrumentalgenres in der maria-theresianischen Epoche nicht erschöpfend dokumentiert ist. Unter Einbeziehung des bisher Erforschten sind mehrere Szenarien, in denen Ordensmänner mit neuer Wiener Instrumentalmusik in Berührung gekommen sein könnten, in Erwägung zu ziehen:

1. Sie nahmen an musikalisch gestalteten Messen und Stundengebete in Wiener Kirchen teil, in denen auch instrumentale Einlagen zum Programm gehörten (Kirchen-sonaten, Sinfonien, Konzerte etc.).
2. Klosterstudenten gingen bei einem der in Wien tätigen Komponisten in die Lehre und bekamen in Unterrichtseinheiten oder Proben die Möglichkeit, deren neueste musikalische Schöpfungen kennenzulernen.
3. Ordensgeistliche mischten sich bei einer jener Theater-, Opern- oder Oratorienvorstellungen unter das Publikum, in denen Sinfonien als Einleitung, zwischen den Akten und/oder als musikalischer Kehraus Einsatz fanden.⁹⁸
4. Einzelne Ordensmänner wurden in die Gesellschaft eines Wiener Adelspalais oder eines bürgerlichen Salons eingeführt und wohnten dort Privatakademien bei, in denen (vor oder eventuell auch zusammen mit den anwesenden Herrschaften) Kammermusik und Konzertsinfonien gespielt wurden.
5. Sie besuchten eine der in Wien als Ergänzung zum Musiktheater veranstalteten »Akademien«, in denen neben geistlichen Vokalwerken, Instrumentalkonzerten und Ausschnitten aus Opern auch Sinfonien zum Besten gegeben wurden.⁹⁹

98 Vgl. hier Kap. 2, Fn. 92 und 93.

99 Diese Akademien wurden vermutlich nach dem Vorbild der seit 1725 in Paris installierten »Concerts Spirituels« ab circa 1745 auch in Wien veranstaltet, zuerst von Theaterdirektor Joseph Carl Sellier in Form der sogenannten »Fastenkonzerne«, dann ab 1761 im Burgtheater als wöchentlich wiederkehrende Vorstellungen (freitags) etabliert und ab 1772 von der neugegründeten *Tonkünstler-Societät* mit Konzerten in Advent- und Fastenzeit fortgeführt. Vgl. Mary Sue Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna. Aspects of a developing musical and social institution*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1989, S. 37–49.

Sehr wahrscheinlich traten die beiden erstgenannten Szenarien häufig ein. Die dritte Option erscheint wenigstens plausibel, die vierte ist mit konkreten, wenn auch »späten« Beispielen aus den 1780er und 1790er Jahren zu belegen (G. Pasterwiz, M. Stadler¹⁰⁰). Dagegen ist es eher unwahrscheinlich, dass sich auch die letztgenannte Begebenheit öfter zugetragen hat, zumal die meisten Akademien in der Fastenzeit, also während der spielfreien Zeit der Wiener Theater stattfanden. Nach Ende des Faschings an einer Vergnügung dieses Formats teilzunehmen, wäre unter Ordensgeistlichen wohl einem unerlaubten Fastenbrechen gleichgekommen.

Die Zelebration von Hofgottesdiensten war speziell während der Regierungszeit Karls VI. auch besonders bedeutenden Äbten übertragen worden. Interessant für die Rezeption von Wiener Instrumentalmusik ist ein Detail, das Friedrich Wilhelm Riedel rekonstruieren konnte: Am 6. Februar 1740 zelebrierte der neu eingesetzte Abt von Melk, Adrian Pliemel (reg. 1739–1745), in der Wiener Dorotheerkirche eine Messe in Anwesenheit Kaiser Karls. Zu hören bekam er dabei nachweislich auch eine der Kirchensonaten des Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux.¹⁰¹

Inwiefern einzelne Klosterprälaten in das Zeremoniell des Kaiserhofes eingebunden wurden, ob sie etwa an die Festtafeln Maria Theresias oder zu anderen Hofspektakeln geladen waren, wurde bisher nicht im Detail untersucht. Derek Beales stellt fest, dass die Geistlichkeit in Wiener Zeitungsberichten und Hofdiarien des 18. Jahrhunderts erstaunlich wenig präsent ist.¹⁰² Selbst Johann Joseph von Khevenhüller-Metsch, Obersthofmarschall und später Obersthofmeister unter Kaiserin Maria Theresia, erwähnt in seinen Tagebüchern nur den päpstlichen Nuntius am Kaiserhof, den Erzbischof von Wien und einige andere Kardinäle, an kaum einer Stelle hingegen Klostervorsteher oder niedriger gestellte Geistliche.¹⁰³ Beales resümiert auf Basis dieses Befundes, dass über die Beziehungen zwischen Kaiserhof und Klerus wenig Konkretes in Erfahrung zu bringen ist.

Für eine Einschätzung der Beziehungen Maria Theresias zum Klosterklerus bedürfte es noch gründlicherer Quellenrecherchen, doch ist davon auszugehen, dass die strenggläubige Monarchin deren Arbeit gutgeheißsen und wertgeschätzt hat. Der Hinweis auf eine einzige, aber vielsagende Begebenheit möge als ein bestätigendes Beispiel genügen: Die unter ihrer Anleitung eingerichtete Zensurbehörde strich aus dem Bühnenwerk

100 Vgl. hier Kap. 5.2.4 (*Händler und Komponisten – Wandernde Bezugsquellen*) sowie Kap. 5.3 (*Akteure des Kulturtransfers – Georg Pasterwiz und Karl Ehrenbert von Moll*).

101 Vgl. Friedrich W. Riedel, »Abt Berthold Dietmayr von Melk und der kaiserliche Hofkapellmeister Johann Joseph Fux. Zur Musikkultur Niederösterreichs im Barockzeitalter«, in: Ders., *Musik und Geschichte. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur musikalischen Landeskunde*, München/Salzburg: Katzbichler, 1989, S. 94–99, hier S. 98.

102 Vgl. Derek Beales, »Clergy at the Austrian Court in the Eighteenth Century«, in: Michael Schaich (Hg.), *Monarchy and religion. The transformation of royal culture in eighteenth-century Europe*, Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2007, S. 79–104, hier S. 79–80.

103 Lediglich in einem Tagebucheintrag vom 5. Sep. 1774 berichtet Khevenhüller-Metsch, man habe dem Fürsten Kaunitz für die Aufführung des Schauspiels *Die Feuersbrunst* von Gustav Friedrich Wilhelm Großmann (1746–1796) jene kleine Loge zugestanden, die üblicherweise den »Hof-Patres und Capuciner[n]« vorbehalten war. Vgl. Elisabeth Großsegger (Hg.), *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776 nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin – Eine Dokumentation*, Wien: Verlag d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 1987, S. 318.

Le Diable à quatre des französischen Dramatikers Michel-Jean Sedaine (1719–1797) in der Wiener Fassung von 1759 das Schlussballett des ersten Aufzugs. Warum? Weil hier laut Pariser Libretto als Äbte verkleidete Dämonen auftreten sollten («*Démons en Abbés*»)¹⁰⁴. Noch war es in Wien also verboten, im Theater auf Kosten der Geistlichkeit Späße zu treiben.

1.4.3 Diplomatische Beziehungen im Wandel

Aufgrund der forcierten Reduktion des Hofzeremoniells und anderer Entwicklungen zeichnete sich nach der Jahrhundertmitte dahingehend ein Wandel ab, als Mitglieder des Kaiserhauses immer seltener an den Festlichkeiten der in und um Wien angesiedelten Konvente und Klöster teilnahmen. Janet K. Page weist in ihrer bedeutenden Studie über Wiener Frauenkonvente darauf hin, dass die Zahl öffentlichkeitswirksamer Besuche in Wiener Kirchen und Konventen speziell in den Jahren nach 1760 sukzessive abnahm. Dem *Kaiserlich-Königlichen Hof- und Ehrenkalender* und anderen Zeremonialakten zufolge wurden 1738 in 36 Wiener Kirchen und Kapellen (darunter alle sieben Konventskirchen und das Salesianerinnenkloster) öffentliche Gottesdienste abgehalten. Zwanzig Jahre später werden immerhin noch 30 Kirchen in den Akten angeführt, 1767 hingegen nur noch elf und darunter keine Nonnenkonvente mehr.¹⁰⁵

Dieser Abwärtstrend fügt sich in das allgemeine Bild der Situation ein: Die janse-nitische Reformbewegung erfuhr im Wien der 1750er Jahre breite Resonanz. Sie zeitigte eine nachhaltige Einschränkung und Veränderung der Frömmigkeitsrituale. Öffentliche Kirchgänge, die in der Tradition der »*Pietas Austriaca*« zuerst als Staatsakte aufwändig inszeniert worden waren, reduzierte der Hof binnen weniger Jahre auf ein Minimum. Mit Joseph II., der ein völlig neues, nicht länger durch Gottesgnadenschaft legitimiertes Herrscherideal vertrat, wurde Religionsausübung auch in der kaiserlichen Familie zunehmend zur Privatsache.¹⁰⁶ Dass dieser Wandel die Beziehungen zwischen Herrscherhaus und Klosterklerus stark beeinträchtigt hat, lässt sich am Beispiel des Augustiner-Chorherrenstiftes Klosterneuburg besonders anschaulich demonstrieren.

Als Grabstätte des österreichischen Markgrafen und Klostergründers Leopold III. (»des Heiligen«) war Stift Klosterneuburg seit dem 17. Jahrhundert ein beliebtes Ziel der Hofwallfahrten. Schon die habsburgischen Kaiser Leopold I., dann Joseph I. und Karl VI. pilgerten zum Gedenktag des Heiligen Leopold am 15. November regelmäßig nach

104 Christoph Willibald Gluck bereitete das Stück um 1759 als *Opéra comique* für das Wiener Publikum auf. Vgl. Daniel Heartz, »Haydn und Gluck im Burgtheater um 1760: Der neue Krumme Teufel, *Le Diable à quatre* und die Sinfonie »*Le soir*«, in: Christoph-Hellmut Mahling/Sigrid Wiesmann (Hg.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1984, S. 120–135, hier S. 126. Vgl. auch das Kapitel III.3. »Zensur« in: Julia Ackermann, *Zwischen Vorstadtbühne, Hoftheater und Nationalsingspiel: Die Opéra comique in Wien 1768–1783*, Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2018.

105 Vgl. Page, *Convent music*, S. 6–10 (Table 1) und 204; Elisabeth Kovács, »Kirchliches Zeremoniell am Wiener Hof des 18. Jahrhunderts im Wandel von Mentalität und Gesellschaft«, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 32 (1979), S. 109–142, hier S. 125f. (Fn. 61), S. 128f. (Fn. 69), S. 132 (Fn. 84).

106 Ebd., S. 128–138.

Klosterneuburg und hielten dort die Hoftafel. Üblicherweise kehrte die höfische Entourage samt Hofmusikkapelle ein. Für die musikalische Umrahmung der Feierlichkeiten war also das mitgebrachte Personal zuständig.

Als der Klosterneuburger Konvent in einem zweiten Anlauf um 1730 den barocken Umbau des Stiftes in Angriff nahm, fasste Kaiser Karl VI. den Entschluss, die Klosteranlage nach dem Vorbild des spanischen *Escorial* umbauen zu lassen und architektonisch gleichberechtigt zum Klostertrakt eine kaiserliche Residenz einzurichten.¹⁰⁷ Nicht nur die traditionelle Verehrung des Babenbergers Leopold III., den die Habsburger als einen Ahnen ihres Herrschergeschlechts betrachteten, soll dafür ausschlaggebend gewesen sein, sondern auch der nicht verschmerzte Ausgang des Spanischen Erbfolgekriegs (1701–1714). Mit Klosterneuburg als »Österreichischem Escorial« sollte Karls beharrlicher Anspruch auf das spanische Erbe noch einmal propagiert werden.

Der gewünschte Bau des Kaisertraktes wurde innerhalb weniger Jahre realisiert. Tatsächlich quartierte sich Kaiser Karl in die neu errichteten Zimmer aber nur ein einziges Mal am 15. November 1739 ein. Kaum ein Jahr später starb er unerwartet, woraufhin es zu einem vorzeitigen Abbruch der Bautätigkeiten kam. Maria Theresia setzte die Wallfahrten nach Klosterneuburg zwar fort, reduzierte aber nach und nach die Ausmaße des unter Karl etablierten Festzeremoniells (z. B. zog sie es vor, anstatt im neuen Kaisertrakt des Stiftes im alten, seit 1620 bestehenden Fürstentrakt zu nächtigen). Ein Vorantreiben der Bautätigkeiten in Klosterneuburg stand nicht auf ihrer Agenda. Vielmehr konzentrierte sie sich darauf, das von ihrem Vater vernachlässigte Schloss Schönbrunn nach dem Vorbild Versailles zur Sommerresidenz auszubauen. 1764 tafelte die Hofgesellschaft, begleitet von Musikern der Hofmusikkapelle, zum letzten Mal anlässlich des Leopoldifestes in Klosterneuburg. 1776 wurde diese Hofwallfahrt schließlich gänzlich abgeschafft.¹⁰⁸

Die Blütezeit der »*Pietas Austriaca*« erreichte in diesen Jahren ihr Ende. Eine zunehmend große Distanz zum Herrscherhaus hinderte Klostervorsteher indes nicht daran, sich regelmäßig über die aktuellsten Geschehnisse am und rund um den Wiener Hof zu informieren – im Gegenteil: Einen besonders dichten Informationsfluss forderten die Prälaten ein, als die Regierungsgeschäfte vollständig an Joseph II. übergingen, plötzlich Gerüchte über erste Klosteraufhebungen die Runde machten und bald auch die großen Prälatenklöster um ihre Zukunft bangen mussten.

1.4.4 (Dem) Adel verpflichtet

Schon allein aufgrund der Tatsache, dass zahlreiche Ordensgemeinschaften auch Abkömmlinge aus Adelsfamilien zu ihren Mitgliedern zählten, pflegten viele Klöster des Habsburgerreichs während des gesamten 18. Jahrhunderts rege Kontakte zum niederen, einige auch zum hohen Adel. Jene männlichen Nachkommen aristokratischer Familien,

107 Vgl. Friedrich B. Polleroß, »Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen«, in: *Alte und Moderne Kunst* 203 (1985), S. 17–27, hier S. 22.

108 Vgl. Bernhard Paul, *Musik zu Ehren des hl. Leopold. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Chorherrenstiftes Klosterneuburg*, 2 Bde., Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2008, hier Bd. 1, S. 116; Floridus Röhrig, »Klosterneuburg«, in: Ders. (Hg.), *Die bestehenden Stifte der Augustiner-Chorherren in Österreich, Südtirol und Polen*, Klosterneuburg/Wien: Verlag Mayer & Comp., 1997, S. 99–193, hier S. 127–128.

die hinsichtlich einer militärischen Laufbahn für untauglich befunden wurden und auch im Beamtenwesen keine Verwendung fanden, traten für gewöhnlich in den Dienst der Kirche. Dabei stand ihnen die Wahl zwischen einer Tätigkeit als Welt- oder als Ordensgeistlicher offen. Für ledig bleibende weibliche Nachkommen war der Eintritt in einen Konvent hingegen häufig der einzige Weg, um dauerhaft ein Auslangen zu finden. Nonnenklöster galten vor diesem Hintergrund auch als bedeutende, durchaus hochgeschätzte Erziehungsanstalten, Wohn- und Versorgungsgemeinschaften.¹⁰⁹

Eine weitere Verbindungslinie zwischen Adel und Klosterklerus bestand über schulische Einrichtungen. Im Benediktinerstift Kremsmünster etwa unterhielt der Konvent seit 1744 eine als Ritterakademie bezeichnete Ausbildungsstätte. Sie war nach dem Vorbild jener hochangesehenen Bildungsanstalt gleichen Namens eingerichtet worden, die zwischen 1711 und 1744 im bayerischen Benediktinerkloster Ettal bestanden hatte. In der von Maria Theresia als Akademie akkreditierten Einrichtung in Kremsmünster fanden sowohl Söhne adeliger Abstammung als auch Kinder und Jugendliche aus bürgerlichen Familien Aufnahme.¹¹⁰ Sie wurden überwiegend von Kapitularen, darüber hinaus auch von eigens angestellten weltlichen Professoren unterrichtet.

Dem humanistischen Bildungsideal entsprechend, umfasste das breit gefächerte Lehrangebot theologische, philosophische und rechtswissenschaftliche Studien, Lektionen in Mathematik und Naturwissenschaften sowie Geschichts- und Sprachunterricht (auch in Französisch und Italienisch).¹¹¹ Außerdem wurden die jungen Adligen in »standesgemäßen, körperlichen Uebungen und Fertigkeiten«¹¹² unterwiesen, namentlich in Tanz-, Fecht- und Reitkunst. Musiklehrer sind im Lehrkörper der Ritterakademie zwar nicht nachzuweisen, in Kremsmünster gab es aber auch so reichste Möglichkeiten, musikalisch aktiv zu werden. Wie in der Haus- und Studienordnung erwähnt, fand das »Exercitium Musicum seu Vocale seu Instrumentale« außertourlich statt. Die Besoldung dafür war mit dem Lehrmeister individuell zu vereinbaren und als Sonderposten zu begleichen.¹¹³

Die Geschichte der Kremsmünsterer Ritterakademie wurde in älterer und jüngerer Zeit detailreich aufgearbeitet. Otto Kails Dissertation von 1990 gewährt Einblick in die Entwicklungs- und Bildungsgeschichte der Ritterkollegien vom Ende des 16. bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert. Im Zentrum der Arbeit steht die benediktinische Akademie in Kremsmünster, deren sozial-edukative Leistungen vor dem Hintergrund zeithistorischer pädagogischer Diskurse analysiert werden. Kail greift dabei vielfach auf die erste gedruckte Geschichte der Institution zurück, die der Kremsmünsterer Stiftsarchivar Pater Theodorich Hagn 1848 vorgelegt hat – eine Pionierarbeit, aus der auch hier mehrfach zitiert wird.

Theodorich Hagn stützte seine chronikalischen Beobachtungen auf eine Vielzahl an Quellen, unter anderem auf Schriftstücke, in denen die Hauptinitiatoren der Ritterakademie schon im Vorfeld der Schulgründung ihre Ideen und Unterrichtskonzepte einge-

109 Vgl. Beales, *Europäische Klöster*, S. 6.

110 Vgl. Eybl, *Sammler*innen*, S. 395.

111 Vgl. Kail, *Ritterakademien*, S. 244–246.

112 Hagn, *Benediktiner-Abtei Kremsmünster*, S. 158.

113 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 361.

bracht und erörtert hatten. Abt Alexander Fixlmillner (reg. 1731–1759), der Schaffner Nonnos Stadler (1696–1783) und Anselm Desing (1699–1772), Professor an der Benediktineruniversität in Salzburg, waren an den Vorsondierungen zur Ritterakademie unmittelbar beteiligt.

Einem Schreiben, verfasst von Pater Nonnos, sind die Motive für die Einrichtung einer Adelsakademie zu entnehmen. Er stellt fest, dass ein entsprechender Lehrgang einerseits dem Staat dienen könne, »indem innerhalb der Klostermauern die Adeligen mit besseren und echt katholischen Grundsätzen bekannt würden«. ¹¹⁴ Andererseits profitiere aber auch das Stift selbst davon, zumal die Akademie Männer hervorbrächte, »die durch Gelehrsamkeit und Frömmigkeit weiterhin strahlten«, und der immer öfter erhobene Vorwurf, das Mönchsleben sei außer Chorgebet nur »Müßiggang«, widerlegt werden könnte. Darüber hinaus böte ein Adelskonvikt dem Kloster die Möglichkeit, »die Gunst Mächtiger zu erwerben.« Über die Schülerschaft sollten demnach langanhaltende Kontakte zu einflussreichen Adelsfamilien aufgebaut und womöglich auch neue Fürsprecher und Verbündete in höchsten politischen Kreisen gewonnen werden. Die weitverzweigten, oft über die Landesgrenzen hinausreichenden Netzwerke einzelner Adelige würden so in erreichbare Nähe rücken. ¹¹⁵ Hinter der Gründung der Ritterakademie steckte also eine ausgeklügelte diplomatische Taktik, mit der auch der Kremsmünsterer Kapitel-Ausschuss von der Sinnhaftigkeit des Vorhabens überzeugt werden konnte.

Tatsächlich nutzte man die Gelegenheit zur Vernetzung von Anfang an und ließ den im Kloster einquartierten »Majoristen«, d.h. den adeligen Schülern, bereits mit Aufnahme des Lehrbetriebs 1744 eine standesgemäße Behandlung angedeihen. Der spätere Stiftschronist Theodorich Hagn gibt Einblick in das bunte Freizeitprogramm der Akademisten:

»Es war für diese ein eigenes Billard und ein Unterhaltungszimmer zu Karten= und Ballspiel eingerichtet, im Winter wurden Schlittenfahrten unternommen, im Sommer Ausflüge auf die Pfarreien; es wurden im Stiftshofe Hasen=, Fuchs= und Stierhetzen angestellt u. s. w. Einladungen zu Scheibenschießen und zur Tafel des Abtes erfolgten nicht selten. In den Ferien besuchten sie von den Professoren begleitet, die Herrschaften des Stiftes, wo vorzüglich der Jagd gelebt wurde.« ¹¹⁶

Auf den Klostergründen der Jagd zu frönen, wurde nicht nur den »Majoristen« der Akademie ermöglicht, sondern auch vielen vornehmen Kloster Gästen. In einem Schreibkalendar der Kremsmünsterer Paters Heinrich Pichler ist für den 4. Oktober 1763 eine interessante Notiz vermerkt: Drei aus Salzburg angereiste Grafen Lodron seien acht Tage

114 Hier und im Folgenden zit.n. Hagn, *Benediktiner-Abtei Kremsmünster*, S. 143 (dort ohne detaillierte Angabe der Primärquelle). Hagn gibt an, dass dieses Schriftstück von P. Nonnos aufgesetzt und von Abt Alexander um einige Anmerkungen ergänzt worden ist.

115 Silvia Petrin weist darauf hin, dass die niederösterreichischen Stände über die weitverzweigten Familienverbände des Adels auch in die Stände anderer Länder der Habsburgermonarchie Kontakte pflegten. Noch dazu besaßen viele Adelige in mehreren Ländern Landstandschaft, weshalb etwa die niederösterreichischen Stände enge Beziehungen nach Oberösterreich, Böhmen und Mähren unterhielten. Vgl. Silvia Petrin, *Die Stände des Landes Niederösterreich*, St. Pölten [u.a.]: Nö. Pressehaus, 1982, S. 18–19.

116 Hagn, *Benediktiner-Abtei Kremsmünster*, S. 150.

lang im Stift bewirtet worden und hätten sich hier mit Jagd und Scheibenschießen die Zeit vertrieben.¹¹⁷ Die Vornamen der Männer verrät Pichler nicht. Allerdings erscheint die Annahme berechtigt, dass es sich bei den drei genannten Grafen um Brüder handelt, namentlich um Leopold (1730–1802, Hauptmann der fürsterzbischöflichen Leibgarde, Kommandeur des St. Ruperti-Ritterordens), Friedrich Vigilius Josef (geb. 1741, Domherr in Salzburg) und Franz Lodron (geb. 1742, Dominikaner).

Grund für diese Annahme ist, dass Friedrich und Franz einige Jahre zuvor als Schüler an der Kremsmünsterer Ritterakademie nachzuweisen sind. Sie hatten zwischen 1753 und 1761 bzw. 1762 das »Langformstudium« an der Akademie absolviert – ebenso wie der vierte Bruder im Bunde, Anton Graf Lodron (1740–1806), der allerdings nach Beendigung des Studiums 1760 in das Kloster eingetreten war. Er legte 1764 das Ordensgelübde ab und nahm den Ordensnamen Johann Nepomuk an.¹¹⁸ Die drei Brüder Lodron dürften also im Oktober 1763 ihren Bruder besucht haben, der sich zu diesem Zeitpunkt noch im Noviziat befunden hatte. Wiedervereint, genossen sie einmal mehr die klösterliche Gastfreundschaft.

Was die Salzburger Grafen Lodron anbelangt, war die von den Klosteroberen angestrebte Aufrechterhaltung der einst geknüpften Beziehungen sichtlich geglückt. Pater Johann Nepomuk Lodron wurde schließlich selbst Lehrer an der philosophischen Lehranstalt des Klosters und amtierte zwischen 1772 und 1775 sogar als Subregent der Ritterakademie. Nicht immer verliefen die Aufenthalte von Adelligen im Kloster aber so harmonisch. Pater Heinrich Pichler weiß nämlich im Jänner 1770 auch von »kindischen Exzessen [...] sowohl bey Tafel als [auch] in [den] Zimmern«¹¹⁹ zu berichten, die einem Grafen Kinsky, zwei Grafen Auersperg und einem Grafen Esterházy zur Last gelegt wurden. Was genau in den Kremsmünsterer Gästegemächern vorgefallen ist, kann nur erahnt werden. Jedenfalls schlug der Skandal hohe Wellen und war sowohl in Linz als auch in Wien Gesprächsthema. Selbst die kaiserlichen Familie habe »sehr aufgebracht«¹²⁰ reagiert, woraufhin über die jungen Kavaliere harte Strafen verhängt wurden. Wie Pichler weiter beschreibt, musste Graf Kinsky schlussendlich stellvertretend für die Gruppe der Übeltäter bei Abt Berthold III. Vogl (reg. 1759–1771) in Kremsmünster Abbitte leisten – eine Geste, die das noch allseitig vorhandene Interesse an der Aufrechterhaltung der guten Beziehungen verdeutlicht.

Beispiele wie jenes der Gebrüder Lodron weisen darauf hin, dass die Kremsmünsterer Ritterakademie über Jahrzehnte hinweg einen bedeutenden Knotenpunkt im Bezie-

117 Heinrich Pichler, Schreibkalender 1763, Ms., A-KR Stiftsarchiv, Sign. Ms P285/1763, Eintrag vom 4. Oktober 1763: »Den 4ten dieses [Monats] kombten 3 Grafen Lodron von Salzburg welche bis 8 Täg allhier gewesen, sie jagten ware auch ein zweymalliges Scheiben schiessen das beste 4 fl. 12 kr.«

118 Die vier Brüder entstammten dem weitverzweigten Adelsgeschlecht Lodron, das hauptsächlich in Salzburg ansässig war. Ihre Eltern waren Franz Anton Graf Lodron (1689–1747, Primogenitur-Majorat) und Maria Anna Gräfin Pissnitz (1712–1767). Vgl. Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, Bd. 15 (Leon–Lomeni), Wien: Verlag der typografisch-literarisch-artistischen Anstalt, 1866, II. Stammtafel der Grafen Lodron.

119 Heinrich Pichler, Schreibkalender 1770, Ms., A-KR Stiftsarchiv, Sign. Ms P285/1770, Eintrag vom 30. Jänner 1770.

120 Ebd.

hungsgeflecht der Stände bildete. Dank der soliden Erziehungsarbeit gelehrter Mönche war ihr die Unterstützung durch den katholischen Adel sicher – und dennoch sollte die Ritterakademie nach dem eben geschilderten Skandal nicht mehr lange Bestand haben. Noch bevor das Jubiläum des 40-jährigen Bestehens gefeiert werden konnte, wurde die Einrichtung 1782 im Zuge der josephinischen Reformen aufgelöst. Letztlich überdauerte auch keine andere der adeligen Erziehungsanstalten Österreichs diese politische Umbruchphase.

Heute bewahrt die im Stiegenaufgang und in den Ausstellungsräumen des *Mathematischen Turms* befindliche Galerie mit Porträts der Akademiezöglinge die Erinnerung an dieses Kapitel der Kremsmünsterer Geschichte. Sie umfasst über 240 Ölgemälde. Einst im Wohnbereich und im Speisesaal der Akademiker ausgestellt, wurden die Gemälde bereits Ende des 18. Jahrhunderts in die Sternwarte verfrachtet. Wer heute den *Mathematischen Turm* besucht, kann sich Stufe für Stufe aufwärtssteigend ein Bild von den einstigen Akademieschülern machen. Man wird dabei feststellen, dass nicht wenige der Knaben musizierend porträtiert sind (vgl. Abb. 21).

2. Wiener Instrumentalmusik als Transfergut

Wie eine vermeintlich spezifische »Klosterkultur«¹ ist auch eine Musikkultur religiöser Gemeinschaften zu allererst ein gedankliches Konstrukt, dessen sich die Forschung mehr oder weniger reflektiert bedient. Die Anwendbarkeit und tiefere Bedeutung dieser Begriffe auf transdisziplinärer Ebene zu diskutieren, wäre spannend, ist aber derzeit noch ein Desiderat der Kulturwissenschaften. In der vorliegenden Studie wird die klösterliche Musikkultur als ein sich permanent entwickelndes Phänomen begriffen. Umbrüche und Wandlerscheinungen kennzeichnen sie ebenso wie Phasen der Konstanz. Die folgenden Analysen zielen darauf ab, entscheidende Entwicklungsbewegungen im musikalischen Repertoire der Klöster institutionenübergreifend nachzuzeichnen. Ausgehend vom Quellentypus »Musikinventar«, wird sich der Blick schrittweise auf eine Beschreibung jener »Wiener« Instrumentalmusik verengen, die von Klosterangehörigen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stark nachgefragt wurde.

2.1 Klosterinventare des 18. Jahrhunderts im Vergleich

Grundvoraussetzung für die Untersuchung, Beschreibung und Interpretation historischer Musizierpraktiken ist die Kenntnis jenes Repertoires, das an den gefragten Orten zur gefragten Zeit gepflegt worden ist. So banal diese Feststellung auf den ersten Blick wirken mag, so komplex kann sich die Erhebung dieser Basisinformation in der Forschungspraxis gestalten. Bedarfsorientiertes, auf möglichst aktuelle Musik abzielendes Beschaffen von Aufführungsmaterial bildete zwar den Normalfall, aber bei Weitem nicht die einzige Ursache für Akzessionen in Klostersammlungen. Nicht selten gelangten Musikalien als Geschenke von stiftsfremden Förderern, als Teil einer Erbschaft oder – speziell nach 1780 – durch Übernahme oder Ankauf von aufgelösten Beständen in ein Kloster. Unabhängig davon, ob eine Musikalie händisch oder maschinell hergestellt wurde, konnten der Zeitpunkt ihrer Anfertigung und der Zeitpunkt ihrer Übernahme in klösterlichen Besitz also auch weit auseinanderliegen.

1 Vgl. Rudolf Flotzinger, Art. »Klosterkultur«, in: OeML online (Zugriff 30.10.2022).

Einträge in Rechnungsbüchern, die den Erwerb einzelner Musikdrucke datieren, sind in Klöstern bloß sporadisch überliefert und bisher fast ausschließlich für die Zeit nach 1780 nachzuweisen. Alternativ bieten Beschaffungs- sowie Besitzvermerke, Signaturen oder die Nennung in einem Musikalieninventar Möglichkeiten, um ein Notenkonvolut einer bestimmten Periode der lokalen Musikgeschichte zuzuordnen. Zudem gibt es für die Datierung handschriftlich verfertigter Musikalien meist weitere Anhaltspunkte, etwa Wasserzeichen im Notenpapier und Schreibermerkmale. Allerdings stößt man auch hier auf komplizierte Fälle, in denen die zeitliche Einordnung ihrer Verwendung bzw. ihrer Eingliederung in die Klostersammlung unmöglich oder nur mithilfe anderer Arten von Quellen zu bestimmen ist.

Als ein Beispiel sei in diesem Zusammenhang ein ausgesprochen kostbarer Quellenbestand genannt, den das Musikarchiv des Benediktinerstiftes Göttweig beherbergt. Die enthaltenen Musikhandschriften und Notendrucke stammen ohne Zweifel aus dem 17. und 18. Jahrhundert, gelangten aber erst um 1853 im Zuge der Auflösung der Bibliothek des Wiener Musiksammlers Aloys Fuchs (1799–1853) nach Göttweig. Neben einer beträchtlichen Menge an Briefen soll der Nachlass auch wertvolle Musikdrucke und mehr als 1400 Autographe unter anderem von Werken J.S. Bachs, G.Fr. Händels und W.A. Mozarts beinhaltet haben. Der Bestandskomplex wurde nach dem Ableben des Sammlers zerteilt und veräußert. Hauptteile der Sammlung werden heute in der Staatsbibliothek zu Berlin sowie im Musikarchiv des Stiftes Göttweig aufbewahrt.²

Vor diesem Hintergrund empfiehlt es sich, die klösterlichen Bestände an Instrumentalmusik in einem ersten Schritt über historische Musikinventare zu erkunden. Auch diese Herangehensweise bewegt sich fernab eines Anspruchs auf Vollständigkeit, weil nicht vorausgesetzt werden kann, dass in Noteninventaren alle vorhandenen Werke verzeichnet worden sind. Erschwerend kommt hinzu, dass in vielen Klöstern kein einziges Musikinventar aus dem 18. Jahrhundert erhalten geblieben ist. Da dieser Quellentyp aber die historische Kontextualisierung von Musikhandschriften erheblich erleichtert und im Regelfall weitaus mehr dokumentiert, als heute noch an Noten vorhanden ist, bildet er die solideste Ausgangsbasis für institutionenübergreifende Repertoireanalysen.

2.1.1 Zum Quellenwert von Musikinventaren

Unter allen Arten von Schriftdokumenten, aus welchen heute Erkenntnisse über historische Musizierpraktiken gewonnen werden, erweisen sich Musikinventare als ungemein ergiebige Informationsquellen. Sie sind gewöhnlich mit einem Erstellungsdatum versehen, nach Rubriken übersichtlich gegliedert und geben Einblick in Teil- oder Gesamtbestände von Musiksammlungen. Häufig ist nicht nur das vorhandene Notenmaterial, sondern auch das Musikinstrumentarium erfasst. Gelegentlich finden sich in den Bestandslisten auch musiktheoretische und -praktische Lehrwerke.

2 Vgl. Friedrich W. Riedel, »Die Bibliothek des Aloys Fuchs«, in: Wilfried Brennecke/Hans Haase (Hg.), *Hans Albrecht in Memoriam. Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1962, S. 207–224, hier S. 207.

Robert N. Freeman machte bereits 1970 auf ein Melker Musikinventar aufmerksam, das als das älteste vollständig überlieferte Bestandsverzeichnis dieser Abtei gilt.³ Es geht auf den Melker Pater Rupert Helm (1748–1826) zurück, der von 1778 an neun Jahre lang als Regens Chori in Stift Melk amtierte. 1787 wurde das Melker Gymnasium mittels landesfürstlicher Verordnung nach St. Pölten verlegt und Helm zum Präfekten der neuen Schule ernannt. Offenbar kurz vor seiner Abreise nach St. Pölten verfasste er einen »Katalog Von Musikalien beim Regenschoriat«. Aus den flüchtigen Schriftzügen und dem geringen Umfang von bloß drei beschriebenen Seiten zieht Freeman den Schluss, dass die Erstellung des Verzeichnisses unter Zeitdruck geschehen sein muss. Doch wurden vorhandene Noten und Musiklehrbücher, geordnet nach ihrem Aufstellungsort (»auf dem Chor«, »in der Kammer«, »im Kasten«), ebenso berücksichtigt wie Musikinstrumente. Helm gab sogar an, welche Stücke und Instrumente im Moment der Inventarisierung nicht greifbar waren, weil er sie an bestimmte Personen verliehen hatte.

Erst der Vergleich mit zeitnah verfassten Melker Inventaren macht deutlich, dass Helm hier keine vollständige Dokumentation der vorhandenen Musikalien vorgenommen hat. Freeman sucht in den eigentümlichen Entstehungsumständen eine Begründung für das bruchstückhafte Notat und meint im Untertitel des Katalogs ein Schlüsselwort zu erkennen: »Musikalien, die bei itziger Kirchenordnung im Stift Melk *brauchbar* sind.«⁴ Unter »brauchbar« versteht Freeman zum einen, dass die Werke stilistisch den Geschmack des Melker Konventskapitels treffen sollten, zum anderen, dass die Kompositionen an die im Kloster gegebenen Aufführungsmöglichkeiten angepasst seien.⁵ Was Freeman jedoch nicht zur Sprache bringt: Helm notierte nicht das, was in Melk allgemein »brauchbar« war, sondern was laut aktuell gültiger Kirchenordnung verwendet werden konnte. Dass josephinische Reformverordnungen just 1787 in Melk ein vorläufiges Ende feierlich gestalteter Gottesdienste herbeiführten, dürfte an Helms Katalogisierung also nicht spurlos vorübergegangen sein.⁶ Möglicherweise hat er das zu verzeichnende Material sogar bewusst ungenau und unvollständig erfasst, um die besonders wertvollen Schätze vor der Beschlagnehmung zu bewahren.

Die Erschließungstiefe variierte in dieser frühen Phase der Musikalienkatalogisierung in Abhängigkeit von der praktischen Funktion der Inventare und den je eigenen Entstehungsumständen. Abgesehen von Sonderfällen wie dem soeben erwähnten, war es im 18. Jahrhundert üblich, spätestens im Zuge der Bestandserfassung veraltete, nicht mehr in Gebrauch befindliche Musikalien auszusondern. Die schriftliche Dokumentation des Verbleibenden bedeutete ein Sich-Vergewissern des physischen Besitzstandes, der vor Diebstählen und sonstigem Missbrauch geschützt werden musste. Dazu sollten

3 Vgl. hier und im Folgenden: Freeman, »Zwei Melker Musikkataloge«, S. 176–184.

4 »Katalog Von Musikalien beim Regenschoriat zu Melk [1]787. Musikalien, die bei itziger Kirchenordnung im Stift Melk brauchbar sind.«, Ms., A-M Stiftsarchiv, Sch. 13-Regenschoriat [Herv.C.H.].

5 Vgl. Freeman, »Zwei Melker Musikkataloge«, S. 183.

6 Vgl. »Bericht über den Musikzustand des löbl. Stiftes Mölk in alter und neuer Zeit«, zuerst veröffentlicht in AmZ Wien 1817, in: Rudolf Flotzinger (Hg.), *Quellen zur österreichischen Musikgeschichte I. Biographische und topographische Beiträge aus der Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat (Wien 1817–1824)*, München/Salzburg: Katzschler, 1982, S. 31–35, hier S. 32.

Inventare einen Überblick über das aktuelle, potenziell nutzbare Material bieten, weshalb sie vor allem dann erstellt wurden, wenn ein Wechsel im Regens Chori-Amt bevorstand. Eine deutliche Verlagerung des Erfassungsziels von der Gebrauchsfähigkeit hin zur Vollständigkeit ist schließlich erst jenen Musikalieninventaren abzulesen, die in den Jahrzehnten um und vor allem nach 1800 angefertigt worden sind.⁷

Die in Klöstern erhalten gebliebenen Notenverzeichnisse wurden bisher vor allem im Bereich editionsphilologischer Untersuchungen ausgewertet. Speziell in der Haydn-Forschung machte man sich den Vorteil zunutze, dass datierte Inventare einen validen Bezugspunkt für die Ermittlung eines »terminus ante (bzw. ad) quem« bieten.⁸ Generell sind Inventare für Fragen der Datierung, für die Überprüfung der Echtheit eines Stücks und für die nachträgliche Identifizierung anonymer Werke nur in jenen Fällen von Nutzen, in denen ihre Einträge zweifelsfrei bestimmten Kompositionen zugeordnet werden können. Die Möglichkeit dazu geben primär systematisch gegliederte Verzeichnisse, die Notenincipits beinhalten und somit der Sorte der »thematischen Kataloge« zuzurechnen sind.⁹ Was die standardmäßig erfassten Eckdaten zu Komponistennamen, Stücktitel und Besetzung nicht in jedem Fall leisten können, kann das Incipit. Vorausgesetzt, es ist mehrere Takte lang und minimiert so die Verwechslungsgefahr, stellt es das effektivste Mittel zur Identifikation von Musikstücken dar.¹⁰

Steht das aus Wien stammende Repertoire der Zeit vor 1780 im Fokus der Untersuchung, so ist Inventaren von Klostersammlungen meist ein höherer Quellenwert als Verlagskatalogen beizumessen. Diese Wertung basiert zum einen auf der Tatsache, dass sich ein auf Musik spezialisiertes Verlagswesen in Wien erst in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts etabliert hat. Zum anderen liegen die meisten Klöster, die im 18. Jahrhundert Musikalien aus Wien beschafft haben, wesentlich näher am Entstehungs- bzw. Uraufführungsort der Werke als alle größeren europäischen Zentren des Musikverlagswesens.

Aufgrund des vergleichsweise kürzeren Transferweges und des ausgeprägten Interesses an aktueller Musik ist das Auftreten von »Überlieferungsfehlern« wie Fehlzuschreibungen, Fälschungen, Kopierfehlern und anderen Veränderungen weniger wahrscheinlich. Georg Feder subsumierte diese Aspekte der Quellenbewertung unter den Begriffen

7 Vgl. Thomas Hochradner, »Vom Inventar zum Thematischen Verzeichnis und wieder zurück«, in: Ders./Dominik Reinhardt (Hg.), *Inventar und Werkverzeichnis – Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptionsgeschichte*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach, 2011, S. 13–36, hier insbesondere S. 16.

8 Das zumeist auf dem Titelblatt eines Katalogs angeführte Erstellungsdatum markiert oft nur die erste zeitliche Schicht der Eintragungen, an die sich in Form von Nachträgen weitere Repertoire-schichten anschließen können. Weil nahezu alle Inventare, die in diesem Buch ausgewertet werden, Ergänzungen aus späterer Zeit beinhalten, ist jedes Erstellungsdatum mit dem Zusatz ff. versehen (z.B. A-GÖ Kat. 1830ff.).

9 Barry S. Brooks Definition lautet: »The thematic catalogue [...] arranges a body of music in a systematic order and provides positive identification in a minimum of space and symbols. It derives its power from the use of ›incipits,‹ or musical citations of the opening notes.« Barry S. Brooks, *Thematic catalogues in music – An annotated bibliography*, Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1972, S. vii.

10 Barry S. Brooks Beobachtung zufolge sei der »uniqueness quotient« eines Incipits dann gewährleistet, wenn etwa ein Dutzend Töne (Tonhöhenverlauf und Rhythmus) des Stückanfangs angege- ben werden. Vgl. ebd.

»zeitliche« und »räumliche Autornähe«. Aus Perspektive der Editionsphilologie haben »dem Autor zeitlich nahestehende Quellen [...] die Vermutung der besseren Überlieferung für sich.« Gleichmaßen seien nahe dem Wirkungsort des Komponisten entstandene Abschriften und Drucke den in weiterer Entfernung hergestellten vorzuziehen.¹¹ Ähnliches hat 1939 bereits Jens Peter Larsen in Bezug auf die quellenkritische Beurteilung der Abschriften von Joseph Haydns Werken konstatiert: »[...] als – in unserem Sinne! – gute Kopien sind solche anzusehen, die entweder irgendwie auf vermutliche – doch nicht, wie im Falle der authentischen Kopien, unbedingt belegbare – Beziehungen zu dem Autor zurückzuführen sind, oder die jedenfalls in seiner Nähe und möglichst früh entstanden sind.«¹²

Zugeschnitten auf die spezifische Struktur der klösterlichen Musikaliendistribution ist diesen Bewertungskategorien noch ein wesentliches Qualitätskriterium hinzuzufügen: Die Aufnahme von Instrumentalwerken Wiener Provenienz in klösterliche Musiksammlungen kam hauptsächlich auf Initiative einzelner Vermittlerpersönlichkeiten und auf Basis handschriftlicher Reproduktion zustande. Folglich spielten kommerzielle Interessen, wie sie von professionell agierenden Verlegern vorwiegend im Handel mit Notendruckern verfolgt worden sind, in Klöstern keine große Rolle (andernorts, etwa in Paris, scheinen Konkurrenzdruck und andere ökonomische Überlegungen auch zur absichtlichen Verfälschung der Werküberlieferung verleitet zu haben).¹³

Wer im Bereich der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts forscht und sich einen Überblick über die vertrackte Überlieferungssituation verschaffen will, hat heute den Vorteil, auf penibel recherchierte Werkverzeichnisse zurückgreifen zu können. Thematische Kataloge, größtenteils aus den 1960er und 1970er Jahren stammend, liegen etwa für das sinfonische Schaffen von Georg Christoph Wagenseil, Joseph Haydn, Carl Ditters von Dittersdorf und Johann Baptist Vanhal vor.¹⁴ Nur eine verschwindend geringe Zahl der darin beschriebenen Klosterquellen ist mit Komponistenangaben versehen, welche nicht der jeweils eruierten Hauptüberlieferung entsprechen. Lediglich im Tiroler Zisterzienserstift Stams – einem der am weitesten von Wien entfernten und in diesem Zusammenhang relevanten Klöster – häufen sich Fehlzuschreibungen, wenn auch in Relation zum dort vorhandenen Gesamtbestand in nicht nennenswertem Umfang.¹⁵

11 Georg Feder, *Musikphilologie – Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editions-technik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, S. 55.

12 Jens Peter Larsen, *Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen: Munksgaard, 1939, S. 75 [Herv.i.O.].

13 Besonders häufig wurden Sinfonien diverser Komponisten Joseph Haydn untergeschoben, um vom Werbeeffect seines Namens zu profitieren und so den Absatz von neu erschienenen Drucken anzukurbeln. Barry S. Brook beschreibt das Ausmaß dieser verlegerischen »Piraterie« eindrücklich: »The more famous the composer's name the more frequently it was borrowed. In the libraries of the world, there are about 150 ›Haydn‹ symphonies, eighty ›Haydn‹ quartets, and fifty ›Haydn‹ string trios, none by Haydn. The spurious works in some genres are more numerous than the authentic.« Barry S. Brook, »Piracy and Panacea in the Dissemination of Music in the Late Eighteenth Century«, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 102 (1975/76), S. 13–36, hier S. 20.

14 Vgl. für Wagenseil: MicWka und KucW; für J. Haydn: KBs der Haydn-Gesamtausgabe; für Ditters: GraD und für Vanhal: BryV. Vgl. die Auflistung der abgekürzt zitierten Werkverzeichnisse im Literaturverzeichnis.

15 Hildegard Herrmann-Schneider weist dezidiert darauf hin, dass die in Stefan Palusellis Katalog von 1791ff. getroffenen Autorenzuschreibungen grundsätzlich als sehr verlässlich einzustufen sind. Nur etwa 2 % aller Einträge enthalten Fehlzuschreibungen. Vgl. Hildegard Herrmann-Schnei-

Im Fokus der folgenden Repertoireanalyse stehen sechs thematische Inventare, die aus dem 18. Jahrhundert stammen und Instrumentalwerke beinhalten. Ein siebentes aus dem 19. Jahrhundert ist ebenfalls berücksichtigt, da darin größtenteils Notenerwerbungen aus der Zeit vor 1780 erfasst sind (vgl. auch Tab. 3):

- Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg 1751ff.: »CATALOGUS Selectiorum Musicalium Chori Ducumburgensis quibus accedunt Instrumenta musica, Diarium Cantus Figuralis, aliarumque functionum Musicae totius Anni e Index Generalis Catalogi Conscripti Anno 1751.«
- Benediktinerstift Lambach 1768ff.: »Catalogus Musicalium et Instrumentorum ad Chorum Lambacensem pertinentium conscriptum MDCCLXXIX 1768.«
- Augustiner-Chorherrenstift Vorau 1771ff.: »Catalogus oder Verzeichnüs aller Musikalien wie auch Musikalischer Instrumenten eines Vorauerischen Chors. so Verfertigt wurde Anno 1771.«
- Benediktinerstift Raigern 1771ff.: »Consignatio Musicalium id est Missarum: Offerentiorum Ariarum Vesperarum: et Antiphonarum Symphoniarum et aliquarum Parthiarum etc: pro Monasterio Rayhradensi OSB in Moravia an[no] 1771.«
- Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg 1790ff.: »Catalogus deren Auf diesem Löbl[ichen] Stift=Chor Befindlichen Musicalien und Instrumenten. Verfaßt von Leopold Joseph Schmidt derzeit Organist, und Chor Regent Stift Closterneuburg den 20t[en] 8bris [1]790.«
- Benediktinerstift Melk ca. 1791: »Catalogo delle Sinfonie, Concerti, Quintetti, Quartetti, Trio ed Soli.«¹⁶
- Benediktinerstift Göttweig 1830ff.: »KATALOGUS OPERUM MUSICALIUM in choro musicali MONASTERII O. S. P. B. GOTTWICENSIS R. R. D. D. ALTMANNO ABBATE per R. D. HENRICUM WONDRATSCH p[ro] t[empore] chori regentem, conscriptus Anno MDCCCXXX.«

Sechs der sieben Bestandslisten laufen unter der Bezeichnung »Catalogus«, »Katalogus« oder »Catalogo«, bloß jenes aus dem mährischen Raigern unter dem Titel »Consignatio« (Dokument). Diese terminologische Häufung geht mit der gegen Ende des 18. Jahrhunderts allgemein festzustellenden Bevorzugung des Titels »Katalog« im Bereich der Musikalieninventarisierung konform.¹⁷ Die namentlich genannten Verfasser der Verzeich-

der, »Sinfonien im Stift Stams in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bemerkungen zum Repertoire«, in: Paul Mai (Hg.), *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*, Tutzing: Schneider, 2002, S. 75–87, hier S. 86.

16 Der Katalog deckt sich fast zur Gänze mit dem bereits erwähnten Standortkatalog, den Rupert Helm 1787 erstellt hat (»Katalog von Musikalien beim Regenschoriat zu Melk [1]787«). Ein drittes, »seinem Inhalt nach« um 1819/20 aufgesetztes und ebenfalls »Catalogo delle Sinfonie, Concerti, Quintetti, Quartetti, Trio ed Soli« betiteltes Melker Inventar (Kat. IV a, Sign. VII 1184) enthält im Vergleich mit den beiden früheren Katalogen keine Zuwächse an Instrumentalmusik. Vgl. Weinmann, *Kataloge Melk*, S. 8 sowie S. 57–86.

17 Vgl. Jiří Fukač, »Zur inneren Systematik musikalischer Verzeichnissgattungen«, in: *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské University* 2 (1967), S. 21–30, hier S. 23.

nisse sind entweder der Gruppe der Chorregenten (Holzer,¹⁸ Haberhauer, Helm, Wondratsch) oder jener der Organisten (Obermayr, Schmidt) zuzuordnen. Für die Bestandskatalogisierung zeichnete also in allen Fällen ein Musiker verantwortlich, der als solcher hauptamtlich im Kloster beschäftigt war.

Dem Regens Chori oblag in der Regel nicht nur die Ordnung, Aktualisierung und – insbesondere vor Übergabe des Leitungsamtes an einen Nachfolger – die schriftliche Dokumentation des Notenmaterials, sondern auch die sorgfältige Aufbewahrung und Instandhaltung der Musikinstrumente. Deshalb ist mehreren der angeführten Kataloge auch ein Verzeichnis des vorhandenen Instrumentariums beigelegt. Musikinventare sind somit nicht nur in Sachen Repertoireanalyse eine wahre Fundgrube, sondern auch in Fragen der Instrumentierung und des Instrumentenbaus.

Der Hauptabschnitt aller Kataloge – das Musikalienverzeichnis – ist in verschiedene Werkrubriken untergliedert (vgl. Tab. 4). Aus deren Reihung und Benennung können Rückschlüsse auf die Verteilung, Gewichtung und Verwendung des Repertoires gezogen werden. Innerhalb der Rubriken sind die einzelnen Werke mehr oder weniger systematisch geordnet aufgelistet, meist nach Komponistennamen in alphabetischer Reihenfolge. In allen untersuchten Inventaren ist pro Sammlungstitel der (Nach-)Name des Komponisten und ein Notenincipit angegeben. Manche Listen beinhalten präzisierende Zusatzinformationen wie Stücktitel und Besetzungsangaben. Gelegentlich versahen die Verfasser das Incipit auch mit der dazugehörigen Vortragsbezeichnung.¹⁹ In Summe weisen die Inventare also eine relativ einheitliche Verzeichnungsmethodik auf, allerdings sticht ein Exemplar ob der Detailliertheit der aufgenommenen Daten heraus: der Göttweiger Katalog von 1830ff., der seines Verfassers und Umfangs wegen heute auch als »Großer Wondratsch« bezeichnet wird.

2.1.2 Göttweiger Mönche als musikalische »Trendsetter«

Im Jahre 1815 ließ die k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien einen Aufruf zwecks Erfassung der »älteren, selteneren und vorzüglichsten«²⁰ Musikwerke auch an das Stift Göttweig ergehen. Der zu diesem Zeitpunkt amtierende Regens Chori Virgil Fleischmann (1783–1863) leistete dem Wunsch der Gesellschaft Folge und übermittelte dem Sekretär der Musikfreunde einen »Catalogus der im Stifte Göttweig vorhandenen Kirchen-

18 Michael Ladenburger vermutet, dass der Vorauer Katalog von einem Chorherrn namens Alois Georg Holzer verfertigt worden ist, der wahrscheinlich um 1771 das Amt als Regens Chori übernommen hat. Vgl. Michael Ladenburger, »Zeitgenössische Haydn-Quellen in Stift Vorau/Steiermark. Ein Beitrag zur Pflege der Werke Joseph Haydns in österreichischen Stiften«, in: *StMw* 41 (1992), S. 197–243, S. 202f.

19 Bei der Inventur auch Vortragsbezeichnungen aufzunehmen, erscheint vergleichsweise unwesentlich, kann aber für die Identifizierung einzelner Werke dann von besonderem Vorteil sein, wenn die Incipits zweier Kompositionen identisch oder äußerst ähnlich sind. Hilfreich ist die Vortragsangabe auch in jenen Fällen, in denen der verzeichnete melodische Schnipsel seiner Kürze oder seines leicht zu verwechselnden Inhalts wegen als Schlüssel zur Werkidentifizierung unzureichend ist (z.B. wenn ein Incipit überwiegend aus Pausen besteht).

20 Riedel, *Göttweiger Katalog*, Bd. 2, S. 12.

Tabelle 3: Thematische Kataloge und ihre Erschließungstiefe

	Herzogenburg A-H	Lambach A-LA	Vorau A-VOR	Raigern heute CZ-Bm	Klosterneuburg A-KN	Melk A-M	Göttweig A-GÖ
Entstehungszeit	1751ff.	1768ff.	1771ff.	1771ff.	1790ff.	ca. 1791	1830ff.
Verfasser	nicht bekannt	Anton Obermayr (ca. 1740–1789)	ev. Alois Georg Holzer CanReg (1745–1824)	P. Maurus Haberhauer OSB (1746–1799)	Leopold Joseph Schmidt (1746–1820)	P. Rupert Helm OSB (1748–1826)	P. Heinrich Wondratsch OSB (1793–1881)
Seitenumfang (nur beschriebene Seiten)	168 S.	311 S.	189 S.	279 S.	168 S.	15 S. (nur Instr.-musik)	495 S. (2 Bde.)
Instrumenteninventar	✓	–	✓	–	✓	–	✓
Rubrizierung nach Gattung/Genre	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Komponist	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Werktitel (inkl. Tonart)	✓	✓	–	teilweise	–	–	✓
Besetzung	✓	✓	–	teilweise	–	–	✓
Provenienz	–	–	–	teilweise	–	–	✓
Schreiber, Beschaffer, Vermittler	–	–	–	teilweise	–	–	✓
Anzahl der vorhandenen Stimmen	✓	–	–	–	–	–	–
Incipit auf 1 oder 2 Systemen, mit od. ohne Satzbezeichnung	1 Syst. mit	1 Syst. mit	1 Syst. mit	1 Syst. teilweise mit	1 Syst. ohne	1 Syst. teilweise mit	2 Syst. mit

Musikalien«. ²¹ Dieses Schriftstück stellt für Göttweig das erste vollständig überlieferte Noteninventar dar. Es liefert eine grobe Übersicht über die Bestände an Kirchenmusik und zusätzlich die Notenincipits der bedeutendsten Sammlungstitel.

Pater Heinrich Wondratsch (1793–1881) folgte 1822 dem in den Pfarrdienst wechselnden Virgil Fleischmann im Amt als Chorregent nach. Er befasste sich ebenfalls mit der Ordnung und Inventur des vorhandenen Materials, ging aber mit einem weitaus gründlicheren Dokumentationsanspruch als sein Vorgänger an die Katalogisierung des Vorhandenen heran. Bereits kurz nach seiner Bestellung zum Regens Chori begann er damit, ein Inventar aller in Gebrauch befindlichen Kirchenwerke anzufertigen (»Catalogus/Music[alium] operum/in Choro Gottwic[ens]i[s]«, auch »Kleiner Wondratsch« genannt). Offenbar mit dem Ziel vor Augen, sämtliche Musikalienbestände des Klosters zu katalogisieren, weitete er seine Verzeichnungsarbeiten bald stark aus. Das Resultat dieser akribischen Archivarbeit datiert auf das Jahr 1830 und trägt den Titel »KATALOGUS OPERUM MUSICALIUM in choro musicali MONASTERII O. S. P. B. GOTTWICENSIS« (vgl. Abb. 2 und 3). In zwei Ganzledbänden aufgeteilt, birgt dieses ungewöhnlich detail- und umfangreiche Musikalienverzeichnis schier unendliche Interpretationsmöglichkeiten. Trotz seines späten Erstellungsdatums und im Unterschied zu anderen Klosterinventaren des frühen 19. Jahrhunderts stellt es auch für die vorliegende Repertoireanalyse eine zentrale Quelle dar.

Abbildung 2 und 3: P. Heinrich Wondratschs »KATALOGUS OPERUM MUSICALIUM [...]« 1830ff., aus zwei Ganzledbänden bestehend, rechts das mit Tusche gezeichnete Titelblatt inklusive angeklebter Registermarke mit der Beschriftung »Missae [et de] Requ[iem]«



21 A-Wgm Sign. 778/33.

Wondratschs Aufzeichnungen zeugen von dem Bemühen, nicht nur die aktuell in Gebrauch befindlichen Musikalien, sondern möglichst alle in Göttweig vorhandenen Bestände zu erschließen. Sein Projekt war also bereits von einem wissenschaftlichen Interesse an älteren, längst nicht mehr in Gebrauch befindlichen Bestandsschichten geprägt. Friedrich Wilhelm Riedel zog diesbezüglich den Vergleich mit anderen Klöstern, in denen »die nicht mehr praktisch verwendbaren Musikalien makuliert oder zu Spottpreisen veräußert wurden.« Günstigstenfalls sei veraltetes Repertoire »durch den Sammeleifer einzelner Persönlichkeiten wie Georg Poelchau, Siegfried Wilhelm Dehn, Aloys Fuchs, Raphael Georg Kiesewetter, Karl Proske und anderer der Nachwelt bewahrt« geblieben. Pater Heinrich habe hingegen – wie Riedel es formulierte – ein »historische[s] Interesse für die älteren Musikwerke«²² gehegt.

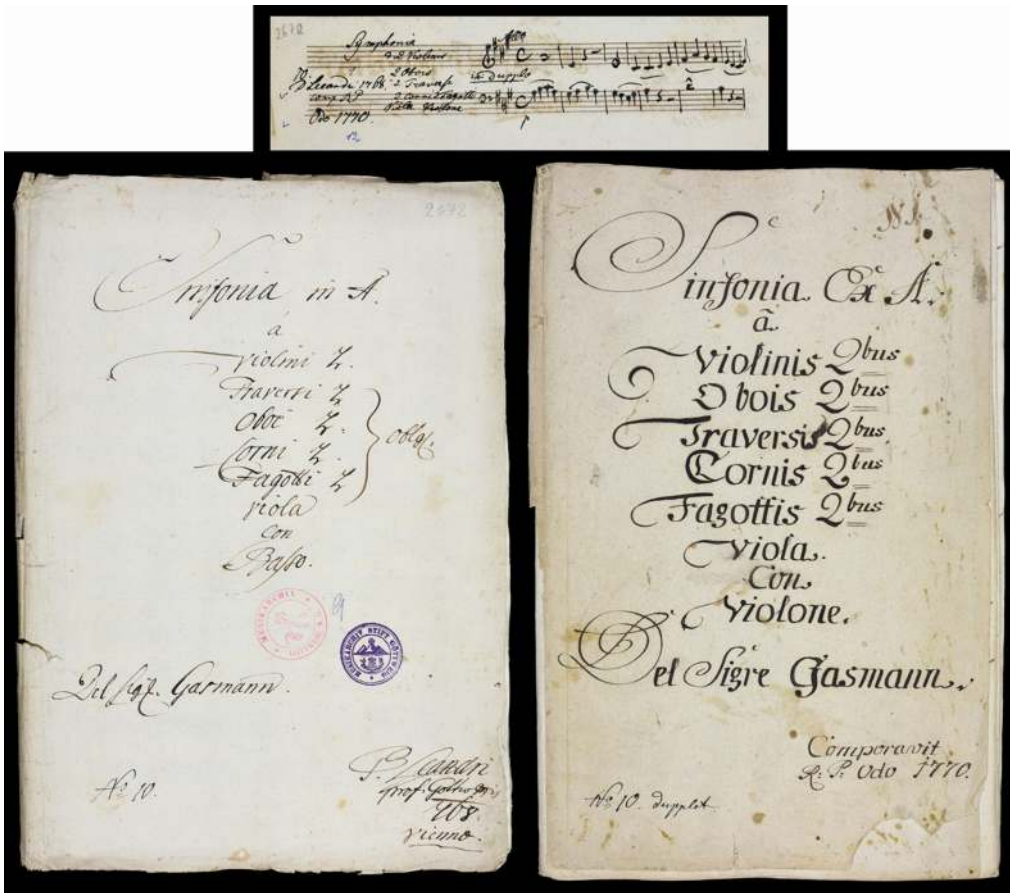
Diese Herangehensweise mag in Bezug auf den Umgang mit Musikalien neu erscheinen, sie korreliert aber mit einer in Klöstern allgemein feststellbaren Tendenz zur systematischen Archivierung und Katalogisierung von Bücher- und Aktenbeständen. Bezogen auf die Geschichte des Herzogenburger Stiftsarchivs ortet Helga Penz ein zunehmend stark ausgeprägtes »Bedürfnis nach verschrifteter Übersichtlichkeit.«²³ Dieses charakterisiere die klösterlichen Verwaltungsstrukturen im 18. Jahrhundert generell. Für den Spezialfall Göttweig ist außerdem festzuhalten, dass die systematische Verschriftung von Beschaffungsprozessen hier schon eine mindestens einhundert Jahre lange Tradition hatte, als Wondratsch seinen großen Katalog anlegte: Bereits in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts dürfte sich für Notenkonvolute ein spezielles Signierungsverfahren etabliert haben, das über viele Jahrzehnte hinweg von den verantwortlichen Klostermusikern konsequent fortgeführt wurde.

Dieses Verfahren sah vor, auf dem Titelblatt einer jeden neu in die Klostersammlung aufgenommenen Musikhandschrift auch das Jahr ihrer Anfertigung bzw. das Jahr der Erwerbung und den Namen der dafür verantwortlichen Person zu notieren. Wenngleich sich Ähnliches auch in den Notenbeständen anderer Klöster nachweisen lässt, scheint man dieses System nur in Göttweig bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hinein beibehalten zu haben. Pater Heinrich Wondratsch erweiterte die Ordnungsstruktur noch, indem er die einzelnen Stücke in jeder Werkrubrik pro Komponist durchnummerierte (z. B. Nr. 1–81 für die Sinfonien Joseph Haydns). Er vermerkte diese Zahlen auch auf den Umschlägen der Noten.

22 Riedel, *Göttweiger Katalog*, Bd. 2, S. 14. Andernorts weist Riedel darauf hin, dass das speziell in Benediktinerstiften ausgeprägte Bewusstsein für den Traditions- und Geschichtswert der Musikquellen auf der wissenschaftlichen Tradition des Ordens fuße. Immerhin gelten einige benediktinische Gelehrte als Begründer der Diplomatik, Paläographie, Kodikologie und Chronologie (als ein Meilenstein gilt etwa Jean Mabillons *De re diplomatica* [Paris 1681], auf Basis dessen der Göttweiger Abt Gottfried Bessel eine hilfswissenschaftliche Enzyklopädie mit dem Titel *Chronicon Gottwicense* [Tegernsee 1732] verfasst hat). Vgl. Friedrich W. Riedel, »Zur Geschichte der musikalischen Quellenüberlieferung und Quellenkunde«, in: *Acta Musicologica* 38/1 (1966), S. 3–27, hier S. 8.

23 Helga Penz, *Kloster – Archiv – Geschichte. Schriftlichkeit und Überlieferung im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg in Niederösterreich 1300–1800*, Diss. Universität Wien, 2004, S. 119 sowie das Kapitel »Die neue Übersichtlichkeit: Archivierung im 18. Jahrhundert«, S. 46–54.

Abbildung 4: Florian Leopold Gassmanns *Sinfonia in A-Dur* HilG 143 (Ouvertüre zur *Opera buffa* »La notte critica«): oben Eintrag in Wondratschs Katalog von 1830ff., unten Titelblätter der Göttweiger Abschriften Mus.Hs. 2672/1+2 (links in der Handschrift P. Leander Stainingers mit der Provenienzangabe »Vienna.«, rechts mit den Schriftzügen P. Odo Schachermayrs)



Eine stichprobenartige Auswertung von Titelblättern aus etwa einhundert Göttweiger Musikalien inklusive vergleichender Analyse der Schreiberhände lässt auf weitere Details der Akzession schließen: Die Beschriftung des Umschlags nahm im Regelfall der für die Neuerwerbung verantwortliche Pater selbst vor. Er setzte die Basisdaten zur Komposition in die Blattmitte und signierte rechts unten mit seinem Namen samt Jahr der Notenbeschaffung, meist nach dem Modell »comparavit/R[everendus] P[ater] [Ordensname]/a[nn]o [Jahr der Erwerbung bzw. Anfertigung der Handschrift].« (vgl. Abb. 4). Das lateinische Verb »comparare« kann mit »bereiten, be-/verschaffen, erwerben« übersetzt werden. Im Folgenden wird meist die Bezeichnung »erwerben« gewählt, wobei damit die im Duden formulierte Bedeutungsebene im Sinne von »durch Arbeit, Tätigsein erlangen, in seinen Besitz bringen«²⁴ gemeint ist. Ob der Neuzugang durch

24 »comparare« lt. PONS online, <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/comparare>; »erwerben« lt. Duden online, <https://www.duden.de/node/138248/revision/443552> (Zugriff 30.10.2022).

Ankauf der Musikalie oder durch Abschreiben zustande gekommen ist, wird dabei bewusst offengelassen.

Die am weitesten in die Vergangenheit zurückreichenden »Comparavit-Vermerke« im Göttweiger Katalog weisen Pater Maurus Brunnmayr (1688–1747) als Beschaffer aus. Seine älteste Erwerbung – die *Missa Sancti Michaelis* von Johann Joseph Fux – datiert auf 1718.²⁵ Brunnmayr wirkte unter Abt Gottfried Bessel (reg. 1714–1749) als Regens Chori von Stift Göttweig und besorgte von mindestens 600 Kompositionen Kopien für das Kloster, die er größtenteils eigenhändig nach bereits verfügbaren Drucken oder aus handschriftlich erstellten Vorlagen anfertigte. Auf ihn geht der vermutlich älteste thematische Musikalienkatalog des Klosters zurück, der leider nur fragmentarisch erhalten geblieben ist.²⁶

Spätestens seit Brunnmayrs Amtszeit wurden in Göttweig Werk- und Beschaffungsdaten direkt auf den Umschlägen der Aufführungsmaterialien schriftlich protokolliert. Mittels dieser war verhältnismäßig leicht zu eruieren, wer welche und wie viele Werke innerhalb einer bestimmten Zeitspanne neu für die Klostersammlung beschafft hatte. Diese Daten könnten für die Rechnungsprüfung (Papierkauf, Kopistenlohn etc.) und auch für eine »objektivierte« Beurteilung des Chorregenten benötigt worden sein.²⁷

Pater Heinrich Wondratsch übernahm einen Großteil der Titelblattangaben in seinen Katalog, nummerierte die Sammlungstitel pro Werkrubrik und Komponist durch²⁸ und stellte so ein zweibändiges, beinahe 500 Seiten und rund 3000 Einzeleinträge umfassendes Verzeichnis der Göttweiger Notenbestände her. Mit einigen wenigen Nachträgen ausgestattet, bildet sein Katalog eine erfreulich ergiebige Quelle für die musikwissenschaftliche Forschung, insbesondere in Datierungs- und Echtheitsfragen. Vor allem aber sind durch Wondratschs Katalogisierungsprojekt vielfach auch Incipits und Erwerbsdaten zu Musikalien dokumentiert, die heute als verschollen gelten. Daher eröffnet das Inventar die einzigartige Möglichkeit, die Gestaltung des klösterlichen Repertoires im zeitlichen Verlauf detailliert nachzuvollziehen. Anhand des Vergleichs der Jahresangaben im Herkunftsvermerk mit den Entstehungsdaten einzelner Kompositionen kann zudem jene Zeitspanne annähernd erhoben werden, die zwischen der Entstehung oder Uraufführung eines Werks und seiner Übernahme in die klösterliche Musiksammlung gelegen hat. Auf Basis dessen lassen sich wiederum gutfundierte Aussagen über das

25 Vgl. A-GÖ Mus.Hs. 165.

26 Vgl. Riedel, *Göttweiger Katalog*, Bd. 2, S. 11.

27 Die drei zentralen Funktionen eines Musikalieninventars – Aktivitätenprotokoll, Bestandsübersicht und schriftliche Grundlage für die Rechnungsprüfung – gehen auch aus einer 1765 von Fürst Nikolaus I. Esterházy erlassenen Verordnung hervor. Sie war an Joseph Haydn gerichtet und enthielt die Anweisung, ein Verzeichnis der am Chor der Eisenstädter Schlosskapelle liegenden Noten anzulegen. Haydn sollte das Inventar in dreifacher Ausführung vorbereiten: je eines für den Fürsten, den Kirchenchor und die Buchhaltung. Vgl. Verordnung des Fürsten Nikolaus Esterházy, an Joseph Haydn adressiert, Süttör 1765 (»Regulatio Chori KissMartoniensis«), zit. in: Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hg. von Dénes Bartha, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1965, Dok.-Nr. 5, S. 50.

28 Für die 1979 veröffentlichte Faksimile-Edition des Katalogs von 1830ff. ersetzte Friedrich W. Riedel die von Wondratsch vorgenommene Nummerierung der einzelnen Werke durch fortlaufende Zahlensignaturen. Heute sind jene Musikalien, die im »Großen Wondratsch« registriert und erhalten geblieben sind, dieser neuen Nummerierung entsprechend magaziniert.

Maß an Programmaktualität treffen und ebenso darüber, wie schnell der Konvent neueste Werke von auswärts beschafft hat.

Erste systematische Vergleiche zwischen Entstehungs- und Anschaffungsdaten stellte Paul Bryan in den 1990er Jahren an. Im Zuge der Dokumentation von Johann Baptist Vanhals Sinfonien beschäftigte er sich intensiv mit Fragen der nachträglichen Datierung und chronologischen Ordnung von Abschriften. Zumal bisher nur sieben Schriftstücke ausfindig gemacht werden konnten, die höchstwahrscheinlich aus der Feder Vanhals stammen, musste Paul Bryan tief in die Trickkiste historiographischer Methoden greifen: Um den zeitlichen Abstand zwischen dem Moment der Werkgenese und jenem der Anfertigung einer Abschrift im Kloster grob einschätzen zu können, zog er einige Kompositionen Joseph Haydns heran, deren Entstehungsdaten bekannt sind. Er stellte sie den entsprechenden Göttweiger Daten der Notenerwerbungen sowie anderen Katalogen gegenüber und kam dabei zu folgendem Ergebnis: Die Sinfonien Joseph Haydns gelangten durchschnittlich etwa drei Jahre nach ihrer Entstehung in handschriftlicher Kopie nach Göttweig, die 1772 und 1774 entstandenen Sinfonien Nr. 45–47 und 54–57 sogar bereits nach je zwei Jahren.²⁹

Bryan ging von der Annahme aus, dass die Jahresangaben in Wondratschs großem Inventar den Zeitpunkt der ersten Katalogisierung und nicht jenen der Erwerbung des jeweiligen Werks wiedergeben. Er wertete deshalb zwei Gruppen von Göttweiger Jahreszahlen separat aus: erstens die Anschaffungsdaten der erhalten gebliebenen Werke und zweitens die Daten jener Inventareinträge, zu denen keine Noten mehr vorhanden sind (und die Bryan nicht als Zeitpunkte der Anfertigung der Aufführungsmaterialien, sondern als Katalogisierungsdaten interpretierte).³⁰ Der Vergleich mit den Einträgen in Wondratschs Katalog lässt allerdings keinen Zweifel daran, dass die originalen Titelblattangaben Eins zu Eins und beinahe fehlerlos in den Katalog übertragen worden sind. Außerdem weist kein einziger Aufführungsvermerk in ein früheres Jahr zurück als das auf dem Titelblatt angegebene. Man darf also guten Gewissens alle betreffenden Göttweiger »Comparavit-Vermerke« summarisch auswerten und kommt zu einem Ergebnis, das von Bryans Berechnungen geringfügig abweicht: Die insgesamt 19 in Göttweig vorliegenden Abschriften von datierbaren Sinfonien und Streichquartetten J. Haydns wurden im Schnitt dreieinhalb Jahre nach ihrer Entstehung angeschafft.

Diese Zeitspanne ist aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive immer noch als bemerkenswert kurz einzustufen – nicht nur, weil Haydns Werke ab 1761 seinem Dienstherrn, dem Fürsten Esterházy, vertraglich vorbehalten waren,³¹ sondern auch, weil die

29 Er berücksichtigte 19 Sinfonien (Hob I:9, 12, 21–24, 28–30, 35, 40, 45–47, 49 und 54–57), die Streichquartette op. 20 (Hob III:31–33, 35, 36), die beiden *Salve Regina* Hob XXIIIb und XXIIIb2, die Messen Hob XXII:5, 6 und 8 sowie das *Stabat Mater* Hob XXbis und den *Applausus* Hob XXIVa:6. Vgl. hier und im Folgenden: Paul Bryan, *Johann Wanhal – Viennese symphonist. His life and his musical environment*, New York, NY: Pendragon Press, 1997, S. 357–362.

30 »The statistics based on datings in the Göttweig catalog and the Göttweig dated performance material seem to show a significant difference: a Median of three years for the performance material vs. four years for the catalog [...]. Presumably, the copies were immediately dated upon arrival at the monastery archive, and the catalog entries were made later.« Bryan, *Wanhal*, S. 360f.

31 Vgl. Punkt 4 in Haydns Anstellungsvertrag bei Fürst Paul II. Anton Esterházy vom 1. Mai 1761, in: Haydn/Bartha, *Briefe*, S. 42.

meisten seiner Kompositionen in die Sortimentskataloge einschlägig tätiger professioneller Verleger erst wesentlich später aufgenommen wurden. Durchschnittlich fünf Jahre vergingen etwa bis zur ersten Bewerbung einer neuen Sinfonie Joseph Haydns im Katalog des Verlages Breitkopf in Leipzig.³² Die Göttweiger Musiker verfügten also bis in die frühen 1780er Jahre hinein über eine ähnlich aktuelle, oft sogar wesentlich aktuellere Stückauswahl als Breitkopf in seinem Sortiment. Nach Paul Bryan sei dies aufgrund der geographischen Nähe Göttweigs zu Wien auch durchaus logisch.³³ Dieser Vorteil schmälert jedoch nicht die Bedeutung der Göttweiger Mönche für die frühe Rezeption von Haydns Musik. Die Bemühungen, an Instrumentalwerke des aufstrebenden Hofmusikers zu gelangen, intensivierten sich bald auch in anderen Klöstern.³⁴ In diesem Sinne scheinen die musikverantwortlichen Mönche aus Göttweig als »Trendsetter« gewirkt zu haben. Hunderte Beschaffungsdaten zu Instrumentalstücken Wiener Provenienz zeugen außerdem davon, dass es dem Göttweiger Konvent bereits Mitte der 1750er Jahre als einer der ersten Ordensgemeinschaften gelungen ist, die Akquirierung von Musikalien aus Wien auf feste Beine zu stellen und Kanäle des Notenhandels dauerhaft anzuzapfen.

Die naheliegende Frage, ob im Bereich der Instrumentalmusik generell auf aktuelleres Repertoire gesetzt wurde als beispielsweise im Bereich der textgebundenen Kirchenmusik, kann hier nicht pauschal beantwortet werden. Es fehlt auch bei Messvertonungen und anderen Vokalwerken allzu oft an Anhaltspunkten für eine präzise Datierung ihrer Entstehung. Die von Bryan vorgenommene Auswertung lässt jedoch eine Tendenz erkennen: Die Göttweiger Musiker interessierten sich im Zeitraum zwischen circa 1760 und 1780 vor allem für die neueren Sinfonien, Divertimenti und andere instrumentale Ensemblestücke, weniger hingegen für die aktuellste Kirchenmusik von auswärtigen Komponisten. Dingfest machte Bryan diese Priorisierung wieder an einer Statistik: Geistliche Vokalwerke Joseph Haydns wurden in Göttweig durchschnittlich erst neun Jahre nach ihrer Entstehung erworben, wobei manche früh, viele vergleichsweise spät in die Hände der Göttweiger Musiker gelangten.

Von Haydns *Applausus* Hob XXIVa:6 liegt in Göttweig eine 1771 erstellte Kopie auf. Dieses Vokalwerk stellt aber insofern einen Ausnahmefall dar, als es Haydn 1768 für das nur 50 Kilometer von Göttweig entfernte Zisterzienserstift Zwettl komponiert hatte. Die aus dem Jahr 1772 stammende *Missa Sancti Nicolai* Hob XXII:6 besitzt Göttweig in einer 1774 angelegten Abschrift; die nicht exakt zu datierenden Messen Hob XXII:4 und 7 kamen ebenfalls in den 1770er Jahren ins Kloster. Demgegenüber wurden Haydns mutmaßliches Erstlingswerk im Bereich der Ordinariumsvertonungen (Hob XXII:1) sowie die 1773 fertiggestellte *Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae* Hob XXII:5 erst in den 1780er Jahren in Göttweig erworben. Eine Kopie des 1767 komponierten *Stabat Mater* Hob XXbis kam nach zwölf Jahren in Klosterbesitz. Die *Missa Cellensis* Hob XXII:8 von

32 Breitkopf veröffentlichte zuerst zwischen 1762 und 1765 sechs *Cataloghi delle Sinfonie*. Von 1766 bis 1775 sowie für 1778 und 1781 erschienen dann Supplement-Bände ein Mal jährlich, weitere Ergänzungskataloge fassten das Verlagsprogramm zweier oder dreier Jahrgänge zusammen (1776/77, 1779/80, 1782/83/84 sowie 1785/86/87). Vgl. *The Breitkopf thematic catalogue – The 6 parts and 16 suppl. 1762–1787*, hg. von Barry S. Brook, New York, NY: Dover, 1966.

33 Vgl. Bryan, *Wanhal*, S. 360.

34 Mehr hierzu in Kap. 3.1.2 (*Haydns Instrumentalmusik in klösterlicher Überlieferung*).

1782 sowie vier der sechs späten, jeweils für den Namenstag der Fürstin Esterházy komponierten Messen (Nr. 9–12) wurden durchschnittlich zehn Jahre nach ihrer Entstehung in das Repertoire der Göttweiger Stiftsmusik aufgenommen.

2.1.3 Verteilungsbilder

Alle thematischen Notenverzeichnisse, die den Gesamtbestand einer Kapellsammlung erfassen und in den letzten Kapiteln bereits genannt wurden, enthalten neben liturgischer Musik wie Ordinariums- und Propriumsvertonungen, Vespern, Psalmen, Antiphonen etc. auch eine große Zahl an Instrumentalwerken. Sinfonien bilden den größten Anteil, aber auch kleiner besetzte Divertimenti, Streichquartette und -trios, Konzerte und andere Genres der Instrumentalmusik scheinen in mehreren Katalogen auf. Oftmals ergänzen eigens eingerichtete Rubriken für Opern, Operetten, Kantaten und Oratorien sowie Listen von geistlichen und weltlichen Arien die Aufzeichnungen.

In den meisten Klosterinventaren ist Instrumentalmusik im hinteren Teil aufgelistet, also im Anschluss an die geistlich-liturgischen Werkgruppen. Zwei Kataloge bilden Ausnahmen: ein aus der Zeit um 1791 stammender Melker Katalog, der nur Instrumentalwerke beinhaltet, und ein 1771 in Vorau aufgesetztes Inventar, in dem die Sinfonien an erster Stelle und somit noch vor den Messvertonungen angeführt sind. In letzterem Fall ist zu beachten, dass dieses Bestandsverzeichnis einem modernen Standortkatalog ähnelt. Es verweist auf beschriftete Regale in einem Schrank, der sich noch heute auf der Westempore der Vorauer Kirche befindet.³⁵ Dort war die Aufstellung der Notenhandschriften im 18. Jahrhundert nach liturgischen Kriterien arrangiert. Die Erstreichung der Sinfonien-Rubrik im Inventar weist also darauf hin, dass dieses Genre in der Vorauer Festgestaltung einen besonders prominenten Platz eingenommen hat. Überdies könnte sie als Indiz für den Einsatz von Sinfoniensätzen zu Beginn der Messe gewertet werden.

Ein weiteres interessantes Inventar, das in den Auswertungen nun ebenfalls Berücksichtigung findet, listet Sinfonien zwischen Responsorien und Offertorien. Es trägt den Titel »Synopsis Instrumentorum, et Partium Musicarum pro choro D. Virg: in Langegg. Conscripta Sub R. P. Priore Alexandro M[a]r[i]a Weillharter Anno 1749. à R. P. Paschale M[a]r[i]a Ostermann. p[ro] t[empore] Chori: Directore«, wurde also im niederösterreichischen Servitenkloster Maria Langegg um 1749 gefertigt und in den Folgejahren um etliche Nachträge erweitert. Es stammt aus einer Zeit, aus der generell nur wenige Notenverzeichnisse erhalten geblieben sind. Da es keine Incipits enthält, ist es von der Analyse bislang ausgenommen worden. Liegt aber der Untersuchungsfokus nicht mehr auf dem einzelnen Musikstück, sondern auf dem Lokalrepertoire in seiner Gesamtheit, sind auch summarisch konzipierte Werkaufstellungen wie jene aus Langegg informativ.

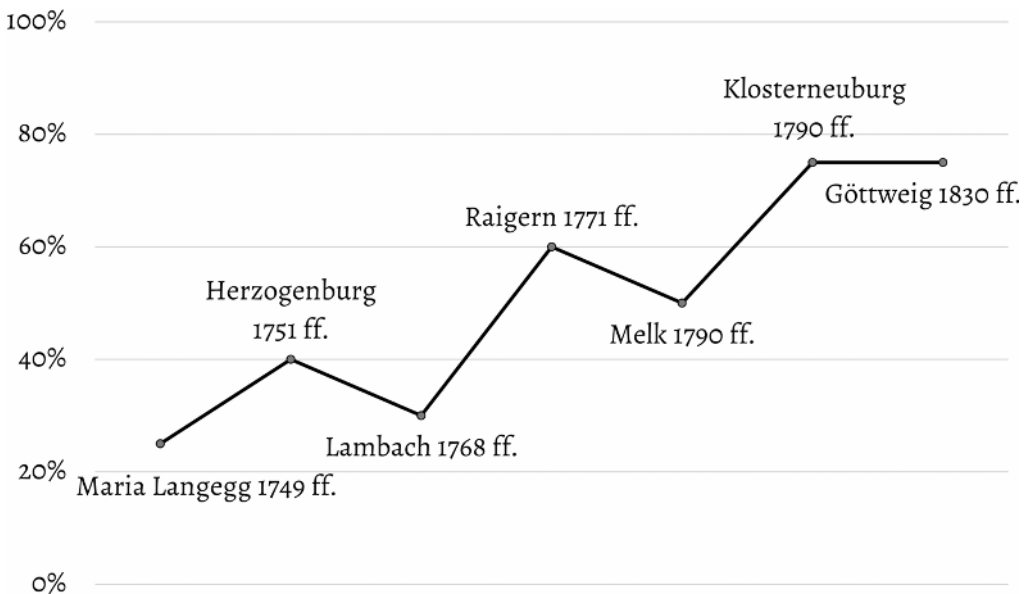
Das vermehrte Vorkommen von Instrumentalmusikgenres in den Klostersammlungen ist nicht nur an den absoluten Zahlen abzulesen, sondern auch am mengenmäßigen Vergleich mit Messvertonungen – der zentralen Gattung mehrstimmigen geistlichen Musizierens. Die fünf Kategorien von Messen und zwei Rubriken von Requiemsvertonungen im Vorauer Katalog von 1771ff. umfassen 235 Werke. Werden sie dem nicht weniger beachtlichen Bestand an Sinfonien – 141 an der Zahl – gegenübergestellt, ergibt

35 Vgl. Ladenburger, »Haydn-Quellen in Stift Vorau«, S. 207.

sich ein Verhältnis von 10 Messen zu immerhin 6 Instrumentalwerken. Ähnliches ist auch im Göttweiger Katalog von 1830 ff. nachzuweisen: Hier sind in der Rubrik »Missae et de Requiem« 739 Werke versammelt und insgesamt 452 Stücke auf die Rubriken »Symphoniae et Parthiae«, »Cassatio, Divertimento et Quadro [sic!]« und »Concerto [sic!]« verteilt. Einen Extremfall stellt das 1771 begonnene Inventar des mährischen Benediktinerklosters Raigern dar, in dem sich Instrumentalwerke und Messvertonungen beinahe die Waage halten: 417 Messen stehen 382 Instrumentalstücken gegenüber.

Wird die Instrumentalmusik auf den Wirkungsort der gelisteten Komponisten hin durchleuchtet, so kommt in allen Inventaren ein deutlicher Schwerpunkt zum Vorschein: die Instrumentalmusik der in und im direkten Umfeld von Wien tätigen Komponisten.³⁶ Die in Abbildung 5 gebündelte Auswertung der Inventareinträge legt für einen Zeitraum von mindestens drei Jahrzehnten ab 1755 eine stringent verlaufende Entwicklung offen, die im Bereich klösterlichen Musizierens auf einen regelrechten Siegeszug der Wiener Konzertsinfonie und Kammermusik schließen lässt.

Abbildung 5: Prozentualer Anteil der »Wiener« Werke an den Instrumentalmusiksektionen in Klosterinventaren



Werke Wiener Provenienz machen in den älteren Katalogen aus Maria Langegg, Herzogenburg und Lambach zwar bereits einen Anteil von 25–40 Prozent aus, Instrumentalwerke von Klosterkomponisten oder solche anderer Herkunft – etwa aus Italien – bilden aber noch ein beträchtliches programmatisches Gegengewicht. Eine deutliche Ver-

36 Ergänzend sei darauf hingewiesen, dass für die hier unternommenen Auswertungen der Musikalienkataloge von einer Überprüfung der Einzeleinträge auf korrekte Autorenzuschreibungen bewusst abgesehen wurde. Für die folgenden Repertoireanalysen erscheint nämlich nur wesentlich, unter welchem Namen ein Musikwerk im Kloster firmierte und nicht, von welchem Komponisten ein Stück tatsächlich stammt.

schiebung stellt sich in den 1760er Jahren ein, wie die Inventare späteren Datums zeigen: Im Raigerner Katalog von 1771ff. fällt bereits ein Anteil von gut 60 Prozent und im zeitgleich angelegten Vorauer Katalog sogar etwa 70 Prozent auf Repertoire aus Wien. Diese Schwerpunktsetzung dürfte schließlich in Klosterneuburg und Göttweig am stärksten ausgefallen sein, da in deren Inventaren etwa drei Viertel der eingetragenen Instrumentalwerke von in und um Wien tätigen Komponisten stammen.³⁷ Die im Kloster komponierte Instrumentalmusik geriet demgegenüber offenbar mehr und mehr in den Hintergrund.

Interessant ist, dass diese Entwicklung auf dem Sektor geistlich-liturgischer Musik nicht gleichermaßen stark ausgeprägt ist. In der bereits erwähnten Rubrik »Missae et de Requiem« des Göttweiger Katalogs scheinen zwar auch Werke Wiener Provenienz auf,³⁸ gleichzeitig sind aber die hauseigenen Komponisten und auswärtige Klostermusiker mit einer stattlichen Anzahl an Werken vertreten. Zu nennen sind etwa der im Stift Göttweig und anschließend an der Stadtpfarrkirche zu Krems a. d. Donau tätige Johann Georg Zechner (1716–1778), ferner der Göttweiger Stiftsorganist Franz Leopold Graff (1719–1779) sowie aus benachbarten Klöstern der Herzogenburger Chorregent Georg Donberger (1707–1768) und der Melker Stiftsorganist und Regens Chori Franz Schneider (1737–1812).

Der Bedarf an geistlicher Vokalmusik wurde in Göttweig vorwiegend mit jenen Werken abgedeckt, die von den Hauskomponisten stammten und auf die örtlichen Gegebenheiten zugeschnitten waren. Demgegenüber bezog man Instrumentalwerke ab circa 1755 nahezu ausschließlich aus Wien oder anderen Städten. Lediglich im Lambacher Katalog von 1768ff. sind vermehrt Sonaten, Sinfonien, Cassationen, Divertimenti und vor allem Parthien bzw. Partiten eingereiht, die von Klostermusikern stammen. Der Lambacher Organist Joseph Tischer (Lebensdaten unbekannt) ist ebenso unter den Komponisten zu finden wie der St. Florianer Chorregent Franz Josef Aumann (1728–1797), der bereits erwähnte Johann Georg Zechner und der Chorregent des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Pölten Johann Adam Scheibl (1710–1773).

Es ist unklar, weshalb im Bereich der Instrumentalmusik nach der Jahrhundertmitte nur fallweise auf klosterinterne Produktion gesetzt worden ist. Man könnte damit spekulieren, dass die Chorregenten und Organisten neben ihren organisatorischen und

37 Vgl. die entsprechenden Tabellen und Tortendiagramme in der Dissertation der Verfasserin: Christiane Maria Hornbachner, *Klöster als Konsumenten am Wiener Musikalienmarkt – Distribution und Transformation von Instrumentalmusik 1755–1780*, Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2018, S. 68–71.

38 Im Zeitraum 1750 bis 1780 wurden bevorzugt Messkompositionen von Wiener Chorregenten und Organisten erworben, darunter in erster Linie Werke von Johann Franz Ehrenhardt (ca. 1697–1753, Regens Chori und Organist an Maria am Gestade), Georg Reutter d.J. (1708–1772, Domkapellmeister an St. Stephan und ab 1751 Hofkapellmeister), Tobias Gsur (1726–1794, Hofmusiker und Regens Chori an der Schottenkirche), P. Joseph Keinz OSA (1738–1810, Regens Chori an St. Augustin) sowie von einem gewissen, bisher nicht eindeutig identifizierten Johann Habegger. Letzterer dürfte höchstwahrscheinlich mit dem unter gleichem Namen bei Wilkowitz erwähnten Regens Chori der Wiener Waisenhauskirche identisch sein. Vgl. Joachim Bernhard Wilkowitz, *Nachricht von der gegenwärtigen Beschaffenheit der Normalschule und einiger andern deutschen Schulen und bey der kaiserlich-königlichen Residenzstadt Wien*, Wien: Im Verlage der deutschen Schulanstalt, 1775, S. 9.

musikpraktischen Aufgaben mit der Bereitstellung ständig neuer geistlicher Kompositionen für die klösterlichen Festtage ausgelastet waren. Möglicherweise war außerdem schon zu dieser Zeit die Beschaffung von Instrumentalwerken aus Wien mit weniger Aufwand verbunden als die Kreierung neuer Werke vor Ort. Letztlich ist aber auch nicht auszuschließen, dass von den privat verwendeten Kompositionen der Mönche weniger Material erhalten geblieben ist und die Quellenlage deshalb ein verzerrtes Bild der tatsächlichen Verhältnisse gibt. Beachtenswert wäre etwa das kompositorische Schaffen von P. Amand Ivanschiz (1727–1758), Mitglied des Paulinerordens,³⁹ und jenes des sogenannten »Melker Kreises« mit Robert Kimmerling, Marianus Paradeiser, Maximilian Stadler, Johann Georg Albrechtsberger und Franz Schneider. Allerdings finden nur wenige ihrer Sinfonien, Divertimenti, Quartetti etc. in den bekannten Klosterinventaren Erwähnung.

Trotz der vielen Unsicherheiten und Erschließungslücken darf angenommen werden, dass mit der Vorführung von Sinfonien J. Haydns, Vanhals und weiterer überregional bekannter Komponisten andere rezeptive Effekte erzielt werden sollten als durch die Darbietung geistlich-liturgischer Vokalmusik. Während man bei letzterer um künstlerische Eigenständigkeit und Profilierung auch gegenüber anderen Ordenshäusern bemüht war, folgte man bei Instrumentalmusik einem allgemeineren, von außerhalb kommenden Trend. Dieser manifestiert sich nicht zuletzt darin, dass Kompositionen aus anderen Ländern nur sporadisch aufscheinen oder gänzlich fehlen.

Instrumentalmusik der in Böhmen und Mähren wirkenden Komponisten, z. B. jene von Antonín Laube (1718–1784) oder Anton Neumann (ca. 1720–1776), ist quantitativ nicht viel mehr als eine Randerscheinung. Kompositionen der fürsterzbischöflichen Hofmusiker aus Salzburg scheinen in den Beständen diverser Klöster gehäuft auf;⁴⁰ am Sektor der Instrumentalmusik kann aber nur Michael Haydn annähernd mit den Wiener Größen mithalten.⁴¹ Italienisches Sinfonien-Repertoire wurde um die Jahrhundertmitte noch einigermaßen häufig erworben, so übrigens auch in der esterházyschen Hofmusikkapelle

39 Vgl. Otto Biba/Christian Fastl, Art. »Ivanschiz (Ivančić), P. Amand OSPPE (Matthias Leopold)«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).

40 Speziell der Katalog des oberösterreichischen Benediktinerstiftes Lambach enthält Sinfonien aus Salzburg in größerer Zahl, darunter hauptsächlich Werke von Leopold Mozart, der mit dem Kloster in persönlicher Beziehung stand und es öfter besuchte. Am 4. Jänner 1769 machte er dem Kloster das Manuskript einer seiner vermutlich in Salzburg komponierten Sinfonien (Sinfonie in G-Dur, LMV G16) zum Geschenk. Da auch Wolfgang Amadeus dem Konvent eine seiner Sinfonien (KV Anh. 221, 45^a) gewidmet hatte (diese dürfte bereits 1766 entstanden sein), haben sich zur Unterscheidung der beiden Werke die Namen *Alte* (KV Anh. 221) und *Neue Lambacher Sinfonie* (LMV G16) eingebürgert. Vgl. NMA IV.11.1, Vorwort, S. XI–XII.

41 Einschlägigen Studien ist zu entnehmen, dass Michael Haydn in etliche Klöster (v. a. nach St. Peter und Michaelbeuern in Salzburg sowie nach Kremsmünster, Lambach und St. Florian in Oberösterreich) persönliche Kontakte gepflegt hat. Vgl. Elisabeth Hilscher, »Michael Haydn – seine Beziehungen zu Klöstern und seine Musik in Klostermusiksammlungen«, in: Eva Maria Stöckler/Anges Brandnter (Hg.), »... dauert ewig schön und unveraltet ...«. *Johann Michael Haydn – kein vergessener Meister!*, Wien: Hollitzer, 2020, S. 113–123; Thomas Hochradner, »[...] und nichts war ihm lieber, als der Besuch geistlicher Orte.« Zur Bedeutung der Klöster für Leben und Werk Michael Haydns«, in: ebd., S. 125–133; Ulrike Aringer-Grau, »Michael Haydn und seine künstlerischen und persönlichen Beziehungen zu Klöstern«, in: *KmJb* 93 (2009), S. 41–55.

in Eisenstadt unter Joseph Haydns Vorgänger Gregor Joseph Werner (1693–1766).⁴² Dagegen fanden die Instrumentalwerke der in Frankreich wirkenden Komponisten, etwa jene der älteren Generation eines Joseph Bodin de Boismortier (1689–1755) und Jacques Aubert (1689–1753) oder die der jüngeren Generation um Filippo Ruge (ca. 1725–1767) und François-Joseph Gossec (1734–1829) kaum Resonanz.

Bloß ein kleiner Prozentsatz der klösterlichen Instrumentalmusikbestände entfällt auf Repertoire aus Mannheim. Obwohl mehrere Komponisten aus der Hofkapelle des Kurfürsten Karl Theodor mit ihren Instrumentalwerken ab Mitte der 1750er Jahre am Pariser Musikmarkt reüssierten und ihre Namen auch in den Bänden des Breitkopf-Katalogs laufend aufscheinen, fanden selbst von den Werken der Stamitz-Brüder nur verhältnismäßig wenige Aufnahme in die Bestände der großen österreichischen Klöster. Das sinfonische Schaffen des Mannheimer Hofmusikers Carlo Giuseppe Toeschi (1731–1788) ist in den Bänden des Breitkopf-Katalogs mit fast vierzig Werken vertreten, in den hier ausgewerteten Klosterinventaren taucht sein Name jedoch nur ein Mal in Vorau auf und da auch nur ein einziges Werk betreffend. Einem Mannheimer Hofmusiker aber – dem aus Wien gebürtigen Ignaz Holzbauer – ist eine Ausnahmestellung zu attestieren: Er verließ Ende der 1740er Jahre seine Heimatstadt und wirkte ab 1753 als Theaterkapellmeister am kurpfälzischen Hof. Holzbauers Werke wurden im österreichischen Raum auch nach seinem Weggang von Wien stark nachgefragt.

Zusammengefasst ist den untersuchten Inventaren eine kongruente Entwicklung abzulesen: Die Programmwahl im Bereich der Instrumentalmusik konzentrierte sich ab Mitte der 1750er Jahre immer deutlicher auf Wiener Repertoire. Die Rezeption von Werken ausländischen Ursprungs rückte demgegenüber in den Hintergrund. Eine bereits um die Jahrhundertmitte vielfältige Musizierpraxis im Instrumentalensemble fächerte sich mit wachsender Produktivität namhafter österreichischer Komponisten weiter auf. Um diese Wandlungsprozesse auch unter Berücksichtigung lokaler Sonderentwicklungen zu erfassen, erweisen sich Musikinventare als Quellen von unschätzbarem Wert.

2.1.4 Gliederungssystematik im Spiegel der Gattungsentwicklung

Mit dem stetigen Anwachsen der Notenbestände großer Klöster und der immer weiteren Diversifizierung des Gattungsspektrums bedurfte es eines durchdachten Ordnungssystems, folglich einer möglichst zweckmäßigen Strukturierung des Materials in Untergruppen. Die verschiedenen betitelten Werkkategorien in Musikinventaren des 18. Jahrhunderts sind heute häufig die letzten sichtbaren Relikte der einst gewählten Gliederungssystematik. Sie standen, so die These dieses Kapitels, in Wechselwirkung mit den am Musikmarkt verbreiteten Werkbezeichnungen und belegen auf Seiten der

42 Vgl. János Harich, »Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt«, in: *The Haydn Yearbook* 9 (1975), S. 5–125, hier S. 33–34 und S. 73–76. Harich analysiert ein auf das Jahr 1740 datiertes thematisches Verzeichnis der Instrumentalwerke der Esterházy-Kapelle sowie ein zweites, zwischen 1759 und 1762 angefertigtes Inventar mit einer eigens für »Musique instrumentale Italienne« angelegten Rubrik.

Musikrezipienten die Konsolidierung der »klassischen« Referenzgattungen Sinfonie und Streichquartett.

Die in Klosterinventaren aufscheinenden Titel der Instrumentalmusikrubriken sind in Tabelle 4 abgebildet.⁴³ Sie entstammen den bereits im vorigen Kapitel gelisteten thematischen Katalogen und zwei weiteren Musikalienverzeichnissen:

- Benediktinerstift Melk 1787: »Katalog von Musikalien beim Regenschoriat zu Melk [1]787«.
- Zisterzienserstift Stams 1791ff.: »Registrum Musicalium Stamsensium. Sub auspiciis D. D. Sebastiani Abbatis. Opera Fr. Stephani Paluselli p[ro] t[empore] Chori-Directoris. 1791«.

Wenngleich in den Inventaren einige Werkgenres in Gruppen zusammengefasst sind (der Instrumentalmusikteil des Lambacher Katalogs 1768ff. ist beispielsweise mit der summarischen Angabe »Symphonien, Parthien, Cassationen, Divertimenti, A Quadro, A Tre« betitelt), werden sie in Tabelle 4 zugunsten einer übersichtlichen Vergleichsdarstellung getrennt angeführt.

Jeder der untersuchten Kataloge beinhaltet eine eigens für Sinfonien eingerichtete Sektion. Abgesehen von den Inventaren der Augustiner-Chorherrenstifte Vorau und Klosterneuburg enthalten sämtliche Verzeichnisse mindestens eine weitere Kategorie, der Parthien und andere Genres der Instrumentalmusik zugeordnet sind. Ab den 1780er Jahren macht sich in der Gliederung der Klosterinventare zudem eine deutliche Ausdifferenzierung der Kammermusikgenres in Quartette, Trios, Duos etc. bemerkbar – eine Spezifizierung der Namensgebung, die offensichtlich vom städtischen Musikmarkt übernommen worden ist.

In Wien florierte speziell in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts der Handel mit geschriebenen und vermehrt auch mit gedruckten Noten. Für die Vermittlung zwischen Produzenten und Konsumenten bedurfte es mit steigendem Angebot und erweiterter Käuferschaft klarer Orientierungshilfen, somit auch einer gattungsmäßig griffigeren Kategorisierung der zum Verkauf stehenden Musikwerke. Vielfach wurde die Stimmenanzahl der Kompositionen zum namensgebenden Faktor deklariert und umgekehrt besetzte man die Werktitel immer öfter mit typischen Merkmalen wie etwa einer bestimmten Satzfolge. Daraus entstand ein konsolidierender Kreislauf, denn die verlegerisch motivierte Bündelung von Stücken wirkte wiederum auf die Musikproduktion zurück. Wie Carl Dahlhaus betonte, zeichnete sich in neuen Kompositionen »eine Tendenz zum Zyklischen, zur inneren Rechtfertigung des von außen Erzwungenen« ab.⁴⁴

Im Unterschied zu Vokalmusik, deren Gliederung in liturgische und nicht-liturgische Stücke sich gemeinhin aus dem Text ergibt, unterliegt die Kategorisierung

43 Ergänzt sei ein Hinweis darauf, dass der Katalog aus Raigern mehrere Schichten von Nachträgen aufweist, unter diesen die folgenden, erst Anfang des 19. Jahrhunderts hinzugefügten und deshalb nicht in der Tabelle berücksichtigten Instrumentalmusikrubriken: »Quartetti, Terzetti, Duetti etc. a instrum« und »Concerto pour Fortepiano«.

44 Carl Dahlhaus, »Was ist eine musikalische Gattung?«, in: Siegfried Mauser (Hg.), *Theorie der Gattungen*, Laaber: Laaber-Verlag, 2005, S. 85–91, hier S. 87.

Tabelle 4: Rubriken der Instrumentalmusik in Verzeichnissen klösterlicher Musiksammlungen (nach Einzelkomponenten aufgeschlüsselt)

Herzogenburg 1751ff.	Lambach 1768ff.	Vorau 1771ff.	Raigern 1771ff.	Melk 1787ff.	Klosterneuburg 1790ff.	Melk ca. 1791	Stams 1791ff.	Göttweig 1830ff.
Sinfoniae cum & sine Clarinis ac Tymp[anis]	Symphonien	Sinfoniae (I, II, III classis)	Symphoniae	Sinfonien	Sinfoniae	Sinfonie	Symphoniae	Symphoniae
			Sonatae et Marche antique					
Parthiae cum & sine Clarinis & Corn[is]	Parthien		Parthiae a Quadro et A Tre; Parthiae Pastoral[es]					Parthiae
	Cassationen							Cassatio
	Divertimenti							Divertimento
						Sextetti	6	
				Quintetti		Quintetti	5	
	A Quadro			Quartetten [sic]		Quartetti	Quadros	Quadro
	A Tre			A Tre		Trio		
				Duetti		Duetti	Duetti	
			Concerto			Violini Concerti	Concerti	Concerto
				Klaviersachen				

von theoretisch vielfältig einsetzbarer Instrumentalmusik individuell zweckmäßigen, mitunter ambigen Ordnungsstrukturen. Hinsichtlich der Namensgebung müssen sowohl musikimmanente Kriterien wie insbesondere die Besetzung als auch räumlich-dispositive, also solche der Funktion, des Zweckes und/oder des Aufführungsortes als Einflussfaktoren in Betracht gezogen werden. Und selbstverständlich können auch mehrere dieser Gliederungsmomente titelbildend wirken, wie etwa das Herzogenburger Inventar von 1751ff. zeigt: In einem Abschnitt mit dem Titel »Sinfoniae cum & sine Clarinis ac Tympanis« sind mehrsätziges Sonaten und Sinfonien zu finden. Deren Einsatzgebiet dürfte aufgrund der oftmaligen Beteiligung der Orgel im kirchlichen Bereich gelegen haben. Die nächste Abteilung enthält ausschließlich »Parthiae«, welche der Satzfolge nach der Suite ähneln. Groß besetzt, jedoch ohne Orgel, wurden diese Stücke sehr wahrscheinlich nicht in der Kirche, sondern als Tafel- oder Rekreationsmusik eingesetzt.

Während unbestritten sein dürfte, dass Cassationen und Divertimenti bevorzugt in solistischer Besetzung gespielt und nicht in der Kirche aufgeführt wurden, scheint das Besetzungsspektrum und der Einsatzort der Parthia vielseitiger gewesen zu sein. In Wondratschs Katalog sind Parthien just in einer Rubrik mit den sinfonischen Werken vereint, in den Verzeichnissen aus Herzogenburg und Raigern scheint dieses Genre hingegen getrennt von den Sinfonien auf. In Korrelation dazu heben sich die in Göttweig als Parthia bezeichneten Werke formal, satz- und besetzungstechnisch wenigstens auf den ersten Blick nicht von den Sinfoniae ab. Hier liegt allerdings ein außergewöhnlicher, zugleich gattungsgeschichtlich spannender Ausnahmefall vor, der einer genaueren Betrachtung lohnt (s. Kapitel 6.2).

Concerti kommen – abgesehen vom Raigerner Katalog 1771ff. – erst in den nach 1780 angelegten Inventaren vor.⁴⁵ Die Zahl der instrumentalbegleiteten Solokonzerte ist im Vergleich mit den bereits genannten Gruppen der Ensemblesmusik allerdings auch dort gering. Kompositionen für einen Spieler – insbesondere Clavierstücke – wurden bei der Katalogisierung der Großbestände von Klosterkapellen generell selten berücksichtigt. Dies könnte bedeuten, dass der Besitz und Gebrauch von Notenmaterial für solistisches Musizieren eher Privatsache einzelner Patres oder weltlicher Klostermusiker als Angelegenheit der Chorregenterei gewesen sein könnte. Jene Werkgruppe hingegen, die in allen genannten Inventaren vertreten ist und rang- wie zahlenmäßig die Instrumentalmusiksektion jeweils anführt, ist die der Sinfonien. Ihr gilt in den folgenden Kapiteln die größte Aufmerksamkeit.

45 Bezüglich der Rezeption von Konzerten für Tasteninstrumente im österreichischen Raum zwischen 1750 und 1770 hat Martin Eybl auf die in Raigern nachweisbaren, ungewöhnlich großen Bestände an Klavier- bzw. Orgelkonzerten Wiener Provenienz (von J. Haydn, J.A. Štěpán, G.Chr. Wagenseil u.a.) aufmerksam gemacht. Großteils dürfte die Sammlung vom Raigerner Stiftsorganisten Benedikt Rutka (1746–1824) aufgebaut worden sein. Vgl. Martin Eybl, »From court to public: The use of keyboard concertos in Austria 1750–1770«, in: *Ad Parnassum* VI/2 (2008), S. 19–40, hier S. 34; ders., *Sammler*innen*, S. 290–299.

2.2 Bedeutende Komponisten – bedeutende Instrumentalmusikgenres

Zu den Komponisten, die hauptsächlich in Wien oder nahe der Hauptstadt tätig waren und deren Instrumentalwerke im Untersuchungszeitraum in klösterlicher Überlieferung auftauchen, zählen Marc'Antonio Ziani (ca. 1653–1715), Johann Joseph Fux (1660–1741), Antonio Caldara (ca. 1670–1736), Johann Georg Reinhardt (ca. 1676–1742), Johann Baptist Peyer (ca. 1678–1733), Gregor Joseph Werner (1693–1766), Ignazio Maria Conti (1699–1759), Johann Adolf Hasse (1699–1783), Franz Ignaz Tuma (1704–1774), Georg Reutter (1708–1772), Giuseppe Bonno (1711–1788), Joseph Umstatt (1711–1762), Ignaz Holzbauer (1711–1783), Georg Christoph Wagenseil (1715–1777), Matthias Georg Monn (1717–1750), Wenzel Raimund Johann Birck (1718–1763), Adalbert Fauner (1719–1769), Matthäus Schlöger (1722–1766), Joseph Paul Ziegler (1722–1767), Johann Christoph Monn [Mann] (1726–1782), Karel Kohout (1726–1784), Josef Starzer (1726–1787), Josef Antonín Štěpán (1726–1797), Franz Asplmayr (1728–1786), Florian Leopold Gassmann (1729–1774), Joseph Haydn (1732–1809), Carlo d'Ordonez (1734–1786), Christoph Sonnleithner (1734–1786), Joseph Orsler (ca. 1736–1806), Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), Leopold Hofmann (1738–1793), P. Joseph Keinz OSA (1738–1810), Johann Baptist Vanhal (1739–1813), Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799), Joseph Purksteiner (ca. 1739–1797), Václav (Wenzel) Pichl (1741–1805), Joseph Krottendorfer (1741–1798), Conrad Breunig (1741–1816), Thaddäus Huber (1742–1798), Johann Nepomuk Went (1745–1801), František Adam Míča (1746–1811), Josef Bárta (ca. 1746–1787), Johannes Sperger (1750–1812), Antonio Salieri (1750–1825), Franz Lamotte (1751–1780), Franz Anton Hoffmeister (1754–1812), Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), Franz Krommer (1759–1831), Wenzel Müller (1759–1835), Adalbert Gyrowetz (1763–1850) und Joseph Leopold Eybler (1765–1846).

Die Riege der vor Joseph Haydn geborenen Komponisten und jene der jüngeren Sinfonikergenerationen halten sich in klösterlicher Überlieferung zahlenmäßig in etwa die Waage. Den Löwenanteil des rezipierten Repertoires machen dennoch Kompositionen von Joseph Haydn, Leopold Hofmann, Johann Baptist Vanhal und Carl Ditters von Dittersdorf aus. Aus der ersten Sinfonikergeneration zogen vor allem Werke von Georg Christoph Wagenseil weite Kreise, aus der jüngsten ist Franz Anton Hoffmeister jener mit den meisten Nennungen in Klosterinventaren. Hoffmeister war als Komponist äußerst produktiv und zwischen 1784 und 1791 auch als Musikverleger in Wien tätig. Allerdings konnten seine Altersgenossen und letztlich auch er selbst im Bereich der monastischen Musikpflege bei Weitem nicht an die Erfolge der älteren Generationen anknüpfen. Der tiefgreifende strukturelle Wandel der Klöster unter dem Druck josephinischer Reformpolitik stand der Breitenwirkung ihrer Werke ganz offensichtlich im Weg.

Die nächsten Unterkapitel sind jenen sieben Musikerpersönlichkeiten gewidmet, deren kompositorisches Œuvre zwischen 1755 und 1780 im Mittelpunkt der Instrumentalmusikpflege in Ordenshäusern gestanden hat: beginnend bei Ignaz Holzbauer und Georg Christoph Wagenseil über Florian Leopold Gassmann, Carlo d'Ordonez, Leopold Hofmann bis Johann Baptist Vanhal und zuletzt Carl Ditters von Dittersdorf. In den Kurzporträts werden Charakteristika der klösterlichen Werküberlieferung herausgear-

beitet – gefolgt von einem großen Kapitel, das dem rezeptionsgeschichtlichen Ausnahmestatus Joseph Haydns Rechnung trägt.

2.2.1 Ignaz Holzbauer

Die bisher über Werk und Wirken von Ignaz Holzbauer (1711–1783) veröffentlichten Studien fokussieren mehrheitlich auf seine dreißigjährige Amtszeit als Kapellmeister am Hof des Kurfürsten Karl Theodor (reg. 1742–1799) in Mannheim. Auch die bisher einzige Katalogisierung seines sinfonischen Schaffens ist in jenen zwei Bänden der *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* (DTB) festgehalten, die Hugo Riemann zu Beginn des 20. Jahrhunderts der »pfälzbayerischen Schule« gewidmet hat.⁴⁶ Tatsächlich war Holzbauer aber bereits 42 Jahre alt, als er 1753 seinen Dienst am kurpfälzischen Hof antrat. Er wechselte aus einer Anstellung als Oberkapellmeister am Württembergischen Hof in Stuttgart nach Mannheim. Davor hatte er schon längere Zeit in seiner Heimatstadt Wien als Komponist gewirkt.⁴⁷

Ersten Gesangs- und Instrumentalunterricht dürfte Holzbauer an der Domkirche zu St. Stephan in Wien erhalten haben. Nach intensiven Lehrjahren, die er mit einem Venedig-Besuch abrundete, sowie einer ersten Anstellung im mährischen Holleschau wurde er Anfang der 1740er Jahre komponierend und bald auch als Musikdirektor für das Wiener Burgtheater tätig. 1751 folgte er dem Ruf an den Württembergischen Hof und brach damit seine Zelte in Wien ab. Holzbauer feierte dann als Komponist speziell im Opernfach beachtliche Erfolge, hinterließ aber auch über 200 Sinfonien, etliche Ballettmusiken, Konzerte und Kammermusik, vor allem Streichtrios und -quartette.

Trotz Holzbauers Weggang von Wien kursierten hier auch in der Folgezeit Abschriften zahlreicher seiner Instrumentalwerke. Ein handfester Beweis dafür findet sich im Katalog jener Musikaliensammlung, die Leopold II. Friedrich Egk von Hungersbach während seiner kurzen Amtszeit als Olmützer Bischof zwischen 1758 und 1760 angehäuft hat: Unter den »Von Wien mitgebrachte[n]« Werken sind in diesem Katalog vier Sinfonien Holzbauers aus dem Jahr 1759 und sechs weitere von 1760 gelistet.⁴⁸ Auch im 1759 erstellten Katalog der Esterházy-Musiksammlung ist in der Rubrik »Musique Instrumentale Italienne« immerhin eine Sinfonie Holzbauers verzeichnet.⁴⁹ Dass es sich bei den genannten Werken um Kompositionen handelt, die Holzbauer bereits vor seiner Berufung an den Württembergischen Hof 1751 angefertigt und verbreitet hatte,

46 Vgl. *Sinfonien der pfälzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker) 1* (= DTB 3/1), hg. von Hugo Riemann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902; *Sinfonien der pfälzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker) 2, 1* (= DTB 7/2), hg. von dems., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906.

47 Vgl. hier und im Folgenden Bärbel Pelker, Art. »Holzbauer, Ignaz (Jakob)«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).

48 Vgl. »Catalogus über die Hochfürstl. Musicalia und Instrumenta«, Ms., Olomouc, Státní archiv-Arcibiskupská sbírka, C. Kart. 504, transkribiert und kommentiert von Jiří Sehnal in: Ders., »Das Musikinventar des Olmützer Bischofs Leopold Egk aus dem Jahre 1760 als Quelle vorklassischer Instrumentalmusik«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 29/4 (1972), S. 285–317, hier S. 308–309, 312 und 314.

49 Vgl. Harich, »Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle«, S. 75.

ist unwahrscheinlich. Außerdem liegt bisher nur für eine seiner Sinfonien eine Referenz aus den 1740er Jahren vor.⁵⁰ Ob Holzbauer während seiner Wiener Zeit überhaupt Sinfonien in größerer Zahl komponiert, geschweige denn diese in Umlauf gebracht hat, ist mit dem bislang erschlossenen Material nicht zu klären. Bewiesen ist hingegen, dass Holzbauer auch nach 1751 mehrmals für kürzere Zeit nach Wien zurückgekehrt ist (Belege gibt es für Wienaufenthalte in den Jahren 1758 und 1760). Womöglich nutzte er dann die Gelegenheit, seine Kontakte in die Wiener Musikszene wieder aufleben zu lassen und einige seiner Kompositionen an Händler und Kopisten zu verkaufen.

Jens Peter Larsen vertrat die Ansicht, dass die in österreichischen Klöstern nachweisbaren Sinfonien Holzbauers nichts mit dem typischen Mannheimer sinfonischen Stil gemein hätten. Sie stünden vielmehr auf einer Linie mit der österreichischen Tradition um 1760, was darauf hinweise, dass Holzbauer sich nicht gänzlich von seiner Heimat entfernt hat. Es sei sogar gut möglich, dass er eigens für Abnehmer in Wien Instrumentalwerke komponiert und diese an den lokal gängigen Stil angepasst hat. In diesem Sinne könne Ignaz Holzbauer sehr wohl als ein »Mitschöpfer der Wiener Symphonie-Tradition«⁵¹ anerkannt werden. Martin Eybl untermauert diese These mit Material aus Kremsmünster.⁵² Seiner Einschätzung nach legten Klöster ebenso großen Wert auf ein aktuell gestaltetes Musikprogramm wie die Veranstalter der Wiener Fastenkonzerte. Es sei deshalb schwer vorstellbar, dass die in Kremsmünster zwischen 1763 und 1764 hergestellten Abschriften von insgesamt zwölf Sinfonien Holzbauers auf dessen Wiener Zeit zurückgehen, die Kompositionen also mindestens 15 Jahre früher entstanden sind.

Schon allein aufgrund seines familiären Hintergrundes und seiner früheren beruflichen Tätigkeit in der Heimat darf angenommen werden, dass die Stadt Wien für Holzbauer zeitlebens ein wichtiger Bezugspunkt geblieben ist.⁵³ Schließlich war Holzbauer auch der einzige Mannheimer Hofmusiker, dessen Werke in Österreichs Klöstern häufig abgeschrieben und weit verbreitet wurden. Es bedürfte allerdings einer umfassenden Aufarbeitung der Überlieferungssituation, um mehr Licht in dieses Kapitel der deutsch-

50 Vgl. A-Wgm Mus. Hs. IX.23365 mit Aufführungsdaten ab 1749; Larsen, »Vorgeschichte der Symphonik«, S. 113.

51 Jens Peter Larsen, »Zur Entstehung der österreichischen Symphonietradition (ca. 1750–1775)«, in: *The Haydn-Yearbook* 10 (1978), S. 72–80, hier S. 74.

52 Vgl. Eybl, »Frühe Quellen von Konzertsinfonien«, S. 95.

53 Ignaz Holzbauers Vater, der um 1654 geborene Jacob Holzbauer, war bis zu seinem Tod 1738 in Wien als bürgerlicher Schuster tätig. Ein Bruder von Ignaz, Franciscus Holzbauer (1708–1776, Taufname: Franciscus Josephus Aloisius), wirkte als Arzt im »Dreifaltigkeitsspital« am Rennweg, welches 1754 mit dem »Spanischen Spital« am Alsergrund zusammengelegt wurde. Zu Franz Holzbauers Arbeitskollegen im »Unirten Spital« am Alsergrund zählte der renommierte Mediziner Leopold Auenbrugger (1722–1809), der mit Antonio Salieri und Joseph Haydn enge Freundschaft pflegte. Haydn widmete den beiden musikalisch begabten Töchtern Auenbruggers, Katharina und Marianne, bekanntlich sechs seiner Klaviersonaten (Hob XVI:20 und 35–39). Vgl. DA Wien/St. Stephan, Taufbuch Sign. 01–053, fol. 317v (Taufe des Franciscus Josephus Aloisius Holzbauer am 21. Juni 1708), Sterbebuch Sign. 03–22, S. 86 (Jacob Holzbauers Tod am 15. Sep. 1738), PfA Wien/Unsere liebe Frau zu den Schotten, Sterbebuch Sign. 03–11, fol. 106v (Tod des Franciscus Holzbauer am 9. März 1776). Vgl. auch Theodor Puschmann, *Die Medizin in Wien während der letzten 100 Jahre*, Wien: Perles, 1884, Reprint Bremen: Unikum, 2012, S. 57–58 sowie Elisabeth Th. Hilscher, Art. »Auenbrugger, Leopold von«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).

österreichischen Musikgeschichte bringen zu können.⁵⁴ Die nun folgenden Hinweise auf klösterliche Quellen mögen einen kleinen Beitrag dazu leisten.

Auf einst umfangreiche Bestände an Instrumentalwerken Ignaz Holzbauers verweisen Quellen in den drei Benediktinerklöstern Lambach, Kremsmünster und Göttweig. Ist von den neun in Göttweig zwischen 1763 und 1767 angeschafften Sinfonien keine einzige erhalten geblieben, sind in Lambach immerhin noch zehn und in Kremsmünster zwölf Werke vorhanden. Auch die beiden frühesten Referenzen für Sinfonien Holzbauers in klösterlichen Notenbeständen sind in zwei Benediktinerstiften zu lokalisieren:

- Im oberösterreichischen Stift Lambach wird eine Abschrift der Sinfonie in E-Dur DTB 3/1 E5 aufbewahrt, die den Titel *Sinfonia a 4tro Ex E Violino Primo Violino Secondo. Viola oblig: E Basso. A:A:L: Del: Sig:re Holtzpaur*⁵⁵ trägt. Einem Vermerk zufolge dürfte sie im Kloster am 21. Juli 1754 aufgeführt worden sein.
- Ebenfalls auf das Jahr 1754 verweist die Abschrift einer anderen Sinfonie Holzbauers (DTB 3/1 deest, DTB 16 deest, EdM 24 deest), die im Musikarchiv des niederösterreichischen Benediktinerstiftes Seitenstetten liegt. Hier jedoch dürfte die Jahresangabe den Zeitpunkt des Notenerwerbs betreffen: *Symphonia à Violino Primo Violino Secondo Alto Viola Con Basso Authore Holzbaur. [1]754.*⁵⁶

Nach Gerda Lang sei die erstgenannte Abschrift von einem Organisten und Kopisten namens Joseph Tischer angefertigt worden. Dessen Wirken im Stift Lambach ist für den Zeitraum zwischen 1748⁵⁷ und 1760 belegt. Unter jenen Lambacher Kopisten, die Abschriften von Werken Wiener Provenienz anfertigten, war Tischer der mit Abstand produktivste. Er nahm von zwei weiteren Instrumentalstücken Holzbauers Kopie⁵⁸ und stellte auch Abschriften mehrerer Werke von Aspelmayr, Boog, Hasse, Monn, Ordonez, Reutter, Tuma, Wagenseil und Ziegler her.⁵⁹ Da aber über seine Biographie und sein Wirken im Kloster kaum ein Detail in Erfahrung zu bringen ist, bleibt offen, wie er bereits um die Jahrhundertmitte an die Vorlagen für seine Kopien gelangt war.

Neun der ursprünglich dreizehn überlieferten Lambacher Kopien von Sinfonien Holzbauers sowie zwei Scherzi sind im Haupteintrag des Musikalienkatalogs von 1768ff. registriert. Somit steht fest, dass diese Werke spätestens um 1768 in die Bestände des

54 Weiters wäre noch die von Jan LaRue und Eugene K. Wolf geäußerte Vermutung nachzuprüfen, wonach Holzbauer doch schon in den 1730er Jahren während seiner Anstellung in Holleschau mit dem Komponieren von Sinfonien begonnen haben könnte. Vgl. Jan LaRue/Eugene K. Wolf, Art. »Symphony. I. 18th century«, in: NGroveD online (Zugriff 31.10.2022).

55 A-LA Mus.Hs. 340. Das Kürzel »A:A:L:« (= Amandus Abbas Lambacensis) im Titel zeigt an, dass dieses Werk während der Amtszeit Amandus Schickmayrs als Abt von Lambach (1746–1794) erworben worden ist. Im Lambacher Katalog von 1768ff. ist diese Sinfonie Holzbauers auf Seite 279 vermerkt. Vgl. Sherman, *Lambach thematic catalogue (1768)*, S. 239 [279], Nr. 1174. Vgl. auch RISM online ID no.: 603000147 (Zugriff 31.10.2022).

56 A-SEI Mus.Hs. V:1090. Vgl. auch RISM online ID no.: 600025982 (Zugriff 31.10.2022).

57 Vgl. Lang, *Lambach*, Bd. 1, S. 46.

58 A-LA Mus.Hs. 342 (DTB 3/1 deest, DTB 16 deest, EdM deest), RISM online ID no.: 603000149 und Mus.Hs. 346 (DTB 3/1 D6), RISM online ID no.: 603000153 (Zugriff 31.10.2022).

59 Vgl. Lang, *Lambach*, Bd. 1, S. 46 sowie Bd. 2, S. LXXXIX–XCI.

Klosters eingegangen sind. Eine der Sinfonien trägt – wie bereits erwähnt – einen Auführungsvermerk für den 21. Juli 1754, eine weitere für das Jahr 1761, eine dritte weist im Titel den Komponisten »Ignazio Holzbauer« explizit als Kapellmeister des Kurfürsten von der Pfalz aus (»Maes[tro] di Cap[pella] di S: A: S: Elettore Palatino«).⁶⁰ Man war also über Ignaz Holzbauers Wirken am kurpfälzischen Hof im Bilde.

Nicht minder interessant ist die vorhin an zweiter Stelle genannte Seitenstettener Abschrift einer Sinfonie in D-Dur von Holzbauer. Sie wurde in diesem Benediktinerkloster 1754 erworben, als Holzbauer sein Amt als Theaterkapellmeister in Mannheim bereits angetreten hatte. Die Existenz der Sinfonie entging sowohl Hugo Riemann als auch Ursula Lehmann – den beiden Forscherpersönlichkeiten, die als erste und bisher einzige Sammelausgaben der Sinfonien und Kammermusikwerke Holzbauers vorgelegt haben.⁶¹ Offenbar sind ihnen jene Quellen unbekannt oder noch nicht zugänglich gewesen, aus denen wir heute schließen können, dass diese Sinfonie doch weitere Verbreitung gefunden hat. Der bereits erwähnte Olmützer Bischof Egk erstand sie 1760, zudem liegt sie auch im etwa 50 Kilometer von Seitenstetten entfernten Stift Kremsmünster in Kopie vor.⁶²

Hier fällt auf, dass Pater Heinrich Pichler die Abschrift erst 1763 an sich brachte. Die Sinfonie kann also bei Aufnahme in das Repertoire der Kremsmünsterer Musiker nicht mehr zu den aktuellsten Kompositionen gezählt haben. Vielleicht war Pichler über das benachbarte Stift Seitenstetten, mit dem es offenbar immer wieder Austausch von Notenmaterialien gegeben hat, an dieses Werk gekommen. Schon für das Jahr 1706 ist in den Kremsmünsterer Kammereirechnungen der Eintrag »Einer Botin, die von Seitenstötten Musicalien gebracht 7 kr.«⁶³ vermerkt. Passend dazu ist auch ein Streichtrio Holzbauers da wie dort überliefert.⁶⁴

Dieses Fallbeispiel zeigt, dass in der Frühphase der Sinfonienrezeption 1755–1765 in Klöstern nicht ausschließlich hochaktuelle, von den Komponisten eben erst zu Papier gebrachte oder kürzlich uraufgeführte Musik von Interesse war. Da sich die klösterlichen Sinfoniensammlungen erst im Aufbau befanden, könnte Aktualität vorläufig nur eine Option und keine Aufnahmebedingung gewesen sein. Ignaz Holzbauer betreffend liegt zudem die Vermutung nahe, dass sich seine erfolgreiche Karriere in Mannheim auf den Wert seiner schon früher komponierten Werke günstig ausgewirkt hat.

60 Vgl. hier Fn. 55 sowie A-LA Mus.Hs. 349 (DTB 3/1 deest, DTB 16 deest, EdM deest, vgl. A-GÖ Mus.Hs. 2804) und 344 (DTB 3/1 G1).

61 Vgl. hier Fn. 46 sowie *Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts*, 2 Bde. (= DTB 15 und 16), hg. von Hugo Riemann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914f.; Ignaz Holzbauer, *Instrumentale Kammermusik* (= EdM 24), hg. von Ursula Lehmann, Kassel: Nagels, 1954.

62 Vgl. Sehna, »Egk/Olmütz 1760«, S. 314, Nr. 120 sowie A-KR Mus.Hs. H 23.152.

63 »Verzeichnus deren Chorregenterey Ausgaben bey dem löbl: Stüfft und Closter Cremsmünster von 1. Jan: bis lezten Decemb: 1706«, Beilagen zu Kammereirechnungen, A-KR Stiftsarchiv, Sign. KR 1706, Blg. 281, zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 298.

64 *Scherzo. Il galante* für 2 vl und bs, DTB 16 G2: A-SEI Mus.Hs. V.605 (ohne Datum), A-KR H 23.148 (»ad usum P. Henrici Pichler Profess[us] Cremifanensis 1763«).

2.2.2 Georg Christoph Wagenseil

Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) wurde mit Anfang Zwanzig als Scholar in die Wiener Hofmusikkapelle aufgenommen und mit der Unterstützung Johann Joseph Fux' bereits 1739 zum Hofkomponisten ernannt. Ab 1741 war der gebürtige Wiener zusätzlich Organist in der Privatkanpelle von Elisabeth Christine, der Witwe Kaiser Karls VI., und ab 1749 auch Hofklaviermeister der Erzherzoginnen. Auf Reisen nach Venedig, Frankfurt und Mailand steigerte er seinen internationalen Bekanntheitsgrad und fasste Anfang der 1750er Jahre mit einigen seiner Werke am Pariser Druckmarkt Fuß. Trotz überragender Erfolge als Komponist und Klaviervirtuose geriet Wagenseil in seinen letzten Lebensjahren in eine finanzielle Krise. Mitte der 1760er Jahre zog er sich wegen gesundheitlicher Probleme aus seiner Hofstellung zurück und blieb nur als Pädagoge noch einige Jahre aktiv. Sein kompositorisches Schaffen umfasst Kirchenmusik, Opern, Oratorien, Kantaten und andere Vokalmusik sowie Sinfonien, kleinere Kammermusikstücke (Quartette, Trios, Divertimenti), Konzerte und Klavierwerke.⁶⁵

Die frühen, etwa im Zeitraum 1745–1750 entstandenen Sinfonien waren aller Wahrscheinlichkeit nach Ouvertüren seiner Opern und Oratorien. Sie wurden in weiterer Folge auch als eigenständige Instrumentalwerke in Umlauf gebracht und gespielt. Die Göttweiger Klosterkapelle erwarb beispielsweise zwei Abschriften der Sinfonia aus Wagenseils Oratorium *Gioas Re di Giuda* (UA 1755 im Wiener Burgtheater).⁶⁶ Besonders interessant daran ist, dass eine der Kopien Aufführungsdaten ab 1767 trägt, darunter einen undatierten Vermerk über eine Aufführung »ad Sac[rificium] Sol[emne]«, also zum Pontifikalamt, mit der Namensangabe »Franc. Xav. Dutsek«. Es handelt sich dabei um einen der vielen Schüler Wagenseils, den aus Nordböhmen stammenden und ab 1770 in Prag wirkenden Tastenvirtuosen František Xaver Dušek (1731–1799). Der Aufführungsvermerk könnte also bedeuten, dass in Göttweig während eines feierlichen Hochamts zu Ehren des Gastes Dušek eine Sinfonie seines Wiener Lehrers vorgetragen worden ist.⁶⁷

Von Wagenseil sind – einige separat überlieferte Opern- und Oratorienouvertüren mitgezählt – gut einhundert Sinfonien nachgewiesen. Bis auf wenige Ausnahmen hielt er an der für die neapolitanische Opernsinfonie typischen Dreisätzigkeit fest. Er vertrat also im Vergleich mit Niccolò Jommelli (1714–1774) und den Mannheimer Hofmusikern einen eher konservativen Stil. Speziell die Konzertsinfonien der Spätphase 1755–1768 gewannen aber an Substanz und Umfang, womit Wagenseil wesentlich zur endgültigen

65 Vgl. Dagmar Glüxam, Art. »Wagenseil, Georg Christoph«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).

66 A-GÖ Mus.Hs. 2943/1+2 (beide ohne Datierung) und A-Wn Mus.Hs. 18247. Vgl. Marko Motnik, »Oratorien am Wiener Theater nächst der Burg in der Ära Durazzo. Repertoire, Interpreten und Interpretinnen, Verbreitungswege, Bearbeitungspraxis«, in: *StMw* 60 (2018), S. 45–125, hier S. 77.

67 In Kremsmünster liegt das gesamte Werk *Gioas Re di Giuda* (vom Librettisten Pietro Metastasio als »azione sacra« bezeichnet) in Partitur und Stimmen vor. Das Notenmaterial ist von Friedrich Kramel angefertigt und von Georg Pasterwiz korrigiert und adaptiert worden. Wie im gedruckten Libretto angegeben, gelangte das Bühnenstück 1774 in Kremsmünster anlässlich des dritten Jahrestages Erenbert III. Meyers im Amt als Abt zur Aufführung. Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 458–459. Vgl. hier auch Kap. 5.3 (*Akteure des Kulturtransfers – Georg Pasterwiz und Karl Ehrenbert von Moll*).

Verselbstständigung des Genres Sinfonie beitrug. Zusammen mit seinen Klavierkompositionen bescherte ihm dieses Repertoire schließlich international durchschlagenden Erfolg.

Zu den ersten »Entdeckern« von Wagenseils Instrumentalmusik sind auch Angehörige großer Benediktinerstifte zu zählen. Über umfangreiche Sammlungen mit Sinfonien und kleiner dimensionierten Instrumentalwerken Wagenseils verfügen heute ausschließlich die Benediktinerabteien Göttweig, Melk, Seitenstetten, Kremsmünster und Raigern. Der Wagenseil-Bestand von Stift Lambach wurde durch Quellenverluste stark dezimiert.⁶⁸ Von einem einst beachtlich großen Werkkomplex im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg ist kein einziges Werk mehr aufzufinden (im Katalog 1790ff. sind noch 17 Sinfonien aufgelistet).

John Kucaba und Helga Scholz-Michelitsch, die je ein Verzeichnis der Sinfonien Wagenseils erarbeitet haben, lokalisierten die ältesten datierten Abschriften etlicher Sinfonien in Klosterarchiven.⁶⁹ Diese Quellen bilden häufig den einzig konkreten Anhaltspunkt für die Datierung. Noch dazu sind manche Werke Wagenseils nur anhand einer einzigen Klosterabschrift oder mittels eines einmalig vorkommenden Eintrags in einem klösterlichen Inventar zu dokumentieren.⁷⁰ Man kommt also nicht umhin zu vermuten, dass Wagenseil besondere Beziehungen zu österreichischen Ordenshäusern gepflegt hat. Derzeit ist ein Naheverhältnis jedoch nur insofern nachzuweisen, als sämtliche Geschwister Wagenseils Ordensgemeinschaften angehörten. Sein Bruder Ignaz (1721–nach 1777) war Jesuit und unterrichtete unter anderem an der Universität Wien Grammatik. Eine Schwester namens Anna Eleonora Clara (1713–nach 1784, Ordensname Dominica) lebte im Orden der Augustinerinnen im Kloster zu St. Jakob auf der Hülben in Wien, eine weitere mit dem Namen Maria Theresia Polixena (1719–1762, Ordensname Anna Katharina) war Chorschwester bei den Elisabethinen auf der Wiener Landstraße.⁷¹

Den Herkunftangaben in Klosterkopien nach zu urteilen, setzte die Verbreitung der Instrumentalmusik Wagenseils in den österreichischen Stiften nicht früher ein, als seine

68 In A-LA Kat. 1768ff. wurden 19 Instrumentalwerke Wagenseils verzeichnet, aber nur zwei dieser Abschriften dürften erhalten geblieben sein. Zusätzlich zu berücksichtigen sind außerdem die Sinfonie in D-Dur MicWka 377, die ausschließlich in einer Lambacher Kopie Ignaz Holzbauer zugeschrieben wurde (A-LA Mus.Hs. 347), sowie zwei ohne Komponistenangabe im Klosterneuburger Katalog 1790ff. vermerkte Sinfonien, die aufgrund des Incipits als Werke Wagenseils identifiziert werden können (Kat. S. 82, Nr. 8: KucW 7, MicWka deest; S. 83, Nr. 10: MicWka 438). Die letzteren beiden Abschriften gelten als verschollen.

69 Vgl. John Kucaba, *The symphonies of Georg Christoph Wagenseil*, 2 Bde., Ann Arbor, Mich.: UMI, 2005 (zugleich Doctoral diss. Boston University 1967); Helga Scholz-Michelitsch, *Das Orchester- und Kammermusikwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog*, Wien: Verlag d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 1972. Anhang 1 der vorliegenden Studie enthält eine Konkordanz der Werkverzeichnisse MicWka und KucW.

70 Wagenseils Sinfonie in C-Dur MicWka 362 ist beispielsweise nur im Breitkopf-Katalog 1766 angeführt und in Form einer Göttweiger Quelle (A-GÖ Mus.Hs. 2953 mit dem Vermerk »Comparavit P. Odo [Schachermayr]/[1]770.«) überliefert. Vgl. Brook, *Breitkopf thematic catalogue*, S. 222, Supp. I (1766), Sp. 22.

71 Vgl. Helga Scholz-Michelitsch, *Georg Christoph Wagenseil. Hofkomponist und Hofklaviermeister der Kaiserin Maria Theresia*, Wien: Braumüller, 1980, S. 7 und 76–77 (Fn. 14 und 15).

Werke auf dem Pariser Druckmarkt angeboten wurden. Dieser Umstand mag in Anbetracht der enorm unterschiedlichen Entfernungen von Wien seltsam anmuten, er dürfte aber dadurch zu erklären sein, dass Wagenseil die Vermarktung seiner Werke in Paris gezielt vorangetrieben hat. Zur Illustration: Just im Jahre 1756, als der Göttweiger Chorregent P. Josephus Unterberger eine Abschrift der Sinfonie in C-Dur MicWka 350 besorgte (dabei handelt es sich um die älteste datierte Wagenseil-Quelle in klösterlicher Überlieferung überhaupt), war Wagenseil in Paris schon an sein erstes Druckprivileg gelangt. Als dann zu Beginn der 1760er Jahre das Interesse an Wagenseils Instrumentalwerken in Klöstern sprunghaft anstieg, zählte er in den Verlagsprogrammen mehrerer Pariser Verleger bereits zu den Fixsternen und dies bekanntlich als erster der in Wien tätigen Komponisten.⁷²

Eine weitere Parallele ist dahingehend festzustellen, dass Bläserstimmen sowohl in den Pariser Drucken von Wagenseils Sinfonien als auch in händisch gefertigten Klosterabschriften durchwegs flexibel gehandhabt werden. Die Partien der Hörner sind in Wagenseils Schaffen noch auf eine klangverstärkende Funktion des A tre- oder A quattro-Streichersatzes beschränkt, wie sich etwa am Beispiel der Sinfonie MicWka 372 zeigen lässt: Sie fand als einziges Werk eines Wiener Komponisten Aufnahme in den berühmten, vom Pariser Verleger Venier um 1758 annoncierten Druck *La Melodia Germanica* (op. 11). Für Veröffentlichungsstrategien von Pariser Verlegern ist diese Sammlung typisch, weil hier die Hornstimmen als »ad libitum«-Zusätze klassifiziert werden; sie waren dementsprechend separat zu erwerben (»[...] Les Cors de Chasses sont ad libitum; et se vendent separement.«). Auf die Frage, ob in diesem konkreten Fall die Hornstimmen überhaupt von Wagenseil stammen oder doch erst vom Verleger hinzugefügt worden sind, kann hier nicht näher eingegangen werden.⁷³ Fakt ist aber, dass auch andere in Paris angebotene Drucke mit Sinfonien Wagenseils wie überhaupt sehr viele Werke dieses Genres ohne oder lediglich mit separat zu kaufenden Hornstimmen erschienen sind.⁷⁴ Ebenso dürfte es unter Wiener Berufskopisten bzw. im direkten Umfeld des Komponisten und unter Klostermusikern üblich gewesen sein, aus Wagenseils Sinfonien nur den drei- oder vierstimmigen Streichersatz herauszuziehen oder eben – wenn gewünscht – Bläserstimmen bereitzustellen.

Zum Beispiel ist die Sinfonie in g-Moll MicWka 418 im Augustiner-Chorherrenstift Rottenmann sowie in den Benediktinerklöstern Göttweig, Melk, Kremsmünster und

72 Vgl. die Analyse der in Paris annoncierten Drucke mit Werken Wagenseils bei Kucaba, *Symphonies*, S. 62–75 sowie Sarah Noemi Schulmeister, *Antoine Huberty und die Wiener Instrumentalmusik am Pariser Notendruckmarkt 1756–1777*, Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2018, S. 57–60.

73 Alle in oder im Umland von Wien überlieferten Abschriften des Werks umfassen ausschließlich Streicherstimmen (vgl. A-Wgm Mus.Hs. XIII/8569, D-Rtt Wagenseil 3, H-P S 79). Vgl. Scholz-Michelitsch, *Orchester- und Kammermusikwerk*, S. 111–112.

74 Vgl. das Kap. »Fehlende Hornstimmen in Pariser Symphonie-Drucken« in: Sarah Noemi Schulmeister, »«Cors et Clarinettes nouvellement arrivés...«. Zur Präsenz deutscher Hornisten in Paris ab Mitte des 18. Jahrhunderts«, in: Sarah-Denise Fabian et al. (Hg.), *Johann Stamitz und die europäische Musikermigration im 18. Jahrhundert*, Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2021, S. 93–115, hier S. 93–95.

Lambach durchwegs in derselben Besetzung nachzuweisen (str, 2 ob).⁷⁵ Von einer der C-Dur-Sinfonien Wagenseils (MicWka 354) wurde in Göttweig hingegen nur der Streichersatz kopiert. Dasselbe Werk ist in Abschriften aus Kremsmünster und Lambach zusätzlich mit zwei Oboenstimmen und in Raigern sogar mit Horn- und Oboenstimmen ausgestattet.⁷⁶ Für eine weitere Sinfonie Wagenseils, jene in A-Dur MicWka 425, liegen allein im Stift Kremsmünster zwei Stimmensätze für verschiedene Besetzungen vor: eine Fassung mit Streichern, zwei Hörnern »ad libitum« und zwei Oboen »non oblig[at]i«, eine andere nur für vierstimmiges Streicherensemble.⁷⁷ Wurde die erste Fassung von einem geübten Schreiber, eventuell von einem Berufskopisten angefertigt, so stammt die zweite – dem Schriftbild und der Fehlerhaftigkeit nach zu urteilen – von einem weniger geübten Kopisten. Dieser, wahrscheinlich ein Angehöriger des Klosters, dürfte die erstere Quelle als Vorlage für seine reduzierte Fassung verwendet haben.

Zumal zwischen Klöstern und dem Pariser Notenhandel bisher keinerlei personelle oder strukturelle Verbindungen festgestellt worden sind, fehlt es an konkreten Anhaltspunkten, um bezüglich der Bläserbehandlung einen kausalen Zusammenhang zwischen klösterlicher Überlieferung und Pariser Editionspraxis zu konstruieren. Der Gedanke, die Vorgehensweise der französischen Verleger sei in den österreichischen Klöstern übernommen worden, ist ebenso wenig plausibel wie der umgekehrte Weg. Viel wahrscheinlicher ist, dass diese rezeptive Analogie ein charakteristisches Merkmal des Wagenseil'schen Œuvres, ja eine generelle Eigenschaft des um 1760 noch jungen Genres »Sinfonie« ist. Da die Bläserstimmen vorerst nur klangverstärkende Funktion hatten und zumeist die im Streichersatz vorhandenen Stimmen verdoppelten, bot sich je nach Aufführungsbedingungen auch eine Reduktion auf Streichquartett oder Streichtrio an. Dies dürfte von Pariser Verlegern als Vorteil erkannt und genützt worden sein, da aufgrund der flexiblen Besetzung eine breitere Käuferschaft angesprochen werden konnte. Und auch im klösterlichen Festkalender könnten sich Wagenseils Sinfonien aus diesem Grund als »Allrounder« erwiesen haben.

2.2.3 Florian Leopold Gassmann

Nach erfolgreichen Jahren als Opernkomponist in Venedig wurde der aus Böhmen gebürtige Florian Leopold Gassmann (1729–1774) mit Mitte Dreißig als Ballettkomponist nach Wien berufen. Er trat in der Nachfolge Christoph Willibald Glucks die Stelle als Theaterkapellmeister an und wurde 1764 zum »Hof- und Kammercompositor« ernannt. Mit dem Drama giocoso *La contessina* (Text von M. Coltellini nach C. Goldoni), das er

75 A-GÖ Mus.Hs. 2934; A-M 38; A-KR H 35.344; A-LA Kat. 1768ff., S. 285 [325], Nr. 1412 (Stimmen verschollen); A-Cd (vm. Bad Aussee/Rottenmann) Ms. 235. Vgl. Kucaba, *Symphonies*, Bd. II, S. 63 und Scholz-Michelitsch, *Orchester- und Kammermusikwerk*, S. 143 (die Quellen aus Melk und Rottenmann werden nur bei Kucaba erwähnt).

76 A-GÖ Mus.Hs. 2935; A-KR H 35.346; A-LA Kat. 1768ff., S. 286 [326], Nr. 1416 (Stimmen verschollen); CZ-Bm (vm. Raigern) A 13.086. Vgl. Kucaba, *Symphonies*, Bd. II, S. 25 und Scholz-Michelitsch, *Orchester- und Kammermusikwerk*, S. 98–99 (die Quellen aus Lambach und Raigern werden nur bei Kucaba erwähnt).

77 A-KR Mus.Hs. H 35.337 (vermutlich von einem Berufskopisten verfasst) und H 35.341 (lokal hergestellte Kopie mit der Herkunftsangabe »Ex AM« auf dem Titelblatt).

für das 1770 in Mährisch-Neustadt stattfindende Treffen von Joseph II. mit Friedrich II. von Preußen komponierte, wurden noch in den 1770er Jahren zahlreiche Bühnen Europas bespielt. 1772 erfolgte die Ernennung zum Hofkapellmeister, woraufhin Gassmann die Neuordnung des Hofmusikarchivs und als Vorstand der k.k. Hofbibliothek auch jene der dort lagernden wertvollen Bestände unternahm.⁷⁸

Einige von Gassmanns rund 30 Sinfonien waren ursprünglich Einleitungsstücke seiner Opern. Das kompositorische Schaffen des Hofkomponisten im Bereich der Instrumentalmusik umfasst außerdem Orchestermenuette, Ballettmusiken, Trios, Quartette und Quintette.⁷⁹ Unter den Klöstern besitzt das niederösterreichische Benediktinerstift Göttweig die größte Sammlung mit Instrumentalmusik von Florian Leopold Gassmann. Den Angaben in Wondratschs großem Katalog zufolge gelangten die Göttweiger Mönche zwischen 1766 und 1776 an Abschriften von insgesamt 18 seiner Sinfonien. Immerhin die Hälfte dieser Werke ist im Göttweiger Musikarchiv erhalten geblieben.⁸⁰ Die Stimmensätze von vier Gassmann-Sinfonien liegen in doppelter Ausführung vor, darunter jene in D-Dur HilG 7, die auch im Augustiner-Chorherrenstift Vorau sowie in den Benediktinerstiften Seitenstetten, Michaelbeuern und Raigern nachzuweisen ist.⁸¹ Ausschließlich (!) in Form von Klosterabschriften überliefert, scheint diese Sinfonie in Ordenshäusern besonders beliebt gewesen zu sein. In Göttweig sind neun Aufführungen zu belegen, verteilt über einen Zeitraum von gut 20 Jahren.⁸² Besonders bemerkenswert daran ist die Tatsache, dass – den ersten Vermerk 1768 ausgenommen – einzelne Sätze des Werks ausschließlich in den Jahren nach Gassmanns Ableben gespielt worden sind. Die letzte verzeichnete Aufführung fand gar erst am 1. November 1786 statt.

Sechs Sinfonien, von denen Göttweiger Patres Abschriften erwarben, entstammen je einem der folgenden Bühnenwerke Gassmanns:

- *Gli uccellatori* (Opera buffa, Text von Carlo Goldoni, UA 1759 in Venedig, Wiener EA 1768 in stark bearbeiteter Fassung im Burgtheater)
- *L'Olimpiade* (Opera seria, Pietro Metastasio, UA 1764 in Wien)

78 Vgl. Andrea Harrandt, Art. »Gassmann, Florian Leopold«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).

79 Vgl. Erwin Leuchter, *Die Kammermusikwerke Fl. L. Gassmanns*, Diss. Universität Wien, 1926; Eve Rose Meyer, *Florian Gassmann and the Viennese Divertimento*, 2 Bde., Ann Arbor, Mich.: UMI, 2005 (zugleich Doctoral diss. University of Philadelphia 1963).

80 Es handelt sich um die Signaturen A-GÖ Mus.Hs. 2664/1+2 (HilG 7), 2665/1+2 (HilG 137), 2666 (HilG 123), 2667 (HilG 138), 2668 (fragm., HilG 15), 2669/1+2 (HilG 3), 2672/1+2 (HilG 143), 2675 (HilG 131), 2680 (fragm., HilG 2).

81 In Hills Verzeichnis scheinen unter den Quellen für HilG 7 nur die Abschriften aus Göttweig (A-GÖ Mus.Hs. 2664/1 und 2664/2) und aus Michaelbeuern (A-MB XIX 21) auf. Vgl. George Robert Hill, *The Concert Symphonies of Florian Leopold Gassmann*, Ann Arbor, Mich.: UMI, 1975 (zugleich Doctoral diss. New York University 1975), S. 265. Da in Hills Sinfonienkatalog keine Quellen aus Vorau und Seitenstetten aufgenommen wurden, sind auch die beiden Abschriften Mus.Hs. 962 aus A-VOR und V 4 aus A-SEI (1770 von Regens Chori P. Martin Ober OSB erworben) bei HilG 7 nicht erwähnt. Außerdem wurde ein relevanter Eintrag im Raigerner Inventar von 1771ff. übersehen (S. 183, Nr. 25, hier unter den »Parthiae a Quadro et A Tre«, Zuschreibung an »Auth. Haydn«!).

82 Die Sätze 1 und 2 der Sinfonie wurden am 8. Aug. 1768 gespielt, der erste Satz allein am 15. Okt. 1774, 21. Nov. 1775, 11. Juli 1777, 23. Juni 1780, 26. Feb. 1781, 23. Nov. 1783 und am 1. Nov. 1786, der zweite Satz allein am 27. Feb. 1781. Vgl. A-GÖ Mus.Hs. 2664/1.

- *Il trionfo d'amore* (Azione teatrale, P. Metastasio, UA 1765 in Wien zur zweiten Hochzeit von Joseph II.)
- *Il viaggiatore ridicolo* (Dramma giocoso, C. Goldoni, UA 1766 in Wien)
- *L'amore artigiano* (Dramma giocoso, C. Goldoni, UA 1767 in Wien)
- *La notte critica* (Opera buffa, C. Goldoni, UA 1768 in Wien)

Wie schon bei Wagenseil beobachtet, waren auch hier die durchwegs dreisätzigen Opernouvertüren vom bühnendramatischen Kontext abgekoppelt und unter dem Titel »Sinfonia« als eigenständige Instrumentalwerke verbreitet worden. Erstaunlich ist, dass die Ouvertüre zu *Gli uccellatori* (HilG 126) unter Pater Leander Staininger bereits 1767, also im Jahr vor der Wiener Erstaufführung nach Göttsweig gelangt war. Drei weitere Opernsinfonien wurden nur wenige Monate nach der jeweiligen Wiener Uraufführung im Kloster angeschafft: *Il viaggiatore ridicolo* 1767, *L'amore artigiano* 1768 und *La notte critica* 1768 (vgl. Abb. 4).⁸³ Stift Göttsweig war aber nicht das einzige Ordenshaus, das sich für dieses Repertoire interessierte: Die Ouvertüre zu *Il viaggiatore ridicolo* findet sich auch unter den Beständen des steirischen Augustiner-Chorherrenstiftes Rottenmann (heute A-Gd) sowie im Benediktinerkloster Michaelbeuern in Salzburg. Von der Eröffnungssinfonie zu *La notte critica* wurde auch in Kremsmünster eine Kopie angefertigt.⁸⁴

In Anbetracht der äußerst komplexen Entwicklungen in der Frühgeschichte der Konzertsinfonie drängt sich die Frage auf, ob ein Bewusstsein für die Herkunft dieser Stücke aus dem Wiener Opernbetrieb bestanden hat. Wurden die Sinfonien vielleicht sogar genau aus diesem Grund in das klösterliche Repertoire aufgenommen? Das Quellenmaterial lässt hier Schlüsse in verschiedene Richtungen zu: Wurde etwa in Kremsmünster die Abschrift einer von Johann Adolf Hasse stammenden *Sinfonia* im Untertitel mit der Angabe »Opera Alcide in Vienne 1760« versehen (die ursprüngliche Verwendung des Stücks muss also bereits bei Herstellung der Abschrift 1764 bekannt gewesen sein), so enthalten demgegenüber die erwähnten Göttsweiger Kopien von Opernouvertüren keinen einzigen Hinweis auf ihren ursprünglichen Verwendungskontext.⁸⁵

Ungewöhnliches entdeckte George Robert Hill im Zuge seiner Recherchen: Mit Ausnahme der Opernouvertüren sollen lediglich jene Konzertsinfonien, die bereits vor Gassmanns Ernennung zum »Hofkammercompositor« 1764 entstanden sind, über Wien hinaus verbreitet worden sein. Hill beruft sich dabei auf jene Datierungen der im Autograph überlieferten Sinfonien, welche aus der ursprünglich in Schloss Namiest an der Oslawa liegenden Sammlung des Grafen Heinrich Wilhelm Haugwitz (1770–1842) in das Mährische Museum in Brünn gelangt sind.⁸⁶ Auf den Einbänden der Sinfonienkonvolute, die jeweils sechs Partiturenautographe beinhalten, sind Jahreszahlen vermerkt. Diese

83 HilG 123 (*Gli uccellatori*): A-GÖ Mus.Hs. 2666; HilG 137 (*Il viaggiatore ridicolo*): 2665/1, P. Leander 1767; HilG 138 (*L'amore artigiano*): 2667/1, P. Leander 1768 (verschollen); HilG 143 (*La notte critica*): 2672/1, P. Leander 1768.

84 HilG 137: A-Gd (vm. Bad Aussee/Rottenmann) Ms. 283, A-MB XIX 22; HilG 143: A-KR H 26.185.

85 Vgl. A-KR Mus.Hs. H 30.257 und Eybl, »Frühe Quellen von Konzertsinfonien«, S. 108.

86 Heinrich Wilhelm Haugwitz ließ sich 1794 in Namiest nieder und gründete eine eigene Hofkapelle, deren Musiker er teilweise in Wien ausbilden ließ. Seine etwa 1400 Werke umfassende Notensammlung ist mittlerweile Teil der Musiksammlung des Mährischen Museums in Brünn. Wie und wann die Autographe der Sinfonien Gassmanns in die Haugwitz'sche Sammlung gelangt sind, ist

deuten vier Repertoireschichten an: die Sinfonien der Jahre 1765 (HilG 21–26), 1767 (HilG 41–46), 1768 (HilG 61–66) und 1769 (HilG 81–86).⁸⁷ Hill verglich das Material mit den Gassmann-Beständen des ehemaligen Archivs der Wiener Hofmusikkapelle und machte unter den 24 in Wien vorliegenden Abschriften drei Quellengruppen aus:⁸⁸

1. sechs Sinfonien, die dieselbe alte Signatur H. K. A. II. 278 tragen und mit den in Brünn auf das Jahr 1765 datierten Autographen übereinstimmen: A-Wn Mus.Hs. 3666 (HilG 21), 3668 (23), 3675 (26), 3679 (24), 3682 (22) und 3688 (25);
2. die bereits erwähnte Ouvertüre zur Oper *Il viaggiatore ridicolo*, von der auch in den Klöstern Göttweig, Graz/Rottenmann und Michaelbeuern Abschriften erhalten geblieben sind: A-Wn Mus.Hs. 3677 (137);
3. 17 Sinfonien, die den Brünner Repertoireschichten 1767–1769 zuzuordnen sind, sich in der alten Signatur H. K. A. II. 279 gleichen und den handschriftlichen Vermerk »secreta« auf dem Umschlag tragen: A-Wn Mus.Hs. 3667 (86), 3669 (1), 3670 (82), 3671 (46), 3672 (85), 3673 (61), 3674 (63), 3676 (42), 3678 (81), 3680 (84), 3681 (66), 3683 (44), 3684 (45), 3685 (65), 3686 (41), 3687 (62) und 3689 (83).

Sämtliche Sinfonien der ersten Gruppe fanden weite Verbreitung und sind in mehreren Klöstern nachzuweisen. Von beinahe allen liegen entweder in Göttweig oder in Kremsmünster oder auch an beiden Orten Kopien auf. Im Unterschied dazu konnten von den in Gruppe 3 genannten Werken außer den Partiturotographen in Brünn und den angeführten Wiener Abschriften der Hofkapelle weltweit bloß eine Handvoll weitere Kopien ausfindig gemacht werden.⁸⁹ Hill sieht in dem lateinischen Vermerk »secreta« (heimlich, geheim) ein Indiz für die weitestgehend ausgebliebene Verbreitung dieser immerhin 17 Werke. Er vermutet, dass Gassmann mit der Übernahme der Stelle als »Hof- und Kammercompositor« 1764/65 die Verpflichtung eingegangen ist, seine neuen Sinfonien unter Verschluss zu halten und nur der Hofgesellschaft zu präsentieren. Ein Blick in die Noten verhilft zur Unterstützung und weiteren Ausdifferenzierung dieser These, da auf einigen der »Secreta«-Sinfonien Aufführungsdaten vermerkt sind. Fast alle Zeit- und Ortsangaben referenzieren auf Aufführungen, die zwischen Mai 1774 und Februar 1775 entweder auf Schloss Laxenburg oder in der Burg in Wien stattgefunden haben.⁹⁰

bis heute nicht geklärt. Vgl. Elisabeth Th. Hilscher, Art. »Haugwitz, Familie«, in: OeML online (Zugriff 31.10.2022).

87 Vgl. hier und im Folgenden Hill, *Concert Symphonies*, S. 42–49 sowie 54–59.

88 Eine weitere in A-Wn verwahrte Sammlung von Sinfonien Gassmanns (Mus.Hs. 22790) wird in dieser Aufstellung nicht berücksichtigt, weil sie wesentlich später entstanden sein dürfte (mit der Unterstützung Jens Peter Larsens datierte Hill die Entstehung der Handschrift auf die Zeit um 1800). Vgl. ebd., S. 58–59.

89 Lediglich HilG 61 liegt auch in Melk vor (A-M Mus.Hs. IV.12), von HilG 65 ist außerdem eine Abschrift in der Nationalbibliothek in Budapest erhalten geblieben (H-Bn Ms.mus. IV 609). Letztere datiert auf das Jahr 1792 und trägt die Handschrift Johann Georg Albrechtsbergers, der von 1772 bis 1793 Organist der Hofmusikkapelle war und als solcher Zugang zum Kapellarchiv gehabt haben dürfte.

90 Die Aufführungsvermerke sind jeweils auf der Umschlagvorderseite zu finden: A-Wn Mus.Hs. 3667 (HilG 86): »5. May 1774 Laxenb[urg]/Decemb[e]r Burg/22 Octob[er] 1783 au Theatre.«; Mus.Hs. 3672 (HilG 85): »Decemb[e]r 1774 Burg«; Mus.Hs. 3673 (HilG 61): »10 Febr[uar] 1775 Burg«; Mus.Hs. 3676 (HilG 42): »7. May 1774 Laxenb[urg]/9 Febr[uar] 1775 in Burg«; Mus.Hs. 3678 (HilG 81): »10 Febr[uar]

Zur Kontextualisierung dieser Daten ist ein Exkurs in Gassmanns Biographie nötig, wo zwei Punkte zu denken geben: Erstens hatte Gassmann 1771 die *Tonkünstler-Societät* gegründet, die jährlich je zwei Konzerte vor Weihnachten und vor Ostern im Kärntnertheater veranstaltete (erst 1783 wechselte die *Tonkünstler-Societät* in das Theater nächst der Burg);⁹¹ zweitens fanden alle in den *Secreta-Sinfonien* vermerkten Aufführungen erst nach Gassmanns Tod statt. Da außerdem die meisten der genannten Aufführungsdaten nicht in die Advent- oder Fastenzeit fallen und größtenteils die Hofburg und Laxenburg als Aufführungsorte genannt sind, ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass diese Sinfonien exklusiv für den Hof aufgeführt worden sind. Möglicherweise fanden die Darbietungen sogar im Andenken an den allzu früh verstorbenen Hofkomponisten statt (Gassmann erlag 1774 inneren Verletzungen, die er sich bereits Jahre zuvor auf einer Italien-Reise zugezogen hatte).

Gut vorstellbar wäre auch, dass die Sinfonien entweder in Akademien in Verbindung mit Solokonzerten und Opernarien eingebaut worden sind oder in Operaufführungen als Einleitungsstücke und/oder Zwischenaktsmusik Verwendung gefunden haben: Ersteres ist mit der Zeitungsankündigung eines Konzerts vom 8. Jänner 1773 zu belegen, bei dem Gesangsnummern und Oboenstücke von je einer Sinfonie Gassmanns und Niccolò Piccinnis (1728–1800) eingerahmt worden sind.⁹² Den zweiten Aufführungsmodus bestätigt ein Stück aus der weiter oben bereits angeführten dritten Sinfonien-Gruppe: Gassmanns Sinfonie in G-Dur (HilG 84) wurde am 14. Oktober 1783 als Einleitungsmusik für die beiden Akte der Oper *I Filosofi immaginari* von Giovanni Paisiello (1740–1816) verwendet.⁹³ Der Vermerk »secreta« auf den Wiener Abschriften ist vor diesem Hintergrund als ein Besitzvermerk zu interpretieren: Diese Werke durften nicht in den Konzerten der *Tonkünstler-Societät* gespielt, darüber hinaus auch nicht weiterverbreitet werden. Sie wurden wahrscheinlich ausschließlich dem Kaiser und seiner Hofgesellschaft zu Gehör gebracht.

Einen Alleinanspruch auf die Kompositionen des angestellten Hofkomponisten zu erheben, war unter den Fürsten dieser Zeit üblich. Anders als im Falle Joseph Haydns, dessen Instrumentalwerke vielfach bereits kurz nach ihrer Entstehung außer Haus gelangten, scheinen Florian Leopold Gassmann, seine Kopisten und Musiker in diesem Fall vorbildlich den dienstlichen Verhaltenskodex befolgt zu haben.⁹⁴ Ein stimmiges Bild er-

1775 Burg«; Mus.Hs. 3680 (HilG 84): »1 May 1774 Laxenburg/Jan. 1775 – – [= Laxenburg]/le 14 Octobr[e] 1783 au Theatre/[Innenseite der Umschlagvorderseite:] 14 Octobr[e] au Theatre. entre les deux Actes de l'opera I Filosofi imagina[ri]«; Mus.Hs. 3687 (HilG 62): »9t[er] Febr[uar] 1775 in der Burg«. Keine dieser Aufführungen ist bei Morrow, *Concert life* erwähnt.

91 Bekanntlich wurden die Akademien dieser Vereinigung am 19. März 1772 mit einer Aufführung des eigens von Gassmann komponierten Oratoriums *La Betulia liberata* (Text von Pietro Metastasio) eingeläutet. Vgl. Motnik, »Oratorien am Wiener Theater nächst der Burg«, S. 122.

92 Diese Aufführung war kein Konzert der *Tonkünstler-Societät*. Vgl. *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegierte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien*, Wien: Schulz, 23. Jänner 1773, S. 47. Gelistet bei Morrow, *Concert life*, S. 242.

93 A-Wn Mus.Hs. 3680.

94 In Bezug auf andere Genres zeigte sich Gassmann jedoch sehr wohl freigiebig, wie uns Charles Burney wissen lässt. Ein Zusammentreffen mit Gassmann 1772 in Wien schildert Burney so: »After dinner, I had the pleasure of a long visit from M. Gasman, who not only furnished me with a list of his works, but obliged me with copies of a great number of his manuscript quartets,

gibt sich daraus auch für die rege Rezeption von Gassmanns Opernouvertüren in Göttingen: Während die in Wien komponierten und »geheim« gehaltenen Konzertsinfonien des Hofkomponisten unerreichbar waren, versuchte sich die Klosterkapelle doch zumindest an den verfügbaren Opernsinfonien.

2.2.4 Carlo d'Ordonez

Die Familie des gebürtigen Wieners Carlo d'Ordonez (1734–1786) gehörte dem niederen spanischen Adel an. Carlos Vater Johann Baptist Christoph von Ordonez war Infanterie-Leutnant und Besitzer des Landgutes Neuschloss in Mähren. Spätestens im Alter von 23 Jahren dürfte Carlo d'Ordonez eine Beamtenlaufbahn eingeschlagen und damit eine standestypische Berufswahl getroffen haben. Weitaus weniger traditionell war sein Karriereweg insoweit, als er sich berufs begleitend auch als Orchestermusiker und Komponist betätigte. Sein kompositorisches Schaffen umfasst über 70 Sinfonien sowie Orchestermenuette, Ballettmusiken, Kammermusik (Streichquartette, -trios etc.), ein Violinkonzert und einige wenige Vokalwerke.⁹⁵

Ordonez zählte zu den erfolgreichsten Wiener Komponisten von Instrumentalmusik in den 1760er und 1770er Jahren. In dem vielzitierten Zeitungsbericht »Von dem wienerischen Geschmack in der Musik«, 1766 im *Wienerischen Diarium* abgedruckt, wird auf die »Sinfonien, Cassationen, Quatri [sic!]« des Carlo d'Ordonez hingewiesen.⁹⁶ Auch die *Tonkünstler-Societät*, deren Mitglied er ab 1771 war und in deren Konzerten er mehrfach mitwirkte, nahm sich seiner Kompositionen an und setzte im Jahr 1777 mehrere davon auf die Programme von Akademien.⁹⁷

A. Peter Brown verdanken wir die mustergültige Dokumentation des kompositorischen Schaffens von Carlo d'Ordonez.⁹⁸ Im Zuge der Erarbeitung eines thematischen

for various instruments. [Fn.:] It is but justice to say, that since my return to England, I have had these pieces tried, and have found them excellent [...].« G. R. Hill weist darauf hin, dass im Versteigerungskatalog von Burneys Nachlass tatsächlich 16 Streichquartette und Divertimenti von Gassmann angeführt sind. Den Aufzeichnungen zufolge erhielt ein Bieter namens »Craig« den Zuschlag für diese Noten. Über deren weiteren Verbleib konnte bisher allerdings nichts in Erfahrung gebracht werden. Vgl. Charles Burney, *The present state of music in Germany, The Netherlands and United Provinces*, 2 Bde., London: Becket, 1773, Bd. 1, S. 361f.; Hill, *Concert Symphonies*, S. 62, Fn. 137.

95 Vgl. Dagmar Glüxam, Art. »Ordonez, Carlo d'«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).

96 »Von dem wienerischen Geschmack in der Musik«, WD 18. Okt. 1766 (Nr. 84), S. 9–12, hier S. 12. Der vollständige Bericht ist nachzulesen bei Robert Haas, »Von dem Wienerischen Geschmack in der Musik«, in: Erich H. Müller (Hg.), *Festschrift Johannes Biehle zum 60. Geburtstag*, Leipzig: Kistner & Siegel, 1930, S. 59–65. Daniel Hertz geht davon aus, dass Carl Ditters Verfasser dieses Pamphlets war. Vgl. Daniel Hertz, »Ditters, Gluck und der Artikel ›Von dem wienerischen Geschmack in der Musik‹ (1766)«, in: Gerhard Croll/Monika Woitas (Hg.), *Kongreßbericht Gluck in Wien. Wien, 12.–16. November 1987*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1989, S. 78–80; ders., *Haydn, Mozart, and the Viennese School, 1740–1780*, New York, NY [u.a.]: Norton, 1995, S. 443–446.

97 Vgl. die Konzertprogramme für den 17. März sowie den 18. Dezember 1777 bei Morrow, *Concert life*, S. 245.

98 Vgl. A. Peter Brown, *Carlo d'Ordonez 1734–1786. A Thematic Catalogue*, Detroit, Mich.: Information Coordinators, 1978.

Katalogs stellte er fest, dass neben österreichischen vor allem tschechische und italienische Archive die größten Bestände an Sinfonien und Kammermusikwerken Ordonez' aufbewahren. Zentrale Überlieferungsstätten sind das Schwarzenberg-Archiv in Kremšier, die beiden nordböhmisches Sammlungen der Familie Waldstein (vm. Schloss Doksy) und Clam-Gallas (vm. Schloss Friedland) sowie die Sammlung des Grafen Johann Joseph Philipp Pachta, des Weiteren die Bestände des Mährischen Landesmuseums in Brünn, der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, der Biblioteca Estense in Modena und der Konservatoriumsbibliotheken in Florenz und Genua.⁹⁹

Browns Handschriftenanalysen zufolge gehen viele Ordonez-Musikalien dieser Sammlungen auf die Produktion des Kopisten Simon Haschke (ca. 1727–1776) zurück. Dieser hatte seit 1767 Musikalien im *Wienerischen Diarium* inseriert. 1771 schaltete er die erste Anzeige mit Werken von Ordonez:

»Bey Simon Haschke, Musiko und Notisten zu Maria Trost in den 3. Hüthen, sind allzeit zu haben verschiedene Musikalien, als für das Clavir, Travers, Violin, und Violoncello, Concerts, Solo, Duetti, a Tre, a Quatro, auch sehr viele große Sinfonien, Feld und Pardestück, es werden auch Musikalien ausgeliehen zu Akademien, und sind von solchen Musikalien die Authoren, als Hr. Wagenseil, Steffan, Haydn, Hoffmann, Ditters, Vanhal, Ordenitz, Gaßmann, Toeski etc.«¹⁰⁰

Genau drei Jahre später sind im *Wienerischen Diarium* die letzten Inserate Simon Haschkes abgedruckt. Nunmehr bietet er »eine Quantität Sinfonien, als von Hrn. Ordenitz, Hofmann, Ditters, Hayden, Vanhal, Gasmann, van Maldere, Baach, Gluck, Toeski, Holzbauer, Ziegler, Gossec, Abbe Neumann, Canabich, Fils etc. [...]«¹⁰¹ feil. Ob Zufall oder nicht – Ordonez rangiert nunmehr an erster Stelle.¹⁰²

Wider Erwarten sind in Browns Liste der bedeutendsten Notensammlungen klösterliche Einrichtungen nur am Rande erwähnt. Lediglich unter den Beständen des nordböhmisches Zisterziensterklosters Ossegg scheint Brown relevante Kopien ausfindig gemacht zu haben. Diese dürften ebenfalls aus Haschkes Kopierwerkstatt stammen.¹⁰³ In andere Klöster gelangten Abschriften von Werken Ordonez' hingegen erst im 19. oder 20. Jahrhundert¹⁰⁴ oder einst vorhandene Kopien gingen im Laufe der Zeit verloren. Beispiel

99 Carlo d'Ordenez, *Seven Symphonies. C1, F11, A8, C9, C14 minor, G1, Bb 4*, hg. von A. Peter Brown, New York [u.a.]: Garland Publications, 1979, Introduction S. xii.

100 WD 16. März 1771 (Nr. 22), S. 8.

101 WD 5. März 1774 (Nr. 19), S. 17; WD 9. März 1774 (Nr. 20), S. 19.

102 In Abschriften zweier Streichquartette aus Ordonez' op. 2 (BroO III:C3 und C4), welche in den Beständen des mährischen Prämonstratenserstiftes Neureisch aufzufinden sind, identifizierte Brown die Handschrift des Wiener Kopisten Johann Schmutzer (heute in CZ-Bm Mus.Hs. A.17.817, A.17.818). Vgl. Brown, *Ordenez Catalogue*, S. 226.

103 Vgl. A. Peter Brown, »The symphonies of Carlo d'Ordenez. A contribution to the history of Viennese instrumental music during the second half of the eighteenth century«, in: *The Haydn Yearbook* 12 (1981), S. 5–121, hier S. 17.

104 Browns Meinung nach dürften die in Göttweig aufbewahrten Abschriften der Streichquartette op. 1 und 2, die den Vermerk »Carrara« tragen und im »Großen Wondratsch« nicht verzeichnet sind, erst später in die Klostersammlung eingegangen sein. Vgl. A. Peter Brown, »The Chamber Music with Strings of Carlos d'Ordenez. A Bibliographic and Stylistic Study«, in: *Acta Musicologica* 46/2 (1974), S. 222–272, hier S. 225.

für Zweiteres ist Stift Göttweig, wo um 1780 eine beachtliche Sammlung mit Sinfonien von Ordóñez bestanden hat: Zehn der insgesamt 18 bzw. 19¹⁰⁵ im »Großen Wondratsch« registrierten Ordóñez-Sinfonien gelten heute als unauffindbar. Dagegen sind unter den erhalten gebliebenen immerhin einige der ältesten datierten Abschriften von Ordóñez' Instrumentalmusik zu entdecken. Als erste Kopie besorgte Pater Leander Staining 1756 die Sinfonie in C-Dur BroO I:C1. Von da an nahmen die Göttweiger Mönche über zwei Jahrzehnte hinweg immer wieder Kompositionen von Carlo d'Ordóñez ins Repertoire auf. Brown geht deshalb davon aus, dass der Komponist persönliche Beziehungen in diese Abtei gepflegt hat.¹⁰⁶

Im Jahre 1757 kopierte Pater Franz Sparry, der Chorregent von Kremsmünster, eine andere Sinfonie in C-Dur von Ordóñez (BroO Q:C1). Eventuell wurde dieses Material zur Anfertigung einer Abschrift auch in das gut 30 Kilometer entfernte Stift Lambach weitergereicht, denn dort liegt die Sinfonie ebenfalls vor (neben sieben weiteren von Ordóñez).¹⁰⁷ Auf anderem Weg dürfte das Werk schließlich 1759 nach Göttweig gekommen sein. Laut Eintragung in Wondratschs Katalog hielt man die Sinfonie dort für ein Werk Georg Christoph Wagenseils (MicWka 356).¹⁰⁸

Brown lässt sich von der Göttweiger Zuschreibung an Wagenseil leiten und weist der Sinfonie im thematischen Katalog den Status »fragwürdig« zu (Q= »questionable«), zumal außer den bereits genannten Quellen keine weiteren bekannt sind. Er gewichtet diese Nachweise also ungleich und behandelt die zwei Abschriften aus Kremsmünster und Lambach, die eine Zuschreibung an Ordóñez unterstützen würden, nachrangig.¹⁰⁹ Warum er dem Göttweiger Inventar den Vorzug gibt, wird erst im größeren Zusammenhang verständlich: Gerade in Göttweig liegen nämlich einige weitere bemerkenswert früh gefertigte Kopien von Werken Ordóñez' vor. Von diesen sei hier nur ein Stück näher beschrieben: die 1758 in die Sammlung von Pater Leander aufgenommene *Pantomima* für zwei Violinen, zwei Traversflöten, zwei Hörner, zwei Violen, zwei Fagotte und Bass (BroO IIc:2).

105 Gegenstand ausführlicher Untersuchungen war jene Sinfonie in A-Dur Hob I:A6, die in der Göttweiger Abschrift Mus.Hs. 2730 (hier *Parthia* betitelt) sowie laut *Quartbuch* von Joseph Haydn stammt, in den weiteren existierenden Abschriften und Inventaren aber als Werk von Ordóñez geführt wird. Brown unterstützte die These der Haydn-Forscher H. C. Robbins Landon und Jens Peter Larsen, wonach dieses Werk als eine Komposition Ordóñez' anzuerkennen sei (BroO I:A8). Vgl. H. C. Robbins Landon, »Problems of Authenticity in Eighteenth Century Music«, in: David G. Hughes (Hg.), *Instrumental Music. A Conference at Isham Memorial Library May 4, 1957*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959, S. 31–56, hier S. 35; ders., *The Symphonies of Joseph Haydn*, Bd. 1, London: Rockliff, 1955, S. 25f. sowie S. 820 (Nr. 119) und Bd. 2 (Supp.), London: Rockliff, 1961, S. 29 und 58; *Drei Haydn Kataloge im Faksimile*, hg. von Jens Peter Larsen, Kopenhagen: Munksgaard, 1941, S. 123 (III: A2); Brown, »Symphonies Ordóñez«, S. 65.

106 Vgl. ebd., S. 22.

107 A-KR Mus.Hs. H 27.200, A-LA Mus.Hs. 67.

108 A-GÖ Mus.Hs. 2924 (mit einem von der restlichen Überlieferung abweichenden Finalsatz). Bei Kucaba, *Symphonies* und Scholz-Michelitsch, *Orchester- und Kammermusikwerk* ist jeweils nur die Göttweiger Quelle angegeben.

109 Vgl. Brown, *Ordóñez Thematic Catalogue*, S. 73.

Dieses außergewöhnliche Orchesterwerk ist einzig und allein in Göttweig überliefert.¹¹⁰ Es steht in der Tradition des sogenannten *Ballet pantomime* – einer Gattung der Tanzmusik, die in Wien um die Mitte des 18. Jahrhunderts populär wurde. Unter der Intendanz des Grafen Giacomo Durazzo widmete Hofballettmeister Franz Hilverding dem *Ballet pantomime* einen Programmschwerpunkt. Seine Hochblüte erlebte es dann bei Hilverdings Schüler Gasparo Angiolini und bei Jean Georges Noverre.¹¹¹ Trotz der Beliebtheit des Genres dürfte die in Göttweig erhalten gebliebene Pantomime aber die einzige Ballettmusik aus Carlo d'Ordonez' Feder geblieben sein.

Das Stück ist in drei Akte unterteilt und enthält jeweils eine Vielzahl an kurzen Tanzsätzen (I: 16 Stücke, II: 10 Stücke, III: 8 Stücke). Ordonez bediente sich einer breiten Palette an Tempovorzeichnungen von *Adagio* bis *Presto*; ein *Menuetto* sowie drei *Tempo di Menuet* sind ebenfalls enthalten. Zugleich wird in den insgesamt 34 Miniaturen der Quintenzirkel bis drei Vorzeichen beinahe vollständig durchmessen: Stücke in C-, G-, D-, A-, F-, B- und Es-Dur alternieren mit solchen in a-, d-, c- und f-Moll. Alle Tänze weisen die Form |: A :| – |: B :| auf (vier mit anschließender Wiederholung des A-Teils), davon allerdings nur die wenigsten eine symmetrische Abschnittsbildung: Ein *Allegro* (♩) mit 5 + 9 Takten ist ebenso vorhanden wie ein *Tempo di Menuet* (3/8-Takt) mit 8 + 11 Takten oder ein *Presto* (C) mit 14 + 20 Takten.

Ordonez spielt hier mit unterschiedlich langen Perioden und verschiedenen Taktarten in kreativen Kombinationen. Resultat ist ein mit musikalischen Mitteln nachinszeniertes, sich auf kleinstem Raum entfaltendes Kuriositätenkabinett. Der geradezu experimentelle Zugang mutet seltsam an, liegt aber im spezifischen Verwendungszweck der Stücke begründet: Orchesterale Pantomimen wurden als Musik zu Balletteinlagen eingesetzt und üblicherweise in Opern- oder Schauspielaufführungen integriert. Da die Tanzszenen Illusionseffekte evozieren sollten und mit grotesken, karikierenden wie ironisierenden Elementen besetzt sind, wurden sie in der Regel auch musikalisch wesentlich freier angelegt als die konventionellen Tanzformen. Übersteigerung oder Verfremdung des Gewohnten war hier also Programm. Und trotzdem beschließt Ordonez den bunten Zyklus seiner *Pantomima* mit einem herkömmlichen *Finale – Tempo di Menuet* im 3/4-Takt (8 + 8 Takte) – so, als ob am Ende doch die gewohnte Ordnung wiederhergestellt werden sollte.

Warum diese *Pantomime* von Pater Leander Staininger in Göttweig erworben worden ist, kann in Ermangelung erklärender Quellen nur vermutet werden. Die eigentümliche Faktur der einzelnen Sätze würde nahelegen, sie als Lehrstücke für Orchestermusiker einzusetzen. Dass Staininger Leiter der Klosterschule war, spricht für diese Zuordnung. Während in Göttweig aber keine Aufführung des Stücks belegt ist, gibt es in Kremsmünster Indizien dafür, dass ein von Pater Georg Pasterwiz komponiertes, auf 1781 datiertes *Pantomimo*¹¹² vorgeführt worden ist: Altman Kellner entdeckte in der Kremsmünsterer

110 A-GÖ Mus.Hs. 2852 mit dem Titel »Pantomima à Violino Primo. et: Secondo. Due Flauti Traversi. Due Corni. et Due Viole. Due Fagotti. Con Basso. Di: Carlo D: Ordoniz. [rechts unten:] Ex rebus P. Leandri Staininger Prof. Gottw[icensis] 1758«.

111 Vgl. Stephanie Schroedter, Art. »Pantomime«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).

112 Vgl. A-KR Mus.Hs. I 41.21.

Stiftsbibliothek unter den Schriften von Pater Laurenz Doberschiz eine Skizze, die wahrscheinlich als Inszenierungsplan für die Aufführung von Pasterwiz' Pantomime gedient hatte. Als Tänzer könnten adelige Schüler aufgetreten sein, da der Lehrplan der Kremsmünsterer Ritterakademie auch Tanzunterricht umfasste.¹¹³

Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, dass die Werke von Carlo d'Ordonez fast ausnahmslos über handschriftliches Kopieren verbreitet worden sind. Nur eine kleine Zahl seiner Kompositionen erschien im Druck und von diesen wenigen Ausgaben sind auch nur vereinzelt Exemplare erhalten geblieben. Eine dieser Raritäten ist die Druckausgabe der Sinfonie in C-Dur BroO I:C9,¹¹⁴ von der A. Peter Brown weltweit lediglich drei Exemplare fand: eines in Frankreich (Lille), ein zweites in den Vereinigten Staaten (Washington D. C.) und ein drittes im oberösterreichischen Augustiner-Chorherrenstift St. Florian.¹¹⁵ Ein überraschender Fund ist letzteres Exemplar nicht nur vor dem Hintergrund, dass bis in die 1780er Jahre hinein gedrucktes Notenmaterial in Klöstern eher selten angekauft worden ist, sondern auch aufgrund der Herkunft des Drucks: Er ist 1777 bei Guera in Lyon erschienen.

2.2.5 Leopold Hofmann

Von den in diesem Buch ausführlicher besprochenen Komponisten ist Leopold Hofmann (1738–1793) der erste Berufsmusiker, der nicht für die Opernbühne, sondern ausschließlich liturgische Musik und Instrumentalwerke komponiert hat. Nach ersten Aushilfsdiensten in der Wiener Hofmusikkapelle wurde Hofmann 1766 Klaviermeister am Hof Josephs II. Anstelle seines Lehrers Wagenseil, der bis zu seinem Tod Hofklaviermeister blieb, erteilte er Erzherzogin Elisabeth und ihren Geschwistern Klavierunterricht.¹¹⁶ Parallel dazu führte Leopold Hofmann unweit des Stephansdoms die Kirchenmusik in St. Peter an. 1772 wurde er zum zweiten Hoforganisten und kurz danach zum Kapellmeister der beiden Domkapellen ernannt.¹¹⁷

In Hofmanns kompositorischem Schaffen zeichnen sich diese vielfältigen Betätigungsfelder deutlich ab: Etwa 40 Messen und viele kleinere Kirchenwerke stehen neben Cembalo-/Orgel-, Violin- und Flötenkonzerten sowie anderer Kammer- und Klaviermusik und wahrscheinlich weit über 40 Sinfonien. Von letzteren sind nach jenen Joseph Haydns und Ignaz Pleyels die meisten zeitgenössischen Quellen erhalten geblieben.¹¹⁸

113 Das Schriftstück trägt den Titel »Ohnmaßgeblicher Plan oder Entwurf des neuen Fischer- und Jägerballets«. Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 476 (er nennt als Bezugsquelle Doberschiz' Belles lettres, 369/51).

114 Vgl. Brown, »Chamber Music Ordonez«, S. 230.

115 Exemplare in A-SF, F-Lm und US-Wc. Vgl. Brown, »Symphonies Ordonez«, S. 31–32 sowie RISM online ID no.: 990047455 (Zugriff 31.10.2022).

116 Vgl. Eybl, *Sammler*innen*, S. 250–252.

117 Vgl. Elisabeth Th. Hilscher/Christian Fastl, Art. »Hofmann, Leopold«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).

118 Diesen Befund stellte Jan LaRue auf Basis seiner höchst umfangreichen Quellenrecherchen zur Geschichte der Sinfonie im 18. Jahrhundert: »The sources for the symphonies of Hofmann (1738–93), most of whose output falls into the 1760s, are second in number only to those of Haydn and Pleyel in European archives – a significant measure of contemporary popularity.« Vgl. LaRue/Wolf, »Symphony«, Sp. 822.

Dennoch überrascht die Tatsache, dass bereits 1760 eine Sammlung von sechs Sinfonien Leopold Hofmanns in einem Katalog des Pariser Verlegers Venier aufschien¹¹⁹ – zumal der Komponist zu diesem Zeitpunkt noch als einfacher »Musicus« an St. Michael tätig war. George Cook Kimball geht davon aus, dass Hofmann den ungewöhnlich großen Karrieresprung seinem Lehrer Wagenseil zu verdanken hat: »The listing of his [Hofmann's] symphonies in the 1760 Venier catalogue in Paris (shortly after our first recorded dates for his extant works) suggests that Wagenseil, who in the 1750's had ventured into the Parisian market with his own symphonies, quickly promoted those of his young student there and, no doubt, in Vienna.«¹²⁰ 1762 zog auch der Leipziger Verleger Breitkopf nach und bewarb im ersten Band seines Verlagsprogramms ebenfalls drei Sinfonien Hofmanns (KimH A2, A6 und E|b3).

Die im eben erwähnten Zitat enthaltene Nebenbemerkung Kimballs zu den frühesten bekannten Referenzen für Hofmanns Sinfonien bezieht sich auf einen Katalog der Musikaliensammlung von Bischof Leopold Egk. Dieses Inventar listet unter der Rubrik »Sinfoniae pro an[no] [1]759. Von Wien mitgebrachte.« zwei Sinfonien Hofmanns (KimH C1 und B|b5) und zwei weitere in einer Rubrik für die 1760 getätigten Käufe (KimH E|b4 und F4).¹²¹ Leopold Hofmann begann also allerspätestens 1759 mit dem Komponieren von Sinfonien.

Obleich Pioniere der Sinfonienrezeption, hielten die Göttweiger Mönche hier kaum Schritt mit dem Druckmarkt.¹²² Pater Josephus Unterberger, 1754–1769 Regens Chori, und Pater Leander Stainingen als Leiter der Klosterschule besorgten zwischen 1761 und 1766 insgesamt zehn Sinfonien Leopold Hofmanns für das Kloster. Pater Marianus Prazner, 1773–1813 Chorregent in Göttweig, erweiterte diesen Bestand noch in den Jahren 1776 und 1777, also zu einer Zeit, als Hofmann seine kompositorische Tätigkeit aus gesundheitlichen Gründen bereits weitestgehend eingestellt haben soll.¹²³ Die von Unterberger 1762 erworbene Sinfonie in C-Dur KimH C2 ist besonders hervorzuheben, denn sie gilt neben Joseph Haydns Nr. 6 und 7 als das früheste bekannte Beispiel für das Modell der viersätzigen Sinfonie mit langsamer Einleitung.¹²⁴ In den oberösterreichischen Benediktinerklöstern Kremsmünster und Lambach erwarb man das Stück ebenso wie einige andere Sinfonien Hofmanns.

119 Der Druck gilt als verschollen; welche Werke er beinhaltete, ist nicht bekannt. Vgl. George Cook Kimball, *The symphonies of Leopold Hofmann (1738–1793)*, Ann Arbor, Mich.: UMI, 2005 (zugleich Doctoral diss. Columbia University 1985), S. 62.

120 George Cook Kimball, »Introduction«, in: Leopold Hofmann, *Four symphonies*, hg. von George Cook Kimball, New York [u.a.]: Garland Publications, 1984, S. xxv–xxxv, hier S. xxix.

121 Vgl. Sehna, »Egk/Olmütz 1760«, S. 308–311.

122 Die im Egk-Katalog gelistete Sinfonie KimH E|b4 (1760) wurde in Göttweig 1761 erworben, KimH B|b5 (1759) erst 1763; die in Breitkopfs Katalog von 1762 angeführten Sinfonien KimH A2 und A6 gelangten 1763 nach Göttweig.

123 Vgl. Elisabeth Th. Fritz, Art. »Hofmann, Leopold«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022). Die Datierung der Sinfonien Leopold Hofmanns wird bei Kimball, *Symphonies Hofmann*, S. 65–110 ausführlich thematisiert (S. 110: »The period of symphonic composition lasted hardly a decade, therefore, during which time the composer produced at least the sixty-seven works that we have documented here. Most of these were probably composed in the early 1760s.«).

124 Vgl. LaRue/Wolf, »Symphony«, S. 823.

Tabelle 5: Leopold Hofmanns Pastoralsonaten in A-Wn (vm. St. Peter/Wien) und A-GÖ

KimH D1	
A-Wn Mus.Hs. 35811 (Fonds Nr. 24 St. Peter) »Sonata Pastorella [...]« str, 2 trb, 2 clni (inkl. Dublierstimmen für vl 1, vl 2 und bs) keine Angabe zur Provenienz	A-GÖ Kat. 1830ff. Nr. 2794 (verschollen) »Synphonia Pastorella [...]« (lt. Wondratsch) 2 vl, 2 trb, bs 1766 (P. Josephus)
KimH C12	
A-Wn Mus.Hs. 35810 (vm. St. Peter) »Sonata Pastorella [...]« str, 2 trb, 2 clni ad lib., timp (inkl. Dublierstimmen für vl 1, vl 2 und bs) k.A.	A-GÖ Kat. 1830ff. Nr. 2796 (verschollen) »Synphonia Pastorella [...]« (lt. Wondratsch) str, 2 trb, 2 clni, timp 1776 (P. Marianus)
KimH G4	
A-Wn S.m. 35809 (vm. St. Peter) »Sonata Pastorella [...]« str, 2 trb (inkl. Dublierstimmen für vl 1, vl 2 und bs) k.A.	A-GÖ Kat. 1830ff. Nr. 2797 (verschollen) »Sonata Pastorella [...]« (lt. Wondratsch) str, 2 trb k.A. (P. Marianus)
KimH B b4	
A-Wn S.m. 35812 (vm. St. Peter) »Sonata [...]« (auf den einzelnen Stimmen »Sonata Pastorale«) str, 2 clni (statt der zwei im Titel genannten clno-Stimmen liegen zwei trb-Stimmen bei, inkl. Dublierstimmen für vl 1, vl 2 und bs) k.A.	A-GÖ Kat. 1830ff. Nr. 2798 (verschollen) »Synphonia Pastorella [...]« (lt. Wondratsch) str, 2 trb 1776 (P. Marianus)

Eine weitere Besonderheit sind vier Pastoralsonaten, die nur in Göttweig und in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien überliefert sind (s. Tab. 5). Die vier Wiener Quellen stammen alle von ein und demselben Schreiber, tragen auf dem Titelblatt den Besitzvermerk »Ad chorum S[anc]ti Petri« und sind dem »Fonds Nr. 24 St. Peter-Wien« zugeordnet.¹²⁵ Sie waren also ursprünglich Teil der Notensammlung jener Kirche, in der Leopold Hofmann spätestens seit 1766 als Regens Chori gewirkt hatte. Über die entsprechenden Göttweiger Abschriften unterrichtet uns nur der große Katalog von Pater Heinrich Wondratsch, das Stimmenmaterial ist im klösterlichen Archiv nicht mehr auffindbar.

125 Die Abschrift von KimH D1 ist in Kimballs Sinfonienkatalog fälschlicherweise als anonyme Komposition ausgewiesen. Vgl. Kimball, *Symphonies Hofmann*, S. 405; A-Wn S.m. 35811, Scan einsehbar unter <http://data.onb.ac.at/rec/AC14273928> (Zugriff 31.10.2022). Der Umschlag des Stimmensatzes zu KimH B|b4 (A-Wn S.m. 35812) könnte eventuell sogar zu einem anderen Werk gehören, da das vorhandene Stimmenmaterial nicht mit der im Titel angegebenen Besetzung übereinstimmt; zudem fehlt der Titelzusatz »Pastorella« bzw. »Pastorale«.

Aus dem Vergleich der Titelbezeichnungen ist abzuleiten, dass die ältere Tradition der Pastoralsonate, die gewöhnlich in der Weihnachtszeit anstelle des Gradualgesangs im Gottesdienst gespielt worden ist, in Wien noch nachgewirkt hat.¹²⁶ Dafür spricht auch die zweifache Ausführung der Violinstimmen und des Basses, da ein mehrfach besetztes Streicherensemble für Kirchensonaten geradezu typisch war. Hofmann könnte sich hier die Pastoralsonaten des früheren Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux zum Vorbild genommen haben, von denen die Kirche St. Peter um 1750 sechs Stück besessen hat.¹²⁷

Während der Fux'sche Satz aus drei Stimmen besteht, basieren Leopold Hofmanns Pastoralsonaten auf einem vierstimmigen Streichersatz. Hinzu kommen zwei obligate Trombonen (Posaunen) sowie fallweise zwei Clarinen (hohe Trompeten) und Pauken. Weisen drei der Pastoralstücke drei Sätze mit der Abfolge *schnell – langsam – schnell* auf, so enthält die Sonate in G-Dur KimH G4 nur zwei Sätze (*Andante ma non molto – Allegro assai*). Möglicherweise wurde aus diesem Grund für KimH G4 in Göttweig die Titelbezeichnung »Sonata« beibehalten. Dass aber alle dreisätzigen Werke in Göttweig als »Symphonia« geführt wurden, könnte in Anlehnung an ein anderes Werk geschehen sein: Unter Regens Chori Pater Marianus war 1774 eine Abschrift der bekannten *Sinfonia pastorella* ZakP 17 von Wenzel Pichl hergestellt worden. Diese frühe, circa zwischen 1765 und 1770 entstandene Charaktersinfonie hat das böhmische Weihnachtslied »Nesem vám noviny« (Kommet ihr Hirten) zum Thema.¹²⁸ Wie zu erwarten, findet man dieses Werk auch unter den Titeln einiger anderer Klostersammlungen.¹²⁹

Offen bleibt, wie man in Göttweig an Abschriften der vier beschriebenen Pastoralsonaten Hofmanns gelangt ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach komponierte sie Hofmann für die Weihnachtsliturgie in St. Peter und verlieh das Stimmenmaterial dann direkt an Göttweiger Patres. Leider muss eine ausführlichere Untersuchung dieses Notentransfers samt Vergleich der Schreiberhände, Papiere etc. unterbleiben, da die Göttweiger Quellen wie übrigens auch alle weiteren von Wondratsch um 1830 registrierten Kopien von Sinfonien Hofmanns mittlerweile unauffindbar sind.

2.2.6 Johann Baptist Vanhal

Johann Baptist Vanhal (1739–1813), aus Böhmen gebürtig, stand im Unterschied zu den meisten der in Wien tätigen Komponistengrößen nie längerfristig im Dienst eines Fürsten. Er kann somit zu den ersten Komponisten gezählt werden, denen auch als freischaf-

126 Für weitere Informationen hierzu s. hier Kap. 4.1.1 (*Konzertsinfonien in Gottesdienst und Paraliturgie*).

127 Im Inventar von St. Peter (»Catalogus musicalium ad Sanctum Petrum«, Ms., A-Wn Inv.I/Peterskirche/1 Mus) sind in der Rubrik »Sonata Pastorella« (S. 49) ausschließlich Werke von J.J. Fux registriert: Nr. 1 – FuxWV III.1.50, Nr. 2 – III.1.48, Nr. 3 – III.1.47, Nr. 4 – III.1.39. Die Sonaten Nr. 5 und 6 sind in keiner einzigen Abschrift überliefert und nur in Form der Inventareinträge in St. Peter nachzuweisen: Nr. 5 – III.1.49, Nr. 6 – III.1.51.

128 Richard J. Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2002, S. 94–95. Die hier besprochenen Hofmann-Stücke werden bei Will nicht erwähnt.

129 A-GÖ Mus.Hs. 2871 (nur bs vorhanden), A-KR H 30.242 (ohne fl, mit fag), A-SEI V 1070 (mit fag). Vgl. Will, *Characteristic Symphony*, S. 279.

fende Musiker der Aufstieg zu internationalem Ruhm und Ansehen gelungen ist. Aus einfachsten Verhältnissen stammend einen solch autonomen Karriereweg einzuschlagen, war nur möglich, weil sich das Gesellschafts- und Musikleben seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stark gewandelt hatte. Wie Barry S. Brook treffend beschreibt, markierte die Zeit um 1770 den Höhepunkt eines langen Prozesses, in dem sich die Musik von einem semifeudalen, der Kirche, der Stadt und dem Hof dienenden Handwerk zu einem freiwirtschaftlichen Beruf wandelte, der überwiegend bürgerliche Märkte belieferte. Eine Intensivierung des Konzertlebens und der Opernproduktion in ganz Europa sowie ein beispielloses Wachstum der kommerziellen Möglichkeiten im Bereich des Musikvertriebs (Lohnkopisten, Handel mit Drucken) habe es Komponisten und freigeistigen Künstlern möglich gemacht, ihren Beruf auszuüben, ohne auf traditionelle Formen des Mäzenatentums zurückgreifen zu müssen.¹³⁰

Vanhal verlagerte seinen Wohnsitz 1761 nach Wien und betätigte sich in der Hauptstadt als Violinist, Komponist und Musikpädagoge (einer seiner Schüler war Ignaz Pleyel).¹³¹ Entscheidend für Vanhals Erfolg dürfte neben seiner künstlerischen Begabung und seiner hohen Produktivität als Komponist auch sein ausgeprägtes Vermarktungstalent gewesen sein. Er pflegte in Wien Kontakte in aristokratische Zirkel und erteilte Kindern aus Adelsfamilien Musikunterricht. Der internationale Durchbruch gelang ihm mit seinem sinfonischen Schaffen, das er jedoch schon als knapp 40-Jähriger um 1780 für abgeschlossen erklärte. Bis dahin war es auf eine beachtliche Zahl von rund 80 Werken angewachsen.

Vanhals Konzertsinfonien erschienen zwischen 1760 und 1780 in mehr als hundert Drucken in Paris, London, Amsterdam, Lyon und Berlin. Der Höhenflug brachte es aber auch mit sich, dass manche Verleger Werke anderer Komponisten als solche Vanhals ausgaben und so vom hohen Werbewert seines Namens zu profitieren versuchten – gemessen an den nackten Zahlen scheinbar mit Erfolg: Von etwa 140 bisher bekannt gewordenen Zuschreibungen sind nach derzeitigem Kenntnisstand nur etwas mehr als fünfzig Prozent authentische Sinfonien Vanhals. Die restlichen Werke dürften auf mindestens zwanzig verschiedene Autoren zurückgehen.¹³²

Ab 1780 fokussierte Vanhal seine kompositorische Tätigkeit überwiegend auf Klaviermusik, nach der am nunmehr auch in Wien florierenden Druckmarkt rege Nachfrage herrschte. In der Folgezeit erschienen in Wien etwa 300 Druckausgaben mit Kompositionen aus seiner Feder, daneben widmete sich Vanhal aber auch dem Komponieren von Kirchenmusik. International kaum beachtet, sind seine geistlichen Werke wenigstens in einigen Klosterarchiven noch heute vorhanden.¹³³ Genau diesen Umstand betrachtet Paul Bryan als Hinweis darauf, dass Vanhal auch mit kirchlichen Institutionen engen Kontakt gepflegt hat.¹³⁴

130 Vgl. Brook, »Piracy«, S. 13–14.

131 Vgl. Markus Grassl, Art. »Vanhal, Johann Baptist«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).

132 Vgl. Paul Bryan, *Johann Vanhal – Viennese symphonist. His life and his musical environment*, New York, NY: Pendragon Press, 1997, S. 41.

133 Dem Göttweiger Inventar von 1830ff. nach befand sich das Kloster im Besitz von 16 Sinfonien, einer Parthie und drei Streichquartetten (Divertimenti) Vanhals sowie einer seiner Messen, einer Motette, eines Stabat Maters und eines Salve Reginas. Vgl. Riedel, *Göttweiger Katalog*, Bd. 2, S. 97.

134 Vgl. Bryan, *Vanhal*, S. 45.

Was Vanhals sinfonisches Schaffen anbelangt, so lässt die heutige Überlieferungssituation darauf schließen, dass unter Klostermusikern vor allem seine frühen Sinfonien gefragt waren. Gemeint sind damit all jene Werke, die Vanhal etwa zwischen seiner Ankunft in Wien 1761 und seiner Italienreise 1769 komponiert hat.¹³⁵ Schon die Sinfonie in C-Dur BryV C3, von der Paul Bryan annimmt, sie sei Vanhals Erstlingswerk in diesem Genre, ging in mehrere Klostersammlungen ein: Abschriften sind im oberösterreichischen Prämonstratenserstift Schlägl, im Augustiner-Chorherrenstift Neustift bei Brixen in Südtirol sowie in den zwei ehemals bestehenden Zisterzienserklöstern Ossegg in Nordböhmen und Neuberg in der nördlichen Steiermark erhalten geblieben. Im Übrigen war diese C-Dur-Sinfonie, wie alte Bestandsverzeichnisse zeigen, im 18. Jahrhundert auch Teil der Notensammlungen von Göttweig und Vorau.¹³⁶ Schon allein dieses Fallbeispiel offenbart ein Verbreitungsgebiet, das innerhalb der Klosterlandschaft sechs Niederlassungen von vier verschiedenen Orden und ein geographisches Terrain von etwa 500 Kilometer Durchmesser umfasst. Wie kam es zu dieser weitreichenden Resonanz? Hat Vanhal womöglich selbst zur Verbreitung dieses Werks beigetragen, etwa in den Jahren 1769–1771 im Zuge seiner großen Italien-Reise?

Tatsächlich ist ein Set von sechs Sinfonien Vanhals (mit BryV C1, A5, e1, G8, B|b3 und G1) noch heute in zwei italienischen Archiven überliefert.¹³⁷ Da beide Konvolute dieselben Werke in exakt derselben Anordnung beinhalten, vermutet Bryan, dass Vanhal dieses Sinfonien-Kompendium dazu benutzt hat, sich potenziellen Förderern in Italien als Komponist vorzustellen. Aufbauend auf diese Vermutung sei hier darauf hingewiesen, dass Kopien zweier Sinfonien des erwähnten Sets auch in die Bestände des Augustiner-Chorherrenstiftes Neustift bei Brixen eingegangen sind.¹³⁸ Zudem enthält eine der bereits erwähnten Abschriften der Sinfonie BryV C3, die in Neustift ebenfalls vorliegt, mehrere Aufführungsdaten, beginnend mit einem Vermerk vom 26. Oktober 1771. Es ist also gut möglich, dass Vanhal auf seiner Rückreise nach Wien im Herbst 1771 in diesem Kloster Station gemacht und auch dort einige seiner mitgeführten Kompositionen hinterlassen hat.¹³⁹

Das einzige Autograph, das von den Sinfonien Vanhals erhalten geblieben ist, wurde ausgerechnet in einem Kloster – im Ursulinenkonvent in Warasdin im Norden Kroatiens – aufgefunden (BryV C28, auf 1773 datiert). Wie es dorthin gelangt ist, konnte bis-

135 Vgl. ebd., S. 49.

136 A-N o.Sign., A-SCH Ms. 277, I-NV o.Sign. (bei Bryan, *Wanhal* als Archivsigel noch I-BREn), CZ-Pnm XXXII A 289 (vm. Ossegg, hier aufgrund einer Verwechslung beim Ersatz der Trompetenstimmen fälschlicherweise Ditters zugeschrieben), A-GÖ 2909 (1769 von P. Odo Schachermayr erworben, verschollen), A-VOR Kat. 1771ff. (Sinfoniae 3tiae Classis, Nr. 18, verschollen).

137 Das Set ist in zwei Bibliotheken in Venedig (I-Vnm Cod. 1259/11051, I-Vc 16232) sowie in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen (DK-Kk C.I.77.) überliefert. Vgl. Bryan, *Wanhal*, S. 44.

138 BryV G8, A5 und C3 (I-NV I-39042, die beiden anderen o.Sign.). Die Kopie von BryV A5 enthält ebenso Aufführungsvermerke (9. Apr. 1771 oder 1774 [?], 1775 und 1. Mai 1776) wie die Abschrift von BryV C3 (26. Okt. 1771, 27. Feb. 1772, 8 Feb. 1773, 12. Nov. 1773, 15. Aug. 1774, 29. Sep. 1775, 6. Aug. 1787). Vgl. Bryan, *Wanhal*, S. 241, 319 und 335.

139 Vanhal dürfte seine Italien-Reise, finanziert von Baron Wolfgang Isaac von Riesch (1749–1810), im Mai 1769 angetreten haben. Er hielt sich längere Zeit in Venedig auf und kehrte wahrscheinlich vor dem 3. September 1771 nach Wien zurück. Vgl. ebd., S. 44.

her nicht restlos aufgeklärt werden. Einen wichtigen Hinweis lieferte aber schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Musikgelehrte Bohumír Jan Dlabáč (1758–1820), der Vanhal noch persönlich kennengelernt hatte. Dlabáč veröffentlichte 1815 in Prag ein *Künstler-Lexikon* und widmete Vanhal darin einen ausführlichen Artikel. Spannend ist, was Dlabáč über die Tätigkeiten Vanhals infolge seiner Rückkehr nach Wien 1771 schreibt: »[...] seit dieser Zeit mußte er einigemale auf Einladung des Grafen *Erdoedi* nach Ungarn, und Kroatien, und schrieb auf sein Verlangen ein großes Oratorium über die Leidensgeschichte *Jesu*, nebst einer zahlreichen Menge von Messen, Litaneyen, Motetten, Arien und andern Theilen der Kirchenmusik.«¹⁴⁰ Vanhal könnte seine Sinfonie also höchstpersönlich in Warasdin hinterlassen haben. Für die Annahme, dass er sie sogar dort komponiert hat, spricht zweierlei: Erstens ist das Werk ausschließlich in Warasdin erhalten geblieben (HR–Vu Sign. N.o 60); zweitens wurde es von Vanhal *Symphonia* betitelt, obwohl es lediglich einen Satz umfasst. Der Komponist könnte also von der Fertigstellung der Sinfonie abgehalten worden sein, etwa durch ein unerwartetes Ereignis, das ihn zur verfrühten Abreise zwang.

Bislang tauchten in keinem anderen Klosterarchiv ähnlich informative Quellen auf. Gleichwohl könnten Angehörige der Stifte Kremsmünster und Vorau, die besonders vieler Werke Vanhals habhaft wurden, ebenfalls persönlich mit dem Komponisten in Kontakt gestanden sein: Im 1771 erstellten und anschließend noch geringfügig erweiterten Vorauer Inventar sind insgesamt 23 Sinfonien unter dem Namen Vanhal registriert.¹⁴¹ Drei dieser Werke sind einzig und allein in Vorau nachzuweisen, könnten also direkt vom Komponisten erworben worden sein.¹⁴² Das oberösterreichische Benediktinerstift Kremsmünster wiederum beherbergt die größten Bestände an Vanhal-Sinfonien unter sämtlichen Klöstern. Mit 23 vorhandenen Werken zählt die Sammlung sogar zu den bedeutendsten für das Vanhal'sche Œuvre überhaupt. Noch größere Bestände besitzen lediglich die fürstlichen Sammlungen Clam-Gallas, Waldstein-Doksy und die Fürst Thurn und Taxis-Hofbibliothek in Regensburg. Kremsmünster betreffend ortet Paul Bryan weitere Indizien für persönlichen Austausch mit dem Komponisten, weil die bestehende Sammlung mit Vanhals Musik nicht nur Sinfonien beinhaltet, sondern auch Streichquartette, liturgische Kompositionen sowie Cembalo- und Orgelwerke.¹⁴³

Anders als in den meisten Klostersammlungen finden sich unter den Beständen von Kremsmünster und den Barmherzigen Brüdern im südmährischen Feldsberg nicht nur

140 Bohumír Jan Dlabáč, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Bd. 3 (S-Z), Prag: Haase, 1815, Sp. 326 [Herv.i.O.].

141 Vgl. A-VOR Kat. 1771ff. in der Rubrik »Sinfoniae Primae Classis« Nr. 7, 10, 13, 21, 22, 25, 28, 39 sowie die nachgetragene Nr. 42, in der Rubrik »Sinfoniae 2dae Classis« Nr. 11, 27, 28, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39 sowie die Nachträge Nr. 46 und 47, in der Rubrik »Sinfoniae 3tiae Classis« Nr. 18 und 28. Die Liste ist außerdem um die Sinfonie BryV D7 zu ergänzen, die im Vorauer Inventar nur fälschlicherweise Ditters zugeschrieben ist. Die folgenden Sinfonien Vanhals sind in Vorau erhalten geblieben: BryV c4 (A-VOR Mus.Hs. 936), d1 (933), E|b2 (952), G4 (949), G7 (950) und B|b3 (955).

142 BryV C29, c4, G15. Vgl. Bryan, *Wanhal*, S. 59.

143 Vgl. ebd., S. 88; Alexander Weinmann, *Themen-Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptiste Wanhal*, 2 Bde., Wien: Krenn, 1988; David Wyn Jones, *The String Quartets of Vanhal*, Doctoral Diss. Cardiff University, 1977.

frühe Sinfonien Vanhals, sondern auch solche aus seiner mittleren und späten Schaffensphase (ca. 1771–1779).¹⁴⁴ Die meisten der Kremsmünsterer Manuskripte mit späteren Sinfonien Vanhals enthalten böhmisches Papier mit dem Namen »HELLER« im Wasserzeichen und gleichen einander in der Handschrift des Notenkopisten.¹⁴⁵ Dass die Manuskripte teilweise auch eine korrelierende Nummerierung aufweisen, zeigt an, dass sie ursprünglich als Sammlung konzipiert waren (Nr. 1, 2, 3 und 5 sind vorhanden). Diese dürfte nicht nach und nach aufgebaut, sondern als vorgefertigtes Set in die Klosterbestände aufgenommen worden sein. Paul Bryan fand im Zuge seiner philologischen Untersuchungen heraus, dass auch in anderen, zum Teil in Wien befindlichen Archiven Kopien auf Heller-Papier vorliegen. All diese Abschriften – auch jene in Kremsmünster – dürften also von einem in Wien tätigen Berufskopisten hergestellt worden sein.¹⁴⁶

Soweit die Erwerbung einer professionell hergestellten Kopie nach 1770 nicht ohnehin zu den üblichen Beschaffungsweisen zu zählen ist, wird der Kremsmünsterer Quellenbefund noch durch Charles Burneys Schilderung seines Zusammentreffens mit Johann Baptist Vanhal unterstützt. Dieses fand auf besondere Bemühungen Burneys hin 1772 in Wien statt:

»I told him that I was a stranger, and in quest of whatever was most curious in music; that I had heard some of his symphonies performed, which had pleased me very much, and wished to be in possession of a few of them, if he had any ready transcribed, or if he knew of a copyist who had. [Fn.:] As there are no music shops in Vienna, the best method of procuring new compositions, is to apply to copyists; for the authors, regarding every English traveller as a *milord*, expect a present on these occasions, as considerable for each piece, as if it had been composed on purpose for him.«¹⁴⁷

Wenn auch Burneys Eindruck, wonach es in Wien keine Notengeschäfte gäbe, anzuzweifeln ist,¹⁴⁸ so macht dieser Bericht doch noch plausibler, dass auch Kremsmünsterer Mönche über die in Wien umtriebigen Berufskopisten an Sinfonien Vanhals gelangt sind. Grundsätzlich stellte diese Akquisemethode in Klöstern aber nicht den Normalfall dar, schon gar nicht in der Frühphase der Vanhal-Rezeption. Selbst die Mehrheit

144 Von den 22 in einem Feldsberger Inventar gelisteten Sinfonien Vanhals sind die folgenden Werke erhalten geblieben und in das Mährische Landesmuseum überstellt worden: BryV C17, d1, F6, g1, A2 und B|b3 (CZ-Bm A 42.412–17). Vgl. Bryan, *Wanhal*, S. 91.

145 Es handelt sich dabei um die folgenden acht Manuskripte: A-KR Mus.Hs. H 36.357 (BryV C9), H 36.355 (C11), H 24.160 (C14), H 36.354 (C17), H 24.159 (D15), H 24.164 (E|b10), H 36.361 (E3) und H 24.161 (A9).

146 Vgl. Bryan, *Wanhal*, S. 60, 70, 78, 81, 88 sowie eine mittels Durchzeichnung erstellte Reproduktion des Wasserzeichens auf S. 439.

147 Burney, *Germany*, Bd. 1, S. 352 [Herv.i.O.].

148 Hannelore Gericke äußerte starke Zweifel an dieser Bemerkung Burneys, da um 1772 die bedeutendsten Wiener Buchhändler nachweislich auch im Musikalienhandel tätig waren (v.a. Johann Thomas Edler von Trattner und Jakob Anton van Ghelen). Es ist allerdings gut möglich, dass deren Geschäftsbetrieb nicht Burneys Vorstellung von einem Musikladen (»music shop«) entsprachen. Vgl. Gericke, *Wiener Musikalienhandel*, S. 13.

der Kremsmünsterer Quellen mit Werken Vanhals besteht aus Papier der klostereigenen, von Franz Anton Wurm betriebenen Papiermühle (charakteristisch sind die Initia len »FAW«). Aus guten Gründen, die in einem späteren Kapitel dieses Buches noch erläutert werden (s. Kapitel 5.1.4), wurde also auch in Kremsmünster die klosterintern organisierte Anfertigung von Abschriften klar bevorzugt.

2.2.7 Carl Ditters von Dittersdorf

Carl Ditters (1739–1799) lernte die Wiener Musikszene bereits in sehr jungen Jahren kennen. Von Joseph Ziegler und anderen Lehrern an das Geigenspiel herangeführt, scheint sein musikalisches Talent früh erkannt worden zu sein. Nach ersten Diensten im Kirchenmusikensemble des Benediktinerstiftes zu den Schotten in Wien trat er mit kaum zwölf Lebensjahren in die Kapelle des Prinzen Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen ein. Sein Violinunterricht wurde hier auf ein neues Level gehoben und um Kompositionsstunden bei Giuseppe Bonno erweitert. Auftritte in Wiener Kirchen und Privathäusern sowie ein Engagement im Orchester des Wiener Hofburgtheaters folgten. 1764 nahm Ditters den lukrativen Posten als Kapellmeister des Bischofs Adam Patáchich von Großwardein an. Eine langfristige Anstellung wurde ihm aber erst zuteil, als ihn der Fürstbischof von Breslau, Philipp Graf Schaffgotsch, in sein Ensemble auf Schloss Johannisberg berief.

Speziell durch Vermittlung der Wiener *Tonkünstler-Societät* trat Ditters in den 1770er- und 1780er Jahren – nunmehr nobilitiert und den Titel »von Dittersdorf« führend – wieder öfter in Wien als Komponist in Erscheinung.¹⁴⁹ In seinen letzten Lebensjahren konzentrierte er sich auf das Komponieren von Bühnenmusik, er hinterließ schließlich aber auch im Bereich der Instrumentalmusik ein überaus umfangreiches Œuvre. Stücke für kleinere Streicherensembles stammen überwiegend aus der Frühphase seiner kompositorischen Tätigkeit (bis 1772), Sinfonien schrieb er hingegen seine gesamte Schaffenszeit hindurch immer wieder. Mit mehr als 120 Werken übertrifft Ditters' sinfonischer Output quantitativ sogar jenen Joseph Haydns.

Margaret G. Grave, die Verfasserin des jüngsten Werkverzeichnisses von Ditters' Sinfonien, spürte im Zuge ihrer Quellenrecherchen etwa 700 relevante Handschriften auf.¹⁵⁰ Die meisten lokalisierte sie erwartungsgemäß in österreichischen, böhmischen, mährischen und süddeutschen Sammlungen, wobei sich die Überlieferungssituation gerade in Österreich überraschend divers gestaltet: Die Zahl der in Klosterbesitz befindlichen Kopien ist beachtlich hoch, die der Abschriften in den großen Wiener Sammlungen dagegen auffällig niedrig.¹⁵¹ Dies steht einerseits im Widerspruch dazu, dass der aus Wien gebürtige Ditters bis 1764 hauptsächlich in seiner Heimatstadt gewirkt hat; andererseits war er zu diesem Zeitpunkt erst 25 Jahre alt und stand als

149 Vgl. Herbert Seifert, Art. »Ditters von Dittersdorf, Carl«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).

150 Margaret G. Grave, *First-Movement form as a measure of Dittersdorf's symphonic development*, Ann Arbor, Mich.: UMI, 2005 (zugleich Doctoral diss. New York University 1977).

151 In A-Wgm liegen sieben Abschriften von Ditters-Sinfonien, in A-Wn nur eine einzige (Mus.Hs. 15957, fälschlicherweise Joseph Haydn zugeschrieben).

Komponist nicht in Hofdiensten. Seine ausgezeichnete öffentliche Reputation beruhte um diese Zeit noch größtenteils auf seinem Wirken als Violinvirtuose.

Datumsangaben in Abschriften und Inventaren lassen darauf schließen, dass Carl Ditters als Komponist gegen Ende der 1750er Jahre das Genre Sinfonie für sich entdeckt hat. Wie er später selbst eingestand, war hierfür die kriegsbedingte Abwesenheit seines Herrn, des Prinzen Joseph Friedrich, ausschlaggebend. Weil Ditters' Dienste als Violinist in dieser Zeit nicht gebraucht wurden, blieb ihm umso mehr Raum für musikalische Weiterbildung und das Feilen an neuen Kompositionen.¹⁵² Zu den ersten Abnehmern seiner Werke zählten dann – wie schon bei den meisten der bisher erwähnten Komponisten – einige große Benediktinerabteien.

Von der Hohenzollern-Sammlung in Sigmaringen abgesehen, wurden die frühesten Referenzen für Ditters' Sinfonien in Raigern, Göttweig und Kremsmünster sowie ausnahmsweise auch im oberösterreichischen Augustiner-Chorherrenstift Wilhering erhoben.¹⁵³ Einige der Sinfonien hatten sich also bereits bis Mitte der 1760er Jahre ihren Weg nach Nieder- und Oberösterreich, nach Südmähren und Süddeutschland gebahnt, noch bevor Breitkopf in Leipzig und mehrere Pariser Verleger die ersten Ditters-Sinfonien in ihr Sortiment aufnahmen. Zudem scheint man auch in Böhmen früh von Ditters' Begabung als Komponist Notiz genommen zu haben, wie die folgende Erinnerung aus seiner *Lebensbeschreibung* nahelegt (sie dürfte die Zeit um 1758 betreffen):

»Ich schrieb sechs Sinfonien, die sowohl in Wien als in Prag Aufsehen machten.

Graf N., ein böhmischer Kavalier, der selbst eine Kapelle hielt, hatte diese Sinfonien auch bekommen. Er kam nach Wien. Natürlicherweise war ihm darum zu tun, mich von Person kennenzulernen. Er ließ mich rufen, bestellte sechs neue Sinfonien bei mir, akkordierte mir dafür 24 Dukaten, gab mir 12 davon im voraus und gab seinem Agenten den Auftrag, bei Überlieferung meiner Partitur die andern 12 Dukaten zu bezahlen.«¹⁵⁴

Carl Ditters' gute Beziehungen nach Böhmen und Mähren sowie sein enormer Arbeits-eifer bilden sich in der Überlieferung seiner Sinfonien ab: Neben den fürstlichen Sammlungen Pachta und Doksy in Böhmen sowie Krumau in Mähren gelangten Abschriften seiner Sinfonien in das nordböhmische Zisterzienserkloster Ossegg sowie in die mährischen Klöster Raigern und Alt-Brünn.¹⁵⁵ Für Raigern erwarb der zwischen 1763 und 1770 amtierende Regens Chori Methodius Talaczko (1747–1770) allein im Jahr 1768 mindestens acht Sinfonien des aufstrebenden Komponisten.

Die größten Sammlungen mit Sinfonien von Ditters lagern allerdings in den Archiven der Benediktinerstifte Kremsmünster in Oberösterreich und St. Peter in Salzburg. Sie umfassen jeweils mehr als dreißig Werke, wovon zwölf Titel da wie dort vorhanden sind. Während in Kremsmünster aber in erster Linie Sinfonien aus Ditters' früher Schaffensphase vorliegen, besteht die Sammlung in St. Peter annähernd zur Hälfte aus jünge-

152 Vgl. Ditters, *Lebensbeschreibung*, S. 83–84.

153 Die dort vorhandenen Abschriften stammen aus der Zeit zwischen 1761 und 1763. Vgl. die Auflistung der datierten Abschriften bei Grave, *First-Movement form*, S. 33.

154 Ditters, *Lebensbeschreibung*, S. 84.

155 Die genannten böhmischen Sammlungen sind heute Teil der Bestände des tschechischen Nationalmuseums (CZ-Pnm), die mährischen werden im Landesmuseum in Brünn aufbewahrt (CZ-Bm).

ren Werken. Diese hat Ditters wahrscheinlich erst zwischen 1773 und 1785 komponiert.¹⁵⁶ Der Salzburger Quellenkorpus ist auch insoweit ungewöhnlich, als nur ein einziges Notenkonvolut von einem Umschlag samt Titel eingefasst ist.

Im Vergleich mit dem Frühwerk haben Sinfonien aus Ditters' mittlerer Schaffensphase in Klöstern Seltenheitswert. So sind in Göttweig und Lambach nahezu ausschließlich Sinfonien nachzuweisen, die Ditters bereits in den 1760er Jahren komponiert hat. Da immerhin sieben Sinfonien der Sammlung von St. Peter in keinem weiteren Kloster überliefert sind, müssen die dort tätigen Mönche entweder über spezielle Kontakte für die Notenbeschaffung verfügt haben oder erst in späterer Zeit, etwa über eine Schenkung, an diese raren Stücke gelangt sein. Eher für den zweiten Fall spricht der Umstand, dass Sinfonien aus der Feder anderer Wiener Komponisten in St. Peter nur in kleiner Zahl vorliegen.

Ebenso große Bestände an Ditters-Sinfonien wie Kremsmünster und St. Peter besaß in der Zeit um 1771 auch das steirische Augustiner-Chorherrenstift Vorau. Diese Sachlage bedarf hier gesonderter Erwähnung, weil weder die acht in Vorau überlieferten Abschriften noch die insgesamt 29 (!) im Vorauer Inventar von 1771ff. angeführten Nachweise für Sinfonien von Carl Ditters in Margaret Graves Sinfonienkatalog berücksichtigt wurden.¹⁵⁷ Alle im Vorauer Verzeichnis registrierten Sinfonien sind der ersten zeitlichen Schicht der Katalogeintragungen zuzuordnen. Das zugehörige Notenmaterial wurde also bereits vor oder um 1771 in die klösterliche Sammlung eingegliedert.

Neue Erkenntnisse sind aus dem Vorauer Inventar auch bezüglich singulärer Zuschreibungen an Ditters zu ziehen. Abbildung 6 zeigt die Incipits der drei betreffenden Sinfonien mitsamt Vortragsbezeichnung. Diese Nachweise fehlen sowohl in Carl Krebs' *Dittersdorfiانا*¹⁵⁸ als auch in Margaret Graves Sinfonienkatalog. Im dritten Fall (Nr. 8 in D-Dur) könnte es sich um eine Fehlzuschreibung handeln, da diese Sinfonie andernorts als Werk Franz Körzls ausgewiesen wird.¹⁵⁹ Weiters kann die von Grave als fragwürdig eingestufte Sinfonie GraD D56 nun guten Gewissens in die Gruppe der authentischen Werke aufgenommen werden: In Abschriften der Sammlungen Pachta, Doksy und Kremsmünster sowie im Vorauer Inventareintrag (Eintrag Nr. 13 in der Rubrik »Sinfoniae 3tiae Classis«¹⁶⁰) wird Ditters als Komponist des Werks ausgegeben. Zuschreibungen an andere Autoren sind hingegen nicht bekannt. Im Übrigen ändern die »neuen« Nachweise

156 In Bezug auf die Datierung von Ditters' Sinfonien und der Unterteilung in frühe, mittlere und späte Werke (1750er–1773, ca. 1773–1785, ca. 1788–1793) stützen sich die vorliegenden Ausführungen auf Margaret Graves Forschungsergebnisse. Vgl. Grave, *First-Movement form*, S. 31–41.

157 Bei den acht erhalten gebliebenen Sinfonien handelt es sich um die Signaturen 929, 931, 945, 958–960 sowie 928 und 978. Die beiden letztgenannten, nur fragmentarisch überlieferten Abschriften dürften erst nach Mitte der 1770er Jahre in die Vorauer Sammlung aufgenommen worden sein. Vgl. RISM online ID no.: 600055212–600055219 (Zugriff 31.10.2022) sowie Karl Mitterschiffthaler, *Das Musikarchiv des Stiftes Vorau. Die Handschriften (18.–20. Jh.)*, Wien: Verlag d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 2006, S. 76, Kat.-Nr. 234–241.

158 Vgl. Carl Krebs, *Dittersdorfiانا*, Berlin: Paetel, 1900, Reprint New York, NY: Da Capo Press, 1972.

159 Vgl. Jan LaRue, *A Catalogue of 18th-century Symphonies, 1. Thematic Identifier*, Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana University Press, 1988, S. 169, Nr. 8731.

160 Warum die Sinfonien im Vorauer Inventar von 1771ff. in drei Klassen gruppiert sind, wird in Kap. 4.1.1 (*Konzertsinfonien in Gottesdienst und Paraliturgie*) erörtert.

aus Vrau aber nichts an Margaret Graves chronologischer Ordnung der Ditters-Sinfonien – im Gegenteil: Sie liefern noch zusätzliche Bestätigung für ihre Überlegungen.

Abbildung 6: Incipits bisher unbekannter Sinfonien von Carl Ditters von Dittersdorf laut Inventar 1771ff. des Augustiner-Chorherrenstiftes Vrau



Generell sind diejenigen Werke, die insgesamt weit verbreitet wurden, auch in klösterlichen Musikarchiven in hoher Dichte überliefert. Es handelt sich dabei um die von Grave als authentisch eingestufteten Sinfonien GraD C5, C9, C14, D5, D32, D34, D38, E|b6, E9, F1, F5, G7, A2, A6, B|b2, B|b11 und B|b13 der frühen sowie GraD E|b15, A9 und a2 aus der mittleren Schaffensphase. All diese Werke sind jeweils in mindestens vier Klöstern in Kopie überliefert, GraD D 5, D34 und B|b2 gar in je sieben Klosterarchiven.¹⁶¹ Konträr dazu sind sämtliche Werke der späten Schaffensphase (ca. 1788–1793) in keinem einzigen Kloster nachzuweisen.

161 GraD D5 ist in den folgenden Klosterarchiven in Abschrift überliefert: A-GÖ, A-M, A-KR, A-Ssp, A-ST (Fehlzuschreibung an Neumann), CZ-Bm (vm. Alt-Brünn) und CZ-Pnm (vm. Osssegg). GraD D34 ist wiederum in A-GÖ, A-M, A-LA, A-VOR, A-Gd (vm. Bad Aussee/Rottenmann), A-Ssp und CZ-Bm (vm. Raigern) überliefert. Vgl. die Konkordanz der Werkverzeichnisse GraD und KreD in Anhang 2, die ausschließlich die von Grave als authentisch erachteten Sinfonien umfasst.

Im zeitlichen Verlauf zeichnet sich somit eine klare Tendenz der klösterlichen Rezeption von Carl Ditters von Dittersdorfs Sinfonien ab: Sind von insgesamt 61 Kompositionen der frühen Schaffensphase 52 in klösterliche Sammlungen eingegangen, finden sich von den 44 Sinfonien der mittleren Phase nur noch 23 und von den späten keine einzige mehr in Klosterbesitz. Aus dieser Perspektive betrachtet, korreliert die Rezeption von Sinfonien Carl Ditters' in etwa mit jener von Sinfonien Vanhals. In beiden Fällen fand nur das frühe, etwa zwischen 1760 und 1770 entstandene sinfonische Schaffen breite Resonanz unter Klostermusikern. Da Ditters und Vanhal aber international erst im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts ihre größten Erfolge feierten, ist dieses Phänomen nicht auf eine allgemeine Trendwende zurückzuführen, sondern auf einen klosterspezifischen, durch die Reformmaßnahmen Josephs II. bedingten Strukturwandel. Der nun folgende kursorische Überblick über die Entwicklung der Repertoiregestaltung in Göttweig wird verdeutlichen, dass die restriktiven Verordnungen des Kaisers selbst in den mächtigen Prälatenklöstern des Habsburgerreichs bis Mitte der 1780er Jahre zu einem starken Rückgang, wenn nicht gar zu einem vorübergehenden Abbruch der Sinfonienpflege führten.

2.3 Chronologie der Programmgestaltung in Göttweig

Im niederösterreichischen Benediktinerstift Göttweig ergibt sich dank der vielen überlieferten Musikalien, welche Provenienz- und Aufführungsdaten beinhalten, die einmalige Gelegenheit, Tendenzen der Programmgestaltung über mehr als ein halbes Jahrhundert hinweg nachzuverfolgen. Ergänzende Informationen bietet Pater Heinrich Wondratschs Gesamtkatalog von 1830ff. Neben den üblichen Eckdaten der einzelnen Musikwerke registrierte Wondratsch auch die für den Notenerwerb verantwortliche Person und das Jahr der Anfertigung, sofern diese Information bei Herstellung des Notenmaterials auf dem Stimmenumschlag notiert worden war. Ein Abgleich der Inventareinträge mit den noch vorhandenen Musikalien belegt Wondratschs akkurate Arbeitsweise, denn die Übertragung der Titelangaben erfolgte weitestgehend lücken- und fehlerlos. Immerhin 80 Prozent aller Einträge in den beiden Instrumentalmusiksektionen »Synphoniae et Parthiae« und »Cassatio, Divertimento et Quadro« beinhalten auch die Angabe des Jahres, in dem das jeweilige Stück erworben worden ist. Diese Daten gewähren Einblick in die Entwicklung der Instrumentalmusikpflege in Göttweig.

Um 1756 dürfte mit ersten Kopien von Sinfonien Georg Christoph Wagenseils und Carlo d'Ordonez' ein neues Genre in die örtliche Musizierpraxis Eingang gefunden haben. Schon die früheste nachweisbare Aufführung eines sinfonischen Werks in Göttweig, des Eröffnungssatzes der Sinfonie in C-Dur *Missa* 350 von Georg Christoph Wagenseil im Jahre 1757, muss mit Begeisterung aufgenommen worden sein. In der Folgezeit wurden einzelne Sätze des Werks oder auch die gesamte Sinfonie beinahe alljährlich bis 1783 (!) an diversen Sonn- und Festtagen vorgetragen.¹⁶² Die auf der Umschlagrückseite notierten, zum Teil kaum leserlichen Datumsangaben referenzieren auf mindestens 33 Aufführungen, womit diese Sinfonie nach heutigem Wissensstand das am

162 Vgl. A-GÖ Mus.Hs. 2923.

häufigsten und am längsten in Göttweig gespielte Instrumentalwerk ist. Möglicherweise wurde mit Wagenseils Komposition bewusst an den Startpunkt der Göttweiger Sinfonienpflege erinnert, dem Stück also ein besonderer Symbolgehalt beigemessen; über die Jahre könnte sich die wiederholte Darbietung der Sinfonie dann zu einem Akt der Traditionspflege verfestigt haben.

Insgesamt deuten die Göttweiger Notenneuerwerbungen darauf hin, dass sich binnen weniger Jahre bis 1760 vor allem das Interesse an sinfonischem Repertoire intensivierte. Die Sinfonien-Bestände wurden in den folgenden zwei Jahrzehnten stetig vermehrt, bevor die Begeisterung um 1779 ebenso schnell wieder abebbte, wie sie zwei Jahrzehnte zuvor aufgekommen war. Besonders ertragreich fielen die Jahre 1766, 1769 und 1776 aus. Gründe hierfür waren wahrscheinlich große Abtfeiern, etwa das 50-Jahr-Jubiläum Abt Odilos 1766 und die Einsetzung seines Nachfolgers Magnus Klein im Jahr 1769. Dass die Feier des 700-jährigen Bestehens des Stiftes 1783 hingegen keinen Anlass gab, neue Instrumentalwerke in das Klosterrepertoire aufzunehmen, mag den allgemeinen politischen Entwicklungen der Zeit geschuldet sein. Jedenfalls bestätigt eine Auswertung der Aufführungsdaten, dass die Sinfonienpflege in Göttweig Mitte der 1780er Jahre beinahe zum Stillstand gekommen ist. Einzelne Vermerke auf den Notenumschlägen belegen zwar ein Wiederaufleben dieses Trends um die Wende zum 19. Jahrhundert, eine Hochblüte der Instrumentalmusikpflege wie in den Jahren 1760–1780 dürfte die Klostergemeinschaft in ihrer weiteren Geschichte jedoch nie wieder erlebt haben.

Wie bereits in einem früheren Kapitel dieses Buches erörtert wurde, entschied gewöhnlich der Chorregent über die Programmwahl. Die Göttweiger »Comparavit-Vermerke« zeigen sogar, dass hier der amtierende Regens Chori die Erwerbung nahezu jeder einzelnen Musikalie abgesegnet hat.¹⁶³ Um also die Entwicklung der Programmgestaltung umfänglich interpretieren zu können, empfiehlt es sich, auch die personellen Wechsel in der Leitung der Klostermusik zu berücksichtigen (s. Tab. 6): Auffällig ist zuerst eine deutliche Verschiebung der Programmschwerpunkte um das Jahr 1770. Mit Werken von Holzbauer, Wagenseil, Gassmann, J. Haydn, Ordonez, L. Hofmann und Ditters ist das Repertoire zuvor breitgefächert, konzentriert sich dann aber immer deutlicher auf Joseph Haydn und die nach ihm geborenen Komponisten. Dass diese Verschiebung mit einem Wechsel im Chorregenten-Amt zusammenfällt, lässt auf einen auch personell motivierten Modernisierungsschub schließen: Hatte Pater Josephus Unterberger noch mit Sinfonien der Hofklaviermeister Matthäus Schläger und Georg Christoph Wagenseil Programmakzente gesetzt, nahm der 1769 zum Chorregenten ernannte Pater Odo Schachermayr nur noch vereinzelt Werke dieser Komponistengeneration in den Spielplan auf. Er bevorzugte aktuelleres Repertoire, etwa solches von J. Haydn und Vanhal. Nach seiner Ablöse als Chordirektor durch Pater Marianus Prazner wurde die Aktualisierung des Notenbestandes konstant fortgesetzt, indem Prazner bis 1782 etwa einhundert Instrumentalwerke neueren Datums für die Klosterkapelle

163 Vgl. hier Kap. 2.1.2 (*Göttweiger Mönche als musikalische »Trendsetter«*).

besorgte.¹⁶⁴ Der Trend flaute aber schon Ende der 1770er Jahre stark ab und erreichte – was Neuerwerbungen betrifft – um 1783 einen Nullpunkt.

Tabelle 6: Sammler von Instrumentalmusik in Göttweig um 1760–1780

	Amtszeit als Regens Chori	Sammelzeitraum	Anzahl der Abschriften insgesamt	Anteil »Wiener« Werke	davon Joseph Haydn	weitere Favoriten
P. Joseph(us) Unterberger OSB (1731–1788)	1754–1769	1761–1766	51	85 %	8	Schlöger Hofmann Wagenseil
P. Leander Staininger OSB (1732–1803)	[1759–1768 Leiter der Klosterschule, ab 1769 Stifths-hofmeister in Wien]	1758–1769	91	90 %	23	Wagenseil Holzbauer Gassmann D'Ordonez Ditters
P. Odo Schachermayr OSB (1740–1801)	1769–1773	1769–1773	65	60 %	19	J.C. Bach Vanhall
P. Marian(us) Prazner OSB (1746–1818)	1773–1813	1772–mind. 1808	91 (bis einschl. 1782)	65 %	26	Vanhall Gassmann Ditters C. Stamitz

Die erfassbaren Aufführungsdaten bestätigen das soeben gezeichnete Bild der Entwicklung, manches Detail läuft den großen Trends aber auch zuwider. Speziell bei Wagenseil zeigt sich, dass die Stiftskapelle nicht immer mit der Wiener Mode ging: Wagenseil hatte sich Ende der 1760er Jahre aus der Öffentlichkeit und auch aus dem Dienst als Hofklaviermeister zurückgezogen. In den Wiener Fastenkonzerten spielten seine Werke von da an keine bedeutende Rolle mehr.¹⁶⁵ Scheinbar unberührt davon blieb hingegen die rege Rezeption seiner Werke in Göttweig. Marianus Prazner behielt mindestens 14 der bereits unter Josephus und Odo erworbenen Sinfonien Wagenseils im Repertoire. Die meisten von ihnen wurden bis in die Mitte der 1780er Jahre regelmäßig ein oder auch zwei und drei Mal pro Jahr zur Aufführung gebracht.

164 In Tab. 6 sind nur jene Titel berücksichtigt, deren Eingang in die Klostersammlung datiert ist. Davon fallen die Marianus zugeschriebenen Neuanschaffungen fast ausnahmslos in den Zeitraum 1773–1782; bei etlichen seiner Erwerbungen fehlt allerdings eine Jahresangabe.

165 Vgl. Bruce Alan Brown, *Gluck and the French theatre in Vienna*, Oxford [u.a.]: Clarendon Press, 1991, S. 116–142 und Heartz, *Viennese School*, S. 50–57.

Neben wenigen »Evergreens«, die wiederholt auf dem Programm standen, wurde regelmäßig neues Repertoire einstudiert. Dabei war nicht nur das kompositorische Schaffen von den in Wien ansässigen Musikern von Interesse. Pater Odo und Pater Marianus weiteten das bis 1773 nahezu ausschließlich auf Werke Wiener Provenienz konzentrierte Instrumentalmusikrepertoire auch auf Stücke ausländischer Komponisten aus. Abschriften von Sinfonien des in London wirkenden Johann Christian Bach (1735–1782) kamen so in Klosterbesitz wie auch Kompositionen des seit 1770 in Paris tätigen Carl Stamitz (1745–1801) und des Pariser Lokalmatadors François-Joseph Gossec (1734–1829). Deren Werke gingen jeweils bevorzugt im Sechser- oder Dreierpack in klösterliche Sammlungen ein, dürften also über Musikverleger bezogen oder aus Drucken abgeschrieben worden sein.

An einem der bedeutendsten Kapitel der österreichischen Sinfoniengeschichte wiederum – dem Durchbruch Joseph Haydns als Komponist von Instrumentalmusik – könnten die Göttweiger Mönche mitgeschrieben haben. Um ihre Rolle in dieser Entwicklung bewerten zu können, bedarf es einer Rückblende in die Frühphase der Sinfonienrezeption: Der etwa zeitgleich mit Josephus Unterberger am Aufbau einer eigenen Notensammlung arbeitende Leander Staininger war Leiter der Göttweiger Klosterschule. Er versuchte schon in den frühen 1760er Jahren ein besonders breitgefächertes Repertoire aufzubauen. Neben Parthien und Sinfonien von Holzbauer, Wagenseil, M.G. Monn, Gassmann, J. Haydn, Ordonez und Ditters bestückte er seine Notensammlung auch mit Streichtrios, -quartetten, -quintetten und anderen Divertimenti von Joseph Haydn. Konkret begann Pater Leander im Jahre 1762, nur wenige Monate nach Haydns Dienstantritt in Eisenstadt, damit, Kompositionen des neu bestellten esterházyschen Vizekapellmeisters nach Göttweig zu holen.¹⁶⁶ Er organisierte Kopien der Sinfonie Nr. 5 sowie die *Cassatio* genannten Streichquartette Nr. 4 und 6 aus op. 2 (Hob III:10 und 12), weiters das Quintett Hob II:A1 und das Streichtrio Hob V:15 (die beiden letzteren *Divertimento* betitelt).¹⁶⁷ Etwa zeitgleich besorgte auch Pater Josephus mit den Sinfonien Hob I:107*, 3 und 4 erste Abschriften von Werken Joseph Haydns.

Nach H. C. Robbins Landon könne die erstaunlich frühe Rezeption dieser Werke in Göttweig nur damit zu erklären sein, dass Göttweiger Mönche persönlich mit Haydn oder einer ihm nahestehenden Person bekannt waren:

»1762 is really a very early date, and the only explanation that immediately suggests itself is (a) some kind of connection with the Haydn brothers and (b) perhaps a visit in 1762 by Haydn to the Abbey, where he may have allowed the monks to make those many copies. Perhaps Haydn had a spare week or ten days after Prince Paul Anton's

166 Eigentlich datiert die früheste Abschrift eines Joseph Haydn zugeschriebenen Instrumentalwerks bereits auf das Jahr 1758. Bei dieser Komposition handelt es sich aber um eine ausschließlich in Göttweig überlieferte *Pastorella* (für 2 vl, vla und bs), deren Echtheit angezweifelt wird (Hob III:D4). Vgl. A-GÖ 3003 (Titelseite und Teil der bs-Stimme fehlen).

167 Vgl. A-GÖ Kat. 1830ff. Nr. 2693–2696, 2978, 2982, 2986 und 2992. Lediglich von zwei der genannten Werke, Hob III:10 (Mus.Hs. 2982) und Hob V:15 (2986), sind die Abschriften in Göttweig erhalten geblieben. Von Hob III:10 dürfte schon zum Zeitpunkt von Wondratschs Katalogisierung die vl 1-Stimme gefehlt haben, zumal das Incipit im Inventar die ersten Takte der vl 2-Stimme wiedergibt. Vgl. Riedel, *Göttweiger Katalog*, Bd. 1, S. 468.

death [18. März 1762] to make such a visit. Otherwise how would two monks acquire the sources from which to copy, at Göttweig itself, at least eight works – perhaps more had disappeared by the time the catalogue in question, wherein these works are listed, was made in 1830 – in 1762? It seems more likely that, if not Haydn himself, perhaps a friend or colleague made the trip to Göttweig rather than the two monks going to Vienna or Eisenstadt to obtain the sources. Nevertheless, there is something of a mystery here.«¹⁶⁸

Landons Thesen sind zweifellos gewagt, aber keineswegs weit hergeholt. Auch der Gedanke, dass die Notentransfers über Joseph Haydns jüngeren Bruder Michael gelaufen sein könnten, ist wenigstens für die Anfangszeit nicht von der Hand zu weisen. Immerhin fanden einige Sinfonien Michael Haydns ebenfalls Eingang in die Klostersammlung, zwei davon offensichtlich bereits vor seiner Ernennung zum Hofkomponisten in Salzburg.¹⁶⁹ Da die Mönche auch in der Folgezeit regelmäßig an die neuesten Stücke aus Joseph Haydns Komponierwerkstatt gelangten, müssen die Verbindungen zwischen dem Göttweiger Konvent und Haydn jedenfalls eng gewesen sein. Vielleicht ist relevant, dass sowohl Pater Josephus als auch Pater Leander Altersgenossen Joseph Haydns waren.

Michael Staininger war ein Sohn des Freisinger Offizials Caspar Staininger und wurde am 16. November 1732 in Ulmerfeld nahe Amstetten im westlichen Niederösterreich geboren. 1753 legte Michael in Göttweig die Profess ab, nahm den Ordensnamen Leander an und absolvierte das Theologiestudium im Kloster. 1757 feierte er seine Primiz und unterrichtete ab 1759 als Lehrer an der Klosterschule. Ob sich Pater Leander schon während seiner Ausbildungszeit auch in Wien aufgehalten hat, ist nicht bekannt. Bezeugt ist aber die Tatsache, dass er 1768 mit dem Amt als Hofmeister im Wiener Stiftshof betraut wurde. Diese verantwortungsvolle Aufgabe übte er bis 1771 aus und betätigte sich anschließend vorwiegend in der Pfarrseelsorge. Er verstarb schließlich am 15. Dezember 1803 in Göttweig.¹⁷⁰

Johann Kaspar Unterberger wurde am 6. Jänner 1731 in Bruck an der Leitha im östlichen Niederösterreich, etwa acht Kilometer von Haydns Geburtsort Rohrau entfernt, geboren. Sein Vater, Leonhard Unterberger, war Chorregent und Schullehrer von Bruck. Mit der Profess 1751 in Göttweig nahm Johann den Ordensnamen Josephus an, studierte Philosophie in Wien, Theologie im Stift und feierte 1754 seine Primiz. Von da an wirkte er als Regens Chori, wurde 1755 zusätzlich Konviktspräfekt und 1760 Leiter der Alumnen. Zwischen 1769 und 1778 amtierte er als Subprior und Novizenmeister, ab 1778 als Ökonom und Kellermeister. Die letzten acht Jahre seines Lebens verbrachte Pater Josephus als Pfarrvikar und Hofmeister in Nalb/NÖ. Er verstarb am 19. Dezember 1788 in Unterhalb.¹⁷¹

Wie so oft verraten auch hier die biographischen Eckdaten nichts über das Netzwerk an Kontakten, über das die beiden Männer verfügt haben. War vielleicht schon Pater Jo-

168 H. C. Robbins Landon, *Haydn. Chronicle and works 1: The early years 1732–1765*, London: Thames and Hudson, 1980, S. 586.

169 Vgl. Riedel, *Göttweiger Katalog*, Bd. 1, S. 438, Nr. 2774 (MH 50, »1747«, nur Umschlag vorhanden) und 2775 (MH 23, Hob I:C22, »comp[aravit] R P Josephus 1761«).

170 Vgl. Lashofer, *Professbuch Göttweig*, S. 238.

171 Vgl. ebd., S. 235.

sephus' Vater, der Brucker Chorregent, mit der Familie Haydn bekannt? Hatte Pater Leander schon vor seiner Amtszeit als Stiftshofmeister besonders gute Beziehungen nach Wien unterhalten? Wie auch immer die für den Musikalientransfer nötigen Kontakte zustande gekommen sind – die in Göttweig überlieferten Quellen mit Werken Joseph Haydns lassen keinen Zweifel daran, dass Josephus Unterberger und Leander Staininger im monastischen Bereich zu den Pionieren der Haydn-Rezeption zu zählen sind. Mit aktuellen Haydn'schen Instrumentalwerken begründeten sie in Göttweig einen neuen Programmschwerpunkt, der von den nachfolgenden Chorregenten Odo Schachermayr und Marianus Prazner beibehalten, ja bis in die frühen 1780er Jahre hinein noch weiter ausgebaut wurde.

3. Der Transferraum und seine Zentren

Die Quellenauswertungen zu einzelnen Komponisten führen tief in die Details klösterlicher Rezeptionsgeschichte. Viele Kloster- und Mönchsamen fallen, unterschiedliche Schwerpunktsetzungen kommen zum Vorschein, manche Querverbindung lässt sich bereits erahnen. Je komplexer sich aber die Vorgänge der Musikaliendistribution gestalten, umso dringender wird ein Wechsel aus der Detailbeobachtung in die Vogelperspektive. Die nächsten Kapitel sind deshalb der viel allgemeineren Frage gewidmet, welche Orden und Ordensniederlassungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts insgesamt in die Rezeption von Wiener Instrumentalmusik involviert waren. Aufbauend auf die Annahme, dass Joseph Haydns Kompositionen von allen in Wien kursierenden Instrumentalwerken die weiteste Verbreitung gefunden haben, wird der Transferraum nun am Beispiel der Haydn-Überlieferung vermessen. Von großem Vorteil erweisen sich hier die Kritischen Berichte der Haydn-Gesamtausgabe, die als eine gründlich recherchierte Datenbasis für großflächige Auswertungen herangezogen werden können.

3.1 Der »Musterfall« Joseph Haydn

Göttweiger Beschaffungsdaten nach zu urteilen, fand Instrumentalmusik des jungen Joseph Haydn um 1762 Aufnahme in das Repertoire der Klosterkapelle. Man kam in dieser Abtei also mit Musik Haydns in Berührung, noch bevor erste Abschriften seiner Werke bei Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig angeboten wurden (1763), Pariser Verleger erstmals Drucke seiner Musik auf den Markt brachten (1764) und lange bevor seine Kompositionen auch von Amsterdam, Berlin und London aus weitervertrieben wurden.¹ Etwa zeitgleich mit Göttweig fertigten auch Mönche des oberösterreichischen Benediktinerstiftes Kremsmünster erste Kopien von Streichquartetten Joseph Haydns an. Die Benediktinerklöster Melk und Lambach folgten dem neuen Trend spätestens ab 1765.²

1 Vgl. Georg Feder, Art. »Haydn, Joseph«, in: MGGP 8, Sp. 901–1094, hier Sp. 917–918.

2 Vgl. Larsen, *Haydn-Überlieferung*, S. 77–81; Landon, *Symphonies*, Bd. 1, S. 40–49; ders., *Haydn. Chronicle 1*, S. 586.

Tabelle 7: Die frühen Sinfonien Joseph Haydns in klösterlicher Überlieferung

Hob l:	Tonart (Titel oder »Beiname«)	Datierung der Komposition (nach Feder, »Haydn«)	Anzahl der Klosterabschriften	Früheste Referenz, wenn klösterlicher Provenienz
1	D	–25. Nov. 1759 [1757?]	6	–
37	C	–1758	3	–
4	D	–1762 [–1760?]	3	A-GÖ Kat. 1830ff., Nr. 2696: Josephus 1762 (verschollen)
5	A	–1762 [–1760?]	5	A-GÖ Kat. 1830ff., Nr. 2694: Leander 1762 (verschollen)
25	C	–1766 [–1760?]	3	–
32	C	–1766 [–1760?]	4	–
33	C	–1767 [–1760?]	2	–
11	Es	–1769 [–1760?]	2	A-SF Kat. 27/46 (Nr. 22): Planck (Aufführungsdaten ab Dez. 1769)
3	G	–1762 [um 1760/61?]	6	A-GÖ Kat. 1830ff., Nr. 2693: Josephus 1762 (verschollen)
107	Bb (Sinf. »A«)	–1762 [–1761?]	5	A-GÖ Mus.Hs. 2695 (nur vl 2): Josephus 1762
2	C	–1764 [–1761?]	3	–
15	D	–1764 [–1761?]	7	A-GÖ Kat. 1830ff., Nr. 2697: Josephus 1764 (verschollen)
10	D	–1766 [–1761?]	7	–
27	G	–1766 [–1761?]	7	–
6	»Tageszeiten-Sinfonien«: D (<i>Le Matin</i>)	1761?	2	–
7	C (<i>Le Midi</i>)	1761	1	–
8	G (<i>Le Soir</i>)	–1767 [1761?]	–	–

Nahezu alle Sinfonien, die Joseph Haydn noch vor oder spätestens im Jahr seiner Bestellung zum esterházyschen Vizekapellmeister komponierte, wurden in Form von Abschriften in Klöstern verbreitet. Für immerhin fünf dieser 17 Sinfonien sind die frühesten bekannten Referenzen in Göttweig zu finden, von einer weiteren liegt die älteste datierte Abschrift im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian (vgl. Tab. 7).³ Einzig die virtuoson *Tageszeiten-Sinfonien* kommen in stiftlichen Archivbeständen der 1760er und 1770er Jahre

3 Hinsichtlich der Anzahl der Klosterabschriften sind in Tab. 7 nicht nur die erhalten gebliebenen Kopien einkalkuliert, sondern auch alle verschollenen, die mittels alter Musikalieninventare nachzuweisen sind.

nicht vor.⁴ Möglicherweise fehlte es für deren Realisierung selbst in den großen Prälatenklöstern an ausreichend versierten Solisten (z.B. für die anspruchsvollen Solostellen der Flöte in Nr. 6, des Cellos in Nr. 7 und 8 oder des Fagotts in Nr. 8).

Nur von rund einem Drittel der Werke Joseph Haydns existieren noch die Autographe des Komponisten. Der Schwerpunkt der Werküberlieferung liegt somit größtenteils auf handschriftlich Kopiertem und frühen Drucken. Ob es sich bei diesen Quellen um authentische oder nicht-authentische, von Haydn autorisierte oder ohne sein Wissen angefertigte Duplikate handelt, ist primär für die Erstellung kritischer Noteneditionen von Bedeutung, im Übrigen aber auch für Studien wie die vorliegende. In Anbetracht der bemerkenswert früh angefertigten Klosterkopien seiner Instrumentalwerke liegt die Frage nach persönlichen Kontakten Haydns in klerikale und klösterliche Kreise nahe. Bestanden solche überhaupt und wenn ja, könnte über diese die Weitergabe von Musikalien stattgefunden haben?

3.1.1 Joseph Haydns Beziehungen zum Klerus

Wenn überhaupt eine einzige gesicherte Information über Franz Joseph Haydns frühe Kontakte in kirchliche Kreise bekannt ist, so jene, dass er im Alter von acht Jahren in den Sängerknabenchor an der Dom- und Stadtpfarrkirche zu St. Stephan in Wien aufgenommen worden ist. Dort war er unter der Leitung Georg Reutters d.J. über neun Jahre lang an den Aktivitäten der Dommusik beteiligt und wohnte im Kapellhaus von St. Stephan. Zweifelsohne begegnete ihm in diesen Wiener Jahren eine ganze Reihe von Geistlichen, Priesteranwärtern und Klosterschülern. Womöglich hielt er mit manchem von ihnen auch über die Jugendjahre hinaus Kontakt, so zum Beispiel mit Vincenz Kneer OH (ca. 1739–1808). Von ihm weiß man, dass er zusammen mit Joseph und Michael Haydn als Sängerknabe an St. Stephan tätig war, bevor er 1756 in den Orden der Barmherzigen Brüder eintrat. Er verfasste in späteren Jahren einen Bericht über die Musikgeschichte seines Ordens und beschrieb darin auch die Beziehungen Joseph und Michael Haydns zu seiner Kommunität.⁵

Joseph Haydn schied Ende der 1740er Jahre aus dem Sängerknabenchor der Domkirche aus. Es folgte eine erste Phase der beruflichen Selbstständigkeit, über deren Verlauf man bis heute wenig weiß. Haydn selbst schreibt in einer autobiographischen Skizze darüber, dass er sich nach Entlassung aus dem Kapellhaus eher gezwungenermaßen als aus freien Stücken mit dem Erteilen von Musikunterricht über Wasser gehalten

4 Einzige Ausnahme ist ein aus dem Augustiner-Kloster bei St. Thomas in Brünn stammender Stimmsatz der Sinfonie Nr. 6 (heute CZ-Bm A 20795, nur ob1/2, fag, cor1/2, vla vorhanden); dessen Fagottstimme ist mit »Descriptis Joseph Kolovralet 1779« beschriftet. Kopien der Sinfonien Nr. 6 und 7, die heute in Göttweig, Zwettl, Schlägl und St. Peter in Salzburg aufzufinden sind, dürften den Sammlungen des Erzherzogs Rudolf (HN-Signaturen) sowie jener des Musikmäzens Franz Bernhard Ritter von Keeß entstammen und erst in späterer Zeit in die Klosterbestände aufgenommen worden sein. Vgl. JHW I.3, KB, S. 193–199.

5 Vincenz Kneer, »Nachrichten von Tonkünstlern aus dem Orden der Barmherzigen Brüder, von Vincenz Kneer aus selbem Orden geschrieben 1796«, in: »Manuscripta Varii argumenti a variis conscripta. Collecta autem per me Codefridum Joann. Dlabacž Praemonstratensem Strahoviensis. A. D. 1798«, Ms., Bibliothek des Strahover Konvents, Prag, Sign. DD II 3.

ten hat.⁶ Zusätzlich wirkte er in diversen Ensembles mit, wahrscheinlich hauptsächlich in Kirchenorchestern. Einige Einträge in den *Geheimen Kammerzahlamtsbüchern* der Wiener Hofkanzlei lassen darauf schließen, dass Haydn auch die Wiener Hofmusikkapelle in der Fastenzeit und Karwoche der Jahre 1754–1756 als Sänger verstärkt hat und 1755/56 als Violinist bei Hofbällen beschäftigt war.⁷ Seine übrigen Tätigkeiten betreffend ist die Forschung auf jene Informationen angewiesen, die die ersten Biographen Haydns überliefern. Nach Georg August Griesinger soll Haydn als Primgeiger an der Kirche der Barmherzigen Brüder in der Leopoldstadt tätig gewesen sein und Sängerdienste am Stephansdom verrichtet haben. Außerdem war er Organist in der Hofkapelle von Friedrich Wilhelm Graf Haugwitz (1702–1765).⁸

Eine musikalische Zusammenarbeit Haydns mit Mitgliedern des Ordens der Barmherzigen Brüder ist durch kein Archivdokument eindeutig belegt. Einige Anhaltspunkte dafür, dass ein Naheverhältnis bestanden hat, sind dennoch greifbar: Unter den ersten Schülern Haydns ist ein gewisser Abund Mikysch (1733–1782) nachzuweisen, der ab 1754 einige Jahre lang als Chorregent an der Kirche der Barmherzigen Brüder in der Leopoldstadt gewirkt hat. Nach Michaela Freemanová stützen mehrere Quellen die Vermutung, wonach in späteren Jahren weitere Mitglieder des Ordens bei Haydn in die Lehre gegangen sind, unter diesen der 1780 als esterházyscher Bibliothekar eingesetzte Pater Primitivus Niemecz (1750–1806).⁹ Noch dazu komponierte Haydn als Kapellmeister sowohl für die in Eisenstadt ansässigen Mitglieder des Ordens als auch für die Wiener Niederlassung und leitete Aufführungen eigener Werke in deren Kirchen.

Spekulationen darüber, dass Haydn schon im frühen Erwachsenenalter eine längerfristige Tätigkeit als Kirchenmusiker in Betracht gezogen hat, rühren unter anderem daher, dass er bald nach Beendigung seiner Sängerknabenzeit den nordsteirischen Wallfahrtsort Mariazell aufgesucht hat. In der örtlichen Kirche, die während der Regentschaft Maria Theresias wiederholtes Ziel von Hofwallfahrten war und im Übrigen auch von den Fürsten Esterházy geschätzt und unterstützt wurde, soll Haydn als Sänger und Komponist vorstellig geworden sein. Man dürfte hier aber, wie Griesinger und Albert Christoph Dies einhellig berichten, für Haydn keine längerfristige Verwendung gefunden haben.¹⁰

6 Vgl. Joseph Haydn, Brief an Mademoiselle Leonore vom 6. Juli 1776 (= Skizze zu einer Autobiographie), zit. in: Haydn/Bartha, *Briefe*, Dok.-Nr. 21, S. 77.

7 Vgl. Dexter Edge, Handout zu einem unveröffentlichten, auf der Internationalen Konferenz im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln am 19. Juni 1993 gehaltenen Vortrag über »Haydn und die Wiener Hofmusikkapelle gegen 1755«, erwähnt in: JHW XXII.2, Vorwort, S. VII–XLI, hier S. VIII.

8 Vgl. Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1810, S. 12–17; Otto Biba, »Haydns Kirchenmusikdienste für Graf Haugwitz«, in: *Haydn-Studien* 6/4 (1994), S. 278–287, hier S. 278.

9 Vgl. Michaela Freemanová, »The two Haydns and the Brothers Hospitallers (Barmherzige Brüder, Fatebene Fratelli, O. S. I.): The four pupils, the less known sources«, in: *Hudební věda* 38 (2001), Nr. 3–4, S. 333–342. Bei Freemanová findet sich auch eine Auflistung aller bedeutenden Forschungsbeiträge, die der Frage nach den Beziehungen Joseph und Michael Haydns zum Orden der Barmherzigen Brüder gewidmet worden sind. Vgl. ebd., S. 333, Fn. 3.

10 Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 11–12; Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben*, Wien: Camesina, 1810, S. 32–33. Die Meinung,

Anfang der 1750er Jahre hielt sich Haydn dann, wie Griesinger weiter ausführt, auf Einladung des wohlhabenden Musikliebhabers Carl Joseph Weber von Fürnberg (ca. 1719/20–1767) auf dessen Schloss Weinzierl bei Wieselburg in Niederösterreich auf. Er soll dort zusammen mit dem Schlossgeistlichen, dem Herrschaftsverwalter und mit Anton Johann Albrechtsberger (1729–nach 1768) »kleine Musiken«¹¹ aufgeführt und für diesen intimen Kreis seine ersten Streichquartette komponiert haben.

Obgleich die Haydn-Forschung von einer derart frühen Datierung der ersten Streicherdivertimenti mittlerweile weit abgerückt ist, sehen einige Spezialisten gerade in Griesingers Orts- und Personenangaben einen wichtigen Anhaltspunkt für die frühe Rezeption von Haydns Instrumentalstücken in Melk.¹² Die Lage des Schlosses Weinzierl nur gut 30 Kilometer von Stift Melk entfernt und auch der offensichtliche Kontakt zur Familie Albrechtsberger sprechen für diese Verbindung. Zudem war Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), Antons jüngerer Bruder, von 1757 bis 1759 Organist an der unweit Weinzierls gelegenen Wallfahrtskirche Maria Taferl und von 1759 bis 1765 Stiftsorganist im nahen Melk. Es könnte also Haydns Bekanntschaft mit den Albrechtsbergers zu verdanken sein, dass seine bis circa 1785 komponierten Streichquartette, -trios und gemischt besetzten Divertimenti in Melk zu großen Teilen überliefert sind.¹³

Ende der 1750er Jahre trat Haydn seine erste Festanstellung als Musikdirektor bei Graf Morzin im böhmischen Lukawitz bei Pilsen an. Seine ersten Sinfonien sollen in den folgenden Jahren entstanden sein. Die Kapelle, auf deren Größe und Spielniveau nur indirekt über Haydns Kompositionen geschlossen werden kann, musste aus finanziellen Gründen bald aufgelöst werden. Für Haydn schloss sich diesem Ende aber ein großer Karrieresprung an, da er auf Vermittlung des Grafen mit der Leitung der Kammermusik am Hof des Fürsten Paul II. Anton Esterházy in Eisenstadt betraut wurde. Zuerst Gregor Joseph Werner unterstellt, übernahm er nach dessen Tod 1766 das Kapellmeisteramt und leitete von da an die Geschicke der Hofmusik.

Am 20. März 1768 suchte Joseph Haydn schriftlich darum an, mit einigen Musikern nach Wien reisen zu dürfen, um sein *Stabat mater* in der Kirche der Barmherzigen Brüder in der Wiener Leopoldstadt aufführen zu können. Er hatte das Werk im Jahr zuvor

dass Haydn die beiden Messen Hob XXII:5 und 8 (beide mit *Missa Cellensis* betitelt, auch als »Mariazeller« und »Große Mariazeller Messe« bekannt) für den Wallfahrtsort Mariazell komponiert haben soll, wird heute nur als eine von mehreren Entstehungsthesen angesehen. Vgl. JHW XXIII.1a, Vorwort, S. IX.

11 Vgl. Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 15.

12 Vgl. Landon, *Haydn. Chronicle 1*, S. 588 oder auch Wolfgang Fuhrmann, *Haydn und sein Publikum. Die Veröffentlichung eines Komponisten, ca. 1750–1815*, Habilitationsschrift Universität Bern, 2010, S. 83.

13 Konkrete Belege für den Austausch von Notenmaterialien fehlen leider wie so oft. Den Konnex Weinzierl – Haydn – Albrechtsberger – Melk aber unmittelbar mit dem Umstand zu verknüpfen, dass von J.G. Albrechtsbergers frühen Streichquartetten Autographe im Esterházy-Archiv liegen, kann kaum als Indiz für einen bereits in den 1750er Jahren begonnenen Notenaustausch gewertet werden: Albrechtsbergers Nachlass samt einer großen Menge an frühen Autographen ist nämlich zu größten Teilen erst um 1810, also nach dem Ableben Haydns und Albrechtsbergers, für die Esterházy-Sammlung angekauft worden. Vgl. László Somfai, »Albrechtsberger-Eigenschriften in der Nationalbibliothek Széchényi, Budapest«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 1, Fasc. 1/2 (1961), S. 175–202.

komponiert und in Eisenstadt uraufgeführt. Ob dem Gesuch stattgegeben wurde, ist unbekannt. Sicher ist nur, dass das *Stabat mater* am Karfreitag des Jahres 1771 in der neu errichteten Kirche Maria Treu des Piaristenordens in der Wiener Josefstadt erklang und endlich am Karfreitag des Jahres 1783 auch bei den Barmherzigen Brüdern in der Leopoldstadt. Über die Aufführung bei den Piaristen ist in deren Hauschronik der Vermerk »confluente e[tiam] nominis eius fama excita maxima huiatis nobilitatis parte.«¹⁴ zu lesen. Dem Namen nach dürfte Haydn außerdem seine in den 1770er Jahren entstandene *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* in B-Dur Hob XXII:7 (»Kleine Orgelsolomesse«) dem Stifter des Hospitalordens der Barmherzigen Brüder gewidmet haben. Naheliegender wäre dies, weil Fürst Paul Anton II. Esterházy die Brüdergemeinschaft 1760 nach Eisenstadt berufen hat. Dass die Uraufführung der »Kleinen Orgelsolomesse« in der Barmherzigenkirche Hl. Antonius von Padua in Eisenstadt stattgefunden hat, ist allerdings nicht eindeutig zu belegen.¹⁵

Nach einer Anekdote, die sowohl Griesinger als auch Giuseppe Carpani für erwähnenswert hielten, pflegte Haydns Ehefrau Maria Anna, geborene Keller (1730–1800), rege Kontakte zur Geistlichkeit. Haydn habe, wie Griesinger berichtet, seine Einkünfte als Hofmusiker vor seiner Frau verborgen, weil diese »den Aufwand liebte, dabey bigott war, die Geistlichen fleißig zu Tische lud, viele Messen lesen ließ, und zu milden Beyträgen bereitwilliger war, als es ihre Lage gestattete.«¹⁶ Carpani berichtet weiters, dass sich neben zahlreichen Mönchen auch Maria Annas Bruder, ein Ordensgeistlicher, öfter im Hause Haydn aufgehalten hat. Regelmäßig soll der Hausherr von seiner Gattin dazu aufgefordert worden sein, für die gastierende Geistlichkeit Kirchenmusik zu komponieren:

»La signora *Anna* aveva un fratello religioso. A questi non si poteva nè si voleva impedire di visitare la sorella. I frati sono come le ciliegie. Se una ne levi dal paniere, dieci le tengon dietro. Il convento d'*Haydn* non diminuiva. Nè qui terminava la faccenda. Ogni tratto la signora *Anna* aveva nuove pretese. Oggi un responsorio, domani un mottetto, l'altro una Messa, poi inni, poi salmi, poi antifone; e tutto *gratis*.«¹⁷

Die geschilderte Episode besitzt mindestens insoweit Wahrheitsgehalt, als ein Bruder Maria Annas, Johann Franz Keller (geb. 1736), tatsächlich Mönch war. Carl Ferdinand Pohls Recherchen zufolge zählte er zu den Mitgliedern des Augustiner-Ordens in Graz und trug den Ordensnamen Eduard.¹⁸ Ob über Eduard Keller oder andere Mönche, die mit den Haydns verkehrten, Musikalien in ihre Heimatklöster gelangt sind, konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Unstreitig ist hingegen die Tatsache, dass Haydn vertraglich dazu verpflichtet war, die für Fürst Esterházy komponierten Werke nicht weiterzubreiten und überdies nicht ohne Einwilligung des Fürsten für andere Personen zu

14 Vgl. JHW XXII.1, Vorwort, S. VII–VIII. Übersetzung nach ebd., S. VIII: »Angelockt durch den Ruhm seines Namens war der größte Teil auch des hiesigen Adels zusammengeströmt.«

15 Vgl. JHW XXIII.2, Vorwort, S. VIII–IX.

16 Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 21.

17 Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano: Da Candido Buccinelli, 1812, S. 92 [Herv.i.O.].

18 Vgl. Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, 3 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878–1927, Bd. 1 (1878), S. 196.

komponieren.¹⁹ Lediglich für einen kirchlichen Auftraggeber dürfte eine Ausnahme gemacht worden sein, als Haydn um 1768 mit der Komposition des *Applausus* anlässlich des Goldenen Professjubiläums des Abtes von Stift Zwettl beauftragt wurde. Dieser besondere Fall wird in einem anderen Kapitel der vorliegenden Studie ausführlich beschrieben.²⁰

Betreffs der ersten zwei Jahrzehnte seiner Dienstzeit bei Fürst Nikolaus II. Esterházy (Fürst Paul II. Anton starb bereits 1762) gibt Haydns spärlich überlieferte Korrespondenz kaum ein Detail preis. Hinweise darauf, dass er Austausch mit hoffremden Personen gepflegt hat, sucht man in den Briefen vergeblich. Wie ein Befreiungsschlag muss der 1779 erneuerte Dienstkontrakt zwischen Haydn und dem Fürsten gewirkt haben, da darin von den bevormundenden Regelungen der früheren Verträge Abstand genommen wurde, so auch vom Alleinanspruch auf Haydns Kompositionen. Ist es also mehr als bloßer Zufall, dass von Haydns Schriftverkehr erst für die Zeit nach 1779 einigermaßen umfangreiches Material erhalten geblieben ist? Könnte Haydn Vorgänge der Notenweitergabe bis dahin bewusst verschwiegen oder den damit verbundenen Schriftverkehr vernichtet haben?

Briefe aus der Zeit um die Jahrhundertwende belegen nicht nur regen geschäftlichen Austausch mit Musikverlegern, sondern zum Teil auch persönlichen Kontakt oder sogar freundschaftliche Beziehungen in benachbarte wie auch weiter entfernte Klöster und Kirchen. Zwei Briefe aus den Jahren 1800 und 1802 etwa, die Haydn an den Chorregenten der Stadtpfarrkirche zu Baden bei Wien, Anton Stoll (1747–1805), gerichtet hat, sind für die vorliegende Studie von Bedeutung. Ihr Inhalt lässt darauf schließen, dass ein durchaus vertrautes Verhältnis zwischen den beiden Musikern bestanden hat; zudem leitete Haydn beide Schreiben mit der Anrede »Liebster Freund!« ein.²¹

Während in diesen beiden Schriftstücken aber nichts auf den Austausch von Noten hinweist, lässt sich in Haydns Korrespondenz ein weiterer Brief nachweisen, der tatsächlich von der Überstellung von Musikalien handelt. Das Schreiben kommt ohne namentliche Erwähnung des Adressaten aus, beginnt jedoch wieder mit der Anrede »Liebster Freund!«:

»Wien, 5. Jul. 1799.

Liebster Freund!

Mit heutig[em] Postwagen überschückte ich die Mess. Die Copia-tur derselben betragt 11 f 46 — der Transport 1 f 34 xr: solten Sie künftighin noch eine dergleichen verlangen, so befehlen Sie Ihrem diener Joseph Haydn.«²²

Nach Dénes Barthas Einschätzung könnte auch dieses Schreiben an den Badener Chorregenten Anton Stoll gerichtet gewesen sein. Bartha fiel aber auch auf, dass ein Stim-

19 Nähere Informationen hierzu in Kap. 5.2.1 (»Mysterium« Notenzirkulation).

20 Vgl. hier Kap. 5.1.1 (*Ausnahmefall Auftragswerk – Joseph Haydns »Applausus« Hob XXIVa:6*). Weitere bekannte Ausnahmen, die jedoch deutlich später gemacht wurden, betrafen das für die *Tonkünstler-Societät* in Wien komponierte Oratorium *Il ritorno di Tobia* sowie wahrscheinlich die Oper *La vera costanza*.

21 Vgl. Joseph Haydn, Brief an den Regens Chori Anton Stoll vom 7. Juli 1800, zit.n. Haydn/Bartha, *Briefe*, Dok.-Nr. 245, S. 347 und Dok.-Nr. 311 (30. Juli 1802), S. 406–407.

22 Joseph Haydn, Brief an einen unbekanntenen Freund vom 5. Juli 1799, zit.n. ebd., Dok.-Nr. 223, S. 324–325.

mansatz der 1798 komponierten *Missa in angustiis* (»Nelsonmesse«) Hob XXII:11 in der Handschrift Johann Elßlers im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg liegt. Es sei deshalb ebenso gut möglich, dass obiges Schreiben einem der Musikverantwortlichen von Stift Klosterneuburg gegolten hat²³ oder – dieser Gedanke sei hier ergänzt – die Abschrift erst in späterer Zeit aus Stolls Besitz nach Klosterneuburg überstellt worden ist.

Für die zentrale Frage, ob Joseph Haydn selbst für die Weiterverbreitung seiner Kompositionen gesorgt hat oder diese über andere Kanäle gelaufen ist, bietet der oben zitierte Brief einen der wenigen konkreten Anhaltspunkte. Er zeigt, dass Haydn neben seinen Geschäften mit Musikverlegern auch dazu bereit war, Musikerkollegen Abschriften seiner Werke oder andere Stücke aus seinem Fundus zukommen zu lassen (übrigens in besagtem Fall nicht ohne dem Empfänger den Kopistenlohn samt Porto in Rechnung zu stellen). Dennoch ist es unwahrscheinlich, dass auf gleichem Weg und über Jahrzehnte hinweg beträchtliche Teile von Haydns kompositorischem Schaffen außer Haus gebracht worden sind. Weitaus plausibler mutet Georg Feders These an, wonach Haydn seine Kompositionen regelmäßig an professionelle Kopisten und Notenhändler verkauft haben könnte.²⁴ Gut möglich, dass Haydn besonders in den ersten Jahren als Berufsmusiker darum bemüht war, seine Popularität zu steigern und zusätzlichen Profit aus seinen Kompositionen zu schlagen. Mithin entwickelten Hofangestellte aber auch unlautere Methoden, um Haydns Stücke in Kopie an Auswärtige verkaufen zu können. Dafür bedurfte es im Grunde genommen nur des Zugangs zu den Partituren oder Stimmenmaterialien und eines günstigen »Moments« für die Anfertigung einer Abschrift.

Wie schwierig es im höfischen Musikbetrieb war, derartige Vergehen zu unterbinden, lässt ein Schreiben des Fürsten Nikolaus II. Esterházy an Haydn aus dem Jahr 1802 erahnen. Darin wird der Kapellmeister erneut dazu aufgefordert, die Verwaltung der Notenmaterialien gewissenhaft zu betreiben und auch den Vizekapellmeister Johann Nepomuk Fuchs (1766–1839) sowie den Konzertmeister Luigi Tomasini (1741–1808) zur Disziplin zu rufen. Der betreffende Passus im originalen Wortlaut:

»[...] so wie Selben auch die Musicalien nebst einem zu verfassenden CATALOG und zwar im Kirchenfach dem Vice-Kapellmeister, in Kammer-Musik-Piecen aber dem Concertmeister Lougi [sic!] Tomasini unter ihrer Verantwortung anvertrauet werden, mit dem Beding, weder Sparten, noch sonstige Stücke, welche in unseren *Musicalien Magazin*, wozu ein besonderes Zimmer bestimmt werden wird, allein vorfindig sind, unter schärfester Ahndung abschreiben zu lassen, (od. herauszugeben).«²⁵

Fürst Esterházy hätte zweifellos noch weitaus aufwändigere Gegenmaßnahmen ergreifen müssen, um Diebstähle dieser Art einzudämmen und Wiederholungstätern das Handwerk zu legen. Im Wissen um die heutige Überlieferungssituation mutet es aber

23 Bekanntermaßen war Anton Stoll auch ein Freund W.A. Mozarts, von dessen Werken er einige Autographe besaß, darunter das berühmte *Ave verum corpus* KV 618, das Mozart eigens für Stoll komponiert hat. Vgl. Hellmut Federhofer, »Mozart-Autographe bei Anton Stoll und Joseph Schellhammer«, in: *MJb* 1962/63, S. 24–31.

24 Vgl. Feder, »Haydn«, Sp. 917–918.

25 Fürst Nikolaus II. Esterházy an Joseph Haydn am 14. August 1802, zit.n. Haydn/Bartha, *Briefe*, Dok.-Nr. 312, S. 407 [Herv.i.O.].

ohnehin sehr viel wahrscheinlicher an, dass sowohl Haydn als auch der Fürst selbst die Verbreitung des Notenmaterials toleriert haben. Der sich bald einstellende internationale Erfolg der in alle Winde verstreuten Werke brachte schließlich nicht nur Haydn selbst, sondern auch dem Hause Esterházy große Ehren ein.

3.1.2 Haydns Instrumentalmusik in klösterlicher Überlieferung

Die Suche nach Briefdokumenten und ähnlichen Aufzeichnungen kann für Fragen der Notendistribution nur als eine, wenn auch wichtige Ergänzung zur Untersuchung der Überlieferungssituation verstanden werden. Um eine weitere Perspektive einzubeziehen, fokussiert die Analyse nun jene Abschriften Haydn'scher Instrumentalwerke, die in Klöstern nachzuweisen sind. So werden weniger die Motivationen und Beziehungen einzelner Personen, als vielmehr übergeordnete Interessen – sprich jene der Orden im Großen und der einzelnen Niederlassungen im Kleinen – in den Blick genommen.

Die folgende Datenauswertung ist auf die zwei Jahrzehnte ab 1762 beschränkt und damit einer zeitlichen Eingrenzung unterworfen, die sich aus dem im vorigen Kapitel aufgezeigten Einbruch der Instrumentalmusikpflege in Klöstern in der Zeit des Josephinismus erklärt. Anfangs- und Hochphase der Rezeption von Wiener Instrumentalmusik stehen nunmehr im Mittelpunkt. Spätere Entwicklungen werden ausgeklammert und erst in Kapitel 3.3.2 (*Resistenz und Widerstand als Determinanten des Kulturtransfers*) ausführlicher diskutiert. Dem gewählten Untersuchungsfokus entsprechend bleiben außerdem die Musikalienbestände der Bischofssitze, Dom- und Pfarrkirchen unberücksichtigt.

Von den rund 300 Abschriften, die sich von Joseph Haydns bis 1780 komponierten Sinfonien in Klöstern nachweisen lassen (bis einschließlich Hob I:74 sind es nach derzeitigem Kenntnisstand 76 Kompositionen), befinden sich etwa 60 Prozent im Besitz von Benediktinerklöstern. Auf die drei Abteien Göttweig, Kremsmünster und Melk entfallen immerhin gut die Hälfte aller bekannten Klosterquellen. In Göttweig lassen sich gar 70 Prozent aller bis 1780 komponierten Sinfonien durch Abschriften oder über Einträge in Wondratschs großem Katalog nachweisen. Im oberösterreichischen Benediktinerstift Lambach scheint die Beschaffung von Sinfonien Joseph Haydns vergleichsweise früh, nämlich Mitte der 1770er Jahre, abgebrochen zu sein (nach Sinfonie Nr. 46 ist hier keine weitere nachweisbar). Dagegen intensivierte sich im niederösterreichischen Benediktinerstift Seitenstetten die Überlieferung der Sinfonien Joseph Haydns erst ab den Kompositionen der 1770er Jahre. Die größten Bestände im mährischen Raum besaß mit dem südlich von Brünn gelegenen Stift Raigern das einzige Benediktinerkloster dieses Landesteils.

Ganz eindeutig spielten also die Benediktiner eine tragende Rolle in der klösterlichen Instrumentalmusikpflege insgesamt und speziell in der Rezeption von frühen Sinfonien aus dem Wiener Raum. Ähnlich reiche Notenschätze bergen unter den weiteren Mönchsorden nur die Augustiner-Chorherren in St. Florian (dort auch einige Doppelüberlieferungen) sowie die Zisterzienser im nordböhmischen Ossegg und in Stams in Tirol. Aus dem Orden der Prämonstratenser besitzt nur die oberösterreichische Abtei Schlägl eine größere Sammlung von Joseph Haydns Instrumentalmusik.

In Bezug auf die Distribution der weiteren Instrumentalmusikgenres ergibt sich ein ähnliches Verteilungsbild. Allerdings rückt hier mit Seitenstetten ein weiteres Benediktinerstift in die Spitzengruppe auf. Die klösterliche Rezeption von Haydns Divertimento-Kompositionen, Streichquartetten, -trios und weiteren kleiner besetzten Instrumentalstücken ist demzufolge noch mehr als die Sinfonienpflege ein überwiegend benediktinisch geprägtes Phänomen. Bemerkenswert ist außerdem, dass das an der westlichen Grenze Oberösterreichs liegende Augustiner-Chorherrenstift Reichersberg, das bis 1779 zu Bayern gehörte, bloß eine einzige Abschrift einer Haydn-Sinfonie besitzt, dafür aber immerhin zehn seiner Streichquartette.²⁶ Ähnliches ist für St. Peter in Salzburg zu konstatieren, wo eine beachtliche Auswahl an Kammermusikwerken Haydns vorhanden ist. Jedoch liegt dort von den bis circa 1780 komponierten Sinfonien ebenfalls nur eine einzige in einer Kopie aus dem 18. Jahrhundert vor (Nr. 31).²⁷ Die Zisterzienser in Stams und Ossegg besaßen wiederum sowohl Haydn'sche Sinfonien als auch Streichquartette in größerer Zahl.

Ein ausgesprochen breites Spektrum an Besetzungen decken die Bestände der großen Benediktinerabteien ab: Neben den Streichquartetten sind vor allem die *Scherzandi* Hob II:33*–38* (für fl, 2 ob, 2 cor, 2 vl und bs) sowie die gemischt besetzten Divertimenti und jene für reine Bläserbesetzung häufig überliefert. Haydns Streichtrios fanden demgegenüber keine vergleichbar weite Verbreitung. Entsprechende Abschriften sind nahezu ausschließlich in den Klöstern Melk, Kremsmünster und Seitenstetten aufzufinden.

Besonders auffällig ist die Affinität für Haydns Sinfonien und Streichquartette in Göttweig, Melk und Kremsmünster. Dass hier dem Musizieren im Instrumentalensemble generell ein hoher Stellenwert beigemessen wurde, zeigt sich auch daran, dass mehrere Chorregenten, Organisten und musikalisch begabte Mönche dieser Abteien selbst Sinfonien und andere Kammermusikwerke komponiert haben. Zu nennen sind etwa P. Marianus Prazner in Göttweig, Johann Georg Albrechtsberger, P. Robert Kimmerling, P. Marian Paradeiser und P. Maximilian Stadler in Melk sowie P. Franz Sparry und P. Georg Pasterwiz in Kremsmünster. Neben diesen widmeten vor allem Musiker der Augustiner-Chorherrenstifte einen Teil ihres kompositorischen Schaffens der Instrumentalmusik, so zum Beispiel Georg Donberger in Herzogenburg, Franz Josef Aumann in St. Florian sowie der weltliche Chorregent Johann Adam Scheibl in St. Pölten.

In Bezug auf kleiner besetzte Streicherkammermusik Joseph Haydns verdienen vor allem die Bestände der Klöster Kremsmünster und Melk Beachtung. Wie bereits weiter oben erwähnt wurde, sind in Melk Haydns bis 1781 komponierte Streichquartette sogar nahezu vollständig vorhanden. Eine beinahe lückenlose Sammlung der Haydn'schen

26 Rudolf Wolfgang Schmidt erwähnt in seiner Darstellung der Reichersberger Musikgeschichte keines dieser Werke. Vgl. Rudolf Wolfgang Schmidt, »Die Musik im Stift Reichersberg«, in: *900 Jahre Augustiner Chorherrenstift Reichersberg*, Linz: OLV-Buchverlag, 1983, S. 317–348.

27 Erstaunlich ist, dass die etwa 20 bis 25 Personen umfassende Stiftskapelle von St. Peter in den Jahren um 1780 zwar sehr viele Kirchendienste, aber kaum Tafelmusik spielte. Nach den Aufzeichnungen P. Marian Kaserers, der etwa zwischen 1776 und 1792 als Chorinspektor amtierte, wurde im gesamten Jahr 1777 nur sieben Mal an der Tafel musiziert. Vgl. Franz Liessem, »Die Musik des Klosters St. Peter in Salzburg im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts unter Leitung des Musikinspektors P. Marian Kaserer«, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 101 (1990), S. 379–424, hier S. 384 und 422f.

Sinfonien in Göttweig zeigt an, dass die Musikverantwortlichen dieses Klosters möglichst jede neue Sinfonie des esterházyischen Hofmusikers in ihr Programm aufnehmen wollten und dies größtenteils auch gelang. Die Pflege seiner Musik wurde in diesen drei Benediktinerklöstern also auf einem außergewöhnlich hohen Intensitäts- und Aktualitätslevel betrieben – ein Level, mit dem sich die Klosterkapellen nicht nur gegenüber anderen Ordenshäusern, sondern auch gegenüber Adelskapellen und anderen Musikinstitutionen profilieren konnten.

3.2 Topographie des Transferraumes

Bis um die Wende zum 19. Jahrhundert besaßen mehr als vierzig Ordenshäuser im Habsburgerreich Kopien von Sinfonien und Kammermusikwerken Joseph Haydns (vgl. Tab. 8²⁸ und Abb. 7). In klösterliche Einrichtungen, die außerhalb der Territorialgrenzen der Monarchie lagen, gelangten Haydn'sche Kompositionen im 18. Jahrhundert – mit Ausnahme Salzburgs – hingegen nur sehr selten. Der heutigen Überlieferungssituation nach, fanden Haydns Instrumentalwerke selbst in bayerischen Klöstern kaum Verbreitung. Lediglich für das oberschwäbische Ochsenhausen sowie für das Kloster Heilig-Kreuz in Augsburg registriert die Haydn-Gesamtausgabe zeitgenössische Kopien. Zu relativieren ist dieser Befund aber dadurch, dass die Säkularisation von 1802/03 zur Aufhebung nahezu aller Klöster des Kurfürstentums Bayern geführt hat. Im »Klostersturm« gingen auch etliche Notensammlungen unwiederbringlich verloren.²⁹

Das Zentrum der Rezeption von Haydn'scher Instrumentalmusik in Klöstern ist im Gebiet des heutigen Ober- und Niederösterreich sowie in der nördlichen Steiermark auszumachen. Es erstreckt sich von Wien westwärts entlang der Flüsse Donau und Traun bis in das Fürsterzbistum Salzburg, reicht im Norden bis Schlägl und Zwettl, im Süden bis Rottenmann und Vorau (in Abb. 8 vergrößert dargestellt). Weitere Ordenshäuser mit umfangreichen Beständen sind in Böhmen und Mähren zu lokalisieren, jedoch nicht in jener räumlichen Dichte, die im österreichischen Donaauraum belegbar ist. Einzelne Abschriften liegen außerdem in den steirischen Klöstern St. Lambrecht, Seckau und Rein sowie in St. Paul im Lavanttal in Kärnten, desgleichen in den heute zu Polen gehörenden Klöstern Grüssau in Landeshut (vm. Schlesien, ab 1742 zu Preußen gehörig), Mogila in Krakau (vm. Galizien, ab 1772 habsburgisch) sowie in den slowakischen Klöstern Kremnitz und Trentschin (vm. Oberungarn).

28 Notensammlungen, für die bislang keine RISM-Siegel vergeben worden sind, werden mit neuen Kürzeln benannt. Diese sind zur besseren Kenntlichmachung in eckige Klammern gesetzt.

29 Vgl. Robert Münster, »Bestände mit mehrstimmigen Handschriften aus Kloster-, Stifts- und Domkirchen in Bayern seit dem 16. Jahrhundert«, in: Otto Biba/David Wyn Jones (Hg.), *Studies in Music History presented to H. C. Robbins Landon on his seventieth birthday*, London: Thames and Hudson, 1996, S. 177–194, hier S. 177–178.

Tabelle 8: Klöster mit Beständen an Instrumentalmusik Joseph Haydns

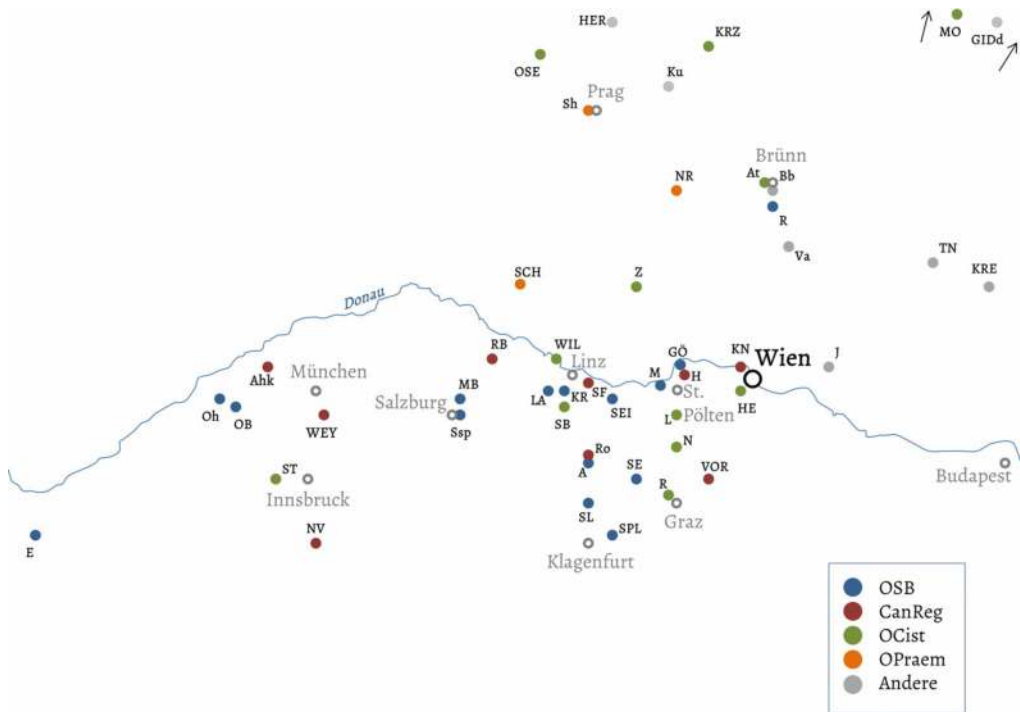
RISM-Bibliothekssigel	Name des Klosters	Orden
A-...		
A, heute in A-Gd	Admont	OSB
GÖ	Göttweig	OSB
H	Herzogenburg	CanReg
HE	Heiligenkreuz	OCist
KN	Klosterneuburg	CanReg
KR	Kremsmünster	OSB
L	Lilienfeld	OCist
LA	Lambach	OSB
M	Melk	OSB
MB	Michaelbeuern	OSB
R	Rein	OCist
RB	Reichersberg	CanReg
[Ro], heute in A-Gd	Bad Aussee-Rottenmann	CanReg (1785 aufgelöst)
SB	Schlierbach	OCist
SCH	Schlägl	OPraem
SE, heute in A-Gd	Seckau	OSB
SEI	Seitenstetten	OSB
SF	St. Florian	CanReg
SL	St. Lambrecht	OSB
SPL	St. Paul im Lavanttal	OSB
Ssp	Salzburg St. Peter	OSB
ST	Stams	OCist
VOR	Vorau	CanReg
Z	Zwettl	OCist
CH-...		
E	Einsiedeln	OSB
CZ-...		
[At], heute in CZ-Bm	St. Thomas, Alt-Brünn (Staré Brno)	OCist (1782 aufgelöst)
[Bb], heute in CZ-Bm	Brünn (Brno)	OH
[Ku], heute in CZ-Pnm	Kukus (Kuks)	OH
NR, heute in CZ-Bm	Neureisch (Nová Říše)	OPraem

OSE, heute in CZ-Pnm	Ossegg (Osek)	OCist
R, heute in CZ-Bm	Raigern (Rajhrad)	OSB
[Sh], heute in CZ-Pnm	Strahov	OPraem
D-...		
Ahk, heute in D-As	Augsburg, Heilig-Kreuz	CanReg (seit 1936 OP)
HER	Herrnhut	Evang. Brüderunität
OB	Ottobeuren	OSB
[Oh], heute in D-TI	Ochsenhausen	OSB
WEY, heute in D-FS	Weyarn	CanReg (1803 aufgelöst)
PL-...		
GIDd, heute in PL-Kd	Gidle	OP
KRZ	Grüssau (Krzeszów)	OCist
MO	Krakau-Mogila (Kraków-Mogiła)	OCist
SK-...		
KRE	Kremnitz (Kremnica)	OFM
], heute in SK-MO	St. Georgen (Svätý Jur)	SP
TN	Trentschin (Trenčín)	SJ und SP

Ein stichprobenartiger Abgleich mit Instrumentalmusik von Wagenseil, Hofmann, Vanhal und Ditters in klösterlicher Überlieferung zeigt, dass in Tabelle 8 bereits alle bedeutenden Stätten der klösterlichen Rezeption von Wiener Instrumentalmusik gelistet sind. Folglich bestätigt sich die Ausgangsthese des vorliegenden Kapitels, wonach eine partielle Analyse der Quellsituation dann ein ausreichend aussagekräftiges Bild von der Gesamtentwicklung abgeben kann, wenn sie am Beispiel der Instrumentalwerke Joseph Haydns durchgeführt wird. Nachträglich wurden in Abbildung 7 nur einige wenige Klöster ergänzt, die zwar keine Instrumentalwerke Haydns besitzen, zur Verbreitung von Werken anderer Wiener Komponisten aber sehr wohl bedeutende Beiträge geleistet haben: Das oberösterreichische Zisterzienserstift Wilhering (A-WIL) etwa besitzt zwar keine Sinfonien und Kammermusikwerke von Joseph Haydn, dafür aber frühe Abschriften einiger Sinfonien von Franz Asplmayr und Carl Ditters von Dittersdorf. Ferner sind auch die Klöster Feldsberg in Mähren (Valtice/CZ, heute CZ-Bm, OH), Neuberg in der Steiermark (A-N, OCist) und Neustift bei Brixen ([Ne], CanReg) einzubeziehen, da diese drei Klöster etwa im Kontext der Rezeption von Sinfonien Vanhals bedeutsam sind.³⁰

30 Vgl. hier Kap. 2.2.6 (*Johann Baptist Vanhal*); Michaela Freemanová, »Jan Křitel Vaňhal and the Bohemian and Moravian Music collections of the Brothers Hospitallers (Barmherzige Brüder, O. S. I.)«, in: *Radovi Zavoda za znanstveni rad Varaždin* 25 (2014), S. 159–168, hier S. 165.

Abbildung 7: Klöster mit Beständen an Instrumentalmusik Wiener Provenienz

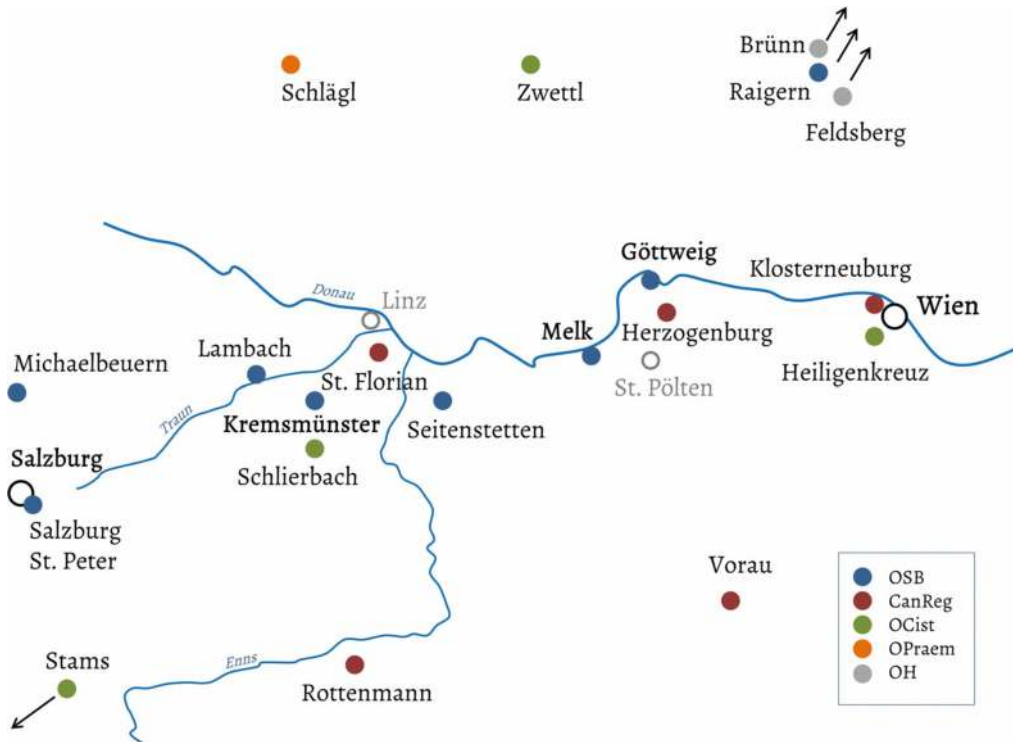


Zuletzt werden auch das Augustiner-Chorherrenstift Weyarn (heute D-FS)³¹ und die reichsunmittelbare Benediktinerabtei Ottobeuren in Bayern berücksichtigt. Im Altbestand der Ottobeurer Musiksammlung (d.h. unter den bis zur Aufhebung 1802 angefertigten Notenmanuskripten) konnten allerdings nur eine *Cassatio* von F.A. Hoffmeister sowie je eine Sinfonie von Ignaz Pleyel und J.B. Vanhal aufgefunden werden. Gertraut Haberkamp weist darauf hin, dass mehrere Ottobeurer Klosterangehörige in Wien als »eine Art Agent« tätig waren und Abschriften von Werken der dort tätigen Komponisten für ihr Stammkloster erworben haben (z.B. Stücke von Arbesser, Caldara, Fux, Gänsbacher, Gassman, J. Haydn, Hoffmeister, Hofmann, Koželuh, M. Miller, W.A. Mozart, Neck, Öttl, Pichler, Reinhardt, Reutter, Salieri, F. Schmid, Tuma, Vanhal, Wagenseil und Ziani). Dem aktuellen Musikalienbestand nach zu urteilen, handelte es sich bei den kopierten Kompositionen fast ausschließlich um Kirchenmusik. Überhaupt sind in der Klosterbibliothek nur wenige Instrumentalwerke aus dem 18. Jahrhundert erhalten geblieben. Der Schriftsteller Ludwig Aurbacher (1784–1847), der gegen Ende des 18. Jahrhunderts dem Sängerknabenchor von Ottobeuren angehört hat, berichtet in seinen *Jugenderinnerungen*, dass im Kloster sehr wohl Instrumentalmusik gepflegt worden ist; auch Aufführungen von Kammermusikstücken und Sinfonien habe man an der klösterlichen Tafel veranstaltet. Haberkamp vermutet deshalb, dass die Instrumentalmusik des Altbestandes größtenteils verloren gegangen ist.³²

31 Vgl. Robert Münster/Robert Machold, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tegernsee und Benediktbeuern*, München: Henle, 1971, S. 11 sowie S. 101–110.

32 Vgl. Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Benediktiner-Abtei Ottobeuren. Thematischer Katalog*, München: Henle, 1986, S. 15.

Abbildung 8: Zentren der klösterlichen Instrumentalmusikpflege



Unter Berücksichtigung all dieser Klöster misst der in Abbildung 7 skizzierte Transferraum in seiner West-Ost-Ausdehnung vom schweizerischen Einsiedeln bis in das slowakische Kremnitz etwa 1000 Kilometer. In nord-südlicher Richtung erstreckt er sich vom sächsischen Herrnhut bis in das etwa 700 Kilometer entfernte Neustift in Südtirol.³³ Abbildung 8 zeigt das Kerngebiet des Transferraumes. Seine Disposition lässt darauf schließen, dass sich die folgenden Faktoren begünstigend auf die Beteiligung eines Klosters an der Rezeption von Wiener Instrumentalmusik ausgewirkt haben:

1. ein hoher ökonomischer und politischer Status des Klosters bzw. des Klostersvorstehers innerhalb des habsburgischen Machtgefüges verbunden mit einem stark ausgeprägten Bedürfnis nach Zurschaustellung dieses privilegierten Ranges (bei nahezu allen angeführten Klöstern handelt es sich um besitzreiche Prälatenklöster),
2. die Zugehörigkeit zu einem Orden, der – seiner Regel nach – den Kontakt mit der Außenwelt erlaubt und im Konvent eine intensive Instrumentalmusikpflege zulässt (vor allem Benediktiner, Augustiner-Chorherren und Zisterzienser, aber auch Prämonstratenser und Barmherzige Brüder),

33 Im Übrigen konzentriert sich auch die Überlieferung der bis circa 1780 komponierten Messen Joseph Haydns (Hob XXII:1–7) auf die in Abb. 7 angeführten Klöster. Zusätzlich zu berücksichtigen wären nur das Kollegiatstift in Mattsee, die Prämonstratenser in Geras, die Minoriten in Brunn, das Piaristenkolleg in Nikolsburg, die Zisterzienser in Brand, die Piaristen in Kremsier, die Prager Kreuzherren sowie das in Prag gelegene Benediktinerstift Breunau und das Jesuitenkolleg im ungarischen Raab.

3. die Nähe zur Reichshaupt- und Residenzstadt Wien bzw. zu Klöstern oder fürstlichen Residenzen, in denen sich bereits eine reiche Praxis des Musizierens im Instrumentalensemble etabliert hat sowie
4. eine gute Anbindung an die Verkehrsinfrastruktur, d.h. die unmittelbare Nähe zu den großen Handels- und Reiserouten zu Wasser und zu Land sowie gut ausgebaute Straßen, die die Klöster mit diesen Hauptverkehrswegen verbinden.

Viele Klostergemeinschaften pflegten eine Willkommenskultur, die auch die angesehensten Mitglieder der ersten Gesellschaft anlockte. Diarien und Zeremonialprotokolle aus allen größeren Prälatenklöstern des 18. Jahrhunderts zeigen, dass vornehmen Gästen allerlei Annehmlichkeiten geboten wurden, wozu immer auch ein ansprechendes musikalisches Unterhaltungsprogramm gehörte. Andere monastische Gemeinschaften hingegen, insbesondere Frauenkonvente und kontemplative Orden, waren eher darum bemüht, sich von der Außenwelt abzuschotten. Sie empfangen – wenn überhaupt – weitaus seltener Besucher als die großen Mönchsklöster.

Diejenigen Ordenshäuser, die nicht an einer stark frequentierten Handelsstraße oder an einem beliebten Pilgerweg liegen, aber schon im 18. Jahrhundert Wert auf Anbindung an die größeren Städte der Umgebung legten, mussten ihre abgeschiedene Lage mit anderen Mitteln wettmachen. Darum konnte auch der Kremsmünsterer Stiftschronist P. Theodorich Hagn davon berichten, dass Abt Alexander Fixlmillner um 1740 enorme Geldsummen in den Straßen- und Brückenbau investiert hatte, um Handel und Verkehr in Richtung der umliegenden Städte zu fördern (etwa 200.000 Gulden für die Errichtung »fahrbare[r] Straßen«).³⁴ Bauprojekte dieses Ausmaßes steigerten freilich auch die Attraktivität des Klosters als Einkehrort.

Viele weitere strukturelle Gegebenheiten und Veränderungen könnten ins Treffen geführt werden, um obige Verteilungsbilder in einem größeren Kontext zu interpretieren. Zumal sie den Eindruck der Vollständigkeit vermitteln könnten, muss aber ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass die tatsächlichen Dimensionen der Notendistribution im 18. Jahrhundert bestenfalls näherungsweise zu rekonstruieren sind. Die im vorliegenden Kapitel präsentierten Daten konnten beispielsweise nur aus Sammlungen gewonnen werden, die noch intakt und mittlerweile umfassend erschlossen sind oder deren historischer Stand in Musikalieninventaren festgehalten worden ist.

Einer lückenlosen Rekonstruktion von klösterlichen Musiziertraditionen steht eine Vielzahl an Problemen im Weg. Nicht zu überbrücken ist etwa die Tatsache, dass die historischen Notensammlungen einiger noch bestehender Klöster über die Jahrhunderte durch Brandkatastrophen, Plünderungen oder andere unglückliche Umstände stark dezimiert oder zur Gänze zerstört worden sind. Das südlich von St. Pölten gelegene Zisterzienserstift Lilienfeld ist diesbezüglich ein besonders tragischer Fall, da dessen Sängerknabentrakt dem verheerenden Stiftsbrand von 1810 zum Opfer gefallen ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach dürften dabei auch große Teile der Musikalien- und Musikinstrumentensammlung vernichtet worden sein.³⁵ Noch größere Quellenverluste

34 Hagn, *Benediktiner-Abtei Kremsmünster*, S. 64.

35 Vgl. Bernhard Hanak, *Musikgeschichte des Stiftes Lilienfeld*, Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2003, S. 42.

sind im niederösterreichischen Benediktinerstift Altenburg zu beklagen, da die einst vorhandene Notensammlung des Klosters seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs als verschollen gilt.³⁶

Die Enteignung und Aufhebung von Klöstern im Zuge der josephinischen Reformen bedeutete immer auch die Vernichtung oder Zerstreuung ihrer Musikalienbestände.³⁷ Vor allem von jenen Ordensgemeinschaften, deren Vorsteher vor der Säkularisation noch Mitglieder des Prälatenstandes waren, darf angenommen werden, dass sie ebenfalls beachtliche Aktivitäten im Bereich der Instrumentalmusik entfaltet haben – so zum Beispiel einst mächtige Benediktinerstifte wie Gleink und Garsten in Oberösterreich, ebenso die beiden entlang des Donaulaufes gelegenen Klöster Säusenstein und Dürnstein oder das Augustiner-Chorherrenstift St. Pölten, in dem der weltliche Musiker Johann Adam Scheibl mehr als zwei Jahrzehnte lang als Regens Chori gewirkt hat.³⁸

Bedauerlich ist auch, dass über die Musikgeschichte des nahe Passau an der Donau gelegenen Zisterzienserklosters Engelszell, das 1786 aufgehoben worden ist, bisher nichts in Erfahrung gebracht werden konnte. Es liegt in unmittelbarer Nähe zum österreichischen Grenzort Engelhartzell, in dem seit dem 12. Jahrhundert eine Mautstelle eingerichtet war. Friedrich Nicolai berichtet in der bereits weiter oben zitierten Beschreibung seiner großen Deutschland-Schweiz-Reise 1781, die ihn auch per Schiff von Regensburg nach Wien geführt hat, dass in Engelhartzell die gesamte Schiffsladung ab- und neu aufgeladen werden musste (»weil von den Mauthbedienten die Güter genau nachgesehen, gewogen und nach Gelegenheit visitirt« wurden). Nicolai führt über das aufwändige Prozedere der Mautkontrolle weiter aus:

»Dieses hält wenigstens einen ganzen Tag wo nicht länger auf, während welcher Zeit die Reisenden lange Weile haben; es müsste denn seyn, daß sie in dem dasigen schönen *Bernhardinerkloster*³⁹ (wo guter Wein, und so wie überall in Oesterreich viele Gastfreyheit ist,) Bekanntschaft machen, und mit dem P. Küchenmeister von gemästeten *Ochsen*, *Kapäundeln* und *Wildprät*, mit dem P. Bibliothekar von den *Heil[igen] Vätern*,

36 Vgl. Karin Winter/Kathrin Kininger, *Stiftsarchiv Altenburg. Ordnung und Erschließung in Theorie und Praxis*, Magisterarbeit Universität Wien, 2008, S. 44–48.

37 Die Klöster Mährens betreffend meint Jiří Sehnal, dass die josephinischen Reformen noch wesentlich fatalere Folgen für die Erhaltung der Musikalienbestände hatten als etwa die cäcilianische Kirchenmusikreform im 19. Jahrhundert. Vgl. Jiří Sehnal, »Schicksale klösterlicher Musiksammlungen in Mähren«, in: Helga Penz (Hg.), *Klösterliche Musiksammlungen. Widerspiegelung der Musik im Leben der klösterlichen Gemeinschaften in der ehemaligen Donaumonarchie*, Symposium vom 16. bis 18. Mai 2011 im Benediktinerstift Göttweig, Wien: Superiorenkonferenz der männlichen Ordensgemeinschaften Österreichs, 2011, S. 31–42, hier S. 31.

38 Das Augustiner-Chorherrenstift St. Pölten wurde 1784 aufgehoben (wie auch Gleink) und im Folgejahr zum Bischofssitz einer neuen, die Westhälfte Niederösterreichs umfassenden Diözese umfunktioniert. In der Abtei Garsten wurde die Aufhebung 1787 vollstreckt, in Säusenstein 1789.

39 Die Bezeichnung »Bernhardiner« leitet sich vom Namen jenes Abtes ab, unter dem sich der Zisterzienserorden im 12. Jahrhundert über ganz Europa ausgebreitet hat: Bernhard von Clairvaux (1091–1153).

mit dem Herrn Prälaten über die *Bedrückungen* der Klöster und über seinen guten Koch sich unterhalten wollten.«⁴⁰

Die kleruskritische Haltung des engagierten Aufklärers und Protestanten Nicolai kommt im ironischen Tonfall dieser Textpassage deutlich zur Geltung. Bei aller Überzeichnung ist Nicolais Beschreibung der »Gastfreyheit« in österreichischen Klöstern aber keineswegs aus der Luft gegriffen. Immerhin wurde ihm schon in einem der nächsten österreichischen Ordenshäuser, in dem er Station machte, – in der »berühmten Benediktinerabtey Melk« – von den »gelehrten und rechtschaffenen«⁴¹ Melker Mönchen Einblick in die klösterlichen Prunkräumlichkeiten und in die Bestände der Bibliothek gewährt. Darüber hinaus durfte er die Musikaliensammlung inspizieren, ehe er mehrere Stunden damit zubrachte, in Gesellschaft einiger Patres Haydn'sche Trios und Streichquartette auszuprobieren. Somit liegt der Gedanke nicht mehr fern, dass sich auch der Engelszeller Konvent musikalisch ähnlich aufgeschlossen und gastfreundlich präsentiert hat wie in kulinarischen und intellektuellen Belangen.

Weit abseits des ermittelten Transferzentrums liegt das Tiroler Zisterzienserkloster Stams, das eine überaus umfangreiche Musiksammlung besitzt. Die aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden Notenmanuskripte – unter diesen eine Vielzahl an Instrumentalwerken Wiener Provenienz – sind hier beinahe verlustfrei erhalten geblieben. Ihre zeitliche Einordnung ist durch ein thematisches Musikalienverzeichnis, das 1791 von Pater Stefan Paluselli (1748–1805) angelegt worden ist, erheblich erleichtert. Zwei etwa 200 Titel umfassende Inventarsrubriken für Instrumentalmusik vereinen Repertoire der Lokalgrößen mit international Bekanntem. Mehrere Kompositionen von Schlöger, Asplmayr, Gassmann, L. Hofmann, Vanhal und Ditters sowie sieben Sinfonien von Joseph Haydn werden genannt.⁴²

Hildegard Herrmann-Schneider betont in einer Studie über die Stamser Sinfonienabschriften den außergewöhnlich guten Erhaltungszustand der Notensammlung und den hohen Anteil an Partiten und Sinfonien in Palusellis Katalog. Sie spekuliert damit, dass die aus diesem Material ersichtlich werdenden Musikaktivitäten in ähnlicher Intensität auch in anderen Tiroler Klöstern stattgefunden haben könnten. Dort seien sie allerdings deshalb nicht zu dokumentieren, weil die historischen Notenbestände nur noch fragmentarisch vorhanden oder gar zur Gänze verloren gegangen sind (z.B. im Prämonstratenser-Chorherrenstift Wilten, im Benediktinerstift Fiecht, im Augustinerchorherrenstift Neustift und im Kollegiatstift Innichen).⁴³ Mit Blick auf unzählige Überlieferungslücken, denen punktuell besonders gut erhaltene Notensammlungen gegen-

40 Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Celehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, Bd. 2, Berlin/Stettin: Selbstverlag, 1783, S. 417 [Herv.i.O.].

41 Vgl. ebd., Bd. 6 (1785), S. 454 und 462.

42 In diesem Inventar wird außerdem Ditters' Sinfonie in A-Dur GraD A12 (auch bekannt als »Sinfonia nel gusto di cinque nazioni«) fälschlicherweise Joseph Haydn zugeschrieben. Vgl. Grave, *First-Movement form*, S. 469.

43 Vgl. Herrmann-Schneider, »Sinfonien Stams«, S. 76–77 und das Kapitel »Musikalische Beziehungen zu Klöstern im deutschen Sprachraum«, in: Dies., *Wo die Engel musizieren – Musik im Stift Stams*, Brixen: Verlag A. Weger, 2020, S. 237–261.

überstehen, erhärtet sich der Eindruck, dass die klösterliche Rezeption von Wiener Instrumentalmusik wesentlich weitere Kreise gezogen hat als angenommen. Das Zisterzienserstift Stams ist vor diesem bewegten Hintergrund weniger ein Ausnahmefall der Rezeptionsgeschichte als vielmehr ein Glücksfall der Überlieferung.

3.3 Das Grenzgebiet des Transferraumes

Selbst wenn mehrere Tiroler Ordenshäuser im 18. Jahrhundert umfangreiche, mit Repertoire Wiener Provenienz bestückte Sinfonienensammlungen besessen haben könnten, wäre das Zisterzienserstift Stams dem Grenzgebiet des hier untersuchten Transferraumes zuzuordnen. Stams liegt etwa 40 Kilometer westlich von Innsbruck und somit ähnlich weit von Wien entfernt wie Dresden, Nürnberg und Triest. Offen bleibt die Frage, ob das in Stams festzustellende Interesse an Musikwerken aus Wien eher als eine Ausläufer- oder gar als eine vom Umfeld abgehobene Ausnahmerecheinung einzustufen ist. Jedenfalls ist ein ähnlich großer Bestand an Werken Wiener Herkunft nur in wenigen Klöstern mit annähernd gleicher Entfernung von Wien feststellbar. Von einem dieser vermeintlichen Ausnahmefälle – dem Kloster der Barmherzigen Brüder im nordböhmischen Kukul – handelt das nächste Kapitel. Als Hinführung zu diesem Fallbeispiel bietet es sich an, nunmehr auch auf die Rezeption von Wiener Musik in den Klöstern Böhmens, Mährens und Ungarns detaillierter einzugehen.

3.3.1 Ausläufer und Ausnahmen

Zahlreiche Studien über die historischen Bestände tschechischer und ungarischer Musiksammlungen stimmen darin überein, dass die interregionale Distribution von Wiener Musik im 18. Jahrhundert in den Ländern der Böhmisches und auch in jenen der Ungarischen Krone vor allem über die dort ansässigen Adelskapellen stattgefunden hat.⁴⁴ Viele dieser Musikerensembles verbrachten den Winter in Wien, folgten ihren Dienstherrn aber im Sommer oder während der Jagdsaison auf deren Landsitze in Böhmen, Mähren oder Ungarn. Komponisten wie Ignaz Holzbauer, Joseph Haydn, Carl Ditters und wahrscheinlich auch Johann Baptist Vanhal kannten einen derartigen Kapellbetrieb aus der Innenperspektive und scheinen durch die damit verbundenen Reiseaktivitäten auch ihren Bekanntheitsgrad gesteigert zu haben.

Systematische Untersuchungen der Repertoireverwandtschaften zwischen den Musikkapellen der Schlösser und jenen der benachbarten Klöster, Kathedralen und Pfarrkirchen stehen zwar noch aus (oder müssen an der diffizilen Quellenlage scheitern), eine gewisse Form der Beeinflussung konnte aber bereits an einigen Orten anhand grober Vergleiche festgestellt werden. Jana Spáčilová sieht zum Beispiel Verbindungen

44 Vgl. die in den folgenden Fußnoten genannten Detailstudien sowie Zdeňka Pilková, »Zu den Ähnlichkeiten und Unterschieden der sozialen und historischen Bedingungen des Musiklebens in den böhmischen und österreichischen Ländern der habsburgischen Monarchie in den Jahren 1740–1810«, in: Petr Macek (Hg.), *Das Internationale Musikwissenschaftliche Kolloquium* »Wenn es nicht Österreich gegeben hätte ...«, 30.9.–2.10.1996 Brno, Brno: Filozická fakulta Masarykovy univ., 1997, S. 152–156, hier S. 153.

zwischen der Kirche St. Jakob in Brünn und der Kapelle des Grafen Johann Adam von Questenberg. Eine der Residenzen des Grafen, Schloss Jarmeritz, liegt etwa 70 Kilometer von Brünn entfernt. Die musikalischen Kontakte dürften sich hierorts durch personelle Überschneidungen ergeben haben, da einzelne Musiker aus der gräflichen Kapelle in das Brünner Kirchenensemble überwechselten.⁴⁵

Katalin Kim-Szacsvai zeigt in einer ihrer Studien auf, dass die Notensammlung des Jesuitenpaters Ignatio Müllner (1678–1750) auffällig viel mit jener der Hofkapelle von Fürst Paul II. Anton Esterházy gemein hat. Sie vermutet, Müllner sei über esterházyische Hofmusiker an Abschriften bestimmter Musikstücke gelangt. Dafür spreche ihrer Ansicht nach, dass Müllners letzte Wirkungsstätte – Raab und Ödenburg – nahe Eisenstadt liegen und die Fürstenfamilie regelmäßig bei den Ödenburger Jesuiten zu Gast war.⁴⁶

Das 18. Jahrhundert stand in Ungarn infolge der gut 150 Jahre andauernden türkischen Besetzung ganz im Zeichen des Wiederaufbaus und der Rekatholisierung. Hiervon blieb natürlich auch die Musikkultur nicht unberührt, zumal die verschiedenen Institutionen der katholischen Kirche deren zentrale Förderstätten bildeten.⁴⁷ Fakt ist aber auch, dass ungarische Klöster für die Überlieferung von Instrumentalmusik Wiener Provenienz nach derzeitigem Forschungsstand keine besonders ergiebigen Untersuchungsfelder bieten. Dennoch wäre es mehr als voreilig, aus diesem Erhebungsergebnis auf ein gänzlichliches Ausbleiben der Rezeption von Wiener Instrumentalmusik in ungarischen Klöstern zu schließen. Die Beweislage für und auch gegen eine derartige Behauptung ist derzeit schlichtweg zu unsicher.

Die Annahme, kirchliche Institutionen in Ungarn hätten das Angebot am Wiener Musikalienmarkt genutzt, liegt nahe: Der hohe Klerus in Ungarn, allen voran der Primas, war besonders mächtig. Er genoss in der Bevölkerung hohes Prestige und achtete auf ein entsprechend repräsentatives Zeremoniell.⁴⁸ Gegen einen regen Austausch mit Wien spricht hingegen eine Beobachtung, die bereits Friedrich Nicolai im Zuge seiner Forschungsreisen getätigt hat: Ungarn sei – so sein Eindruck – in seiner kulturellen und ökonomischen Entwicklung aufgrund ungünstiger Mautregelungen stark eingeschränkt gewesen.⁴⁹

Wieder anders liegt der Fall in Prag: Nach Zdeňka Pilková sei Musik aus Wien in lokalen Notenbeständen und -inventaren weniger präsent als in anderen böhmischen und auch mährischen Musikstätten. Wiewohl Prag in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

45 Vgl. Jana Spáčilová, »Kirchenmusik Wiener Komponisten in Mähren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: Tassilo Erhardt (Hg.), *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570–1770*, Wien: Verlag d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 2013, S. 285–300, hier S. 290.

46 Vgl. Katalin Kim-Szacsvai, »Die Musikalien- und Instrumenteninventare der Figuralensembles im Ungarn des 18. Jahrhunderts«, in: Hochradner/Reinhardt, *Inventar und Werkverzeichnis*, S. 127–154, hier S. 138.

47 Vgl. ebd., S. 127.

48 Vgl. Vocelka, *Österreichische Geschichte*, S. 313.

49 »Ungarn ist in so vielem Betrachte, besonders aber in Absicht auf die unbeschreiblich großen Schritte, welche darin zur Kultur und zur Handlung noch können gethan werden, für das Haus Oestreich ein höchst wichtiges Land. Gleichwohl ist durch die österreichische Mauthverfassung dessen Kultur und Handlung noch bis jetzt (1784), wenigstens noch bis vor kurzer Zeit, fast ganz und gar eingeschränkt worden.« Nicolai, *Deutschland/Schweiz*, Bd. 4 (1784), S. 419.

zu den mitteleuropäischen Großstädten zählte (um 1770 ca. 77.500 Einwohner), wurde die böhmische Hauptstadt von den Habsburgern seit dem 17. Jahrhundert nicht mehr als Residenzstadt genützt. Diesen Umstand betrachtet Pilková als zentrales Motiv dafür, dass vor allem lokale, aber auch italienische und deutsche Komponisten in den Sammlungen der diversen Prager Musikinstitutionen ein starkes Gegengewicht zum Wiener Repertoire bilden.⁵⁰

Zugleich deutet ein Zitat aus Carl Ditters von Dittersdorfs *Lebensbeschreibung* darauf hin, dass die aktuellsten Entwicklungen des Wiener Musiklebens, welche sich nach der Jahrhundertmitte zunehmend abseits der kaiserlichen Hofkapelle abspielten, in Prag durchaus interessiert mitverfolgt wurden: Sechs Sinfonien aus Ditters' Feder sollen bereits Ende der 1750er Jahre nicht nur in Wien, sondern auch in Prag Aufsehen erregt haben. Ein nicht namentlich genannter böhmischer Graf sei derart beeindruckt gewesen, dass er den Meister höchstpersönlich in Wien aufsuchte und bei ihm sechs neue Sinfonien in Auftrag gab. Zudem habe er Ditters aus der Kapelle des Prinzen Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen abwerben wollen, was ihm jedoch nicht gelang.⁵¹ Die gegenseitige Beeinflussung in Repertoirefragen, wie sie zwischen Adels- und umliegenden Klosterkapellen häufig vermutet wird, darf also auch für Prag angenommen werden.

Ein ausgesprochen spannender Fall ist in diesem Kontext das nordböhmische, von Mitgliedern des Ordens der Barmherzigen Brüder⁵² geführte Spitals Kukul. Obzwar es nur bis 1939 bestand, gelang es der tschechischen Musikwissenschaftlerin Michaela Freemanová in den 1980er und 1990er Jahren, dessen Notenbestände umfassend zu erschließen und die Musikgeschichte dieser Stiftung erstmals aufzuarbeiten. Freemanová erforschte zudem einige weitere böhmische und mährische Musiksammlungen, die ursprünglich im Besitz des auf Kranken- und Altenpflege spezialisierten Ordens waren.⁵³

Die Stiftung des Hospitals in Kukul im nördböhmischen Gradlitz geht auf den begüterten Reichsgrafen Franz Anton von Sporck (1662–1738) zurück.⁵⁴ Seine Familie war bereits seit dem 17. Jahrhundert im Besitz der Herrschaft. Franz Anton ließ darauf zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein Krankenhaus mit angeschlossener Spitalskirche erbauen. Da sich die Aufnahme des Hospitalbetriebes nach Abschluss der Bauarbeiten 1715 aber stark verzögerte, übernahmen die Mönche des Ordens der Barmherzigen Brüder erst im Jahre 1744, also nach Sporcks Tod, die Administration des Stiftes. Zu eben dieser Zeit

50 Vgl. Pilková, »Ähnlichkeiten«, S. 153.

51 Vgl. hier Kap. 2, Fn. 154.

52 Präzise formuliert handelt es sich um den Hospitalorden des hl. Johannes von Gott (Ordo Hospitalarius Sancti Ioannis de Deo, Ordenskürzel: OH).

53 Vgl. Michaela Freemanová, *Collectio fratrum misericordiae Kukussiensis*, 2 Bde., Prag: Supraphon, 1998; dies., *Fratrum misericordiae artis musicae collectiones in Bohemia et Moravia reservatae*, 2 Bde., ebd. 2013.

54 Der Forschung ist Sporck vor allem als Kunstmäzen sowie als Verleger von Schriften nicht-katholischer Theologen bekannt. Vgl. Daniel E. Freeman, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992 (zugleich Doctoral diss. University of Illinois 1987).

soll, wie Michaela Freemanová annimmt, die Kukuser Musiksammlung angelegt worden sein.⁵⁵

Ein 1813 von Chorregent Franz Xaver Rücker (vst. 1866) angefertigtes Inventar macht deutlich, warum das Beispiel Kukus in der vorliegenden Arbeit unbedingt Erwähnung finden muss: Rücker registrierte in seinem Inventar neben einer Vielzahl von Kirchenwerken, Sepolcri, Oratorien und Schuldramen nicht weniger als 61 Quartette, 16 Quintette und 110 Sinfonien.⁵⁶ Joseph Haydn führt die Sinfonienrubrik mit 38 Werken an, gefolgt von Vanhal und Ditters mit je 18 Titeln. Wiener Repertoire bestimmt also diesen Part der Sammlung wie im Übrigen auch die Sektionen der Kirchenmusik.

Freemanová beanstandete nach Sichtung der erhalten gebliebenen Musikalien gerade im Bereich der Sinfonien die größten Quellenverluste gegenüber Rückers Inventur. Auf der Habenseite stehen dennoch umfangreiche Bestände, etwa eine immer noch beachtliche Sammlung von 38 Abschriften Haydn'scher Sinfonien, die seit ihrer Registrierung 1813 vollständig erhalten geblieben sind.⁵⁷ Unter Haydn-Spezialisten wurde dieser Quellenkorpus bis zur gründlichen Sichtung durch Freemanová nicht als Klostersammlung angesehen. In einer 1965 von Georg Feder vorgelegten Studie ist zu lesen, dass im Kukuser Notenbestand nicht nur die Musikalien des ansässigen Konvents der Barmherzigen Brüder zusammengefasst vorliegen, sondern auch jene des angrenzenden Schlosses.⁵⁸ Letzteres soll, wie Feder angibt, Residenz des Grafen Johann Wenzel von Sporck (1724–1804) gewesen sein – eines Adelligen also, der als Leiter der Theaterschauspiele am kaiserlichen Hof zwischen 1764 und 1775 zu den zentralen Akteuren des Wiener Musiklebens zählte.⁵⁹ Da Johann Wenzel Sporck ein ausgezeichnete Cellist gewesen sein soll und sich als Veranstalter von Privatkonzerten betätigte, lag für Georg Feder die Vermutung nahe, der beachtliche Anteil an Instrumentalmusik in der Sammlung Kukus gehe auf das Konto des Sporck'schen Ensembles.

Michaela Freemanová stöberte allerdings Jahrzehnte später mehrere Quellen auf, die belegen, dass die Herrschaft Gradlitz samt Ordensspital dem Neffen, zugleich Schwieger- und Adoptivsohn von Franz Anton von Sporck, Franz Karl Rudolf Graf von Swéerts-

55 Die Notensammlung wurde nach Ende des Zweiten Weltkriegs nahezu geschlossen in das Nationalmuseum in Prag verfrachtet. Freemanová hat außerdem einige Notenmaterialien wiederentdeckt, die in der Bibliothek des Kukuser Konvents zurückgeblieben sind, darunter auch bis dahin (1981) unbekannte Abschriften von drei Sinfonien Joseph Haydns. Vgl. Freemanová, *Collectio fratrum*, Bd. 1, S. 53.

56 Dieses Inventar ist nicht in Prag, sondern unter den Akten des Hospitals im Staatlichen Gebietsarchiv Zámrsk aufzufinden: »Inventarium über den musikalischen Chor Worüber der allmahlige Regenschory die Obsicht hat. Eingerichtet für das Jahr 1813«, Ms., Šporkovská nadace Kuks. Hospital Kuks. Státní oblastní archiv v Zámrsku (Staatliches Gebietsarchiv Zámrsk Fond Hospital Kuks, Barmherzige Brüder), Sch. 1.

57 Zusammen mit den Notenmaterialien, die Freemanová in der Bibliothek des Kukuser Konvents sichergestellt hat, umfasst die Sammlung die folgenden Sinfonien Joseph Haydns: Nr. 2, 3, 10, 14, 15, 19, 20, 23, 25–29, 32, 33, 35, 36, 38, 42–44, 46–49, 51, 53 (doppelt), 54, 58, 63, 65, 75, 79–81, 101 und 103.

58 Vgl. Georg Feder, »Die Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken«, in: *Haydn-Studien* 1 (1965–1967), S. 3–42, hier S. 20–21.

59 Vgl. Christian Fastl, Art. »Sporck (Spork), Familie«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).

Sporck (1688–1757), zugesprochen wurde. Der unmittelbare Konnex zum Wiener Musikleben in der Person Johann Wenzel Sporcks, wie ihn Georg Feder angenommen hatte, sei also wenigstens vonseiten des Herrschaftsbesitzers nicht gegeben gewesen.⁶⁰ Noch dazu fand Freemanová unter den Akten des Konvents zahlreiche Rechnungen, aus denen auf eine reiche klösterliche Musikpflege und damit verbunden auf konstant intensive Aktivitäten im Bereich der Notenbeschaffung zu schließen ist. Den Kukuser *Rechnungs- und Administrationsbüchern* ist beispielsweise zu entnehmen, dass im Jahre 1767 für mehrere in Wien hergestellte Abschriften von Kirchenmusikwerken 19 Gulden und 10 Kreuzer ausgelegt worden sind.⁶¹ Darüber hinaus erwarb der Konvent noch im selben Jahr zwei Ries Notenpapier, im Folgejahr wieder zwei Ries und zwischen 1770 und 1779 insgesamt weitere sieben Ries Beschreibmaterial⁶² – in Summe also mehr als 5.000 Bogen Notenpapier in zwölf Jahren.

Ein späteres Kapitel der vorliegenden Arbeit wird noch zeigen, dass sich die Kukuser Papierankäufe mengenmäßig sogar mit jenen des niederösterreichischen Benediktinerstiftes Göttweig decken: Der durchschnittliche Jahresverbrauch dürfte in den 1760er und 1770er Jahren in Kucus mindestens 440 Bogen, in Göttweig mindestens 460 Bogen betragen haben.⁶³ Vor diesem Hintergrund ist Freemanová's Zuordnung der gesamten Kukuser Notensammlung zum Konvent der Barmherzigen Brüder glaubhaft. Hatte sie in ihrer ersten Monographie zum Kukuser Musikfond 1998 immerhin noch zur Disposition gestellt, auch die im Schloss Kucus residierenden Swéerts-Sporcks könnten Noten gesammelt und somit vielleicht doch Anteil am Aufbau der heute überlieferten Sammlung haben,⁶⁴ so scheint sie diesen Gedanken in den folgenden Jahren verworfen zu haben. In der 2013 vorgelegten Dokumentation weiterer Notensammlungen der Barmherzigen Brüder klingt Freemanová's Interpretation der Kukuser Situation weitaus entschiedener:

»Johann Wenzel Sporck never owned Kuks – and the heirs of Franz Anton Sporck, the Counts Sweerts-Sporck, in all probability didn't have any interest in the Kuks secular music scores either. The person responsible for the shape of the [Kuks] collection was most probably Benignus Roth, and it is due to his music interests that there originated from a small place in East Bohemia one of the most interesting Haydn collections in Bohemia, as well as in Central Europe.«⁶⁵

Wer war der erwähnte Benignus Roth und warum vertrat Michaela Freemanová die Meinung, er sei hauptverantwortlich für den Inhalt der überlieferten Sammlung gewesen? Wie Jan Bohumír Dlabáč in seinem *Künstler-Lexikon* von 1815 ausführt, war Benignus Roth

60 Franz Karl Rudolf Freiherr von Swéerts und Reist hatte 1712 die Tochter seines Onkels Franz Anton von Sporck geheiratet. Er wurde 1718 von seinem Schwiegervater adoptiert, weil dieser keine Söhne hatte, und in den böhmischen Grafenstand erhoben.

61 Vgl. Freemanová, *Collectio fratrum*, Bd. 1, S. 56 (ohne exakte Angabe der Fundstelle).

62 Aus den Wasserzeichen der vorhandenen Musikalien schließt Freemanová, dass obige Papierkäufe vornehmlich bei dem Trautenuer Papiermacher Ignaz Franz Peschke und bei Christoph Peucker getätigt worden sind. Letzterer führte eine Papiermühle in Lauterwasser bei Hohenebelbe. Vgl. ebd., S. 56–57.

63 Vgl. hier Tab. 13.

64 Vgl. Freemanová, *Collectio fratrum*, Bd. 1, S. 59–60.

65 Freemanová, *Fratrum misericordiae*, Bd. 1, S. LXVIII.

(ca. 1729–1807) im Jahre 1750 in den Orden der Barmherzigen Brüder eingetreten und ab dem Folgejahr in der Wiener Ordensniederlassung als Regens Chori tätig, ehe er 1766 zum Prior des Konvents in Kukulsteden bestellt wurde.⁶⁶ Roth leitete also die Kapelle der Barmherzigen Brüder in Wien zu jener Zeit, als Joseph wie auch Michael Haydn in dieser als Violinisten mitgewirkt haben sollen. Dlabáč geht auf Pater Benignus' Kontakte in Wiener Musikkreise und die daraus gewonnenen Möglichkeiten der Notenbeschaffung erfreulich detailliert ein, indem er schreibt:

»Ein [Johann Adolf] Haße und ein [Georg] Reutter, so wie noch andere große Tonkünstler schenkten ihm [Benignus Roth] ihre Freundschaft, und theilten ihm ihre Partituren, die er stets studirte, mit. Dadurch setzte er sich in den Stand, manche glückliche Versuche in der Tonkunst zu wagen; so wie er auch die musikalische Jugend im Singen sehr gut unterrichtete. Zu seiner Zeit war das [sic!] Kirchenchor der barmherzigen Brüder eines der besten in Wien. Selbst die beyden großen Meister *Joseph* und *Michael Haydn* waren an diesem Chore als Violinisten angestellt, die ihm die vortrefflichsten Kirchenmusikalien verschafft haben. Auf diese Art also wurde der ohnehin schon große Musikalienvorrath, noch stärker vermehrt, und durch die richtige und ordentliche Aufführung desselben bildeten sich alle Tonkünstler, die diesen so herrlichen Produktionen beygewohnt haben. Dieses ruhmvolle Geschäft trieb er so lange, bis man ihn zum Provinzprokurator wählte. Nebst dem, daß er dem Wiener Spital als Prior [in den Jahren 1772–1774] mit Nutzen vorgestanden, war er in der nämlichen Eigenschaft zu Kukulsteden in Böhmen angestellt. Noch im Jahre 1796 befand er sich da, und ließ die arme Jugend in der Musik bilden.«⁶⁷

1813 zählte Chorregent Rücker eine stolze Zahl von 38 Sinfonien Joseph Haydns im Kukulsteden Notenbestand, dagegen nur einige wenige Sinfonien von Ditters, Vanhal, W. Pichl, M. Haydn sowie einzelne Werke anderer Komponisten.⁶⁸ Außer Haydn sind nur Musikergrößen vertreten, die um oder nach 1740 geboren worden sind. Sinfonien oder andere Instrumentalwerke von Wagenseil, Holzbauer, Asplmayr, Gassmann, d'Ordonez, Albrechtsberger oder L. Hofmann fehlen gänzlich. Hierdurch hebt sich die Kukulsteden Sammlung an Instrumentalmusik von den bisher analysierten Klosterbeständen deutlich ab. Man kann also davon ausgehen, dass in Kukulsteden erst mit der Ankunft Benignus Roths 1766 mit dem Sammeln von Instrumentalmusik aus Wien begonnen worden ist. Die weiter oben erwähnte Bestellung von Kirchenmusikwerken in Wien 1767 könnte ebenfalls auf Veranlassung Roths aufgegeben worden sein.

Bei aller Plausibilität der Auffassung Freemanovás, wonach das gesamte Material an Instrumentalmusik Hinterlassenschaft der örtlichen Klosterkultur sei, wirft dieser Be-

66 Vgl. Dlabáč, *Künstler-Lexikon*, Bd. 2 (I–R), Sp. 595f. Über Roths Kontakte nach Wien wie überhaupt über die musikalischen Aktivitäten der Barmherzigen Brüder ließ sich Dlabáč von einem Ordensangehörigen namens Vinzenz Kneer informieren. Dieser war eigenen Angaben zufolge zeitgleich mit Joseph und Michael Haydn Sängerknabe an St. Stephan in Wien. Vgl. Kneer, »Nachrichten von Tonkünstlern aus dem Orden der Barmherzigen Brüder«.

67 Dlabáč, *Künstler-Lexikon*, Bd. 2 (I–R), Sp. 595–596 [Herv.i.O.].

68 Die Streichquartette und Sinfonien von Ignaz Pleyel, František Adam Míča und einigen weiteren Komponisten dürften Freemanovás Untersuchungen zufolge erst nach 1780 in die Sammlung aufgenommen worden sein.

fund Fragen auf. Kann in einer Ordensniederlassung der Barmherzigen Brüder tatsächlich eine derart reiche Sinfonien- und Kammermusikpflege geherrscht haben? Bildeten sie Strukturen der musikalischen Praxis aus, wie wir sie vor allem aus den großen Prälatenorden kennen? – Zwar leben die Barmherzigen Brüder wie die in der Instrumentalmusikpflege durchaus aktiven Augustiner-Chorherren und Prämonstratenser auch nach der Augustinusregel, ihre Tätigkeit konzentriert sich aber ganz auf sozial-karitative Aufgaben.⁶⁹ Überdies wären die Barmherzigen Brüder der einzige jüngere und nicht im Prälatenstand rangierende Orden im Habsburgerreich, der eine intensive Sinfonienpflege ausgebildet hat (erste Konventsgründung 1605 in Feldsberg).

Allen Zweifeln zum Trotz fördert Freemanová's Befund durchaus Erstaunliches zutage: In allen drei Notensammlungen, die in Böhmen und Mähren von Niederlassungen der Barmherzigen Brüder zu großen Teilen überliefert sind (Kukus, Brünn und Feldsberg), spielt Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts eine beachtliche Rolle – dies höchstwahrscheinlich nicht trotz, sondern wegen der ordensspezifischen Tätigkeitsfelder: Die Barmherzigen Brüder blieben aufgrund der Tatsache, dass sie ihr Ordensleben vornehmlich der medizinischen und pflegerischen Betreuung widmen, vom josephinischen »Klostersturm« verschont. Höchstwahrscheinlich bestehen deshalb in Kukus und Feldsberg nicht jene massiven Überlieferungslücken, die in so vielen anderen klösterlichen Musikarchiven hingenommen werden müssen. Außerdem könnten den Barmherzigen Brüdern in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, als die meisten Prälatenklöster mit akuten personellen und finanziellen Engpässen zu kämpfen hatten und musikalische Aktivitäten in den Hintergrund rücken mussten, vergleichsweise umfangreiche Ressourcen zur Verfügung gestanden sein, so auch für die Beschaffung neuer Notenmaterialien.

Die enge Bindung an eine Adelsresidenz, die in allen genannten Konventen gegeben war und die Barmherzigen Brüder von anderen Orden unterscheidet,⁷⁰ könnte zudem eine musikalische Kooperation ermöglicht, ja vielleicht sogar erfordert haben. Denkbar ist nicht nur, dass sich die Klostermusiker die Repertoirewahl der benachbarten Adelskapellen zum Vorbild genommen haben, sondern auch, dass die Ordensbrüder in Sachen Notenbeschaffung von den exzellenten Verbindungen der Adelsfamilien in die Hauptstadt Wien profitierten. Eine mindestens ebenso plausible Erklärung für die großen Kammermusikbestände wäre, dass die Konvente an den Höfen ihrer adeligen Stifter bestimmte musikalische Aufgaben zu erfüllen hatten, vor allem im Bereich der Tafel- und Unterhaltungsmusik. Da die Herrschaftsbesitzer üblicherweise nur einen Teil des Jahres auf ihren Gründen verbrachten und es äußerst kostspielig war, ein eige-

69 Vgl. Freemanová, *Fratrum misericordiae*, S. LXXVII. Auch Jiří Sehnal zeigte sich ob der vielfältigen Notenbestände der Barmherzigen Brüder verwundert: »Leider wissen wir nicht, wie diese in der Pflege um die Kranken so verdienten Männer die Zeit fanden, Figuralwerke und Sinfonien für ihre Ordenskirche einzustudieren.« Vgl. Sehnal, »Schicksale klösterlicher Musiksammlungen«, S. 40.

70 Die Feldsberger Niederlassung der Barmherzigen Brüder war 1605 von Karl I. von Liechtenstein (1569–1627) gestiftet und dem zwei Jahre früher gegründeten ersten Spital der Habsburgermonarchie zugeordnet worden. Im nahen Schloss Feldsberg residierten Mitglieder der Familie Liechtenstein noch über viele weitere Generationen hinweg. Der Brünner Konvent wurde erst 1747 von Graf Johann Leopold von Dietrichstein (1703–1773) gestiftet, der unter anderem in Brünn residierte.

nes und noch dazu mobiles Musikerensemble zu unterhalten, mag der fallweise Einsatz einer ohnehin vor Ort tätigen Klosterkapelle die praktikabelste Lösung gewesen sein.⁷¹

3.3.2 Resistenz und Widerstand als Determinanten des Kulturtransfers

Das Beispiel der Barmherzigen Brüder im nordböhmischen Kukul könnte zu der Feststellung hinreißen lassen, dass der Verbreitung von Notenmaterialien innerhalb der Klosterlandschaft Mitteleuropas im 18. Jahrhundert keine unüberwindbaren Hürden im Weg gestanden sind. Selbst einzelnen ambitionierten Mönchen gelang es immer wieder, Notenabschriften oder Kopiervorlagen aus weiter entfernten Städten herbeizuschaffen. Stams, Kukul und andere erwähnte Fälle machen deutlich, dass die Musikaliendistribution bei Weitem nicht nur nach dem Prinzip des Schneeballsystems funktionierte, über das die Werke ausgehend von den unmittelbar um Wien gelegenen Klöstern allmählich in die entfernteren Abteien verbreitet wurden. Im Gegenteil: Selbst eine gründliche Analyse der Quellenlage zu Haydns Instrumentalmusik lässt keine derartigen Verteilungsmuster erkennen. In der Tat dürften die Wege der Notenverbreitung also mindestens ebenso häufig von einzelnen, gut vernetzten Klerikern geebnet worden sein wie mittels kleinräumiger Tausch- und Weitergabeaktivitäten.

Dass Musikwerke Wiener Herkunft in Klöstern zwar weit, jedoch nicht grenzenlos weit verbreitet wurden, illustrieren die im vorigen Kapitel gezeigten Verteilungsbilder ebenfalls. Die Netzwerke der Musikalienzirkulation reichten selten über das habsburgische Kernland hinaus und erfassten auch nur ausnahmsweise Mönchshäuser, die nicht Mitglied in einer der österreichischen Ordenskongregationen waren – ein Punkt, in dem sich die klösterliche Rezeption von Wiener Musik natürlich stark von der allgemeinen Situation der Notendistribution unterscheidet. Diese hatte bekanntlich nicht nur in Bezug auf die Instrumentalmusik Joseph Haydns noch vor 1780 alle bedeutenden Musikzentren Europas erreicht.

Nicht unbedeutend für die heterogene Entwicklung könnte gewesen sein, dass den Klostergemeinschaften nach 1780 ihre extraterritorialen Privilegien entzogen wurden. Wie Derek Beales feststellt, unterband Kaiser Joseph II. bald nach Übernahme der Regierungsgeschäfte jeglichen Austausch zwischen Ordenshäusern in seinem Hoheitsgebiet und Vorgesetzten oder Klöstern in anderen Staaten.⁷² Davon abgesehen wurden auch die Gestalter der ausladenden Festkultur in Prälatenklöstern immer öfter mit Ablehnung und Verweigerung konfrontiert. Bräuche, die seit der Barockzeit eigentlich zu den Höhepunkten des klösterlichen Festkalenders gezählt hatten (Prälatentafeln,

71 Ergänzend sei hier auf eine Studie von Jiří Sehnal verwiesen, in der er betont, dass keineswegs in jedem Schloss Mährens im 18. Jahrhundert eine Musikkapelle existiert hat: »Die Musik stellte für den Adeligen, auch wenn es sich um eine Kapelle aus Livreebedienten handelte, eine Art aufwendiger Unterhaltung dar. Aus diesen Gründen waren nicht alle Adeligen bereit, Mittel für eine Privatkapelle zu opfern. Manche Adeligen zogen verschiedene Spiele und die Jagd dem Musikgenuss vor.« Jiří Sehnal, »Die adeligen Musikkapellen im 17. und 18. Jahrhundert in Mähren«, in: Biba/Jones, *Studies*, S. 195–217, hier S. 195.

72 Vgl. Beales, *Europäische Klöster*, S. 210.

Faschingsschmäuse, Opernvorstellungen etc.), wurden kritisch hinterfragt und – wie Beispiele aus Melk und St. Peter in Salzburg belegen – auch vielfach aufgegeben.⁷³

Mit zunehmender Verbreitung aufklärerischen Gedankenguts kam vonseiten der Bevölkerung,⁷⁴ noch häufiger aber aus den eigenen Reihen der Konventualen Abneigung oder gar aktives Opponieren gegen das monarchische Gehabe der Klostervorsteher auf. Wer am kosten- und arbeitsintensiven Zeremoniell der geistlichen Hofhaltung festhalten wollte, konnte kaum noch mit Unterstützung auf breiter Ebene rechnen. Auf Widerstand aus politischen Kreisen stießen die Prälaten ohnehin schon seit Längerem. Die während der Regierungszeit Maria Theresias umgesetzten Reformen – darunter die Reduzierung der arbeitsfreien Feiertage, die Einschränkung des Wallfahrtswesens und der Besuche des Hofes in den Klöstern sowie die Aufhebung des Jesuitenordens 1773 – bildeten allerdings nur die Speerspitze jener tiefgreifenden Umgestaltung der Klosterlandschaft, die unter Kaiser Joseph II. in Angriff genommen wurde.

Die Auswirkungen der josephinischen Reformpolitik auf die Musikpraxis in österreichischen Kirchen und Klöstern waren bereits Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Untersuchungen.⁷⁵ Deshalb genügt hier ein kompakter Überblick über die themenrelevanten Reformmaßnahmen. Schon ein solcher macht klar, warum die damit angestoßenen Veränderungsprozesse auch in der Instrumentalmusikpraxis schwerwiegende Folgen nach sich zogen: Das Klosterleben, welches im gesamten Habsburgerreich von circa 35.000 Mönchen und 5.000 Nonnen in mehr als 2.000 Niederlassungen praktiziert wurde,⁷⁶ war mit dem Utilitaritätsdenken Josephs II. und seiner Berater nur schwer vereinbar. Um 1780 soll sich das Vermögen des Klerus auf etwa 148,7 Millionen Gulden, die Jahreseinkünfte auf 7,4 Millionen Gulden belaufen haben.⁷⁷ Die immensen Reichtümer der Kirche, die privilegierte Stellung der Klosterprälaten und auch die »beschauliche« Lebensweise zahlreicher Mönchsgemeinschaften waren dem Kaiser ein Dorn im

73 Vgl. hier Kap. 4.1.2 (*Instrumentalmusik an der Tafel*).

74 Dass antiklerikale Schriften aber auch dazu verwendet wurden, die Untertanen der Klosterherrschaften gegen die Mönchsgemeinschaften aufzuwiegeln, zeigt ein Bericht des Melker Priors Ulrich Petrak vom 23. März 1787, in dem er Folgendes vermeldet: »Diese Nacht wurde eine niederträchtige Schmähschrift (Pasquill) in der Stadt verteilt, die uns alle auf die feindseligste Weise angreift; nämlich daß wir uns Güter aneigneten, Räuber seien, mit Frauen schliefen und Priester von liederlichster Schändlichkeit seien, ja sogar schlimmer als der Teufel.« PE XXIII, 81, 23. März 1787, Original lateinisch, Übersetzung zit.n. Frimmel, *Melk*, S. 46.

75 Verwiesen sei insbesondere auf die folgenden Studien: Page, *Convent music*, Abschnitt »Music and the dissolution of the convents«, S. 222–231; Andreas Lindner, »Die Auswirkungen der Josephinischen Reformen auf die Musikpflege in den oberösterreichischen Stiften«, in: *StMw* 49 (2002), S. 313–331; Zdeňka Pilková, »Josephinische Reformen und ihr Einfluß auf das Musikleben der böhmischen Länder«, in: Moritz Csáky/Walter Pass (Hg.), *Europa im Zeitalter Mozarts*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1995, S. 331–336; Hans Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*, Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1976; Otto Biba, »Die Wiener Kirchenmusik um 1783«, in: Friedrich Heller (Hg.), *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Eisenstadt: Institut für österreichische Kulturgeschichte, 1971, S. 7–79; Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 481–492.

76 Vgl. Beales, *Europäische Klöster*, S. 196.

77 Vgl. Vocelka, *Österreichische Geschichte*, S. 314.

Auge. Man betrachtete nur jene Ordenshäuser als erhaltenswert, die sich in ausreichender Weise der karitativen, pädagogischen oder seelsorglichen Arbeit verschrieben und so eine gesamtgesellschaftlich nutzbringende Funktion erfüllten. Dementsprechend fanden sich unter den hunderten Klöstern, die in den 1780er Jahren aufgehoben wurden, vor allem Niederlassungen der kontemplativen Orden (z.B. der Kartäuser) und ein Großteil der Frauenklöster. Deren Besitztümer wurden mehrheitlich in den staatlichen Religionsfond überführt, welcher in weiterer Folge die Finanzierung des verdichteten Pfarrnetzes gewährleisten sollte.

Die von den diversen Aufhebungswellen verschont gebliebenen Klöster wurden der Administration durch einen Kommendatarabt unterstellt und zur Offenlegung ihrer Besitztümer gezwungen, darunter auch zur Bekanntgabe ihrer Bestände an Musikalien und Musikinstrumenten. Alles »Überflüssige« war an den Religionsfond abzutreten oder den zentralisierten Musikarchiven zuzuführen. Zahlreiche Orgeln wurden demonstriert, die Notensammlungen säkularisierter Klöster aufgelöst, versteigert oder anderen Sammlungen inkorporiert.

Eine deutliche Einschränkung klösterlicher Musizierpraktiken dürfte schließlich einerseits durch programmatische Restriktionen (Einführung des »josephinischen Normalgesangs« etc.) und andererseits durch einen strukturellen Kahlschlag hervorgerufen worden sein. Maßnahmen wie die Dezimierung des Klostervermögens, die Limitierung der Mitgliederzahl in den Konventen, die Rekrutierung der verbleibenden Mönche für die Betreuung neu errichteter Pfarren und die gänzliche Abschaffung der Klosterschulen samt Sängerknabenkonvikten bedeuteten einen tiefen Einschnitt, ebenso die Konfiszierung von Musikinstrumenten und Noten, die Reduktion des Musikerpersonals, das Verbot von Prozessionen und Andachten etc. Viele dieser Reformen mögen aus gesellschaftspolitischer Sicht sehr wohl gerechtfertigt gewesen sein; der vielfältigen und bis dahin allorts florierenden Klosterkultur entzogen sie jedoch die Grundlage. Dass zudem auch das kaiserliche Hofzeremoniell stark eingeschränkt wurde, rückte die opulente Hofhaltung so mancher Prälatenklöster in ein noch schlechteres Licht. Bezeichnend ist eine Episode aus dem Stift Melk: Als Kaiser Joseph II. im Oktober 1782 die Abtei besuchte, untersagte er die Aufführung der ansonsten obligatorischen Tafelmusik – mit der einfachen Begründung, dass eine derartige Klangkulisse von den vielleicht erwünschten Tischgesprächen ablenke.⁷⁸

Starke Schwankungen der Mitgliederzahlen in den Konventen, wie sie in der Folgezeit allorts zu beobachten waren, hatten auch direkte Auswirkungen auf die Größe der Musikerensembles. Der Konvent des oberösterreichischen Benediktinerstiftes Kremsmünster hatte noch in den 1770er Jahren einen historischen Höchststand von 113 Geistlichen erreicht.⁷⁹ Unter diesen waren viele talentierte Musiker, die sich in Gemeinschaft mit einigen angestellten Instrumentalisten und Sängern von Kammermusik über Sinfonien und solennen Messen bis hin zu Opern und Oratorien allen musikalischen Anforder-

78 So heißt es in den Prioratsephemeriden für den 3. Oktober 1782 unter anderem: »Concentum musicum non admisit Augustus dicens: fore, ut colloqui cupientes sub mensa parum ad illum advertant.« PE XXII 308, zit.n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 464 (Dok.-Nr. 7827).

79 Otto Wutzel (Hg.), *1200 Jahre Kremsmünster. Geschichte, Kunstsammlungen, Sternwarte*, Stiftsführer zur Landesausstellung 1977, Linz: Amt der oö. Landesregierung, Abt. Kultur, 1977, S. 26.

rungen stellten. Binnen weniger Jahre verringerte sich die Zahl der Mönche jedoch rapide, bis der Konvent um 1783 nur noch 20 Mitglieder zählte. Fraglos führte diese Schmälerung auch in musikalischen Belangen einen dramatischen Einbruch herbei.

Selbst in den großen Abteien lebte die Sinfonienpflege erst nach der Jahrhundertwende wieder auf, nun vor allem in Form von konzertanten Aufführungen der späteren Sinfonien Haydns, Mozarts und anderer Meister.⁸⁰ Zu beachten ist allerdings auch, dass die in der Ära Josephs II. erlassenen Reformmaßnahmen nicht nur negative Auswirkungen auf die monastische Instrumentalmusikpflege hatten. Die ebenfalls unter seiner Regentschaft umgesetzte Lockerung der Klausurbestimmungen dürfte dem Musizieren in geselliger Runde sogar zuträglich gewesen sein.⁸¹ Wie Friedrich Wilhelm Riedel feststellte, etablierten sich etwa in Göttweig mit Übernahme des Chorregentenamtes durch Pater Virgil Fleischmann (1783–1863) regelmäßig stattfindende Streichquartettabende.⁸² In Kremsmünster habe man um 1789/90 gar »täglich abends Quartette gespielt«,⁸³ berichtet der zu diesem Zeitpunkt als Kommendatarabt des Klosters fungierende Maximilian Stadler.

Außerdem rückten nun auch Pfarrkirchen, die nach Neuordnung der Pfarrsprengel an Bedeutung gewannen und häufig von Mönchen umliegender Klöster betreut wurden, in die Reihe der Kirchenmusikzentren auf. Damit korrespondierend häufen sich Hinweise auf Leihverkehr.⁸⁴ Ein Noteninventar, das in den Pfarrakten des mährischen Dorfes Kirchwiedern nahe der österreichischen Grenze aufgefunden werden konnte, lässt darauf schließen, dass sogar das Pfarrensemble einer 300-Seelen-Gemeinde Sinfonien im Repertoire hatte: Das Verzeichnis wurde zwischen 1792 und 1817 geführt und enthält neben Messen, Offertorien und anderen liturgischen Stücken immerhin zwölf Sinfonien, welche aller Wahrscheinlichkeit nach im Gottesdienst eingesetzt worden sind. Äußerst bemerkenswert ist, dass sich unter den verzeichneten Werken neben Sinfonien von Ditters, Hofmann, Vanhal, Koželuh, Hoffmeister, einem der Stamitz-Brüder und Antonio Rosetti auch Joseph Haydns Sinfonien Nr. 56 und 57 befinden.⁸⁵

Eine Erholung der Situation und eine Verschiebung der bis dahin üblichen Musikschwerpunkte stellte sich also auf verschiedenen Ebenen schon um die Jahrhundertwende ein, mancherorts wohl noch etwas früher. Es wäre aber der Gesamtsituation

80 Vgl. hier Kap. 2.3 (*Chronologie der Programmgestaltung in Göttweig*) sowie Robert N. Freeman, »Musik und Theater im Stift Melk: 1587–1989«, in: Ernst Bruckmüller (Hg.), *900 Jahre Benediktiner in Melk*, Katalog zur Jubiläumsausstellung 1989, Melk: Stift Melk, 1989, S. 415–422, hier S. 419.

81 Vgl. Frimmel, *Melk*, S. 43.

82 Vgl. Riedel, »Musik 900 Jahre«, S. 447.

83 Robert Haas, »Abt Stadlers vergessene Selbstbiographie«, in: *MJb* 1957, S. 78–84, hier S. 80.

84 Zwei Verleihprotokolle aus den Klöstern Melk und Maria Langegg werden in Kap. 5.2.1 (»Mysterium« *Notenzirkulation*) vorgestellt.

85 Vgl. Petr Koukal, »Symphonies in the thematic catalogue of Kostelní Vydří«, in: Helmut Loos (Hg.), *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Symphonik – Musiksammlungen*, Tagungsbericht Chemnitz 1995, Sankt Augustin: Academia-Verlag, 1997, S. 23–27, hier S. 24–26. Das Noteninventar trägt den Titel »Consignatio Musicalium quae pro Ecclesia Kirchvidrensi describi curavit Philippus Filkuka Loci Parochus«, Ms., Okresní archiv Jindřichuv Hradec, pobočka Dačice, fond Farní úřad Kostelní Vydří, Sign. IV, Kart. 6.

im Habsburgerreich kaum angemessen, diese Vorgänge lediglich als einen vorübergehenden Einbruch der klösterlichen Musikpflege zu bezeichnen. Die drastischen Reduktionsmaßnahmen wirkten sehr wohl jahrzehntelang nach und wurden schließlich im Kontext der napoleonischen Kriege noch negativ verstärkt (man denke an die Klosterbesetzungen durch französische Soldaten, Geldentwertung usw.).

Zeitzeugenberichte wie jener des Historikers und Augustiner-Chorherren Franz Seraphin Kurz (1771–1843) führen uns die Folgen der josephinischen Neuerungen deutlich vor Augen. Auf Wunsch der Redaktion der *Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* verfasste er einen Bericht über das Musikleben seines Klosters. 1817 unter dem Titel »Musikzustand des obererennsischen Stiftes Sanct Florian« in der *AmZ* abgedruckt, zeichnet Kurz darin ein ausgesprochen düsteres Bild von der Situation in St. Florian:

»Als ich im Jahre 1789 als künftiges Mitglied des Stiftes aufgenommen wurde, hörte ich wohl noch manche Erzählung von dem vormahls mehr blühenden Zustande der hiesigen Musik, die aber seit der Administration des Stiftes unter dem Kaiser Joseph schon ganz in Verfall gerathen war. Man musste sich begnügen, an Sonn- und Feyertagen auf dem Kirchenchor eine gewöhnliche Messe nur leidentlich aufzuführen; und dieses war in den folgenden Jahren noch mehr der Fall, als wegen des fortdauernden Kriegs und des dreymahligen feindlichen Einfalles alle unnöthige Ausgaben möglichst vermieden werden mussten. Alle unsere Musiker sind bey irgend einem Amte in der Kanzley u. s. w. angestellt, und Musik bleibt also nur eine unbedeutende Nebensache, wodurch sie nothwendig so tief herabsinken musste, als sie nun wirklich elend erscheint. Dieses ist der Zustand unserer jetzigen Musik.«⁸⁶

Trübe Aussichten für die Musikpflege prognostiziert Franz Kurz auch dahingehend, dass sein Kloster zu einer Art Durchgangsstation für Kleriker auf dem Weg in die Pfarrseelsorge verkommen sei – ein Problem, das seiner Ansicht nach in der spezifischen Klosterstruktur von St. Florian wurzle:

»Da es keine Hausstudien, kein Convict hier gibt, und alle nach Vollendung ihrer Studien ohne Verzug auf ihre Posten fortgeschickt werden, so ist es auch gar nicht denkbar, dass sich je einmahl eine musikalische Gesellschaft unter uns bilden werde. Da diess von je her so war, so liegt auch die Ursache ganz klar da, warum weder die Bibliothek noch das Musikalien-Archiv etwas Merkwürdiges oder Seltenes enthalte.«⁸⁷

Das Vorhandensein einer Studentengemeinschaft sei nach Franz Kurz auch einer der schlagenden Gründe, warum Kremsmünster als einziges obererennsisches Stift bald wieder an alte Traditionen anschließen konnte: »Dieß ist der Zustand der Musik zu *St. Florian* und ich darf es ohne Scheu heraus sagen, sehr wahrscheinlich auch in den übrigen Klöstern Oberösterreichs, das einzige *Kremsmünster* ausgenommen [...]. Ortsverhältnisse und das Convict sind dort der Musik um gar vieles günstiger als in andern

86 Franz Seraphin Kurz, »Bericht über den Musikzustand des obererennsischen Stiftes Sanct Florian.«, zuerst veröffentlicht in *AmZ* Wien 1817, in: Flotzinger, *Quellen*, S. 11.

87 Ebd., S. 11–12.

Klöstern.«⁸⁸ Dass der bereits erwähnte Maximilian Stadler – selbst begeisterter Musiker und Komponist – dem Kloster zwischen 1789 und 1790 als Kommendatarabt vorgestanden hatte, führt Kurz hier nicht als begünstigenden Faktor ins Treffen. Andere Quellen belegen aber, dass sich Stadler in Kremsmünster eine besonders ausschweifende Hofhaltung samt prächtiger Tafelmusiken und Opernaufführungen geleistet hat. Trotz der wirtschaftlich diffizilen Situation dürfte also während Stadlers kurzer Amtszeit als Stiftsadministrator, wie Altman Kellner es formulierte, wenigstens »für die Musik eine Wendung zum Besseren«⁸⁹ eingetreten sein.

Im Übrigen folgte auf Kurz' Schilderung der Gesamtsituation in Österreich ob der Enns eine schriftliche Reaktion aus Kremsmünster, die noch in derselben Nummer der *AmZ* von 1817 abgedruckt wurde. Der anonyme Berichterstatter bestätigt darin zwar im Großen und Ganzen den Lagebericht des Chorherrn Kurz, zieht aber für das vermeintlich begünstigte Stift Kremsmünster eine ähnlich nüchterne Bilanz:

»Die Zeit eines blühenden Musikzustandes ist in allen Stiftern [sic!] vorüber. [...] Er ist zwar hier noch besser als sonst überall im Lande ob der Enns; aber in Beziehung auf vorhergegangene Jahre dürfen wir ihn, ich sage nicht ausgezeichnet, kaum erträglich finden. Es gibt zwar hier so vieles, was doch wieder für die Zukunft einen bessern Zustand erwarten lässt, und es fehlt somit weniger an Mitteln, als an zweckmässiger Anordnung derselben.«⁹⁰

Zwar habe Kremsmünster in der Person Pater Beda Planks einen engagierten Chorregenten, dieser bekomme aber vonseiten der Klosterschule nicht die nötige Unterstützung. Es mangle sowohl an fähigen Musiklehrern als auch an begabten Zöglingen. Zudem schenke die Professorenschaft der musikalischen Ausbildung nicht mehr die gebührende Aufmerksamkeit: »Nicht einmahl ein mittelmässiges Quartett kann man hören [...]«. Dafür werden »[...] aber bey der jährlichen Musikprüfung drey Concerte und ein Dutzend Sonaten auf dem Pianoforte herabgeleyert, und weil hier und da auch bey den begleitenden Stimmen ein Convictor [= ein Student] mit einem Blasinstrumente sich hören lässt, so glaubt man, was für Fortschritte in der Musik gemacht wurden.«⁹¹ Derlei halbstarke Auftritte seien nach Ansicht des Berichterstatters entbehrlich. Er plädiert stattdessen für eine neue Auseinandersetzung mit den älteren Schätzen der Kremsmünsterer Notenbibliothek:

»Zu dem besitzt das Stift eine ungemein reiche Sammlung von Musikalien, besonders im Fache der Kirchenmusik. Auch an Symphonien und Quartetten, meistens von Haydn und Mozart, ist ein schöner Vorrath angehäuft; nur das Neueste, Beethovens unsterbliche Werke, dürften diesem Schatze noch beygelegt werden. Ewig Schade! Ausser einigen Messen liegt alles unbenützt, mit Staub beladen, in Kästen

88 Ebd. [Herv.i.O.]

89 Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 536.

90 »Der Musikzustand in Kremsmünster«, zuerst veröffentlicht in *AmZ* Wien 1817, in: Flotzinger, *Quellen*, S. 13–15, hier S. 13.

91 Ebd., S. 14.

begraben. Neue Auslagen wären also nicht viele; aber Pflicht wäre es, die schon gemachten und noch fortlaufenden besser zu benützen.«⁹²

Die offensichtliche Unzufriedenheit mit der aktuellen Situation könnte daher rühren, dass der Verfasser obiger Zeilen die Hochphase der Kirchen- und Instrumentalmusikpflege vor 1787 noch persönlich miterlebt hatte. Seine Kritik gilt nicht der Klosterkapelle und ihrem Leiter, sondern dem Lehrpersonal der Klosterschule – ein starkes Indiz dafür, dass der Text von Regens Chori Beda Plank höchstpersönlich verfasst worden ist. Für diese Annahme spricht auch, dass Pater Beda 1823 unter dem Titel *Schicksal des Musikstandes im Stifte Kremsmünster* einen kurzen musikgeschichtlichen Abriss verfasst hat, der sich inhaltlich in vielen Punkten mit dem obigen Artikel überschneidet. Auszüge des Textes von 1823, dessen Autograph als verschollen gilt, werden in Altman Kellners Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster zitiert.⁹³

Eine geradezu verklärt anmutende Sicht auf die guten alten Zeiten, wie sie in obigem Zitat deutlich zum Ausdruck kommt, erscheint auch (und gerade) aus heutiger Perspektive gut nachvollziehbar. Wirft man einen Blick in ein Inventar, das von den Kremsmünsterer Notenbeständen 1787 angefertigt worden und erst im Zuge der Recherchen für die vorliegende Arbeit zum Vorschein gekommen ist, verstärkt sich dieser Eindruck unweigerlich.⁹⁴ Summarisch verzeichnet sind dort an die 500 Messen, 50 Requiemsvertonungen, 140 Marienantiphonen, mehr als 40 Magnificats, 80 Vespere, 150 Litaneien, fast 300 Offertorien, über 80 geistliche Arien sowie acht Oratorien, zwei Stabat Mater, 21 Te Deum Laudamus und noch einiges mehr.⁹⁵

Gutbestückte Instrumentendepots sind ebenfalls dokumentiert: »In der Regenterei« wurden vier unbesaitete Violinen, zwei Violen, zehn »Pasettln«, ein Violon, ein »Pasetlhorn«, drei Klarinetten, zwei »uralte« Fagotte, zwei Waldhörner, sechs Trompeten, zwei Paar Pauken, ein Positiv und eine »alte« Harfe gezählt, auf der Chorempore noch weitere zehn Violinen, ein Violon, drei Oboen, eine Trompete, ein Paar Pauken, acht Waldhörner und drei Posaunen. Imposant und für die vorliegende Studie von hohem Informationswert ist außerdem der Inhalt der Rubrik »Parthiae et Sinfoniae« (s. Tab. 9).⁹⁶ Weit mehr

92 Ebd. [Herv.i.O.]

93 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 596–598.

94 Das Inventar des Klostervermögens geht auf jene Zeit zurück, in der das Stift in »selbsteigene Administration« versetzt und zur Bekanntgabe seines Besitzstandes verpflichtet worden war. Es liegt im Kremsmünsterer Stiftsarchiv in doppelter Ausführung vor. Vgl. »Musicalien laut Beilag. 157.«, in: »Inventarium Uiber das Vermögen des in selbst eigene Administration versetzten Benedictiner Stifts Kremsmünster 1787«, A-KR Stiftsarchiv, Sign. Ia 29 A, S. 352–362 [Exemplar A]; »Verzeichnüß der Musikalien«, in: »Inventarium Über das Vermögen des In die eigene Administrazion versetzten Benediktinerstifts Kremsmünster. B«, A-KR Stiftsarchiv, Sign. Ia 29 B, S. 351–360 [Exemplar B]. Die in den beiden Exemplaren enthaltenen Musikinventare sind inhaltlich nahezu identisch, aber von zwei verschiedenen Schreibern aufgesetzt worden. Die Schreibweise der Komponistenamen in Exemplar B lässt darauf schließen, dass sein Verfasser nicht musikkundig war und nicht aus dem Kloster stammte (»Titus« statt Ditters, »Wummermann« statt Zimmermann, »Pastorvitz« statt Pasterwiz). Sehr wahrscheinlich hat die Dublette also ein Mitarbeiter der Inventurkommission, dem aus Inventar A diktiert worden ist, angefertigt.

95 Vgl. A-KR Kat. 1787 A, S. 351.

96 Ebd. S. 359. Die Namensschreibweisen in Tab. 9 entsprechen jenen des Originaldokuments; in Abweichung davon wurden die Namen alphabetisch sortiert und die in Wien tätigen Komponisten

als die Hälfte der gut 400 verzeichneten Instrumentalwerke stammt von Komponisten, die in Wien oder im Wiener Umland tätig waren. Mit jeweils mehr als dreißig Einzelwerken sind G.C. Wagenseil, C. Ditters von Dittersdorf und J.B. Vanhal vertreten, Joseph Haydn führt das Feld einmal mehr mit beinahe 60 Titeln an.

Tabelle 9: Inhalt der Rubrik »Parthiae et Sinfoniae« im Kremsmünsterer Musikalien-Bestandsverzeichnis von 1787

Aumon	2	Ivanschitz	11	Pichl	8
Adelgasser	2	J. Hayden	59	Pocherini	8
Anfossi	1	Kieffner	4	Prustmann	6
Anonyms	1	Körzl	1	Rigl	1
Benda	1	Kozeluck	1	Rosseti	5
Cannabich	1	Kramel	4	Sales	2
Chiochetti	1	Lang	5	Sandl	1
Ditters	33	Maindl	1	Scheibl	1
Eberlin	4	Mango	1	Schneider	1
Fiala	2	Maÿrhofer	1	Schragner	2
Fils	2	Mich. Hayden	17	Schuster	1
Fixelmullner	2	Misliwetzek	2	Seuche	1
Galuppi	1	Mitschka	5	Sieber	1
Gassmann	8	Monn	7	Sigicelli	1
Giaciomelli	1	Mozart	9	Sonnleithner	1
Gosseck	4	Müller	3	Sperger	5
Grunling	1	Neubauer	Marche [sic!]	Stamiz	19
Haase	1	Ordenetz	7 [Ex. B: 1]	Wagenseil	47
Hoffmann	3	Pach	20	Wanhal	31
Hoffmeister	9	Paisello	1	Went	2
Holzbaur	1	Pasterwitz	21 Menuetti	Winkler	1
Hueber	7	Paur	1	Zimmermann	6

Schon Chorregenten und Archivare des 19. Jahrhunderts mögen sich gefragt haben, wofür dieses enorme Reservoir an Instrumentalstücken einmal gebraucht worden ist.

mittels Fettdruck hervorgehoben. Vgl. Christiane Maria Hornbachner, »Stiftsmusiker, Komponisten und kunstsinniger Adel im Kulturtransfer zwischen Wien und den umliegenden Klöstern am Beispiel des oberösterreichischen Benediktinerstiftes Kremsmünster«, in: Franz M. Eybl (Hg.), *Via Wien. Musik, Literatur und Aufklärungskultur im europäischen Austausch*, Bochum: Verlag Dr. Dieter Winkler, 2017, S. 39–48, hier S. 40–42.

Als Verwalter der klösterlichen Musiksammlung standen sie vor der Aufgabe, Erhaltungswertes als solches zu erkennen und entsprechend systematisch zu archivieren – ein heikles Unterfangen, das bekanntlich auch im Schutz der Klostermauern nicht nur von Erfolg gekrönt war. Mitte des 20. Jahrhunderts hat schließlich Pater Altman Kellner Mustergültiges für die Kremsmünsterer Sammlung und weit darüber hinaus für die gesamte Klosterforschung geleistet. Wenngleich er von der Existenz des soeben vorgestellten Inventars nie erfahren hat, birgt seine *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster* auch wertvolle Erkenntnisse über die Einsatzgebiete von Instrumentalmusik im klösterlichen Musikbetrieb. Auf diese und viele weitere Informationsquellen stützen sich die Inhalte der nächsten Kapitel.

4. Funktion und Motivation

Sinfonien und andere Genres der instrumentalen Ensemblesmusik fanden im 18. Jahrhundert in höfischen Zeremonien ebenso Einsatz wie im Musiktheater, in Akademien, im Gottesdienst, im kleineren Kreis einer Salongesellschaft oder als Hausmusik. Der Versuch, ein solches musikalisches Ereignis detailreich zu rekonstruieren, glückte bis dato nur in wenigen Einzelfällen. Aufschlussreiche Belege wie anlassbezogene Besoldungslisten, Konzertankündigungen, Anschlagzettel etc. sind rare Funde und auch bezüglich des einst benützten Aufführungsmaterials bestehen enorme Überlieferungslücken. Das Notenarchiv der Wiener Dom- und Stadtpfarrkirche St. Stephan etwa fiel größtenteils jenem verheerenden Brand zum Opfer, der in den letzten Kriegstagen 1945 auch Teile des Doms zerstörte. Zum Glück war ein kleiner Teil der im 17. und 18. Jahrhundert im Stephansdom verwendeten Musikalien schon zuvor durch Zufallsankäufe in die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gelangt.¹

Um funktionale Schwerpunkte im Gebrauch von Instrumentalmusik erheben zu können, bieten die musikalischen Aktivitäten einzelner Klostersgemeinschaften gegenüber der städtischen Situation ein vergleichsweise gut überschaubares Untersuchungsfeld. Zumal allerlei Überschneidungen zwischen städtischer und klösterlicher Praxis zu erwarten sind, könnte eine kleinräumig angelegte Studie auch die Analyse von komplexeren Situationen wie jener in der Großstadt Wien erleichtern und strukturieren.

4.1 Feste und Feiern als Einsatzbereiche von Instrumentalmusik

Sichere Anhaltspunkte für die Analyse von Aufführungssituationen im Kloster bieten chronikalische Festberichte und auf den Noten verzeichnete Aufführungsvermerke. Nur ist die Zahl letzterer vielerorts zu klein, als dass daraus tiefe Erkenntnisse über musikalische Gepflogenheiten gewonnen werden könnten. Das Notenarchiv von Stift Göttweig ist auch diesbezüglich ein Glücksfall der Überlieferung, wohingegen in anderen Musikalienbeständen – etwa in jenem von Stift Melk – keine ausführlichen Listen von Auffüh-

¹ Vgl. Michael Jahn, *Die Musikhandschriften des Domarchivs St. Stephan in Wien*, Wien: Verlag Der Apfel, 2005, S. 13, 28, 51 und 99.

rungsdaten aus dem 18. Jahrhundert zu finden sind. Betreffs Anlass und Funktion der musikalischen Ereignisse in Melk musste deshalb selbst der ausgewiesene Melk-Spezialist Robert N. Freeman einmal feststellen: »[...] it is just this aspect of the practice that is most difficult to reassemble and describe.«²

Stark eingeschränkte Recherchemöglichkeiten sind vor allem dann zu beklagen, wenn die originalen Umschläge und Titelblätter der Musikalien fehlen. Diese wurden vielerorts im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts durch einheitliches Papier ausgetauscht. Anstatt aber die originalen Titelangaben vollständig auf die neuen Umschläge zu übertragen, beschränkten sich Archivare nur allzu oft auf modernisierte Kurztitel. Für die Forschung hochrelevante Informationen wie alte Signaturen, Provenienzvermerke, Aufführungsdaten und die Schriftzüge ihrer Verfasser gingen so unwiederbringlich verloren.³

Speziell vor diesem Hintergrund ist es ein besonderes Glück, dass Ort und Zeitpunkt von Musikdarbietungen im 18. Jahrhundert in Klöstern wie übrigens auch in Adels- und Hofkapellen häufig eigens protokolliert worden sind. Dabei ging es nicht allein um die Dokumentation des zeremoniellen Aufwands, sondern auch um Planungssicherheit in der Repertoirewahl. Einer Musikerinstruktion zufolge habe zum Beispiel der Regens Chori von Stift Lambach darauf zu achten, »[...] sowohl bey d[er] Tafl als in der Kirche auf eine behaarlich, und auf Zeit und Umständ sich merklich beziehende Abwehlung der Musicalien [...] zu reflectiren, darumben auch nach jedweder Production das Datum und das Jahr, wan solche beschehen, auf das Copert d[er] Stimmen aufgezeichnet werden soll.«⁴ Im geschäftigen Musikbetrieb des Klosters bedurfte es einer Protokollierung der Aufführungen, um den Überblick zu behalten und eine »reflektierte«, abwechslungsreiche Programmgestaltung garantieren zu können.

Im Stift Göttweig wurden Listen mit Aufführungsdaten besonders penibel geführt. Die Instrumentalmusik betreffend fallen die meisten Musikereignisse in die Zeit zwischen 1755 und 1780. Entsprechende Notizen finden sich fast ausschließlich auf den Abschriften von Sinfonien Wiener Provenienz – und hier speziell auf Georg Christoph Wagenseils und Joseph Haydns Werken, was darauf hindeuten könnte, dass sie das Kernrepertoire der Göttweiger Instrumentalmusikpflege gebildet haben.⁵ Zugleich ist aber auch festzuhalten, dass der einst vorhandene Bestand an Sinfonien, Parthien, Cassationen, Streichquartetten und Divertimenti heute nur noch fragmentarisch überliefert

2 Freeman, *Melk Abbey*, S. 149.

3 Die Melker Haydn-Quellen betreffend konstatierte H. C. Robbins Landon: »Unfortunately, some well-meaning archivist in the nineteenth century replaced the old title pages with modern substitutes, and the only original title pages to survive were those on which music was copied on the reverse side(s).« Landon, *Haydn. Chronicle 1*, S. 588.

4 »Instruction. Wornach sich die bey dem löbl. Stift und Closter Lambach angenomben und auf die musicalisch Dienst besoldete Persohnen zu betragen haben.«, o.J., Ms., A-LA Musikarchiv, Kart. 122, zit.n. Lindner, *Musikpflege*, S. 294.

5 Friedrich W. Riedel zog für seine Analyse der Göttweiger Instrumentalmusikpraxis nur die auf den Abschriften der Sinfonien Joseph Haydns vermerkten Daten heran, die etwa ein Viertel des insgesamt verfügbaren Datenmaterials ausmachen. Vgl. Friedrich W. Riedel, »Joseph Haydns Sinfonien als liturgische Musik«, in: Karlheinz Schlager (Hg.), *Festschrift Hubert Unverricht zum 65. Geburtstag*, Tutzing: Schneider, 1992, S. 213–220, hier S. 216.

ist. Als verschollen gelten beispielsweise alle von Heinrich Wondratsch um 1830 katalogisierten Abschriften der Sinfonien Leopold Hofmanns (14 Stück) und Ignaz Holzbauers (10 Stück), ebenso zwei Drittel der Ditters-, ein Drittel der Wagenseil- und mehr als die Hälfte der Haydn-Sinfonien.⁶

Eine Rekonstruktion des Göttweiger Repertoires kann demnach nur in Teilen geschehen und dennoch verraten die überlieferten Aufführungslisten einiges über die Intensität der Sinfonienpflege in Göttweig. Insbesondere die 1770er Jahre sind unvergleichlich gut zu erschließen, da der ab 1773 amtierende Regens Chori Pater Marianus Prazner die schriftliche Erfassung der Aufführungen außerordentlich gewissenhaft vorgenommen hat; zudem sind viele Notenhandschriften aus seiner Amtsperiode erhalten geblieben.⁷ Auf den Umschlägen von Sinfonien und anderen Instrumentalwerken sind mehr als 400 Aufführungen protokolliert, die im Zeitraum zwischen 1756 und 1799 stattfanden. Diese Daten auszuwerten, ergibt einen Querschnitt durch das lokale, von Werken Wiener Provenienz dominierte Repertoire und seine längerfristige Entwicklung.

In den ersten Jahren von Pater Marianus Prazners Tätigkeit als Leiter der Klostermusik standen jährlich bis zu 30 Mal, fallweise wahrscheinlich noch deutlich häufiger Instrumentalwerke von Wagenseil, J. Haydn, Ditters, Gassmann, Ordonez und anderen in Wien tätigen Komponisten auf dem Spielplan. Beinahe jede größere Klosterfeierlichkeit wurde von der Aufführung sinfonischer Werke begleitet. Je nach Bedarf erklangen auch Stücke für kleinere Besetzungen. Den vorläufigen Endpunkt der reichen Instrumentalmusikpflege brachte die restriktive Reformpolitik Josephs II., die auch in Göttweig eine starke Reduktion des zeremoniellen Aufwands erforderte.⁸

Für die Zuordnung der Göttweiger Aufführungsdaten zu konkreten Feieranlässen kann der jährlich gedruckte liturgische Kalender des Klosters, das sogenannte *Directorium Liberae et Exemptae Abbatiae Gottwicensis*, herangezogen werden.⁹ Der Abgleich zeigt,

6 Während des Zweiten Weltkriegs war die Göttweiger Notensammlung in das Stift Altenburg verfrachtet worden. Nach Kriegsende kamen die Musikalien zuerst in das nö. Landesarchiv und schließlich 1948 in Form von 200 verschnürten Paketen zurück nach Göttweig. Ein sicherer Lagerort fand sich dort allerdings erst einige Jahre später. Riedel nimmt an, dass in der Zwischenzeit manches Konvolut »irrtümlich für Makulatur angesehen wurde und zum Altwarenhändler gelangte«, zudem Notenpapier wie auch Bucheinbände aufgrund »äußerster Papierknappheit [...] zum leichteren Feueranzünden in den Kachelöfen der Zellen« verwendet wurden. Friedrich W. Riedel, »Zur Geschichte des Göttweiger Musikarchivs«, in: Clemens Lashofer/Koloman Hirsch (Hg.), 1938–1998. *Aus Zerstörung auferstanden. Zum Gedenken an Abt Wilhelm Zedinek 1898–1971*, Gedenkschrift zur Jahresausstellung 1998 im Benediktinerstift Göttweig, Furth bei Göttweig: Eigenverlag des Benediktinerstiftes Göttweig, 1998, S. 51–56, hier S. 53.

7 Neu besorgte Werke wurden zwar in der Regel schon bald nach der Anfertigung der Stimmmaterialien gespielt, in zahlreiche der vor 1770 für Göttweig erstellten Abschriften von Sinfonien J. Haydns wurden aber erst ab 1774/75 Aufführungsdaten eingetragen. Vgl. A-GÖ Mus.Hs. 2702, 2703, 2708 und 2715.

8 Vgl. hier Kap. 3.3.2 (*Resistenz und Widerstand als Determinanten des Kulturtransfers*).

9 *Directorium Liberae et Exemptae Abbatiae Gottwicensis Ordinis Sancti Patris Benedicti, ad annum Domini M.D. CC. LXXVIII. Cremsii*, Wien: Carolus Richter, 1778. In Göttweig sind gedruckte Direktorien aus den Jahren 1749, 1751, 1762, 1768, 1770, 1774, 1778 und 1783 erhalten geblieben (Jg. 1778 in Stiftsbibliothek Göttweig, Handbibliothek Sign. I 2224, alle anderen im Göttweiger Stiftsarchiv, K K4).

dass Feiertage beinahe jedweder Art mit der Aufführung von Instrumentalwerken beachtet worden sind: Die Herrenfeste (Weihnachten, Epiphanie, Ostern, Christi Himmelfahrt, Pfingsten etc.) finden sich ebenso unter den verzeichneten Daten wie Marien-, Heiligen-, Apostelfeste und die Eigenfeste des Klosters und seiner inkorporierten Pfarren (Gründungs- und Weihetage sowie Patrozinien der Kirchen und Kapellen, Prozessionen mit Stationsgottesdiensten etc.).

Besonders häufig erklangen Sinfonien in Göttweig zu Allerheiligen (1. Nov.), an Mariä Lichtmess (Purificatio Mariae, 2. Feb.), an den Gedenktagen des Josef von Nazaret (S. Josephus Jesu Nutriti, 19. März), der Apostel Peter und Paul (29. Juni) und des heiligen Altmann (Gründer des Klosters Göttweig, 2. Aug.) sowie zum Fest Mariä Himmelfahrt (15. Aug.), an dem zugleich das Patrozinium der Stiftsbasilika gefeiert wurde. In Abgrenzung von diesen Festzeiten verstummten sämtliche Instrumente in der Advent- und Fastenzeit. Nur der dritte Adventsonntag »Gaudete« und der vierte Fastensonntag »Laetare« – zwei von freudiger Erwartung geprägte Festtage – wurden nachweislich auch von Instrumentalmusik begleitet.¹⁰ Neben alledem boten schließlich auch besondere Formen von Passionsandachten Raum für instrumentale Einlagen.

Kirchlich-liturgische und profane Bräuche wurden häufig miteinander kombiniert, speziell anlässlich der Feiern zum Jahreswechsel und im Fasching. Diese Festzeiten fallen mit einigen kirchlichen Feiertagen höherer liturgischer Rangordnung zusammen: das Neujahrsfest mit der Feier der Beschneidung des Herrn (Circumcisio Domini) und der Faschingssonntag mit dem letzten Sonntag der Vorfastenzeit (Quinquagesima, Dominica Esto Mihi). Zugleich weisen die klösterlichen Festriten ein überwiegend weltliches Gepräge auf, wie es im 18. Jahrhundert für jene Spektakel typisch war, die in den städtischen Palais und auf den Lustschlössern der Fürsten und Grafen veranstaltet wurden (Neujahrsblasen, Faschingsschmäuse, Bankette, Bälle etc.). Hier entfaltet sich ein selbstverständliches Zusammenspiel sakraler und profaner Gestaltungselemente und damit ein wesentliches Charakteristikum der Klosterkultur des 18. Jahrhunderts.

Gelegentlich wurden glanzvolle Zeremonien mit Instrumentalmusik auch abseits des liturgischen Jahreskalenders veranstaltet, insbesondere wenn Besuche von Mitgliedern des Herrscherhauses, von päpstlichen Nuntien, Kardinälen, Bischöfen, hohen Adligen und Vorstehern anderer Klöster anstanden. Weitere Anlässe boten festlich gestaltete Profess- und Priesterjubiläen, die Namens-, Wahl- und Installationstage der Äbte und Prioren sowie Feierlichkeiten der ansässigen Bruderschaften. In Klöstern mit pädagogischen Einrichtungen wurden auch Schulfeste abgehalten. Höhepunkt war hier die musikalisch umrahmte Zeugnis- und Prämienveteilung am Ende des Studienjahres – und selbst der Namenstag des Regens Chori dürfte mancherorts mit musikalischen Einlagen beachtet worden sein, so zum Beispiel in Göttweig am 18. November 1770, als für Pater Odo Schachermayr der erste Satz von Wagenseils Sinfonie in C-Dur MicWka

Eine übersichtliche Darstellung aller kirchlichen Feiertage des Jahres 1772 in Göttweig enthält Anhang 3 (*Festkalender Göttweig*).

10 Bezüglich der chorisch-instrumentalen Gestaltung von Messen an Fastensonntagen vgl. die Angaben bei Freeman, *Melk Abbey*, S. 175f.

352 zum Besten gegeben wurde.¹¹ Im Stift Kremsmünster hatte dieser Brauch lange Tradition, denn bereits am 2. September 1745 schrieb der Kremsmünsterer Pater Heinrich Pichler in sein Tagebuch: »Als in festo S: Nonosi ware des P: Schaffners seyn nahmens Tag und weilln er auch Regens-Chori ist so wurde heunt ihm zu gratulieren ein amt mit trompetten und bauckhen gemacht also brünget es der alte Brauch mit sich.«¹²

Ergänzt sei die lange Liste der Feieranlässe um den Hinweis darauf, dass es natürlich kein Alleinstellungsmerkmal monastischer Musizierpraxis ist, hohe Würdenträger an ihren Namenstagen mit Musik zu beschenken. Diese Geste galt auch und vor allem an den Höfen der Fürsten und Bischöfe als ein übliches Zeichen der Ehrerbietung durch die Untergebenen. Joseph Haydn verehrte dem Fürsten Nikolaus I. Esterházy im Jahre 1766 zum Namenstag sechs neu komponierte Divertimenti.¹³ Ebenfalls in den 1760er Jahren widmete Kapellmeister Carl Ditters von Dittersdorf dem Bischof von Großwarden zum Namenstag ein Violinkonzert, weiters eine kleine italienische Kantate und als Anfangs-, Mittel- und Schlusstücke für eine große lateinische Kantate nicht weniger als drei Sinfonien.¹⁴ Diesbezüglich gleichen sich also die Festpraktiken der weltlichen und geistlichen Höfe.

Der Rhythmus klösterlicher Feerriten wurde nur durch die Trauerzeiten nach dem Tod eines Geistlichen oder eines Mitglieds der Herrscherfamilie unterbrochen. Auf größere musikalische Aufführungen musste dann für Wochen oder gar Monate verzichtet werden. Der Namenstag des Melker Chorregenten Robert Kimmerling am 29. April 1766 durfte beispielsweise nicht mit »festlicher Musik« gestaltet werden, weil seit dem plötzlichen Tod von Kaiser Franz I. Stephan erst acht Monate vergangen waren. Der Melker Prior begründete diese Einschränkung in seinen Aufzeichnungen mit den folgenden Worten: »[...] weil wegen des Todes von Franz I., zumal seitdem noch kein ganzes Jahr vergangen ist, festliche Musik dieser Gattung, öffentlich dargeboten, als Zierde für einen Angehörigen des geistlichen Standes, ja, für einen armen Mönch als Zierde in aufrichtigen, frommen und rechtschaffenen Ohren, ganz zu schweigen von den ›politischen‹, nicht angemessen klingt.«¹⁵ Diese Erklärung zeigt, wie rigoros die Hoftrauerzeiten in Melk eingehalten worden sind.

11 Laut Klosterdirektorium feierte man an diesem Tag aber auch die Weihe der Basilika St. Peter und Paul in Rom, allerdings als einfaches Duplex-Fest klassifiziert, welches in Göttweig normalerweise nicht mit Instrumentalmusik begangen worden wäre. Vgl. *Directorium Göttweig 1778*, Eintrag für den 18. Nov., o.S.

12 Pater Nonnos Stadler war von 1739 bis 1747 Regens Chori, zugleich Vermögensverwalter (Schaffner) des Klosters. Heinrich Pichler, »Diarium Cremifanense Conscriptum a P. Henrico Pichler idid. profess. Anno M.DCC XLIX.«, Ms., A-KR Stiftsarchiv, Ms P285/1749, Eintrag vom 2. September 1745, o.S.

13 Das Set umfasste wahrscheinlich Trio-Divertimenti für die vom Fürsten favorisierte Besetzung Bariton, Viola und Violoncello. Vgl. Joseph Haydn, Brief an den Fürsten Nikolaus I. Esterházy vom 5. Dezember 1766, zit. in: Haydn/Bartha, *Briefe*, Dok.-Nr. 6, S. 55–56.

14 Vgl. Ditters, *Lebensbeschreibung*, S. 128.

15 PE XX 165, zit.n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 424 (Dok.-Nr. 7661). »[...] quia ob mortem Augmi Imperatoris Francisci I |: ex qua annus integer nondum abiit :| eius modi Musica festiva, publica Religioso, et pauperi Monacho adornata in auribus honestis, piis, et probis, ne dicam politicis non bene sonat.« [Übersetzung C.H.].

Sollen nun auch die praktischen Bedingungen klösterlicher Musikereignisse in den Blickpunkt rücken, so bilden Instrumentalwerke ohne Beteiligung von Singstimmen vergleichsweise heikle Fälle. Während sich Aufführungsmodus und -kontext bei Vokalmusik zumeist aus Gattung und Text der Komposition erklären, erscheint Instrumentalmusik wesentlich flexibler einsetzbar. Es muss also mit einer großen Bandbreite an Aufführungsszenarien gerechnet werden. Gute Orientierung bietet hierbei einmal mehr das in Göttweig überlieferte Quellenmaterial, das für den Zeitraum 1773 bis 1786 vielfach auch über die Lokalität der Musikdarbietungen informiert. Zwei Arten von Angaben sind zu unterscheiden: erstens jene, die sich auf den Ort eines Stationsgottesdienstes beziehen, also eine jener Kirchen und Kapellen, die im Zuge einer Prozession aufgesucht worden sind, zweitens die folgenden Abkürzungen, die auf innerklösterliche Aufführungsorte und Einsatzzwecke verweisen:

- »ad sac[rificium] mat[utinum]« (zum Frühamt)
- »ad sum[mum] sac[rificium]« (zum Hochamt)
- »ad sac[rificium] sol[emne]« (zum Pontifikalamt, d.h. der Abt zelebriert)
- »in Crypta«
- »in ref[ectorio]«
- »ad prandium« (zum Mittagessen)
- »post coenam« (nach dem Abendessen)

Die letzten drei dieser in Göttweig geradezu codeartig verwendeten Bezeichnungen tauchen in identischer oder ähnlicher Form, nur weitaus seltener, auch in Aufführungsmaterialien anderer Klöster auf. Zwei Hauptfunktionen von Instrumentalmusik im klösterlichen Spielbetrieb sind auf Basis dieser Daten zu benennen: Musik zum Gottesdienst oder zur religiösen Andacht und Musik an der Festtafel.

4.1.1 Konzertsinfonien in Gottesdienst und Paraliturgie

Aufführungen von Sinfonien in der Kirche sind in Göttweig zwar erst ab 1773 definitiv nachzuweisen, die Anfänge dieser Praktik reichen aber sehr wahrscheinlich in die 1750er Jahre zurück.¹⁶ Ob das neue, überwiegend aus Wien stammende Repertoire von den Komponisten für den Einsatz im Gottesdienst vorgesehen war, spielte dabei offensichtlich keine große Rolle. Sinfonien Georg Christoph Wagenseils kamen in Göttweiger Hochämtern bis weit nach 1780 sehr oft zur Aufführung, obwohl die meisten dieser Werke für Konzertzwecke komponiert worden waren.¹⁷ Umgekehrt sind selbst jene Sinfonien Joseph Haydns, die gregorianische Melodien zum Thema haben und somit für die

16 Vgl. A-GÖ Mus.Hs. 2715 (Hob I:37): Aufführungsdatum 6. Juli 1773 mit dem Zusatz »Ad Sac[rificium] Mat[utinum]«.

17 Vgl. Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert – Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*, Laaber: Laaber-Verlag, 1993, S. 193.

feierliche Liturgie prädestiniert gewesen wären (Hob I:26, 30), in Klosterinventaren und -archiven nicht auffallend häufig nachzuweisen.¹⁸

Für die Wiener Situation der gottesdienstlichen Instrumentalmusikpflege legte der englische Musikhistoriker, Komponist und Organist Charles Burney lebendiges Zeugnis ab. Eine längere Forschungsreise führte ihn im Herbst 1772 auch nach Wien, wo er versuchte, innerhalb kürzester Zeit möglichst viele Eindrücke vom reichen Kulturleben der Stadt zu sammeln. In seinem Reisebericht ist zu lesen, dass er am 8. September anlässlich des Festes Mariä Geburt die Wiener Hauptkirche St. Stephan besucht hat:

»I went to St. Stephen's cathedral, where high mass was just begun, on account of its being the Nativity of the Virgin. The band was reinforced; there were more than the usual number of instruments, as well as voices; but the organ was insufferably out of tune, which contaminated the whole performance. [...] There were likewise several symphonies for instruments only, composed by M. Hofman, *maestro di capella* of this church, which were well written and well executed, except that the hateful sour organ, poisoned all whenever it played. In the music composed by M. Hofman, though there was great art and contrivance, yet the modulation was natural, and the melody smooth and elegant.«¹⁹

Schon einige Tage zuvor hatte Burney die Aufführung einiger Konzertsinfonien von Haydn, Hofmann und Vanhal im Hofburgtheater miterlebt.²⁰ Er konnte also jede weitere Hörerfahrung dazu in Beziehung setzen. Die Einschätzung, wonach er auch im Domgottesdienst sinfonische Werke zu hören bekommen hat, erscheint deshalb durchaus zuverlässig. Außerdem ist mittels anderer Quellen zu belegen, dass bereits Instrumentalmusik von Georg Reutter d.J., Hofmanns Vorgänger im Amt als Kapellmeister, im Gottesdienst zu St. Stephan vorgetragen worden ist.²¹

Dass Burney in seiner Schilderung der Dommusik die ausgeweitete Besetzung des Orchesters besonders hervorhebt, veranlasste George Cook Kimball zu der Vermutung, Hofmanns groß besetzte *Symphonia Pastorella* KimH C12 (str, 2 cor, 2 clni, 2 trb) könnte hier aufgeführt worden sein.²² Wenigstens zwei Argumente sprechen aber gegen diese Zuordnung: Erstens wurden instrumentale Pastoralstücke üblicherweise in der Weihnachtszeit anstelle des gesungenen Graduales eingesetzt; zweitens zog Burney, der schon einige Tage vor dem 9. September 1772 erste Eindrücke von der musikalischen Messgestaltung in der Domkirche gesammelt hatte, wohl eher diese Besetzungsverhältnisse als Anhaltspunkt für eine vergleichende Beschreibung heran: »The first time I went

18 Vgl. Neal Zaslaw, »Mozart, Haydn and the ›Sinfonia da Chiesa‹«, in: *The Journal of Musicology* 1/1 (1982), S. 95–124, hier S. 122–124.

19 Burney, *Germany*, Bd. 1, S. 321–322 [Herv.i.O.].

20 Vgl. ebd., S. 213–214.

21 Vgl. insbesondere die Abschrift des *Servizio di Tavola* für str, 2 ob, 2 clni, 2 trb und timp in A-Wgm Mus.Hs. XIII 8093 (das Konvolut enthält 21 Stimmen). Auf der Umschlagvorderseite innen sind die folgenden Aufführungsdaten notiert, die meisten mit dem Zusatz »S. Steph.« oder »S. Joseph.« und der Zeitangabe 9 oder 11 Uhr: 14. Mai, 15. Aug. und 21. Okt. 1769, 3. Juni, 5. Aug., 2. Sep., 22. Okt. und 9. Dez. 1770, 28. Aug., 1. Sep. und 26. Dez. 1771.

22 Vgl. Kimball, *Symphonies Hofmann*, S. 14.

to the cathedral of St. Stephen, I heard an excellent mass, in the true church style, very well performed; there were violins and violoncellos though it was not a festival.«²³

Gemessen an dieser Besetzung, die zum Fest Mariä Geburt erweitert wurde (»more than the usual number of instruments«), kämen einige Sinfonien Hofmanns infrage. Auf Basis der bekannten Daten ist also nicht eindeutig festzustellen, welche Instrumentalstücke in Anwesenheit Burneys zur Aufführung gelangt sind. Gleichwohl ist sein Bericht äußerst informativ, da er einige Momente der Aufführungspraxis festhält: In der Domkirche St. Stephan erklang während der Messe sinfonische Musik in Form mehrerer Stücke des neu bestellten Domkapellmeisters Hofmann. Das Orchester spielte in größerer Besetzung und auch die Orgel wirkte an der Ausführung mit. Letzteres ist insofern nicht überraschend, als Pfeifeninstrumente in den 1760er und 1770er Jahren in Österreich wie in Norditalien und Süddeutschland fester Bestandteil kirchlicher Vokal- und Instrumentalpraxis waren.²⁴

In einer wesentlich früheren Phase der Verwendung von Wiener Sinfonien in klösterlichen Gottesdiensten wirkten Orgelspieler standardmäßig an der Ausführung des Basso continuo mit. Im Musikalieninventar des Augustiner-Chorherrenstiftes Herzogenburg von 1751ff. finden sich entsprechende Beispiele mit ausgewiesener Orgelbegleitung, darunter Sinfonien und Sonaten von Johann Georg Zechner und Franz Ignaz Tuma, weiters eine *Synfonia* von Johann Georg Orsler (ca. 1698–1777) und eine *Sonata ex C* von Johann Georg Reinhardt (ca. 1676–1742).²⁵ Da diese Werke mehrheitlich noch dem spätbarocken, in Italien ausgeprägten Stil der *Sonata da chiesa* verpflichtet sind und somit ein frühes Stadium in der Entwicklung der Konzertsinfonie darstellen, können ihre Aufführungsmodalitäten allerdings nicht ohne Weiteres mit jenen der 1760er und 1770er Jahre gleichgesetzt werden.

Gängigen Besetzungsangaben zufolge war die Orgel nach der Jahrhundertmitte nur ausnahmsweise Teil des sinfonischen Orchesters, so zum Beispiel in einer Kopie der Vanhal'schen Sinfonie in e-Moll BryV e3, welche 1777 für den Chor der Pfarrkirche im steirischen Neuberg an der Mürz angefertigt wurde. Laut Titelangabe habe hier neben zwei Violinen, einer Viola, zwei Oboen und zwei Hörnern auch die Orgel als Bassfundament mitzuwirken.²⁶ Ein anders gelagerter Fall begegnet uns im Tiroler Zis-

23 Burney, *Germany*, Bd. 1, S. 214.

24 Vgl. Zaslav, »Sinfonia da chiesa«, S. 118–120 und Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing: Schneider, 1966, S. 91.

25 Das Herzogenburger Stimmenmaterial zweier mittlerweile verschollener Sinfonien von Orsler umfasste laut Inventar von 1751ff. vier Stimmen (2 vl, vla und org bzw. bs). Auf beide Werke könnte also die folgende Anmerkung Ernst Ludwig Gerbers zutreffen, die den Kompositionen Orslers gilt: »Obgleich nichts öffentlich durch den Stich von ihm bekannt geworden, so hat er doch vieles gesetzt, besonders an Sinfonien a 4 für die Kirche.« Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 2. Bd. (N-Z), Leipzig: Breitkopf, 1792, Sp. 47–48.

26 Der Originaltitel lautet: »Sinfonia Ex E a 2 Violinis, 2 Obois, 2 Cornibus, Alto Viola Con Organo. Del Sig. Giov. Wannhal. Descripta pro Choro Neomontano 1777. Catalogo inserta 1781«, Ms., A-N, o.Sign. Vgl. RISM online ID no.: 601000122 (Zugriff 31.10.2022). Eine Orgelstimme ist ebenfalls im Katalogeintrag zur Göttweiger Abschrift der Sinfonie in D-Dur HILG 7 von Florian Gassmann verzeichnet. Hier dürfte dem Schreiber des Katalogs, Heinrich Wondratsch, aber ein kleiner Flüchtigkeitsfehler unterlaufen sein, denn das Notenmaterial liefert keinerlei Hinweise auf die Beteiligung einer Orgel. Vgl. A-GÖ Mus.Hs. 2664.

terzienserstift Stams, wo Pater Stefan Paluselli in Eigenregie mehrere Sinfonien um eine Orgelstimme ergänzt hat. Betroffen sind Sinfonien des in Wien geborenen Komponisten Johann Michael Malzat (1749–1787) und des Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Hofkapellmeisters Antonio Rosetti (1750–1792).²⁷ Hier hielt das Tasteninstrument offenbar als Ersatz für Oboen und Hörner her; der Orgelpart trägt sinngemäß den Titel »Organo in Vece de gli Oboe e Corni«. ²⁸ Von derartigen Ausnahmefällen abgesehen, findet sich selbst in den als »solenn« ausgewiesenen und somit möglicherweise im kirchlichen Bereich verwendeten Sinfonien von Wagenseil, Zechner, Aumann, Ordonez, Vanhal und Ditters kein Hinweis auf die Beteiligung eines Pfeifeninstruments.²⁹

Ein 1771 im oststeirischen Augustiner-Chorherrenstift Vorau aufgesetztes Musikalienverzeichnis gibt Aufschluss darüber, wann Sinfonien im gottesdienstlichen Rahmen zur Aufführung gebracht wurden.³⁰ Wie viele andere Klosterkataloge der Zeit ist auch das Vorauer Inventar den liturgischen Abläufen entsprechend gegliedert. Jedoch unterscheidet es sich von allen bekannten Klosterinventaren durch die vorangestellte Rubrik, die drei Untergruppen umfasst: »Sinfoniae Primae Classis«, »Sinfoniae 2^{dae} Classis« und »Sinfoniae 3^{tiae} Classis«. Ein mit 121 Titeln stolzer Bestand an Sinfonien ist diesen drei Gruppen zugeordnet; Nachträge verweisen auf 20 weitere, später in die Sammlung aufgenommene Werke. Wiener Repertoire von Wagenseil bis Vanhal dominiert den Sinfonien-Bestand, aber auch die Namen Johann Christian Bach, Josef Mysliveček und die Mannheimer Stamitz, Toeschi und Fils scheinen auf.

Die Einteilung in drei Klassen beschränkt sich auf die Sinfoniensektion, während bei den liturgischen Gesängen zwischen festlichen (»Solemnes«) und gewöhnlichen (»Comunes«) Feieranlässen unterschieden wird. Noch feingliedriger sind die Rubriken mit Messvertonungen arrangiert, da hier zusätzlich zum Rang des Festes noch Lang- und Kurzform eigens ausgewiesen sind: Auf »Missae Solemnes Longiores« folgen »Missae Comunes Longiores«, »Missae Solemnes Breviores«, »Missae Comunes Breviores« und »Missae Breves«.

Hieraus lassen sich bereits erste Rückschlüsse auf die Zuordnung einzelner Werkgruppen zu bestimmten Aufführungsanlässen ziehen. Die günstige Quellenlage in Vorau erlaubt es aber, noch einen Schritt weiter zu gehen, denn noch heute steht auf der Westempore der Vorauer Klosterkirche ein dreitüriger Schrank, der – mit Regalbeschriftungen ausgestattet – vermutlich schon im 18. Jahrhundert in Verwendung war.³¹ Auf zwei nebeneinanderliegenden Schrankfächern sind Schilder mit der Aufschrift

27 Vgl. Herrmann-Schneider, »Sinfonien Stams«, S. 85; RISM online ID no.: 650002124 und 650002258 (Zugriff 14.04.2022).

28 Vgl. z.B. Antonio Rosetti, Sinfonie in B-Dur MurR A45 (A-ST Mus.ms. 1964), RISM online ID no.: 650002267 (Zugriff 27.01.2023). Das Menuett samt Trio wurde allerdings in der Orgelstimme nicht berücksichtigt – ein Hinweis darauf, dass dieser Tanzsatz im liturgischen Kontext keine Verwendung gefunden hat.

29 Wagenseil: »Sinfonia solennis« MicWka 375 (A-Gd, vm. Bad Aussee/Rottenmann, Ms. 229); Ordonez: »Partitta Solenne« BroO I:C3 (CS-KRm IV.B.18.) und »Sinfonia Solenne« BroO I:D5 (I-Moe D. 292.); Vanhal: »Partitta solenne« BryV D2, Hob I:D2 (D-MMm 643); Ditters: »Sinfonia Solennis« GraD F26 (A-Gd, vm. Bad Aussee/Admont, Ms. 339).

30 Vgl. Ladenburger, »Haydn-Quellen in Stift Vorau«, S. 204.

31 Vgl. ebd., S. 207–208.

»Sinfoniae Comunes« (wahrscheinlich die »Sinfoniae 3^{tiae} Classis«³²) und »Missae Comunes Longiores« angebracht. Einzelne Werke dieser beiden Gruppen gelangten also sehr wahrscheinlich gemeinsam zur Aufführung (vgl. Abb. 9).

Abbildung 9: Notenschrank mit beschrifteten Fächern, Westempore der Vorauer Stiftskirche, unten links »Missae Comunes Longiores«, rechts daneben »Sinfoniae Comunes«



Die in Vorau als Ordnungskriterien benutzten Bezeichnungen »primae« und »secundae classis« beziehen sich ganz offensichtlich auf die fixe Rangordnung liturgischer Feiertage, die im römischen Universalkalender sowie in Ordens- und Konventskalender

32 Für diese Zuordnung spricht beispielsweise, dass die in Vorau verwahrte und am (vielleicht nachträglich erneuerten) Titelblatt als »Sinfonia Communis Nro. 17. in E.b. [...]« bezeichnete Sinfonie GraD E|b10 von Ditters im Vorauer Katalog von 1771ff. unter den »Sinfoniae 3^{tiae} Classis« eingeordnet war. Vgl. A-VOR Mus.Hs. 958. Die Regalbeschriftung »Sinfoniae Communis« stammt vielleicht erst aus der Zeit nach 1800, denn die Zählung der Ditters-Sinfonie als Nr. 17 korrespondiert mit einem um 1826 von Georg Prokesch erstellten Katalog der Vorauer Musikalien. Klar ist in jedem Fall, dass Prokesch hier auf die bereits um 1771 gängige Klassifizierung der Sinfonien Bezug genommen hat.

dern vorgegeben worden ist.³³ Die »solennen« Sinfonien erster Klasse müssten dieser Ordnung entsprechend anlässlich der allgemeinen Hochfeste und Eigen-Hochfeste des Klosters gespielt worden sein (Ostern, Pfingsten, Patrone der Stiftskirche, Ordenspatron usw.). Die Sinfonien der zweiten Klasse könnten an Marien- und Apostelfesten, jene dritter Klasse anlässlich gewöhnlicher Duplexfeste wie bestimmter Gedenktage und Feste der Regionalheiligen zu hören gewesen sein.³⁴

Diese Hierarchisierung musikalischer Gottesdienstgestaltung kommt freilich nicht von ungefähr. Im Sinne einer Klassifizierung der Besetzungsverhältnisse gehörte die Unterscheidung von »solenn« und »gewöhnlich« (auch »comunes«, »ordinarie« oder »mediocre«) bereits seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu den etablierten Gepflogenheiten.³⁵ Im Unterschied zu den erhalten gebliebenen Kirchenmusik-Reperitorien der Wiener Hofmusikkapelle von 1727 und 1745 bedeutete in Vorau um 1771 die Zuordnung instrumentaler Einlagestücke zu »solennen« Messvertonungen jedoch nicht mehr zwangsläufig den Einsatz von Trompeten und Pauken. Zahlreiche Sinfonien der ersten Klasse umfassen in Vorau nur Hornstimmen oder Oboen- und Hornstimmen. Das von Maria Theresia 1754 nach päpstlicher Urgenz verordnete Verbot von Trompeten und Pauken in Kirchen und bei Prozessionen, das allerdings aufgrund anhaltender Kritik und vielfacher Nichtbeachtung 1767 von Joseph II. vorübergehend wieder gelockert worden war,³⁶ könnte eine flexiblere Handhabung »solenner« Besetzungsverhältnisse mitverursacht haben.

Eine andersgeartete, die alte Zweiteilung in »solenn« und »ordinarie« ablösende Klassifizierung der neuen Besetzungsverhältnisse geht aus der Vorauer Ordnung der Sinfonien nicht hervor. Eklatante Unterschiede zwischen den drei Gruppen treten weder in puncto Besetzung noch hinsichtlich der Tonarten oder der Spiellänge zutage. Einzig Trompeten und Pauken kamen in Vorau weiterhin nur an den höchsten Feiertagen zum Einsatz. In Form und Besetzung groß angelegte viersätzig Sinfonien Joseph Haydns wie Nr. 30 in C-Dur (»Alleluja«) oder Nr. 49 in f-Moll (»La passione«) sind dementsprechend unter den Sinfonien erster Klasse eingereiht.

Eine weitere Besonderheit des Vorauer Katalogs, die kaum ein Zufall sein kann, ist die Tatsache, dass in jeder Sinfonienkategorie jede gängige Durtonart (C, D, Es, F, G, A, Bb) mit wenigstens einer Komposition vertreten ist. Unter den Sinfonien erster Klasse

33 Diese Ordnung privilegierter Feste geht auf Papst Pius V. (reg. 1566–1572) zurück, der im Auftrag des Konzils von Trient das *Brevier* (1568) und *Missale* (1570) neu herausgeben ließ und die qualitative Differenzierung zwischen erster und zweiter Klasse einführte.

34 Die Bezeichnung »duplex« deutet an, dass ein doppeltes Stundengebet für das jeweilige Fest und für den gewöhnlichen Wochentag (De feria) zu absolvieren ist. Vgl. Hug, *Donberger*, Bd. 1, S. 205.

35 Bezüglich der Gradualsonaten unterschied Friedrich W. Riedel in seiner Darstellung der Kirchenmusikpflege am Hof Kaiser Karls VI. zwischen »Sonate solenne« (mit Trompeten für Pontifikalämter bzw. Messen an hohen Feiertagen) und »Sonate ordinarie/mediocre« (an allen Sonntagen außer in der Fastenzeit sowie in allen Donnerstagsämtern und an allen Festen außer Duplex-Festen erster Klasse). Vgl. Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI (1711–1740): Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*, München [u.a.]: Katzbichler, 1977, S. 216.

36 Vgl. Friedrich W. Riedel, »Liturgie und Kirchenmusik«, in: *Joseph Haydn in seiner Zeit, Ausstellung Eisenstadt, 20.5.–26.10.1982*, hg. von Gerda Mraz, Eisenstadt: Amt der Burgenländ. Landesregierung, Abt. XII/1, Allg. Kulturangelegenheiten, 1982, S. 121–133, hier S. 123.

finden sich sogar fünf Werke in je einer Molltonart (c, d, e, f, g). Somit war die Möglichkeit gegeben, jede beliebige Ordinariumsvertonung bzw. jeden vor- oder nachgeschalteten liturgischen Gesang mit einer Sinfonie in der passenden Tonart zu kombinieren.³⁷

Leider ist bislang kein Dokument bekannt, das derart anschaulich die in Wien gängigen Aufführungspraktiken dokumentiert. Speziell der Gebrauch von Sinfonien im Rahmen von Gottesdiensten wurde noch nicht im Detail erforscht. Ob eine funktionale Transformation des übernommenen Materials vorlag, wenn während der Liturgiefeier eine Sinfonie Joseph Haydns zum Klingen gebracht wurde, kann höchstens anhand des Vergleichs mit Haydns eigener Vorgehensweise als Leiter musikalischer Aufführungen bestimmt werden. Aber auch hier mangelt es an erhellenden Quellen, ganz besonders die Uraufführungen seiner frühen Sinfonien betreffend. »Gerade in dieser Hinsicht herrscht weniger Klarheit, als wohl meistens angenommen wird.«, beanstandete schon Jens Peter Larsen. Vage blieb deshalb seine persönliche Einschätzung der Aufführungspraxis: »Es ist schon möglich, daß Haydn in der Kirche Symphonien mitgespielt haben kann, wenn auch nicht ganz klar ist, in welchem Umfang man die neue Gattung der Symphonie im Gottesdienst verwendet hat.«³⁸

Die Annahme, Joseph Haydn habe als esterházyscher Kapellmeister Hofgottesdienste mit sinfonischen Werken gestaltet, ist grundsätzlich naheliegend. Immerhin muss er mit dem Vortrag von Instrumentalsonaten zum Graduale bereits seit seinen kirchenmusikalischen Anfängen an St. Stephan und bei den Barmherzigen Brüdern in der Leopoldstadt vertraut gewesen sein. Ob dieser Umstand allein als ein stichhaltiges Argument dafür herhalten kann, seine Sinfonien im kirchlichen Bereich zu verorten, ist allerdings fraglich. Etwas mehr Beweiskraft hat hier schon ein Briefdokument, das aus Haydns Anfangszeit am Hof der Esterházys stammt: Nachdem sich der scheidende Kapellmeister Gregor Joseph Werner bei Fürst Esterházy über die Nachlässigkeit seines Nachfolgers bezüglich der Pflege der Instrumente und der Verwahrung der Noten beklagt hatte, erging im Herbst 1765 ein Schreiben an Joseph Haydn. In diesem wurde er mittels fürstlicher Verordnung dazu aufgefordert, ein Inventar jener Notenmaterialien anzufertigen, die sich auf dem Chor der Eisenstädter Schlosskapelle befinden. Haydn solle bei der Zählung laut beigelegtem Katalogmuster die folgenden Rubriken berücksichtigen: »[...] die Messen, Vespern, Litaneyen, Symphonien, Offertorien etc. was immer vorhanden ist.«³⁹

37 Charles Burney dokumentierte eine derartige Praxis für die Kirche Santa Maria Secreta in Mailand, welche er im Zuge seiner Italienreise 1770 besucht hatte. Seiner Beobachtung nach war hier jeder Teil einer von Carlo Monza (1735–1801) komponierten Orchestermesse von einer »langen und sinnreichen« Sinfonie eingeleitet worden. Originalzitat: »[...] long and ingenious introductory symphonies to each *concerto*, as each part or division of the mass is sometimes called [...].« Charles Burney, *The present state of music in France and Italy: Or, The journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music [...]*, London: Becket, 1773, S. 97 [Herv.i.O., Übersetzung C.H.].

38 Larsen, »Vorgeschichte der Symphonik«, S. 85.

39 Verordnung des Fürsten Nikolaus Esterházy an Haydn, Süttör 1765 (»Regulatio Chori KissMartoniensis«), zit.n. Haydn/Bartha, *Briefe*, Dok.-Nr. 5, S. 50–51. Ob Haydn diese Anordnung tatsächlich befolgte, ist fragwürdig. Bisher ist – abgesehen von einer bis circa 1784 reichenden Auflistung der Opernbestände (»Spezificatione di tutte Le Opere«) – kein von Haydn verfasstes Inventar der Instrumente und Musikalien aufgefunden worden. Vgl. Harich, »Inventare der Esterházy-Hofmusik-kapelle«, S. 89.

Sinfonien werden hier also in einem Zug mit den Gattungen der liturgischen Vokalmusik genannt. Außerdem wird davon ausgegangen, dass entsprechendes Notenmaterial in der Kapelle lagert. Beide Punkte sind Indizien dafür, dass Instrumentalwerke in Hofgottesdiensten der Esterházy aufgeführt worden sind.⁴⁰ Zudem macht die beinahe beiläufige Erwähnung der »Symphonien« eine Passage in Giuseppe Carpanis Haydn-Biographie von 1812, die aus dokumentarischer Sicht ansonsten als überholt gilt, wieder glaubhafter: »Alcune altre sinfonie di Haydn furono scritte pei giorni santi. Si sonavano esse nella cappella d'Eisenstadt, in quella della imperiale corte, ed in altre chiese in tali sacre ricorrenze. Sono scritte in *gesolreut, delasolré, cesolfaut minore*.«⁴¹ Da aus Haydns Zeit als esterházyischer Kapellmeister nur zwei Sinfonien in der Tonart c-Moll überliefert sind und der letzte Satz von Nr. 78 einen für die Kirche ungeeigneten *Kontredanz* enthält, vermutet Neal Zaslaw, dass Carpani hier unter anderem Haydns Sinfonie Nr. 52 in c-Moll gemeint hat. Deren Finale ist kontrapunktisch gearbeitet.⁴² Könnte also der Vortrag von Konzertsinfonien im Gottesdienst sowohl an den fürstlichen Residenzen wie auch in Klöstern gängige Praxis gewesen sein, so wäre noch zu klären, an welcher Stelle im Messablauf instrumentale Einlagen erklangen.

Anfang und Ende des klösterlichen Gottesdienstes wurden im süddeutsch-österreichischen Raum traditionell entweder von der Orgel oder an besonderen Festtagen von einem Trompetenchor in Form von Intraden oder Fanfaren gestaltet.⁴³ Höchstwahrscheinlich ersetzten Sinfonien also nicht Prä- und Postludien, sondern andere Teile wie insbesondere das gesungene Graduale. Alternativ könnte die Kommunion oder das Deo Gratias instrumental gestaltet worden sein. Stephen Bonta stellte auf Basis weitreichender Erhebungen zur Kirchensonatentradition fest, dass Offertorium und Wandlung in der Regel mit Motetten und Ricercaren gestaltet wurden. Dagegen dürften Sinfonien, Concerti, Canzonen und Capriccios eher die Propriumsteile Graduale, Communio und Deo Gratias begleitet haben.⁴⁴ Dass Instrumentalstücke vor allem zum Graduale gespielt worden sind, während das Offertorium mit Gesang gestaltet worden ist, bestätigen zahlreiche Quellen. Der Kremsmünsterer Pater Laurenz Doberschitz erwähnt etwa in einem Bericht über seine Romreise 1765, dass während eines Gottesdienstes in der Dominikanerkirche *Santa Maria sopra Minerva* ein Kastrat anstatt des Graduales eine »Cantada« vorgetragen hat: »[...] das Offertorium aber wurde nicht gesungen, sondern eine schöne Sinfonia dafür gemacht«,⁴⁵ erinnert sich Doberschitz.

40 In Werners 1737ff. erstelltem »Catalogus Über die dermalig Brauchbare Chor oder Kirchen Musicalien« der Eisenstädter Schlosskapelle ist nur eine Rubrik Instrumentalwerken gewidmet (»Pastorellae«). Sie beinhaltet neben Pastorellen von Werner, Fux, Stupan, Aufschneider und Tibaldi auch zwei Werner'sche Kompositionen mit dem Titel *Symphonie en Pastoral*. Vgl. Harich, »Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle«, S. 29.

41 Carpani, *Le Haydine*, S. 111 [Herv.i.O.].

42 Vgl. Zaslaw, »Sinfonia da chiesa«, S. 113 und 117–124.

43 Vgl. Bruce C. MacIntyre, *The Viennese concerted mass of the early classic period*, Ann Arbor, Mich.: UMI, 1986, S. 18.

44 Vgl. Stephen Bonta, »The Uses of the Sonata da chiesa«, in: *Journal of the American Musicological Society* 22/1 (1969), S. 54–84, hier S. 75.

45 Laurenz Doberschitz, »Journal oder Tägliche Beschreibung iener Reise, welche in dem Jahre 1765 den 4. Sept. nach Rom und den Berg Caßin mit Erlaubniß der Oberen angetreten, und den 18.

Allem Anschein nach hätte er den umgekehrten Fall – ein instrumentales Graduale und ein gesungenes Offertorium – erwartet.

Das Graduale mit Instrumentalmusik zu gestalten, war auf habsburgischem Gebiet tatsächlich mindestens seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ein eingewurzelter Brauch. Die zuerst in Italien ausgeprägte Form der *Sonata da chiesa* wurde in Österreich aufgegriffen und vor allem in Wien äußerst produktiv weiterentwickelt (z.B. in Werken von Bertali, Schmelzer, P.A. Ziani, A. Poglietti, J.C. Kerll etc.). An das Vorbild Arcangelo Corellis anknüpfend, komponierten Antonio Caldara und Johann Joseph Fux zahlreiche Triosonaten für Hofgottesdienste. Kirchensonaten für große und kleinere Besetzungen sind auch in klösterlichen Inventaren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vielfach zu finden. Einige als »Sonata« oder »Sinfonia« bezeichnete Kompositionen von Tuma und Wagenseil stehen in dieser Entwicklungslinie.

Im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg, das im 18. Jahrhundert eine Vielzahl dieser Kompositionen besaß, ist ein für kirchenmusikalische Belange ausgesprochen informatives Diarium erhalten geblieben. Es sollte wahrscheinlich einem neu bestellten Chorregenten um die Jahrhundertmitte als Handreichung für die Gestaltung aller bedeutenden Feste des Kirchenjahres dienen. Für das Fest Epiphanie am 6. Jänner ist dort ein vielsagender Hinweis angegeben: »[...] in Missa vero pro Symphonia est Pastorella, ita et Offertorij loco Cantilena Pastoralis.«⁴⁶ Die Erstnennung der Sinfonie vor dem Offertorium kann nur bedeuten, dass Sinfonien wie auch Pastorellen als Gradualstücke eingesetzt worden sind. Zudem heißt es den Ostersonntag betreffend: »Sacrum solemnne in quo Symphoniae loco canitur Alleluia celebrat Reverendissimus Dominus Dominus cum tubis & tympanis [...]«. ⁴⁷ Sinfonien hatten demnach in Herzogenburg zwischen den Schriftlesungen ihren angestammten Platz. Der Festliturgie gemäß wurde das instrumentale Gradualstück zu Ostern gegen ein gesungenes »Alleluja« ausgetauscht, an manchen Weihnachtsfeiertagen durch eine Pastorelle ersetzt.

Letzterer Brauch ist in Herzogenburg und an zahlreichen anderen Orten vor und um die Jahrhundertmitte zu belegen, so zum Beispiel im Kirchenmusikkalender der Wiener Hofkapelle von 1727, wo für den 1. Jänner eine »Suonata Pastorale« vorgesehen war.⁴⁸ Aber auch ein wesentlich jüngeres Beispiel aus dem oberösterreichischen

Nov. mit Gott auch glücklich vollendet hat P. L. D. P. C.«, Ms., A-KR Handschriftensammlung der Stiftsbibliothek, CCn. 299, zit. in: Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 433.

46 »Diarium Cantus Figuralis aliarumque functionum musicae totius anni«, Ms., in: A-H Kat. 1751ff., Eintrag vom 6. Jänner, zit.n. Hug, *Donberger*, Bd. 1, S. 170. Raimund Hugs Annahme, wonach mit »Pastorella« auch ein Stück für Singstimmen und Instrumente gemeint sein könnte, dürfte nicht zutreffen. Die von ihm angeführten Belege für diese These – die Göttweiger Aufführungen von Georg Donbergers *Pastorella* HugD XV 11 (für S A T B 1/2, vl 1/2, b-trb, vlne, org) am 25. Dezember der Jahre 1758, 1759 und 1761 – bezeugen nämlich genau jene Praxis, die im zweiten Halbsatz des obigen Zitates ausformuliert ist: Das Werk lief in Göttweig unter dem Titel »Offertorium De Nativitate«. Vgl. Hug, *Donberger*, Bd. 1, S. 196, Anmerkung 7.

47 »Diarium Cantus Figuralis«, Eintrag vom 1. April.

48 Vgl. Kilian Reinhard, »RUBRICHE GENERALI Per le Funzioni Ecclesiastiche Musicali di tutto l'Anno Con un'Appendice in fine dell'Essenziali ad Uso, e Servizio dell'August^{ma} Austriaca, ed Imp^{le} Capella. Nell'interrotto corso di 50. Anni raccolte, e con profonda umiltà presentate alla Sacra Ces^a, e Reale Catt^a Maestà di Carlo Sesto. Imperatore de Romani sempre Augusto, da Kiliano Reinhardt Maestro de Concerti Musicali di dett'Aug^{ma} Capella. In Vienna d'Austria l'Anno MDCCXX-

Benediktinerstift Garsten ist bekannt, wo der bereits erwähnte Kremsmünsterer Pater Laurenz Doberschitz 1782 das Bertholdifest mitgefeiert hat. Über die musikalische Gestaltung des Hochamtes berichtet er unter anderem: »Die eben von diesem außerordentlichen Künstler [Franz Xaver Christmann (1726–1795)] mehr vollkommen gemachte Garstnerorgel spielte nach der Epistel ein Pastorell-Konzert schönstens.«⁴⁹

Schlichte, mit wenigen Instrumenten ausführbare Pastoralstücke in den Gottesdiensten der Weihnachtszeit zu spielen, bot sich nicht nur aus programmatischen Gründen an: Da die Klosterkirchen nicht geheizt werden konnten, wurden viele Gottesdienste der Advent- und Weihnachtszeit in das Winterchorgestühl verlegt. Im Vergleich mit den prächtigen Klosterkirchen verfügten diese Räumlichkeiten über deutlich weniger Platz, zugleich herrschte in ihnen aber eine intimere Atmosphäre, die durch die Aufführung von Vokal- und Instrumentalwerken in kleiner Besetzung wohl noch unterstrichen wurde.⁵⁰ Das nur in Göttweig überlieferte und Joseph Haydn zugeschriebene *Pastorello* in D-Dur Hob III:D4 für 2 Violinen, Viola und Basso erklang möglicherweise in einem derartigen Setting. 1758 in die Klostersammlung aufgenommen, wurde es von da an bis 1780 regelmäßig in der Weihnachtsoktav von Göttweiger Musikern zu Gehör gebracht. Es kam sogar am Weihnachtstag des Jahres 1765 zur Aufführung, obwohl nach dem Tod des Kaisers Franz I. Stephan von Lothringen im August des gleichen Jahres eine einjährige Staatstrauer verhängt worden war und auf instrumentale Darbietungen hätte verzichtet werden sollen.⁵¹

Nicht im Bereich gottesdienstlicher Festmusik, sondern im weiten Feld paraliturgischer Andachtsmusiken ist ein weiterer Göttweiger »Sonderfall« der Sinfonienrezeption verortet: Joseph Haydns Sinfonie Nr. 49 in f-Moll, die 1773 – also etwa fünf Jahre nach Entstehung des Werks – unter Regens Chori Odo Schachermayr in das Kloster kam. Diese Sinfonie mit dem Beinamen »La passione« wurde in Göttweig zwischen 1774 und 1785 beinahe alljährlich am »Passionssonntag« vorgetragen. Ort der Aufführung war nicht der Kirchenraum der Göttweiger Stiftskirche, sondern die unter dem Altarraum gelegene Krypta. Friedrich Wilhelm Riedels Recherchen zufolge wurde hier am fünften Sonntag der Fastenzeit traditionell Andacht vor dem ausgesetzten Allerheiligsten gehalten. Dazu wurde entweder der erste (*Adagio*) oder der zweite Satz (*Allegro di molto*) aus Haydns Sinfonie Nr. 49 aufgeführt (vgl. Abb. 10 und 11), in den Jahren 1775, 1780 und 1786 nach-

VII«, A-Wn Mus.Hs. 2503, fol. 8r. Siehe auch die Rubrik »Symphonia Pastoritia« im Maria Langegger Musikalieninventar von 1749ff. sowie die Rubrik »Sonatae Pastorellae« im Musikalieninventar von St. Peter in Wien (um 1740) und die Rubrik »Pastorellae« (sogar mit zwei *Symphonie en Pastoral* von G.J. Werner) im Inventar der Eisenstädter Schlosskapelle von 1737ff. Raimund Hug konnte übrigens überzeugend nachweisen, dass das Herzogenburger Diarium nach der Vorlage des kaiserlichen Hof- und Ehrenkalenders erstellt worden ist. Dieser war laut Rechnungsbucheintrag am 23. März 1751 über den Wiener Hof für das Kloster angekauft worden. Vgl. Hug, *Donberger*, Bd. 1, S. 155.

49 Zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 434 (ein vollständiger Quellennachweis fehlt).

50 Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 211–212.

51 A-GÖ Mus.Hs. 3003. Neben Hob III:D4 sind im Göttweiger Inventar von 1830ff. noch zwei weitere instrumentale Pastorellen verzeichnet: Kat.-Nr. 2633 (von Cherzelli, verschollen) und Mus.Hs. 2904 (von Joseph Umstatt).

weislich in Verbindung mit einem Teil der Motette *Sparso crine alte exclamando* von Johann Adolf Hasse.⁵²

Abbildung 10: Aufführungsdaten auf der Umschlagrückseite der Göttweiger Abschrift von Joseph Haydns Sinfonie Nr. 49 in f-Moll (A-GÖ Mus.Hs. 2724)



Dieser Aufführungsmodus hat frappante Ähnlichkeit mit einer spezifisch wienerischen Tradition, die im 17. Jahrhundert am Kaiserhof begründet worden ist: dem »Sepolcro«. Auch hier musizierte man vor einem nachgebauten Heiligen Grab, allerdings durchwegs in gemischt vokal-instrumentaler Besetzung. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurden die zumeist am Gründonnerstag oder Karfreitag veranstalteten Andachten allmählich von konzertant aufgeführten Oratorien abgelöst.⁵³ Dennoch blieb die Tradition, in der Karwoche eine bauliche Nachahmung des Heiligen Grabes zu errichten, vielerorts bestehen oder blühte im ausgehenden 18. Jahrhundert in manchen Kirchen sogar neu auf. In Melk setzte unter der Leitung von Johann Georg Albrechtsberger eine Serie von Aufführungen deutscher Osteroratorien am Heiligen Grab ein. Mit dem unvermittelten Weggang Albrechtsbergers von Melk war diese Episode szenisch-dramatischer Grabesmusik zwar schon im Jahre 1766 wieder Geschichte, in den Melker *Prioratsephemeren* finden sich aber für die Karwoche bis in das Jahr 1782 immer wieder Hinweise auf orchestrale Musikdarbietungen (»concentus musicus«) am Heiligen Grab. Es könnten also auch hier – wie in Göttweig – Sinfoniesätze in Molltonarten gespielt worden sein.

52 A-GÖ Mus.Hs. 1171 (mit Anschaffungsvermerk von P. Josephus 1765). Vgl. Friedrich W. Riedel, »Johann Adolfs Hesses Werk im musikalischen Repertoire des Benediktinerstiftes Göttweig«, in: Reinhard Wiesend (Hg.), *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit*, Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg, Stuttgart: Carus, 2006, S. 273–295, hier S. 285. Die von Riedel angeführte Kombination der beiden schnellen Sinfoniesätze 2 (*Allegro*) und 4 (*Presto*) als zweite Variante der Aufführung erscheint aus musikalischer Sicht wenig sinnhaft und basiert schlichtweg auf einer Fehlinterpretation der konfus angeordneten Aufführungsdaten. Dem Schreiber bzw. den Schreibern (s. Abb. 10) muss hier ein Fehler passiert sein, weil der erste Satz als *Allegro* bezeichnet wird, obwohl es sich eigentlich um ein *Adagio* handelt. Die drei ersten Aufführungsdaten in der rechten Spalte dürften auf die Angabe »Secunda pars« (= 2. Satz, *Allegro*) Bezug nehmen, nur das letzte auf den nachträglich ergänzten Vermerk »Adagio et ultimum presto« (= 1. und 4. Satz).

53 Vgl. Motnik, »Oratorien am Wiener Theater nächst der Burg«.

Abbildung 11: Krypta der Göttweiger Stiftskirche



Die zuvor ausführlich erläuterte Praxis, das Graduale der Messe mit Sinfoniesätzen zu gestalten, ist in Göttweig für die Zeit ab 1773 nachzuweisen, koinzidiert also mit jener der Verwendung von einsätzigen Epistelssonaten in Salzburg (L. und W.A. Mozart).⁵⁴ Dank der Göttweiger Klostermusiker, die konsequent und sorgfältig Aufführungsdaten verzeichneten, kennen wir in einigen besonders günstigen Fällen das gesamte musikalische Programm der Festmessen.⁵⁵

20. Jänner 1773 (Gedenktag Hl. Fabian und Sebastian):

Filialkirche Furth bei Göttweig, Hochamt der Sebastiansbruderschaft

Kyrie und Gloria: Carl Ditters von Dittersdorf, Messe in C

Graduale: Robert Kimmerling (Regens Chori in Melk), Sinfonie in C (andernorts J. Haydn zugeschrieben: Hob I C:10)

Offertorium: Joseph Haydn, Motette *Super flumina* Hob XXIIIa:7

Sanctus und Agnus Dei: Ditters, Messe in C (sämtliche Werke mit trp und timp)

54 Ulrich Leisinger stuft die zwischen 1772 und 1780 entstandenen Kirchensonaten W.A. Mozarts als »ein musikalisch gewichtiges Repertoire ohne Parallelen« ein, da die übrigen Komponisten am Salzburger Dom (Eberlin, Adlgasser, M. Haydn) keine vergleichbaren Stücke geschrieben haben. Ulrich Leisinger, »Vorwort«, in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Kirchensonaten* (= CV 51.067), hg. von Ulrich Leisinger, Stuttgart: Carus, 2006, S. 2.

55 Diese Kirchenmusikprogramme sind einer Studie Fr.W. Riedels entnommen und um Details ergänzt worden. Vgl. Friedrich W. Riedel, »Das Benediktinerstift Göttweig (Niederösterreich) als Zentrum der Musikpflege im Zeitalter zwischen katholischen und josephinischen Reformen«, in: Ladislav Kačič (Hg.), *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*, Konferenzbericht Trnava, 16.–19.10.1996, Bratislava: Slavistický Kabinet SAV, 1997, S. 35–42, hier S. 40.

21. März 1776 (Gedenktag Hl. Benedikt von Nursia):

Stiftskirche Göttweig, Pontifikalamt

Kyrie und Gloria: Johann Adolf Hasse, Messe in G

Graduale: Georg Christoph Wagenseil, Sinfonie in C MicWka 352, 1. Satz

Credo: Hasse, Messe in G

Offertorium: J. Haydn, Motette *Anima Deo gratae* Hob XXIIIa:2

Sanctus und Agnus Dei: Hasse, Messe in G (sämtliche Werke mit trp und timp)

4. Juni 1780 (Kirchweihfest):

Stiftskirche Göttweig, Hochamt

Kyrie und Gloria: J. Haydn, »Kleine Orgelsolo-Messe« Hob XXII:7 (mit hinzugefügten trp und timp)

Graduale: Johann Gottlieb Naumann, Sinfonie in C, 1. Satz

Credo: J. Haydn, Kl. Orgelsolo-Messe

Offertorium: J. Haydn, Motette *Salus et gloria* Hob XXIIIa:6

Sanctus und Agnus Dei: J. Haydn, Kl. Orgelsolo-Messe (sämtliche Werke mit trp und timp)

Diese Beispiele belegen die gängige Praxis, in der musikalischen Gottesdienstgestaltung nur Teile von Sinfonien einzubauen. Einen verwandten Fall beschreibt auch Anthony van Hoboken in seinem epochalen Verzeichnis der Werke Joseph Haydns: In den Beständen der Passauer Kirche St. Paul befindet sich eine Abschrift der Joseph Haydn zugeschriebenen, aber wahrscheinlich von Michael Haydn komponierten Messe in C-Dur MH 12 (Hob XXII:C4).⁵⁶ Diese Kopie enthält außer den vertonten Ordinariumsteilen noch den ersten Satz von Ditters' Sinfonie in C-Dur GraD C1 (Hob I:C28) als instrumentale Einlage zum Graduale.

In Göttweig dürfte anhand zeitlicher, funktionaler und ästhetischer Kriterien immer wieder neu über die Auswahl der zu spielenden Sätze und ihre Aneinanderreihung entschieden worden sein. In einer Abschrift von Wagenseils Sinfonie in C-Dur MicWka 350 sind Aufführungsdaten unter den Überschriften »Prima pars et andante« und »Secunda pars et prima« gar getrennt angeführt. Daraus folgt, dass Sinfoniensätze nicht immer einzeln, sondern auch direkt hintereinander vorgetragen worden sind. Unter den in Göttweig überlieferten Werken Wiener Provenienz ist dieses Stück das am häufigsten gespielte. Es war in vier unterschiedlichen Varianten zu hören: entweder der erste Satz *Allegro* allein, erster und zweiter Satz nacheinander (*Allegro spiritoso*–*Andante*), diese beiden Sätze in umgekehrter Reihenfolge oder alle drei Sätze (»tota«) in originaler Reihenfolge, also inklusive des Finalsatzes *Tempo di Menuetto*.⁵⁷

56 Vgl. *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, zusammengestellt von Anthony van Hoboken, Bd. 1 (Instrumentalwerke), Mainz: Schott, 1957, S. 238.

57 Die Aufführungsvermerke weisen in diesem Fall keine Ortsangabe auf. Da aber die Nennung der gespielten Sätze in Göttweig fast ausschließlich auf jene Instrumentalwerke begrenzt ist, die im Rahmen liturgischer Feiern gespielt worden sind, kann auch im vorliegenden Fall die Verwendung im Gottesdienst guten Gewissens angenommen werden. Vgl. A-CÖ Mus.Hs. 2923 und die Anmerkungen zum Stück in Kap. 2.3 (*Chronologie der Programmgestaltung in Göttweig*).

Erwähnenswert ist außerdem, dass in Bezug auf die Auswahl der zu spielenden Sätze fallweise eine Parallele zur Kirchensonatentradition der ersten Jahrhunderthälfte gezogen werden kann: Als am 31. August 1777 in der Göttweiger Stiftskirche das Frühamt gefeiert wurde, kam unter anderem Haydns Divertimento Hob II:37 in der Kombination des dritten und ersten Satzes (*Adagio – Allegro*) zur Aufführung. Man wählte also die Kopplung eines langsamen und eines schnellen Satzes und somit eine Kombination, wie sie in Triosonaten-Kompositionen mit dem »Kirchensatzpaar« *Adagio* (o.Ä.) – *Fuge* bereits lange zuvor gängig und wohl auch in der Göttweiger Aufführungspraxis vertraute Form war. Während im Allgemeinen aber die Darbietung des ersten Satzes einer Sinfonie im Gottesdienst präferiert wurde, blieb das in den Divertimenti und Konzertsinfonien dieser Zeit sehr häufig vorhandene Menuett weitestgehend ausgespart. Es dürfte – wie übrigens auch andere tänzerisch geprägte Finalsätze – wenigstens in Göttweig nicht als adäquates Programm für die musikalische Gestaltung der Messliturgie angesehen worden sein.⁵⁸

In der Zusammenschau helfen die punktuell doch erstaunlich informativen Zeitdokumente, ein Kapitel kirchlicher Musikpraxis zu erschließen, dem in der Forschung bisher nur wenig Beachtung geschenkt worden ist. Bei näherer Betrachtung offenbaren etliche Quellen aufführungspraktisch relevante Details über Ensemblebesetzung, Satzwahl und liturgischen Kontext – Details, auf deren Basis auch Vergleiche mit nichtklösterlichen Institutionen angestellt werden können. Speziell unter Berücksichtigung der gattungsgeschichtlichen Entwicklungen rund um die Gradualsonate ist das deutliche Umschwenken auf die Pflege von (Konzert-)Sinfonien in klösterlichen Gottesdiensten um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht als ein Bruch mit der Tradition zu deuten, sondern als Folgeerscheinung der bewussten Auseinandersetzung mit aktuellen kompositorischen Entwicklungen. Programmatisch flexibel einsetzbar, erwies sich das Spiel im größeren oder kleineren Instrumentalensemble in vielen Bereichen des klösterlichen Lebens als dankbares Gestaltungselement – nicht nur im klösterlichen Gottesdienst.

4.1.2 Instrumentalmusik an der Tafel

Mit kirchlichen Hochfesten, Eigenfesten der Ordensgemeinschaften und Besuchen bedeutender Persönlichkeiten reihte sich im klösterlichen Jahresrhythmus eine Festivität an die andere. Die damit einhergehenden Feerrituale beschränkten sich in den allerwenigsten Fällen allein auf Festgottesdienste und besondere Formen des Stundengebetes. Zwar bildete die aufwändig gestaltete Liturgie der Hochämter samt ihrer optischen und musikalischen Ausschmückung das Herzstück des klösterlichen Festzeremoniells; da sich viele Feiern aber über den gesamten Tagesverlauf erstreckten, waren Klöster oftmals auch Schauplätze opulent gestalteter Nachmittags- und Abendunterhaltungen. Zum Standardprogramm zählte an Festtagen außerdem Tafelmusik, die nicht nur im Speisesaal des Prälaten, sondern häufig auch im Konventsrefektorium direkt vor, während oder unmittelbar nach der Essenseinnahme zum Besten gegeben wurde.

58 Vgl. Jen-yen Chen, »Johann Christian Bach and the Church Symphony«, in: Gregory G. Butler/George B. Stauffer/Mary Dalton Greer (Hg.), *About Bach*, Urbana, Ill. [u.a.]: University of Illinois Press, 2008, S. 89–108.

Nach Otto Biba seien im höfischen Kontext zwei Hauptformen der Tafelmusik zu unterscheiden: zum einen rituell-zeremonielle Musik, die in der Regel von einem Chor aus Trompetern und Paukern bestellt wurde und bestimmte Momente des Tafelgeschehens akzentuierte; zum anderen begleitende Unterhaltungsmusik, die Vokal- und Instrumentalwerke umfassen konnte.⁵⁹ In Göttweig lassen einige Quellen darauf schließen, dass Sinfonien bevorzugt als Begleitmusik zum Festessen Einsatz gefunden haben. Den Aufführungslisten zufolge wurden einige Kompositionen Joseph Haydns sogar ausschließlich zur akustischen Untermalung der mittäglichen oder abendlichen Zusammenkünfte herangezogen.⁶⁰

Viele weitere Aufführungsdaten, die in den Göttweiger Abschriften von Sinfonien Wiener Provenienz zu finden sind, könnten sich ebenfalls auf eine Darbietung in einem der klösterlichen Speisesäle beziehen. Eine eindeutige funktionale Zuordnung kann aber häufig nicht getroffen werden, da die meisten Vermerke keine Ortsangabe beinhalten und anhand des Datums lediglich der Festanlass zu eruieren ist. Von diesen Unsicherheiten abgesehen, gewährt die große Zahl an auswertbaren Quellen tiefe Einblicke in die musikalische Programmwahl und Aufführungspraxis. Bemerkenswert ist etwa, dass bei allen Aufführungsdaten mit dem Zusatz »ad prandium«, »post coenam« oder »in Refectorio« eine Angabe der jeweils verwendeten Sinfoniensätze fehlt, während Vermerke wie »ad Sac[rificium] Sol[emne]« immer nur zusammen mit einer Auswahl von einem oder höchstens zwei Sätzen einer Sinfonie aufscheinen. Zweiteres erklärt sich daraus, dass eine musikalische Einlage im Gottesdienst die Dauer einer zeitgleich ablaufenden liturgischen Handlung (Inzensation, Kommunion etc.) nicht wesentlich überschreiten durfte. Ersteres könnte bedeuten, dass Sinfonien an der Tafel auch komplett aufgeführt worden sind.

Früheste Belege für die Verwendung von Sinfonien als Tafelmusik finden sich in den *Prioratsephemeriden* des Klosters Melk. Protokolle von Tafelzeremonien sind hier mehrfach festgehalten. Die erste Erwähnung von sinfonischer Musik findet sich in einem Eintrag vom 1. September 1758. An diesem Tag tafelte, wie der Prior schreibt, eine illustre Gesellschaft im Kloster: »Unsere adeligen Gäste wurden beim Mittagessen beständig mit vornehmen und prächtigen Symphonien und von einem Orchester ergötzt. Ich habe mich bei ihnen sehr selten, eigentlich beinahe nie gezeigt, zumal ich auch die Begriffe aus dem Italienischen, die als einzige verwendet wurden, nicht kenne.«⁶¹ Die angedeuteten Verständigungsprobleme zwischen den Tischgästen und dem Prior – dieser der

59 Wurde eine »öffentliche« Tafel am Wiener Kaiserhof mit Trompeten- und Paukenschall eröffnet, so standen die ausführenden Musiker nicht im Speisesaal, sondern auf einem Balkon im gegenüberliegenden Trakt der Hofburg. Ihr Spiel setzte so ein öffentlich wahrnehmbares Signal. Vgl. Otto Biba, »Tafelmusik. Protokoll – Etikette – Unterhaltung«, in: *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati* (1994), ser. VII, vol. IV A, S. 259–273, hier S. 259f.

60 Vgl. A-GÖ Mus.Hs. 2721/1 (Hob I:22), 2705 (Hob I:29), 2716 (Hob I:39), 2718 (Hob I:41), 3002 (Hob I:43), 2754 (Hob I:53), 2731 (Hob I:54), 2729 (Hob I:55), 2740 (Hob I:66) und 2751 (Hob I:71).

61 PE XVII 248, zit.n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 406 (Dok.-Nr. 7583). »Nobiles nostri hospites continuo laute et splendide habentur Symphoniis et concentu musico in prandio recreati. Ego me rarissime ac fere nunquam iis praesentavi, velut ignarus idiomatis italici, quo solo utuntur.« [Übersetzung C.H.].

italienischen Sprache nicht mächtig, jene offenbar nicht willens, ins Deutsche zu wechseln – verdeutlichen hier in paradigmatischer Weise das Aufeinandertreffen zweier unterschiedlicher gesellschaftlicher Sphären. Die feinen Herrschaften blieben unter sich, was der vergnüglichen Stimmung auch keinen Abbruch tat. Ganz offensichtlich war das von sinfonischen Klängen begleitete Tafelzeremoniell ein Selbstläufer.

Aus heutiger Sicht muten derartige Szenen geradezu skurril an. Gleichwohl darf angenommen werden, dass sich Ähnliches in den großen Abteien der Habsburgermonarchie und ganz besonders im Stift Melk häufig ereignet hat (man denke auch daran, dass in adeligen Kreisen bevorzugt Französisch gesprochen wurde). Melk als »Hausabtei« der Habsburger wurde regelmäßig von Mitgliedern der Herrscherfamilie und des hohen Adels besucht. Mehrere Konventsmitglieder und ein entsprechend geschultes weltliches Personal waren dafür zuständig, den feinen Gästen jederzeit und in standesgemäßer Form Herberge zu geben. Für einen aus architektonischer Sicht gebührenden Empfang wurde bereits während der Regierungszeit Kaiser Karls VI. gesorgt, als Abt Berthold Dietmayr im Zuge des Klosterneubaus einen üppigst ausgestalteten »Kaiserflügel« errichten ließ. Die Räumlichkeiten wurden dabei bewusst weitläufig angelegt, sodass auch große Festgesellschaften beherbergt werden konnten. Einen Rekord an Nächtigungen verzeichnete die Abtei beispielsweise im April 1770, als im Gefolge der vierzehnjährigen Marie Antoinette auf ihrer Hochzeitsreise gen Frankreich 260 Personen in Melk Station machten.⁶²

Die benediktinische Gastlichkeit wurde bei derlei Festivitäten denkbar stark beansprucht. Weder für die Pflege noch für die beständige Aktualisierung und Erweiterung des prunkvollen Mobiliars durften Kosten und Mühen gescheut werden. Auch die Auslagen für Festdekorationen, Illuminationen, Feuerwerke und vor allem für die Verköstigung der Gäste konnten kräftig zu Buche schlagen. Musikalisches Unterhaltungsprogramm bildete neben diesen Elementen also ein kleines, jedoch nicht zu unterschätzendes Detail der klösterlichen Bewirtungsstrategie.

Finden Aufführungen von Instrumentalmusik in Klosterdiarien und -chroniken Erwähnung, dann häufig bloß in allgemein gehaltene Formulierungen verpackt. Die explizite Nennung des Komponisten, der musikalischen Gattung oder gar des Werktitels beschränkt sich beinahe ausnahmslos auf die eigens für einen bestimmten Anlass komponierten Huldigungskantaten oder andere Vokalwerke. Namentlich erwähnt werden meist nur die am Haus tätigen Komponisten oder solche aus anderen Klöstern, die mit Widmungskompositionen die Verbundenheit der Ordenshäuser untereinander zum Ausdruck bringen. Was darüber hinaus an musikalischem Programm geboten wurde, bleibt unerwähnt oder geht in sehr allgemeinen Beschreibungen auf. So ist etwa in den Klosterprotokollen des Benediktinerinnenstiftes Nonnberg in Salzburg immer wieder von der Darbietung einer Tafelmusik anlässlich der Besuche hoher Geistlicher zu lesen, dabei werden aber nie Werktitel oder Komponistennamen genannt.⁶³

In vielen Fällen werden es die Chronisten als unangemessen empfunden haben, ihre Klöster mit »fremden Federn« zu schmücken, erklang doch an der Tafel zumeist Musik,

62 Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 222–223 und Ignaz Keiblinger, »Marie Antoinettes Hochzeitsbesuch im Stifte Melk – 1770«, in: *Stift Melk, Geschichte und Gegenwart* 1 (1980), S. 172–184.

63 Vgl. Kammerlander, *Musikpflege Nonnberg*, S. 149–156.

die nicht speziell für diesen Aufführungskontext komponiert worden war. Um mehr über dieses spezielle Setting des Musikmachens in Erfahrung zu bringen, ist es also unumgänglich, neben Festberichten und Notenmaterial mit Aufführungsvermerken auch andere Quellengruppen in die Analyse einzubeziehen. Robert N. Freeman ging hier einmal mehr mustergültig vor, indem er in seine Dissertation über die Melker Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts auch Beobachtungen über die architektonischen Besonderheiten des Klostergebäudes einfließen ließ. Detailliert beschreibt er den Melker »Marmorsaal«, in dem die Festtafel gedeckt wurde, wenn größere Gruppen von Besuchern zugegen waren. Dieser im Südflügel gelegene, direkt an den Kaisertrakt anschließende Prunkraum ist noch heute eine der großen Besucherattraktionen der Abtei (vgl. Abb. 12). Stuckmarmor sowie Türgewänge und Aufsätze aus Salzburger Marmor zieren die Wände des Festsals. Vorgelagert ist eine Terrasse, von der aus der Melker Markt ebenso wie das Donauufer überblickt werden kann. Ornamentale Krönung des Raumes ist das von Paul Troger angefertigte und 1731 fertiggestellte Deckenfresko *Triumph der Weisheit (Pallas Athene)*. Es hat die Verherrlichung des österreichischen Kaiserhauses zum Thema.⁶⁴

Bereits während der Konstruktionsphase zum Bau des Melker Marmorsaales dürfte, wie Freeman feststellt, auch eine geeignete Positionierung der Musiker berücksichtigt worden sein. Die bauliche Lösung dafür fand man mit einem eigens eingezogenen Fensterbalkon.⁶⁵ Für den 3. Juli 1743, an dem die Regentin Maria Theresia auf der Rückreise von ihrer Krönung in Prag dem Stift Melk einen Besuch abstattete, berichtet der Melker Prior: »Darüber hinaus wurde andauernd eine Musik in der oberen Stätte an der Tafel gehört, und, um diese zusammen erklingen zu lassen, waren ziemlich viele herbeigerufene Musiker zugegen.«⁶⁶ Die Größe des Balkons lässt darauf schließen, dass immerhin ein kleines Orchester mit Streichern und Bläsern die Tafelmusik bestellen konnte. Dagegen boten die beiden Vorzimmer des im Abt-Trakt gelegenen Bildersaales sowie der Bildersaal selbst, in dem wahrscheinlich kleinere Gesellschaften das Essen einnahmen, eher beengte Platzverhältnisse. Das Musikerensemble muss also – auch unter Berücksichtigung der akustischen Bedingungen – entsprechend angepasst worden sein.

64 Vgl. Bruckmüller, *900 Jahre Benediktiner in Melk*, S. 264–265.

65 Eine einzigartige, architektonisch beeindruckende und akustisch überzeugende Lösung der Positionierung von Musikern hat Georg Anton Gump in den 1720er Jahren im Zisterzienserstift Stams gefunden: Die Decke des *Bernardisaals* öffnet sich hin zu einer prächtigst ausgestalteten Musikerempore. Vgl. Biba, »Tafelmusik«, S. 267.

66 PE X 234 (3. Juli 1743), zit.n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 388 (Dok.-Nr. 7436). »Porro musica per continuam audiebatur tabulam in cubili superiore, ad quam concinnendam aliquam multi e vicinia advocati fuerunt.« [Übersetzung C.H.]. Als Tafelmusik gab man an diesem Tag eine Parthia des Herzogenburger Chorregenten Georg Donberger sowie eine von Donberger eigens für diesen Anlass komponierte Applausus-Kantate zum Besten. Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 36 sowie Hug, *Donberger*, Bd. 1, S. 84. Eine weitere Schilderung ähnlichen Inhalts ist in den *PrioratsepheMERiden* für das Jahr 1765 überliefert, in dem Prinzessin Maria Josepha von Bayern die Abtei besucht hat. Vgl. hier Kap. 1.4.1 (*Im Spannungsfeld zwischen »Vita contemplativa« und »Vita activa«*), insbesondere Fn. 83 und 84.

Abbildung 12: Stift Melk Marmorsaal



Was im Falle Melks außergewöhnlich luxuriös erscheint, wurde hohen Gästen in ähnlicher Weise auch in anderen Abteien geboten, so zum Beispiel im Benediktinerstift Kremsmünster. Dessen Abt hatte in seiner Funktion als Präses des oberösterreichischen Prälatenstandes ebenfalls vielfältigste gesellschaftliche Kontakte zu pflegen. Allein im Monat Juni des Jahres 1774, in dem Abt Erenbert Meyers Namenstag mit sieben Prälaten aus den benachbarten Klöstern und anderen vornehmen Gästen gefeiert wurde, soll das Kloster insgesamt 682 Gäste an der Tafel bewirten haben (»ohne Bedienten[,] Knecht und Bferde zu rechnen«).⁶⁷ Eine Beschreibung der Tausendjahrfeier des Klosters

67 P. Heinrich Pichler vermerkte in seinem Schreibkalender: »Den 24 [Juni 1774] als am Namens- tag RR[everendissi]mi [= Seiner Hochwürden und Gnaden] seynd [»6« durchgestrichen, ersetzt durch:] 7 RR[everendissi]mi [= Prälaten] zugegen gewesen nemblich [von] Seitenstetten, [St.] Florian, Lambach, Mariacell, Gleinkh, Gärsten, Schlierbach. Der erste hat das Hochambt gehalten[,] Nebst anderen Gästen auch von Adel es seynd beÿ der Tafel in dem Sall 114 Bersohnen allein gesessen. N[ota] B[ene]: in perpetua rei memoria seynd in den ganzen Monath Junius beÿ der Tafel allein

Kremsmünster von 1777, verfasst von Pater Laurenz Doberschiz, enthält außerdem eine jener raren Schilderungen von Tafelmusik, in denen auch die Gattung der gespielten Instrumentalwerke zur Sprache kommt. Doberschiz schreibt: »Bei Tisch und zu anderen Stunden war durch die Aufführung von Sinfonien und Serenaden den Gästen vornehme Unterhaltung geboten.«⁶⁸

Angesichts der da wie dort dokumentierten hohen Besucherzahlen gingen die Bemühungen dahin, das Festzeremoniell in geordneten Bahnen verlaufen zu lassen. Vom gesamten Personal wurde professionelles Auftreten verlangt, so auch von den Ausführenden der Tafelmusik. Frühe Hinweise auf eine systematische Protokollierung der Abläufe liefert eine aus dem Jahr 1711 stammende Instruktion für die Kremsmünsterer Musiker. Diese zeigt, dass sich bereits Prälat Alexander II. Straßer (reg. 1709–1731) zu Beginn des 18. Jahrhunderts dafür eingesetzt hat, den musikalischen Darbietungen im Speisesaal ein durchdachtes performatives Konzept zugrunde zu legen.⁶⁹ Unter Punkt 7 wird erläutert, inwiefern sich die Kremsmünsterer Musiker an die höfische Etikette anpassen müssten:

»[...] *Vors Sibente die Music nit allein zum Gottsdienst und in der Kürchen, sondern auch bey unserer Tafl, bevorderist aber in Gegenwarth frembder Gäst gebraucht würdt, also werden die ienigen, denen man iedesmal darzue ansagen thuet, darbey sich gehür: einzustöllen, und das einige was einen ieden zuverrichten anbefohlen wirdt seiner Kunst unnd Wissenschaft nach fleissig zu volziehen, wie nit weniger seinen P. Chor-Regenten, oder wem bey der Tafl-Music das Directorium aufgetragen wirdt, iederzeit den schuldigen Gehorsamb zu laisten wissen. Ybrigen ist alda auch wohl zu merkhen, und in obacht zu nehmen, daß man die gehörige Instrumenta, so man bey der Tafel vonnöthen, nit wie bisher geschechen, nach dem *Benedicite*, und da man schon würklich sitzen thuet, erst zu stimen anfangen, sondern diese und dergleichen *praeparatoria* vorhero verrichten, und alles dahin veranstalten solle, daß sobalt man zur Tafl gesessen ohne villfellig weiters Stimmen balt darauf anfangen möge. Die Stukh aber, so die *Musicanten* zu producieren haben, sollen niemahlens anfangs gleich bey der Tafl gemacht, sondern vorhero öfters probiert werden, damit sie können zusamen gewohnen, unnd hernach umb sovil mehr ein Ehr aufheben. Worbey Sie sonderbahr sowohl in dem *Convent* als bey Hof, wann ein Tafl *Music* gehalten wirdt, von ybermaessigen Trünkhen sich wehementer Zeit zu hietten wissen.«⁷⁰*

Offenkundig wollte der Abt das Geschehen an der Gästetafel als eine von Anfang bis Ende durchorganisierte, musikalisch ansprechend gestaltete Zeremonie verstanden wissen. Diese dürfe keinesfalls durch ungebührliches Verhalten der Musiker gestört werden. Das Stimmen der Instrumente in Anwesenheit der Gäste sei deshalb ebenso zu unterlassen wie übermäßiger Alkoholkonsum während der Spielpausen. Wenngleich das Zitat aus

682 Gäste gewesen ohne Bedienten Knecht und Bferde zu rechnen.« Heinrich Pichler, Schreibkalendarer 1774, Ms., A-KR Stiftsarchiv, Ms P285/1774, handschriftliche Notizen aus dem Juni 1774, o.S.

68 Laurenz Doberschiz, »MILLENARIUM 1777«, Ms., A-KR Handschriftensammlung der Stiftsbibliothek, Sign. CCn 366, o.S., zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 468.

69 Vgl. ebd., S. 309.

70 »INSTRUCTION Kremsmünster 1732«, zit.n. Schlader, *Pasterwiz*, Anhang 2, S. 221 [Herv.i.O.].

dem frühen 18. Jahrhundert stammt und sich die Stückauswahl in dieser Zeit noch auf Trompetenfanfaren und vokal oder gemischt besetzte Werke konzentriert hat (Canzonen oder *Arie pro tabula*, kleinere Kantaten etc.⁷¹), ist Abt Strassers Regelwerk für die vorliegende Studie relevant: Es wurde 1732, zu Beginn der Amtszeit von Abt Alexander III. Fixlmillner (reg. 1731–1759), in nahezu unveränderter Form erneut bestätigt. Also kann davon ausgegangen werden, dass es bis in die zweite Jahrhunderthälfte hinein Gültigkeit behalten hat.

Das für die Tafelmusik zuständige Musikerensemble agierte traditionell von einer Art zeremoniellem Nebenschauplatz aus. Es nahm – so es sich nicht überhaupt in einem Nebenzimmer oder auf einem Balkon postiert hatte – im Speisesaal neben einer länglichen Tafel oder außerhalb der zu einem Rechteck zusammengestellten Tische Aufstellung (nicht selten befand sich in der Raummitte eine im Boden eingelassene Heizung). Im Zentrum des Festgeschehens und zugleich im Mittelpunkt des Saales stand die Mahlgemeinschaft, die sich kulinarisch verköstigen ließ, während das Ensemble der Musiker für klangliche Untermalung sorgte. Die Gestaltung folgte somit den üblichen Prinzipien repräsentativen Zeremoniells. Jedes räumliche Arrangement hatte die soziale und zudem auch die klosterinterne Hierarchie abzubilden.

Standen eigens für einen Festanlass komponierte Gratulationskantaten auf dem Programm, kamen wahrscheinlich andere Raumkonzepte zur Anwendung, da hier aufgrund der vergrößerten Musikerensembles zusätzlicher Platz geschaffen werden musste. In Melk wurde für das Fest Mariä Himmelfahrt im Jahr 1763 die räumliche Disponierung des Marmorsaales graphisch dokumentiert.⁷² An der abendlichen Gästetafel war ein *Applausus Musicus* des Melker Organisten Johann Georg Albrechtsberger zu hören, für dessen Aufführung eine Länge der U-förmig angeordneten Tafel entfernt wurde. Die Musiker und Zuhörer saßen oder standen einander gegenüber, das Setting ähnelte also dem einer Konzertsituation.

Ähnliche Szenen mögen sich auch im Göttweiger Refektorium abgespielt haben, wenn beispielsweise Joseph Haydns Sinfonie Nr. 54 »post coenam«, also nach dem Abendessen zur Aufführung gelangt ist.⁷³ Allerdings könnte die bereits erwähnte Musikerinstruktion aus Kremsmünster auch so interpretiert werden, dass das Spiel von Instrumenten begleitendes Beiwerk zum Festmahl war und nicht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stand: Hier hatte das Musikerensemble mit dem Spielen anzufangen, »sobald man zur Tafl gesessen«.⁷⁴ Auch im Tagebuch des Abtes von Stams, Vigilius Kranicher von Kranichsfeld (reg. 1766–1786), ist in einem Eintrag von 1766 zu lesen: »Prandio

71 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 375, 382, 384–89, 404 und 461. In Kremsmünster ist auch die Verwendung eines Cembalos im Tafelmusikensemble anhand eines Rechnungsbucheintrags von 1731 zu belegen: »Dritens die große Flig in dem Tafelzimmer für die künfftige Tafflmusic, völlig zerlegt, ausgeputzt, gekieilt, bsaittet und zusammengestimmt 3 fl.« Vgl. ebd., S. 324 (ein vollständiger Quellennachweis fehlt).

72 Vgl. PE XIX 234, zit. in: Freeman, *Melk Abbey*, S. 414 (Dok.-Nr. 7636).

73 Dies war nachweislich am Rosenmontag des Jahres 1781 der Fall. Vgl. A-GÖ Mus.Hs. 2731, Rückseite des Umschlages, vierter Aufführungsvermerk: »26. Februar: [1]781 Post Coenam.«

74 »INSTRUCTION 1732 Kremsmünster«, zit.n. Schlader, *Pasterwiz*, Anhang 2, S. 221.

durante Symphonia Musica facta, et tormenta saepius explosa sunt.«⁷⁵ Sinfonien könnten in diesem Sinne auch vollständig vorgetragen worden sein – und mehr noch: Da Abendveranstaltungen an der Prälantafel nicht selten erst nach 23 Uhr endeten, somit auch fünf Stunden und länger andauerten, wurden womöglich auch komplette Konzertprogramme, z.B. Sinfonien und Solokonzerte alternierend präsentiert.⁷⁶

Die zitierte Musikerinstruktion aus Kremsmünster verdeutlicht außerdem die klare Trennung der höfischen und klerikalen Sphäre. Diese ist schon in Kapitel 53 (»De hospitibus suscipiendis«) der Benediktsregel grundgelegt, wo es heißt: »Coquina abbatis et hospitum super se sit, ut, incertis horis supervenientes hospites, qui numquam desunt monasterio, non inquietentur fratres.«⁷⁷ Der Abt speiste gewöhnlich nicht im Refektorium zusammen mit seinen geistlichen Mitbrüdern, sondern am sogenannten »Hof«, sprich in der Präfektur oder in einem der großen Festsäle. Bedeutende Gäste und Hausoffiziere, also die obersten weltlichen Angestellten seiner Abtei, leisteten dem Prälaten Gesellschaft. Mönche wurden hingegen nur sporadisch an die Hofafel geladen, sie mussten aber im Konventrefektorium nicht grundsätzlich auf Tafelmusik verzichten.

An besonderen Festtagen wie dem Wahl- oder Namenstag des Priors, an den kirchlichen Hochfesten oder an Profess- und Primiztagen fanden auch in den Konventen durchaus aufwändige Musikdarbietungen statt. Hierbei ist zu bedenken, dass Tafelmusik als gestalterisches Element eigentlich in krassem Gegensatz zu jener Atmosphäre steht, die nach den Ordensregeln im klösterlichen Speisesaal herrschen sollte (vgl. Abb. 13). Die räumliche Gestaltung ist mit U-förmig angeordneten »Regulartischen«, die nur an einer Länge besetzt werden, bewusst unkommunikativ angelegt. Dieses Arrangement trägt der benediktinischen Regel Rechnung, wonach bei Tisch Stillschweigen einzuhalten ist. Auch wird so die Aufmerksamkeit aller auf die Stimme des Vorlesers (»Lector Mensae«) gelenkt, der begleitend zum Mahl aus der Heiligen Schrift, aus der Benediktsregel oder aus anderer geistlicher, bisweilen auch aus profaner Literatur zum jeweiligen Tag passende Texte rezitiert.⁷⁸ Ein Regelwerk des Zwettler Sängerknabenträpfekten Melchior von Zaunagg (1667–1747, ab 1706 Abt von Zwettl) zeigt, dass um 1700 selbst die Sängerknaben eines Klosters nach diesem Ritus ihr Mahl einzunehmen hatten:

75 »Diarium Vigiliæ Abbatis«, Ms., A-ST Stiftsarchiv, Sign. LIB_A_A_24, fol. 6v, zit.n. Michael Anderl, *Das Diarium Vigiliæ Abbatis (1766–1776)*. Stiftsarchiv Stams LIB_A_A 24. Edition des ersten Teils und Kommentar zum Erwerb des Stamser Pfarrhauses in Untermais, Diplomarbeit Universität Innsbruck, 2017, S. 96. »Während des Mittagessens wurde als Musik eine Symphonia gegeben und mehrmals wurden Böller abgefeuert.« [Übersetzung C.H.].

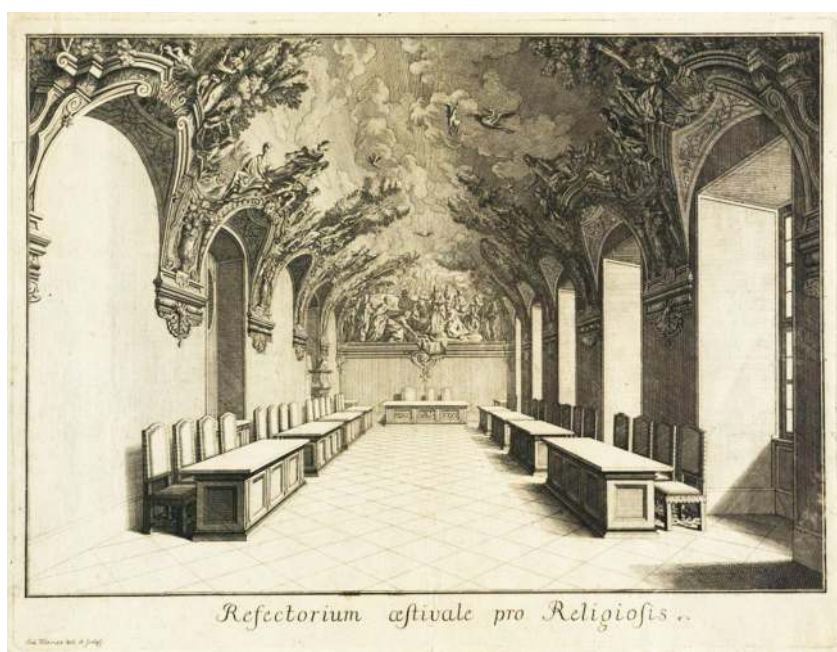
76 Gewohnt kritisch beäugte Friedrich Nicolai die Tafelbräuche in österreichischen Klöstern. In seinen Reisebeschreibungen vermerkte er im Kapitel »Von Religion und Religionsgebräuchen in Wien« für das letzte der klösterlichen Stundengebete: »Komplet ist die letzte *Hora*; und soll erst Abends vor dem Schlafengehen gehalten werden, welches auch von Mönchen (*in conventu* nemlich, denn in der Abtey schmausen und trinken oft die Herren P. P. Officianten, Lektoren, Prokuratoren und andere *a choro exempti* [= vom Chordienst Freigestellte] bis 12 Uhr) geschieht.« Nicolai, *Deutschland/Schweiz*, Bd. 5 (1785), S. 58 (Fn.) [Herv.i.O.].

77 RB, Kap. 53 (Die Aufnahme der Gäste), 16, zit.n. Steidle, *Die Benediktus-Regel*, S. 152. Übersetzung nach ebd., S. 153: »Abt und Gäste sollen eine eigene Küche haben; damit die Gäste, die zu unbestimmten Zeiten kommen und dem Kloster nie fehlen, die Brüder nicht stören.«

78 Vgl. RB, Kap. 38 (Der wöchentliche Dienst des Tischlesers).

»Folget daß Mittagessen unter welchen nach Ehrbarkeit und möglichster Sittsamkeit wie die Speisen kommen, zu sich nehm, zugleich aber auch die lection fleißig aufmerken, zu welchem Endt nach der Ordnung wochentlich einer über Tisch lesen soll, welchen nach der Speiß allzeit der Jüngere solle ablösen, damit die lection die ganze Tischzeit wehre. Sie solln unter Tisch keiner etwas reden, ohne gegebenes Zeichen und Erlaubniß ihrer Vorsteher. Keiner soll den anderen zutrinkhen, als da sie in den ersten Trunkh miteinander die Gesundheit ihres Vorstehers trinkhen. Und wann es geschicht, daß dieser nach ihnen etwas zum Tisch geht, sollen alle bey ihrer stöll aufstehet bleiben, biß selber sich niedergesetzt.«⁷⁹

Abbildung 13: Sommerrefektorium aus der Göttweiger Veduten-Serie, Kupferstich von Salomon Kleiner, gedruckt 1744



Standen besondere Feste an, durfte die strenge Ordnung vorübergehend gelockert werden. Orts- und zeitabhängig nahm die Tafelmusik dann unterschiedliche Gestaltungsformen an. Nach Altmann Kellner wurde die Tafel im Kremsmünsterer Refektorium an bestimmten Feiertagen in die Mitte des Raumes gerückt.⁸⁰ In Anwesenheit des Abtes wurde Wein kredenzt und falls die Dispensierung von der Tischlesung erfolgt war, durften die Mönche während des Essens auch Gespräche führen. Das gemeinschaftliche Festmahl im Refektorium gab also einer Form von Geselligkeit Raum, die

79 Melchior von Zaunagg, »Distributio temporis seu Norma vivendi pro Alumnis Monasterii Zwethalensis« [1700], Ms., A-Z Stiftsarchiv, Sign. 17–VIII–1, zit.n. Hadmar Özelt, »Geschichte der Sängerknaben im Stifte Zwettl«, in: *Jahresbericht des Bundes-Gymnasiums und -Realgymnasiums in Krems am Schluss des Schuljahres 1959/60*, Krems: Eigenverlag des Gymnasiums, 1960, S. 11–29, hier S. 21.

80 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 313.

im streng geregelten Klosterleben eigentlich eher vermieden wurde. Im buchstäblichen Sinn betonte Tafelmusik das Außergewöhnliche dieser Zusammenkünfte.

Darüber, wie die musikalische Gestaltung »in refectorio« vonstattengehen konnte, liegen nur wenige Informationen vor. Vor allem ist in Erwägung zu ziehen, dass Gestaltungselemente aus der Hofhaltung der Prälaten in die konventsintern veranstalteten Tafelzeremonien übernommen worden sind. Die Darbietung von instrumentaler Tafelmusik aber bloß als ein Zeichen der Säkularisierung klösterlicher Lebensweisen zu interpretieren, erfasst die Komplexität dieses Phänomens nicht ansatzweise. Tatsächlich verstanden es die Mönche nämlich auch in diesem Bereich ausgezeichnet, ursprünglich im Profanen verwurzelte Instrumentalwerke in einen religiösen Kontext einzubetten. Anschauungsmaterial hierfür bietet eine in Kremsmünster aufbewahrte Sammelhandschrift, auf die Martin Eybl bereits 1999 in einer Studie aufmerksam gemacht hat.⁸¹ Sie wurde 1762 von Pater Heinrich Pichler erstellt und beinhaltet frühe Streichquartette Joseph Haydns (Hob III:12, 2, 1, 3, 6). Das Titelblatt des Konvoluts zieren drei Verse aus dem Buch Jesus Sirach, Kapitel 32 über das Verhalten beim Gastmahl (s. Abb. 14 und Tab. 10).

Diese Sammlung ist für die Musikforschung besonders wertvoll, weil sie einige der ältesten datierten Abschriften von Joseph Haydns frühen Streichquartetten enthält. Zudem lässt die außergewöhnliche Titelblattgestaltung keinen Zweifel daran, dass diese Werke als Tafelmusik eingesetzt worden sind. Durch die angeführten Bibelzitate scheint die Darbietung der Streichquartette während des Festessens sogar als religiöser Akt, als Befolgung alttestamentarischer Lebens- und Verhaltensregeln legitimiert worden zu sein (»hindere die Spielleute nicht«).

Außergewöhnlich an dieser Sammelhandschrift ist auch, dass Pater Heinrich Pichler die Basso-Stimme mit den Incipits und Vortragsbezeichnungen aller enthaltenen Sätze versehen hat (vgl. Abb. 14, rechts). Über den Grund dafür kann freilich nur spekuliert werden. Vielleicht hat Pater Heinrich an der Bassgeige die Aufführung geleitet und mithilfe der Incipit-Liste eine spontane Stückauswahl getroffen. Ohne zwischendurch neues Notenmaterial auflegen zu müssen, könnte er so eine in der Wahl der Tonarten stimmige und zeitlich flexible musikalische Untermalung des Festmahles bewerkstelligt haben.

Neben einigen Abschriften von Sinfonien versah Pater Heinrich auch die Bassostimme einer Kopie von Leopold Hofmanns *Sinfonia in Es-Dur* KimH E|b 3 für Streicher, zwei Oboen und zwei Hörner mit den Incipits der einzelnen Sätze. Dieses Werk kam laut Notiz auf der Basso-Stimme 1766 im Refektorium zur Aufführung. Zwei etwas später erworbene Sinfonien von Hasse und Ditters wurden ebenfalls im klösterlichen Speisesaal vorgetragen. Nach Martin Eybl zeige sich darin und in etlichen weiteren Stücken eine Vorliebe für modernes Repertoire aus Wien, das in Kremsmünster bevorzugt als Tafelmusik eingesetzt worden ist.⁸²

81 Vgl. Eybl, »Frühe Quellen von Konzertsinfonien«, S. 101.

82 Vgl. ebd., S. 104 sowie 108f.

Abbildung 14: A-KR Mus.Hs. H 28.218–222, Umschlagvorderseite mit Titel und Vorderseite der Bassostimme

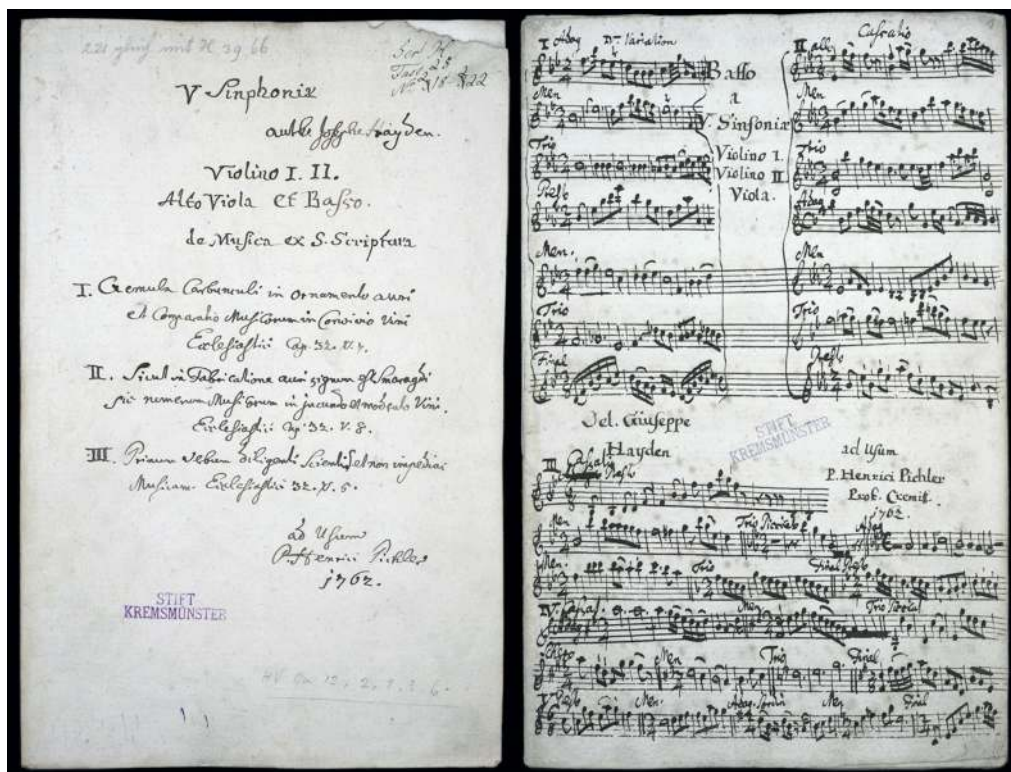


Tabelle 10: Eintragungen auf dem Titelblatt einer Sammlung von Streichquartetten Joseph Haydns (Hob III: 12, 2, 1, 3, 6), zusammengestellt von P. Heinrich Pichler im Stift Kremsmünster

A-KR, Sign. H 28.218–222, fol. 1r.

(Handschrift des P. Heinrich Pichler)

Titel: »V Sinfoniae Auth. Joseph Hayden.
Violino I. II. Alto Viola et Basso. de Musica ex S.
Scriptura [...] ad Usum P. Henrici Pichler 1762.«

I. Gem[m]ula Carbunculi in ornamento auri et
Comparatio Musicorum in Convivio Vini
Ecclesiastici Cap. 32. V. 7.

II. Sicut in Fabricatione auri signum est Smaragdum
sic numerum Musicorum in jucundo et moderato
Vini. Ecclesiastici Cap. 32. V. 8.

III. Primum verbum diligenti Scientiam et non
inpedias Musicam. Ecclesiastici 32. V. 5.

Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung,

Lutherbibel mit Apokryphen, hg. von der
Evangelischen Kirche in Deutschland, Stuttgart:
Deutsche Bibelgesellschaft, 2017, Sirach 32, 7–8
und 5: »Die Bescheidenheit beim Gastmahl.«

7 Wie ein Rubin auf einem Goldring leuchtet, so
ziert Musik das Festmahl.

8 Wie ein Smaragd auf schönem Golde, so wirken
Lieder beim guten Wein.

[4 Der du zu den Älteren zählst, ergreif das Wort,
rede mit Bedacht, denn es steht dir zu,]

5 aber hindere die Spielleute nicht.

Die Frage, ob weltliche Musiker oder die Mönche selbst an den Tafeln des klösterlichen Hofes und in den Konventrefektorien musizierten, ist zumeist nicht eindeutig zu beantworten. Wie die Namen der Komponisten, Werktitel und andere Details werden auch die Ausführenden in klösterlichen Quellentexten nur sehr selten explizit erwähnt. Bei den wenigen überlieferten Fällen von Beschreibungen muss davon ausgegangen werden, dass sie nicht das übliche Setting, sondern eher außergewöhnliche Aufführungen erfassen. Im *Directorium* des Melker Priors wird etwa von Auftritten der Alumnen als Tafelmusiker berichtet. Diese fanden an einem der Faschingstage des Jahres 1777 statt: »[...] und sowohl beim Mittag- wie auch beim Abendessen möge Musik sein. Von da an befreiligten sich die Zöglinge der Musikinstrumente und leisteten sodann Tischdienst.«⁸³

Am Beispiel Kremsmünsters wiederum kann demonstriert werden, dass zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Aufführungsorten Mönche, Klosterschüler oder auch weltliche Angestellte an der Tafelmusik mitgewirkt haben. Die Instruktion von 1711/1732 hatte sich noch ausdrücklich an das vom Kloster angestellte Musikerpersonal gerichtet. Die zwischen 1762 und 1765 von Heinrich Pichler angelegte Sammlung mit Sinfonien und Kammermusikwerken entstand hingegen für den Eigengebrauch (»ad Usus P. Henrici Pichler«). Pichler amtierte zwar nie als Direktor der Klostermusik, dürfte aber in seiner Funktion als Novizenmeister und Klerikerdirektor die musikalische Betätigung seiner Schützlinge aktiv gefördert haben. Das aus seiner Notensammlung ableitbare Besetzungsspektrum reicht von kleinen kammermusikalischen bis hin zu großen orchestralen Formationen mit Beteiligung von Oboen, Hörnern, Trompeten etc. In Anbetracht dieser Besetzungsverhältnisse erscheint es kaum vorstellbar, dass die Ausführung großer Konzertsinfonien bewerkstelligt werden konnte, ohne auf auswärtige Kräfte wie »Thurner« oder Musiker aus benachbarten Pfarren zurückzugreifen.

Nur zu gerne möchte man erfahren, warum Pater Heinrich Pichler als einer der ersten Benediktinermönche überhaupt damit begonnen hat, neueste Sinfonien und Kammermusikwerke aus Wien im Bereich der klösterlichen Tafelmusik einzusetzen. Mutmaßlich wirkten in jungen Jahren gemachte Erfahrungen prägend, etwa jene, die er in einem seiner Tagebücher selbst schildert: Als Student an der Benediktineruniversität in Salzburg besuchte er zu Allerseelen 1745 mehrere Festmahle, die der Salzburger Erzbischof Jakob Ernst Graf von Liechtenstein ausrichtete. Bei einem dieser Ereignisse führte der Kremsmünsterer Abt Berthold Vogl als Rektor der Benediktineruniversität den Vorsitz. Pichler berichtet: »Unter dieser Tafel waren in der Mitte die Musicanten, nämlich 24 Geiger und machten Parthien.«⁸⁴ Am 1. Mai 1746 lud der Erzbischof anlässlich seines

83 Steyrer, »Directorium«, S. 25, zit.n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 445 (Dok.-Nr. 77716). »[...] et quod tam in prandio, quam coena sit Musica. Hinc Alumni adferunt instrumenta musica, et dein[de] serviunt ad mensam.« [Übersetzung C.H.].

84 Heinrich Pichler, »DIARIUM Salisburgense. Von allen merckwürdigen Begebenheuten und unterschiedlicher Gebreuchen so sich in der Statt Salzburg zurgetragen: und in denen Schuellen ereignet haben in dem Schuelljahr 1745. Zusammen geschrieben Von mir F: Henrico Pichler Profess Von Crembsmünster pro tempore Theologiae Studioso zu Salzburg in primu annu et Convictore«, Ms., A-KR Stiftsarchiv, Ms P285/1745, Eintrag vom 7. November 1745, S. 14. Vgl. Franz Martin, »Vom Salzburger Fürstenhofe um die Mitte des 18. Jahrhunderts«, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* Nr. 77 (1937), S. 1–48; Nr. 78 (1938), S. 89–136; hier S. 4 (1937); Biba, »Tafelmusik«, S. 261.

Namenstages erneut zu Tisch. Abermals lässt uns Pichler an seinen Erinnerungen teilhaben: »mit einem word es sagen vill Gavallier allhier dass es properer zuegehe in tractiren allhier als in Wien[.] Unter dieser Tafel wurden sehr vill Concert gemacht, von villen Musicanten hernach auch ein welsche Cantaten [...] gesungen.«⁸⁵

Ein junger Theologiestudent wie Pichler konnte diese Ereignisse nur deshalb direkt vor Ort mitverfolgen, weil die Zusammenkünfte als »öffentliche« (auch »offene«) Tafeln arrangiert waren.⁸⁶ In diesem speziellen Fall wurde ausgewähltes Publikum in den Festsaal eingelassen, das dabei zusehen durfte, wie der Erzbischof oder der Salzburger Universitätsrektor zusammen mit den geladenen höchsten Hofbeamten, Domherren, Prälaten und Kavalieren dinierte. Die guten Beziehungen zu den hohen Würdenträgern des salzburgischen Herrschaftsgebietes wurden auf diese Weise gepflegt und prachtvoll in Szene gesetzt. Darüber hinaus ließ man auch das »einfache«, von höfischen Festivitäten normalerweise ausgeschlossene Volk am Tafelgeschehen teilhaben. Pichler war Zuschauer und als solcher zugleich Bestandteil eines zeittypischen Hofzeremoniells, in dem jede Handlung, jede Requisite und auch die Geräusch- und Klangkulisse (Kanonschüsse, Fanfaren etc.) die hierarchische Ordnung der anwesenden Gesellschaft abbildete. Insbesondere ab der Jahrhundertmitte konnte sich der Salzburger Erzbischof mit repräsentativen Spektakeln dieses Formats – wie auch Pichler andeutet – sogar vom Wiener Kaiserhof abheben, an dem seit dem Tod Karls VI. opulente Tafelmusiken stark dezimiert worden waren.⁸⁷

Gesellschaftliche Großevents, die in Stil und Ausmaß den Festbanketten des Salzburger Hofes durchaus nahekommen konnten, veranstalteten Klöster bevorzugt am Namenstag ihrer Vorsteher. So fanden unweit des erzbischöflich-salzburgischen Hofes im Benediktinerkloster St. Peter am Pfingstdienstag des Jahres 1765 Zusammenkünfte vornehmer Herrschaften statt. Anlass war der Namenstag von Abt Beda Seeauer (reg. 1753–1785). Der Neffe des Abtes und Benediktinerpater in St. Peter, Beda Hübner, berichtet wieder erfreulich detailliert über die anwesenden Personen und den Verlauf der Tafelzeremonien:

»Im Refektorium war um zwölf Uhr eine rechteckige Tafel, wie auch beim Abendessen, weil heute das Fest des Namenstages unseres Hochwürdigsten Prälaten begangen wurde [bis hierher lateinisch, dt.:]. Zu Mittag waren sehr viele Cavalier zu gegen:

85 Pichler, »DIARIUM Salisburgense«, Eintrag vom 1. Mai 1746, S. 109.

86 Vgl. Ingrid Haslinger, »Der Kaiser speist en public.« Die Geschichte der öffentlichen Tafel bei den Habsburgern vom 16. bis ins 20. Jahrhundert«, in: Hans Ottomeyer/Michaela Völkel (Hg.), *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, Wolfratshausen: Edition Minerva, 2002, S. 48–57.

87 Die Tagebucheinträge des Obersthofmarschalls und späteren Obersthofmeisters Johann Joseph von Khevenhüller-Metsch deuten darauf hin, dass öffentliche Tafeln am Wiener Hof unter Maria Theresias Regentschaft sukzessive eingeschränkt wurden. Tafelmusik empfand der Obersthofmeister ohnehin als eine Nebensache (»[...] die Herrschafften bliben sogleich im Speis-Saal und setzten sich zur Taffel, worbei das goldene Service und Music produciret wurde.«, Eintrag vom 11. September 1775), auf die man seiner Auffassung nach bei bestimmten Feiern auch gut verzichten konnte – einerseits, weil das hauseigene Ensemble ohnehin »sehr schlecht bestellt« war, andererseits, weil so »für fremde Virtuosi« keine »Regalien« bezahlt werden mussten (Eintrag vom 19. November 1747). Großegger, *Theater, Feste und Feiern*, S. 336 und 68.

benanntlich Graf Zeill Domdechant, Graf Joseph Seeau von der Keyserlichen Noble Garde, und ein anderer Graf Seeau clericus non tamen canonicus cathedralis [= ein Geistlicher, aber kein Domherr]: der Baron Lasser Obristwachtmeister des Infanterie regiments des Grafen von Plaz. Baron Joseph Dickher Obristwachtmeister und dessen Bruder, welcher Jägermeister bey dem Bischof zu Freysing, Graf Orobaea resignirter Obrister der hiesigen Soldatesco, und noch andere mehrer, welche mir nicht alle bewust; und eben derowegen ware auch zu Mittag musique, weillen so viele Cavalieres zu gegen waren.«⁸⁸

An einer »rechteckigen Tafel«, wie sie Pater Beda in seinen Aufzeichnungen wiederholt erwähnt, wurden im Refektorium von St. Peter allerlei Feste gefeiert: von Namenstagen und Jubiläen über Heiligenfeste bis hin zum sogenannten »Konventfasching«, den man in den letzten Tagen vor Beginn der 40-tägigen österlichen Fastenzeit veranstaltete.⁸⁹ Eine gegen Ende des Kirchenjahres angesetzte »Bacchanale des Hochwürdigsten Prälaten« sowie die Neujahrs- und Faschingsschmäuse wurden zum Anlass genommen, auswärtige Gäste ins Refektorium einzuladen und die Mönche von der Tischlesung freizustellen. Nach Beda Hübner fanden diese besonderen Zusammenkünfte entweder an der bereits erwähnten »rechteckigen« oder an einer »langen Tafel« statt und wurden entweder von Instrumentalmusik oder von Applausus-Kantaten begleitet. Abt Beda Seeauer, der generell kein großer Freund musikalischer Spektakel war, bot dieser Musizierpraxis allerdings bald Einhalt. Die daraus resultierenden Einschränkungen der Tafelmusik kommentierte Pater Beda am 27. November 1766, dem letzten Donnerstag vor Adventbeginn, an dem ebenfalls eine Faschingstafel veranstaltet wurde:

»[...] Bey denen ich sonderlich anmerken wolle, das anheüt das erstemahl, obwohlen ansonsten allezeit bey einer langen Tafel Abends eine musique gewesen, die musique von dem Gnädigen Herrn [Abt Beda Seeauer] seyn abgeschaffet worden, welches wohl eine recht gute Sach, denn man verstehet ja unter einem solchen sausen und brausen fast sein eigenes Wort nicht.«⁹⁰

Beda Hübner erbringt hiermit den Beweis dafür, dass die Tafelmusik selbst dann nur als Untermalung und Begleitung des Festgeschehens betrachtet wurde, wenn die Klosterkapelle in großer Besetzung auftrat. Außerdem offenbart die Reaktion des Abtes ein Missverhältnis zwischen den musikalisch-besetzungstechnischen Größendimensionen der Tafelmusik und ihren eigentlichen funktionalen Aufgaben. Mit Sicherheit bezog sich die Kritik nicht nur auf Applausus-Kantaten, sondern auch auf Sinfonien mit großer Beset-

88 Hübner, »DIARIUM«, Eintrag vom 28. Mai 1765, S. 281, zit.n. Eder, »Ein Mönch als Zeitgenosse«, S. 49.

89 Offiziell reichte der Konventfasching vom Faschingssonntag (Dominica Quinquagesima) über den Rosenmontag bis zum Faschingsdienstag, in Melk und anderen Klöstern wurde aber auch der Donnerstag davor als »faister [= fetter] Pfingsttag« gefeiert. Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 171–172.

90 Hübner, »DIARIUM«, Eintrag vom 27. November 1766, S. 525, zit.n. Eder, »Ein Mönch als Zeitgenosse«, S. 48.

zung. Sie scheinen immer häufiger als akustische Störfaktoren wahrgenommen worden zu sein.⁹¹

Auf schwindendes Interesse an Aufführungen pompöser Vokal- und Instrumentalmusik an der Festtafel reagierte schließlich auch der Melker Abt Urban Hauer, indem er die im Fasching bislang übliche »plena musica« verbat. Ende der 1770er Jahre setzte er dem ausgelassenen Karnevalstreiben im Kloster überhaupt ein Ende. Der Melker Prior protokollierte für den »faisten Pfingsttag«, den Donnerstag vor den drei Faschingstagen des Jahres 1778, an denen zum letzten Mal im großen Stil musiziert wurde:

»26. Februar [Untersagung der Musik und des Weingenusses während der Mahlzeiten] Fünfter Wochentag nach Sexagesima. An diesem Tag sowie an den letzten drei Tagen [des Karnevals] war mit besonderer Erlaubnis des Abtes wiederholt »plena musica« [= voll besetzte Orchestermusik] im Refektorium. Da aber ein derartiges Getöse den Abt und viele andere stark störte – in der Tat beleidigte dieser Umstand in der Regel unerwartete Gäste, die normalerweise erstaunt und verstohlen zusahen – will der Abt diese Musik aus dem Speisesaal verbannen. Er versprach zum Trost, diese am Tage der Erinnerung des Priors während des Sommers im Garten zu gewähren, sofern diese volle Musik ohne Murren [unter den Mönchen] abgeschafft werden kann. Daher wollte der Abt zuerst, dass ich dies allen im Priorat versammelten erkläre. Ich befand dies kaum für nötig, da er normalerweise in den vergangenen Jahren häufig diese Art von Unterhaltung mit äbtllichem Willen verbot [...]. Die vollen Weinkrüge, die bis jetzt während des gesamten Festmonats auf die Tische gestellt worden waren, werden dem Willen des Abtes entsprechend heute und in der Zukunft nicht mehr aufgestellt werden.«⁹²

In den Jahren um 1780 war also ein kritischer Punkt im klösterlichen Repräsentationsbestreben erreicht, an dem pompöse Feerriten bei Gästen anstatt der gewünschten Bewunderung immer häufiger peinliche Befremdung auslösten (vgl. Abb. 15). Kammermusik für Streichinstrumente gewann im Melker Repertoire hingegen an Bedeutung, was somit auch als Konsequenz einer programmatischen Weiterentwicklung der Tafelmusik in Richtung dezenterer Musizierformen gedeutet werden kann. Als »musica minor« hatten Kammermusikformationen beim Mittagessen am Faschingssonntag

91 Vgl. auch das Verbot von Tafelmusik (»concentus musicus«) anlässlich des Besuchs von Kaiser Joseph II. im Stift Melk 1782, erwähnt in Kap. 3.3.2 (*Resistenz und Widerstand als Determinanten des Kulturtransfers*).

92 PE XXII 92, zit.n. Freeman, Melk Abbey, S. 448–449 (Dok.-Nr. 7782). »26 Feb. [Margin: Musica in refectorio abrogata et canthari]. Feria Vta post Dominicam Sexagesimae. Hoc die subinde plena Musica erat in Refectorio ex peculiari Abbatis concessione, sicut et 3 ultimis diebus. Quia tamen et Revdssmo Dno et al. iis multus strepitus iste maxime molestus, supervenientibus vero hospitibus limis alioquin oculis res nostras intuentibus offenculo esse solet, eam e refectorio proscriptam cupiens aliud hujus loco aestivo tempore in horto solatium designando a P. Priore die se concessurum promisit, si absque murmure tolli possit plena illa musica, quare primum voluit. Ut ad Prioratum evocatis omnibus hanc ejusdem mentem declararem, ego vero id minime necessarium iudicans, cum alioquin ab unius Rev[eren]d[i]ss[i]mi voluntate hoc solatii genus aliis etiam annis subinde interdictum pendeat, privatim tantum nonnullis istud exposui, qui facile adquirevere [...] Canthari vero vino pleni, qui hucusque singulis mensis additi fuere omnibus colloquiorum diebus, ex Rev[eren]d[i]ss[i]mi ordinationes nec hodie appositi, neque posthac sunt apponendi.« [Übersetzung C.H.].

schon zuvor einen gewohnten Platz; das Mittag- und Abendessen am »faisten« Donnerstag und das Abendessen am Faschingssonntag waren aber üblicherweise von »musica plena« mit großer Streicher- und Bläserbesetzung begleitet worden.⁹³ Diese volltönende Musik wurde nun von Abt Urban verboten, womit er zugleich das Ende einer Musiziertradition einläutete, die ansonsten nur in Kriegszeiten oder während offizieller Trauerperioden ausgesetzt worden war. Letztlich dürfte nur wenige Jahre nach Abt Hauers Verbot jede Art der musikalischen Aufführung an der klösterlichen Karnevalstafel eingestellt worden sein. Bereits 1782 findet sich in den Aufzeichnungen des Priors die letzte Erwähnung von Tafelmusik im Fasching: Auf Anfrage des Regens Chori P. Rupert Helm erlaubte der Melker Prior den Sängerknaben, am Faschingssonntag beim Abendessen auf Streichinstrumenten zu spielen.⁹⁴

Abbildung 15: Joseph Anton Koch (1768–1839), *Karikatur auf Mönche: Prasserei* (1793)



4.2 Rekreatives Musizieren in der Kammer

In den 1770er und 1780er Jahren hatte das Musizieren im kleineren Instrumentalensemble auch in Klöstern Hochkonjunktur. Besonders beliebt war das gemeinsame Spiel von Streichinstrumenten »a tre« oder »a quattro«, wie nicht nur die alten Notenbestände, sondern auch Zeitzeugenberichte belegen. Das Repertoire möglichst breit aufzustellen

93 Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 172–174.

94 Vgl. ebd., S. 172. Freeman nennt hier ausnahmsweise nicht die Quelle, aus der er diese Informationen bezogen hat. Sehr wahrscheinlich handelt es sich um einen auf den 10. Februar 1782 datierten Eintrag in den *Prioratsephemeriden*.

und verschiedene Besetzungen abzudecken, lag nahe, zumal die Aufführung ausladender orchestraler Stücke und Vokalwerke im Kloster immer häufiger als übertrieben, ja sogar als störend wahrgenommen wurde. In diesem Sinn kann die vermehrte Einbeziehung von Quartett- und Triokompositionen, die sich auch in der Ordnungsstruktur der Musikalieninventare sichtbar niederschlägt, als Anknüpfen an die frühere Kammeresonatentradition angesehen werden. Attraktiv war dieses Repertoire vielleicht auch deshalb, weil die große Faszination für das Genre »Sinfonie« nach Jahren der intensiven Rezeption bereits spürbar abgenommen hatte. Zudem eröffnete der städtische Musikalienmarkt mit einem stark wachsenden Angebot an kleineren solistisch besetzten Werken viele neue Gestaltungsmöglichkeiten.

Selbst in Melk wurde Streicherkammermusik als Beiwerk zum Tafelgeschehen den großdimensionierten, mit Bläsern ausgestatteten Ensemblestücken immer öfter vorgezogen. So heißt es in einem Protokoll des Melker Priors Peter Boratsky bereits am 12. Juli 1762: »Mai-Rekreation der Theologen [...] Während des Mittagessens wurde Musik mit tönenden Flöten und Trompeten gegeben, welche nicht erfrischend, sondern völlig unpassend und anstößig klangen. Zum Abendessen aber wurde eine sehr angenehme und kunstvolle Musik allein auf Violinen von vier Musikern dargeboten.«⁹⁵ Gerade im Kontext der konventsinternen Zusammenkünfte an der Tafel oder in der Rekreationszeit konnte auf repräsentativ-herrschaftliche Symbolik eher verzichtet werden. Hier bot sich der Einsatz von Streichquartett- und Trioformationen an.

Weitreichende Folgen zeitigte in diesem Zusammenhang auch die verstärkte Auseinandersetzung mit aufklärerischem Gedankengut. Sie führte in vielerlei Hinsicht – auch in puncto Musikpflege – zu einem grundlegenden Umdenken unter gelehrten Mönchen. Aspekte wie Individualität, selbstbestimmtes Handeln, subjektive Verwirklichung und die Besinnung auf die eigenen Talente spielten nun auch in der Weltsicht von Ordensklerikern eine zunehmend wichtige Rolle.⁹⁶ Johannes Frimmel weist in seiner umfassenden Darstellung des literarischen Lebens in Melk im 18. Jahrhundert darauf hin, dass sich in dieser Abtei auf Anregung Pater Placidus Amons hin bereits um die Jahrhundertmitte eine informelle Lesegesellschaft gebildet hat. Neben der weiterhin dominanten repräsentativen Festkultur sei mit diesem Zusammenschluss »eine rudimentäre Form literarischer Öffentlichkeit« entstanden. In ihr kündigte sich eine allmähliche Lockerung der alten Regelwerke an.⁹⁷ Der bayerische Geistliche und Schriftsteller Georg August Dietl (1752–1809), der Melk 1783 besuchte, bezeichnete die jungen Geistlichen der Abtei durchwegs als »aufgeklärte Köpfe und Freunde der Musen.« Seiner Beobachtung

95 PE XIX 53, zit.n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 410–411 (Dok.-Nr. 7623). »Recreatio Maialis Theologorum [...] In prandio facta est musica ex fistulis et tubis clangentibus plane absurda et offensus potius aures, quam recreans. In coena autem Musica ex solis fidibus suavissima et artificiosa a quatuor Musicis producta.« [Übersetzung C.H.]. Unter der sogenannten »Mai-Rekreation« ist in Melk ein besonderer Ferientag zu verstehen, den die Melker Studenten gemeinsam außerhalb des Klosters verbrachten und unter Aufsicht ihrer Erzieher mit bestimmten Ritualen feierlich begingen. Vgl. ebd., S. 173. Eine weitere Passage mit ähnlichem Inhalt findet sich in den Melker *Prioratsephemeren* übrigens für das Jahr 1781, hier mit Prior Damian Rusko als Verfasser. Vgl. ebd., S. 460 (Dok.-Nr. 7815).

96 Vgl. Lindner, *Musikpflege*, S. 117.

97 Frimmel, *Melk*, S. 35f.

nach besorgten sie sich »die neuesten Bücher aus jedem Fache« und ließen sie »brüderlich Hand in Hand ihren Zirkel durchlaufen.«⁹⁸

Auch die Melker *Prioratsephemeriden* vermitteln ein eindrückliches Bild davon, wie stark sich das klösterliche Leben unter dem Einfluss aufklärerischer Diskurse innerhalb weniger Jahre verändert hat. Burkhard Ellegast, 1975 bis 2001 amtierender Abt von Melk, hat dies erkannt und die Tagesprotokolle des Priors Damian Rusko anlässlich der 900-Jahr-Feier seines Stiftes 1989 ausgewertet. In paraphrasierter Form zeigt er auf, welche Gedanken den um 1780 amtierenden Prior Rusko ob der neuen gruppenspezifischen Konstellationen im Konvent umgetrieben haben:

»Plötzlich wollten die Mönche mitreden, wann und in welchem Umfang Musik gehört werden sollte oder Wein zu reichen sei. Wer werde bei solchen Fragen die ganze Kommunität rufen? Im Fasching wollten die Mönche im Refektorium nach der Vesper miteinander plaudern. Er [= der Prior] habe es nach vielem Widerstreben gestattet, damit er nicht den Anschein erwecke, er wolle alles und jedes verbieten. Man verlange mehr Ausgänge in den Garten, werde immer frecher und strebe ständig nach neuen Freiheiten. [...] Es gebe große Schwierigkeiten mit dem Nachwuchs, weil die staatlichen Eingriffe das Bleiben von Kandidaten erschwere. P. Ambrosius erhalte klösterliche Strafen, weil er bis tief in die Nacht hinein P. Maximilian Stadler beim Klavierspielen zugehört habe. [...]«⁹⁹

Im Bereich der Musikpraxis nutzten Mönche die neuen Freiheiten auch insofern, als die Lockerung der Klausurbestimmungen das Zusammentreffen von kleinen Musikzirkeln ermöglichte. Als dann der reisende Gelehrte Friedrich Nicolai die Abtei Melk im Jahre 1781 besuchte, fand er eine nicht nur wissenschaftlich, sondern auch in Sachen Kammermusikpflege hochaktive Gemeinschaft vor. Voll der Lobesworte, machte Nicolai in seiner Reisebeschreibung klar, dass er beides als Ausdruck eines aufgeklärten Geistes verstand. Kein Wunder also, dass er der Einladung der Melker Patres zum gemeinsamen Musizieren spontan folgte: »Wir brachten ein Paar Stunden des Nachmittags, wo uns das sehr heiße Wetter am Ausgehen hinderte, mit einigen *Haydn'schen* Trio und Quartetten sehr angenehm zu.«¹⁰⁰ Das ausgesprochen wohlwollende Urteil des Protestanten Nicolai über die geistige und kulturelle Arbeit der Melker Mönche, über Bibliothek, Naturalien- und Notendrucksammlung fällt umso mehr ins Gewicht, als er seine Reise in den katholischen Süden eigentlich mit der Erwartung angetreten hatte, ein von Rückständigkeit geprägtes Land vorzufinden.¹⁰¹

Hätte ihn seine Forschungsreise auch nach Kremsmünster geführt, so wäre der wissenschaftsbegierige Nicolai zweifellos auch dort auf seine Kosten gekommen. Schließlich wurde die Wissenschaftspflege in diesem Kloster ebenfalls hochgehalten – und zwar im redensartlichen und buchstäblichen Sinne: Der auf dem Stiftsgelände erbaute und um 1758 fer-

98 [Georg Alois Dietl], *Vertraute Briefe eines Geistlichen in Baiern an seinen Freund*, München: Ernst August Fleischmann, 31815, S. 92 (26. Brief), zit.n. Frimmel, *Melk*, S. 11.

99 Burkhard Ellegast, »Vernunft und Glaube«, in: Bruckmüller, *900 Jahre Benediktiner in Melk*, S. 360–365, hier S. 361.

100 Nicolai, *Deutschland/Schweiz*, Bd. 6 (1785), S. 462 [Herv.i.O.].

101 Vgl. Frimmel, *Melk*, S. 43.

tiggestellte *Mathematische Turm* gilt als eines der ältesten Hochhäuser Europas. Er beherbergte damals wie heute eine Sternwarte, Laboratorien sowie diverse naturwissenschaftliche und kunstgeschichtliche Sammlungen. Überdies belegt der Briefwechsel der Patres Placidus Amon (1700–1759) und Rudolf Graser (1728–1787) Kontakt zwischen den Gelehrtenzirkeln von Melk und Kremsmünster. Die überlieferte Korrespondenz kreist um aufgeklärte Inhalte, den Austausch bibliographischer Informationen, Verlagswesen und Buchhandel.¹⁰²

Im Zuge der Untersuchung früher Quellen von Konzertsinfonien in Kremsmünster stellte Martin Eybl fest, dass nicht nur Sinfonien, sondern auch Streichquartette und -trios Wiener Provenienz in den 1760er Jahren zu den bevorzugten Sammelobjekten der Musikliebhaber im Konvent gehörten.¹⁰³ Einer von ihnen war Pater Benedikt Freiherr von Grustdorff (1722–1794), der außerhalb des Klosters als Pfarrkooperator wirkte. Er dürfte sich mit seinen Kremsmünsterer Mitbrüdern Martin Mödlhammer (1745–1800) und Andreas Guglielmo (1743–1812) immer wieder zusammengefunden haben, um im kleinen Kreis Streichtrios und -quartette von Joseph und Michael Haydn, von Leopold Hofmann und anderen Komponisten zu spielen.¹⁰⁴ Dass Grustdorff auch Stücke für Streichquartett und zwei Hörner sammelte, berechtigt zu der Annahme, man habe die Musikerrunde je nach Programmwahl erweitert und eventuell auch Nicht-Geistliche, etwa aus Grustdorffs Pfarrgemeinde, als Mitwirkende hinzugezogen. Die Kernbesetzung mit den drei Patres Grustdorff, Mödlhammer und Guglielmo blieb viele Jahre lang bestehen. Noch in einem Brief des Kremsmünsterer Paters Laurenz Doberschiz aus dem Jahr 1784 lesen wir von ihrem Zusammenspiel: »Die drei Geistlichen machten Musik bis 7 Uhr, wo es Zeit wurde zum Abendessen. Auch nach Tisch spielten sie die neuen ›A tre‹ von Wenzeslaus Pichl [1741–1805], die in der Tat was auserlesenes sind und verdienen vor König und Kaiser produziert zu werden.«¹⁰⁵

Weit mehr als derartige Schilderungen kennzeichnen die 1780er Jahre aber Debatten über einen zunehmend starken Verfall der traditionellen Klosterdisziplin. Speziell unter den älteren Mitgliedern des Kremsmünsterer Konvents dürften die Konflikte gebrodelt haben, wie aus den Tagebuchaufzeichnungen von Pater Heinrich Pichler hervorgeht. Er war bereits seit 1743 Mitglied der Ordensgemeinschaft und hatte in jüngeren Jahren selbst zu den treibenden Kräften der Klostermusik gezählt. Gut vier Jahrzehnte später ortete er aber neue, beunruhigende Tendenzen im Konvent. Speziell mit der Einstellung des aus Prag gebürtigen Johann Felix Guglielmo (1754–1804) als Stiftsapotheker sei nach

102 Vgl. Norbert Bachleitner/Franz M. Eybl/Ernst Fischer, *Geschichte des Buchhandels in Österreich*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2000, S. 145–146.

103 Vgl. Eybl, »Frühe Quellen von Konzertsinfonien«, S. 99–101.

104 Martin Eybls Quellenauswertungen ergaben, dass P. Andreas Guglielmo und ein weiterer Kremsmünsterer Pater, Leo Peternader (1734–1808), ebenfalls Musik sammelten, allerdings mit anderen Schwerpunkten als P. Heinrich Pichler und Grustdorff: »Pichler spezialisierte sich auf Sinfonien, Grustdorff auf die fixe Besetzung Streichquartett mit zwei Hörnern; Peternader sammelte auffällig viele Streichquartette und -trios, und die kleine Sammlung Guglielmos legt einen Schwerpunkt auf Musik mit Flöte.« Eybl, *Sammler*innen*, S. 369.

105 Laurenz Doberschiz, »Subpriorats- und Novizenmeisterbriefe. VI Band.« [1784], Ms., A-KR Handschriftensammlung der Stiftsbibliothek, Sign. CCn 315, o.S., zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 429 [ein exakter Quellenverweis fehlt, Herv.i.O.].

Pichlers Meinung auch in die Mönchsgemeinschaft ein allzu freimütiger Lebenswandel eingezogen. 1788 schreibt er:

»Weiters ist auch von der Apotekhe anzumörckhen dass der vor 2 Jahren aufgenohmene Apotekher Guilielmo [sic!] nichts anderes als ein Recreation Secretair macht nebst dem dass die junge Geistliche früh Abends und Spatt stätts bey disen sich aufhalten, komt auch bey ihm eine Spiel Compagnie täglich zusammen, er haltet ganze Musick Academien andere bflegen auch Bier und Wein bey ihm zu trinkhen, er steht erst umb 9 Uhr früeh auf, und lasset also den Simon [= Stadlmayr, Laborant] allein arbeiten, nebst disen wohnt er anderen Recreationen bey.«¹⁰⁶

Die immense Spannung zwischen aufklärerischer Öffnung und Verbleib im traditionellen Fahrwasser wird hier auch in musikalischen Belangen spürbar. Nach Ulrich L. Lehner durchzogen speziell im ausgehenden 18. Jahrhundert Modernisierungsprozesse viele Bereiche des benediktinischen Mönchtums: Ein verändertes Verständnis von Zeit und Geld prägte diese Phase ebenso wie ein entspannterer Konsum von Luxusgütern. Neue Freiheiten in der Kommunikation wurden eingefordert, um etwa Zugang zu Gelehrtennetzwerken, akademischen Gesellschaften und Journalen zu erlangen. Speziell der Wunsch, den innerklösterlichen Lebenswandel mehr und mehr jenem der »Außenwelt« anzunähern (z.B. betreffs Speisenwahl und Kleiderordnung) spaltete die Konvente.¹⁰⁷ Und selbstverständlich blieb auch die Musik nicht unberührt von den Modernisierungstendenzen: Viele befürworteten die Einschränkung üppigst ausgestalteter Tafelmusik, andere trauerten den alten Traditionen und Ritualen nach.

So ambivalent der Wandel der benediktinischen Mentalität von Zeitgenossen auch beurteilt wurde – er ging in diesen Jahren mit jenen Entwicklungen parallel, die sich in der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien im Bereich der sogenannten »Zweiten Gesellschaft«, ihrer Salons und Hauskonzerte vollzog. Aus forschersicher Perspektive ist der intensiven Rezeption von Quartetten, Trios und Duos, Cassationen, Parthien, Notturmi, Divertimenti, Clavierwerken und Concerti noch ein positiver Effekt abzugewinnen: Viele dieser Musikwerke sind nur deshalb erhalten geblieben, weil sie in oder im direkten Umfeld von Klöstern angeschafft und gespielt worden sind. Bestes Beispiel ist hier wie so oft Joseph Haydn, dessen bis circa 1781 komponierte Streichquartette – 34 an der Zahl – sowohl in Kremsmünster wie auch in Melk nahezu vollständig vorliegen.

106 Heinrich Pichler, Tagebuch der Jahre 1787–1796, Ms., A-KR Stiftsarchiv, Ms P285/1787–1796, S. 152–153 [Eintrag mit Jahresangabe »1788«]. Diese Textstelle sowie weitere Passagen aus Pichlers Tagebuch sind in Altman Kellners Musikgeschichte paraphrasiert wiedergegeben. Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 539–540.

107 Vgl. Ulrich L. Lehner, *Enlightened Monks. The German Benedictines 1740–1803*, Oxford: Oxford University Press, 2013, insbesondere Kap. 3, 4 und 5.

5. Kommunikationskanäle und Netzwerke

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelang es Mönchen und Klostermusikern aus allen Teilen des Habsburgerreiches, ihre Notensammlungen mit Wiener Musik zu bestücken. Den heute erschlossenen historischen Archivbeständen nach zu urteilen, waren mindestens dreißig Ordenshäuser in die damit einhergehenden Prozesse der Notenbeschaffung und -weiterverbreitung intensiv involviert. Sie nutzten Kommunikationskanäle und Transferwege, über die eine stabile Versorgung mit Noten aus Wien bereits Jahrzehnte vor Einführung professionell betriebener Musikverlage in der Hauptstadt zu bewerkstelligen war.

Organisatorische Prozesse von Notenerwerbungen analysieren zu wollen, bedeutet, Fragen wie den folgenden nachzugehen: Wie erfuhr ein Mönch des 18. Jahrhunderts von der Existenz eines neuen oder ihm zuerst unbekanntes Musikwerks? ... Wer zeichnete für die Anbahnung eines Musikalientransfers verantwortlich? Ein Klostermusiker, der ein bestimmtes Stück an sich bringen wollte? Ein Musikalienhändler, der Abnehmer für sein aktuelles Sortiment finden musste? ... Auf welchem Weg verschaffte sich ein Interessent Zugang zur Ware? Wie nahmen Anbieter Kontakt mit potenziellen Abnehmern auf? ... Ist überhaupt davon auszugehen, dass einzelne Werke gezielt erworben wurden oder ist eher festzustellen, dass wahllos gekauft oder kopiert wurde, was im Moment zur Verfügung stand? ... Wie lief die Weitergabe eines Musikstücks konkret ab? Wer fertigte die Abschriften an? Mit welchen Kosten waren Notenankauf oder -leihe und Erstellung einer Kopie verbunden? – Die folgenden Kapitel werden um diese Fragestellungen kreisen. Analysen ausgewählter Beispielfälle mögen zum Verständnis regionaler wie transregionaler Verbreitungsprozesse und der dafür notwendigen Kommunikationsstrategien beitragen.

5.1 Mögliche Kommunikations- und Distributionskanäle im Überblick

Seit vielen Jahrzehnten wird in Forscherkreisen lebhaft darüber diskutiert, wie Mönche und Klostermusiker im 18. Jahrhundert an Noten von auswärts gelangt sind. Das Wiener Repertoire betreffend wird im Allgemeinen von direkten Verbindungen mit städtischen Anbietern ausgegangen. Was für den Handel mit Kunstgegenständen und Büchern gesi-

chert ist, kann auf den Erwerb von Musikalien umgelegt werden, ist hier aber tendenziell schwieriger zu belegen. Noch bis ins 19. Jahrhundert hinein existierten in den meisten Klöstern keine archivalischen Standards, die eine Aufbewahrung der Privatkorrespondenz einzelner Patres sicherten. Zudem sind Musikalien mit Herstellungs- und Provenienzvermerken und auch Rechnungen über Noteneinkäufe bislang seltene Funde.

Für die Erforschung möglicher Bezugsquellen hat Hannelore Gericke mit ihrer 1960 veröffentlichten Studie *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778* eine solide Datengrundlage geschaffen.¹ Sie zeigt, dass der Handel mit Notenmaterial in Wien vor 1780 größtenteils von Lohnkopist*innen betrieben worden ist. Häufig scheinen diese in Werkstätten zusammengearbeitet zu haben. Noch zusätzlich dürfte das Geschäft durch Gemischtwarenhändler, die Musikalien im Sortiment führten, belebt worden sein.²

Wie die auswärtigen Klöster mit Wiener Kopisten und Händlern in Kontakt gekommen sind, liegt weitestgehend im Dunkeln. Der gängigsten These nach bildeten die in Wien gelegenen Dependancen der auswärtigen Ordenshäuser und ihre dort ansässigen Verwalter wichtige Schaltstellen in der Vermittlung zwischen Kloster und städtischem Markt.³ Sie boten jenen Klosterangehörigen Herberge, die in der Hauptstadt Erledigungen zu machen hatten, hier studierten oder die Ferienzeit verbrachten und stellten im Bedarfsfall wohl auch Kontakt zu Händlern her. Zudem hatten Mönche und Musiker der Wiener Klöster in das städtische, gelegentlich auch in das höfische Musikleben Einblick. Man kann annehmen, dass auch sie wichtige Ansprechpartner für auswärtige Ordensmänner waren. Nur fehlen selbst für einen bereits bekannten Fall wie jenen der Chorregenten Paul Schopper (1695–1751) und Hermann Seiler (1695–1750) handfeste Beweise: Sie sollen zwischen dem Wiener Schottenstift und St. Florian in Oberösterreich Musikalien hin- und hergetauscht haben.⁴

Gleichermaßen undurchsichtig gestaltet sich die Quellenlage in Bezug auf die Frage, ob direkter Kontakt zwischen Klosterangehörigen und den in und um Wien wirkenden Komponisten bestanden hat. Klösterliche Auftrags- oder Widmungskompositionen aus der Feder namhafter Meister sind seltene Ausnahmen geblieben. Gleichwohl könnten komponierende Weltliche aktiv an der Weiterverbreitung ihrer Werke in klerikale Kreise beteiligt gewesen sein. Immerhin zählten die prestigeträchtigen Klosterkapellen,

1 Hannelore Gericke, *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*, Graz [u.a.]: Böhlau, 1960.

2 Vgl. ebd., S. 13–15, 99–109; Dexter Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, Doctoral diss., Los Angeles, Calif., University of Southern California 2001; Thomas Hochradner, »Kopisten – Facetten eines musikalischen Berufsbildes«, in: *StMw* 58 (2014), S. 171–216.

3 Vgl. z.B. Eybl, »Frühe Quellen von Konzertsinfonien«, S. 97f.; Thomas Hochradner, »Das Schaffen von Johann Joseph Fux in klösterlicher Musiziertradition. Eine komparative Untersuchung und ihre möglichen Schlußfolgerungen«, in: Kačič, *Musik der geistlichen Orden*, S. 275–284, hier S. 279–282; Lindner, *Musikpflege*, S. 62.

4 Der langjährige Archivar von Stift St. Florian, Albin Czerny, berichtet von diesem Tauschverkehr in seiner 1887 gedruckten Studie über Kunst und Kunstgewerbe im Stift St. Florian, ohne aber den entsprechenden Nachweis zu erbringen. Eine Überprüfung seiner Angaben verlief erfolglos, weil weder in St. Florian noch im Archiv des Schottenstiftes persönliche Dokumente von Schopper oder Seiler aufzufinden sind. Vgl. Albin Czerny, *Kunst und Kunstgewerbe im Stift St. Florian. Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Linz: Ebenhöch, 1886, S. 268.

gemessen an ihren wertvollen Notensammlungen, mindestens bis 1780 zur Kernkundschaft für Komponisten und Musikalienhändler, wenn nicht sogar häufig zu den Hauptadressaten neuer Kompositionen.

Die in Göttweig nachweisbaren frühen Abschriften von Sinfonien und Kammermusikwerken Joseph Haydns veranlassten H. C. Robbins Landon zu der Annahme, einer der vertrauten Freunde Joseph Haydns oder dieser selbst habe sich zeitweilig in Göttweig aufgehalten.⁵ Ferner steht die Vermutung im Raum, Joseph Haydn sei mit dem St. Florianer Regens Chori Franz Josef Aumann (1728–1797) persönlich bekannt gewesen. Peter Dormann untermauert diese These mit dem Argument, dass der Chorherr Aumann Teile seiner Studienzeit in Wien verbracht hat und in dieser Phase auch langanhaltenden Kontakt zu Michael Haydn und Johann Georg Albrechtsberger aufbauen konnte.⁶ Außerdem werden in St. Florian Abschriften einiger Werke Joseph Haydns aufbewahrt, die vom esterházyischen Hauskopisten Joseph Elßler senior angefertigt worden sind.

Für den direkten Kontakt mit Komponisten kann noch ein Beispiel genannt werden, das zwar nicht in den Untersuchungszeitraum fällt, aber außergewöhnlich detailliert über Prozesse der Notenbeschaffung informiert: Der bedeutende Komponist, Theoretiker und Organist der Weimarer Stadtkirche Johann Gottfried Walther (1684–1748) beauftragte Freunde und Bekannte mehrfach damit, für ihn auf Reisen Bücher und Noten ausfindig zu machen. Er brachte auf diese Weise Traktate und Musikalien aus Jena, Mannheim, Amsterdam und Wien in seinen Besitz. Ein in der Korrespondenz Walthers befindlicher Brief von 1732 lässt darauf schließen, dass er bei Georg Muffat, dem Wiener Hoforganisten, und bei Georg Reutter dem Älteren (1656–1738), Kapellmeister an St. Stephan, schriftlich um bestimmte Werke angefragt hat. Von speziellem Interesse war für ihn »das Fuxische Compositions-Werck«, also Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*. Die eigentliche Übermittlung der ersehnten Noten und Bücher scheint dann ein Verwandter Walthers (»der Apoldische Kauffmann«), der sich zu dieser Zeit in Wien aufgehalten hat, für ihn erledigt zu haben.⁷

Umgekehrt liegen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehrfach Informationen über reisende Komponisten vor, die sich vorübergehend in Klöstern einquartiert haben (entsprechende Aktivitäten der Mozarts und Johann Baptist Vanhals waren hier bereits Thema⁸). Sie hinterließen dort gelegentlich musikalische Werke, etwa als Dank für die ihnen zuteil gewordene Gastfreundschaft.⁹ Sehr wahrscheinlich suchten auch herumreisende Kaufleute die Klöster auf, um ihre Waren vor Ort anzupreisen und rasch

5 Vgl. Landon, *Haydn. Chronicle 1*, S. 586.

6 Vgl. Dormann, *Franz Joseph Aumann*, S. 19–21 und 26.

7 Johann Gottfried Walther, Brief vom 25. Jänner 1732 aus Weimar an Heinrich Bokemeyer in Wolfenbüttel, in: *Johann Gottfried Walthers Briefe*, hg. von Klaus Beckmann, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1987, S. 152–156, hier S. 154. Vgl. Kirsten Beißwenger, »Erwerbsmethoden von Musikalien im frühen 18. Jahrhundert. Am Beispiel Johann Sebastian Bachs und Johann Gottfried Walthers«, in: *Fontes Artis Musicae* 45, Nr. 3/4 (1998), S. 237–249, hier S. 245.

8 Vgl. hier Kap. 1.3.1 (*Der Klostervorsteher als »amator musicae«*) und Kap. 2.2.6 (*Johann Baptist Vanhal*).

9 Vgl. das Kapitel »Komponisten und Musiker des 18. Jahrhunderts zu Gast in Stams«, in: Herrmann-Schneider, *Engel*, S. 299–323.

Geschäfte abzuschließen – ein Vorgehen, wie es für den Buchhandel hinreichend belegt ist.¹⁰

Von unzweifelhaft hoher Relevanz für die Notendistribution war zudem der Austausch der Klöster untereinander sowie ihr Austausch mit anderen Institutionen der Kulturpflege, allen voran mit den Kapellmusikern der nahen Adelsresidenzen und Bischofssitze. In Bezug auf Musikalien Wiener Provenienz ist auf dieser Transferebene bereits ein nächstes Verteilungsstadium erreicht: Mönche und Klostermusiker waren nun nicht mehr nur Endabnehmer und Konsumenten eines musikalischen Produkts, sondern auch Distribuenten und in diesem Sinne kulturelle Multiplikatoren. Auf Basis der heute festzustellenden Quellenstreuung ist diese Transferstufe als ein Prozess des Hin- und Herreichens, des In-Umlauf-Bringens und der Zirkulation von Notenmaterialien zu beschreiben. Demgegenüber verliefen die zwischen Wien und den auswärtigen Klöstern stattfindenden Transfers von Musikalien primär unidirektional aus Wien in Richtung der Klöster. Sie basierten vermutlich eher selten auf Tauschgeschäften.

Nichts deutet darauf hin, dass die von Klostermusikern praktizierte Weiterverbreitung von Musikalien auf finanzielle Bereicherung abgezielt hat. Vielmehr ging es um die wechselseitige Ausweitung des Repertoires. Wenn nicht sogar Stück gegen Stück ausgetauscht wurde, pflegten und festigten die Klostermusiker durch das Verborgen von Noten ihre Beziehungen untereinander. Früher oder später konnten sie sich diese wieder zunutze machen, wenn es um die Erweiterung der eigenen Sammlungsbestände ging. Nur sporadisch ist im klösterlichen Musikbetrieb nachzuweisen, dass auswärtige Musiker bei Einstellung als Organist oder Chorregent auch ihre persönliche Notensammlung in die Gemeinschaft einbrachten.¹¹

Basis für einen regen Tauschverkehr ist die Besonderheit, dass Notenmaterial leicht zu transportieren ist und mit wenig Aufwand manuell vervielfältigt werden kann. Vorausgesetzt, Kopierfehler bleiben aus oder beschränken sich auf unwesentliche Details, verliert eine Komposition im Vorgang der schriftlichen Duplizierung weder an musikalischem Gehalt noch an künstlerischem Wert oder an schöpferischer Originalität. Unter Kopisten war gründliche Handarbeit gefragt, musiktheoretisches Fachwissen aber

10 Z.B. Stift Zwettl betreffend: »Auch von wandernden Buchhändlern kaufte man Bücher an, so 1711 bei einem ›bayerischen buechträger, der eben mit seinem Wanderlager am Kloster vorbeikam« [...]« Helmut W. Lang/Wilma Buchinger/Konstanze Mittendorfer (Hg.), *Handbuch der historischen Buchbestände in Österreich*, Bd. 3 (Burgenland, Kärnten, Niederösterreich, Oberösterreich, Salzburg), Hildesheim [u.a.]: Olms-Weidmann, 1996, S. 207. Noch 1781 konnte Friedrich Nicolai auf seiner Reise durch Deutschland und die Schweiz »Gängler oder Trägler oder herumziehende katholische Buchhändler« beobachten, die auch die Klöster aufsuchten, »ihre Waaren im Konventgange« auslegten und auf diese Weise insbesondere Predigt- und Gebetbücher an den Mann brachten. Nicolai, *Deutschland/Schweiz*, 8. Bd. (1787), S. 54–55, zit.n. Franz M. Eybl, »Zwischen Psalm und Werther: Ein Modell klösterlicher Textzirkulation im 18. Jahrhundert«, in: Alfred Messerli/Roger Chartier (Hg.), *Lesen und Schreiben in Europa 1500–1900: Vergleichende Perspektiven*, Basel: Schwabe, 2000, S. 335–349, hier S. 344 [Herv.i.O.].

11 Katalin Kim-Szacsvai nahm beispielsweise den sammelfreudigen Jesuitenpater Ignatio Müllner (1678–1750) ins Visier, der bis zu seinem 38. Lebensjahr in Österreich und danach in West- sowie Oberungarn tätig war. Die Recherchen ergaben, dass Müllner seine persönliche Notensammlung von Wirkungsort zu Wirkungsort mitgenommen und sie dabei über 40 Jahre hinweg kontinuierlich erweitert hat. Vgl. Kim-Szacsvai, »Musikalien- und Instrumenteninventare«, S. 133–138.

nicht zwingend notwendig.¹² Also konnten Chordirektoren auch musikalisch unerfahrene Klosterschüler zum Notenkopieren heranziehen. Sie befreiten sich dadurch selbst von einer zeitraubenden Aufgabe und verwerteten die Dienstpflicht der Notenbeschaffung noch dazu als musikalische Lehrstunde. Eine Kremsmünsterer Instruktion von 1732 zeigt außerdem, dass auch die angestellten weltlichen Musiker zu Kopierarbeiten verpflichtet worden sind: »[...] waß die Abschreibung der *Musicalien*, so unseren *P. Chor regenten* zu weilen unter die Handt komen oder von anderwärts comunciert werden, betrifft, seynd sie alle, anstatt des schädlichen miessigangs, und miessigen auslaufen damit brauchen zu lassen schuldig.«¹³ Auch die Spielpausen sollten mit nutzbringender Arbeit gefüllt werden.

Der vergleichsweise simple Herstellungsprozess könnte letztlich auch erklären, warum der Erwerb von Büchern in Klöstern wesentlich besser dokumentiert ist als die Musikalienakquise. Während Notenmaterial oft nur auf »inoffiziellem« Weg über eigenmächtig organisiertes Abschreiben aus geliehenen Vorlagen in ein Kloster gelangte, setzten die Mönche im Bereich des Bücherankaufs schon im 18. Jahrhundert weitaus häufiger auf offizielle Handelsbeziehungen mit Buchhändlern und Verlegern (inklusive Rechnungslegung). Diese Kontakte waren wahrscheinlich auch leichter zu knüpfen, da der ökonomisch weitaus bedeutendere Buchhandel im Zeitraum zwischen 1750 und 1780 im Habsburgerreich auf ein wesentlich dichteres Versorgungsnetz bauen konnte, als dies für den erst allmählich institutionalisierten Musikalienhandel angenommen werden kann.

5.1.1 Ausnahmefall Auftragswerk – Joseph Haydns *Applausus* Hob XXIVa:6

Eines der populärsten Beispiele klösterlicher Auftragskompositionen des 18. Jahrhunderts ist die *Applausus*-Kantate Hob XXIVa:6, die Joseph Haydn im Jahre 1768 komponiert hat. Sie stellt einen der seltenen Fälle dar, in denen ein angesehener Hofkomponist mit der Anfertigung eines Musikwerks für ein Klosterfest beauftragt worden ist. Entstehung und Uraufführung der Huldigungsmusik fielen dem Bereich klösterlicher Repräsentation zu und stellten in diesem Sinne offizielle Akte dar. Also steht zu erwarten, dass Abläufe der Auftragsvergabe und -abwicklung schriftlich dokumentiert und somit auch heute noch zu rekonstruieren sind. Diesen Details nachzugehen, wirft möglicherweise auch auf andere Beschaffungsmodalitäten ein neues Licht.

Das Autograph der *Applausus*-Kantate Hob XXIVa:6, das neben zahlreichen vollständigen Abschriften aus dem 18. Jahrhundert erhalten geblieben ist, hat Joseph Haydn doppelt datiert: auf dem ersten Notenblatt der Partitur mit der Überschrift »In Nomine Domini. del giuseppe Haydn m[anu] p[ro]pria 1768«, am Ende als Chronogramm.¹⁴ Für wel-

12 Auch Dexter Edge unterstreicht die Bedeutung der Tatsache, dass das im späten 18. Jahrhundert in Wien nachweisbare professionelle Kopistenwesen bei Weitem nicht nur von praktizierenden Musikern betrieben worden ist. Als bestätigende Beispiele nennt er Joseph Arthofer, Johann Radnitzky, Peter Rampl, Franz Xaver Riersch, Johann Schmutzer und Johann Traeg, weiters Haydns Hauskopisten Johann Schellinger und Johann Elßler sowie Beethovens Kopist Wenzel Schlemmer. Vgl. Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 98.

13 »INSTRUCTION Kremsmünster 1732«, zit.n. Schlader, *Pasterwiz*, Anhang 2, S. 222 [Herv.i.O.].

14 »HVNCAAPPLAVSVM FECLT IOSEPH HAYDN«. Vgl. hier und im Folgenden JHW XXVII.2, Vorwort, S. VII.

che festliche Gelegenheit das Werk ursprünglich gedacht war, vermerkte Haydn allerdings nicht in der Partitur, sondern vermutlich erst sehr viel später im *Entwurf-Katalog*. Eine kleine Notiz neben dem Eintrag zum *Applausus* erläutert dort den Anlassfall: »[...] in lateinischer Sprache bey Gelegenheit einer Praelats Wahl zu Crems Münster«. Ebendiese authentische Zuschreibung wurde in der Haydn-Forschung immer wieder in Frage gestellt, obwohl sie – dem Text der Gratulationskantate nach zu urteilen – durchaus Sinn ergäbe: Stellvertretend für die guten Eigenschaften des Abtes stimmen die vier Kardinaltugenden Klugheit (»Prudentia«), Mäßigung (»Temperantia«), Gerechtigkeit (»Justitia«) und Tapferkeit (»Fortitudo«), ergänzt durch die Figur der »Theologia«, in ein Loblied auf die Freuden des monastischen Lebens ein.¹⁵

Bereits Carl Ferdinand Pohl äußerte im 1882 veröffentlichten zweiten Band seiner Haydn-Biographie stärkste Zweifel an der Richtigkeit des Eintrags, zumal in Kremsmünster, wo seit 1759 und ohne Unterbrechung bis 1771 Berthold Vogl als Abt des Klosters amtierte, im Jahr 1768 keine Abtwahl angestanden haben kann.¹⁶ Pohl vertrat die Meinung, der *Applausus* sei für die Abtsbenediktion von Magnus Klein komponiert worden, die am 7. August 1768 in Göttweig stattgefunden hatte. Handfeste Beweise für diese These fehlten jedoch. Das Rätsel um den Entstehungsanlass blieb also ungelöst, bis andernorts neue Quellenfunde gemacht und im Jahre 1966 einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert wurden.¹⁷ Endlich bestand Gewissheit: Haydn hatte seine Festkantate weder für Kremsmünster noch für Göttweig, sondern für das goldene Professjubiläum des Zwettler Abtes Rayner I. Kollmann (reg. 1747–1776) komponiert. Das in Zwettl aufgefundene Prachtlibretto überliefert die entsprechenden Widmungsdaten und den Tag der Aufführung, den 15. Mai 1768.

Haydns *Applausus* reiht sich in eine lange Tradition von groß besetzten Huldigungsmusiken ein, die im höfischen Bereich bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts zurückzufolgen ist. In Wien blühte dieser Brauch speziell mit Kompositionen von Antonio Caldara auf, der 1716 Johann Joseph Fux als Vizekapellmeister am Hof Kaiser Karls VI. nachfolgte.¹⁸ Während aber das Hofzeremoniell bald unter den Auswirkungen des österreichischen Erbfolgekriegs litt und das Aufführen von Glückwunschkantaten stark dezimiert wurde, wirkte diese Praxis in den großen Klöstern noch einige Jahrzehnte nach. Johann Georg Zechner komponierte für die Göttweiger Äbte Gottfried Bessel und Odilo Piazol zwischen 1740 und 1766 immer wieder Festkantaten. Im Herzogenburger Inventar von 1751ff. scheinen allein von Georg Donberger acht *Applausus*-Kantaten auf und auch von

15 Vgl. Friedrich W. Riedel, »Joseph Haydns ›Applausus‹ und die Tradition des musikalischen Schultheaters in Österreich«, in: Gerhard J. Winkler (Hg.), *Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit*, Bericht über das internationale Symposium im Rahmen der Haydn-Tage 8.–10. Dezember 1988, Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1992, S. 88–106, hier S. 93.

16 Vgl. Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 2, S. 40.

17 Vgl. Stefan Holzhauser, »Die Melodie eines Klosters – Zur Musikgeschichte der Zisterzienserabtei Zwettl«, in: *Singende Kirche. Zeitschrift für katholische Kirchenmusik* 13 (1966), S. 206–211, hier S. 208–209; JHW XXVII:2, Vorwort, S. VII.

18 Vgl. Riedel, »Joseph Haydns ›Applausus‹«, S. 88–89 sowie Andrea Zedler, *Antonio Caldaras Kantatenschaffen. Ein Vergleich der Kantatenkompositionen für Principe Francesco Maria Ruspoli und Kaiser Karl VI.*, Diss. Karl-Franzens-Universität Graz, 2017.

Johann Georg Albrechtsberger sind zwei Stücke dieses Namens bekannt, das zugehörige Notenmaterial ist jedoch nicht erhalten geblieben.¹⁹

Nur vereinzelt lassen sich schon im frühen 18. Jahrhundert Fälle nachweisen, in denen auswärtige Komponisten prächtige Festmusiken für klösterliche Weihejubiläen, Namenstage und andere Feierlichkeiten beisteuerten. 1701 komponierte Johann Joseph Fux im Auftrag der Melker Kapitulare eine im Stil des benediktinischen *Applausus* gehaltene »Comoedi«. Sie galt der Benediktion von Abt Berthold Dietmayr und trägt den Titel *Neo-exoriens Phosphorus* (FuxWV II.2.2).²⁰ Friedrich Wilhelm Riedel äußerte die Vermutung, zwischen Fux und Dietmayr könnte ein nachbarschaftliches Naheverhältnis bestanden haben und auf Basis dessen der Kompositionsauftrag zustande gekommen sein. Dietmayr hatte vor seiner Bestellung zum Kloostervorsteher zwischen 1697 und 1700 das Amt als Stifftshofmeister in Wien inne; zeitgleich war Fux neben dem Melker Stifftshof wohnhaft und in der gegenüberliegenden Schottenkirche Organist.²¹

Fux hatte seine »Comoedi« in Melk 1701 noch höchstpersönlich mit Mitgliedern der Hofkapelle zum Besten gegeben. Joseph Haydn war es 1768 hingegen nicht möglich, an der Uraufführung seines *Applausus* in Zwettl teilzunehmen. Wir wissen von seinem Fernbleiben, weil Haydn der vollendeten Partitur genau aus diesem Grund einen Begleitbrief mit Aufführungsanweisungen beigelegt hat. Das Schreiben endet mit einer kritischen Bemerkung über die Bedingungen der Auftragsausführung. Diese machten es Haydn ganz offensichtlich unmöglich, die Komposition auf die örtlichen Gegebenheiten abzustimmen: »[...] Sollte ich etwan mit meiner Arbeit den Geschmack derselben [= Herrn Musicis] nicht erraten haben, ist mir hierinfall nicht übelzunehmen, weil mir weder die Personen noch der Ort bekannt sind, die Verhehlung²² dessen hat mir in Wahrheit diese Arbeit sauer gemacht [...].«²³ Einerseits ist es gut nachzuvollziehen, warum Haydn seinem Ärger Luft machen musste. Andererseits ergaben Robert N. Freemans Recherchen, dass zu Ehren Abt Kollmanns in Zwettl alle drei bis vier Jahre (bis 1775) anonym beauftragte Kompositionen aufgeführt wurden.²⁴ Was Haydn als Schikane empfand, könnte unter den Zwettler Patres also übliche Praxis gewesen sein.

19 Vgl. die Auflistung einiger klösterlicher Huldigungsmusiken bei Riedel, »Joseph Haydns ›Applausus‹«, S. 90–91.

20 Von diesem Stück liegt nur ein Textdruck vor, die Musik gilt als verschollen. Vgl. FuxWV, S. 144f.

21 Vgl. Friedrich W. Riedel, »Neo-Exoriens Phosphorus: Ein unbekanntes musikdramatisches Werk von Johann Joseph Fux«, in: *Die Musikforschung* (3/1965), S. 290–293, hier S. 292; Robert N. Freeman, »The Fux tradition and the mystery of the music archive at Melk Abbey«, in: Harry White (Hg.), *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, Aldershot [u.a.]: Scolar Press, 1992, S. 18–39.

22 Die Bedeutung dieses Begriffs wird in Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexikon* folgendermaßen erklärt: »Verhehlen, oder Verheelen, die Verhehlung, oder Verheelung, sonst auch Verheimlichen, oder die Verheimlichung, Vertuschen, und Vertuschung [...] heißt überhaupt nichts anders, als etwas verschweigen, oder heimlich und verborgen halten, und geschiehet so wohl mit Personen, als Sachen. [...]« Art. »Verhehlung«, in: Johann Heinrich Zedler (Hg.), *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 47 (1746), Sp. 426.

23 Joseph Haydns Begleitbrief zum *Applausus* Hob XXIVa:6, zit.n. JHW XXVII:2, S. 2.

24 Vgl. Robert N. Freeman, »The applausus musicus, or Singgedicht: a neglected genre of eighteenth-century musical theatre«, in: David Wyn Jones (Hg.), *Music in eighteenth-century Austria*, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2006, S. 197–209, hier S. 207.

Einem Schreiben des Zwettler Priors Pater Placidus Assem (1713–1779) zufolge hatte man bereits Ende des Jahres 1767 im Konvent den Entschluss gefasst, den Abt anlässlich seines bald anstehenden Professjubiläums reich zu beschenken. Geplant war die Erwerbung eines Tafelaufsatzes aus Porzellan und ein eigens für das Fest komponiertes Musikwerk in Auftrag zu geben. Aus dem Brief geht außerdem hervor, dass für die Finanzierung dieses Vorhabens von den auswärts tätigen Konventualen 600 Gulden einzusammeln seien.²⁵ Offenkundig geschah dies auch, denn laut einem weiteren in Zwettl aufgefundenen Brief setzte der Verwalter des Zwettler Stiftshofes in Wien, Pater Nikolaus Bindtner (1725–1784), das Vorhaben des Konvents zügig in die Tat um. Er erstand in der Hauptstadt ein »Desserte« aus weißem Porzellan für 30 Personen²⁶ sowie ein Gemälde, vermutlich ein Abtporträt. Dazu wickelte er den Kompositionsauftrag ab. Die dafür insgesamt getätigten Ausgaben samt Botenlöhnen beliefen sich schließlich auf stolze 640 Gulden und 6 Kreuzer. Mit etwa 100 Gulden dürfte Joseph Haydn entlohnt worden sein.

So schlüssig sich die Vorgänge auch darstellen mögen – in der Abrechnung klafft eine große Dokumentationslücke: Der Zwettler Stiftshofmeister legte der Gesamtkostenaufstellung einzig für das Porzellan eine Rechnung bei, mit der einfachen Begründung, dass die beiden anderen Posten für Gemälde und Musik »stipulirt« gewesen seien. Ihr Preis war demnach bereits im Voraus mündlich und eventuell per Handschlag verbindlich vereinbart worden.²⁷ Die Ausstellung einer Rechnung samt Leistungsaufstellung war unter diesen Konditionen nicht vorgesehen. Der Fall des *Applausus* könnte also ein Stück weit erklären, warum unter den Stiftshof-Archivalien der verschiedensten Klöster nur selten Rechnungsbelege für die in der Residenzstadt in Auftrag gegebenen Werke aufzufinden sind.

5.1.2 Der Weg zum Musikmanuskript – Charles Burneys Wienaufenthalt 1772

Kompositionen von Wagenseil, J. Haydn, Ditters, Vanhal und anderen in und um Wien tätigen Komponisten wurden schon im 18. Jahrhundert weit über das Habsburgerreich

25 Vgl. JHW XXVII:2, Vorwort, S. VII.

26 Der aus 60 Einzelementen bestehende Tafelaufsatz zeigt auch die weiblichen Tugendallegorien, die in Haydns *Applausus* auftreten. Er gilt als eines der bedeutendsten Ensembles aus Wiener Porzellan und ist heute Teil der Sammlung des Museums für angewandte Kunst, Wien (Inventarnr. Ke 6823). Vgl. Matthew Martin, »Porcelain and Catholic Enlightenment: The Zwettler Tafelaufsatz«, in: *Eighteenth-Century Life* 45/3 (2021), S. 116–134.

27 In Zedlers Lexikon ist dieser Begriff so umschrieben: »Stipuliren [...] heißt überhaupt nichts anders, als versprechen, verheissen, angeloben, zusagen, mit Hand und Mund etwas angeloben; in gleichen von jemanden etwas fordern, begehren, oder denselben fragen: ob er dieses oder jenes geben oder thun wolle? sich etwas angeloben, verheissen oder versprechen lassen; nach denen Rechten aber ins besondere, gewisse Bedinge vertragen, oder eingehen, und nach des Gegentheils Begehren etwas verbindlich geloben, oder ihm angeloben lassen. Wobay an vielen Orten die Weise gehalten wird, daß ein solches Versprechen durch den Handschlag, *stipulata manu*, muß bestätigt werden. Welches so denn auch eigentlich, etwas mit Hand und Mund, versprechen, oder angeloben heißt, dasjenige, so abgeredet worden, steiff und fest zu halten. Daher heißt auch ferner *Stipulatio* in denen Rechten eine solche Verbindung, da durch Frage und Antwort einer dem andern etwas zu geben oder zu thun verspricht.« Art. »Stipuliren«, in: Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. 40 (1744), Sp. 192 [Herv.i.O.].

hinaus verbreitet. Von Wien müssen also bereits zu Lebzeiten dieser Komponisten rege Handelsaktivitäten ausgegangen sein. Musterbeispiel eines Mönchs, der entsprechende Bezugsquellen anzapfte und sich überdies in der Wiener Musikszene bestens zu vernetzen wusste, ist der Kremsmünsterer Pater Beda Plank (1741–1830). Er hielt sich zwischen 1800 und 1803 mehrfach in Wien auf und suchte sowohl mit Antonio Salieri als auch mit Joseph Haydn persönlichen Kontakt. Gute Gelegenheiten dafür gab es, wenn Pater Beda bei musikalischen Akademien zu Gast war. Nach eigenen Angaben zählte er zum Beispiel zu den Besuchern jener Aufführung der *Schöpfung*, die Haydn höchstpersönlich am 16. Jänner 1801 im Großen Redoutensaal leitete.²⁸

Pater Beda ergriff während seiner Aufenthalte in Wien auch mehrfach die Gelegenheit, Exemplare neu erschienener Musikdrucke für sein Kloster zu besorgen. Unter anderem brachte er – auch unter Mithilfe von Pater Georg Pasterwiz – die Noten von Haydns *Jahreszeiten* an sich. Nur zwei Jahre nach der Wiener Uraufführung gelangte das Oratorium im Sommer 1803 auch im Kremsmünsterer Stiftstheater zur Aufführung.²⁹ Um die Jahrhundertwende waren in Wien freilich bereits mehrere Musikverlage und -geschäfte angesiedelt, von deren Angebot Pater Beda Gebrauch machen konnte. Welche städtischen Anlaufstellen hatte man aber in den vorangegangenen Jahrzehnten konsultieren können? Einige wenige Anhaltspunkte bietet Charles Burneys detailreiche Beschreibung seines Aufenthaltes in Wien im Herbst 1772. Wie er an mehreren Stellen seines Reiseberichts deutlich macht, scheute er in Wien keine Kosten und Mühen, um Notenmaterialien und Bücher an sich zu bringen:

»I told him [Johann Baptist Vanhal] that I was a stranger, and in quest of whatever was most curious in music; that I had heard some of his symphonies performed, which had pleased me very much, and wished to be in possession of a few of them, if he had any ready transcribed, or if he knew of a copyist who had. [Fn.:] As there are no music shops in Vienna, the best method of procuring new compositions, is to apply to copyists; for the authors, regarding every English traveller as a *milord*, expect a present on these occasions, as considerable for each piece, as if it had been composed on purpose for him. [...]

After dinner, I had the pleasure of a long visit from M. Gasman, who not only furnished me with a list of his works, but obliged me with copies of a great number of his manuscript quartets, for various instruments. [...]

[Nach einem letzten Besuch bei Georg Christoph Wagenseil:] [...] I flew home, to pack, and to pay; here, among other things, I was plagued with copyists the whole evening; they began to regard me as a greedy and indiscriminate purchaser of whatever trash they should offer; but I was forced to hold my hand, not only from buying

28 Vgl. A. Peter Brown, *Performing Haydn's The Creation. Reconstructing the Earliest Renditions*, Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana University Press, 1986, S. 4.

29 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 566–572. Kellner bezog seine Informationen zu Beda Planks Aktivitäten größtenteils aus einem Reisebericht des Paters. Dieser geht auf die Zeit zurück, in der Pater Beda Wertgegenstände des Klosters vor einer befürchteten Plünderung durch französische Truppen in Sicherheit bringen musste. Vgl. Beda Plank, *P. Beda Planks Fluchtreise 1800–1801*, hg. von Bernhard Pösinger, Linz: Akad. Buchdruckerei des kath. Pressevereines, 1913.

bad music, but good. For every thing is very dear at Vienna, and nothing more so than music, of which none is printed.

As it was, I did not quit Vienna till I had expended ten or twelve guineas [= 20 bis 24 Dukaten, d.h. ca. 90 bis 108 Gulden] in the purchase of music; which, with what had been given me, what I had transcribed myself, and the printed books I had collected, rendered my baggage so unwieldy, as to cost me an additional horse to my chaise, all the way to Hamburg.«³⁰

Burney gelangte also auf vielerlei Arten an Musikalien: erstens über die Komponisten selbst, die Burney gegenüber um gute Eigenvermarktung bemüht waren und den musikalisch versierten Forscher großzügig mit bereits vorhandenen oder mit eigens in Auftrag gegebenen Abschriften ihrer Werke beschenkten;³¹ zweitens über Musikalienhändler und Notenkopisten, von denen letztere nach Meinung Burneys äußerst aufdringlich um ihre Kunden warben und drittens indem er selbst zur Feder griff und aus kurzfristig geborgten Vorlagen abschrieb.³²

Der letztgenannte Beschaffungsmodus dürfte in Wien mindestens bis in die 1770er Jahre hinein bevorzugt worden sein. Interessenten konnten sich das Notenmaterial so wesentlich kostengünstiger zu eigen machen als über den Kauf von (importierten) Druckwerken. Zudem war das Angebot an gedruckten Noten vorerst eher dürftig und – schenkt man Burneys Urteil Glauben – auch ein professionell hergestelltes Manuskript nur um teures Geld zu erwerben. Die allseits verbreitete Praxis des Notenabschreibens stellte allerdings für Musikverleger und noch mehr für die Komponisten ein unkalkulierbares Problem dar. Der Musikgelehrte Jakob Adlung sprach sich deshalb bereits 1758 dafür aus, den Verkauf von Notenstichen nicht zu forcieren:

»Mit Kupfernoten sollte man auch billig mehr zurück halten. Wenn ein Verleger sein Vermögen dran gewendet, so wird bisweilen in einer grossen Stadt 1 Exemplar verkauft; 30 und mehr Liebhaber nehmen davon die Abschrift, und der Verleger muß seine Exemplarien behalten. Wer kann wohl dieses billigen? Daher geschiehet es, daß die Verleger nichts geben wollen vor die Composition, und müssen entweder die Künstler umsonst arbeiten, oder lassen es gar [...]«³³

Ein kommerziell betriebener Notenverleih, wie er in Wien in den 1780er Jahren sporadisch nachzuweisen ist, könnte dieses Problem noch verschärft haben. Der aus Berlin gebürtige Schriftsteller und Verlagsbuchhändler Friedrich Nicolai berichtete nach einem Aufenthalt in Wien 1781 über die dort verfügbaren Möglichkeiten der Musikalienleihe:

30 Burney, *Germany*, Bd. 1, S. 352, 361 und 363–364 [Herv.i.O.].

31 Allein in Wien bat Burney eine ganze Reihe von Personen um Abschriften bestimmter Kompositionen, so z.B. Ludwig L'Augier (um Klavierwerke von Domenico Scarlatti), G.Chr. Wagenseil (»ungedruckte Klaviersachen«, Duette etc.), Marianne Martinez (Arie über einen Text von Metastasio etc.), Hasse (Arie im polnischen Stile, andere »seiner seltensten und ausgewähltesten« Stücke), Vanhal und Gassmann. Vgl. ebd., S. 247, 332, 337, 340, 342, 345, 357 und 361.

32 Beispielsweise traf Burney in Wien den päpstlichen Nuntius am kaiserlichen Hof, Antonio Eugenio Visconti (reg. 1767–1774), und bat ihn darum, einige seiner Kanon-Kompositionen abschreiben zu dürfen. Vgl. ebd., S. 281.

33 Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt: J.D. Jungnicol Sen., 1758, Reprint Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1953, S. 727–728.

»Einer Namens *Laurent Lausch*, der sich einen *Musikalienverleger* nennt (in der Kärntherstraße [sic!] Nro. 939) verleiht Musikalien, dafür man auf ein halbes Jahr 6 Fl. bezahlt. Einer Namens *Johann Traeg* (im Polatischen Hause im ersten Stocke) handelt mit geschriebenen Musikalien, verleiht auch einzelne Stücke, z. B. ein Quartett für 3 Kr.«³⁴

Den wahrscheinlich frühesten Versuch, im deutschen Sprachraum einen Leihhandel mit Musikalien als förmlichen Geschäftszweig einzurichten, hat Barry S. Brook aufgedeckt:³⁵ 1773 gab der Berliner Buchhändler Christian Ulrich Ringmacher (1743–1781) ein Verzeichnis mit handgeschriebenen Instrumentalwerken heraus, die für eine Monatspauschale ausgeliehen werden konnten. Er arbeitete mit Pränumeration und Pfand, um sich einer treuen Abnehmerschaft und der Rückgabe des Leihmaterials zu versichern. Tobias Widmaiers Untersuchungen zufolge brach sich ein förmlicher Leihhandel mit Musikalien trotzdem erst Bahn, als gegen Ende des 18. Jahrhunderts das stark vermehrte Angebot an Notendruckern dem Kopieren von Hand allmählich den Rang ablief.³⁶ Bis dahin wollten auch die Wiener Musikalienhändler die Leistung des handschriftlichen Kopierens buchstäblich nicht aus der Hand geben.

Eine Anzeige des »Notisten« Simon Haschke von 1771 sowie eine 1784 vom Musikalienhändler Johann Traeg (1747–1805) in der *Wiener Zeitung* geschaltete Annonce zeigen außerdem, dass selbst der Notenverleih nicht dazu gedacht war, für die Herstellung von Stimmen Kopiervorlagen zu liefern. Vielmehr boten beide fertig eingerichtetes Aufführungsmaterial an, um direkt daraus zu musizieren (Haschke mit dem Hinweis »es werden auch Musikalien ausgeliehen zu Akademien«).³⁷ Traeg vermittelte seinen Kunden bei Bedarf sogar ausführende Musiker: »Auch lehnt er zu großen und kleinen Akademien Musikalien gegen einen gewissen Erlag her. – So kann man auch zu Akademie Leute bei ihm bestellen.«³⁸ Gerade im Hinblick auf neueste, zuerst nur in Partitur vorliegende Werke könnte der Verleih von Stimmenmaterial im Wien der 1780er Jahre doch auch lukrativ gewesen sein.

Charles Burney dürfte 1772 in Wien bevorzugt den persönlichen Kontakt zu Komponisten oder zu generösen Musiksammlern gesucht haben. Eine weitere Anlaufstelle waren dann die ansässigen Musikalienhändler und Kopisten, über die er an bereits fertiggestellte Abschriften oder auch an Vorlagen für seine eigenhändig verfassten Kopien gelangte. Mönche und Klostermusiker bezogen Notenmaterial vermutlich über dieselben Kanäle wie Charles Burney. Sie könnten entweder selbst während ihrer Aufenthalte in Wien die erforderlichen Kontakte geknüpft oder geeignete Mittelsmänner damit beauftragt haben (z. B. den Verwalter der Wiener Dependance des Klosters wie im Fall von

34 Nicolai, *Deutschland/Schweiz*, Bd. 4 (1784), S. 557 [Herv.i.O.].

35 CATALOGO de' Soli, Duetti, Trii, Quadri, Quintetti, Partite, de' Concerti e delle Sinfonie [...] che si trovano in Manoscritto nella Officina musica di Christiano Ulrico Ringmacher Libraio in Berolino. MDCCLXXIII, fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe, mit einem Nachwort u. Register hg. von Barry S. Brook, Leipzig: Edition Peters, 1987 (KATALOG 4); Tobias Widmaier, *Der deutsche Musikalienleihhandel. Funktion, Bedeutung und Topographie einer Form gewerblicher Musikaliendistribution vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Saarbrücken: Pfau, 1998, S. 30.

36 Vgl. ebd., S. 33.

37 Vgl. hier Kap. 2, Fn. 100 und 101.

38 *Wiener Zeitung* 27. Okt. 1784 (Nr. 86), S. 2441, zit. n. Gernot Gruber/Siegfried Mauser (Hg.), *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik*, Laaber: Laaber-Verlag, 2006, S. 220–221.

Haydns *Applausus*). Nur haben selbst ausführliche Erhebungen in Klöstern bisher keine Briefe, Reiseberichte oder andere Schriftstücke zum Vorschein gebracht, aus denen – wie aus Burneys Beschreibungen – Rückschlüsse auf die in Wien getätigten Noteneinkäufe gezogen werden könnten. Im Grunde genommen wäre ein derartiger Fund sogar ungewöhnlich, denn anders als Burney, der die Stadt Wien aus der Perspektive eines Musikforschers erkundete und die Ergebnisse dieser Recherchen in seinen veröffentlichten Schriften präsentierte, stellte die Musikalienbeschaffung für Klostermusiker und Mönche nur eine von vielen Tätigkeiten dar. Diese musste nicht in allen Einzelheiten dokumentiert werden. Worüber jedoch auch in Klöstern penibel Buch geführt wurde, waren die Finanzen. Hinweise dafür, wie Mönche an ihre Musikalien kamen, sind also am ehesten in Rechnungsbüchern zu erwarten, wenn dort die Erwerbung von Notenpapier oder der Ankauf von Notenmanuskripten und -drucken registriert wurde.

5.1.3 Herzogenburger Handrapulare als Zeugnisse der Musikalienakquise um 1750

Frigdian I. Knecht, seit 1740 Propst des niederösterreichischen Augustiner-Chorherrenstiftes Herzogenburg, führte während seiner 35-jährigen Amtszeit über Einnahmen und Ausgaben sorgfältig Buch. Er verzeichnete seine getätigten Geschäfte in sogenannten *Handrapularen*.³⁹ In der Sektion »Ausgaben Verschiedene« verbuchte er neben Zeitungs- und Büchererwerbungen, Reisekosten und Küchengeld für den Wiener Stiftshof auch jene Ausgaben für Musik, die über die gewöhnlichen Gehaltszahlungen der Klostermusiker hinaus anfielen.⁴⁰ Wiederkehrende Kostenpunkte sind hier Instrumentenankäufe und -reparaturen, anlassbezogene Extraausgaben des Chorregenten und Zahlungen an auswärtige Musiker, die Klosterangehörigen Unterricht erteilten. Zudem trug der Propst auch Ankäufe von Notenpapier sowie Kopistenlöhne ein.

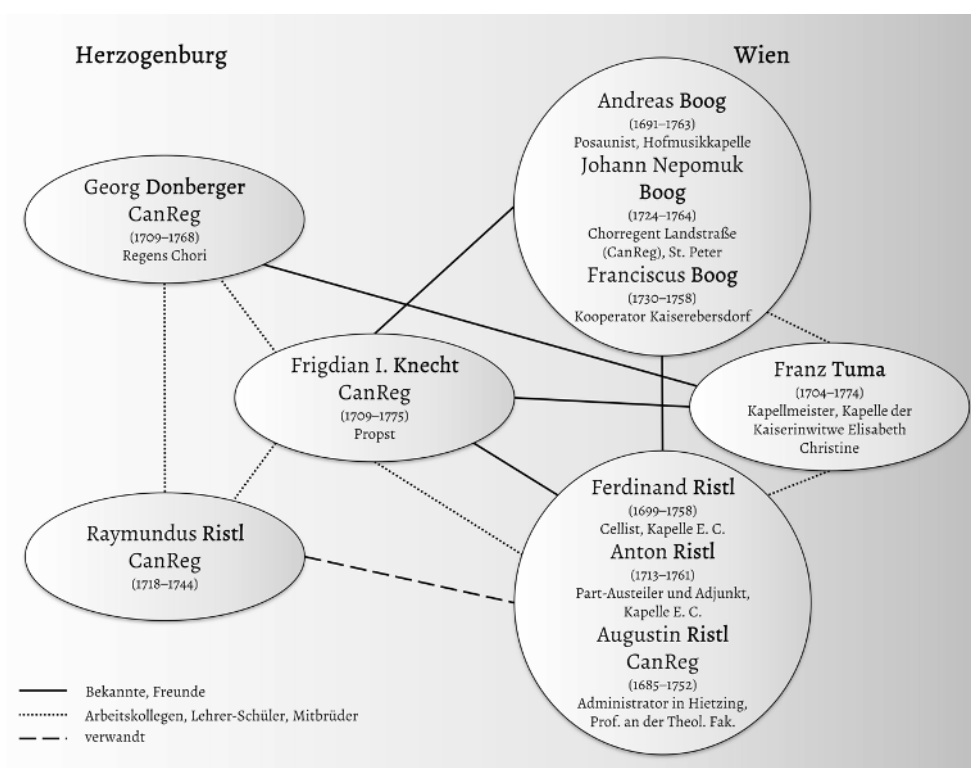
Wie in Rechnungsbüchern üblich, sind die verschiedenen Aufwendungen nur stichwortartig notiert. Zahlungsbelege, die eine detaillierte Beschreibung der erbrachten Leistungen liefern könnten, fehlen gänzlich. Der Informationsgehalt der Rapulareinträge gestaltet sich folglich äußerst divergent: Notizen betreffs Kopistenentlohnung verraten in der Regel nicht mehr als die Höhe des Honorars, z.B. am 31. März 1748: »[...] vor Musicalien abschreiben 12 fl. 55 kr.« oder am 12. Februar 1751: »[...] vor Abschreibung einiger Musicalien 20 fl. 50 kr.«. Gelegentlich beinhalten die Einträge aber auch Zusatzinformationen, so zum Beispiel den Namen oder das Amt des Kopisten (am 23. Jänner 1748: »[...] den Organisten wegen notnschreibn 3 fl.«), das Genre der kopierten Stücke (am 22. Dezember 1752: »[...] vor Abschreibung einiger Pastorell arien 1 fl. 36 kr.«) und in sehr seltenen Fällen auch den Namen des Komponisten (am 11. September 1752: »[...] vor eine Mess Authore Adolpho Hasse abzuschreiben 3 fl. 39 kr.«).

39 Das älteste Exemplar dieser Handrapulare, die in späterer Zeit unter der Bezeichnung *Prälaturkasabücher* geführt wurden, stammt von Propst Wilhelm Schmerling (reg. 1709–1721): Er verzeichnete in den Jahren 1716 bis 1720 die während seiner Aufenthalte im Herzogenburger Hof in Wien getätigten Ausgaben. Ursprünglich wurden die Handrapulare in der Herzogenburger Prälatur aufbewahrt, heute liegen sie im Stiftsarchiv.

40 Vgl. Hug, *Donberger*, Bd. 1, S. 140–142.

Einer der wenigen namentlich genannten Notenkopisten ist ein gewisser »Boog«, welcher in den Aufzeichnungen der Jahre 1748, 1751 und 1752 einige Male auftaucht (vgl. Abb. 16 rechts oben). Er wurde vom Herzogenburger Propst mehrfach mit der Anfertigung von Musikhandschriften und mit der Beschaffung von Notenpapier beauftragt.⁴¹ Nach Raimund Hug, dem Verfasser einer umfänglichen Studie über den Herzogenburger Chorregenten Georg Donberger, sei er wahrscheinlich mit einem Primizianten namens Franz Boog ident.⁴² Diesem händigte der Herzogenburger Propst am 28. August 1753 einen Geldbetrag von 4 fl. 10 kr. aus.

Abbildung 16: Die Verbindungen zwischen Augustiner-Chorherren aus Herzogenburg und Wiener (Hof-)Musikern um die Mitte des 18. Jahrhunderts



In anderer Schreibweise – als Pockh, Poog oder Pogg – fällt der Name in den Herzogenburger Handrapularen mehrmals. Am 26. April 1747 etwa wird einem »Herrn Pockh« die Reparatur einer Posaune vergütet. Dieser Eintrag brachte Raimund Hug

41 19. Dez. 1748: »Hrn. Poog vor Papier und abschreibung einiger Musicalien ersetzt ... 5 fl. 15 kr.«; 12. Juli 1751: »Hrn: boog vor Notn Papier ... 8 fl.«; 11. Okt. 1751: »Hrn: Pogg vor Musicalien abschreiben und notn Papier ... 6 fl.«; 20. März 1752: »vor abschreibung einiger Musicalien Hrn: Pockh ersetzt den bogen à 5 kr. sambt Papier ... 7 fl. 31kr.«; 5. Juli 1752: »Hrn. Poog vor Noten Papier ... 2 fl. 48 kr.«. Vgl. Handrapular 1746–1751, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.1, fol. 27r, 51v und 53v und Handrapular 1752–1757, H.3.1.B.3.2, fol. 14v und 15r. Alle angeführten Zahlungen finden sich in der Rubrik »Ausgaben Verschiedene«.

42 Vgl. hier und im Folgenden Hug, *Donberger*, Bd. 1, S. 135.

auf den Gedanken, der zuvor genannte Primiziant Franz Boog sei ein Sohn des Wiener Hofposaunisten Andreas Boog (1691–1763) und somit Bruder von Johann Nepomuk Boog (1724–1764), dem Chorregenten an der Peterskirche in Wien. Der Querbezug scheint auf den ersten Blick weit hergeholt, bei näherer Betrachtung ist er jedoch schlüssig: Erstens setzten die Herzogenburger Chorherren in puncto Instrumentenwartung und -neukauf sehr häufig auf die Expertise der in Wien ansässigen Spezialisten und zweitens war das Kloster um die Mitte des 18. Jahrhunderts im Besitz einer Vielzahl von Kompositionen Johann Nepomuk Boogs.⁴³

Einem Taufbuch der Wiener Pfarre St. Stephan, welcher der Hofposaunist Andreas Boog angehörte, ist zu entnehmen, dass einer seiner Söhne am 29. August 1730 auf den Namen Franciscus Joannes Adamus getauft worden ist.⁴⁴ Raimund Hugs These zu den Verwandtschaftsverhältnissen ist damit bestätigt. Die eingangs erwähnte, vom Herzogenburger Propst am 28. August 1753 getätigte Ausgabe war möglicherweise als ein Geschenk zum 23. Geburtstag oder zur Priesterweihe dieses Franciscus Boog gedacht.⁴⁵ In der Wiener Pfarre Kaiserebersdorf ist schließlich ab Juni 1757 die Tätigkeit eines Koope-rators namens Franciscus Boog nachzuweisen; allerdings verstarb dieser bereits am 16. Juni 1758 (»alt 28 Jahr«).⁴⁶

Der älteste Eintrag in den Herzogenburger Rechnungsbüchern, der den Namen »Pockh« enthält, könnte sogar erklären, warum eine engere Beziehung zwischen der Familie Boog und dem politisch einflussreichen Herzogenburger Propst bestanden hat (Frigdian Knecht war seit 1744 Raitherr und ab 1750 ständischer Verordneter des niederösterreichischen Prälatenstandes): Am 10. Juli 1748 wurde ein Herr »Pockh« »propter product oratorium«⁴⁷ mit 8 fl. 20 kr. bezahlt. Zwar bleibt offen, ob der Genannte für die Leitung einer Oratorienaufführung im Kloster oder für die Anfertigung einer Abschrift des erwähnten Werks entlohnt wurde (für eine Auftragskomposition wäre der

43 Vgl. A-H Kat. 1751ff. Ein weiterer musikrelevanter Kontakt zwischen Boog und einem Chorherren dürfte außerdem in der Person Franz Josef Aumanns gegeben sein, der während seiner Ausbildungszeit in Wien vermutlich Generalbassunterricht von Johann Nepomuk Boog erhalten hat (»[...] von einem berühmten Organisten Bockh in dem Generalbasse unterrichtet [...]«). Aumann trat später in das Augustiner-Chorherrenstift St. Florian in Oberösterreich ein und übte von 1755 bis zu seinem Tod 1797 das Amt als Regens Chori aus. Franz Seraphin Kurz, »Bericht über den Musikzustand«, Sp. 129, zit.n. Dormann, *Franz Joseph Aumann*, S. 20.

44 DA Wien/St. Stephan, Taufbuch Sign. 01–066, fol. 41r.: »1730. Augustus. [...] 29. H. Andreas Boog, Kaysl: Musicus./Anna Catharina, uxor./H. Joannes Adamus Goldhan, bürgl. Eisenhandler, per/ Ingenua Adolesc. Ignatium Goldhan, filium suum./[...] Theresia Goldhanin, uxor. [...] Franciscus/ Joannes/Adamus.« Für einen Großteil der nachweisbar in der Pfarre St. Stephan getauften Kinder des Andreas Boog (zwei Töchter 1720 und 1721 sowie weitere vier Söhne 1723, 1725, 1726 und 1727) standen die Hofmusiker Matthias Öttl und Leopold Christian bzw. deren Ehefrauen Pate. Vgl. DA Wien/St. Stephan, Taufbücher 01–060, fol. 205r, 01–061, fol. 176v, 01–062, fol. 223v, 01–063, fol. 55r und fol. 362v, 01–064, fol. 326v.

45 Propst Frigidian I. Knecht feierte seine erste Heilige Messe ebenfalls im Alter von 23 Jahren.

46 Vgl. Pfa Wien/Kaiserebersdorf, Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch Sign. 01,2,3–02, Sektion Taufbuch S. 25–29 mit Franciscus Boog als Taufspender und schließlich Boogs Tod, Sektion Sterbebuch S. 35: 16. Juni 1758 – »Boog der wohl Ehrwürdige H: Franciscus Boog gewester Curatus cooperator allhier alt 28 Jahr. [rechts daneben Anmerkung von anderer Hand:] Priester.«

47 Handrapular 1746–1751, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.1, fol. 24r.

Geldbetrag wohl zu gering bemessen gewesen); mit einiger Gewissheit kann aber davon ausgegangen werden, dass der Rapulareintrag auf die folgende Komposition Bezug nimmt: *Triumph-Wagen Der Göttlichen Liebe, In Begleitung Der Gedult Joannem von Nepomuck, Den streitend- und überwindenden Blut-Zeugen Christi siegreich einführend*. Es handelt sich dabei um ein Oratorium von Johann Nepomuk Boog, das dieser seinem Namenspatron gewidmet hat.⁴⁸

Boogs Nepomuk-Oratorium war, kurz bevor es nach Herzogenburg gelangte, in zwei Wiener Kirchen aufgeführt worden: am 17. Mai 1748 bei den Karmelitern in der Wiener Leopoldstadt und am 4. Juli 1748 in St. Ursula.⁴⁹ Ein in Brünn überlieferter Librettodruck und die Hauschronik des Ursulinenklosters in Wien belegen diese Aufführungen. Ein Zusatz im Titel des Librettos klärt außerdem darüber auf, dass Johann Nepomuk Boog zur Zeit der Entstehung des Oratoriums noch nicht an St. Peter, sondern im Kloster der Augustiner-Chorherren auf der Wiener Landstraße als Regens Chori gewirkt hat.⁵⁰ Er stand dem Orden also schon länger nahe.

Weitere Einträge in den Handrapularen zeigen an, dass nicht nur geistliche Vokalmusik, sondern auch Instrumentalmusik über Kopieraufträge in das Stift Herzogenburg gelangt ist. Am 20. Dezember 1752 bezahlte der Propst »vor abschreibung 6 Simphonien« 3 fl. 13 kr., am 18. März 1754 »vor 10 Parthien abzuschreiben« 6 fl. 18 kr. und am 9. Jänner 1757 »vor 6 Parthien abzuschreiben« 5 fl. 33 kr.⁵¹ Wahrscheinlich befanden sich unter diesen 16 Parthien jene drei Kompositionen von Franz Josef Aumann und jene fünf von Franz Ignaz Tuma, die im Herzogenburger Musikinventar von 1751ff. in der Rubrik »Parthiae« aufgelistet sind.⁵² Eine definitive Zuordnung ist aber nicht möglich, da sich im Herzogenburger Musikarchiv zu keiner einzigen Parthie und im Übrigen auch zu keiner der inventarisierten Sinfonien und Sonaten auswärtigen Ursprungs Notenmaterial erhalten hat (in Frage kämen neben den genannten Stücken beispielsweise auch Sonaten von J.J. Fux und Tuma sowie Sinfonien von Matthias Georg Monn, Johann Georg Orsler und Gregor Joseph Werner).

Bedeutsam mag in diesem Zusammenhang die freundschaftliche Beziehung zwischen dem seit 1733 in Herzogenburg amtierenden Chorregenten Georg Donberger und Franz Ignaz Tuma, dem Leiter der Kapelle der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine,

48 Das Herzogenburger Musikalieninventar von 1751ff. listet ein Oratorium Boogs, leider ohne Individualtitel: *Oratorium a 4 voc[i] Conc[ertati] 2 violini in d[u]plo Trombone Solo 1 viola obligata Cemballo Violone parti 11 Del Sig[nore] Joa Boog*.

49 Vgl. die Angaben bei Page, *Convent music*, S. 241 (die Autorin nennt allerdings nur ein *Oratorio St. Johann Nepomuk*) und Allan Badley, »Two Martyrdoms of St. Johann Nepomuk: Recovering Leopold Hofmann's Musikalisches Oratorio«, in: Warren Drake (Hg.), *Liber Amicorum John Steele: A Musicological Tribute*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1997, S. 415–432, hier S. 417, Fn. 9; Motnik, »Oratorien am Wiener Theater nächst der Burg«, S. 57.

50 Titelzusatz: »[...] Von Herrn Joanne Nepomuceno Boog, Regens Chori bey denen WW: EE: PP: Augustinern auf der Landstrassen.«, in: Johann Nepomuk Boog, *Oratorium »Triumph-Wagen Der Göttlichen Liebe«*, Libretto, Státní vědecká knihovna v Brně, Sign. Nr. 654, zit.n. Badley, »Two Martyrdoms«, S. 417, Fn. 9.

51 Handrapular 1752 bis 1757, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.2, fol. 16r, 45r und 90v.

52 Fast alle anderen Kompositionen dieser Rubrik stammen vom Herzogenburger Chorregenten Georg Donberger. Vgl. A-H Kat. 1751ff., fol. 318–319.

gewesen sein.⁵³ Außerdem ging Johann Nepomuk Boog bei Tuma in die Lehre.⁵⁴ Der Schwerpunkt auf Kompositionen der Wiener Hofmusiker im Herzogenburger Repertoire um die Mitte des 18. Jahrhunderts dürfte also nicht allein aus den regen Kontakten zur Familie Boog hervorgegangen sein. Vielmehr setzte der bestens vernetzte Chorregent und Komponist Donberger der Stiftsmusik seinen ganz persönlichen Stempel auf. Den ersten Biographen Donbergers zufolge hatte dieser schon während seiner Studienzeit in Wien Unterricht von Antonio Caldara erhalten. Etwas später machte er mit Johann Joseph Fux Bekanntschaft, weiters soll er mit bedeutenden Musikern wie Carl Badia, Franz Conti, Johann Joachim Quantz, (den Brüdern?) Graun und Benda in »nähere Verbindung« getreten sein.⁵⁵

Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang auch Herzogenburger Abschriften einiger Werke Donbergers sowie Kopien zweier Vespers von Tuma (Mus.Hs. 882 und 884). Sie bestehen aus Notenpapier, welches am Wiener Hof bis um die Jahrhundertmitte häufig Verwendung gefunden hat.⁵⁶ Die beiden Vespers weisen noch dazu Gemeinsamkeiten mit Aufführungsmaterialien aus den Beständen der Wiener Hofmusikkapelle auf. Verraten sie uns etwas über ihre Herkunft und etwaige Verbindungen zwischen Herzogenburg und Wien?

Das Aufführungsmaterial von Tumas *Vesperae de confessore* »Dixit Dominus Domino« VogT A-III-13 wird heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt. Es soll laut Umschlagtitel 34 Stimmen umfassen.⁵⁷ Tatsächlich beinhaltet das Konvolut jedoch nur 18 Faszikel, eingefasst in den alten großen Umschlag. Unter dem Titel ist die Jahreszahl 1753 angegeben – wahrscheinlich jenes Jahr, in dem die Stimmen zusammengefasst worden sind. Immerhin 16 Faszikel müssen später entwendet oder ausgeschieden worden sein, was insofern zu verschmerzen ist, als mit dem verbleibenden Material das im Titel erwähnte Besetzungsspektrum vollständig abgedeckt werden kann (Concertato- sowie Ripieno-Stimmen für S, A, T und B sowie

-
- 53 Einem Rechnungsbucheintrag vom 12. Dezember 1762 nach zu urteilen, war auch der Herzogenburger Propst über den zwischen Donberger und Tuma bestehenden Kontakt im Bilde: »Dito [12. Dez.] bezahle dem Herrn Regens Chori den Dem Herrn Tuma Compositori überschicktn Rehe Pockh mit 4 fl. 10 kr.« In: Handrapular 1757–1763, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.3, fol. 95r (bei Hug, *Donberger*, Bd. 1, S. 148, Fn. 336 unrichtige Lesart »Rohrpack«).
- 54 Vgl. Georg Reichert, *Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Universität Wien, 1935, S. 102; MacIntyre, *The Viennese concerted mass*, S. 696, Fn. 31.
- 55 Vgl. Ludwig Mangold und Joseph Neugebauer, »Biographie des Georg Joseph Donberger, regul[ierten] lat[eranensischen] Chorherren des Stiftes Herzogenburg, gewes[enen] Regenschori und Tonsetzers, regul[ierten] lat[eranensischen] Chorherren des Stiftes Herzogenburg 1827«, Ms., A-H Stiftsbibliothek, o.Sign., zit.n. Hug, *Donberger*, Bd. 1, S. 70 und S. 453–454 (auf S. 451–457 vollständiger Wortlaut des Textes).
- 56 Wz: Wappenschild mit einem steigenden Bock in einem unverzierten, einfach ovalen Rahmen mit leicht abgesetzter Bekrönung; IGS in einem rhomboiden Rahmen. Vgl. Hug, *Donberger*, Bd. 1, S. 260 und 266–267 sowie Jan LaRue, »Die Datierung von Wasserzeichen im 18. Jahrhundert«, in: Erich Schenk (Hg.), *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien. Mozartjahr 1956*, Graz [u.a.]: Böhlau, 1958, S. 318–323, hier S. 321.
- 57 Vgl. Franz Ignaz Tuma, »Vesperae de confessore ›Dixit Dominus Domino‹ (= psalmi vesperales et Magnificat) a 4 voci concertanti, 2 violini concertanti, 2 tromboni ripieni, e (voci) ripieni«, A-Wn Mus.Hs. 15728.

Stimmen für 2 vl, cornetto, 2 trb, fag, vlc, org, Maestro di cappella). Ursprünglich muss also eine Doppelüberlieferung vorgelegen haben, wie sie in den Beständen der Wiener Hofkapelle immer wieder vorkommt und bisher vor allem von der Fux-Forschung registriert worden ist. Der zweite Stimmensatz könnte aus der Kapelle der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine stammen. Deren Auflösung erfolgte 1750, woraufhin etliche Musiker in die kaiserliche Hofkapelle übernommen wurden.⁵⁸ Man kann annehmen, dass auch die Notenbestände oder wenigstens Teile davon in das Archiv der Hofmusik überstellt worden sind.

Auf dem Wiener Exemplar von Tumas Vesper VogT A–III–13 ist der kurze Vermerk »1753 Aug C: P:«⁵⁹ zu lesen. Genau in diesem Jahr gelangte ein Stimmensatz des Stücks auch nach Herzogenburg.⁶⁰ Es handelt sich um eine Vesper für Bekennerfeste, derer es im Laufe des Kirchenjahres viele zu feiern gab. Trotzdem beeindruckt die Liste der Aufführungsdaten, denn Tumas Werk wurde in Herzogenburg zwischen 1754 und 1781 mehr als fünfzig Mal vorgetragen. Das Stück war demnach außerordentlich beliebt. Im Vergleich mit dem Wiener Manuskript ist festzustellen, dass beide Abschriften zwar von verschiedenen Kopisten, jedoch auf ein und demselben Papier angefertigt worden sind. Außerdem wurde die Besetzung der Vesper stark reduziert und damit an die Herzogenburger Verhältnisse angepasst: Die vier Vokal-Ripienstimmen und das ebenfalls als Füllstimme eingesetzte Cornetto (Zink), das normalerweise den Sopran verstärken sollte,⁶¹ sowie die Direktionsstimme wurden nicht übernommen. Analog dazu wurde auch die für den Wiener Hof durchwegs typische Generalbassbesetzung mit Fagott, Violoncello, Violon und Orgel halbiert, sodass nur Violoncello und Orgel übrigblieben.⁶²

Exakt dieselben Modifikationen weist auch die Abschrift einer zweiten Vesper von Franz Tuma auf (VogT A–III–8), die ebenfalls in den 1750er Jahren in die Herzogenburger Bestände eingegangen ist. Neben den einzelnen Stimmen liegt lediglich die Rückseite des alten Umschlages vor. Auf diesem sind Aufführungsdaten ab 1758 notiert.⁶³ Die-

58 Vgl. Eybl, *Sammler*innen*, S. 159–163.

59 A-Wn Mus.Hs. 15728, auf Umschlagvorderseite außen »1753«, innen »1753 Aug C: P:«.

60 A-H Mus.Hs. 884 mit dem Titel »Vesperae de Confessore/a/4tor Voc[is] Conc[ertan]tis Con Stromenti/Parti 10/Del Sig[nor]e Francesco Thuma/pro Chor[o] Ducumb[ur]g[ensi] [= Herzogenburg] desc[ripsit] [1]753«. Vgl. Hug, *Donberger*, Bd. 2, S. 143.

61 Das »cornetto« zählte am Wiener Hof bis circa 1750 zu den wichtigsten Blasinstrumenten und bildete zusammen mit zwei Posaunen und Fagott die typische Ripieno-Bläser-Konstellation, wie sie vornehmlich in den Kirchenmusikwerken der Hofkomponisten Ziani, Caldara, Predieri und Fux zum Einsatz kam. Vgl. Dagmar Glüxam, *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Tutzing: Hans Schneider, 2006, S. 493.

62 Vgl. FuxWV, S. 324.

63 Vgl. A-H Mus.Hs. 882. Der erneuerte Notenumschlag enthält 13 Stimmen und trägt den Titel »Vesperae Dominicales a 4 Voci. 2 Violini. 2 Clarini 2 Tromboni Tymp. Organo e Violonzello Auth. Thuma Choro Ducumb[ur]g[ensi]«. Vom originalen Stimmenumschlag ist nur die Rückseite erhalten geblieben. Da die Liste der Aufführungsvermerke in Herzogenburg häufig auf der Vorderseite des Umschlages innen begonnen und auf der Rückseite fortgesetzt wurde, ist es gut möglich, dass dieses Werk auch schon vor dem ersten auf der Rückseite verzeichneten Aufführungsdatum, dem 2. November 1758, in Herzogenburg gespielt worden ist. Im Herzogenburger Musikinventar von 1751ff. ist diese Vesper als Nummer 11 in der Sektion »Vesperae Dominicales cum Clarinis & Tympano.« verzeichnet, in Katalog II (um 1774) rangiert das Werk unter der Nummer 9.

ses Mal sollte das entsprechende Wiener Stimmenmaterial laut Titelangabe 37 Stimmen enthalten, wieder fehlen genau 16 Faszikel.⁶⁴ Auch hier ergibt der Abgleich der in Wien und Herzogenburg beteiligten Kopisten keine Gemeinsamkeiten, aus welchen darauf geschlossen werden könnte, dass die in Wien fehlenden Stimmen jene in Herzogenburg vorliegenden sind. Schon allein die zeitliche Zuordnung spricht aber für die These, die Musikalien der Kapelle von Elisabeth Christine seien nach deren Auflösung zumindest teilweise einer neuen Bestimmung in anderen Kapellen zugeführt worden. Nach dem Ableben der Kaiserinwitwe sprach vermutlich nichts mehr dagegen, das einst exklusive Kapellrepertoire durch handschriftliche Vervielfältigung weiterzuverbreiten.

Einen konkreten Anhaltspunkt für diese These bietet die erste der beiden genannten Tuma-Abschriften, die 1753 nach Herzogenburg gelangt ist.⁶⁵ Just für dieses Jahr findet sich im bereits erwähnten Handrapular von Propst Frigidian ein Eintrag über eine Zahlung von 3 fl. 15 kr. an einen »Hrn: Ristl vor Abschreibung einiger Musicalien«. ⁶⁶ Nun ist der Name Ristl gerade im musikalischen Umfeld Franz Ignaz Tumas kein unbekannter, wirkte doch in der von Tuma geleiteten Kapelle der Kaiserinwitwe ein gewisser Ferdinand Ristl (1699–1758) als Cellist mit.⁶⁷ Dessen Neffe⁶⁸ Anton Ristl (1713–1761) war ebenfalls in der Elisabethinischen Kapelle tätig, zuerst als Part-Austeiler und schließlich als Adjunkt des für Notenkopituren zuständigen Konzertdispensators und Kon-

-
- 64 A-Wn Mus.Hs. 15726, mit zwei Aufführungsdaten für 1753.
- 65 Weitere Unterstützung findet diese These auch im Benediktinerstift Lambach und in der Benediktinerabtei Ottobeuren. In Lambach scheint eine Messe von Tuma unter dem folgenden Titel auf: »Missa Sanctae Elisabethae Viduae Canto: Alto: Tenore: Basso. Violino Primo: Violino 2do. Trombonis 2bus oblig Organo Et Violone A[mandus]A[bbas]L[ambacensis] Authore Dno Francisco Tuma Capellae Magistro S: Caes: Majestatis Elisabethae Viduae«. Gerda Langs Schreiberanalysen zufolge wurde diese Abschrift von dem Lambacher Musiker Joseph Tischer angefertigt. Eine Aufführung vom 3. Dez. 1753 ist vermerkt. Vgl. A-LA Mus.Hs. M 456; RISM online ID no.: 603001576 (Zugriff 14.04.2022); Lang, *Lambach*, Bd. 3, S. 716. In Ottobeuren wiederum liegt das »Stabat Mater â 4. voc: Conc: Canto Alto. Tenore Basso. 2. Violini. 2. Tromboni Con Organo. Del S: Francesco Tuma M: D: C: D: S: M: L'Imp.ce Elis: vedova«. Am Ende der Violone-Stimme findet sich in dieser Abschrift der Hinweis »De Scripsit Joannes Michael hass T: T: tubicen Monasterii ottoburani Anno 1751«, eine Aufführung fand laut Vermerk am 25. Feb. 1758 statt. Vgl. D-OB Mus.Hs. MO 813, RISM online ID no.: 450008349 (Zugriff 14.04.2022); Haberkamp, *Ottobeuren*, S. 207.
- 66 Eintrag vom 20. September 1753, in: Handrapular 1752 bis 1757, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.2, fol. 31r.
- 67 Herbert Vogg, *Franz Tuma (1704–1774) als Instrumentalkomponist, nebst Beiträgen zur Wiener Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts – Die Hofkapelle der Kaiserin-Witwe Elisabeth Christine*, Bd. 3: Franz Tuma als Instrumentalkomponist, Diss. Universität Wien, 1951, S. 115.
- 68 Entgegen der Vermutungen Herbert Voggs war Ferdinand nicht der Bruder Antons, sondern sein Onkel. Anton Ristls Vater Franz Leopold (get. 3. Dez. 1686 in Korneuburg, vst. 28. März 1763 in Wien/St. Stephan), ein bürgerlicher Handelsmann, und der Hofmusiker Ferdinand Ristl (get. 02. Apr. 1699 in Korneuburg, vst. 07. März 1758 in Wien/St. Stephan) waren Söhne des in Korneuburg als Kaiserlicher Salzmacher tätigen Gottfried Ristl. Franz Leopolds Sohn wurde in Korneuburg am 28. März 1713 auf den Namen Antonius Gottfridus getauft. Im Amt als Succentor bei St. Stephan heiratete Anton Ristl im November 1755 die Tochter des Hofmusikers Lambert Graff. Einer der Trauzeugen war der Chorregent der Schottenkirche, Tobias Gsur (1724–1794). Anton starb am 17. Okt. 1761. Vgl. Pfa Korneuburg, Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch, Sign. 01,2,3–03, Sektion Taufbuch S. 30 und 70; DA Wien, St. Stephan, Bahrleibbuch Bahr 03a–082, o.S. (Bild-Nr. 03–Tod–0077), Bahrleibbuch Bahr 03a–087, o.S. (Bild-Nr. 03–Tod–0187), Trauungsbuch 02–057, fol. 226r.

zertmeisters Joseph Leysser (ca. 1708–1771).⁶⁹ Beide Ristls sind mit einem Angehörigen des Herzogenburger Konvents, dem aus Klosterneuburg stammenden Raymundus Ristl (1718–1744), verwandt.⁷⁰

Eine weitere Verbindungslinie nach Herzogenburg lässt sich über Ferdinands Cousin,⁷¹ den Klosterneuburger Chorherrn Augustin Ristl (1684–1752) herstellen. Er versorgte den Herzogenburger Propst in den Jahren 1747 und 1750 mit einigen Büchern.⁷² Die Lektüre kam allerdings nicht aus Klosterneuburg, sondern aus Wien, wo Augustin Ristl bereits seit den 1730er Jahren sesshaft war.⁷³ Noch nicht genug der Querverbindungen, schließt sich der Kreis über die weitverzweigte Familie Ristl auch zum Wiener Organisten Johann Nepomuk Boog: Bei der Taufe seines Sohnes Karl Franz Xaver Andreas stand Anton Ristls Bruder Karl Pate.⁷⁴

Zugegebenermaßen ist das hier dargestellte Beziehungsnetz schwer durchschaubar (s. Abb. 16) und mancher Knotenpunkt für den Transfer von Musikalien aus Wien nach Herzogenburg wohl weniger relevant als andere. Aus weiterer Entfernung betrachtet, lassen die vielen kleinen Mosaiksteine aber auch Ansätze von Mustern und damit generelle Merkmale der Musikaliendistribution um 1750 erkennen: In dieser Phase bildeten enge persönliche Beziehungen, insbesondere familiäre Netzwerke und der Austausch unter Angehörigen einer Gemeinschaft – sei es ein Orden oder eine Musikinstitution – jene Relationen, über die Musikalientransfers angebahnt wurden. Privatkontakte konnten mitunter auch dorthin Türen öffnen, wo offizielle Handelsbeziehungen undenkbar gewesen wären, allen voran in die angesehenen Hof- und Adelskapellen.

69 Vgl. Eybl, *Sammler*innen*, S. 131–133.

70 Vgl. »ALBUM Canoniae Ducumburgensis ad Div. Georgium«, Ms., begonnen in Herzogenburg um 1816, bis heute fortgeführt, A-H Prälaturarchiv, S. 60. Raymundus Ristl (15. Aug. 1718–21. Mai 1744, Profess 17. Aug. 1738, Priesterweihe 22. Juli 1742) war ein Sohn des Grundschreibers von Stift Klosterneuburg Johann Karl Ristl. Raymundus' Bruder Ferdinand Karl (Geburtsname Carl Ignaz Hartmann) Ristl (18. Dez. 1716–21. Dez. 1771, Priesterweihe am 1. Apr. 1742) war als Klosterneuburger Chorherr ab 1752 Studienpräfekt im Wiener Stiftshof und ab 1758 Dekan an der Theologischen Fakultät der Universität Wien. Vgl. Berthold Otto Černík, *Die Schriftsteller der noch bestehenden Augustiner-Chorherrenstifte Österreichs. Von 1600 bis auf den heutigen Tag*, Wien: Kirsch, 1905, S. 215–216.

71 Mittels der Taufbucheinträge in Korneuburg und Klosterneuburg ist zu belegen, dass Augustin (Geburtsname Johann Leopold) Ristl, der Klosterneuburger Grundschreiber Johann Carl Ristl, der bürgerliche Handelsmann Franz Leopold Ristl, der Hofmusiker Ferdinand Ristl, Ignaz (Ignaz) Ristl und Ivo (Leopold) Ristl Söhne der in Korneuburg geborenen Brüder Mathias (Beruf: Fleischhauer), Gottfried (Kaiserlicher Salzmacher) und Johann Georg (Förster im Stift Klosterneuburg) waren. Vgl. PFA Korneuburg, Tauf-, Trauungs- und Sterbebuch 01,2,3–03, S. 15, 18, 30 und 70; PFA Klosterneuburg/Stiftspfarre, Taufbuch, 01–02, S. 26 und 35.

72 Vgl. Handrapular 1746–1751, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.1, fol. 15r, 16v und 43v.

73 Augustin Ristl betreute die Wiener Pfarre Hietzing, wirkte zeitweilig als Präfekt der in Wien studierenden Angehörigen von Stift Klosterneuburg und betätigte sich auch schriftstellerisch. Vgl. Černík, *Schriftsteller*, S. 213–214.

74 DA Wien/St. Stephan, Taufbuch Sign. 01–084, fol. 246r, Eintrag vom 3. Dez. 1761: »Carolus Franc./Xav: Andreas./[Vater:] Joes Nepomucenus von Boog, Regens Chori beÿ St:/Peter. Eleonora ux./[Pate:] Carolus Ristl. B. Handels: Mann. Keßlerin obst.«

5.1.4 Produktion und Logistik, Preisgestaltung und -entwicklung

Die bisher evaluierten Quellen lassen auf wesentliche Spezifika der Musikaliendistribution im Zeitraum zwischen 1750 und 1780 schließen: Neue Kompositionen aus Wien gelangten hauptsächlich durch manuelles Vervielfältigen in die Hände von Klostermusikern. Einige der angehäuften Sammlungen beinhalten Manuskripte, die vermutlich schon in der Hauptstadt von Berufskopisten hergestellt worden sind; die allermeisten Bestände kamen aber aus hauseigener Produktion, stammten also von Klosterkopisten. Fertigung und Verbreitung der Noten ging in diesen beiden Fällen mit unterschiedlichen produktionstechnischen und logistischen Prozessen einher. Ebendiese hatten wiederum direkte Auswirkungen auf die Preisgestaltung. Ausgehend von der These, wonach sich das »Konsumverhalten« der Klöster schon in dieser Frühphase des professionell betriebenen Handels mit Musikalien an den Marktpreisen orientiert hat, rücken nun finanzielle und materielle Komponenten in den Mittelpunkt der Untersuchung.⁷⁵

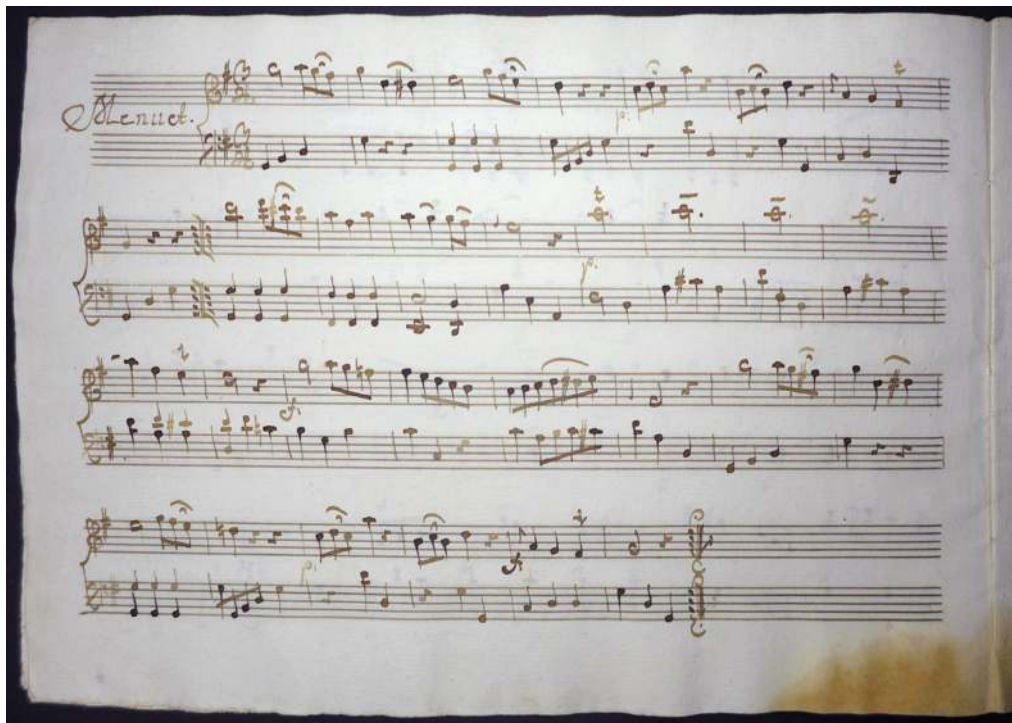
Hier drängt sich die Frage auf, wie häufig Mönche und Klostermusiker die Dienste von Berufskopisten in Anspruch genommen haben. Mithilfe der bereits existierenden Studien über Kopisten in Quellenkorpora der in und um Wien angesiedelten Hofkapellen gelang es bereits, einzelne Klosterquellen als Abschriften höfischer Provenienz zu identifizieren. Im Musikarchiv von Stift Kremsmünster liegen zum Beispiel Kopien von Werken Johann Joseph Fux', die aus der Feder eines Hauptkopisten der Wiener Hofmusikkapelle stammen.⁷⁶ Die Handschrift des esterházyschen Hofkopisten Joseph Elßler senior wurde wiederum in einer Abschrift von Joseph Haydns Sinfonie Nr. 67 in Kremsmünster sowie in St. Florian liegenden Kopien der Sinfonien Nr. 14, 21, 29 und der »Nikolaimesse« Hob XXII:6 identifiziert.⁷⁷

75 Vgl. Christiane Maria Hornbachner, »Netzwerke zwischen Stadt und Land: Klöster als Konsumenten am Wiener Musikalienmarkt 1750–1780«, in: *De musica disserenda* XVI/I (2020), S. 103–119.

76 Es wird vermutet, dass es sich bei diesem Schreiber um einen von Fux' Hauptkopisten am Wiener Hof, entweder um Andreas Abendt (1656–1729) oder Kilian Reinhardt (1653–1729), handelt. Vgl. Josef-Horst Lederer, »Zur Datierung der Triosonaten und anderer Werke von Fux«, in: Harry White (Hg.), *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, Aldershot: Scolar Press, 1992, S. 109–137, hier S. 119, 125f.; Martin Eybl, »Zum vorliegenden Band«, in: *Johann Joseph Fux: Triosonaten*, vorgelegt von Martin Eybl, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 2000, S. VII–XV, hier S. X–XII.

77 Hob I:67 in A-KR Mus.Hs. H 4.49 (zusammen mit Johann Schellinger und einem weiteren unbekanntem Kopisten verfasst); Hob I:14, 21 und 29 in A-SF Mus. 27/33a, 34 und 35; Hob XXII:6 in A-SF Mus.Hs. 2/169 (zusammen mit zwei unbekanntem Kopisten verfasst). Vgl. Robert von Zahn, »Der fürstlich Esterházysche Notenkopist Joseph Elßler sen.«, in: *Haydn-Studien* 6/2 (1988), S. 130–147, insbesondere S. 140–142.

Abbildung 17: Schriftprobe des »Fürnberg-Morzin-Kopisten Nr. 4« aus den Melker Beständen (A-M V.66 mit Hob III:4 in Bearbeitung für Streichtrio und Cembalo, fol. 4v)



Ein besonders interessanter Fall ist der von H. C. Robbins Landon zuerst als »Viennese Professional Copyist No. 2«, dann als »Fürnberg-Morzin-Kopist Nr. 4«⁷⁸ bezeichnete Schreiber. Er dürfte in den 1760er Jahren mit Joseph Haydn eng zusammengearbeitet haben, denn in einigen seiner Kopien finden sich Korrekturen und Hinzufügungen von Haydns Hand. Nach Landons Einschätzung könnte der Kopist sogar Haydns Wiener »Skriptorium« angeführt haben. Seine Manuskripte sind heute sowohl in österreichischen als auch in tschechischen Musikarchiven nachzuweisen. Einige liegen in Klöstern, so zum Beispiel Haydns Sinfonie Nr. 10 und 52 in St. Florian, die Streichtrios Hob V:C1 und F1 sowie eine Sammlung von frühen Haydn-Streichquartetten in Melk (Hob III:1, 3, 4, II: 6, III: 6, vgl. Abb. 17). Eventuell zählen auch die Sinfonien Nr. 19, 20 und 25 in Prag dazu, die aber ursprünglich Teil der Sammlung der Barmherzigen Brüder in Kukul gewesen sind.⁷⁹ Die Produkte des »Fürnberg-Morzin-Kopisten Nr. 4« verbreiteten sich

78 Benennung nach Landon, *The Symphonies*, S. 45 und 611 und ders., *Haydn. Chronicle 1*, S. 251. Vgl. Feder, »Überlieferung und Verbreitung«, S. 27. Stephen Carey Fischer identifizierte den Kontrabassvirtuosen Friedrich Pischelberger (1741–1813), der unter anderem im französischen Theater in Wien angestellt war, als Landons »Wiener Kopist Nr. 2«. Schon dessen 1774 verstorbener Vater Franz hatte den Beruf des »Notenschreibers« ausgeübt. Vgl. Stephen Carey Fisher, *Haydn's Overtures and their Adaptations as Concert Orchestral Works*, Ann Arbor, Mich.: University Microfilms Internat, 1986 (zugleich Doctoral diss. University of Pennsylvania 1985), S. 459–468.

79 Hob I:10 in A-SF: Kat. 27/28; Hob I:52 in A-SF: Kat. 27/47; Hob V:C1 und F1 in A-M: V.765 und 766; Hob III:1, 3, 4, II:6, III:6 in A-M: V.67 und 74, 68 und 77, 66 und 74, 76, 79 sowie V.765 und V.766;

also auffällig weit. Daraus ist zu schließen, dass er tatsächlich mit dem Verkauf von Notenmanuskripten sein Geld verdient hat – ganz im Unterschied zu den bisher genannten Personen, die als Hofkopisten höchstwahrscheinlich gar nicht dazu befugt waren, Musikalienbestände ihrer Kapellen in Umlauf zu bringen, geschweige denn, sich daran finanziell zu bereichern.

Ob und wie man aus der Erscheinungsform der Notenmanuskripte professioneller Schreiberhände allgemeine Kriterien für die Identifizierung von Wiener Berufskopien ableiten kann, hat Dexter Edge in einer Grundlagenstudie über Mozarts Wiener Kopisten vorgeführt.⁸⁰ Der »Fürnberg-Morzin-Kopist Nr. 4« reiht sich in Edges Typologie ein: Seine Kopien zeigen routiniert und einheitlich wirkende Schriftzüge, die charakteristischen Schlüssel- und Notenformen und häufig Taktsummen bei Doppelstrichen. Wie für Wiener Kopistenwerkstätten üblich, schrieb er auf hochqualitativem, aus oberitalienischen Produktionsstätten stammendem Papier.

Komplizierter wird es, wenn Produkte der Klosterkopisten von jenen der Wiener Berufskopisten unterschieden werden sollen. Öfter als vermutet weisen erstere ein ähnlich flüssiges, sauberes und einheitliches Schriftbild wie die Manuskripte von professionellen Schreibern auf. Zudem taugt auch die Papieranalyse nur bedingt als Unterscheidungskriterium, da Notenschreiber in Klöstern lokal hergestelltes Beschreibmaterial ebenso verwendet haben wie einige der in Wien verbreiteten italienischen Papiere. Dass aus diesen Gründen oftmals nur vage Zuordnungen vorgenommen werden können, zeigt sich nicht zuletzt in den Kritischen Berichten der Haydn-Gesamtausgabe. Hier wird die Provenienz klösterlicher Quellen (und nicht bloß diese) häufig mit bewusst unpräzise formulierten Angaben umschrieben. Für die Klosterquellen von Haydns Sinfonie Nr. 63 werden Zuordnungen wie »wohl Wiener Berufskopie«, »wahrscheinlich Wiener Berufskopie«, »Berufskopie unbekannter (lokaler?) Provenienz« oder »unvollständige Berufskopie unbekannter Provenienz« getroffen.⁸¹ Es ist zu hoffen, dass großangelegte Grundlagenstudien über das Wiener Kopistenwesen bald neue Anhaltspunkte liefern und speziell das diffuse Phänomen der »Kopistenbüros«⁸² endlich detailreich erschließen.⁸³

Hob I:19 in CZ-Pnm: XLIII C 290 (vm. Kukus); Hob I: 20 in CZ-Pnm: XLIII C 303 (vm. Kukus); Hob I:25 in CZ-Pnm: XLIII C 291 (vm. Kukus).

80 Vgl. Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 164–167 und 254–301.

81 Vgl. z.B. JHW I.9, KB zu Sinfonie in C-Dur Hob I:63, S. 270–272.

82 Dexter Edge gibt zu bedenken, dass der Begriff des »Kopistenbüros« (»copy shop«) in der einschlägigen Forschungsliteratur zwar immer wieder erwähnt wird, bislang aber keine Quellen erschlossen worden sind, die eine derartige Organisationsform tatsächlich belegen. Vgl. Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 68 sowie 100f.

83 Im Rahmen zweier vom Fonds zur Förderung wissenschaftlicher Forschung (FWF) finanzierter Forschungsprojekte »Cultural Transfer of Music in Vienna, 1755–80« (2014–2020) und »Paper and Copyists in Viennese Opera Scores, 1760–1770« (2021–2024) wurden Kopisten und Papiere in Wiener Opernpartituren systematisch aufgenommen und samt Bildmaterial in eine Online-Datenbank eingepflegt. Das gesammelte Material ist nach Werkdaten wie Komponistennamen, Titel und Bibliothekssignatur sowie nach Wasserzeichen und Schreibermerkmalen (Copyist Identifier) durchsuchbar: https://www.mdw.ac.at/imi/ctmv/p_and_c/ (Zugriff 31.10.2022). Vgl. Christiane Maria Hornbacher/Constanze Marie Köhn, »Watermarks in Viennese Opera Scores: Toward a Comprehensive Database of Music Paper 1760–1775«, in: *Artist's Paper: A Case in Paper History*, hg. von Patricia Engel et.al., Horn: Berger Verlag, 2023, S. 484–502.

Bei der Frage nach dem Vorkommen von Berufskopien in klösterlichen Sammlungen empfiehlt es sich also abermals, die Quellensuche auf andere Bereiche auszudehnen und speziell die Rechnungsbücher nach informativen Einträgen zu durchforsten. Die sprichwörtliche Suche nach der Nadel im Heuhaufen kann sich auch hier lohnen, wie ein Fund aus dem niederösterreichischen Zisterzienserstift Zwettl zeigt. In den *Wienerischen Geld=Rechnungen*, in welchen die Buchhaltung der Wiener Dependance des Klosters dokumentiert worden ist, findet sich ein Rechnungsposten vom 10. August 1757 mit folgendem Wortlaut: »[...] H[errn] Conti wegen 3. Messen in Spartitur – 3 [fl.] 30 [kr.]«. ⁸⁴ Leider geht aus der Notiz nicht hervor, ob der erwähnte Conti ⁸⁵ seine eigene Komposition verkauft oder diesen Schreibdienst als Berufskopist oder auch als Privatperson geleistet hat. Sehr wohl lässt sich aber feststellen, dass er in Wien über den dort angesiedelten Zwettler Stiftshof für die Anfertigung von Abschriften dreier Messen entlohnt worden ist. Die erworbenen Noten waren ganz offensichtlich für den Einsatz in Zwettl bestimmt, denn der betreffende Zahlungsvermerk unterfällt der Rubrik »Auf unterschiedliche in das Closter Erkauffte Sachen«. Sehr wahrscheinlich wurden die Partiturokopien angekauft, um aus ihnen erst im Kloster die Stimmen herauszuziehen. Hat man so also bewusst gespart?

Ob in Chorregentereien finanziell nur wenig Spielraum bestanden hat oder speziell für Neuerwerbungen aus dem Vollen geschöpft werden konnte, ist aus heutiger Sicht nicht leicht zu eruieren und auch nicht zu generalisieren. Vieles deutet darauf hin, dass der Umgang mit Geldmitteln in den Kapellen der verschiedenen Klöster und Kirchen unterschiedlich geregelt war und tendenziell sparsam mit den vorhandenen Ressourcen umgegangen werden musste. Der weltliche Regens Chori an der St. Jakobs-Kirche in Brünn, Peregrin Gravani (1732–1815), verpflichtete sich 1763 laut Magistratsprotokoll dazu, regelmäßig neue Musikstücke »zur ledig: abcopirung herbey zuschaffen, oder zu procuriren« ⁸⁶ und diese Sammlungszugänge in einem Inventar zu verzeichnen. Er willigte außerdem ein, »solch neu eingeschafte Musicalien an Messen, Vespern, Requiem und was sonst erforderlich sein wirdt, der Kirchen S[ancti] Jacobi eigenthumb vor nun

84 »Wienerische Geld=Rechnung A[nn]o [1]757«, A-Z Stiftsarchiv, Wiener Hof Rechnungsbeilagen 13, Sektion »Auf unterschiedliche in das Closter Erkauffte Sachen.«, Punkt 67, o.S.

85 Es könnte sich bei ihm um einen Nachfahren des Wiener Hoftheorbisten Bartolomeo Francesco Conti (ca. 1681–1732) handeln, am wahrscheinlichsten um dessen Sohn Ignazio Maria (1699–1759), der ab 1719 ebenfalls als Theorbist an der Hofkapelle wirkte und wie sein Vater als Komponist von musikdramatischen Werken und Messen in Erscheinung trat. Im Übrigen kommt der Name Conti in zwei Annoncen im *Wienerischen Diarium* vor, in denen der Verleger der Zeitung, Johann Peter van Ghelen, händisch angefertigte Musikalien bewirbt: »[WD 3. Nov. 1725 (Nr. 88), S. 7:] Es seynd verschiedene Opera und Festa alle in Spartitura sauber geschrieben und in roten Saffian mit vergolden Schnitt gebundener zu verkaufen als: [...] Allessandro, la Musica è del Sig. Conti, 5. Act. [...]«; »[WD 17. Jan. 1731 (Nr. 5), S. 9f.:] Nachfolgender Musicalischer Sachen halber hat sich ein kaufender Liebhaber bey dem Verleger des Wieneris[chen] Diarii [v. Ghelen] zu erkundigen. [...] Num. 72. Cantata Soprano del Sig. Conti.« Vgl. Gericke, *Wiener Musikalienhandel*, S. 101.

86 CZ-Bam, Bestand A 1/3 – Manuskripte, Sign. 1355, S. 686–687, zit. in: Helena Kramářová, »Neu besorgte Musikalien für die Stadtpfarrkirche St. Jakob in Brünn zwischen den Jahren 1763 und 1781«, in: *Musicologica Brunensia* 53/2 (2018), S. 239–270, hier S. 242.

und zu Kunft zu überlassen.«⁸⁷ Das Schlusswort »überlassen« könnte bedeuten, dass Gravanis Gehalt als Chorregent auch für den Erwerb neuer Noten erhalten musste.⁸⁸ Eine Rechnungslegung dürfte bei einem solcherart gedeckelten Budget nicht erforderlich gewesen sein.

Demgegenüber mussten die Melker Chorregenten des 18. Jahrhunderts eigene Rechnungsbücher führen. Sie waren – abgesehen vom 1787 eingesetzten Franz Schneider – Mitglieder des Konvents und bezogen kein Gehalt. Ein Mal jährlich gingen die Regenschoriats-Rechnungen an den Melker Hausökonom, den »Hauptmann«. Er hatte im Gegenzug dafür Sorge zu tragen, den Chorregenten angefallene Ausgaben zu ersetzen oder sie mit den nötigen Geldbeträgen auszustatten.⁸⁹ Protokolle dieser Vorgänge, die wenigstens fragmentarisch erhalten geblieben sind, liegen in Robert N. Freemans bekannter Melk-Studie größtenteils transkribiert vor. Mittels dieser Daten lassen sich die Geschäftsaktivitäten der Melker Chorregenten genauer auskundschaften (vgl. Tab. 11).⁹⁰

Einzelne Vermerke zeigen, dass Notenmaterial nicht ausschließlich hausintern, sondern fallweise auch von professionellen »Abschreibern« hergestellt worden ist. Über die Gründe für deren Beauftragung kann nur spekuliert werden. Keinesfalls war sie ein bequemes und kostengünstiges Mittel zur Entlastung des Chorregenten. Vielmehr fand die Auslagerung der Notenproduktion nur in Ausnahmefällen statt, etwa weil für einen bestimmten Festanlass Aufführungsmaterialien bereitgestellt werden mussten oder aufwändige Prachthandschriften angelegt wurden. Im Eintrag vom 10. Februar 1780 ist ausnahmsweise der Bezugsort genannt.

Kein einziger Zahlungsvermerk enthält Angaben zum Seitenumfang der erworbenen Werke. Die durchschnittlichen Kosten von Notenkopituren sind daher bloß näherungsweise zu bestimmen. Freeman kam nach Auswertung relevanter Melker Rechnungen auf einen durchschnittlichen Satz von 3 Kreuzern pro kopiertem Bogen⁹¹ (Bifolio).⁹²

87 Diese am 3. Juni 1763 von Gravani unterzeichnete Empfangsbestätigung galt offensichtlich als eine Art Dienstvertrag. Vgl. CZ-Bam, Inventář uložení v rukopisech jakubské knihovny, č. 16, zit.n. Theodora Straková, »Hudba na jakubském kúru v Brně od 2. poloviny 17. do začátku 19. století« (= Die Musik am Jakobschor in Brünn seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts), in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* (1984), H 19–20, S. 105–112, hier S. 110.

88 Für diesen Gedanken spricht auch die Beobachtung, dass schon die Notensammlung eines Vorgängers von Gravani im Chorregentenamt – jene von Matthias Franz Altmann (vst. 1718) – in den Kirchenbesitz übergegangen war. Vgl. Spáčilová, »Kirchenmusik Wiener Komponisten in Mähren«, S. 288.

89 Üblicherweise erhielt das Melker Regenschoriat aus der Kammerkassa vierteljährlich einen fixen Geldbetrag (z.B. 1776 vier Mal 43 fl.). Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 36.

90 Vgl. ebd., S. 392–470.

91 Dexter Edge hat anhand dreier Fallbeispiele überzeugend dargestellt, dass sich die Bezahlungsform pro kopiertem »Bogen« im Allgemeinen nicht auf den vollständigen Papierbogen bezog, wie er in der Papiermühle mit einem Sieb geschöpft worden ist, sondern auf Halbbogen/Bifolios. Ein Mal in der Mitte gefaltet, umfasste ein kopierter »Bogen« also vier beschriebene Seiten. Vgl. Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 119–134, insbesondere S. 131–134.

92 Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 38. Leider führt Freeman nicht näher aus, auf Basis welcher Informationen er diesen Mittelwert errechnet hat.

Ist dieser Wert tatsächlich korrekt, wäre Melk an wesentlich preiswertere Musikalien gekommen als andere Kapellen. Doppelt so hoch war der Preis zum Beispiel um 1720, als der Propst von Dürnstein einem unbekanntem Schreiber die Kopiaturn mehrerer Parthien mit 6 Kreuzern pro Bogen vergütete.⁹³ Den Herzogenburger Propst kostete 1752 jeder Bogen Notenkopie, den der bereits erwähnte Boog für ihn anfertigte, 5 Kreuzer »sambt Papier«.⁹⁴ Für die 1759 aus Wien in die Kapelle des Erzbischofs Leopold II. Friedrich Egk von Hungersbach in Olmütz mitgebrachten Streichtrios wurden pro Bogen zwischen 5 und 7 Kreuzer ausgelegt.⁹⁵ Joseph Haydns Hauskopist Johann Schellinger berechnete noch im Jahre 1782 einen Standardpreis von 5 Kreuzer pro kopiertem Bifolio.⁹⁶ Im nordböhmischen Kukul wurden 1767 für 110 Bogen mit Kirchenmusikwerken, die in Wien gefertigt worden waren, 9 Gulden und 10 Kreuzer bezahlt, also exakt 5 Kreuzer pro Bogen.⁹⁷

Tabelle 11: Entlohnung von Notenkopisten, verzeichnet in den Melker Regenschoriats-Rechnungen

Datum	Wortlaut des Eintrags	Originalquelle
27.04.1767	Auf Befehl S[eine]r Hochwürden und Gnaden für eine Opera der Tobias [= <i>Applausus de Tobiae historia</i> , Text: Beda Schuster, Musik: Robert Kimmerling, UA 22. April 1767 in Stift Melk] mit 3 grossen Acten Abschreiberlohn samt Papier [...] – 62 fl. 19 kr.	RCR 1767, fol. 2; Freeman, <i>Melk Abbey</i> , S. 427 (Dok.-Nr. 7677).
01.10.1767	... für eine Mess mit 2 oblig[aten] Chören Kyrie und Gloria ohne Komposition Abschreiberlohn – 5 fl. 36 kr.	RCR 1767, fol. 1 v; S. 428 (76710).
08.06.1772	... wegen der Opera für seine Eminenz H. Kardinal von Migazzi dem Abschreiber – 10 fl. 48 kr.	RCR 1772, fol. 1; S. 438 (7726).
27.07.1773	Dem Abschreiber wegen der angeführten Opera für den Bischoff von Passau oder Sr Excell[enz] H[errn] Nuncius. – 16 fl.	RCR 1773, fol. 1v; S. 440 (7733).
25.06.1777	... für das Duppliren einer großen Messe, und einer Symphonie; dann für die Antiphonen zum Fronleichnamfest – 52 kr.	RCR 1777, fol. 1; S. 442 (7773).
02.03.1779	... für reuterische Musikalien, so R. P. Leopoldus eingekaufet. – 22 fl. 10 kr.	RCR 1779, fol. 1; S. 453 (7792).
10.02.1780	... für Musikalien, die zu Wien geschrieben worden. – 15 fl.	RCR 1780, fol. 1; S. 457 (7803).
17.09.1781	... fürs Notenschreiben zur Komödie. – 6 fl.	RCR 1781, fol. 2; S. 461 (7819).

93 Vgl. Penz/Merta, *Kalendernotizen*, S. 230.

94 Originaler Wortlaut des Vermerks vom 20. März 1752: »[...] vor abschreibung einiger Musicalien Hrn: Pockh ersetzt den bogen à 5 kr. sambt Papier [...]«, in: Handrapular 1752–1757, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.2, S. 14v.

95 Vgl. Sehna, »Egk/Olmütz 1760«, S. 297 sowie S. 308–309.

96 Vgl. Jahreskonto der Opernkopiaturn – von Haydn revidiert, Esterház, Dezember 1782 [Handschrift des Kopisten Schellinger], zit. in: Haydn/Bartha, *Briefe*, Dok.-Nr. 50, S. 121.

97 Vgl. Freemanová, *Collectio fratrum*, Bd. 1, S. 56.

14.04.1785	... für das Schreiben des Singspiels zur zweiten Primitz des Hochseligen H. H. Abts Urban. – 6 fl. 15 kr. Für das Schreiben einer grossen Messe zu eben dieser Feierlichkeit. – 3 fl. 6 kr.	RCR 1785, fol. 1; S. 469 (7853).
08.11.1785	... für die Komposition des Requiem HH. DD: Urbani. – 4 fl. 22 kr. – für das Abschreiben. – 2 fl. 12 kr.	RCR 1785, fol. 1v; S. 470 (7855).

Wurden die Schreibutensilien vom Auftraggeber zur Verfügung gestellt oder anfallende Transportkosten vom Empfänger übernommen, könnte der Kopistenlohn auch geringer bemessen worden sein. Dennoch erscheint es im hier behandelten Untersuchungszeitraum gerechtfertigt, 5 Kreuzer pro Bogen als einen gängigen Durchschnittspreis einzustufen.⁹⁸ Bei der Kopie einer Sinfonie dürfte also je nach Besetzungsumfang, Länge des Werks und Schriftbildgestaltung mit einer Preisspanne von circa 30 Kreuzern bis zu 2 Gulden zu rechnen gewesen sein.⁹⁹ Daran gemessen, bewegte sich der Herzogenburger Propst eher an der preislichen Untergrenze, als er im Jahre 1752 einem nicht namentlich genannten Kopisten »[...] vor abschreibung 6 Simphonien [...]« 3 Gulden und 13 Kreuzer zukommen ließ.¹⁰⁰

Auch die frühesten in Wien angebotenen Drucke von Sinfonien rangierten in einem ähnlichen Preissegment. Sie waren weder signifikant teurer noch wesentlich billiger als Notenmanuskripte aus der Hand professioneller Kopisten. Die Ghelen'sche Buchhandlung bot 1770 per Inserat im *Wienerischen Diarium* zwei Sammlungen mit je sechs Sinfonien Ignaz Holzbauers feil, die eine um zwei, die andere um drei Gulden. Und auch einer der frühesten in Wien verfügbaren Drucke von Sinfonien Joseph Haydns (Nr. 20 und 21), den Van Ghelen 1772 im *Wienerischen Diarium* bewarb, sollte für einen vergleichsweise erschwinglichen Preis von 1 fl. 20 kr. über den Ladentisch gehen.¹⁰¹ Dieses Preisniveau macht deutlich, dass bereits die ersten in Wien tätigen Anbieter von Notendruckern in Konkurrenz zu den Berufskopisten traten und deren Kundschaft abzuwerben versuchten. Indessen schien der sich merklich abzeichnende Wandel des Musikalienhandels die herrschenden Käufergewohnheiten – insbesondere jene von Klosterangehörigen – vorerst nicht maßgeblich zu verändern.

Gründe für die Präferenz händisch geschriebener Noten könnten nicht nur ökonomische Erwägungen gewesen sein, sondern auch eingewurzelte Nutzergewohnheiten. So äußerte schon Johann Gottlob Immanuel Breitkopf um 1770 die Vermutung, der Liebhaber wolle sich nicht an das Musizieren aus gestochenen oder gedruckten Noten ge-

98 Dexter Edges Berechnungen zum Lohnniveau, für die er Inserate von in Wien tätigen professionellen Kopisten der 1780er Jahre heranzog, ergaben bei der Anfertigung von Instrumentalstimmen Durchschnittspreise von 6 bis 7 Kreuzer pro Bogen. Vgl. Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 135–137.

99 Diese Werte basieren auf der Annahme, dass für jede Stimme ein bis zwei Bogen (Bifolios) beschrieben wurden. Bei einer mittelgroß dimensionierten Sinfonie mit der Besetzung vl 1, vl 2, vla, bs, ob 1, ob 2 und cor 1/2 ergäbe dies zwischen 7 und 14 Bogen, somit einen Kostenaufwand von 35 kr. bis 1 fl. 10 kr.

100 Vgl. hier Fn. 51.

101 Vgl. Gericke, *Wiener Musikalienhandel*, S. 25f.

wöhnen und nehme deshalb sein Angebot an Notendrucken nur zögerlich an.¹⁰² Handgeschriebene Musikalien, mit denen Breitkopf vorwiegend handelte, waren zu diesem Zeitpunkt ganz offensichtlich die beliebtere Ware.¹⁰³ Dass deren Preis mithin höher war als jener der Drucke, dürfte Kaufentscheidungen zunächst nicht beeinflusst haben.

Breitkopfs Einschätzung hätte wohl genauso den Musikern der Klöster gelten können. Die Vorliebe für Manuskripte war hier, wo Schriftkultur und Schreiben von Hand schon seit frühester Zeit als ein zentrales Betätigungsfeld galt, zweifellos noch stärker ausgeprägt. Vielleicht ist darin auch der Hauptgrund dafür zu suchen, warum sich Ordenshäuser im 18. Jahrhundert sowohl hinsichtlich der Beauftragung von Berufskopisten als auch bezüglich des Erwerbs von Notendrucken eher zurückhaltend zeigten. Schreibkräfte waren im Kloster in Person der angestellten Musiker, der musizierenden Mönche und Klosterschüler zur Genüge vorhanden. Zudem war Notenpapier vergleichsweise günstig zu erstehen, speziell wenn es von lokalen Papiermachern stammte.

Einige Klöster waren selbst im Besitz einer Papiermühle, so zum Beispiel Stift Kremsmünster, dessen 1542 eingerichtete Produktionsstätte von mehreren Generationen der Papiermacherfamilie Wurm geleitet wurde.¹⁰⁴ Andere Ordenshäuser wie Stift Herzogenburg und Stift Göttweig bezogen das Material von auswärts und registrierten die Papierankäufe in Rechnungsbüchern (s. Tab. 12 und 13¹⁰⁵). In den beiden nur gut 15 Kilometer voneinander entfernten Klöstern wurde in regelmäßigen Abständen und in erstaunlich umfangreichen Mengen Notenpapier erworben. Selbst mit den großen Vorratskäufen war maximal für zwei Jahre das Auslangen zu finden. Da wie dort wurde innerhalb eines Jahres mindestens ein halber bis ein Ries Notenpapier »verbraucht«, also mit neuer Musik beschrieben (1 Ries entspricht 20 Buch respektive 480 Bogen Papier¹⁰⁶).

102 Vgl. ebd., S. 99 sowie Oskar von Hase, *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, Bd. 1: 1542 bis 1827, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 41917, S. 91.

103 Wie Barry S. Brook im Vorwort zur 1966 veröffentlichten Faksimile-Ausgabe des Breitkopf-Katalogs betont, handelte Breitkopf größtenteils mit handschriftlich erstellten Kopien. Der Leipziger Verleger dürfte zwar intensiv an der Entwicklung einer eigenen Notendrucktechnik mit beweglichen Typen gearbeitet haben, konnte damit aber nicht in Konkurrenz zu den verbesserten Notenschnitttechniken der 1770er und 1780er Jahre treten: »It must be understood, however, that in most instances Breitkopf made and sold *manuscript* copies [...] rather than printing them. This points up the irony of the story: Breitkopf's hopes for his music type were never realized.« Brook, *Breitkopf thematic catalogue*, S. ix [Herv.i.O.].

104 Vgl. Georg Eineder, *The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian Empire and their watermarks*, Hilversum: The Paper Publications Society, 1960, S. 6.

105 Die Angaben in Tab. 12 gehen auf die Herzogenburger Handrapulare der Jahre 1747 bis 1775 zurück: Handrapular 1752–1757, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.2; Handrapular 1757–1763, H.3.1.B.3.3, Handrapular 1764–1775, H.3.1.B.3.4. Alle angeführten Ausgaben entstammen der Rubrik »Ausgaben Verschiedene«. Die in Tab. 13 gelisteten Posten finden sich in den Göttweiger Rentamtsrechnungen der Jahrgänge 1750–1780 sowie auf den dazugehörigen Quittungen (»Stift Göttweigsche Rent- und Kontribuzions-Rechnungen«, Jge. 1750–1780, A-GÖ Stiftsarchiv, Fach-Nr. 38–53). Alle angeführten Ausgaben entstammen der Rubrik »Aufsgaab Auf Kirchen Nothwendigkeiten und um erkaufte Wax«. Leider werden weder die Bezugsquellen noch die Papierhersteller namentlich ausgewiesen.

106 Diese Papiermengenwerte sind in Adelungs *Grammatisch-kritischem Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* von 1808 (Bd. 3, Sp. 1114) überliefert. Sie sind aber trotzdem nur als Näherungswerte zu

Tabelle 12: Ausgaben für Notenpapier zwischen 1750 und 1780, verzeichnet in den Herzogenburger Rechnungsbüchern

Datum	Wortlaut des Eintrags	Kosten	Menge (in Bogen)
12.07.1751	... Herrn: boog vor Notn Papier ...	8 fl.	k. A. (ca. 400)
28.09.1751	... Hrn: Pogg vor Musicalien abschreiben und notn Papier ...	6 fl.	k. A. (ca. 300)
29.03.1753	... vor 16 burch noten Papier à 8 gr: ...	6 fl. 24 kr.	384
17.03.1754	... vor 14 Burch Notn Papier ...	8 fl.	336
21.03.1755	... vor einen halben Riß nothen Papier ...	4 fl.	240
07.04.1756	... vor 20 burch Notn Papier ...	8 fl.	480
20.04.1757	... vor ein Riß notn Papier ...	3 fl. 20 kr.	480
13.04.1758	... vor einen Riß Noten-Papier ...	6 fl.	480
27.03.1759	... vor 2 Burch Notenpapier ...	– 48 kr.	48
29.07.1761	... Hrn. Regens Chori zum Notn Papier kauffen ...	6 fl. 22 kr.	k. A. (ca. 500)
22.04.1764	... Hrn. Regens Chori notn Papier bezahlet ...	4 fl. 21 kr.	k. A. (ca. 480)
1765	... Rist Notenpapier ...	4 fl. 21 kr.	480
1770 (1.)	... 1 Rist Noten papier ...	2 fl. 27 kr.	480
1770 (2.)	... 1 Rist Noten papier ...	2 fl. 27 kr.	480
20 Jahre (1751–1770)	pro Jahr durchschnittlich ca. 12 Buch (275 Bogen), zu Spitzenzeiten 20 Buch (480 Bogen)	ca. 70 fl.	ca. 5500 Bogen

Sporadische Großeinkäufe dürften bevorzugt worden sein, weil das Notenpapier billiger war, je größer die einzelnen Bestellungen ausfielen. Der Preis des in Göttweig erworbenen Beschreibmaterials könnte folgendermaßen gestaffelt gewesen sein: Bei Käufen von bis zu 5 Buch kostete das Stück 15 Kreuzer, bei 6 bis 30 Buch 14 Kreuzer, bei 30 bis 39 Buch 13 Kreuzer. Wurde die Papierreserve hingegen gleich um zwei Ries aufgestockt, verringerte sich der Preis pro Buch auf 12 Kreuzer.¹⁰⁷

Gegenüber den Göttweiger Zahlungsbelegen enthalten die Herzogenburger Rechnungen mit einer Preisspanne von 8 bis 36 Kreuzer pro Buch weniger konstante Zahlungssummen. Das Papier dürfte demnach in verschiedenen Qualitätsstufen bei unterschiedlichen Händlern und Papiermachern eingekauft worden sein. Abgesehen von den beiden Rechnungen aus dem Jahr 1770, die den Kauf eines besonders günstigen Papiers belegen (pro Buch ca. 8 kr.), hat man in Herzogenburg auf wesentlich teurere

begreifen, da diesbezüglich kaum Quellen aus dem 18. Jahrhundert überliefert sind. Eine ausführliche Besprechung der im 18. Jahrhundert gängigen Mengeneinheiten für Papier findet sich bei Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 121–127.

107 Eine ebenfalls mengenmäßig gestaffelte Preisgestaltung beschreibt Dexter Edge für venezianisches Notenpapier, das Artaria 1781 per Annonce in der Wiener Zeitung bewarb. Dieses Papier war aber etwa drei Mal so teuer wie das in Göttweig erworbene Notenpapier. Vgl. ebd., S. 122, 127.

Beschreibmaterialien als in Göttweig zurückgegriffen. Im Vergleich mit Melk wiederum, wo Freeman die Rechnungsbücher auf Papierankäufe systematisch durchsuchte, sind die in Herzogenburg bezahlten Preise nicht auffällig hoch. In Melk wurden für ein Buch mit rastriertem Notenpapier sogar 45 Kreuzer ausgelegt, für blankes Papier immerhin auch noch 20 bis 30 Kreuzer. Könnte das im Umkehrschluss bedeuten, dass in Göttweig ausschließlich blankes Papier angekauft worden ist?

Tabelle 13: Ausgaben für Notenpapier zwischen 1750 und 1780, verzeichnet in den Göttweiger Rechnungsbüchern

Datum	Wortlaut des Eintrags	Kosten	Menge (in Bogen)
[1750–1762]	[Papierankäufe nicht eigens angeführt, eventuell mit dem »Saittengeld« finanziert]	–	–
12.12.1763	... für erkaufften 1 $\frac{1}{2}$ Riß Notten Papier ...	7 fl.	720
10.11.1764	... für erkauffte zwey Riß Notten Papier ...	8 fl.	960
14.11.1766	... für erkauffte 33 Bücher Notten Papier a 13 xr ...	7 fl. 9 kr.	792
12.11.1768	... für erkauffte 25 Bücher Notten Papier a 14 xr ...	5 fl. 50 kr.	600
06.02.1770	... Notten Papier eingeschaffet 10. bücher, das buch á 14 Xr. ...	2 fl. 20 kr.	240
13.03.1770	... 6. bücher Notten Papier, das buch á 14. Xr. ...	1 fl. 24 kr.	144
07.05.1770	... 4. bücher, das buch á 15. Xr. ...	1 fl.	96
21.05.1770	... 2. bücher, das buch á 15. Xr. ...	– 30 kr.	48
[1771–1780]	[Papierankäufe nur noch im Jahr 1777 (4 fl. 12 kr.) eigens angeführt, ansonsten wahrscheinlich mit den »verschiedenen Chor Nothwendigkeiten« summarisch abgerechnet]	–	–
8 Jahre (1763–1770)	pro Jahr durchschnittlich ca. 19 Buch (450 Bogen), zu Spitzenzeiten 30 Buch (720 Bogen)	ca. 34 fl.	ca. 3600 Bogen

Freemans Unterscheidung zwischen Papieren mit Notenlinien und solchen ohne Rastrierung dürfte nur auf einer einzigen Quelle basieren, nämlich auf dem folgenden Vermerk in den Melker Regenschoriats-Rechnungen: »Den 25. [Juni 1771] für 20 Bücher rastrirtes Notenpapier wegen den Pastoraloperet für Seine Eminenz Kardinal von Migatzi – 15 fl.«¹⁰⁸ Aus diesem Einzelfund in Verbindung mit den oben genannten Preisen den Schluss zu ziehen, Papier sei normalerweise erst im Kloster mit Notenlinien versehen worden, wäre voreilig. Vielmehr ist zwischen zwei Kategorien von Beschreibmaterialien

108 RCR 1771, fol. 1v, zit.n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 435 (Dok.-Nr. 7711).

zu unterscheiden: einerseits den qualitativ hochwertigen, größtenteils in Oberitalien hergestellten Papieren,¹⁰⁹ die Klostermusiker wohl hauptsächlich über Wiener Händler erwarben (diese zeichnen sich durch ein hell gebleichtes, widerstandsfähiges Papier aus, dessen Wasserzeichen meist gut sichtbar sind, fast immer drei Mondsicheln aufweisen und nach 1774 häufig die Formats- und Gewichtsangabe »REAL« beinhalten)¹¹⁰ und andererseits lokalen Papieren, die in den jeweils nahegelegenen oder zum Kloster gehörigen Papiermühlen hergestellt wurden und von höchst unterschiedlicher, tendenziell niedrigerer Qualität sind.

Papiere der ersten Kategorie weisen, wie die Analyse von etwa 130 Göttweiger Abschriften von Instrumentalwerken Wiener Provenienz zeigt, ausnahmslos eine professionell angefertigte Rastrierung auf. Die Regelmäßigkeit der Notenlinien deutet auf maschinelle Fertigung hin.¹¹¹ Lokale Papiere sind demgegenüber durchwegs händisch rastriert, dem oftmals unregelmäßigen Erscheinungsbild nach zu urteilen meist mit einfachen Rastraln.¹¹² Pater Rupert Helms Schriftbildgestaltung – illustriert mit zwei kontrastierenden Beispielen in Abbildung 18 und 19 – zeugt davon, dass bei Anfertigung der Rastrierung im Kloster mit dem Papier wesentlich sparsamer umgegangen worden ist. Bei der maschinellen Rastrierung wurden hingegen die Abstände zwischen den Notenzeilen wie auch jene zum Blattrand verhältnismäßig weit bemessen. Insgesamt fällt die Schriftbildgestaltung in professionell hergestellten Musikalien großzügiger aus – wohl auch deshalb, weil die Kopisten in der Regel pro Bogen bzw. Bifolium bezahlt worden sind.

Stichprobenartige Untersuchungen in den Handschriftenbeständen anderer Klöster bestätigen diesen Befund. Allem Anschein nach wurde importiertes Papier also generell bereits mit Rastrierung an die Klöster verkauft, was zusammen mit ihrer verlässlich hohen Materialqualität den weitaus höheren Preis rechtfertigte.¹¹³ Die in lokalen Mühlen

109 Vgl. Jan LaRue, »Watermarks and Musicology«, in: *Acta Musicologica* 33 (1961), S. 120–146, hier S. 139 sowie Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 164–166.

110 Die für den Außen- und Binnenhandel zuständigen Cinque Savi alla Mercanzia verpflichteten Papiermacher in Venedig 1774 per Dekret dazu, in ihren Wasserzeichen auch Papierformat und -qualität (bzw. -gewicht) auszuweisen. Vgl. Antonio Fedrigoni, *L'industria veneta della carta dalla seconda dominazione Austriaca all'unità d'Italia (Archivio economico dell'unificazione italiana)*, Turin: Industria Libreria Tipografica Editrice, 1966, S. 37; Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 331f.

111 Vgl. hierzu die Beschreibungen von Rastriermaschinen bei Jean K. Wolf/Eugene K. Wolf, »Rastrology and Its Use in Eighteenth-Century Manuscript Studies«, in: Eugene K. Wolf (Hg.), *Studies in musical sources and style. Essays in honor of Jan LaRue*, Madison, Wis.: A-R Editions, 1990, S. 237–292, hier S. 255–266 sowie Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 354–381.

112 D.h. solche, mit denen in einem Zug eine fünflinige Notenzeile aufgetragen werden kann. Vgl. die Darstellung von »simple rastra« bei Wolf/Wolf, »Rastrology«, S. 243–255.

113 Das Wiener Verlagshaus Artaria annoncierte 1781 in der *Wiener Zeitung* venezianisches Notenpapier mit Rastrierung (8-, 10-, 12- oder 14-linig, Hoch- oder Querformat), den Bogen à 2 kr., das Buch à 42 kr. und den Ries à 13 fl. Vgl. *Wiener Zeitung* Nr. 28, am 7. April 1781, Anhang S. 3. Vgl. auch Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 122. Joseph Haydns Aufzeichnungen von 1780 zufolge beliefen sich die Kosten für den Ankauf von 15 Büchern mit rastriertem Notenpapier auf 10 fl., also auf 40 kr. pro Buch. Vgl. Haydns Rechnung über Notenpapier-Ankäufe vom Dezember 1780, zit. in: Haydn/Bartha, *Briefe*, Dok.-Nr. 32, S. 95.

hergestellten Papiere könnten schon vom Hersteller, von einem Händler, von einem auswärtigen Kopisten oder doch erst im Kloster händisch rastriert worden sein. Letzteres beweisen Posten, die in den Kammereirechnungen von Kremsmünster und in den Kammeramtsrechnungen von Zwettl aufscheinen: In Kremsmünster findet sich für das Jahr 1705 der Zahlungsvermerk »Rastra und Instrument Saiten per 1 fl 40 kr.«,¹¹⁴ in Zwettl im Jahre 1757 unter den Ausgaben »Pro Musica« die Notiz »Vor Notten Rasträ o [fl.] 24 [kr.]«.¹¹⁵

Abbildung 18 und 19: links Schriftprobe von P. Rupert Helm auf händisch rastriertem Papier, Kopie datiert auf 1773, A-M Mus.Hs. V.777 mit Hob II:2, fol. 1r, kein Wz erkennbar; rechts Schriftprobe von P. Rupert Helm auf venezianischem Papier, Kopie datiert auf 1777, A-M Mus.Hs. IV.224 mit Hob I:46, fol. 1r, Wz: VG unter 2 Flügeln; gekrönter Wappenschild mit Mondgesicht, = P53 der Paper and Copyists-Datenbank, <https://www.mdw.ac.at/imi/ctmv/ctmv.php?wz=P53> (Zugriff 27.10.2022)



Das schlagkräftigste Argument für klosterinternes Kopieren von Musikalien ist einmal mehr der Preis der Ware: Von jenen eineinhalb Gulden, welche für die professio-

114 »Specification Was von anno 1703 inclusive zur Chorregenterey zu Cremsmünster bis anno 1705 exclusive, verschidnen mahlen nöthig verschafft und ausgewendet worden [...]«, in: Kammereirechnungen, A-KR Stiftsarchiv, Sign. KR 1705, Blg. 260, zit. n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 297.

115 »Kammer Ambts Rechnung bey dem Löblichen Stift und Closter Zwettl Pro Anno 1757«, A-Z Stiftsarchiv, Sign. Kammeramt 3, Rubrik »Extra Ausgaaben. und zwar Pro Venerabili Conventu.«, Abt. »Pro Musica«, o.S.

nell besorgte Kopiaturn einer großen Sinfonie mindestens veranschlagt werden mussten, konnten etwa sechs Buch respektive 150 Bogen eines mittelpreisigen Notenpapiers aus lokaler Produktion erworben werden. Freeman ist also grundsätzlich beizupflichten, wenn er das hausintern organisierte Abschreiben als günstigsten Weg der Notenbeschaffung im Kloster einstuft. Als triftige Gründe dafür nennt er das hohe Preisniveau am Druckmarkt, dem ein niedriges Lohnniveau im Kopistengewerbe gegenüberstehe.¹¹⁶ Diese Einschätzung kann auf Basis obiger Erhebungen noch präzisiert werden: Nur die moderate Preisgestaltung lokaler Papierhersteller und die unentgeltlich arbeitenden »Laienkopisten« im Kloster ermöglichten es, die Ausgaben für Notenbeschaffungen gering zu halten. Manuskripte aus der Hand von Berufskopisten waren hingegen ähnlich teuer oder sogar teurer als Notendrucke. Im klösterlichen Musikalienerwerb spielten deshalb sowohl der Druckmarkt als auch die professionell organisierten Kopierwerkstätten nur eine untergeordnete Rolle. War Leihmaterial aufzutreiben, wurde das Abschreiben direkt vor Ort klar bevorzugt.

5.2 Die Klosterlandschaft als Distributionsnetzwerk

Die regionale und transregionale Zirkulation von Musikalien im 18. Jahrhundert wurde in der Forschung zwar mit punktuellen Ereignissen belegt, aber in ihrer raumgreifenden Dynamik noch nicht eingehend untersucht. Wie es zu der so erstaunlich frühen und regen Rezeption von Haydn'scher Instrumentalmusik in Göttweig, Kremsmünster und anderen Klöstern kommen konnte, bleibt trotz tiefeschürfender Quellenrecherchen und philologischer Feinarbeit der Haydn-Editor*innen ein ungelöstes Rätsel. Das bereits mehr als 40 Jahre alte Fazit H. C. Robbins Landons – »Nevertheless, there is something of a mystery here.«¹¹⁷ – hat also kaum an Aktualität verloren. Und dennoch herrscht in der Musikwissenschaft breiter Konsens darüber, dass die auf habsburgischem Gebiet situierten Klöster der Prälatenorden im 18. Jahrhundert überaus bedeutende Beiträge zur Verbreitung von Wiener Musik geleistet haben, sei es auf regionaler oder überregionaler Ebene, sei es durch Weitergabe oder durch Austausch von Musikalien, sei es im Bereich der geistlich-liturgischen oder der Unterhaltungsmusik, sei es durch die Mönche selbst oder durch weltliche Angestellte. Wie genau aber die Notenverbreitung in diesen Kreisen funktioniert hat und welche Distributionsmuster sich hier im Laufe des 18. Jahrhunderts herausgebildet haben, liegt weitestgehend im Dunkeln.

5.2.1 »Mysterium« Notenzirkulation

In Anbetracht der üppig bestückten Notensammlungen ist man geneigt, sich die Distribution von Musikalien in klösterlichen Kreisen als ein Gewebe unterschiedlich schneller, in mehrere Richtungen verlaufender und vorerst unregulierter Transferbewegungen

116 Originalzitat: »The high cost of printed music and the low wages of scribes made it most economical for works to be copied at the abbey, and it was in this manner that much of the music was obtained.« Freeman, *Melk Abbey*, S. 37.

117 Landon, *Haydn. Chronicle 1*, S. 586.

vorzustellen: Noten wurden innerhalb der dichten monastischen Beziehungsnetze nach Belieben und Verfügbarkeit hin- und hergereicht.¹¹⁸ Was auch immer für die beteiligten Parteien von Interesse war, wurde untereinander ausgetauscht oder aneinander verliehen. Urheberrechts- und Autorenschutzregelungen, wie sie in Frankreich gegen Ende des 18. Jahrhunderts eingeführt werden sollten,¹¹⁹ schoben der Musikaliendistribution im habsburgischen Raum noch lange keinen Riegel vor. Carl Ferdinand Pohl bemerkte hierzu im 1878 veröffentlichten ersten Band seiner Haydn-Biographie:

»Mit dem Eigenthumsrecht der Musikalien war es im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts übel bestellt; jeder Verleger suchte dem andern durch Nachdruck zu schaden und den Copisten gegenüber standen wiederum Componisten und Verleger machtlos gegenüber. Das Schlimmste dabei war, daß mit jeder neuen Abschrift auch neue Fehler sich einschlichen, welche die Zeit endlich sanctionirte.«¹²⁰

Regulierung bestand nur insoweit, als Musikalien nicht bedenkenlos weitergereicht werden konnten, so sie sich im Besitz einer institutionalisierten Kapelle befanden. Joseph Haydn wurde die Weitergabe seiner Kompositionen als Angestellter der Esterházy sogar ausdrücklich untersagt. Die entsprechende Passage seines Anstellungsvertrages von 1761 lautet:

»Auf allmaligen befehl S^r HOCHFÜRSTL. DURCHLAUCHT solle er VICE-CAPEL-Meister verbunden seyn solche MUSICALIEN zu COMPONIREN, was vor eine HOCHDIESELBE verlangen werden, sothane Neüe-COMPOSITION mit niemand zu COMMUNICIREN, viel weniger abschreiben zulassen, sondern für IHRO DURCHLAUCHT einzig, und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwissen, und gnädiger erlaubnus für Niemand andern nichts zu COMPONIREN.«¹²¹

118 Friedrich W. Riedel, »Österreichische Klosterkomponisten des 18. Jahrhunderts«, in: Riedel, *Musik und Geschichte*, S. 107–117, hier S. 108: »Da Notendrucke im 18. Jahrhundert eine Seltenheit waren, mußten die Chorregenten die Werke mit unermüdlichem Fleiß kopieren. Man tauschte von Ort zu Ort zwecks Abschrift aus oder kaufte Stimmengarnituren von Musikern der Adelskapellen.« Ladenburger, »Haydn-Quellen in Stift Vorau«, S. 201: »Aus einigen im Vorauer Bestand vertretenen Komponistennamen läßt sich auch die Vermutung ableiten, daß mit anderen steirischen Stiften ein gewisser Musikalienaustausch erfolgt sein dürfte und etwa zu den Stiften Kremsmünster (Kompositionen von Friedrich Kramel), Rein (Kompositionen von Alan Lehr) und Göttweig (Kompositionen des dortigen Organisten Franz Leopold Graff und Johann Georg Zechner) Beziehungen bestanden haben.«

119 Vgl. Bernd-Rüdiger Kern, »Die Entwicklung des Musikurheberrechts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im internationalen Vergleich«, in: Stefan Keym/Peter Schmitz (Hg.), *Das Leipziger Musikverlagswesen*, Hildesheim [u.a.]: Georg Olms Verlag, 2016, S. 193–202, hier S. 194f.

120 Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 1, S. 111. Vgl. auch Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter-Verlag, 1962; Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, neue, mit einem Nachwort von Wulf D. v. Lucius versehene Ausgabe, Paderborn: Wilhelm Fink, 2014.

121 »Convention und Verhaltens-Norma des Vice-Capel-Meisters«, Wien, den 1. Mai 1761, von Haydn signiert, zit. in: Haydn/Bartha, *Briefe*, Dok.-Nr. 1, S. 42 [Herv.i.O.].

Dass Haydn diese dienstliche Anordnung tatsächlich streng befolgt hat, ist gerade mit Blick auf die regionenübergreifende Rezeption seiner Werke ab den 1760er Jahren stark zu bezweifeln. Prinzipiell könnte eine derart rigorose Einschränkung jedoch auch in Klöstern kommuniziert worden sein. Deren Vorsteher finanzierten ein hochaktuelles Musikprogramm und versuchten sich damit nicht nur von ihrer unmittelbaren Umgebung, sondern auch von anderen Herrschaftshäusern abzuheben. Es steht also zu vermuten, dass Äbte und Pröpste ihre musikalischen Schätze für sich behalten wollten und zu diesen auch die neuesten, von auswärts herbeigeschafften Werke gezählt haben.

Ein an den Regens Chori des böhmischen Benediktinerstiftes Breunau adressiertes Regelwerk besagt, dass keine Noten außer Haus gegeben werden dürften, da die Weitergabe ihren Wert schmälern würde.¹²² Ebenso war bereits 1681 der Melker Chorregent in einer Instruktion dazu verpflichtet worden, das Notenarchiv seiner Kapelle in bester Ordnung zu halten, nichts zu verrücken oder zu vertauschen, auch nichts zu verborgen oder zu verkaufen »[...] ohne ausführlich begehrt= und erhaltenen Consens und Guethhaissen Ihrer Hochw[ürden] und Gnaden, oder in dessen Abwesenheit P[at]ri Prioris«. ¹²³ Käme von der Melker Obrigkeit doch die Erlaubnis zur Notenweitergabe, so müsse in einem »Handbüchel« sowie zusätzlich in einem »Inventario« verzeichnet werden, welches Notenmaterial wohin verschickt worden ist. Zweifellos sollte hierdurch die Kontrolle über das Verborgte bewahrt bleiben, insbesondere als Absicherung gegenüber denjenigen, die der Rückgabe des Entliehenen nicht unaufgefordert nachkamen.

In Vergegenwärtigung der Aufgaben eines Notenverwalters irritiert die Tatsache, dass bisher nur wenige aus dem 18. Jahrhundert stammende Aufzeichnungen über verliehene Musikalien aufgefunden werden konnten. Eines dieser seltenen Beispiele ist im oberösterreichischen Augustiner-Chorherrenstift St. Florian überliefert. Es stammt aus dem frühen 19. Jahrhundert und wurde vom Propst des Klosters, Michael I. Ziegler, verfasst. Er führte nicht nur darüber Buch, welches Stück an wen verborgt wurde, sondern auch, wann es ins Kloster zurückgelangte und ob es wieder an seinen ursprünglichen Platz gestellt wurde.¹²⁴ Zieglers Notizen fielen also wesentlich detaillierter aus, als es noch 1681 vom Melker Chorregenten eingefordert worden war.

In Melk selbst ist ein solches Schriftstück erst für das Jahr 1787 überliefert. Dort ist es Teil des ersten erhalten gebliebenen, von Regens Chori Rupert Helm angefertigten Musikalienkatalogs von Melk. Die Angaben in der kleinen Rubrik »Ausgeliehene Musikalien« lassen Rückschlüsse darauf zu, dass Noten für auswärtige Aufführungen, zum Üben und auch für das Kopieren verliehen worden sind. Sie kamen nicht nur in die Hände von Mitbrüdern oder weltlichen Mitgliedern der Klosterkapelle, sondern landeten fallweise auch bei Musikern der umliegenden Pfarren:

122 Vgl. Hochradner, »Das Schaffen von Johann Joseph Fux«, Transkription der Round-Table-Diskussion (Wortmeldung von Markéta Kabelková), S. 308.

123 Gabriel Gözel, »Instruction 1681«, fol. 1v; auch zit. in: Freeman, *Melk Abbey*, S. 335 (Dok.-Nr. 6811).

124 Vgl. »Catalogus uiber sämtliche Sr. Hochwürden und Gnaden [Johann Michael Ziegler] zugehörige und in der Prälatur aufbewahrte Musickstücke für das Piano forte- mit und ohne Begleitung, Violin Musick und Gesangstücke nebst Beysetzung der sie verfaßten Meister«, Ms., A-SF Musikarchiv, Sign. LIV/2.

»H. Ph. Eder Schulmeister in Haugstorf¹²⁵ hat 2 große Messen.
 Item 6 kleine Messen, 1 Sinfonie, und 4 Arien. Diese Stücke
 sind im Katalog noch nicht angesagt [d.h. in der Bestandsauflistung nicht erwähnt].
 H. P. Robert¹²⁶ hat mehrere Stücke von seiner eigenen Komposition.
 Der Tenorist hat eine Messe von H. Schneider, item ein Requiem.
 Item 6 Quartetti Pleyel zum Abschreiben, die hier angesagt sind.
 P. Rupert¹²⁷ hat 6 Quartetti Pleyel die auch angesagt sind. [...]
 Den 14^{ten} Julius [1]787.
 P. Rupert.«¹²⁸

Im Übrigen wurden Verleihprotokolle nicht nur in Klöstern geführt, sondern auch in den Kapellen der weltlichen Fürsten. Haydns Vorgänger als Hofkapellmeister der Esterházy, Gregor Joseph Werner, dürfte eine besonders penible Buchführung angeleitet haben. Eine »Lista deren ausgelichenen Musicalien« zeigt, dass hier selbst das Verleihen von Noten an die Mitglieder des eigenen Ensembles schriftlich dokumentiert worden ist. Den aus 1740 stammenden Aufzeichnungen zufolge hatte die Kapellsopranistin Therese Riedl einige Arien in Verwendung. Außerdem waren dem Kapellflötisten Johann Adam Schultz Parthien aus der Feder Gregor Joseph Werners sowie Trios von Joseph Bodin de Boismortier und Jacques Aubert geborgt worden (letztere, um dem Flötisten das Einüben der französischen Schlüssel zu ermöglichen).¹²⁹

Von Joseph Haydn, der 1761 die Leitung der fürstlichen Kammermusik von Gregor Joseph Werner übernahm, ist kein solches Schriftstück überliefert. Bekannt ist aber, dass ihm seine schärfsten Kritiker bei Hofe einen geradezu fahrlässigen Umgang mit der esterházyischen Musiksammlung zur Last gelegt haben. 1765 beanstandete der bereits schwerkranke Gregor Joseph Werner, der Eisenstädter Bestand an Musikalien sei – wie ihm »von wahrhaftig Christlichen Männern«¹³⁰ zugetragen wurde – in seiner Abwesenheit stark geschwunden. Prompt wurden dem Vizekapellmeister Haydn strengere Verhaltensregeln auferlegt, ausformuliert in der bekannten *Regulatio Chori KissMartoniensis* von 1765. Eine Passage der Verordnung bezieht sich auf die Verwahrung von Aufführungsmaterialien:

125 Die Marktgemeinde Haugstorf, deren Pfarre noch heute unter Verwaltung durch das Stift Melk steht, liegt gut 100 Kilometer von Melk entfernt an der Grenze zu Tschechien.

126 P. Robert (Johannes Evangelist) Kimmerling: 1761–1772 Regens Chori in Melk, danach Seelsorger in den Pfarren Gettsdorf und Weikendorf sowie ab 1781 Pfarrer in Oberweiden.

127 P. Rupert (Franz) Helm: 1778–1787 Regens Chori in Melk.

128 »Katalog von Musikalien beim Regenschoriat zu Melk [1]787«, Ms., A-M Stiftsarchiv, Sch. 13-Regenschoriat, fol. 1v, zit.n. Freeman, »Zwei Melker Musikkataloge«, S. 176–178.

129 Vgl. »LISTA DEREN AUSGELICHENEN MUSICALIEN«, Beiblatt zu einem thematischen Verzeichnis der Instrumentalmusikwerke [um 1740], Ms., zit.n. Harich, »Inventare der Esterházy-Hofmusikakademie«, S. 32.

130 Vgl. die Eingabe an den Fürsten Esterházy, verfasst von Gregor Joseph Werner im Oktober 1765, Ms., Budapest, EA-TS, A. M. Fasc. I, Nr. 84, zit.n. Haydn/Bartha, *Briefe*, Dok.-Nr. 5, S. 53.

»So wird dem Kapellmeister Haydn hiermit ernstlich anbefohlen [...] dem Schulmeister Joseph Diezl¹³¹ bey jeden Chor-Dienst die nöthige Musicalien hervorzugeben, dieße durch denselben austheilen, auch durch ihme nach den dienst wieder zusamm klauen und sich übergeben zu lassen, damit solche in dem darzu bestimmten Kasten wieder richtig aufgehoben, verschlossen, und keine verschlept oder verlohren werden können [...].«¹³²

Ist hier die Rolle des Kapellmeisters in Bezug auf den Umgang mit Notenmaterialien geregelt, so findet sich im oberösterreichischen Benediktinerstift Lambach eine Instruktion, die an alle bediensteten Musiker gerichtet ist. Wohl genau deshalb wird hier das eigentliche Problem ohne Umschweife angesprochen: Sämtlichen Musikern wird untersagt und verboten, »[...] von [den] mit theuren Gelt angeschafften Kirchen, Chor und Tafl Musicalien, unter was immer für einen Praetext eigenmächtig abzuschreiben, außwärts zu communiziren, oder wohl gahr (was ohne grosse Gewissens Bescherung und offenbahrer Beeinträchtigung in unser Eigenthumb nicht gescheh[en] mag) heimlicher Weise zu entwenden.«¹³³

Allein die Tatsache, dass derart vehement Diskretion eingefordert werden musste, spricht Bände. Die geradezu schulmeisterlich formulierten Richtlinien erwecken den Eindruck, als hätten die Musikkapellen im Umgang mit Notenmaterialien ein reges, den Vorstellungen der Obrigkeit widerstrebendes Eigenleben entwickelt. So streng eine Musikerinstruktion auch formuliert sein mochte – die heutige Überlieferungssituation zeugt davon, dass die Vorgaben permanent untergraben worden sind und in den 1760er Jahren gar ein radikales Umdenken eingesetzt hat. Angesichts des explosionsartig ansteigenden Angebots am Musikalienmarkt wurde es auch für die Klosterensembles zunehmend kostenintensiv, auf dem aktuellsten Stand zu bleiben. Unabhängig voneinander organisierte Noteneinkäufe mit wechselweise folgenden Tauschvorgängen dürften daher ein probates Mittel gewesen sein, um die Kosten für neuestes Material möglichst im Rahmen zu halten.

5.2.2 Viele Wege führen ins Kloster – Wie Mönche Kontakte knüpfen

Wie im Kulturbereich allgemein üblich, liefen auch die künstlerischen Aktivitäten von Klöstern in den Biographien einzelner engagierter Persönlichkeiten zusammen. Unter diesen hatten die musikalisch verantwortlichen Konventsmitglieder in der Regel die größten Gestaltungsmöglichkeiten. Nicht wenigen von ihnen gelang es im Laufe ihres Mönchslebens mittels brieflicher Korrespondenz, auf Reisen oder auch über die im Kloster bewirteten Gäste weitgespannte Netzwerke an Kontakten aufzubauen. Die

131 Joseph Diezl (bzw. Dietzl) stand von 1753 bis zu seinem Tod 1777 in fürstlichem Dienst und war Tenorist im Eisenstädter Kirchenchor. Vgl. ebd., S. 51, Fn. 2.

132 Verordnung des Fürsten Nikolaus Esterházy an Haydn, Süttör 1765 (»Regulatio Chori KissMartoniensis«), zit.n. Haydn/Bartha, *Briefe*, Dok.-Nr. 5, S. 49–50.

133 »Instruction. Wornach sich die beym löbl. Stift und Closter Lambach angenomben und auf die musicalisch Dienst besoldete Persohnen zu betragen haben«, Ms., A-LA Musikarchiv, Kart. 122, zit.n. Lindner, *Musikpflege*, S. 295.

Verbindungen wurden für den Erfahrungs-, Wissens- und Realienaustausch rege genutzt. Zugleich förderten sie kooperative Projekte, speziell solche zwischen Bruder- und Nachbarklöstern.

Gerda Lang geht in ihrer Dissertation über die Musikpflege im oberösterreichischen Benediktinerstift Lambach ausführlich auf die musikalisch produktiven Beziehungen mit dem benachbarten Kloster Kremsmünster ein. Diese seien zum einen damit zu belegen, dass der Kremsmünsterer Pater Franz Sparry in den 1740er Jahren eine Oper, ein Singspiel und zwei Oratorien für Stift Lambach komponiert hat (Sparry war 1743–1747 Adjunkt des Chorregenten und ab 1747 zwei Jahrzehnte lang Regens Chori in Kremsmünster).¹³⁴ Zum anderen wurden musikalisch begabte Schüler aus Kremsmünster in die Lambacher Stiftskapelle übernommen:¹³⁵ Joseph Langthaller (1722–1790) studierte in Kremsmünster, wechselte dann aber nach Lambach, wo er bei Aufführungen im Stiftstheater mitwirkte und Kopien von Werken der Kremsmünsterer Patres Georg Pasterwiz und Placidus Fixlmillner anfertigte. Der aus Böhmen stammende Stanislaus Reidinger (1734–1794) wurde 1750 in das Kremsmünsterer Stiftsgymnasium aufgenommen und trat mehrfach als Sopranist auf der Stiftstheaterbühne auf. 1766 wurde er als Tenorist fest angestellt und erst mehr als zwanzig Jahre später als Stiftsorganist nach Lambach berufen. Da wie dort betätigte er sich auch als Komponist. Anton Walter (1748–1790) war 1762 und 1773 als Sänger an der Aufführung zweier Lustspiele in Kremsmünster beteiligt,¹³⁶ ansonsten aber in Lambach als Bassist angestellt. Er kopierte eine Vielzahl von Werken Pasterwiz' für die Lambacher Kapelle und im Übrigen auch zahlreiche Kompositionen von Wiener Meistern (Ditters, Gassmann, Hasse, Ordonez, Reutter, Salieri und Vanhal). Pater Coloman Fellner (1750–1818) trat nach der Ausbildung in Kremsmünster in das Stift Lambach ein, engagierte sich dort unter anderem für die Erweiterung der klösterlichen Kunstsammlung und wandte als erster Österreicher die Lithographie-Technik an. Daneben war er als Musiker aktiv und amtierte von 1796 bis 1818 als Regens Chori.

Gute Kontakte in die umliegenden Klöster unterhielt auch der Lambacher Mönch und Schriftsteller Maurus Lindemayr (1723–1783). Er verfasste Gedichte und Theaterstücke im lokalen Dialekt, darunter aufklärerisch geprägte Texte. Einige davon wurden bereits zu Lindemayrs Lebzeiten nicht nur im eigenen Konvent vertont (etwa von Joseph Langthaller), sondern auch von weltlichen Musikern und Mitgliedern anderer Klostergemeinschaften. Zu diesen zählten Franz Josef Aumann (St. Florian, 1755–1797 Regens Chori), P. Ernest Frauenberger (Kremsmünster), P. Gregor Hauer (Seitenstetten, 1778–1784 Regens Chori) und Franz Xaver Süßmayr (1779–1787 Schüler in Kremsmünster). Außerdem vertonten auch Joseph und Michael Haydn Texte von Lindemayr.¹³⁷

Verbindungen mit weltlichen, nicht im Kloster angestellten Musikern kamen häufig zustande, indem diese ihre Söhne in den klösterlichen Schulen und Studiengängen

134 Vgl. Lang, *Lambach*, Bd. 1, S. 31.

135 Vgl. ebd., S. 43–45; Elisabeth Th. Hilscher, Art. »Fellner, P. Koloman OSB (Josef)«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).

136 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 408 und 555.

137 Vgl. Johann Lachinger, *Der oberösterreichische Mundartdichter Maurus Lindemayr. Die Stellung seines Werks im Rahmen der bedeutenderen Mundartdichtung seines Landes*, Diss. Universität Wien, 1964; Fritz Fuhrich, *Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert*, Graz [u.a.]: Böhlau, 1968.

ausbilden ließen. Johann Georg Albrechtsberger, seit 1767 in Wien wohnhaft, legte 1781 die Ausbildung seines Sohnes Joseph in die Hände des Melker Konvents. Er wandte sich damit erneut jenem Ort zu, an dem schon er selbst gut drei Jahrzehnte zuvor als Sängerknabe ausgebildet und einige Jahre lang als Organist beschäftigt worden war. Albrechtsberger begleitete seinen Sohn in den 1780er Jahren mehrfach nach Melk. Wahrscheinlich überbrachte er dem Kloster bei diesen Gelegenheiten auch einige neue Kompositionen für Streichquartett und -quintett.¹³⁸

Etwa zehn Jahre zuvor zählte ein begabter Diskantist namens Joseph Hofmann, Jahrgang 1755, zu den Melker Zöglingen.¹³⁹ Sein Vater Johann Michael Hofmann (1717–1778) war Regens Chori an der Trinitarierkirche in Wien und Tenorist im Schottenkloster.¹⁴⁰ Die Sängerbegabung lag offensichtlich in der Familie, denn schon Josephs älterer Bruder Anton (geb. 1748) war Anfang des Jahres 1765 als Sängerknabe für das Kloster Melk angeworben worden.¹⁴¹ Verantwortlich dafür dürfte der Melker Pater Beda Schuster gewesen sein, der sich um diese Zeit kurzfristig in Wien aufgehalten hatte. Er musste dem in Wien residierenden Abt Urban Hauer ein Singspiel vorlegen, das eigens für den anstehenden Besuch Josephs II. und seiner Braut Prinzessin Maria Josepha von Bayern komponiert worden war. Der Prälat segnete das Vorhaben ab, woraufhin Pater Beda mit dem Wiener Verleger Johann Thomas von Trattner die Drucklegung des Librettos aushandelte. Anschließend reiste er in Begleitung des 16-jährigen Anton Hofmann nach Melk zurück, wo man das junge Talent als gefeierten Sängerknaben ankündigte. Nur wenige Wochen später wirkte Anton schon als Solist an der Aufführung einer Glückwunschkantate für den Melker Prälaten mit.¹⁴² Den einige Jahre später als Sängerknabe in Melk aufgenommenen jüngeren Bruder Joseph Hofmann ereilte hingegen ein unglückliches Schicksal: Schon wenige Monate nach seinem Umzug in das Stift erkrankte er schwer. Er verstarb 1772 mit nur 18 Lebensjahren im Kloster.¹⁴³

Eine weitaus glücklichere Entwicklung nahm die klösterliche Laufbahn von Carolus Reutter (1734–1805), dem einzigen Sohn von Johann Georg Reutter dem Jüngeren. Gemeinsam mit Joseph Haydn hatte Carolus Reutter als Sängerknabe an der Domkirche zu

138 A-M Mus.Hs. V.10–13, 20–23, VI.13. Nach Freemans Meinung seien diese zweisätzigen Sonaten für Albrechtsbergers Sohn Joseph und dessen Schulkameraden bestimmt gewesen und deshalb im Autograph nach Melk gelangt. Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 95–96.

139 Vgl. PfA Wien/Unsere liebe Frau zu den Schotten, Taufbuch Sign. 01–34, fol. 234r. In den Melker Akten ist er 1771 als Sängerknabe gelistet. Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 435 (Dok.-Nr. 7717, »Verzeichnis der Singknaben im Kloster Melk 1771«).

140 In den Matriken der Wiener Schottenkirche ist er zwischen 1748 und 1774 als »Regens Chori bey der Heiligen Dreifaltigkeit« nachzuweisen. Vgl. PfA Wien/Unsere liebe Frau zu den Schotten, Taufbuch Sign. 01–33, fol. 287v (1. Juli 1748), Taufbuch 01–34, fol. 33v (14. Juni 1751), fol. 128r (5. Mai 1753) und fol. 361r (28. Sep. 1757), Taufbuch 01–35, fol. 98v (25. Mai 1759) und fol. 186r (12. Sep. 1760), Sterbebuch 03–11, fol. 162r.

141 Ein Anton Theodor Hofmann wurde am 1. Juli 1748 als Sohn des Johann Michael Hofmann, Regens Chori bei der Heiligen Dreifaltigkeit, getauft. Vgl. ebd., Taufbuch Sign. 01–33, fol. 287 v.

142 Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 305, 324–325 und 419 (Dok.-Nr. 7651 und 7652).

143 Sterbepbeintrag vom 24. Mai 1772: »Joseph Hofmann ein Kloster Knab von alhiesigen Kloster, ein Sohn des Joh[ann] Michael Hofmann Tenorist bey denen Schottnern zu Wienn.« DA St. Pöllen, Pfarre Melk, Trauungs- und Sterbebuch Sign. 02,3–03, S. 443. Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 438 (Dok.-Nr. 7724).

St. Stephan seine erste musikalische Ausbildung erhalten. 1753 trat er in das Zisterzienserkloster Heiligenkreuz ein und nahm den Ordensnamen Marian an. Spätestens von diesem Zeitpunkt an soll auch sein Vater, kaiserlicher Hofkomponist und Kapellmeister am Wiener Stephansdom, engeren Kontakt mit dem Kloster gepflegt haben. Nachforschungen von Alois Niemetz ergaben, dass Domkapellmeister Reutter im August 1756 anlässlich des Requiems für den verstorbenen Abt Robert Leeb vier Hofsänger nach Heiligenkreuz entsandt hatte.¹⁴⁴

Nach Abschluss des Studiums wirkte Pater Marian Reutter zunächst als Theologieprofessor, dann als Bibliothekar, Novizenmeister und Pfarrseelsorger. Daneben betätigte er sich immer wieder auch als Musiker, er soll ein sehr guter Violinist gewesen sein. Achtzehn Jahre nach dem Tod seines Vaters wurde Marian Reutter schließlich 1790 als Abt des Klosters eingesetzt. Die Einrichtung neuer klösterlicher Lehrgänge wurde ein Herzensprojekt seiner 15-jährigen Amtszeit als Kloostervorsteher. Zudem veranlasste er die Übertragung des Nachlasses seines Vaters nach Heiligenkreuz und sorgte damit für eine beträchtliche Erweiterung des lokalen Musikalienbestandes. Noch heute besitzt das Stift mindestens 130 Autographe aus der Hand Georg Reutters, darunter auch vier seiner Sinfonien. Außerdem zählt es 80 Abschriften von Reutter'schen Werken und viele weitere Stücke Wiener Provenienz zu seinen Beständen. Etliche davon könnten ebenfalls mit Reutters Nachlass in das Stift gekommen sein.¹⁴⁵ Abt Marians Wirken bestätigt somit in seltener Deutlichkeit, dass auch über familiäre Netzwerke wertvolle Musikalien ins Kloster gelangt sind.

5.2.3 Den Verbreitungswegen auf der Spur

Rechnungsposten, die Ausgaben für Noten oder Notenpapier belegen, umfassen nur sehr selten Angaben über den Bezugsort der angekauften Materialien. Klosterübergreifend ausgewertet, bestätigen die wenigen validen Daten einmal mehr die Diversität der Erwerbungsprozesse. Die bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts verfassten Einträge in den Herzogenburger Rapularen lassen auf direkte Verbindungen des Stiftes nach Wien schließen. Vermerke in den Melker Rechnungsbüchern deuten ebenfalls darauf hin, dass um 1780 am städtischen Musikalienmarkt eingekauft worden ist: Für den 2. März 1779 findet sich der Eintrag »[...] für reuterische Musikalien, so R[egens] P[ater] Leopoldus eingekaufet. – 22 fl. 10 kr.«, für den 10. Februar 1780 die Notiz »[...] für Musikalien, die zu Wien geschrieben worden. – 15 fl.«. Auszüge aus älteren Kammerrechnungen des Stiftes Kremsmünster liefern wiederum Anhaltspunkte dafür, dass Musikalien zu Beginn des 18. Jahrhunderts aus den umliegenden Klöstern herbeigeschafft worden sind (»Einer Botin, die von Seitenstötten Musicalien gebracht 7 kr.«¹⁴⁶). Auch größere räumliche Distanzen stellten hierbei kein Hindernis dar: »Den 27. Juni

144 Vgl. Alois Niemetz, *800 Jahre Musikpflege in Heiligenkreuz*, Heiligenkreuz: Heiligenkreuzer Verlag, 1977, S. 71.

145 Vgl. Norbert Hofer, *Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten*, Diss. Universität Wien, 1915.

146 Vgl. hier Kap. 2, Fn. 63 sowie für die zuvor zitierten Rechnungsposten Tab. 11

[1710] seint mit gnäd[igem] Consens von J[ohann] C[aspar] *Winkhler*,¹⁴⁷ Chorregenten zu Prugg an der Murr in Steuermarckht vill schöne Musicalien erkhaufft worden per 20 fl.«¹⁴⁸

Wiewohl diese Belege nur punktuell Einblick geben, stützen sie die These, die nahe der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien gelegenen Klöster hätten direkt am städtischen Markt neues Material erworben, während weiter entfernte Klöster eher über Umwege an Werke Wiener Komponisten gelangt sind. Sich die Distribution der Musikalien als ein Schneeballsystem vorzustellen, über das die Werke – ausgehend von den unmittelbar um Wien gelegenen Klöstern – mit Zeitverzögerung in die entfernteren Abteien gelangt sind, ist aber zu einfach gedacht. Gegen diese Verbreitungsweise spricht zum Beispiel, dass in den Augustiner-Chorherrenstiften Klosterneuburg und Herzogenburg wesentlich kleinere Bestände an Sinfonien und Kammermusikwerken Wiener Provenienz angesammelt worden sind als in den mehr als 200 Kilometer von Wien entfernten Stiften Lambach und Schlägl. Immerhin fünf Sinfonien Joseph Haydns (Hob I:1, 35, 55, 57 und 70), die im Tiroler Zisterzienserstift Stams in Form früher Abschriften vorliegen, sind nie in die Bestände der viel näher bei Wien liegenden Klöster Melk und Kremsmünster eingegangen.

Eine Möglichkeit, etwaigen Weitergabe- und Tauschvorgängen auf die Spur zu kommen, besteht in der Suche nach Parallelüberlieferungen. Dass dafür ein Jonglieren mit ungleich größeren Datenmengen als in früheren Phasen der Musikgeschichte nötig ist, verdeutlicht schon das Beispiel Johann Joseph Fux: Thomas Hochradners Recherchen zufolge finden sich unter den 43 in Klöstern überlieferten Manuskripten mit Messen von Johann Joseph Fux 30 singuläre, neun Doppel- und vier Vierfachüberlieferungen.¹⁴⁹ Im Kontrast dazu handelt es sich bei den über 300 in Klöstern nachweisbaren Abschriften von jenen Sinfonien, die Joseph Haydn bis circa 1780 komponiert hat, fast ausschließlich um Mehrfachüberlieferungen. Gut die Hälfte dieser 75 Sinfonien ist in Form von je mindestens fünf Abschriften in Klöstern nachzuweisen, bis zu neun Klosterquellen pro Sinfonie sind keine Seltenheit.

Von Nachteil ist die hohe Überlieferungsdichte nur insofern, als sie jene Tauschbeziehungen verschleiert, die der reichen Quellenlage mutmaßlich zugrunde liegen. Meist bringt die Quellenkollationierung nicht einmal zum Vorschein, ob die Weitergabe von Noten eher zwischen den Klöstern eines Ordens oder zwischen Klöstern eines Gebietes stattgefunden hat. Daraus ist immerhin der Schluss zu ziehen, dass derartige Naheverhältnisse für die Musikaliendistribution ab den frühen 1760er Jahren kaum noch von Bedeutung gewesen sind. Die breite Streuung der Werke von Klosterkomponisten wie Georg Donberger, Franz Josef Aumann, Marian Paradeiser u.a. unterstützt diesen Befund.

147 Im Übrigen hat der später in Leoben als Schulmeister tätige Johann Caspar Winkhler bereits 1709 Musikalien aus Bruck an der Mur an den Senat in Leoben verkauft. Vgl. Ingrid Schubert, Art. »Bruck an der Mur«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).

148 »Verzeichnus was von 27. April bis 30. Juli 1710 bei der Chorregenterey ausgeben worden«, Beilagen zu den Kammereirechnungen 1710, A-KR Stiftsarchiv, Sign. KR 1710, Blg. 299, zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 307 [Herv.i.O.].

149 Vgl. Hochradner, »Das Schaffen von Johann Joseph Fux«, S. 277–279.

Detailreicher fallen die Beobachtungen aus, wenn der Notentext selbst ins Zentrum komparativer Analysen rückt. Die in den neueren Kritischen Berichten der Joseph-Haydn-Gesamtausgabe vorliegenden Stemmata bieten diesbezüglich eine Orientierungsgrundlage. Sie bilden zwar keine Chronologie der Werkdistribution, aber die autornächste(n) Quelle(n) ab. Sind auffällige Adaptionen in mehreren Klosterabschriften zu einer Komposition überliefert (und nur in diesen), ist nachzuprüfen, ob es sich hierbei gegenüber anderen Quellen um sogenannte »Bindefehler« handelt. Ist dies der Fall, kann davon ausgegangen werden, dass eine Weitergabe des Werks innerhalb der klösterlichen Binnenstruktur stattgefunden hat oder beide Klöster dieselbe Bezugsquelle genutzt haben. Tatsächlich finden sich derartige Fälle in der Instrumentalmusik Joseph Haydns weitaus seltener, als dies angesichts der vermuteten regen Tauschaktivitäten zu erwarten wäre. Schon ein einziger Beispielfall – Joseph Haydns Sinfonie in A-Dur Hob I:5 – lässt auf ein höchst komplexes Netz an Verbreitungswegen schließen.

Haydn hat das Werk wahrscheinlich zwischen 1760 und 1761 während seiner Dienstzeit bei Graf Karl von Morzin im westböhmischen Lukawitz komponiert. Da das Autograph als verschollen gilt, wurden für die Edition des Stücks in der Haydn-Gesamtausgabe insgesamt 18 Abschriften und ein Pariser Druck überprüft (vgl. Abb. 20).¹⁵⁰ Zu den berücksichtigten Manuskripten zählen sieben Klosterquellen: zwei Handschriften-Konglomerate aus Melk (Mk₁, Mk₂) und St. Florian (Sf₁, Sf₂) sowie je eine einzelne Kopie in Kremsmünster (Km, datiert auf 1764) und Göttweig (Gw, 1766). In Göttweig ist zusätzlich anhand eines Eintrags im »Großen Wondratsch« eine zweite Abschrift dokumentiert, die bereits 1762 angefertigt worden sein soll (vgl. Tab. 14). Die Verbreitung der Sinfonie begann also sehr früh, blieb aber innerhalb der Klosterlandschaft auf das Gebiet Nieder- und Oberösterreichs beschränkt. 1766 tauchte das Werk in Breitkopfs Sortiment auf, nur wenig später erschien es in Paris im Druck.

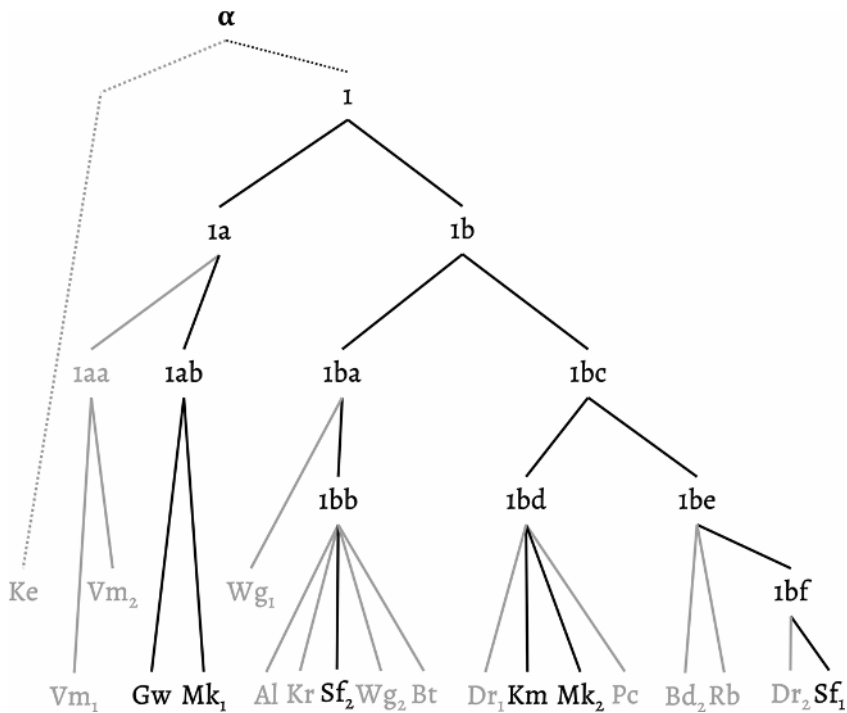
Unter den Klosterkopien der Sinfonie Nr. 5 dürften jeweils nur die Göttweiger und eine der Melker Abschriften (IV.45/1) sowie jene aus Kremsmünster und die zweite Melker Quelle (IV.45/2) miteinander verwandt sein, demnach entweder auf dieselbe Vorlage zurückgehen oder gar voneinander abgeschrieben worden sein. Wieder eine andere Vorlage benutzte der in St. Florian als Trompeter angestellte Johann Michael Plank für seine Abschrift. Obgleich die Sinfonie also für mehrere, zum Teil sogar benachbarte Klöster eines Ordens kopiert wurde, entstanden die Manuskripte höchstwahrscheinlich unabhängig voneinander. So verblüffend dieses Fazit ist, es fällt auch bei zahlreichen weiteren Sinfonien Joseph Haydns und im Übrigen auch bei Instrumentalwerken anderer in und um Wien tätiger Komponisten ähnlich aus. Etliche Werke weisen in der klösterlichen Überlieferung zwar abweichende Besonderheiten wie neue Titel, Besetzungsänderungen und Fehlzuschreibungen auf; derart abweichende Fassungen sind jedoch selten mehrfach überliefert.

Fälle wie diese erwecken den Anschein, als hätten Klostergemeinschaften in Sachen Notenbeschaffung nicht nur kollaborativ, sondern häufig auch eigenständig agiert. Sie deuten weitaus vielfältigere Vorgehensweisen an, als sie das in der Forschung gängige Narrativ der engen Verflochtenheit klösterlicher Distributionsnetzwerke abdeckt. Dass

150 Das Stemma orientiert sich an den Angaben des Kritischen Berichts der Haydn-Gesamtausgabe; die Klosterquellen sind mittels Fettdruck hervorgehoben worden. Vgl. JHW I.1, KB, S. 245–297.

Klöster die Notenakquise je nach Verfügbarkeit flexibel handhabten, ist aber aus mehreren Gründen auch verständlich: Wollte sich eine Klosterkapelle vor allen anderen profilieren, könnte sich die Bereitschaft zur Weitergabe der neuesten, »mit theuren Geld angeschafften«¹⁵¹ Erwerbungen in Grenzen gehalten haben. Des Weiteren ist gerade hinsichtlich des noch jungen Genres Sinfonie zu bedenken, dass die Werke im Zuge des Kopiervorganges häufig an die ortsspezifischen Aufführungsbedingungen angepasst worden sind. Da diese von Kloster zu Kloster mitunter stark divergierten, bestanden die Musiker vermutlich immer wieder auf eine möglichst originalgetreue Fassung als Kopiervorlage.

Abbildung 20: Stemma zu Joseph Haydns Sinfonie Nr. 5



Bestes Beispiel dafür ist wieder Haydns Sinfonie Nr. 5, die zumeist unter dem Titel »Sinfonia« oder »Symphonia« und mit Stimmen für Streicher, zwei Oboen und zwei Hörner verbreitet worden ist. In Kremsmünster trägt diese Sinfonie hingegen den Namen *Notturmo* und enthält keine Oboenstimmen. Deren solistische Passagen übernimmt die erste Violine. Die Reihenfolge der Sätze *Adagio, ma non troppo* – *Allegro* – *Minuet* – *Presto* entspricht in Kremsmünster jedoch der Hauptüberlieferung. Demgegenüber sind in Göttweig und St. Florian, deren Quellen unabhängig voneinander entstanden sind, erster und zweiter Satz vertauscht, wodurch die in den 1760er Jahren üblich werdende Satzfolge *schnell* – *langsam* – *Menuett* – *schnell* hergestellt ist. Auch darin manifestiert sich eine tiefgreifende Transformation der Vorlage, die allerdings für die klösterliche Rezeption

151 Vgl. hier Fn. 133.

Tabelle 14: Klosterquellen zu Joseph Haydns Sinfonie Nr. 5

Kloster	Kürzel	Signatur	Kurztitel	Besonderheiten	WZ
Cöttweig	Gw	2703	»Symphonia Ex A:# [...] [durchgestrichen:] Authore Hoffmann [nachträglich hinzugefügt:] Jos: Hayden Comparavit R: P: Joseph Ao: [1]766.« [Notenmaterial verschollen]	Satzfolge II–I–II–IV	nicht erkennbar
Kremsmünster	Km	H 39.62	»Notturmo in a [...] Par Monsieur Joseph Hayden. P. Benedictus Grustdorff. P. C. 1764.«	ohne Oboen	floral verziertes Ypsilon mit frz. Lilie in der Öffnung. Vgl. Eybl, <i>Sammler*innen</i> , S. 488 und 493.
Melk	Mk ₁	IV.45/1	[Originaltitel fehlt]	v1, v1 2, v1a, 2 ob, 2 cor, insgesamt sechs Kopisten	frz. Lilie; bekrönter Wappenschild
	Mk ₂	IV.45/2	[Originaltitel fehlt; nachträglich zu Mk; hinzugefügte Duplierstimmen]	v1, v1 2, bs	WA/Posthorn; springendes Einhorn (anderes Papier und anderer Schreiber nur auf dem inneren Bogen der bs-Stimme)
St. Florian	Sf ₁	Kat. 27/18 (Nr. 23)	»N° 5 in a# Sinfonia [...] pro usu Jo[hann] Mich[ael] Planck«	vermutlich alle Stimmen von J.M. Planck geschrieben	Kreuzförmig angeordnete Buchstaben I P/W R
	Sf ₂	Kat. 27/18 (Nr. 23)	[nachträglich zu Sf; hinzugefügte Duplierstimmen, Vermerk»in Dupplo«auf dem Titelblatt]	nur Streicher, Satzfolge II–I–II–IV	Bergmann mit gekreuzten Hämmern im Schild; IK (ähnlich Eineder, Nr. 760, aus der Altmühle in Steyr (Johann Kienmoser). Vgl. Eineder, <i>Paper-mills</i> , Plate 204 und Indexes S. XXVI.

der frühen Haydn'schen Sinfonien mit langsamen ersten Sätzen («Sonata-da-chiesa-Typus») insgesamt typisch ist.

Freilich trifft es nicht den Kern der Sache, die Bedeutung der Notenzirkulation innerhalb monastischer Kreise auf Basis der hier ausgebreiteten Quellenvergleiche geringzuschätzen. Vieles deutet jedoch darauf hin, dass sich die Beschaffungswege der Mönche und Klostermusiker im Zeitraum zwischen 1750 und 1780 weitaus häufiger mit außerklösterlichen Stellen gekreuzt haben als bisher angenommen. Manch umtriebiger Pater – das zeigt etwa das Beispiel des Benediktiners Georg Pasterwiz – wusste Kontakte zu adeligen Mäzenen, Handelsmännern oder direkt zu den angesehenen Komponisten für die Beschaffung neuer Notenmaterialien zu nutzen. Wesentliche Impulse könnten außerdem aus dem Bereich des Buchhandels eingeflossen sein. Er ist insofern mit dem Musikalienhandel eng verwandt, als hier ebenfalls mit vervielfältigten Schriftdokumenten Geschäfte gemacht werden. Auf beiden Sektoren zählten Mitglieder gelehrter Kreise, also auch und ganz besonders die hochgebildeten Mönche zu den Hauptabnehmern.¹⁵²

5.2.4 Händler und Komponisten – Wandernde Bezugsquellen

Das Produktsortiment von Buch-, Kunst- und Kupferstichhändlern umfasste im 17. und 18. Jahrhundert oftmals auch Musikalien. Speziell die Verbreitung von gedruckter Musik dürfte auf habsburgischem Gebiet überwiegend über diese Schiene gelaufen sein, bevor sich einzelne Wiener Händler ab den späten 1770er Jahren auf den Vertrieb von Notendruckern spezialisierten. Selbst in der Folgezeit blieben Kunst- und Musikalienhandel aber oft gekoppelte Handelszweige, da für die Herstellung der Warenarten mit Kupfer- und Notenstich eng verwandte Reproduktionsverfahren eingesetzt wurden.¹⁵³

Rechnungen des Benediktinerstiftes Kremsmünster belegen, dass Mönche im Musikaliensortiment von Buchhändlern immer wieder fündig geworden sind: Bereits im Jahre 1682 waren über den führenden Salzburger Buchdrucker, Händler und Verleger Johann Baptist Mayr (1634–1708) »Bücher und Musicalien« angekauft worden.¹⁵⁴ 1731 bezog der Kremsmünsterer Chorregent über den vermutlich im nahegelegenen Linz situierten Händler und Verleger Clement Daisenberger um 4 Gulden sechs gedruckte Exem-

152 »Als Bücherkäufer haben nach 1660 die konsolidierten Stifte und ihre gelehrten Bibliothekare als wichtigste Käuferschicht den büchersammelnden Adel abgelöst. [...] So bestand neben der kaiserlichen Hofbibliothek, deren prächtiger architektonischer Ausbau mehrere Jahrzehnte in Anspruch nahm, eine Handbibliothek des Kaisers, und abseits ihrer repräsentativen Bibliotheken besaßen die Prälaten der Klöster eigene Abteibibliotheken. Diese lesende Elite war das zahlenmäßig kleine, aber finanziell potente Zielpublikum des österreichischen Buchhandels. [...] Mit dem 18. Jahrhundert beginnen bürgerliche Leserschichten die alten Eliten als Leser abzulösen [...].« Bachleitner/Eybl/Fischer, *Geschichte des Buchhandels*, S. 96, 99 und 149.

153 Um 1789 zählt Johannes Frimmel in Wien zehn »offizielle« Kunst- und Musikalienhändler: Artaria, Trattner, Frister, Hoffmeister, Hohenleitner, Kozeluch, Löschenkohl, Pechwill & Balzer, Stöckl und Traeg. Vgl. Johannes Frimmel, »Zum Wiener Kunst- und Musikalienhandel 1770–1850«, in: Christine Lebeau/Wolfgang Schmale (Hg.), *Images en capitale: Vienne, fin XVIIIe – début XIXe siècles/A Capital City and Its Images: Vienna in an 18th-Century Perspective/Bilder der Stadt: Wien – das lange 18. Jahrhundert*, Bochum: Winkler, 2011, S. 21–31, hier S. 22–24.

154 Kammereirechnungen 1682, Nr. 202, A-KR Stiftsarchiv, Sign. KR 1682, zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 275.

plare eines Requiems »samt 2 Libera«. ¹⁵⁵ Noch im selben Jahr versorgte ein Buchhändler namens Graz (oder aus Graz) den Konvent mit sieben Messen und einem Requiem des Tiroler Komponisten Johann Georg Tschortsch (ca. 1680–1737) sowie mit sechs lauretani-schen Litaneien und zwei Te Deum Laudamus von Franz Ignaz Bieling (ca. 1700–1757). ¹⁵⁶ Ähnliche Kaufaktivitäten sind auch im benachbarten Stift Lambach nachzuweisen: In den Jahren um 1720 besuchte der Augsburger Buchhändler Martin Veith regelmäßig die Abtei und verkaufte Abt Maximilian Pagl (reg. 1705–1725) eine Vielzahl an Büchern, am 20. August 1721 außerdem »Musicalien und ein Ries Augsburger Papier«. ¹⁵⁷

Johannes Frimmel skizziert in seiner 2005 erschienenen Studie *Literarisches Leben in Melk – Ein Kloster im 18. Jahrhundert im kulturellen Umbruch* wesentliche Merkmale des Buchhandels, der über die Grenzen der großen Städte hinaus betrieben wurde und somit auch die abseits der Handelsmetropolen gelegenen Klöster erreichte. In der Klosterlandschaft des oberdeutschen Sprachraums dominierten, so Frimmel, während des gesamten 18. Jahrhunderts »Methoden der Bücherdistribution«, die auf Basis persönlichen Kontakts funktionierten und häufig von wandernden Händlern betrieben wurden. Dagegen habe sich der stationäre Buchhandel »erst allmählich« durchgesetzt. ¹⁵⁸

Klöster, die im Einzugsbereich des Donauhandels lagen, wurden regelmäßig von Buchhändlern beliefert. Dabei handelte es sich meist um süddeutsche Anbieter (häufig mit Niederlagerecht in Wien), die auch Wiener Drucke vertrieben. Solange man hier noch nicht über ein solides Netz an stationären Buchhändlern verfügte, stand persönliche Kundenbetreuung ganz oben auf der Liste möglicher Vertriebsformen. Demgegenüber nahm die Bedeutung des Markthandels im 18. Jahrhundert sukzessive ab. Die Einführung der österreichischen Buchhandelsordnung 1772 und des Grenzzolltarifs 1775 sowie die Aufhebung der Niederlagsrechte 1774 führten zu einer gänzlichen Neustrukturierung dieses Gewerbes. Erst hier entfaltete sich ein heimisches Verlagswesen, das bald auch am Sektor des Musikalienhandels nachhaltige Neuerungen inklusive des Systems der Pränumeration und Subskription brachte. ¹⁵⁹

Aufbauend auf die Beobachtungen der vorigen Kapitel wird nun deutlich, dass Buch- und Musikalienhandel hinsichtlich ihrer Organisationsformen und Verteilungsmechanismen einige Überschneidungen aufweisen: Auch die Distribution von handgeschriebenen und gedruckten Noten fand während des gesamten 18. Jahrhunderts in erster Linie auf Basis persönlicher Beziehungen statt. Den in Wien eingerichteten Notengeschäften und -verlagen gelang es hingegen erst ab Ende der 1770er Jahre, sich in den Musikalienhandel verstärkt einzubringen und den Kopisten nach und nach das Geschäft streitig zu machen. Dass das Verlagswesen in Wien generell erst infolge der Neuordnung dieses Handelszweiges und mit Einführung des Kupferstichs aufblühte,

155 Beilagen zu den Kammereirechnungen 1731, A-KR Stiftsarchiv, Sign. KR 1731, Blg. 238, zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 323.

156 Beilagen zu den Kammereirechnungen 1731, A-KR Stiftsarchiv, Sign. KR 1731, Blg. 224, zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 322 [Herv.i.O.].

157 Arno Eilenstein, *Abt Maximilian Pagl von Lambach und sein Tagebuch (1705–1725)*, Salzburg: Pustet, 1920, Eintrag vom 20. Aug. 1721, S. 138. Vgl. auch Bachleitner/Eybl/Fischer, *Geschichte des Buchhandels*, S. 73 und 98.

158 Frimmel, *Melk*, S. 31.

159 Vgl. Bachleitner/Eybl/Fischer, *Geschichte des Buchhandels*, S. 117 und 126.

erklärt auch, warum die österreichischen Klöster erst in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts (wieder) vermehrt Notendrucke erwarben. In musikalischen Dingen standen für die Prälatenklöster nun einmal die Wiener Meister im Zentrum des Interesses und nicht die Leipziger oder Nürnberger, deren Produkte bereits früher im Druck zugänglich gewesen wären.

Ein weiterer Berührungspunkt zwischen Buch- und Musikalienhandel bestand womöglich darin, dass die von Frimmel erwähnten wandernden Händler die Klöster nicht nur mit Büchern versorgten, sondern auch Notenmaterialien zum Verkauf oder zum kurzfristigen Verleih anboten. Immerhin unterhielten zahlreiche Klöster nicht nur mit Buchdruckern und -verlegern enge Geschäftsbeziehungen, sondern gelegentlich auch mit Musikverlegern und Kunsthändlern. Als Beispiele seien an dieser Stelle die Wiener Verleger Johann Thomas von Trattner (1717–1798) und Francesco Artaria (1744–1808) genannt, die beide mehrfach im niederösterreichischen Benediktinerstift Melk zu Gast waren.

Nachgewiesen ist, dass Trattner – seit 1754 Hofbuchdrucker und zudem Verleger von Musikalien¹⁶⁰ – dem Melker Konvent in den Jahren 1767 und 1780 Besuche abgestattet hat. Bei letzterer Gelegenheit kam der Verleger mit dem Melker Abt und auch mit einigen Patres, die sich musikalisch im Kloster engagierten, an der Tafel zusammen (Coloman Hartner, Rupert Helm, Beda Schuster, Maximilian Stadler, Ernest Susterschütz).¹⁶¹ Der persönliche Austausch mit den Mönchen brachte Trattner gute Geschäfte ein: Noch im selben Jahr wurde er mit dem Druck der Melker Schulbücher sowie mit der Herstellung einer Ausgabe der *Regula emblematica*, eines Kupferstichs des Melker Paters Bonifaz Gallner (1678–1727), beauftragt. Ohnehin hatte Trattner schon zuvor immer wieder Aufträge für die Drucklegung von Libretti an Land gezogen, die bei Melker Opernaufführungen oder den im Kloster veranstalteten Gelegenheitsmusiken aufgelegt wurden. Möglicherweise überbrachte er den Klostermusikern bei seinen Besuchen auch Notenmaterialien oder stellte diese vorübergehend für das Abschreiben zur Verfügung.

Francesco Artaria gilt als einer der bedeutendsten Innovatoren des Wiener Musikalienhandels, da er seiner Firma *Artaria & Comp.* im Jahre 1778 einen Musikverlag angegeschlossen und damit die erste Unternehmung dieser Art in Wien gegründet hat.¹⁶² Am 9. Mai 1781 war er im Kloster Melk zu Gast. In den Melker *Prioratsephemeriden* wird hierüber kurz und bündig berichtet: »Foris P. Rupertus quondam [?] artificem Artaria aeri incidentem concentus musicos sibi jam ante notum prandio excepit.«¹⁶³ Der Wiener Geschäftsmann wurde in Melk also vom amtierenden Chorregenten P. Rupert Helm empfangen und bewirtet. Außerdem traf er mit dem musikbegeisterten Konventualen Maximilian Stadler zusammen, der am Haus den Lehrstuhl für Theologie innehatte. In ihm fand Artaria scheinbar sofort einen kooperativen Gesprächspartner, denn nur wenige

160 Vgl. Peter R. Frank/Johannes Frimmel, *Buchwesen in Wien 1750–1850. Kommentiertes Verzeichnis der Buchdrucker, Buchhändler und Verleger*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2008, S. 284–287; Johannes Frimmel/Christoph Augustynowicz (Hg.), *Der Buchdrucker Maria Theresias – Johann Thomas Trattner (1719–1798) und sein Medienimperium*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2019.

161 Vgl. hier und im Folgenden Freeman, *Melk Abbey*, S. 220–221.

162 Vgl. Frank/Frimmel, *Buchwesen in Wien*, S. 7–11.

163 PE XXII 233, zit.n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 459 (Dok.-Nr. 7811).

Wochen nach dieser Zusammenkunft sandte Stadler eigens komponierte Würfelmenuette für Klavier mit der Erlaubnis zur Drucklegung an Artaria.¹⁶⁴ Das Begleitschreiben leitete Stadler mit den folgenden Worten ein: »Monsieur! Da ich die Ehre hatte Sie in Melk kennen zu lernen, machte ich Ihnen das Versprechen, Würfel Menuette zu komponieren und selbe Ihnen zu überschicken.«¹⁶⁵ Demnach konnte Artaria den Melker Theologieprofessor dazu animieren, seinem Verlag Kompositionen zur Verfügung zu stellen – eine Vorgehensweise, die frappant an die unter wandernden Buchhändlern übliche Praxis erinnert, Reisen in Klöster nicht nur für den Absatz der mitgebrachten Waren zu nutzen, sondern auch neue Autoren anzuwerben.¹⁶⁶

Einem weiteren Brief Stadlers nach zu urteilen, blieb es nicht allein bei dieser verlegerischen Zusammenarbeit mit Artaria. Vielmehr folgte noch im selben Jahr eine Einladung Stadlers nach Wien. Artaria verschaffte dem Benediktinerpater Zugang zu städtischen Salongesellschaften und einigen der dort veranstalteten musikalischen Unterhaltungen. Ein Schreiben Stadlers an Artaria dokumentiert die folgenreichen Begegnungen:

»Monsieur!

[...] Ich danke Ihnen noch überdies, daß Sie in Wien so viele Güte für mich hatten, und hier und dort ausführten. Noch immer ertönt in meinen Ohren die süße Harmonie, die ich theils bei Kozeluch¹⁶⁷, theils bey Auerhammer [sic!]¹⁶⁸ hörte. Doch ich bin innigst zufrieden, nur etwas gehöret zu haben. Und dies habe ich Niemandem als Ihnen zu verdanken. Ich empfehle mich in Ihre schätzbarste Freundschaft und verharre mit der

164 In einem 1833 in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* erschienenen, von Ignaz von Mosel verfassten Nekrolog heißt es allerdings, Stadler habe diese Würfelmenuette bereits im Zeitraum zwischen 1759 und 1763 komponiert. Die Druckausgabe erschien 1781 bei Artaria. Vgl. Ignaz von Mosel, *Nekrolog des großen Tonsetzers, Herrn Abbé Maximilian Stadler*, zuerst veröffentlicht in *Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 12. und 14. Dez. 1833, Wien: Braumüller 1864, S. 13; Maximilian Stadler, *Musikalisches Würfelspiel zur Komposition von Menuetten und Trios für Klavier. Wien 1781*, hg. von Otto Biba, Nachdruck der Ausgabe Wien 1781, Wien: Gesellschaft der Musikfreunde, 1989.

165 Stadler äußerte in seinem Schreiben an Artaria ausdrücklich den Wunsch, der Druck solle ohne Erwähnung seines Namens erscheinen: »Denn [...] es würde in der That lächerlich seyn, wenn es hieß, daß sich ein Geistlicher mit musikalischem Würfelspiele beschäftige, obschon dies mein geringstes Geschäft ist.« Maximilian Stadler, Brief an Francesco Artaria vom 3. Juni 1781, A-Wst, Handschriften-Abteilung, I.N. 118523, zit.n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 459–460 (Dok.-Nr. 7812).

166 Vgl. Frimmel, *Melk*, S. 33. Franz M. Eybl erläutert dieses Geschäftsprinzip am Beispiel der Augsburger Händlerverleger, die auf ihren Reisen zu süddeutschen Märkten auch in Klöstern Station machten und dort sowohl Bücher verkauften als auch neue fähige Autoren zu gewinnen versuchten. Vgl. Franz M. Eybl, »Zwischen Psalm und Werther«, S. 344.

167 Hier ist entweder der aus Böhmen gebürtige Musiker Leopold Koželuh (1747–1818) oder dessen Cousin Anton Thomas Koželuh (1752–1805) gemeint. Ersterer lebte seit 1778 in Wien, war Lehrer und Pianist und veranstaltete in seinem Haus nachweislich Privatakademien; zweiterer betrieb ab 1784 einen Musikalienverlag in Wien, ab 1785 mit angeschlossenem Verkaufsladen. Vgl. Robert Hanzlik, Art. »Kozeluch, Familie«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).

168 Es dürfte sich hier um den Vater der 1758 geborenen Pianistin und Komponistin Josepha Barbara Auernhammer, den Wiener Wirtschaftsrat Johann Michael Auernhammer, handeln, in dessen Gesellschaft auch W.A. Mozart um 1781 verkehrte. Vgl. Otto Erich Deutsch, »Das Fräulein von Auernhammer«, in: *MJb* 1958, S. 12–17.

vollkommensten Ergebenheit [...]

Melk den 2ten November

P. Maximilian Prior

1781.«¹⁶⁹

In den kommenden Jahren veröffentlichte Artaria weitere Werke Stadlers, darunter die *VI Sonatine per il Cembalo* und einen zu Wolfgang Amadeus Mozarts Fragment einer Fantasie in c-Moll KV 396 neu hinzukomponierten zweiten Teil (KV 385f).¹⁷⁰ Noch während dieser Zusammenarbeit wurde Maximilian Stadler von Kaiser Joseph II. nach Lilienfeld abberufen, um ab 1786 als Kommendatarabt die Verwaltung dieses Stiftes zu übernehmen. Der Ortswechsel tat aber weder Artarias Geschäftsbeziehungen zu Stadler noch jenen zu den übrigen Melker Musikern Abbruch. Die Melker Inventare beinhalten aus der Zeit um die Jahrhundertwende sogar eine beachtliche Menge an Notendruckten. Einige davon dürften dem Verlagsprogramm Artarias entstammen (z.B. Sinfonien und Kammermusikwerke von Joseph Haydn und Ignaz Pleyel, aber auch Streichquartette von W.A. Mozart, Giuseppe Antonio Capuzzi und anderen). Pater Rupert Helm kopierte schließlich den 1798 bei Artaria veröffentlichten *Catalogue thematique* von Ignaz Pleyels Instrumentalwerken. Er bereitete überdies eine Liste mit Artarias Ausgaben der Streichquartette Joseph Haydns vor.¹⁷¹ Bezüglich der weiterhin bestehenden Verbindungen mit Artaria weist Robert N. Freeman darauf hin, dass man auch den Druck von Mozarts *Haydn-Quartetten* bereits wenige Wochen nach dessen Erscheinen (1785 als Opus 10) in Melk erworben hat.¹⁷² Ergänzt sei ein Hinweis darauf, dass weitere Exemplare dieses Druckes in den Archiven der Stifte Kremsmünster, St. Florian und Zwettl liegen.

Weitere Indizien sprechen dafür, dass auch Kolporteure und herumreisende Musiker für eine direkte Versorgung einzelner Ordenshäuser mit neuen Notenmaterialien gesorgt haben. Neben Fürstenresidenzen zählten Klöster sicherlich zu den wichtigsten Reisestationen der Virtuosen, denn auch hier waren ihre Gastauftritte sehr gefragt. Für jene Musiker, die sich als Komponisten betätigten, bot sich dabei die Gelegenheit, unter Konventualen und Klosterbesuchern für die eigenen musikalischen Schöpfungen zu werben. Den Klosteroberen die mitgebrachten Werke direkt zu verkaufen, verbot wahrscheinlich der gute Anstand.¹⁷³ Wie Rechnungsposten in verschiedenen Klöstern belegen, durften die gastierenden Künstler aber nach »Verehrung« der mitgebrachten Noten mit einer finanziellen Zuwendung rechnen. So bekam ein »Musico namens Küberger«

169 Maximilian Stadler, Brief an Francesco Artaria vom 2. Nov. 1781, A-Wst, Handschriften-Abteilung, I.N. 118522, zit.n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 462 (Dok.-Nr. 78112).

170 Spätestens ab 1796, als Stadler seinen Lebensmittelpunkt vorübergehend nach Wien verlagerte und sich hier auf das Komponieren konzentrierte, kam er mit seinen musikalischen Schöpfungen auch bei anderen Verlagen unter (in Wien u.a. bei Sauer, Mollo und Cappi).

171 Vgl. Freeman, »Zwei Melker Musikkataloge«, S. 176–183; Freeman, *Melk Abbey*, S. 219–220 sowie Alexander Weinmann, *Kataloge Melk*, Katalog Nr. VIII und X.

172 Vgl. RCR 1785, fol. 1, zit. in: Freeman, *Melk Abbey*, S. 219 und 469 (Dok.-Nr. 7853).

173 Gleichwohl ist natürlich denkbar, dass sich auch praktizierende Musiker als wandernde Notenhändler betätigten. Einem Melker Rechnungsvermerk vom Juni 1782 zufolge wurde etwa »einem Salzburger Musiker für 3 a quadro auf Befehl S[eine]r Hochw[ürden] und Gnaden« ein (unrunder!) Betrag von 4 Gulden und 16 Kreuzern ausgehändigt. RCR, fol. 1, zit.n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 463 (Dok.-Nr. 7825).

in Kremsmünster vier Gulden, weil er dem Kloster »6 Partien, 2 Sonaten, 1 Offertorium und 1 Salve Regina« zum Geschenk gemacht hatte.¹⁷⁴ Der Herzogenburger Propst bedachte wiederum einen »Werner Compositori« – möglicherweise den seit 1728 als Esterházy-Kapellmeister wirkenden Gregor Joseph Werner – am 23. Jänner 1748 »wegen praesentirtn parthien« mit einem Geldbetrag von 6 Gulden.¹⁷⁵

Auch Pater Maximilian Stadler berichtete über die Besuche von namhaften Musikern im Kloster. In einem seiner autobiographischen Texte bemerkte er über das Stift Lilienfeld, in dem er seine früheste Schulzeit verbracht hatte und dem er in späteren Jahren als Kommendatarabt vorstand:

»Mehrere grosse Virtuosen besuchten bey ihrer Reise dieses Stift und liessen sich hören, als die Brüder Misliwetzek, Schmid Vize Kapellmeister zu St. Stephan in Wien, Scheibel Chordirektor in St. Pölten bey den Chorherren, der fürs Stift Lilienfeld auch eine Kantate Ulysses komponierte, die auf dem Theater aufgeführt wurde, und wobey ich die Calypso als Altist sang und spielte.«¹⁷⁶

Von den aus Prag stammenden Zwillingenbrüdern Josef (1737–1781) und Joachym Mysliveček (1737–1788) verbrachte ersterer den größten Teil seines Musikerlebens auf Reisen. Er pflegte enge Verbindungen in das nordböhmische Zisterzienserkloster Ossegg sowie in die Benediktinerabtei Breunau in Prag. Im Unterschied dazu führten die Reisen der oben erwähnten Chordirektoren Ferdinand Schmid (ca. 1693–1756) und Johann Adam Scheibl (1710–1773) vermutlich nicht allzu weit von ihren Arbeitsorten (Wien und St. Pölten) weg. Etliche ihrer Kompositionen verbreiteten sich allerdings überregional und da insbesondere in klösterlichen Kreisen.

Eigenwerbung in geradezu systematischer Form betrieb der aus Feldsberg stammende, vorübergehend in Wien wirkende Komponist und Kontrabassvirtuose Johannes Matthias Sperger (1750–1812). Sein handschriftlich verfasster Katalog »über verschückte Musicalien«¹⁷⁷ zeugt davon, dass er im Zeitraum zwischen 1777 und 1802 zahlreiche seiner Kompositionen an Fürstenhöfe versandt hat: Zuerst ließ er 1777 einem Mitglied der ungarischen Magnatenfamilie Széchenyi einige seiner Sinfonien und Parthien zukommen. 1782 gingen mehrere Dedikationsexemplare seiner Sinfonien an den Erzbischof József Batthyány (1727–1799) (»Pischof von Raab«¹⁷⁸) und an den Hof der Esterházy. Mit wachsender Bekanntheit als Virtuose und in der Hoffnung, an einem der Fürstenhöfe eine Fixanstellung zu erreichen, weitete Sperger seinen Adressatenkreis schließlich stark aus: Er bedachte Fürsten und hohe Adelige in Brünn, Berlin, Kopenhagen und Parma mit Notengeschenken. Selbst an den Kronprinzen und späteren König von Preußen, Friedrich Wilhelm II. (reg. 1786–1797), sandte er mehrfach Sinfonien und Konzerte. Ob Sperger persönlich daran beteiligt war, dass Kopien mehrerer seiner Sinfonien und

174 »Verzeichnus deren Chorregenterey Ausgaben 1706«, Blg. 281, zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 298.

175 Handrapular 1746–1751, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.1, fol. 21v.

176 Croll, »Selbstbiographie Stadler«, S. 175.

177 [Johannes Matthias Sperger], »Catalog über verschückte Musicalien«, Ms., D-SWI, Mus. 3065/3.

178 József Batthyány, Erzbischof von Gran und Fürstprimas von Ungarn, wurde 1777 Spergers Dienstherr, als dieser in die erzbischöfliche Musikkapelle eintrat.

Parthien auch in das oberösterreichische Benediktinerkloster Kremsmünster gelangten, ist nicht bekannt.¹⁷⁹

Sperger wuchs im südmährischen Feldsberg auf, seine besondere musikalische Veranlagung scheint früh entdeckt worden zu sein. Etwa im Alter von 17 Jahren kam er nach Wien und ließ sich zum Komponisten und Kontrabassisten ausbilden. 1772 ist Sperger dann als Mitglied in der Wiener *Tonkünstler-Societät* nachzuweisen.¹⁸⁰ Um 1776 erfolgte, wie aus dem Totenbeschauprotokoll rückzuschließen ist, die Heirat mit der aus Linz gebürtigen Anna Tarony.¹⁸¹ Ab dem Folgejahr wirkte er als Kontrabassist in der Kapelle des Fürstbischofs Batthyány in Pressburg. Wo aber war Sperger in den Jahren zwischen 1767 und 1777 tätig? Eine Verbindung nach Oberösterreich ist derzeit nur über die erwähnte Eheschließung gegeben. Es liegt dennoch im Bereich des Möglichen, dass Sperger noch vor seinem Wechsel nach Pressburg direkten Kontakt mit dem Kremsmünsterer Konvent gesucht hat. Er könnte hier – wie an so vielen anderen Orten auch – vorübergehend als Kontrabassspieler gewirkt haben oder sogar in der Hoffnung vorstellig geworden sein, eine dauerhafte Anstellung in der Klosterkapelle zu finden. Wiewohl in finanzieller Hinsicht kein besonders erstrebenswerter Posten, wäre das für seine qualitätsvolle Musik weithin bekannte Stift Kremsmünster in künstlerischen Belangen ein attraktiver Arbeitsort für Sperger gewesen. Just im Jahre 1767 wurde dort mit Pater Georg Pasterwiz ein neuer, kompetenter Mann an die Spitze des Klosterensembles berufen.

5.3 Akteure des Kulturtransfers – Georg Pasterwiz & Karl Ehrenbert Freiherr von Moll

Je detaillierter die Notendistribution und -zirkulation innerhalb klösterlicher Strukturen erkundet wird, desto deutlicher zeichnet sich ab, wie komplex und heterogen diese Vorgänge beschaffen sind. So bunt schon die Gruppe der involvierten Akteure zusammengesetzt ist, so unterschiedlich gelagert sind auch deren persönliche Interessen, Bedürfnisse und materielle Möglichkeiten. Ein Musikerkomponist, der auf Anstellung in einem Klosterensemble hofft und seine Stücke wie Visitenkarten verteilt, ist hier ebenso Teil des Kreislaufs wie ein pflichtbewusster Chorregent, der laut Dienstvertrag das Repertoire seiner Kapelle immer wieder auf den neuesten Stand bringen muss. Ein Musikverleger, der auf wirtschaftlich rentable Führung seines Notengeschäfts erpicht ist, zieht hier ebenso seine Fäden wie ein Kopist, der sich an der unrechtmäßigen Weitergabe von Hofmusikalien persönlich bereichert, oder ein Mönch, der mit Mitgliedern anderer Klosterkapellen Notentausch betreibt.

179 Es handelt sich hierbei um die Sinfonien MeIS A4 (A-KR Mus.Hs. H 32.288), MeIS A3 (H 32.289) und MeIS A5 (H 32.290) sowie um die beiden Parthien in MeIS D IV/5 (H 39.72) und MeIS D IV/14 (H 39.71).

180 Vgl. Carl Ferdinand Pohl, *Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät* 1862, Wien: Gerold, 1871, S. 104.

181 Verzeichnis der Verstorbenen des katholischen Pfarramtes Ludwigslust, Jg. 1827, Nr. 3; vgl. Adolf Meier, *Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik. Mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabaßbaues in Österreich*, Giebing: Katzbichler, 1969, S. 162.

Die vielleicht wichtigste Gruppe von Akteuren, die sich mit allen bisher genannten überschneiden kann, aber tendenziell aus anderen Motiven heraus handelt, ist jene der Musikliebhaber*innen. Gemeint sind vor allem jene Personen, die in privaten Musikgesellschaften zusammentrafen und als Sammler wie auch als Distributoren von Notenmaterialien nicht primär eine von außen auferlegte Pflicht erfüllten, sondern von einer persönlichen Leidenschaft für Musik angetrieben wurden. Wenn sie die Weiterverbreitung auserlesener Werke förderten, dann nicht nur als Mittel zum Zweck, sondern aus der ideellen Überzeugung, künstlerisch Wertvolles einem bestimmten Rezipientenkreis zu vermitteln.

Es steht außer Frage, dass gerade die Gruppe der Musikliebhaber*innen für die Emanzipation der Instrumentalmusikgattungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von größter Bedeutung war. Etliche Klerikerbiographien zeigen, dass neben Mitgliedern der Adelsgesellschaft und des intellektuellen Bürgertums auch Ordenskleriker an der Förderung einzelner Komponisten, ausgewählter Musikgenres oder Einzelwerke maßgeblich beteiligt waren (die weitverzweigten Netzwerke von Georg Donberger, Franz Josef Aumann und Maximilian Stadler wurden bereits erwähnt). Als ein Musterbeispiel gilt in diesem Zusammenhang Pater Georg Pasterwiz (1730–1803). Gemessen am üblichen Aktionsradius eines Ordensgeistlichen, baute er ein exzeptionell großes Netzwerk an Kontakten auf und leistete speziell zur transregionalen Distribution von Musik aus Wien bedeutende Beiträge. Sein Wirken als Vermittler zwischen Stadt und Kloster ist allerdings längst noch nicht im Detail erforscht. Neu entdeckte Quellen zu Pasterwiz' Biographie, die im nächsten Kapitel präsentiert werden, geben Einblick in bisher unbekannt Facetten seiner musikalischen Tätigkeit. Sie versprechen – aus mikrohistorischer Perspektive betrachtet – neue Erkenntnisse in Bezug auf übergeordnete Strukturen der Musikalienverbreitung.

5.3.1 Pater Georg Pasterwiz – Ein Netzwerker par excellence

Auf Pater Georgs exzellente Kontakte in die Wiener Musikszene wiesen bereits seine ersten Biographen hin: Pater Beda Plank, ein Nachfolger von Pasterwiz im Amt als Kremsmünsterer Chorregent, gibt an, Pater Georg sei mit Antonio Salieri und in späterer Zeit auch mit Joseph Haydn eng befreundet gewesen.¹⁸² Einem 1803 verfassten Nekrolog auf Pasterwiz zufolge habe Salieri großen Gefallen an den Kompositionen des Benediktiners gefunden. Der Hinweis, wonach mehrere Stücke von Pasterwiz in Wien unter der Leitung des Hofkapellmeisters und in Anwesenheit der Herrscherfamilie vorgetragen worden seien, ist archivalisch zu belegen: Einige Pasterwiz-Musikalien des Hofkapellbestandes tragen entsprechende Aufführungsvermerke.¹⁸³

182 Vgl. Beda Plank, *Schicksal des Musikstandes im Stifte Kremsmünster*, Ms. verschollen (lt. Altman Kellner datiert auf 1823), zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 494.

183 Vgl. Nekrolog auf P. Georg Pasterwiz, veröffentlicht in Kremsmünster am 1. Februar 1803, Markenkabinett Kremsmünster; Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 497. Eine Auflistung der erstaunlich großen Anzahl an Aufführungsdaten, die mehrheitlich die Zeit zwischen 1792 und 1802/03 betreffen, findet sich bei Schlader, *Pasterwiz* auf S. 199f.

Im Gegenzug sorgte der Benediktinermönch für die Aufnahme einiger Werke Salieris in das Repertoire der Kremsmünsterer Stiftskapelle. Die Oper *La fiera di Venezia* etwa erklang anlässlich einer Abtfeier 1780 in Kremsmünster, acht Jahre nach der erfolgreichen Uraufführung des Werks. Wie der erste Kenner der Kremsmünsterer Notenbestände Altman Kellner feststellte, waren aber nicht nur Kompositionen Salieris, sondern auch Joseph Haydns *Sieben letzte Worte unseres Erlösers am Kreuze* sowie die *Schöpfung* und die *Jahreszeiten* über Pasterwiz in die Klostersammlung gelangt.¹⁸⁴ Dass die beiden letzteren Werke kaum ein Jahr nach ihrer öffentlichen Wiener Uraufführung in Kremsmünster auf die Bühne gebracht wurden, soll nach Kellner den ausgezeichneten Verbindungen Pater Georgs in die Reichshaupt- und Residenzstadt sowie der engen Zusammenarbeit mit dem damals amtierenden Regens Chori P. Beda Plank zu verdanken sein.¹⁸⁵

Im zuvor erwähnten Rotelbrief von 1803 ist außerdem nachzulesen, dass auch Johann Georg Albrechtsberger Pasterwiz'sche Sakralwerke auf den Spielplan der Dommusikkapelle an St. Stephan gesetzt hat. Sie scheinen in einer Phase, in der die Kirchenmusik von den Nachwirkungen josephinischer Reformpolitik gezeichnet war, vom sachkundigen Wiener Publikum positiv aufgenommen worden zu sein. Ein Bericht im *Wiener Theater-Almanach* von 1794 gibt Einblick in die Szene:

»Da seit Kayser Iosephs Regierung die Feyerlichkeiten in den Kirchen sehr beschränkt worden sein, arbeiten die Kapellmeister ungleich weniger, und die übrigen Compositoren haben seit langer Zeit nichts für die Kirche gearbeitet. Letzt werden in der Hofkirche mehrere Hochämter von einem Benedictinerpriester, Pasterwitz, gegeben, welche von Kennern sehr gelobt werden.«¹⁸⁶

Beliebt waren auch Pasterwiz' Fugen für Orgel bzw. Cembalo, die zwischen 1789 und 1792 in drei Heften bei Wiener Verlegern im Druck erschienen. Ein Exemplar des Opus 1 ging in die private Musiksammlung Wolfgang Amadeus Mozarts ein, eines des Salieri gewidmeten zweiten Heftes in Joseph Haydns Bibliothek. All diese Beispiele zeigen, dass Pasterwiz wie kaum ein anderer Ordensgeistlicher die Aufmerksamkeit und Anerkennung bedeutender Persönlichkeiten der Wiener Musikszene erlangte. Aber warum und wie war dies ausgerechnet einem »Benedictinerpriester« aus Kremsmünster gelungen? – Zur schlüssigen Beantwortung dieser Frage lohnt es sich, weiter auszuholen und Pasterwiz' Werdegang nachzuverfolgen.

Aus dem bayerischen, nördlich von Passau gelegenen Bierhütte bei Hohenau gebürtig, trat Robert Johannes Ivo Pasterwiz 1741 in das unweit seines Geburtsortes gelegene Seminar St. Godehard des Benediktinerstiftes Niederaltaich ein. Nach nur drei Jahren Ausbildungszeit wechselte er in das oberösterreichische Stift Kremsmünster, das dank

184 Die *Schöpfung* dürfte Pasterwiz aus Wien mitgebracht haben, als er im Jahre 1800 bei Kaiser Franz I. die Zustimmung zur Abhaltung einer Abtwahl einholen musste (Abt Erenbert III. Meyer war am 29. März des Jahres verstorben). Das Haydn'sche Oratorium wurde schließlich am 23. Juli 1800, dem Wahltag des neuen Abtes Wolfgang II. Leuthner, in Kremsmünster erfolgreich aufgeführt. Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 474 sowie 513f.

185 Vgl. ebd., S. 496.

186 Joseph Sonnleithner (Hg.), *Wiener Theater-Almanach*, Wien: Camesina, 1794, S. 179.

seiner schulischen Einrichtungen, seiner regen kulturellen und wissenschaftlichen Aktivitäten bei Angehörigen aller Gesellschaftsschichten in sehr gutem Ruf stand. Robert Pasterwiz feierte dort 1750 Profess und nahm den Ordensnamen Georg an.

Im Zuge seiner musikalischen Ausbildung entwickelte Pasterwiz bald die Gewohnheit, Abschriften von Kompositionen verschiedener Meister anzusammeln.¹⁸⁷ Als die früheste in Kremsmünster auffindbare Pasterwiz-Kopie identifizierte Ernst Schlader, Verfasser der jüngsten Pasterwiz-Biographie, die Abschrift der *Turcaria* für zwei Violinen und Bass von Johann Joseph Fux KöcF 331 (die Echtheit des Werks wird in der Fux-Forschung allerdings angezweifelt). Sie trägt den Vermerk »Ex rebus et in usu Fr. Roberti [durchgestrichen und ersetzt durch:] Georgii Pasterwiz Prof. Cremif.«.

Wie für einen Kremsmünsterer Novizen üblich, absolvierte Pasterwiz einen Teil seiner Studien an der Benediktineruniversität in Salzburg (1753–1755). Parallel zu Kursen in Theologie, Recht, Mathematik und Sprachen widmete er sich dort dem Musikstudium bei Johann Ernst Eberlin, dem amtierenden Salzburger Hof- und Domkapellmeister. Noch heute zählen Kopien von 26 Werken Eberlins zu den Kremsmünsterer Beständen, die zur Gänze oder teilweise Pater Georgs Handschrift tragen. Der Salzburger Lehrer scheint ihm also einige seiner Werke als Kopiervorlagen zur Verfügung gestellt zu haben.¹⁸⁸

Mit der Unterstützung von P. Franz Sparry, dem amtierenden Kremsmünsterer Chorregenten, engagierte sich Pasterwiz nach seiner Primiz 1755 mehr und mehr als Musiker und Komponist. Entsprechend ungelegen kam ihm 1759 der Ruf an die hauseigene Ritterakademie, an der er zuerst Philosophie, ab 1761 Mathematik und Experimentalphilosophie und schlussendlich ab 1772 bis 1783 Polizei- und Kameralwissenschaften lehrte. In einem autobiographischen Text, datiert auf den 26. November 1801, bezeichnete Pasterwiz seinen Einstieg in die Lehre retrospektiv als hinderlich für seine musikalische Entwicklung: »Meine weiteren Studien und geistlichen Verrichtungen zwangen mich oft die Musik eine grosse Strecke der Zeit zu beurlauben; besonders da ich von meinen Obren den Befehl erhielt, die Philosophie und Mathematik in unsrer Akademie zu lehren.«¹⁸⁹ Pasterwiz behauptete sich aber auch in dieser Zeit als Leitfigur unter den Klostermusikern, weshalb er nach Franz Sparrys Tod 1767 zum Regens Chori des Klosters ernannt wurde. Während der folgenden 16 Jahre als Chordirektor war Pater Georg kompositorisch vor allem im Bereich der Kirchenmusik produktiv.¹⁹⁰ Zudem besorgte er sich von den älteren bis hin zu den neuesten Werken anderer Komponisten Abschriften, gelegentlich auch Drucke.¹⁹¹

Als der 1771 eingesetzte Abt Erenbert III. Meyer das Stiftstheater für Stücke in italienischer Sprache öffnete (zuvor dominierte lateinisches Repertoire), setzte sich Pasterwiz

187 Vgl. A-KR Mus.Hs. H 36.363 sowie Schlader, *Pasterwiz*, S. 17–18.

188 Vgl. ebd., S. 19.

189 Georg Pasterwiz, Autobiographischer Brief, Ms., 26. November 1801, A-Wgm, Georg Pasterwiz, eigenhändiger Brief an unbekannt, zit.n. Schlader, *Pasterwiz*, S. 213.

190 Neben 20 Orchestermenuetten und einem »Pantomimo in c« hinterließ Pasterwiz an Instrumentalwerken ausschließlich Solomusik für Tasteninstrumente, v.a. Fugen und Variationenwerke.

191 Eine überblickshafte Auflistung jener Komponisten, von deren Werken auf Pasterwiz' Betreiben Kopien in die Kremsmünsterer Sammlung gelangt sind, hat Altman Kellner erarbeitet. Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 449–450.

für die Übernahme von Wiener Opern- und Oratoriumsproduktionen ein. Von Glucks Opern *Alceste* und *Paride ed Elena* erwarb Pasterwiz die bei Trattner in Wien erhältlichen Partituren.¹⁹² Die Noten zu Wagenseils Oratorium *Gioas, Re di Giuda*, das im Jahre 1774 auf dem Programm stand, kamen hingegen als handgeschriebene Kopie nach Kremsmünster. Nach Altman Kellners Schreiberanalysen hat Pasterwiz das entsprechende Auführungsmaterial samt Partitur in Zusammenarbeit mit dem Musiker Friedrich Kramel angefertigt.

Wie in der Einleitung dieses Buches bereits ausführlich beschrieben, leitete Pasterwiz 1775 die Aufführung von Glucks *Azione teatrale Il Parnaso confuso* im Stiftstheater. Dieses Werk ergänzte er ausnahmsweise nicht um eine eigens komponierte *Licenza*; sehr wohl änderte er aber etliche Textstellen des metastasianischen Librettos ab: In seiner Version huldigten die Sänger nun nicht mehr dem Kaiser und seiner Vermählung mit der bayerischen Prinzessin Maria Josepha, sondern dem hiesigen Abt und dem anstehenden tausendjährigen Jubiläum des Klosters (1777).¹⁹³

Warum Pasterwiz 1783 seiner Verpflichtungen als Regens Chori und auch als Akademiaprofessor enthoben wurde, geht aus den Stiftsakten nicht eindeutig hervor. Eine Mischung aus persönlichen Differenzen mit den Klosteroberen und der allgemein schlechten Lage der Stiftsmusik in Zeiten josephinischer Reformen dürfte ihn an der Umsetzung seiner Projekte gehindert haben. Es folgten kürzere Tätigkeiten als Rentmeister des Stiftes sowie als Pfarrseelsorger im oberösterreichischen Buchkirchen, ehe Pasterwiz ein besonders exponierter Posten zufiel: 1785 wurde er nach Wien abberufen, um die Betreuung der Niederlassung des Klosters in der Reichshaupt- und Residenzstadt zu übernehmen (das in der Annagasse im ersten Wiener Gemeindebezirk gelegene, aus der Zeit um 1600 stammende Gebäude existiert noch heute¹⁹⁴).

Von diesem Zeitpunkt an wirkte Pasterwiz als ständiger Vertreter des Klosters in Wien. Ihm oblag nunmehr die Besorgung wirtschaftlicher Angelegenheiten des Stiftes in der Hauptstadt und die Verwaltung der an der Peripherie Wiens gelegenen Weingüter des Klosters. Wir entnehmen dem Nekrolog, dass sich Pasterwiz dieser Aufgaben gewissenhaft angenommen hat. Für ihn bedeutete die Übernahme des Hofmeisteramtes aber auch, endlich wieder ausgiebiger seinen musikalischen Neigungen folgen zu können – zuerst wohl hauptsächlich als Besucher städtischer Musikveranstaltungen, dann aber mit wachsender Bekanntheit in den Wiener Salongesellschaften auch aktiv als Komponist, praktizierender Musiker und Organisator von Aufführungen. »Hier hatte ich Gelegenheit aus dem mehr als freundschaftlichen Umgange mit den ersten Musikkennern, meinen kleinen Hausrath an musikalischen Kenntnissen sehr zu bereichern.«¹⁹⁵ – ein allzu schlichter Satz, mit dem Pasterwiz seine insgesamt zehn Jahre andauernde Tätigkeit als Hofmeister in Wien kommentierte.

192 Aufführungen der Bühnenwerke könnten in den Jahren 1772 und 1779 stattgefunden haben. Vgl. ebd., S. 454 und 474 sowie hier Fn. 235.

193 Das Gluck'sche Bühnenstück war am 24. Jänner 1765 anlässlich der Hochzeit des österreichischen Thronfolgers Joseph mit Maria Josepha von Bayern in Schloss Schönbrunn uraufgeführt worden.

194 Vgl. Friedrich Reischl, *Die Wiener Prälathöfe. Eine kulturhistorische Studie über Alt-Wien*, Wien: Selbstverlag, 1919, S. 141–142.

195 Pasterwiz, Autobiographischer Brief 1801, zit.n. Schlader, *Pasterwiz*, S. 213.

Wie bereits erwähnt, erschienen einige Kompositionen von Pasterwiz im Druck. Er widmete sie bedeutenden Persönlichkeiten der Wiener Kulturszene, die ihn offensichtlich dazu ermutigt hatten, mit seinen Kompositionen den Gang an die Öffentlichkeit zu wagen: Die 1789 bei Artaria erschienenen *VIII Fughe per l'Organo o Clavicembalo* op. 1 tragen eine Widmung an Maximilian Stadler, den ehemaligen Kommendatarabt von Kremsmünster, der Pasterwiz wahrscheinlich mit einigen Größen der Wiener Musikszene bekannt gemacht hat. Die 1790 bei Leopold Koželuh in Wien veröffentlichten Fugen op. 2 widmete Pasterwiz Antonio Salieri, zudem enthalten die 1792 ebenfalls von Koželuh herausgebrachten Fugen op. 3 eine Widmung an den »größten Förderer der Wissenschaften und der freien Künste«, Baron van Swieten.¹⁹⁶

Mit dem Präfekt der kaiserlichen Hofbibliothek Gottfried Freiherr van Swieten (1733–1803), der von 1781 bis 1791 auch als Präsident der Studien- und Zensur-Hofkommission fungierte, war Pasterwiz bereits 1783 in Kontakt gekommen. Zu dieser Zeit stand die Auflösung der Kremsmünsterer Ritterakademie zur Debatte. Pasterwiz wurde zusammen mit Pater Laurenz Doberschiz nach Wien entsandt, um den Kaiser von seinen Schließungsplänen abzubringen. Van Swieten war gegen den Schulerhalt und dennoch gelang es den beiden Mönchen, die Aufhebung vorerst abzuwenden.¹⁹⁷ Während bildungspolitisch Meinungsunterschiede bestanden, scheinen sich die Interessen Van Swietens und Pasterwiz' in musikalischen Belangen sehr wohl getroffen zu haben. Auf anhaltenden Kontakt weist nicht nur die oben erwähnte Widmung hin: Als der Kremsmünsterer Astronom P. Placidus Fixlmillner im Jahre 1789 für die Drucklegung seines *Decennium astronomicum secundum* in Wien einen Verleger suchte, sprach Pasterwiz mit Van Swieten eine Widmung an den ab 1790 regierenden Kaiser Leopold II. ab.¹⁹⁸

Pasterwiz' Biographen berichten noch davon, dass Pater Georg im Amt als Hofmeister den jungen Franz Xaver Süßmayr (1766–1803) unter seine Fittiche genommen und ihn in die ersten Wiener Musikerkreise eingeführt hat. Nach seiner Ausbildung im Kremsmünsterer Gymnasium und an der Ritterakademie, die er als »Gratianer«¹⁹⁹ besucht hatte, zog Süßmayr nach Wien. Dort erhielt er von Wolfgang Amadeus Mozart und nach dessen Tod von Antonio Salieri Unterricht. Inwiefern Pasterwiz zur Etablierung Süßmayrs in Wien konkret beigetragen hat, ist nicht näher bekannt. Wie so oft mangelt es auch hier an entsprechend informativen Quellen.

196 Der Titel des Druckes lautet: *VIII. Fughe. PER L'ORGANO, O CLAVICEMBALO Composte, e dedicate a Sua Eccellenza GODEFREDO L. BARONE DE SWIETEN Consiliario Intimo di Sua Majestà Imp: e Real: Commendatore del Reale Equiestre Ordine di S. Stefano e Massimo Fautore delle Scienze e dell'arti Liberali [...]*, Vienne: Magazin de Musique, 1792. Vgl. RISM online ID no.: 990048598 (Zugriff 31.10.2022).

197 Von dieser Causa handelt die folgende Studie, in der auch aus dem Bericht des Begleiters Pasterwiz', P. Laurenz Doberschiz, zitiert wird: Benno Wintersteller, »Ich bin Professor der Polizeywissenschaft. Zum 200. Todestag von P. Georg Pasterwiz (1730–1803)«, in: *Öffentliches Stiftsgymnasium Kremsmünster: 146. Jahresbericht* (2003), S. 83–98.

198 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 493f.

199 Da Süßmayr aus einfachen Verhältnissen stammte (er war Sohn eines Schullehrers aus Schwanenstadt/OÖ), wurden die Kosten seiner Ausbildung vom Kloster übernommen. Als Gegenleistung hatte er dem Stift verschiedene Dienste zu erbringen, etwa indem er regelmäßig an kirchenmusikalischen Aufführungen mitwirkte.

Stiftschronist Altman Kellner ortet in derartigen Überlieferungslücken ein Problem größerer Tragweite: »Wenn wir heute Belege für die engen Beziehungen [Pasterwiz'] zu den genannten Größen des Wiener Musiklebens suchen, so bedeutet die Vernichtung der Korrespondenz des Meisters (bis auf vier Briefe) einen unersetzlichen Verlust.«²⁰⁰ Dieser Befund ist zweifellos richtig, jedoch wissen wir über Pasterwiz' Netzwerk an Kontakten doch wesentlich mehr als über jene der meisten anderen Ordensgeistlichen des 18. Jahrhunderts. Auf diese Kenntnisse aufbauend, besteht durchaus die Hoffnung auf eine ergiebige Quellenrecherche – speziell dann, wenn sie bei möglichen Briefpartnern Pasterwiz' ansetzt.

5.3.2 Zwei Lebenswege kreuzen sich

Noch während Georg Pasterwiz in Kremsmünster lehrte, zählte ein gewisser Karl Ehrenbert von Moll (1760–1838) zu den Studenten der Ritterakademie. Er war Sohn des in erzbischöflich-salzburgischem Staatsdienst stehenden Pflegers von Thalgau, Ludwig Gottfried Freiherr von Moll (1727–1804).²⁰¹ Zwischen 1772 und 1780 absolvierte Karl Ehrenbert das Langformstudium an der Ritterakademie in Kremsmünster und wurde dort neben dem bedeutenden Astronomen Placidus Fixlmillner und einigen anderen gelehrten Kleinkernern auch von Georg Pasterwiz unterrichtet.

Nach Beendigung seiner Ausbildung in Kremsmünster kehrte Moll in seine Heimat zurück und nahm an der Universität Salzburg das Studium der Rechtswissenschaften auf. 1782 folgte er seinem Vater in den Landesdienst nach und arbeitete zuerst in Zell im Zillertal, wo er auch eine Lesegesellschaft gründete. Innerhalb weniger Jahre stieg der mittlerweile in den Freiherrenstand erhobene Moll zum »Hofkammerdirektor« auf, wodurch er 1790 in die Führungsebene der Salzburger Finanzbehörde gelangte. Im Folgejahr übernahm er zusätzlich die Direktion des Salz-, Münz- und Bergwesens und leitete bald zahlreiche bedeutende Projekte zur Landschaftskultivierung (Trockenlegung von Sumpfbereichen, Hochwasserschutz, Forstordnungen, Gründung von Bergwerks-Bruderschaften usw.).²⁰²

Dem mathematischen und naturwissenschaftlichen Schwerpunkt der Kremsmünsterer Ritterakademie entsprechend, hatte sich Karl Ehrenbert von Moll schon zuvor intensiv mit Naturforschung auseinandergesetzt. Auch seinem Vater nacheifernd, der Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften war und naturhistorische Studien publizierte, unternahm er noch während seiner Studienzeit in Kremsmünster erste ausgedehnte Forschungsreisen und arbeitete von da an beständig am Aufbau einer Naturalien- und Büchersammlung.²⁰³ Gleichzeitig führte er ausgedehnte Briefwechsel mit bedeutenden Gelehrten und knüpfte mit Forschern aus ganz Europa und darüber

200 Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 496.

201 Vgl. Robert Hoffmann, »Wissenstransfer durch Netzwerkbildung. Karl Ehrenbert von Moll und die Anfänge der wissenschaftlichen Landeskunde im Erzstift Salzburg«, in: *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich 18/19* (2004), S. 135–151, hier S. 136.

202 Vgl. Anton Ritter von Schallhammer, »Karl Maria Ehrenbert Freiherr von Moll, I. Die Geschichte seiner Lebensverhältnisse«, in: *Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* (1865), Anhang S. 1–79, hier S. 6–16.

203 Vgl. ebd., S. 5 sowie S. 26–42.

hinaus Kontakt. Reger Austausch bestand unter anderem mit Alexander von Humboldt (1769–1859), mit dem bayerischen Botaniker und ehemaligen Jesuiten Franz de Paula Schrank (1747–1835) und einem bedeutenden Vertreter der Aufklärung in Salzburg, dem Juristen und Historiker Judas Thaddäus Zauner (1750–1815).

Moll veröffentlichte in der Folgezeit naturwissenschaftliche, sprach-, erziehungs- und wissenschaftsgeschichtliche Studien (auch über das Stift Kremsmünster), die ihm einen ausgezeichneten Ruf in gelehrten Kreisen einbrachten. Als das Fürst-erzbistum Salzburg um die Jahrhundertwende von französischen Truppen besetzt und auf Beschluss Napoleons hin säkularisiert wurde, gelangte Moll in noch höhere Ämter. 1803 wurde er zum Regierungspräsidenten ernannt, wechselte aber wenige Monate später in die Dienste des Kurfürstentums Bayern und wurde ordentliches Mitglied an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. In dieser übte er schließlich einige Jahre lang das Amt des Vizepräsidenten aus.

Noch im vorgerückten Alter fasste Moll den Entschluss, seine Autobiographie zu schreiben. Als Vorarbeit dazu betrachtete er die Veröffentlichung seiner Korrespondenz, die er *Prodromus seiner Selbstbiografie* nannte.²⁰⁴ Sie erschien zwischen 1829 und 1835 in vier Bänden, allerdings in einer kleinen Auflage von nur 50 Exemplaren, weil sie – wie Moll im Vorwort schreibt – lediglich als »Geschenk an Freunde bestimmt«²⁰⁵ war. So unscheinbar diese Ankündigung wirkt, so umfangreich ist der Informationsaustausch, den Moll in seinem weitgespannten Korrespondentennetz zeitlebens betrieben hat: Etwa 950 Briefe in sechs Sprachen von mehr als 200 Korrespondenzpartnern füllen gut 1400 Buchseiten. Die frühesten Schreiben datieren auf das Jahr 1776, in dem Moll noch Schüler an der Kremsmünsterer Ritterakademie war, die letzten auf das Jahr 1830. Auch wenn das vorherrschende Thema in Molls Korrespondenz die Naturforschung ist, finden sich unter den hunderten Briefen einige wenige Schriftstücke, die für die vorliegende Arbeit von größtem Interesse sind – konkret sechs Briefe, die sein ehemaliger Professor Pater Georg Pasterwiz an ihn gerichtet hat.

5.3.3 Musik in der gelehrten Korrespondenz – Die Pasterwiz-Briefe an Moll

Auf den ersten Blick lässt Karl Ehrenbert von Molls Werdegang nicht auf ein ausgeprägtes Interesse an Musik schließen. Die Korrespondenz mit Pasterwiz beweist aber, dass Moll in musikalischen Fragen sehr wohl bewandert war – mehr noch: Er pflegte offensichtlich mit einigen der angesehensten Musiker seiner Zeit persönlichen Kontakt, war in der Salzburger wie auch in der Wiener Künstlerszene bestens vernetzt und betätigte sich sogar als Komponist.²⁰⁶ Aus dem Jahr 1865 stammt die erste große Biographie über Karl Ehrenbert von Moll, die Anton Ritter von Schallhammer und Ludwig Ritter von Kö-

204 Der Terminus »Prodromus« (griech. »Vorläufer«) ist eine in den Naturwissenschaften gängige Bezeichnung für eine Vorauspublikation, auf Basis derer eine umfängliche Studie konzipiert wird.

205 Karl Maria Ehrenbert Freiherr von Moll, *Des Freiherrn Carl Ehrenbert von Moll Mittheilungen aus seinem Briefwechsel. Prodromus seiner Selbstbiografie*, I. Abtheilung A-G, Augsburg: Volkhart'sche Schriften, 1829, Vorwort S. 1.

206 Vgl. Hornbachner, »Stiftsmusiker, Komponisten und kunstsinniger Adel«, S. 47f.

chel vorgelegt haben.²⁰⁷ Der Naturforscher Carl von Martius steuerte dazu den Entwurf eines Charakterbildes bei und liefert darin einen der wenigen Belege für Molls Beschäftigung mit Musik:

»Schon in Kremsmünster hatte *Moll* tiefe Neigung für Musik erworben, und in Salzburg war er die Seele musikalischer Aufführungen, welche zumal die beiden *Haydn* (Jos. und Mich.) und *Mozarts* Genius verherrlichte. Er studierte Contrapunkt und übte sich selbst in der Composition. Die musikalische Literatur jener Epoche war ihm sehr geläufig und er eiferte junge Künstler an, dem classischen Style der großen Meister nachzustreben. Auch noch in späteren Jahren fand er die heiterste Befriedigung im Anhören guter Kammermusik. Er verehrte *Händel*, *Bach*, *Mozart* und *Beethoven*; sein Liebling aber war *Jos. Haydn*, dessen heitere und humoristische Muse dem eigenen Wesen am meisten entsprach.«²⁰⁸

Die sechs im *Prodromus* abgedruckten Briefe verfasste Pasterwiz mehrheitlich in den ersten Jahren nach Molls Abgang von der Kremsmünsterer Ritterakademie (1780–1782). Sie bestätigen den ersten Satz des obigen Zitates und belegen im Detail, dass Pater Georg als ehemaliger Lehrer maßgeblichen Anteil an Molls Begeisterung für Musik hatte. Der junge Kavalier dürfte bei Pasterwiz also nicht nur Vorlesungen der Polizei- und Kameralwissenschaften besucht, sondern von ihm auch Musikunterricht erhalten haben. Höchstwahrscheinlich war Moll sogar in die Aktivitäten der Stiftskapelle eingebunden. Es fügt sich jedenfalls nahtlos in die oben zitierte Charakterstudie ein, dass er als 13-jähriger Zögling in Kremsmünster am Klavier sitzend porträtiert worden ist (s. Abb. 21).²⁰⁹

Der briefliche Austausch zwischen Moll und Pasterwiz handelt bei Weitem nicht nur von Musik, sondern auch von neuesten naturwissenschaftlichen Abhandlungen, von politischen Entwicklungen und persönlichen Befindlichkeiten. Da hier aber nicht der Ort ist, um auf alle Briefinhalte detaillierter einzugehen, werden die meisten Schreiben Pasterwiz' nachfolgend nur in Teilen zitiert. Auf den Abdruck seiner Antwortschreiben verzichtete Moll im *Prodromus*. Stattdessen versah er sämtliche Briefe mit Fußnoten und kommentierte darin die Ausführungen seiner Korrespondenten. Diese Anmerkungen sind ebenso informativ wie die Briefzeilen Pasterwiz', weshalb sie hier in den Fließtext übernommen und jeweils als Randbemerkungen kenntlich gemacht sind ([Zusatz Moll: ...]). Außerdem sind bei Lektüre und Interpretation der Texte zwei wesentliche Punkte mitzubedenken: erstens, dass Moll seine Kommentare mit einem Zeitabstand von gut 50

207 Anton Ritter von Schallhammer, »Karl Maria Ehrenbert Freiherr von Moll, I. Die Geschichte seiner Lebensverhältnisse«, in: *Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* (1865), Anhang S. 1–47; Karl von Martius, »Karl Maria Ehrenbert Freiherr von Moll. II. Dessen Charakterbild«, in: ebd., S. 48–65; Ludwig Ritter von Köchel, »Die litterarische Thätigkeit des Freiherrn Karl Erenbert von Moll«, in: ebd., S. 66–79.

208 Martius, »Moll Charakterbild«, S. 53 [Herv.i.O.].

209 Dieses Bild, »D. Carolui Eques de Moll Salisburg. Tallgau« betitelt und auf 1773 datiert, hängt noch heute im Stiegenaufgang der Kremsmünsterer Sternwarte, dem sogenannten *Mathematischen Turm*. Es ist Teil einer über 240 Ölgemälde umfassenden Porträtgalerie, in der die adeligen Schüler der Kremsmünsterer Ritterakademie abgebildet sind. Wie viele andere Gemälde der Sammlung wurde auch das Porträt Molls (Bildnr. 175) von der Steyrer Malerin Maria Anna Katharina Gürtler (geb. Morzer, 1724–1797) angefertigt.

Jahren, also erst als etwa 70-Jähriger verfasst hat und zweitens, dass die Originalbriefe durch Molls »editorischen Filter« gelaufen sind, die vorliegenden Fassungen daher gekürzte Versionen der Originalbriefe darstellen könnten.²¹⁰

Abbildung 21: Karl Ehrenbert von Moll als Schüler an der Ritterakademie in Kremsmünster, Ölbild, 1773, angefertigt von Maria Anna Katharina Gürtler



Molls Kurzbeschreibung des Korrespondenzpartners Pasterwiz (vgl. Abb. 22):

»P. Georg [Pasterwiz]; er war Prof[essor] d[er] Ethic etc. und las über Polizei- Finanz- u. Handl[ungs-] Wiss[enschaften] nach *Sonnenfels*; ein gemüthlicher, geselliger Mann, trefflicher Tonsezer (seine Oper – il Giuseppe riconosciuto von *Metastasio*,²¹¹ besonders sein herrliches Requiem, für die kais[erliche] Hofcapelle zu den Exequien Kais[er] Leop[old] II. geschrieben²¹² – seine meisterhaften Fugen sind Beweise hievon (ich habe

210 Moll versichert im Vorwort, aus den originalen Briefen nur einige der an ihn adressierten Sympathiebekundungen entfernt zu haben. Vgl. Moll, *Prodromus*, Bd. 1, Vorwort S. 1.

211 Pasterwiz hat zwei Opern komponiert, eine davon auf Pietro Metastasios Libretto *Il Giuseppe riconosciuto* (PW 10.13). Das in Kremsmünster überlieferte Autograph datiert auf das Jahr 1777. Vgl. A-KR Mus.Hs. G 11.26.

212 Ernst Schlader konnte anhand dieser Beschreibung einmal mehr die fälschliche Annahme widerlegen, dass das in Kremsmünster unter der Signatur D 45.40 aufzufindende Requiem in C-Dur PW 1.7 eine Komposition Michael Haydns sei (aufbauend auf eine in der Ungarischen Nationalbibliothek Széchényi liegende Kopie mit der Zuschreibung an M. Haydn hatte Charles H. Sherman das Werk in seinem *Michael Haydn-Werkverzeichnis* noch als Nummer 559 registriert). Vgl. Schlader, *Pas-*

mit der Partitur des Requiems, die der Heros im Kirchenstile, *Michael Haydn*, eigenhändig – vom ersten bis zum letzten Tacte, für sich copirte, dem genialen *Maria Weber*²¹³, der als Jüngling so oft auf meinem Fortepiano spielte, ein Geschenk gemacht). *Pasterwiz*, den ich später in *Wien* besuchte, wo er als Hofmeister (Administrator) des dortigen Hauses und der ungarischen Weingüter der Abtei wonte, war ein vertrauter Freund *Salieri's*, von dem er das Liebliche borgte und dafür seinen strengen Saz gab. Auch meine eigenen kleinen Versuche in Tonsetzung – übergab ich ihm zur Prüfung: Deutsche Lieder mit Clavierbegleitung – Orchester – Menuete zu den Joh[ann] Vanhall'schen Sinfonien, denen es daran felte²¹⁴ etc.«²¹⁵

Abbildung 22: P. Georg Pasterwiz OSB, Ölbild, um 1795



terwiz, S. 116–135 sowie Petrus Eder, »Johann Michael Haydns angebliches mittleres Requiem MH 559«, in: *KmJb* 83 (1999), S. 91–99.

- 213 Carl Maria von Weber (1786–1826) erhielt in den Jahren 1797 und 1801 in Salzburg Kompositionsunterricht von Michael Haydn. Möglicherweise kam er während dieser Ausbildungszeit auch mit der Familie Moll in Kontakt. Vgl. Christoph Schwandt, *Carl Maria von Weber in seiner Zeit. Eine Biografie*, Mainz: Schott, 2014, S. 34–35.
- 214 Über Karl Ehrenbert von Molls Kompositionen konnte trotz aufwändiger Recherchen nichts in Erfahrung gebracht werden. Auch bei der Sichtung von Molls Nachlass, die Ludwig Ritter von Köchel und Anton Ritter von Schallhammer bereits in den 1860er Jahren vorgenommen haben, sind zwar einige wertvolle Musikdrucke, aber keine Notenhandschriften zum Vorschein gekommen. Vgl. Martius, »Moll Charakterbild«, S. 65.
- 215 Moll, *Prodromus*, Bd. 2 (H-Q), S. 503–504 [Herv.i.O.].

Georg Pasterwiz, Brief vom 14. Oktober 1780 aus Kremsmünster an Karl Ehrenbert von Moll:

»Kremsmünster den 14. Oktober 1780.

[Zusatz Moll: Ich war wenige Wochen früher aus der dortigen Ritteracademie ausgetreten (S[iehe] meine Briefe an Sander üb[er] d[ie] Reise v[on] K[remsmünster] nach M[oßheim] in Bernoulli's Samml[ung] klein[er] Reisebeschreib[ungen] u[nd] vergl[eiche] Bernoulli.²¹⁶)]

Sie sind in Mossham²¹⁷ und ich in Kremsmünster. Dort ist der auserwählteste Ort für Vakanzen: Hier sind sie schon aus. Genüssen Sie nur der angenehmsten Ergetzlichkeiten, die Ihnen der Ort aber noch vielmehr die unvergleichliche fromme Hausfrau, [Zusatz Moll: Meines Vaters Schwester²¹⁸.] die mich einst in Tallgey²¹⁹ so sehr gespensdelt hat, dass ich die Stiche noch empfinde, darbiet; denn Sie verdienen sie. Hätt' ich noch ein Mal einen heiligen Leib über den Tauren²²⁰ zu begleiten: würd' ich ihn ehe nach Mossham führen. [Zusatz Moll: Er war einen solchen, zur Feier des Millenariums aus Rom verschribenen, in Triest zu übernehmen, abgeordnet worden.²²¹]

216 Karl Maria Ehrenbert von Moll, »Des Herrn Karl Ehrenberts von Moll Ritter, und Oesterreichischen Landmanns Briefe an den Herrn Professor Heinrich Sander in Karlsruhe über eine Reise von Kremsmünster nach Moßheim im Salzburgischen. Im Herbst 1780. (Aus der Handschrift.), Erste Abtheilung. Reise bis Salzburg«, in: Bernoulli, *Sammlung kurzer Reisebeschreibungen*, S. 283–358.

217 Der Ort Moosham und das gleichnamige Schloss gehören zur Gemeinde Unternberg im Salzburgischen Lungau. Bis 1790 bestand dort ein Pflöggericht, dem Johann Chrysostomus Wenzel von Helmreichen zu Brunfeld (1722–1803) ab 1771 vorstand. Mit ihm war Molls Tante, Maria Klara von Moll (1729–1802), seit 1755 verheiratet. Dass sich Karl Ehrenbert in besagtem Sommer 1780 tatsächlich in Moosham aufgehalten hat, ist deshalb so genau nachzuvollziehen, weil ein Bericht Molls über seine Reise von Kremsmünster nach Moosham im elften Jahrgang von Johann Bernoullis Reisebeschreibungen 1783 vorliegt.

218 Nicht nur Pasterwiz ist als Gast von Molls Tante Klara nachzuweisen, sondern – freilich zu einem anderen Zeitpunkt und noch an ihrem früheren Wohnort Lofer – auch W.A. und Leopold Mozart. Einem Brief des letzteren zufolge machten die Mozarts im Dezember 1769 auf dem Weg nach Italien erste Zwischenstation bei dem Pfleger von Lofer, Johann Helmreichen zu Brunfeld, und dessen Frau Klara (von dieser ersten Konzertreise nach Italien sollten die Mozarts erst im März 1771 nach Salzburg zurückkehren). Wolfgang fügte einem Brief, den der Vater am 14. Dezember 1769 an die Mutter in Salzburg richtete, eine Grußbotschaft an seine Schwester an: »Carissima sorella mia. [...] à lover pransemmo e Dormimmo dal sig: de Helmreich, che è prefecto là. la sua moglie è una brava signora, ella è la sorella dell signor [Ludwig Gottfried] moll. egli mi fà famme, ho gran gusto di mangiare, vivi intanto bene, addio: [...]«. Die Mozarts waren also, wie aus Wolfgang's Schilderung hervorgeht, um 1769 bereits mit Karl Ehrenbert von Molls Vater, Ludwig Gottfried Freiherr von Moll, bekannt. Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1 (1755–1776), hg. von Ulrich Konrad, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2005, S. 293 (Nr. 147).

219 Das 18 Kilometer östlich von Salzburg gelegene Thalgau ist Karl Ehrenberts Geburtsort. Pasterwiz könnte sich hier auf seine Studienzeit in Salzburg beziehen (1753–1755). Während dieser Zeit war er möglicherweise mit der Familie Moll in Kontakt gekommen.

220 = die Hohen Tauern.

221 Hier spielt Pasterwiz auf eine Reise an, die ihn im Zuge der Vorbereitungen für die Tausendjahrfeier des Stiftes Kremsmünster 1777 nach Italien geführt hat. Er nahm dort stellvertretend für den

Also haben Sie die Hofnung nach Wien zu kommen? Ich nehme so grossen Theil daran, als Sie selbst haben können. [...]«²²²

Brief vom 1. Februar 1781 aus Kremsmünster:

»den 1 Hornung 1781.

[...] Hr. Mörckl, der (treffliche) Trompeter ist hier.²²³ Er hat Esterhaz verlassen, und wird itzt nach Petersburg abgehen, wohin er unter einem Gehalte von 1200 Gulden beruffen ist. Der Todtfall unsrer besten Kaiserinn wurde auch ganz besonders von der Akademie durch eine Todtenvigil, und darauf durch das festliche Seelenamt, vom H. Prälaten gehalten, in der Kapelle gefeyrt. H. P. Beda † [Zusatz Moll: Er war Lerer der Poesie (5ten Klasse nach damaliger Studienverfassung.)²²⁴] hielt bey dieser Gelegenheit eine deutsche Rede, die ich mir die Ehre geben werde, Ihnen zu überschicken.«²²⁵

Brief vom 23. April 1781 aus Kremsmünster:

»den 23ten April 1781.

[...] Den ersten Band von Bernoulli's ReiseBeschreibungen haben wir schon;²²⁶ die andern werden nachfolgen. Von Kremsmünster aus ist auf 10. Exemplar pränumerirt worden. Die Lettres desselben sur differents sujets sind noch nicht da, aber sie müssen schon auf dem Wege seyn.²²⁷ [...] Auf den 10. Junius gedenke ich La buona Figliuola [sic!] von Goldoni, die Musik von Piccini, aufzuführen.²²⁸ Diese Komödie ist nicht so überra-

Kremsmünsterer Konvent von Papst Pius' VI. ein Geschenk, die Reliquien eines Märtyrers, entgegen. Vgl. Moll, »Briefe an den Herrn Professor Heinrich Sander«, S. 326 und Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 473.

222 Moll, *Prodromus*, Bd. 2 (H-Q), S. 503–504 [Herv.i.O.].

223 Wahrscheinlich durch P. Laurenz Doberschiz' chronikalische Aufzeichnungen informiert, weiß auch Altman Kellner von diesem Musikerbesuch zu berichten: »Im April 1780 gab Lorenz Mörkl aus Bamberg, »ein Virtuos auf der Trompete mit seiner Kunst in Höhe, Geschwindigkeit und seltenen Tönen« ein Konzert.« Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 476 (ein vollständiger Quellenachweis fehlt).

224 P. Beda Plank (1741–1830) unterrichtete neben seinen Tätigkeiten als Direktor des Stiftstheaters (1771–1803) und als Regens Chori (1794–1830) auch an der Ritterakademie. Vgl. Rudolf Flotzinger, Art. »Plank, P. Beda OSB (Franz Ignaz Friedrich)«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).

225 Moll, *Prodromus*, Bd. 2 (H-Q), S. 505 [Herv.i.O.].

226 Johann Bernoulli (Hg.), *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten*, Jg. 1781, Bd. 1, Berlin: Matzdorf, 1781.

227 Johann Bernoulli (Hg.), *Lettres sur différents sujets, écrites pendant le cours d'un voyage par l'Allemagne, la Suisse, la France méridionale et l'Italie; en 1774 et 1775*, 3 Bde., Berlin: Decker, 1777–1779.

228 Bei *La buona figliuola* (auch *La Cecchina*) handelt es sich um eine Opera buffa von Niccolò Piccinni über ein Libretto von Carlo Goldoni. Das Werk war 1760 in Rom uraufgeführt und 1764 erstmals in Wien gespielt worden. Im Kremsmünsterer Stiftstheater wurde es – wie im vorliegenden Schreiben angekündigt – tatsächlich am 10. Juni 1781 zur Aufführung gebracht. Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 476–477.

schend, und auffallend als *Fiera di Venezia*; aber um so viel rührender.²²⁹ – Gestern, am Installationstag des H. P. Prior liess ich die fürtrefflich ausgearbeitete Messe des H. Michael Hayden, ohne Violinen, absingen.²³⁰ Aber der Effect in unsrer Kirche war nicht der erwünschlichste. Ein ander Mal werde ich mir die Freyheit nehmen, statt der Oboe ripiene, mich der Violinen zu bedienen, und nach meiner Hoffnung solls bessere Wirkung machen. [...]«²³¹

Brief vom 15. Februar 1782 aus Kremsmünster:

»den 15. Hornung 1782.

[...] Ich war verflossne Vakanz in *Wien*, wo ich von Dero Hr. Vater²³² [Zusatz Moll: Er war ein gründlicher Musikkenner und spilte ser gut die Orgel und den Violon.] beim H. *Albrechtsberger* aufgeführt wurde. Er ist in der That ein trefflicher Organist, und Komponitor. Seine in *Berlin* herausgekommene Fugen habe ich aus Gefälligkeit des Hrn. Vaters wirklich in *Kremsmünster*.²³³ Auch erhielt ich die *französische* Partitur der *gluckischen Iphigenia* zu durchsehn, die itzt so viel Aufsehens gemacht hat.²³⁴ Aber seine *Alcest* wäre mir noch lieber.²³⁵ – Ohne Zweifel kommen Sie öfter zu H. *Michael Hayden*.²³⁶ Er ver-

229 Pasterwiz zieht hier einen Vergleich zwischen Piccinnis Opera buffa und Salieris Commedia per musica *La fiera di Venezia*. Eine Vorstellung des letzteren Werks war bereits 1780 auf der Kremsmünsterer Stiftsbühne gegeben worden. Vgl. ebd., S. 474–475.

230 Mit Sicherheit war hier Michael Haydns *Missa Sancti Hieronymi* MH 254 aus dem Jahr 1777 zur Aufführung gekommen, die Leopold Mozart ihrer außergewöhnlichen Besetzung halber »Oboen-Messe« nannte. Dieses Werk liegt in Kremsmünster in Kopie vor (Mus.Hs. A 3.13) und verlangt dem Titel nach statt Violinen »2 Oboe Principal:« sowie »2 Oboe Ripien:«. Somit ist die in RISM online angegebene Datierung der Abschrift auf 1794 stark nach hinten zu korrigieren. Vgl. RISM online ID no.: 600176127 (Zugriff 31.10.2022) sowie Johann Michael Haydn, *Missa Sancti Hieronymi* MH 254 per Soli SATB, Coro SATB, 2 Oboi soli, 2 Oboi in ripieno, 2 Fagotti, 3 Tromboni e Basso continuo (*Organo e Bassi*) (= CV 54.254/03), hg. von Armin Kircher, Klavierauszug, Stuttgart: Carus, 2006.

231 Moll, *Prodromus*, Bd. 2 (H-Q), S. 506 [Herv.i.O.].

232 Hier ist Karl Ehrenberts Vater Ludwig Gottfried Freiherr von Moll gemeint, der in der Wiener Musikerszene offensichtlich ähnlich gut vernetzt war wie sein Sohn.

233 Der bei Hummel in Berlin erschienene Druck von Albrechtsbergers 12 Fugen op. 1 (*DOUZE FUGUES Pour le CLAVECIN ou L'ORGUE [...] Oeuvre Premier [...] No 183. [o.]*) findet sich auch in der Kremsmünsterer Musikaliensammlung. Pasterwiz dürfte an das Exemplar über Ludwig Gottfried Freiherr von Moll gelangt sein. Vgl. RISM online ID no.: 991012540 (Zugriff 31.10.2022).

234 Glucks Oper *Iphigenie auf Tauris*, deren Uraufführung in französischer Sprache 1779 in Paris stattgefunden hatte, wurde am 23. Oktober 1781 im Wiener Nationaltheater erstmals aufgeführt. Etwa vier Monate später erhielt Pasterwiz das Werk zur Durchsicht. Da von Glucks Oper in Kremsmünster kein Notenmaterial überliefert ist, darf angenommen werden, dass Pasterwiz die Partitur tatsächlich nur sichtete, davon jedoch keine Abschrift anfertigte.

235 Dieser Passus bezieht sich offenkundig auf die Pariser Fassung der *Alceste* von 1776. Nach Altman Kellner soll die Wiener Fassung von 1767 »mit größter Wahrscheinlichkeit« bereits 1772 in Kremsmünster auf die Bühne gebracht worden sein. Was Kellner zu dieser zeitlichen Einordnung bewogen hat, ist unklar. Fest steht nur, dass Pasterwiz die bei Trattner erschienene Partitur der Oper um 20 Gulden angekauft hat. Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 454.

236 Michael Haydn war im Stift Kremsmünster nachweislich mehrmals zu Gast: Auf Vermittlung des Kremsmünsterer Stiftsapothekers Johann Felix Guglielmo dirigierte er 1792 seine doppelchörige *Missa Hispanica* MH 422 anlässlich des Goldenen Priesterjubiläums von Abt Erenbert III. Meyer in der Stiftskirche. Während seines vermutlich letzten Besuchs in Kremsmünster 1798, der immerhin

sprach mir die Oper *il mercato di Marmantile* [sic!] ²³⁷ zu schicken. Da er krank war, wie er schrieb, wurde sie ohne sein Vorwissen nach Schwatz geschickt. Ist sie in den Händen der Geistlichen Herrn von Viecht, [Zusatz Moll: Vergl[eiche] Dagn. ²³⁸] so wird sie lange nicht zurück kommen. Aber Sie könnten doch zuweilen eine Nachfrag thun. [...] – Wie wird es wohl noch mit uns gehn? Auf künftigen Mai, wie man sagt, solle sich vieles aufklären. Freilich erhielt nur erst neulich mein Herr Prälat auf Befehl des Kaisers durch die Landshauptmannschaft ein Bezeugen der Zufriedenheit, wegen Errichtung und Handhabung der deutschen Normalschule; aber es dünkt mich, er hätte eine grössere Lobserhebung der lateinischen Schulen wegen verdient. ²³⁹

Brief vom 16. August 1782 aus Kremsmünster:

»den 16. August 1782.

Hätten Sie Ursache mea culpa (zu sagen), müsste ich beinahe mit maxima culpa meiner Brust eins versetzen; denn meine Antwort kömmt noch später an Sie. – Was wir für Umänderungen zu gewarten haben, weiss niemand. Man sagt: ein weltlicher Administrator solle über unsere Einkünften gesetzt werden, der das Jahr zwei Male seine Rechnung dem Hofe zu übergeben hätte. Die Folgen würden dann weder für uns, weder für viele Andere die bessten sein. – Michael Hayden hat eine Messe zum bevorste-

acht Tage andauerte, könnte er sich noch einmal ausführlich mit Pasterwiz ausgetauscht haben. Dieser hatte bereits 1795 sein Amt als Stiftshofmeister in Wien niedergelegt und war endgültig in das Stift zurückgekehrt. Dass sich auch Karl Ehrenbert von Moll und Michael Haydn persönlich kannten, ist nicht weiter verwunderlich, stand doch letzterer seit 1763 im Dienst des Fürsterzbischofs von Salzburg. Eine Liedkomposition Michael Haydns, die dieser anlässlich der Verabschiedung Molls aus Salzburg 1805 angefertigt hat (Moll verlagerte seinen Lebensmittelpunkt, wie weiter oben erwähnt, in das Kurfürstentum Bayern), deutet darauf hin, dass die Beziehung zwischen den beiden sogar freundschaftlicher Natur gewesen sein könnte. Bei Michael Haydns Lied *An den Herrn von Moll* MH 834, dem letzten dieses Genres in Haydns Schaffen, handelt es sich um die Vertonung eines Textes von Konrad Brandstätter (»Wohlan, schon lange schweigende Harfe, bebe!«). Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 510–511; Gerhard Croll/Kurt Vössing, *Johann Michael Haydn. Sein Leben – Sein Schaffen – Seine Zeit. Eine Bildbiographie*, Wien: Neff, 1987, S. 119–120.

- 237 Carlo Goldonis Libretto *Il mercato di Malmantile* ist mehrfach vertont worden, weshalb nicht mit Bestimmtheit zu klären ist, an welches Werk Pasterwiz hier über Michael Haydns Vermittlung kommen wollte. In Frage käme etwa Domenico Fischietti's »Dramma giocoso«, das bereits 1757 in Venedig uraufgeführt worden ist. Es gelangte 1763 auf Schloss Laxenburg zur Aufführung und wurde auch von der esterházyschen Kapelle unter Joseph Haydn gespielt. Für Pasterwiz dürfte aber von noch größerer Relevanz gewesen sein, dass Domenico Fischietti zwischen 1772 und 1775 Leiter der Musikkapelle des salzburgischen Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo (reg. 1772–1803) war.
- 238 Hier ist P. Placidus Dagn gemeint, der Prior und Bibliothekar des Benediktinerstiftes Viecht bei Schwaz in Tirol, mit dem sowohl Pasterwiz als auch Moll bekannt gewesen sind. Moll hielt sich mehrfach im Kloster Viecht auf und stand darüber hinaus mit P. Placidus in brieflichem Kontakt. Dass Pasterwiz über Dagns Unzuverlässigkeit hinsichtlich der Rückgabe von geborgten Noten Bescheid wusste, kann als ein Hinweis darauf interpretiert werden, dass zwischen den beiden schon zuvor ausgedehntere Tauschaktivitäten stattgefunden hatten. Vgl. Schallhammer, »Lebensverhältnisse Moll«, S. 7.
- 239 Moll, *Prodromus*, Bd. 2 (H-Q), S. 507 [Herv.i.O.].

henden hohen *salzburgischen* Festin [Zusatz Moll: Dem Millenarium.] geschrieben:²⁴⁰ diess wäre so ein Bissen für mich, der mich über diese von mir nicht zu sehende Solennität zufrieden stellen könnte. H. Gatti hat in eben dieser Absicht eine Oper verfertigt.²⁴¹ Ihr Urtheil wird ihr bei mir die Schätzung zu wege bringen. [Zusatz Moll: Gatti hatte keine Originalität. In Italien nannte man ihn *il bel ladro*.²⁴²] Leben Sie wohl! Gott segne Ihre Arbeiten! Ich gebe mir die Ehre Sie zu versichern, dass ich stolz über Ihren Ausdruck war, den Sie mir beileigten. Unvergesslicher P. Georg? Der Begriff davon schliesst zu Vieles ein, als ichs verdienen könnte. Nochmal leben Sie wohl! Ich bin mit der alten Hochachtung Ihr alter Diener.«²⁴³

Brief vom 21. November 1793 aus Wien:

»Wien den 21. Nov. 1793

Dero H. Vater hat mir sein Verlangen entdeckt mein zusammengestoppeltes Requiem zu sehn.²⁴⁴ Eigenlieb und Eitelkeit – verzeih mirs Gott! – vermochten so viel über mich, es Hochselben zu schicken; ob ich schon wichtigere Gründe der Dankbarkeit, und der Freundschaft, der er mich würdiget, dazu auffinden konnte. Es ist nun so schon eingerichtet, dass man für seine Geburten oder Misgeburten Vorliebe hat. Hätte ich zugewartet, würde zwo Arien aus der salierischen Oper *La ciffra*²⁴⁵, und zwo aus der siessmayrischen [Fn.: Siessmayr war sein musicalischer Schüler in Kremsmünster, wo er die *Humaniora trib.*²⁴⁶ *L'incanto superato*²⁴⁷, auch haben mitkommen können. Zu der erhabenen Würde, [Zusatz Moll: Der Cammerdirectors-Stelle.] obwohlen spät, nicht zu

240 Michael Haydn hatte für die zwölfte Säkularfeier des Erzstiftes 1782 die große Rupertus-Messe MH 322 komponiert. Die Vermittlung einer Abschrift über Karl Ehrenbert von Moll dürfte erfolgreich gewesen sein, denn im Kremsmünsterer Musikarchiv ist ein Stimmensatz dieser Messe erhalten geblieben. Vgl. A-KR Mus.Hs. A 1.3.

241 Luigi Gatti (1740–1817), aus Mantua gebürtig, wurde 1782 von Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo als Hofkapellmeister verpflichtet und damit Leopold Mozart vorgezogen, der die Stelle ebenfalls angestrebt hatte. Uwe Harten, Art. »Gatti (eig. Dalla Gatta), Luigi Maria Baldassare«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).

242 = der schöne Dieb.

243 Moll, *Prodromus*, Bd. 2 (H-Q), S. 507–508 [Herv.i.O.].

244 Vgl. hier Fn. 212.

245 Die Uraufführung des »Dramma giocoso« *La cifra* von Antonio Salieri hatte am 9. Dezember 1789 in Wien stattgefunden.

246 Von Süßmayr besitzt das Stift Kremsmünster zahlreiche Kompositionen, darunter vorwiegend Kirchen- und Bühnenmusik sowie kleinere Vokalwerke, aber auch ein »Quintetto a Violino: Chitarra: Oboe. Viola o Corno inglese: e Violoncello [...]« SmWV 601 (Mus.Hs. G 99/440) sowie drei Divertimenti a tre SmWV 603, 605 und 606 (H 22/122, 124 und 125), die Sinfonia SmWV 401 (H 50/194) und die »Sinfonia turchesca in C a 2 Violini 2 Oboe 2 Fagotti 2 Corni Alto Viola Flauto Piccolo Tromba Tamburo tedesco e Triangolo Piatti e Tamburino Tamburo grande e Basso [...]« SmWV 403 (H 25/170). Auf letzterem Werk wurden Aufführungen protokolliert. Unter anderem erklang es 1802 anlässlich eines Besuchs von Fürst Lamberg von Steyr und 1804 zum Namensstag des Präsidenten der öö. Landesregierung, August Graf von Auersperg, jeweils im Anschluss an das Abendessen. Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 506 sowie RISM online ID no.: 600178646 (Zugriff 31.10.2022).

247 Die Uraufführung von Franz Xaver Süßmayrs Opera buffa *L'incanto superato* SmWV 210 hatte nur gut zwei Monate zuvor in Wien stattgefunden.

gratuliren, würde unverzeihlich sein. Möchten Euer etc. diesem Amte lange, so lange, bis eine höhere Stufe – und zu welcher sind Sie nicht aufgelegt? – leer wird, in aller Zufriedenheit vorstehen, und sich bisweilen erinnern eines etc.«²⁴⁸

Die zitierten Schreiben belegen Pasterwiz' Bestreben, eine typische Funktion der Gelehrtenkorrespondenz nicht nur in Bezug auf wissenschaftliche Abhandlungen und literarische Novitäten, sondern auch in Bezug auf Musikwerke zur Anwendung zu bringen: das Bemühen um kontinuierliche Versorgung mit neuen Musikstücken. Die Kalkulation der Soll- und Habenseite, die aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur Pasterwiz, sondern auch Moll in seinen Antwortschreiben immer wieder dargelegt hat, zielte darauf ab, vom Wissen, vom materiellen Besitzstand und den Kontaktmöglichkeiten des brieflichen Gegenübers zu profitieren. Pasterwiz ging hier konsequent vor, er kommunizierte seine Wünsche aber eher zwischen den Zeilen und verpackte sie in einen freundschaftlich-informellen Briefstil (z.B. im Brief vom 16. Aug. 1782, Pasterwiz' über M. Haydns *Rupertusmesse*: »[...] diess wäre so ein Bissen für mich, der mich über diese von mir nicht zu sehende Solennität zufrieden stellen könnte.«).

Die erhalten gebliebene Seite der Korrespondenz vermittelt einen guten Eindruck davon, wie effizient der Austausch funktionierte: Der in Salzburg bestens vernetzte Karl Ehrenbert von Moll verschaffte seinem ehemaligen Professor eine Oper von Michael Haydn (Brief vom 15. Feb. 1782), indes sichtete Pasterwiz die Liedkompositionen und Orchestermenuette aus der Feder Molls (Kurzbeschreibung). Dessen Vater Ludwig Gottfried Freiherr von Moll stellte J.G. Albrechtsberger neue Musik von Georg Pasterwiz vor (Brief vom 15. Feb. 1782), Moll wiederum erhielt eine Abschrift des Pasterwiz'schen Requiems (Brief vom 21. Nov. 1793). Kurzum: Der Austausch beruhte auf dem einfachen und fairen Prinzip »Geben und Nehmen« oder – wie Jacob Adlung es einmal ausdrückte – »Wurst wieder Wurst.«²⁴⁹

Überraschend ist die große räumliche und auch geistige Mobilität, die Georg Pasterwiz pflegte und durch den Kontakt mit Nicht-Geistlichen noch erheblich erweiterte. Molls Schilderungen zufolge soll Pasterwiz »den größten Theil Deutschlands, und Striche von Ungarn, Böhmen [...]«²⁵⁰ bereist haben. Aufenthalte in Salzburg und Wien sowie in Italien sind auch über Personalakten nachzuweisen. Die habsburgische Reichshaupt- und Residenzstadt dürfte Pasterwiz allerdings nicht erst im Zuge der Erledigung diverser diplomatischer Aufträge in den 1780er Jahren kennengelernt haben, sondern schon früher auf Ferienreisen (»Vakanz« in Wien, Brief vom 15. Feb. 1782).

Die enge Verbindung mit der Beamtenfamilie Moll könnte bereits während Pasterwiz' Studienzeit in Salzburg zustande gekommen sein (1753–1755), denn bis Mitte der

248 Moll, *Prodromus*, Bd. 2 (H-Q), S. 508–509 [Herv.i.O.].

249 In der 1758 gedruckten *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* beschreibt Adlung eine spezielle Strategie der Notenakquise, die besonders ergiebig sei: Man fertige einen Katalog seines eigenen Musikalienbestandes an und erwarte selbiges von Brieffpartnern. Dann könne man diese Listen austauschen, jene Stücke markieren, die man »noch nicht gesehen hat«, und in einem nächsten Schritt das entsprechende Material zum Kopieren oder Exzerpieren hin- und herreichen. Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt: J.D. Jungnicol Sen., 1758, Reprint Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1953, S. 726–728; zit. in: Widmaier, *Musikalienleihhandel*, S. 24f.

250 Moll, »Briefe an den Herrn Professor Heinrich Sander«, S. 326 und 473.

1760er Jahre war Karl Ehrenberts Vater im Umkreis des Ortes Thalgau unweit der fürsterzbischöflichen Residenzstadt Salzburg als Pfleger tätig. Ludwig Gottfried von Moll betätigte sich nachweislich auch als Organisator von Musikaufführungen: In der Äbtekorrespondenz des nur wenige Kilometer von Thalgau entfernten Benediktinerklosters Mondsee finden sich Briefe Molls, in welchen er den amtierenden Abt Bernhard Lidl (reg. 1729–1773) darum bittet, ihm für die Aufführung eines Musikdramas Klostermusiker, Musikinstrumente und Theaterkulissen zu leihen.²⁵¹ Den Anlass dieser aufwändigen Musikdarbietung nennt Moll in einem Schreiben vom 3. September 1760:

»[...] Eüer Hochwürden füge in eil gehorsamst an, dass Seine Hochfürstl[ich]e Gnaden, mein gnädigster Herr [Fürsterzbischof Sigismund Graf von Schrattenbach], mir haben sagen lassen, der Hochfürstliche den .9ten. dies Monats nach der Tafl nach Talgeu Reisen werden. [...] Das Drama wird ich vielleicht am Dienstag noch, oder am Mittwoch aufführen lassen, wie es etwan den Gnädigsten Herrn belieben wird, wobey dan die Gnad verhoffe Eüer Hochwürden zu bedienen.

Da mir dazu einige instrumenta abgehen, so bitte gehorsamst, mir s[e]lb[ige] [?] zu erlauben, nemlich Pauggen, ein grossen Violon, und was etwan noch abgehen wird. [...]«²⁵²

Einige Randbemerkungen in den Briefen von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart zeigen, dass Ludwig Gottfried von Moll und seine Gemahlin Leopoldine (geb. Cristani di Rall) mit der Familie Mozart eng befreundet waren.²⁵³ Als Gesandter des Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo in Wien wickelte Moll auch die Anwerbung Domenico Fischietti (ca. 1725–nach 1783) für die Stelle als erzbischöflicher Kapellmeister ab. Dies belegt ein Schreiben, das Fürsterzbischof Colloredo am 5. August 1772 an den salzburgischen Pfleger ergehen ließ. Darin heißt es: »In betreff des Fischietti werdet er in meinem heutigen Rescript meine entschließung vernehmen, übrigens habe ich noch beyzufügen, daß ich gerne sehete, wenn ihn Vagenseil und Hasse mir noch schriftlich rekomendirt.«²⁵⁴ In Anbetracht dieser Quellentexte können wir davon ausgehen, dass sich

251 Vgl. Renate Neubert, *Beziehungen zwischen dem Stift Mondsee und der Salzburger Benediktiner-Universität*, Diss. Universität Wien, 1968, S. 171–172.

252 Ludwig Gottfried von Moll, Brief aus Thalgau an Abt Bernhard Lidl von Mondsee vom 3. September 1760, Oö. Landesarchiv Linz, Stiftsarchiv Mondsee, Akten, Korrespondenzen 1492–1811, Korrespondenzen der Äbte, Sch. 464, Briefe an Abt Bernhard von weltlichen Personen 1759–1773, fol. 1r–1v; vgl. Lindner, *Musikpflege*, S. 476. Das Kloster Mondsee war im Jahre 748 gegründet worden und zählte somit zu den ältesten Klöstern Österreichs. Auf Geheiß Kaiser Josephs II. erfolgte allerdings 1791 die Aufhebung der Abtei, der Aktenbestand des Stiftes liegt deshalb heute im Oö. Landesarchiv. Vgl. ebd., S. 13.

253 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 1 (1755–1776), 262 (Nr. 129); Bd. 2 (1777–1779), 15 (Nr. 335); Bd. 3 (1780–1786), 101 (Nr. 585).

254 Brief des Fürsterzbischofs Hieronymus von Salzburg an Karl Ehrenbart [sic, richtig wäre: Ludwig Gottfried] Freiherrn von Moll in Wien vom 5. August 1772, Salzburger Regierungsarchiv, »Archiv« VI 83, zit.n. Richard Engländer, »Domenico Fischietti als Buffokomponist in Dresden«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2, Leipzig 1919/20, S. 321–352, hier S. 326–327. Vgl. hier Fn. 237. Die bei Engländer angeführte Adressatenangabe kann nicht korrekt sein, da Karl Ehrenbert zum betreffenden Zeitpunkt erst zwölf Jahre alt war.

die Bekanntschaft Georg Pasterwiz' mit den Freiherren Moll auch auf seine Etablierung in der Wiener Musikszene vorteilhaft ausgewirkt hat.

Pasterwiz teilte mit den Freiherren Moll einen einigermaßen autarken Lebensstil, der es ihm ermöglichte, seinen Handlungsspielraum weit über das für seinen Stand übliche Maß hinaus auszudehnen. Der Benediktinermönch erlangte diese Freiheit durch seine Stelle als Hofmeister in Wien, die dem Beamtenadel angehörenden Molls durch ihren Beruf als Herrschaftsverwalter und Berater des Fürsterzbischofs. Der Historiker Robert Hoffmann sieht hierin auch den Grund, warum das Amt des erzstiftlichen Pflegers derart beliebt war: »Einige dieser Familien repräsentierten über Generationen die staatliche Obrigkeit gegenüber der Landbevölkerung und wirkten allein durch ihre Verwaltungspraxis als Bindeglieder zwischen Stadt und Land.« Speziell in den fernab der hochfürstlichen Zentralstellen gelegenen Pfleggerichten war »ein Maximum an Eigenständigkeit und mitunter die Möglichkeit zu unkontrollierter Bereicherung«²⁵⁵ gegeben. Welch vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten diese privilegierte Stellung auch auf Ebene der Kulturpflege eröffnete, zeigt sich in den Biographien der Freiherren Moll. Bestand ein persönliches Interesse an Musik, erwies sich so manch einflussreicher Beamter auch diesbezüglich als Vermittler »zwischen Stadt und Land«.

255 Hoffmann, »Wissenstransfer durch Netzwerkbildung«, S. 136.

6. Transfer und Transformation

Bereits mehrere Kapitel dieses Buches begleitete die Frage nach Veränderungsprozessen am Weg vom Entstehungskontext eines Musikwerks bis hin zu seiner Aufführung im Kloster. Analysen der Rezeptionsvorgänge unter funktionalen, strukturellen und materiellen Gesichtspunkten haben deutliche Differenzen zwischen Referenz- und Aufnahmebereich zum Vorschein gebracht, etwa betreffs religiös konnotierter Aufführungen von Streichquartetten oder individueller Techniken der Notenaquirierung und -herstellung. Mindestens ebenso häufig zeichnen sich aber auch Gemeinsamkeiten zwischen höfischer bzw. städtischer und klösterlicher Musikpraxis ab.

Im Zentrum der folgenden Kapitel stehen die Musikwerke und die an ihnen ablesbaren textuellen Transformationsprozesse. Diese in Beziehung zum konkreten Aufführungskontext zu setzen, wird die Auseinandersetzung mit großen Themenbereichen wie Musikästhetik, Aufführungspraxis und Terminologie nötig machen. Ziel ist es, unter der Prämisse einer nicht wertenden Interpretation der Veränderungsprozesse einen ersten Einblick in dieses mannigfaltige Forschungsthema zu geben. Die unternommenen Analysen sind dementsprechend als Anregung zur vertiefenden Auseinandersetzung mit klösterlichen Aufführungspraktiken des 18. Jahrhunderts zu verstehen.

6.1 Originaltreue vs. Originalität – Einsichten in die klösterliche Aufführungspraxis

»Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden.«¹

1 Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 24–25.

Das geflügelte Wort von Haydns Komponierwerkstatt als Kapellmeister der Esterházy ist in der Forschungsliteratur bereits vielfach zitiert worden – speziell in jenen Studien, die Haydns Personalstil als Komponist und den damit verbundenen Findungsprozess zur Diskussion stellen. Im vorliegenden Kapitel wird aber von einer anderen Lesart ausgegangen, nämlich von jener, die von Georg August Griesinger so lebhaft geschilderte experimentelle Herangehensweise auch auf Prozesse der Musikrezeption umzulegen.

Joseph Haydn nahm sich bekanntlich nicht nur als Komponist immer wieder Freiheiten heraus, sondern auch als Interpret und Leiter von Aufführungen der Werke anderer Komponisten. Seine Bearbeitungspraktiken wurden in diversen Studien bereits facettenreich herausgearbeitet.² Insbesondere als Leiter von Operaufführungen griff Haydn tief in die Vorlagen ein, etwa indem er einzelne Arien transponierte, Orchesterstimmen hinzufügte oder strich, Abschnitte kürzte oder Nebenfiguren vollständig eliminierte.

Haydn bediente sich damit der im Musikbetrieb des 18. Jahrhunderts noch allgemeinüblichen Adaptionstechniken. Dennoch sei hier der Gedanke eingebracht, dass die jeweils gefundenen Lösungen auch Elemente des »Original-Werdens« in sich tragen, zumal sie nicht ausschließlich aus dem Zwang zum Pragmatismus herrührten – oder in der Terminologie der Kulturtransferforschung formuliert: Eingriffe in die Vorlage und ihre Realisierung in der Musikpraxis könnten weit über eine adaptive Funktion hinaus Elemente »produktiver Rezeption«, also eines kreativen Umgangs mit fremdem Material aufweisen (»ich konnte [...] verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen«). Dieser Eingriff ist im Sinne des Transferkonzeptes nicht als Missverständnis, als Verfall oder Zerstörung der Originalsubstanz zu betrachten, sondern wertfrei als Weiterentwicklung im neuen Kontext, als Funktion im Prozess der Identitätsstiftung.³

Nun ist natürlich der Einwand berechtigt, dass ein Denken in Kategorien wie »Originaltreue«, geschweige denn »produktive Rezeption« gerade in der klösterlichen Instrumentalmusikpraxis um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch nicht präsent war. Bis um die Jahrhundertwende scheinen sich die Ansichten diesbezüglich jedoch sukzessive gewandelt zu haben und zwar einhergehend mit dem Aufkommen der Genieästhetik, die Imitation und Kopie abwertete, sowie der aufkeimenden Diskussion um Urheberrecht und Autorenschutzregeln. Eine umfassende Analyse jener Klosterabschriften, die Instrumentalwerke Joseph Haydns beinhalten, bestätigt diesen Entwicklungsverlauf: Sind in den Klosterkopien der frühen Kompositionen noch mehrfach Transformationen des Ursprungsmaterials präsent, so entsprechen die Abschriften der nach circa 1765 komponierten Werke tendenziell der Hauptüberlieferung bzw. dem Haydn'schen Autograph.

2 Vgl. z.B. das Kapitel III (Haydns Arbeit als Opernkapellmeister) in: Dénes Bartha/László Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister: Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*, Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1960, S. 44–59; Christine Siegert, »Joseph Haydns Bearbeitungen für das Fürstliche Opernhaus in Eszterháza«, in: Ulrich Konrad (Hg.), *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg*, Tutzing: Schneider, 2007, S. 55–79.

3 Die hier verwendete Terminologie ist einer von Hans-Jürgen Lüsebrink entworfenen Systematik entlehnt. Vgl. Hans-Jürgen Lüsebrink, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012, S. 149–152.

Dieses Phänomen ist nicht nur auf die obengenannten Gründe zurückzuführen, sondern auch auf den Umstand, dass die klösterlichen Musikerensembles für die Ausführung des neuen sinfonischen Repertoires in den 1750er und 1760er Jahren noch nicht ausreichend gerüstet waren.⁴ Ein markantes Beispiel hierfür ist Haydns Sinfonie Nr. 22 (»Der Philosoph«), in der laut Autograph ein Paar Englischhörner und somit eine Rarität unter den Blasinstrumenten zu hören sein sollte. Nun besaßen aber selbst die Kapellen der größten Klöster keine Instrumente dieses Typs, weshalb das geforderte Paar »corni inglesi« in Schlägl durch Oboen, in Göttweig, Kremsmünster⁵ und Seitenstetten durch Traversflöten ersetzt worden ist.

Weiterhin sind in Klöstern Abschriften von Konzertsinfonien überliefert, die entgegen der Hauptüberlieferung ohne Bläserstimmen auskommen. Gehäuft tauchen derart reduzierte Fassungen in Kremsmünster, Lambach, Melk⁶ und Raigern auf. Sie betreffen nicht nur einige frühe Sinfonien Joseph Haydns, sondern auch solche von Carl Ditters von Dittersdorf und besonders viele Werke von Georg Christoph Wagenseil. Ein Urteil darüber, ob eine derartige Bearbeitung als Streichquartett-Arrangement einzustufen ist, die reduzierten Fassungen also eine solistische Besetzung implizieren, ist nicht pauschal zu fällen. Nach John Irving dürfe man die in der Frühphase der Sinfonie angefertigten Streicherfassungen außerdem nicht mit jenen Arrangements gleichsetzen, die konzertant aufgeführte Orchesterwerke für den Hausgebrauch zugänglich machten und von etlichen Musikverlegern ab den 1780er Jahren auf den Markt gebracht worden sind. Vermittelten diese eindeutig zwischen Konzertsetting und Hausmusikpraxis, könnten jene der Frühphase noch nach anderen Kriterien eingerichtet worden sein: »In the case of the early Viennese symphony it is not so clear from the music that there was any or much difference between a domestic and any other imaginable forum of presentation in the first place.«⁷ Sollten die Streichersätze in Klöstern als Gottesdienstmusik Verwendung gefunden haben, könnten die raumakustischen Gegebenheiten – ganz in der Tradition der Kirchensonate – auch eine chorische Besetzung erfordert haben.⁸

Mit dem internationalen Durchbruch Joseph Haydns und einiger seiner Wiener Zeitgenossen wird eine immer stärker wahrnehmbare Tendenz zur Werktreue evident. Vermutlich ging mit wachsender Popularität der Komponisten auch ein gesteigertes Bedürfnis nach möglichst autornahen, sorgfältig hergestellten Kopien einher. Inventare

4 Vgl. A-SCH Mus.Hs. 525, A-GÖ 2721 (im Titel sind aber noch Englischhörner angegeben!), A-KR H 4.46, A-SEI N II C 4 sowie A-KR H 39.73–74.

5 Abschriften von Parthien Ditters' (A-KR Mus.Hs. H 39.73 für 2 ob, 2 cor ingl, 2 cor da caccia, H 39.74 für 2 vl, 2 cor ingl, 2 cor da caccia, fag) sowie zahlreiche andere Stücke in Kremsmünster legen aber den Schluss nahe, dass der Instrumentenbestand hier zu einem späteren Zeitpunkt um ein Paar Englischhörner aufgestockt worden ist.

6 Die Bearbeitungen von Haydn'schen Bläserdivertimenti (Originalbesetzung: 2 ob, 2 cor, 2 fag) für Streicherensemble (2 vl, vla, bs), die P. Rupert Helm während seiner Ausbildungszeit im mährischen Nikolsburg angefertigt und 1766 nach Melk mitgebracht haben dürfte, wurden in einschlägigen Studien bereits mehrfach erwähnt. Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 295; Prominczel, »Das Melker Musikarchiv und die sammelnden Benediktiner«.

7 John Irving, »The Viennese symphony 1750 to 1827«, in: Julian Horton (Hg.), *The Cambridge companion to the symphony*, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2013, S. 15–28, hier S. 22.

8 Vgl. Jens Peter Larsen, »Zur Vorgeschichte der Symphonik der Wiener Klassik«, posthum veröffentlicht in: *StMw* 43 (1994), S. 67–143, hier S. 85.

und Rechnungen für Instrumentenwartungen liefern außerdem Hinweise darauf, dass die Instrumentenbestände an die geforderten Besetzungen angepasst worden sind und Ausführende ihre Spieltechniken entsprechend erweitert haben (s. Tab. 15).⁹

Tabelle 15: Instrumentenbestände in Klöstern

	Göttweig um 1760 (rekonstr.)	Herzogen- burg 1764	Vorau 1771 [1778 erweitert]	Wilhering 1773	Kremsmün- ster 1787
vl	18	16	7	26	14
vla	4	6	2	4	2
vlc	3	3	1	2	10
vln	3	1	2	1	2
ob	2	–	2	3	3
fag	2	1	2 [+ 1]	5	2
cor	2	3	10 [+ 2]	4	10
trb/pos	– [1773: + 2]	3	–	3	3
clni/trp	2	–	6 [+ 2]	10	13
timp	1 x 2	1 x 2	1 x 2	–	3 x 2
fl	–	–	[+ 2]	2	–
cl	–	–	[+ 2]	4	3
Sonstige:	–	1 »Schlag- zeug« 1 »Mandora« 1 »Lauthen« 2 »Gamba« 1 »Violet« 1 »Barithon«	2 »Flüg od[er] Instrumenten mit Stahl Saithen«	1 vla d'amore 1 cornetto 1 lute	1 »Positiv« 1 arp

Die Akquisemethoden des Benediktinerpaters Georg Pasterwiz belegen sein stetes Bemühen, möglichst direkt über die Komponisten an Abschriften ihrer Werke zu gelangen. Eine seiner Äußerungen zeigt aber auch, dass der direkte Kontakt mit Komponisten nicht zwangsläufig dazu geführt hat, kompromisslose Werktreue zum Leitmotiv der Aufführung zu erheben:

9 vlc = »Bassetl«, »Violonzello«, d.h. ein kleiner Kontrabass. Vgl. A-H Kat. 1751ff., eingelegerter Zettel; A-VOR Kat. 1771ff., S. 1–2; A-WIL Kat. 1773, Stiftsarchiv, 3.10.1773, Musikinstrumenteninventar, zit.n. Karl Mitterschiffthaler, *Das Notenarchiv der Musiksammlung im Zisterzienserstift Wilhering (Drucke und Handschriften)*, Wien: Verlag d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 1979, S. 14; A-KR Kat. 1787 A, S. 351. Die Göttweiger Daten, die sich aus Rechnungen über Instrumentenwartungen speisen, sind als Minimumwerte zu verstehen. Anmerkungen zum Zustand der Instrumente (»unbrauchbar«, »neu«, »unbesaitet« etc.) werden in der Tabelle nicht berücksichtigt.

»Gestern, am Installationstag des H. P. Prior liess ich die fürtrefflich ausgearbeitete Messe des H. *Michael Hayden*, ohne Violinen, absingen. Aber der Effekt in unsrer Kirche war nicht der erwünschlichste. Ein ander Mal werde ich mir die Freyheit nehmen, statt der Oboe ripiene, mich der Violinen zu bedienen, und nach meiner Hoffnung solls bessere Wirkung machen.«¹⁰

Nachträglich vorgenommene Korrekturen, Bearbeitungen, Neutextierungen und andere Eingriffe, wie sie in zahlreichen Kremsmünsterer Musikalien aufzufinden sind, tragen die Handschrift von Georg Pasterwiz. Er versah Joseph Haydns Sinfonie Nr. 48, die in Klöstern sowohl mit als auch ohne Trompeten- und Paukenstimmen überliefert ist, gar mit einer neu komponierten Paukenstimme. Das Haydn'sche Autograph ist nicht überliefert. Die in der Esterházy-Sammlung vorhandene Quelle dürfte keine authentische Fassung sein, sondern erst später und von auswärts für die fürstliche Sammlung erworben worden sein. Andreas Friesenhagen und Christin Heitmann gehen davon aus, dass die Sinfonie Nr. 48 ursprünglich ohne Clarino- und Pauken-Stimmen verbreitet worden ist.¹¹ Vielerorts wurde sie dennoch um Trompeten und Pauken ergänzt, da große festliche C-Dur-Sinfonien gemeinhin in solenner Besetzung aufgeführt wurden. Der von Pasterwiz neu hinzukomponierte Timpano-Part ist enger mit den Spielfiguren der Trompeten verknüpft als jener der schlichten Paukenstimme der Esterházy-Quelle. Diese Divergenz veranlasste H. C. Robbins Landon zu einem Qualitätsurteil zugunsten der Pasterwiz'schen Fassung.¹²

Bei aller Flexibilität und Pragmatik im Umgang mit musikalischen Vorlagen deutet nichts darauf hin, dass im Zuge der Herstellung des Aufführungsmaterials auf die Nachvollziehbarkeit etwaiger Transformationsschritte geachtet worden wäre. Von Stimmen-sätzen, die man nicht brauchte, wurden schlichtweg keine Kopien angefertigt. Als hätte es die gestrichenen Stimmen nie gegeben, umfassen die Besetzungsangaben auf dem Titelblatt nur das tatsächlich enthaltene Material. Reduktionen und Hinzufügungen als solche im Notentext zu kennzeichnen, scheint also generell unüblich gewesen zu sein – und dies, obwohl Kopien von Instrumentalwerken in der Regel nicht nur für eine einzige Aufführung angefertigt worden sind.

10 Georg Pasterwiz, Brief vom 23. April 1781 aus Kremsmünster an Karl Ehrenbert Freiherr von Moll, zit.n. Moll, *Prodromus*, Bd. 2 (H-Q), S. 506 [Herv.i.O.]. Es handelt sich hier um Michael Haydns *Missa Sancti Hieronymi* MH 254 (auch »Oboen-Messe« genannt), in der Haydn statt Streichern Oboen vorschreibt.

11 Vgl. A-KR Mus.Hs. H 5.63. Titel im Originallaut (in der Handschrift Pasterwiz): »Laudon. [mit Bleistift später hinzugefügt:] (Maria Theresia) [erster Schreiber:] Sinfonia in C. à 2 Violini. Viola. 2. Oboe. 2. Corni. 2. Clarini. [später hinzugefügt mit Bleistift:] Timpani. [erster Schreiber:] Violone. Del Sign. Giuseppe Hayden.« Alle Stimmen außer timp stammen von einem Schreiber (lokales Papier), die nachträglich hinzugefügte timp-Stimme sowie der Umschlag samt Titel tragen die Schriftzüge P. Georg Pasterwiz' (Wz nicht identifizierbar). Die fälschliche Benennung als »Laudon«, die in mehreren Quellen auftaucht, dürfte von der Ähnlichkeit der Incipits herrühren. Vgl. JHW I.5a, Vorwort S. XII–XIII und KB S. 199.

12 »Certain measures of his version are, however, better than the very crude timpani part of the Esterházy source.« Landon, H. C. Robbins, *The Symphonies of Joseph Haydn*, Bd. 1, London: Rockliff, 1955, S. 42.

Gleiches gilt für die Auslassung ganzer Sätze, die in Klosterabschriften von Sinfonien zwar nur sporadisch vorkommt, dann aber zumeist das Menuett betrifft. Beispielfaßhaft genannt seien die Vorauer Abschrift von Hob I:15 sowie eine Kremsmünsterer Kopie von Hob I:36, in denen Menuett und Trio fehlen.¹³ Ein noch seltenerer Fall begegnet in Göttweig: Ein Stimmensatz der viersätzigen *Sinfonia in Es* von František Adam Míča umfaßt hier zwar das an dritter Stelle gereichte *Menuetto. Poco Allegro* mit *Trio*, man hat es aber nachträglich in allen Stimmen mit rotem Farbstift durchgestrichen.¹⁴ Vermutlich wurde diese Sinfonie im Gottesdienst zur Aufführung gebracht und nur der Tanzsatz für unpassend befunden.

Konträr dazu wurden mehrere Sinfonien im Tiroler Zisterzienserstift Stams ausgerechnet um Menuette erweitert (vgl. Tab. 16), so zum Beispiel die vermutlich früheste bekannte, um circa 1757 entstandene Sinfonie Joseph Haydns sowie die 1779 komponierte Sinfonie Nr. 70. Der eingeschobene Tanzsatz wandelte die noch an der dreisätzigen italienischen Opernouvertüre orientierte Sinfonie Nr. 1 nachträglich in eine viersätzliche Form um.¹⁵ Ein anderes Menuett hingegen rückt die in viersätziger »Normalform« konzipierte Sinfonie Nr. 70 in die Nähe der Haydn'schen Divertimenti.¹⁶ Beide Beispiele scheinen einer stark ausgeprägten Affinität für Menuette geschuldet zu sein, wie sie im österreichisch-süddeutschen Raum in dieser Zeit durchaus typisch war und uns bereits bei Karl Ehrenbert von Moll begegnete: Er komponierte Menuette und fügte sie jenen Sinfonien Vanhals bei, »denen es daran felte.«¹⁷

Tabelle 16: Neu hinzugefügte Sätze in den Stamser Abschriften der Sinfonien Nr. 1 und Nr. 70 von Joseph Haydn (links lt. Hauptüberlieferung, rechts lt. A-ST Mus.ms. 558 und 1423)

Hob I:1

1. Presto
2. Andante
3. Presto

1. Presto
2. Andante
3. **Menuetto – Trio**
4. Presto

Hob I:70

1. Vivace con brio
2. Specie d'un Canone in Contrapunto doppio.
Andante
3. Menuett. Allegretto
4. Finale. Allegro con brio

1. Vivace con brio
2. **Menuetto – Trio** (aus Hob I:62)
3. Specie d'un Canone in Contrapunto doppio.
Andante
4. Menuett. Allegretto
5. Finale. Allegro con brio

13 Vgl. A-VOR Mus.Hs. 938, A-KR H 28.229.

14 A-GÖ Mus.Hs. 2827.

15 Vgl. Herrmann-Schneider, »Sinfonien Stams«, S. 82 sowie RISM online ID no.: 650003004 (Zugriff 31.10.2022).

16 RISM online ID no.: 650003015 (Zugriff 31.10.2022). Im RISM-Datensatz wird die Stamser Abschrift von Hob I:1 auf die Zeit um 1770 datiert, jene von Hob I:70 auf ca. 1780.

17 Vgl. hier Kap. 5, Fn. 214 und 215.

Für das in die Sinfonie Nr. 70 eingeschobene Menuett samt Trio wurde auf bereits Vorhandenes zurückgegriffen, denn es entstammt Joseph Haydns Sinfonie Nr. 62, die wie Nr. 70 in der Tonart D-Dur steht.¹⁸ Was die Stamser Kopie der Sinfonie Nr. 1 anbelangt, sind Provenienz und Autorschaft des eingeschobenen Tanzsatzes ungeklärt. Da aber auch die Stamser Abschriften von Opernsinfonien Pasquale Anfossis (1727–1797) um Menuette erweitert wurden, dürfte der Komponist der Zusätze unter den Stamser Stiftsmusikern zu suchen sein.

Ebenfalls zwei Menuette beinhaltet Haydns *Divertimento a 9* Hob II:20, anhand dessen abschließend noch einmal verschiedene Transformationsschritte beispielhaft skizziert werden können: Das mit Streichern, zwei Oboen und zwei Hörnern besetzte Nonett Hob II:20 ist in der Haydn-Gesamtausgabe unter den Divertimenti mit Bläsern und Streichern eingeordnet. Es unterscheidet sich von einer Sinfonie eigentlich nur durch die Stimme der zweiten Viola. Speziell die ausgeschriebene Solo-Kadenz im langsamen Satz gilt aber als Indiz dafür, dass das Werk in solistischer Besetzung auszuführen ist.

Die Betitelungen der Abschriften von Hob II:20 in Göttweig und Melk entsprechen dieser einfachen Besetzung, sie stimmen allerdings nicht überein: In Göttweig ist das Nonett als *Gassatio Ex F* für jeweils zwei Violinen, Violen, Oboen, Hörner und Basso überliefert.¹⁹ Die Kopie geht auf Pater Leander Stainingen zurück und gilt aufgrund der vorhandenen Datierung 1763 als früheste Referenz für Haydns Stück. Im gut 40 Kilometer von Göttweig entfernten Melk findet man es unter dem Titel *Notturmo in F* und reduziert auf eine ausschließlich aus Streichern bestehende Fassung.²⁰ Die Abschrift stammt von Pater Rupert Helm, der seit 1766 dem Melker Konvent angehörte und 1778 das Amt als Regens Chori übernahm. Auf ihn dürften mehrere hundert Abschriften von Werken C.P.E. Bachs, der Benda- und Stamitz-Brüder, Mozarts, Vanhals und vor allem von Kompositionen J. Haydns zurückgehen.

Das für die Haydn-Gesamtausgabe erhobene Stemma zu Hob II:20 zeigt, dass alle Klosterquellen dieses Werks zusammengenommen – also jene aus Melk (Mk), Göttweig (Gw), St. Florian (Sf) und Schlägl (Sl) – einen eigenen Strang der Überlieferung bilden (vgl. Abb. 23).²¹ Der Zusammenhang wird anhand einiger wiederkehrender Schreibweisen klar, deren ausführliche Beschreibung im Kritischen Bericht nachzulesen ist. Ohne darauf näher einzugehen, sei hier der Blick auf andere Quellen zum Stück gelenkt, die zeigen, dass Haydns Nonett an verschiedenen Orten unterschiedlichen Formen von Bearbeitungen unterzogen worden ist: In den Abschriften in Kaschau, Augsburg (vm. Harburg) und Frankfurt ersetzt ein »Violoncello concertato« die zweite Viola-Stimme. Ein Druck Madame Béraults mit dem Titel *Six Sinfonie A Grand Orchestre*, der 1772 in Paris angezeigt wurde, enthält Haydns *Divertimento* mit neu arrangierter Satzfolge: Das zweite Menuett fehlt gänzlich, dafür wurde der ursprüngliche *Adagio*-Mittelsatz vorgezogen und das verbleibende Menuett an dritter Stelle platziert, womit die gängige und in der kommerziellen Verbreitung bevorzugte viersätzig Form hergestellt war. Rupert

18 Vgl. Herrmann-Schneider, »Sinfonien Stams«, S. 82–83.

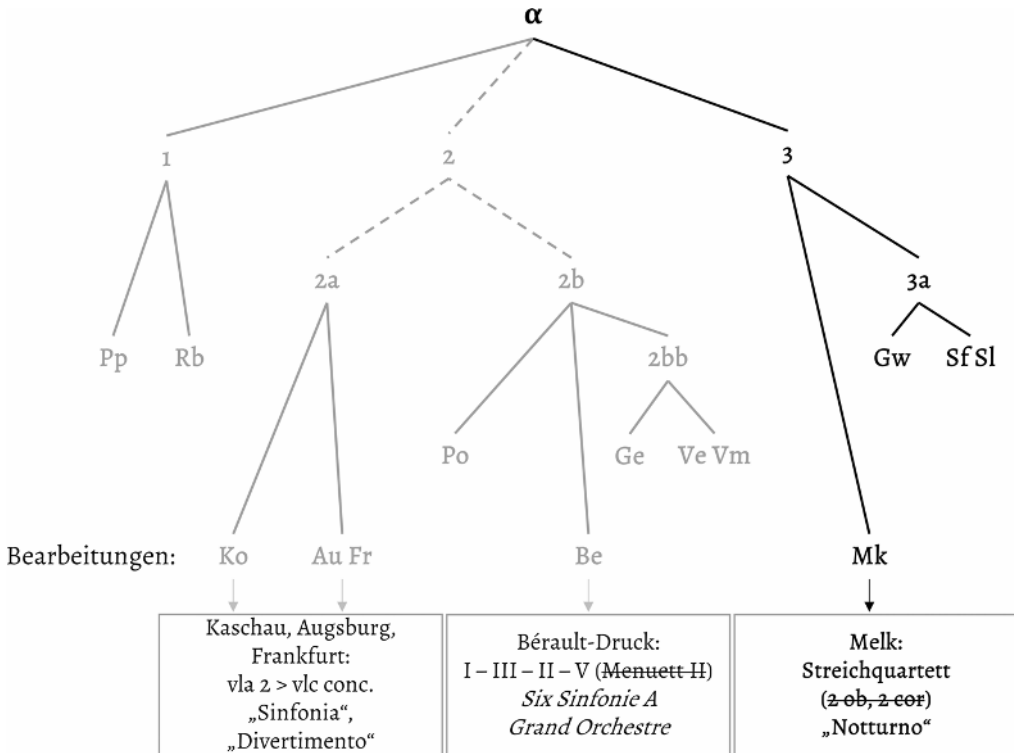
19 A-GÖ Mus.Hs. 2980.

20 A-M Mus.Hs. V.776.

21 Das Stemma orientiert sich an den Angaben des Kritischen Berichts der Haydn-Gesamtausgabe; die Klosterquellen sind mittels Fettdruck hervorgehoben worden. Vgl. JHW VIII.1, KB, S. 192–194.

Helms Streicherfassung ist somit nicht die einzige und schon gar nicht die am weitesten von der Originalgestalt abweichende Variante des Nonetts.²²

Abbildung 23: Stemma zu Joseph Haydns »Divertimento a 9« Hob II:20



Eine Zwischenbilanz ist dahingehend zu ziehen, als die Werküberlieferung speziell in der Konsolidierungsphase neuer Gattungen der Instrumentalmusik überaus vielgestaltige Formen angenommen hat. Im Spannungsfeld zwischen Autorwillen und künstlerischer Freiheit offenbart sich eine schier unüberschaubare Fülle an rezeptiven Herangehensweisen. Diesen mit Schlagwörtern wie Originaltreue und pragmatischer Adaption beizukommen, kann spannende Forschungsperspektiven eröffnen. Zugleich ist aber zu bedenken, dass damit normative Kategorien auf ein Phänomen des 18. Jahrhunderts projiziert werden, welche im Wesentlichen auf Entwicklungen des 19. und 20. Jahrhunderts basieren.

6.2 Die »Parthia« zwischen 1750 und 1780 – Von der Suite zur Harmoniemusik

Zu den auffälligsten Eingriffen in die Urgestalt eines Musikwerks, die sich in Klosterabschriften von Sinfonien und anderen Instrumentalwerken feststellen lassen, zählt die

22 Vgl. JHW VIII.2, KB, S. 113.

nachträgliche Abänderung des Werktitels. Rechtliche Barrieren gab es auch diesbezüglich keine, denn Gesetze, die eine musikalische Komposition im Sinne ihres Schöpfers geschützt hätten, existierten im 18. Jahrhundert noch nicht. Selbst Beethoven gelang es erst in seiner späten Schaffenszeit, einen Titelschutz durchzusetzen.²³ Überdies wurden Titelbezeichnungen im Kontext der Entwicklung neuer Gattungen der Instrumentalmusik generell flexibel gehandhabt.

Eine Stabilisierung von Formen, Besetzungen und entsprechenden Terminologien – heute gemeinhin unter dem Begriff »Gattungskonsolidierung« subsumiert – vollzog sich auf dem Instrumentalmusiksektor im süddeutsch-österreichischen Raum erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Noch einige Jahrzehnte, bevor Sinfonie und Streichquartett zu den »klassischen« Referenzgattungen erhoben werden sollten, war eine Phase vorherrschend, in der die Titel von Instrumentalwerken nicht als klar definierte und allgemein gängige Gattungsbezeichnungen begriffen wurden. Die (vorerst) variablen Einsatzmöglichkeiten bei Werktiteln wie »Sinfonia«, »Serenade«, »Notturmo«, »Divertimento«, »Cassatio«, »Parthia«, »Quadro«, »Sonata« usw. nützten nicht nur Komponisten, sondern auch Kopisten, Händler und Verleger.²⁴

Unter besonders vielen verschiedenen Titeln kursierten zum Beispiel Joseph Haydns erste Quartettdivertimenti. Allein für jenes in D-Dur Hob III:3 lassen sich in der klösterlichen Überlieferung fünf verschiedene Bezeichnungen nachweisen: In einer Melker Abschrift sowie in einer weiteren aus dem mährischen Neureisch scheint der Titel *Cassatio* auf, eine ebenfalls in Melk überlieferte Bearbeitung des Quartetts für Cembalo und Streichtrio ist mit *Divertimento* überschrieben. In Stams heißt es *Divertimento à Quadro*, in Kremsmünster *Cassatio* und in einer Bearbeitung auch *Notturmo*. Zudem ist das Werk in Kremsmünster Teil einer Sammlung, die den Titel *Sinphoniae* trägt.²⁵ Weitere Beispiele für Titeländerungen sind Abschriften von Sinfonien Joseph Haydns, Leopold Hofmanns und Carl Ditters', die sich im Besitz der Klöster Göttweig, Seitenstetten, St. Lambrecht und Stams befinden und als einzige der jeweils bekannten Quellen den Titel *Parthia* oder *Partit[t]a* tragen.²⁶

In Summe untermauern diese Quellen den Befund der im 18. Jahrhundert herrschenden Synonymie verschiedenster Werktitel; mit Blick auf die einzelnen rezipierenden Institutionen ließe sich dieses Narrativ aber auch in Zweifel ziehen: Wurden Titelbezeichnungen in den Anfängen von Konzertsinfonie, Divertimento, Streichquartett usw. tatsächlich derart willkürlich eingesetzt, während man in anderen Bereichen wie der Kirchenmusik mit scharf konturierten Gattungsbezeichnungen hantierte? Müsste nicht

23 Vgl. hier Kap. 5, Fn. 119 und 120.

24 Vgl. Hubert Unverricht, »Individuelle und regionale Unterscheidungsmöglichkeiten in Divertimento-Kompositionen«, in: Siegfried Mauser (Hg.), *Gesellschaftsmusik, Bläsermusik, Bewegungsmusik*, Laaber: Laaber-Verlag, 2009, S. 21; Larsen, »Vorgeschichte der Symphonik«, S. 67–143, hier besonders S. 93.

25 Vgl. JHW XII.1, S. 13–16.

26 Vgl. A-SEI Mus.Hs. V 1502: Ditters' Sinfonie in F-Dur GraD F5 als »Partitta« (drei Sätze mit abschließendem Menuett/Trio); A-SL o.Sign.: J. Haydns Sinfonie in Es-Dur Hob I:36 als »Parthia in Dis« (vier Sätze mit Menuett/Trio an dritter Stelle); A-ST Mus.ms. 559: J. Haydns Sinfonie in D-Dur Hob I:15 als »Partita« (vier Sätze mit Menuett/Trio an zweiter Stelle).

wenigstens in Betracht gezogen werden, dass Stücktitel wie die oben genannten auf lokaler Ebene gezielt und mit fixierten Merkmalskonstellationen gebraucht worden sind? Könnte ein bestimmter Name vielleicht doch bewusst ausgewählt worden sein, etwa aus marktstrategischen Überlegungen heraus oder um praxisorientierte Ordnung in die verwirrende Vielfalt der neuen Instrumentalmusikgenres zu bringen? Von welchem Punkt der Gattungsentwicklung an ist die Parthia von der Sinfonia, das Divertimento von der Cassatio usw. zu unterscheiden?

Um im großen Bereich der Gesellschaftsmusik des 18. Jahrhunderts endlich treffende Begriffsbestimmungen vornehmen zu können, dachte Ludwig Finscher eine differenzierte methodische Vorgehensweise an: »[...] wenn – was nicht zu bestreiten ist – eine eindeutige und ein für allemal gültige Definition von Divertimento, Serenade usw. nach Formen und Besetzungen unmöglich ist, könnte man nach anderen Korrelationsmustern suchen, die vielleicht weniger stabil, aber gerade deshalb besser geeignet sind, die auf den ersten Blick chaotische Überlieferung versuchsweise zu ordnen.«²⁷ Nach Finschers Beobachtungen zeige sich schon an einzelnen Stichproben, dass »Korrelationen von Form, Besetzung und Terminus« sowie »solche nur von Form und Terminus oder nur von Besetzung und Terminus« festzustellen seien und diese jeweils auf unterschiedlichen Ebenen stabilisierend wirken könnten, etwa »bei einem Komponisten in einer Phase seines Schaffens oder im Gesamtwerk, bei einer Komponistengruppe, lokal oder regional.« Vergleichsweise unwahrscheinlich sei demgegenüber die weitverbreitete Vorstellung, wonach sich im gesamten süddeutsch-österreichisch-oberitalienischen Raum relativ einheitliche Werkkategorien gehalten hätten.

Mittlerweile hat sich diese differenzierte, überwiegend auf die Gruppe der Komponisten fokussierende Beobachtungsweise in der Forschungspraxis durchgesetzt. In Anbetracht der zuerst genannten Beispiele semantischer Variabilität ließe sich aber auch die Behauptung aufstellen, die Verfestigung bestimmter Werktitel zu normierten Gattungsbezeichnungen und vice versa das Verschwinden anderer sei in Wechselwirkung zwischen Komponisten, Distributoren und Rezipienten zustande gekommen. Um die Genese musikalischer Gattungen besser verstehen zu lernen, müsste daher auch die Gruppe der Rezipienten vermehrt in den Blick genommen werden. – Diese These wird in den nächsten Kapiteln am Beispiel der Parthia erörtert und damit ein Werktitel genauer beleuchtet, der in der klösterlichen Überlieferung von Instrumentalstücken Wiener Provenienz auffällig häufig auftaucht.

6.2.1 Grundlegende Bemerkungen

Über die bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts reichende Begriffsgeschichte der Partita informieren die einschlägigen Artikel aller großen Standard-Musiklexika. Kurz zusammengefasst lautet sie so: Der Titel Partita (Partia, Parthia, Partie, Parthie etc.) fand

27 Hier und im Folgenden: Ludwig Finscher, »Gattungsbewußtsein und Terminologie. Anmerkungen zum Gebrauch gesellschaftsmusikalischer Termini im Umfeld der Wiener Klassik«, in: Hubert Unverricht (Hg.), *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, Bericht über die Internationale Fachkonferenz in Eichstätt vom 13.–15. Okt. 1988, Tutzing: Schneider, 1992, S. 25–32, hier S. 25f.

seit dem Ende des 16. Jahrhunderts vor allem als Bezeichnung für Variationszyklen oder für einzelne Variationen Verwendung, ehe sich sein Einsatzbereich bis zum Ende des 17. Jahrhunderts auch auf Suiten erweiterte. Die letztere Bedeutungsebene setzte sich im 18. Jahrhundert durch, wohingegen Partita als Bezeichnung für variierende Wiederholungen eines Grundmodells allmählich ausstarb.

Bis zu diesem Punkt der Gattungsgeschichte decken sich die Definitionen weitestgehend. Die weitere Entwicklung der Parthia nach 1700 verläuft dann aber weniger stringent, zumal auf regionaler Ebene auch Sonderwege eingeschlagen wurden. Die Einträge zur Partita/Parthia in den Lexika MGG und NGroveD unterscheiden sich genau in diesem Punkt stark voneinander: David Fuller und Cliff Eisen streichen die Bedeutung der orchestralen, mehrere Tanzsätze umfassenden Parthia zwischen 1720 und 1750 im salzburgischen und im »westösterreichischen« Raum heraus²⁸ (auch das öö. Benediktinerstift Lambach wird hier miteingerechnet). Thomas Schipperges hingegen nennt diese regionaltypische Variante nur beiläufig.²⁹ Er verweist vielmehr auf eine in den Parthien von Leopold Mozart, Michael Haydn und anderen Komponisten feststellbare Tendenz vom kammermusikalischen Divertimento in Richtung der solistisch aufgelockerten Serenade. Damit gelingt Schipperges auch der Brückenschlag zu jener Bedeutungsebene, auf der die Parthia gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu liegen kommt: im Genre der Freiluftmusik (Feldpartita, Feldparty) bzw. der sogenannten Harmoniemusik als Bezeichnung für ein mehrsätziges Bläserwerk.³⁰

Zeitlich wesentlich näher am eigentlichen Geschehen und aus einer gänzlich anderen Perspektive erschließt Heinrich Christoph Koch (1749–1816) die Parthia in seinem *Musikalischen Lexikon* von 1802. Im Artikel zur Suite behandelt er ein früheres Entwicklungsstadium der Parthia, das um die Wende zum 19. Jahrhundert bereits als veraltet galt:

»Gegen die Mitte des verwichenen Jahrhunderts verwandelten sich die Suiten in die sogenannten Parthien, in welchen man außer den Tanzmelodien auch ein Allegro, Andante, oder Presto von willkürlichem Charakter aufnahm. [...] Anjetzt giebt man den Namen Parthie (Parthia oder Partita) denjenigen Tonstücken, die für mehrere Arten von Blasinstrumenten gesetzt sind, in welchen aber, außer der Menuet, selten andere charakteristische Tanzmelodien vorkommen.«³¹

Die zuletzt besprochene Form der Harmoniemusik kam auch in Klöstern vielfach zum Einsatz. In Melk sind Bläserbearbeitungen von Auszügen aus Wolfgang Amadeus Mozarts Opern nachzuweisen, des Weiteren eigens für Bläserensembles komponierte, vom Thurnermeister Anton Gintscher in den 1780er Jahren für das Stift angekaufte Stücke.

28 Vgl. David Fuller/Cliff Eisen, Art. »Partita«, in: NGroveD online (Zugriff 31.10.2022).

29 Vgl. Thomas Schipperges, Art. »Partita«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).

30 Auffällig häufig wurden die Werktitel Partita und Parthia übrigens auch im Bereich der Solomusik für Tasteninstrumente gebraucht (z.B. bei G.M. Monn, Wagenseil und J. Haydn). Vgl. James Webster, »Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period«, in: *Journal of the American Musicological Society* 27 (1974), S. 212–247.

31 Heinrich Christoph Koch, Art. »Suite«, in: Ders., *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a.M.: Hermann, 1802, Faks.-Reprint hg. von Nicole Schwindt, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2001, Sp. 1463.

Im Unterschied zu den meisten Instrumentalmusikgenres eignen sich diese Bläserbearbeitungen für die Darbietung unter freiem Himmel. Sie wurden deshalb bevorzugt bei Fronleichnamsprozessionen gespielt.³²

Auch in Abschriften von Joseph Haydns Instrumentalwerken kommt die Bezeichnung Parthia vor, und zwar einige Kompositionen betreffend, die andernfalls als Divertimenti, Cassationen, Notturmi oder unter anderen Namen verbreitet worden sind. Exemplarisch genannt seien hier die mit dem Titel *Parthia* versehenen Abschriften der Bläserdivertimenti Hob II:3 in Prag³³ und Hob II:23* in Schloss Kremsier in der Sammlung des Olmützer Bischofs Hamilton sowie in der Sammlung Clam-Gallas.³⁴ Haydn selbst dürfte von diesem Werktitel allerdings nur wenige Male Gebrauch gemacht haben, etwa in der spezifizierten Form als *Feld-Partie* für eines seiner Bläserdivertimenti (Hob II:7). Denselben Titel tragen Hob II:12 und 16 im *Entwurf-Katalog*.³⁵

Alle genannten Werke haben ein Merkmal gemein: Sie sind entweder ausschließlich oder größtenteils für Blasinstrumente gesetzt, dokumentieren also den bis Ende des 18. Jahrhunderts vollzogenen Bedeutungswandel des Werktitels Parthia hin zur Harmoniemusik. Werden dieser Stückliste jedoch jene Kompositionen Joseph Haydns hinzugefügt, die im Stift Göttweig als Parthien überliefert oder durch Inventareinträge belegbar sind, so rückt eine weitere Werkgruppe ins Blickfeld, die eigentlich nicht in das soeben entworfene Bild passt: jene der Sinfonien.

6.2.2 Die »Parthia« in Göttweig – Ein Spezialfall?

Abschriften von neun Sinfonien Joseph Haydns, die zwischen 1764 und 1769 angefertigt und im Göttweiger Gesamtkatalog von 1830ff. verzeichnet sind, tragen den Titel *Parthia*. Fast ausnahmslos wurden die Kopien vom Göttweiger Pater Leander Stainingner für das Kloster erworben.³⁶ Er wirkte zwischen 1759 und 1768 als Leiter der Göttweiger Klosterschule und baute parallel zu seiner Lehrtätigkeit eine Notensammlung auf. Im Laufe eines Jahrzehnts brachte er Abschriften von etwa 90 Kompositionen an sich, darunter mit Ausnahme zweier Marienantiphonen ausschließlich Instrumentalstücke.³⁷ Elf Werken von Wagenseil stehen neun von d'Ordenez, acht von Holzbauer und sieben von

32 Vgl. Freeman, *900 Jahre Benediktiner*, S. 419.

33 Hob II:3 als »Parthia« mit Herkunftsangabe: »Ex Musicalibus Josephi Cyrilli Strachota m[anu] propria.« in CZ-Pu (vm. Sammlung Strachota, Mus.Hs. 59 R 3586). Vgl. JHW VIII.2, KB, S. 112.

34 Hob II:23* als »Parthia« in Kremsier (CZ-KRa Mus.Hs. A 3876) und ebenfalls als »Parthia«, aber einen Ganzton nach oben transponiert in der Sammlung Clam-Gallas (nunmehr CZ-Pnm, XLII D 23). Vgl. ebd., S. 111.

35 Vgl. *Drei Haydn Kataloge in Faksimile*, hg. von Jens Peter Larsen, Kopenhagen: Munksgaard, 1941, Abb. EK 4 (Hob II:12, verschollen; Hob II:16 mit der Besetzung 2 vl, 2 cor ingl, 2 fag, 2 cor) und Abb. EK 5 (Hob II:7).

36 Es handelt sich um die Kopien von Hob I:9, 14, 21, 24, 29, 35, 41, 59 und 108. Einzige Ausnahme ist Haydns Sinfonie Nr. 41, die von Regens Chori P. Odo Schachermayr 1771 erworben worden ist. Für weitere Informationen über Pater Leanders Biographie s. Kap. 2.3 (*Chronologie der Programmgestaltung in Göttweig*). Eine Suche nach persönlichen Dokumenten Pater Leanders im Göttweiger Stiftsarchiv verlief leider ebenso erfolglos wie jene nach Akten der Klosterschule.

37 Vgl. Anhang 4 (*Die Notensammlung des Benediktinermönchs Leander Stainingner in Göttweig*).

Gassmann gegenüber. Nur etwa ein Zehntel der Sammlungstitel geht auf Komponisten zurück, die nicht in Wien oder nahe der österreichischen Hauptstadt tätig waren (J. Stamitz, M. Haydn, Anton Fils, Pierre van Maldere, J.A. Hasse, Le Roy). Auf Joseph Haydns Instrumentalmusik entfällt mit 22 Werken einmal mehr der größte Anteil.

Sinfonien machen exakt die Hälfte der Sammlungstitel aus, Parthien bzw. Partiten etwa ein Drittel. Das dritthäufigste Genre ist die Cassation, gefolgt von Divertimento-Kompositionen. Einzelne Stücke heißen *Pantomima*, *Notturmo* und *Quadro*. Unter dem Titel Parthia laufen nicht nur Sinfonien Joseph Haydns, sondern auch solche von Holzbauer, M.G. Monn, Gassmann, d'Ordonez, Ditters, Vanhal und Chertzelli. Zudem tragen auch zwei aus dem Ausland stammende Kompositionen – ein Werk des Belgiers Pierre van Maldere (1729–1768) und eines des Mannheimer Hofmusikers Anton Fils (1733–1760) – den Namen Parthia.

Ob der bemerkenswert aktuellen Stückauswahl ist anzunehmen, dass Pater Leander sehr gute Kontakte nach Wien gepflegt hat (vgl. Abb. 4 links unten mit der Ortsangabe »Vienna«). Ebendiese Beziehungen könnten auch ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass er nach fast zehnjähriger Tätigkeit als Leiter der Klosterschule 1769 zum Verwalter des Göttweiger Stiftshofes in Wien bestellt wurde (er kehrte erst 1802 ins Kloster zurück, wo er wenige Monate später verstarb). Obwohl er in Sachen Notenbeschaffung nun an der Quelle saß, brach Pater Leander seine Sammeltätigkeit ab. Weder in Wondratschs Katalog noch im Göttweiger Musikarchiv sind Noten aufzufinden, die Leanders Anschaffungsvermerk tragen und auf die Zeit nach 1769 datieren. Gründe dafür gibt das Quellenmaterial nicht preis. Womöglich war Pater Leander mit Übernahme der neuen Verwaltungsaufgabe in Wien die Möglichkeit weggebrochen, mit anderen zusammen zu musizieren. Vielleicht hatte die zuvor aufgebaute Notensammlung in Göttweig aber auch einem ganz bestimmten Zweck gedient. Als »Magister Scholae« könnte Pater Leander beispielsweise an der musikalischen Heranbildung der Studenten beteiligt gewesen sein und ein Schülerorchester mit aktuellstem Notenmaterial versorgt haben.

Die zuvor genannten Sinfonien Joseph Haydns sind nahezu alle nur in Göttweig als *Parthiae* nachzuweisen. Mit einiger Gewissheit kann also davon ausgegangen werden, dass Leander Staininger diese außergewöhnliche Benennung persönlich veranlasst hat oder hierbei von einem anderen, vielleicht in Wien tätigen Kopisten beeinflusst worden ist. Für Letzteres spricht eine Analyse der Schreiberhände: Alle in Göttweig noch vorhandenen, von Staininger besorgten Sinfonienabschriften mit dem Titel *Parthia*³⁸ wurden von nur zwei verschiedenen Schreibern hergestellt. Drei der Abschriften dürften von Leander selbst verfasst worden sein (Mus.Hs. 2835, 2704, 2714), acht weitere von einem unbekanntem Schreiber, der im Gegensatz zu den meisten Göttweiger Kopisten beinahe ausnahmslos italienisches oder niederösterreichisches Papier hoher Qualität benutzte (vgl. Abb. 24). Dem Schriftbild nach zu urteilen, war dieser Kopist ein sehr geübter No-

38 A-GÖ Mus.Hs. 2631, 2634, 2699, 2702, 2704, 2714, 2730, 2742, 2824, 2835 und 2864. Darunter befinden sich etliche Sinfonien, die hier Joseph Haydn zugeschrieben werden (Hob I:C20, 108, 9, A6 [eigentlich d'Ordonez BroO I:A8], 21, 59), zwei Werke von Chertzelli und einzelne Stücke von Carlo d'Ordonez (BroO I:B|b3), Florian Leopold Gassmann (HilG 15), Mathias Georg Monn und Pierre van Maldere.

tenschreiber. Weitere Kopien mit Instrumentalwerken von G.M. Monn, J. Haydn, Ordonez und Ditters weisen ebenfalls seine Handschrift auf.

Abbildung 24: Göttweiger Kopie von Hob I:108 (Mus. Hs. 2699) mit dem von Pater Leander Staining angefertigten Titelblatt und Schriftproben des Notenschreibers (vl 2/vla/bs, jeweils fol. 1r)



Der spezielle, sehr wahrscheinlich von der jeweiligen Kopiervorlage abweichende Einsatz des Werktitels Parthia ist in der gesamten Überlieferung der Sinfonien von Georg Mathias Monn, Florian Leopold Gassmann, Joseph Haydn und Carlo d'Ordonez ein Ausnahmefall.³⁹ Er bleibt in Göttweig weitestgehend auf Pater Leanders Erwerbungen beschränkt. Typisch für die Neuaufnahme von Musikalien in Göttweig ist, dass Pater Leander die Stimmenumschläge für die von ihm besorgten Aufführungsmaterialien mitsamt Titelangaben und Beschaffungsvermerk eigenhändig verfasst hat (vgl. Abb. 24 links oben). Wäre die Initiative zur Umbenennung in Parthien von einem professionell in Wien wirkenden Kopisten ausgegangen, so müsste sich diese auch in anderen Abschriften von Sinfonien Wiener Provenienz bemerkbar machen. Parallelüberlieferungen des Titels Parthia sind jedoch äußerst selten.

Eine dieser seltenen Ausnahmen liefert sogar einen Hinweis darauf, dass die Bezeichnung Parthia von Göttweig aus weiterverbreitet worden ist: Von Carl Ditters' Sinfonie in F-Dur GraD F5, die 1766 von Pater Leander besorgt und *Parthia* betitelt worden ist, liegt im niederösterreichischen Benediktinerkloster Seitenstetten eine undatierte Abschrift vor, dort mit dem Titel *Partitta in F [...]*.⁴⁰ Zur Ähnlichkeit der Werktitel kommt noch, dass sich die beiden Abschriften in der Besetzung gleichen und im Unterschied zu sämtlichen anderen bekannten Abschriften des Stücks keine Oboenstimmen aufweisen. Es könnte also ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen diesen Klosterkopien bestehen; leider ist das Göttweiger Manuskript aber unauffindbar und somit die Abhängigkeit der beiden Abschriften voneinander nicht mehr im Detail nachzuprüfen.

Insgesamt 42 Sinfonien werden in Pater Heinrich Wondratschs Musikalienkatalog von 1830ff. unter dem Titel *Parthiae* geführt. Mindestens drei Viertel dieser Werke stammen von in und im Umkreis von Wien tätigen Komponisten.⁴¹ Nur Wagenseils Sinfonien, deren allein in den 1760er Jahren zehn Stück von Pater Leander beschafft worden

39 Der Göttweiger Regens Chori P. Josephus Unterberger, der zeitgleich mit P. Leander Noten für das Kloster erwarb, verwendete die Bezeichnung Parthia nur zwei Mal: in der 1761 erstellten Kopie von Leopold Hofmanns Sinfonie in Es-Dur KimH E|b1 (A-GÖ Kat. 1830ff. Nr. 2787) und in einer zwei Jahre später angefertigten Abschrift von Ignaz Holzbauers Parthia in B-Dur (Kat.-Nr. 2803). Bei diesen beiden Werken handelt es sich um die ältesten Parthien, die im Inventar von 1830ff. registriert sind. Beide gelten als verschollen.

40 Vgl. A-GÖ Kat. 1830ff. Nr. 2640: »Parthia a 2 Violinis 2 Corni Viola Basso P. Leandri 1766.« sowie A-SEI, Mus.Hs. V 1502: »Partitta in F à Violin. 2. Viola, Cornu 2 ad lib: Con Basso Par Monsieur Carl Ditters«. Die letztere Quelle fehlt in Margaret Graves Katalog der Sinfonien von Carl Ditters von Dittersdorf. Vgl. Grave, *First-Movement form*, S. 438.

41 Elf Parthien von Joseph Haydn stehen neben sechs von Ditters, fünf von Holzbauer, drei von Cherzelli, je zwei von Aumann und Monn, je einer Parthia von Fils, Gassmann, Hofmann, Maldere, d'Ordonez, Pichl, Štěpán und Vanhal sowie fünf anonym überlieferten, nicht identifizierbaren Parthien. Somit ist die Bezeichnung Parthia nach den Sinfoniae die zweithäufigste Titelbezeichnung für Instrumentalwerke in Wondratschs Katalog von 1830ff.

sind, laufen in Göttweig ausnahmslos unter dem Titel *Sinfonia*.⁴² Formale Korrelationen, die eine Zuordnung der 42 Werke zur Gruppe der Parthien im Sinne ihrer älteren Bedeutung als Bezeichnung für eine Suite begründen würden, fallen wenigstens auf den ersten Blick nicht ins Auge. Auffällig ist nur, dass drei Sinfonien in Wondratschs Katalog von 1830ff. doppelt verzeichnet sind – an einer Stelle als von Pater Leander erworbene *Parthia* und an anderer Stelle als von Regens Chori Pater Odo besorgte *Symphonia*.⁴³ Diese Doppelung erklärt sich zum einen dadurch, dass Leander Staininger offenkundig unabhängig von der Klosterkapelle am Aufbau einer Notensammlung gearbeitet hat und diese dem Gesamtmusikalienbestand des Klosters erst wesentlich später einverleibt wurde. Zum anderen machten die nachfolgenden Göttweiger Kopisten von der Bezeichnung *Parthia* nur noch in Ausnahmefällen Gebrauch. Als Titel für sinfonische Werke scheint der Terminus bereits Ende der 1770er Jahre nicht mehr gebräuchlich gewesen zu sein.⁴⁴

Pater Leander unterschied bei Instrumentalwerken zwischen zwei verschiedenen Betitelungen samt einer jeweils standardisierten Schreibweise:⁴⁵ Zu Beginn seiner Sammelstätigkeit (1759–1763) verwendete er noch ausschließlich den Titel *Sinfonia*. In der zweiten Periode (1764–1769) benannte er seine orchestralen Erwerbungen entweder als *Sinfonia* oder als *Parthia*, wobei beide Bezeichnungen etwa gleich häufig zum Einsatz kamen. Die beiden Gruppen unterscheiden sich in einem wesentlichen Punkt: Umfassen die *Sinfoniae* zumeist drei Sätze mit der typischen Abfolge *schnell – langsam – schnell*, so enthalten die *Parthiae* fast ausnahmslos vier Sätze mit einem Menuett (mit oder ohne Trio) an dritter Stelle.⁴⁶

Zwar finden sich in beiden Werkgruppen auch Kompositionen, die nicht dieser formalen Kategorisierung entsprechen, die nachfolgende Beschreibung dieser Einzelfälle relativiert allerdings ihren vermeintlichen Ausnahmestatus: Haydns Sinfonie in A-Dur

42 Im Übrigen dürfte der Titel *Parthia* bzw. *Partitta* nur in einigen Abschriften von Wagenseil-Werken vorkommen, die sich heute im Besitz des Archives der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befinden. Vgl. die Bläser-*Parthia* MicWka 509 für 2 ob, 2 cor ingl, 2 cor da caccia, 2 fag (A-Wgm Mus.Hs. VIII/8540) sowie die sechs Triopartiten (»Partitta«) MicWka 462, 463, 471, 478, 492 und 502 für 2 vl und bs (A-Wgm IX/2332, Nr. 1–6). Vgl. Scholz-Michelitsch, *Orchester- und Kammermusikwerk*, S. 172–203.

43 Vgl. A-GÖ Mus.Hs. 2704/2711 (Hob I:21), 2742/2817 (Hob I:C20, im zweiten Stimmensatz Körzel zugeschrieben), 2907/2922 (BryV G8). Zu Joseph Haydns Sinfonie Nr. 29, die im Inventar von 1830ff. als »Parthia [...] comp[aravit] RP Odo 1771, [am linken Rand:] P. Leandri 1767. [rechts neben dem Incipit:] in dupplo« eingetragen wurde, existiert nur noch die 1771 von P. Odo erworbene Kopie mit dem Titel »Sinfonia Ex E# [...]«. Vgl. A-GÖ Mus.Hs. 2705.

44 Bei den jüngsten Kompositionen, welche im »Großen Wondratsch« als *Parthiae* eingetragen wurden, handelt es sich um zwei im Jahre 1776 von P. Marianus Prazner beschaffte Sinfonien Carl Ditters' (GraD C9 und D34). Vgl. A-GÖ Mus.Hs. 2658 und 2635.

45 Für die Auswertung wurden alle im Katalog von 1830ff. verzeichneten und laut Titelangabe von P. Leander besorgten Abschriften von Instrumentalwerken berücksichtigt. Im Göttweiger Musikarchiv sind hiervon etwas mehr als die Hälfte der Abschriften mit dem Titel *Sinfonia* (24 von 45 Werken) sowie etwa ein Drittel der Abschriften mit dem Titel *Parthia* (11 von 29) erhalten geblieben. Vgl. hier Anhang 4.

46 Das in Wagenseils Sinfonien häufig als dritter, finaler Satz gereichte *Tempo di Menuetto* wird hier bewusst nicht mitgezählt.

Hob I:5 sowie Ordenez' Sinfonie in C-Dur BroO I:C1 wurden von Pater Leander als *Sinfoniae* bezeichnet, obwohl beide Werke aus vier Sätzen bestehen, jeweils mit einem langsamen Satz an erster Stelle (»Sonata-da-chiesa-Typ«). Ein Blick in das zu Hob I:5 überlieferte Göttweiger Stimmenmaterial zeigt aber, dass der zweite Satz (*Allegro*) im Notentext nahtlos an den ersten (*Adagio*) anschließt. Letzterer dürfte somit als langsame Einleitung verstanden und dementsprechend nicht als ein selbstständiger Satz gezählt worden sein.

Die von Pater Leander erworbene, heute verschollene Abschrift zur Sinfonie in C-Dur KimH C2 von Leopold Hofmann wurde laut Eintrag in Wondratschs großem Katalog ebenfalls als *Sinfonia* geführt, obwohl dieses Werk nach Georg Cook Kimballs Hofmann-Sinfonienkatalog eigentlich vier Sätze umfassen müsste (*Allegro molto – Andante – Menuetto/Trio – Allegro molto*). Allerdings fehlt das Menuett in den meisten der erhalten gebliebenen Abschriften, so zum Beispiel in jener von Stift Kremsmünster; sie wurde drei Jahre nach Pater Leanders Abschrift 1765 von Pater Heinrich Pichler besorgt.⁴⁷ Die Streichung des Menuetts oder eines anderen Satzes könnte auch für zwei weitere Werke in Betracht gezogen werden: Ditters' Sinfonie in Es-Dur GraD E|b10 und Ordenez' Sinfonie in A-Dur BroO I:A1 wurden von Leander Stainingers zwar als *Sinfoniae* geführt, den andernorts vorhandenen Abschriften zufolge müssten diese Werke aber vier Sätze enthalten (jeweils mit Menuett/Trio an dritter Stelle). Warum Pater Leander sie dennoch als *Sinfoniae* in seine Sammlung eingegliedert hat, ist nicht nachzuprüfen, da beide Abschriften in Göttweig nicht mehr aufzufinden sind.

Auf Seiten der Parthien ergeben sich bezüglich der Satzanzahl ebenfalls Ungeheimheiten, die der oben beschriebenen Kategorisierung jedoch nicht widersprechen, sondern vielmehr Pater Leanders Unterscheidungskriterien konkretisieren. Von der Satzfolge *Allegro (molto) – Andante – Menuett (mit Trio) – Allegro/Presto*, die in den Göttweiger *Parthiae* am häufigsten vorkommt, weichen vier Kopien aus Leanders Sammlung ab: Haydns Sinfonie in C-Dur Hob I:9 enthält nur drei Sätze, Gassmanns Sinfonie in B-Dur HilG 15 umfasst in den bekannten Abschriften fünf Sätze (in Göttweig nicht überliefert); Ditters' Sinfonie in F-Dur GraD F5 sowie Haydns Sinfonie in A-Dur Hob I:21 beginnen jeweils mit einem langsamen Satz. All diese Werke enthalten mindestens ein Menuett. Für die Zuweisung des Titels Parthia war also nicht primär die Viersätzigkeit der Werke ausschlaggebend, sondern das Vorhandensein eines Menuetts. Diese Schlussfolgerung bestätigt sich auch in der Gruppe der *Sinfoniae*, die kaum Menuette beinhaltet und aufgrund der vorherrschenden dreisätzigen Anlage in der Traditionslinie der neapolitanischen Opernsinfonie steht.

In Summe fördert eine auf Pater Leander Stainingers Musikaliensammlung konzentrierte Untersuchung ein neues Kapitel der Begriffsgeschichte zur Parthia zutage: Die von Heinrich Christoph Koch um 1802 beschriebenen Entwicklungsstadien von der Kammersonate und Suite hin zur Harmoniemusik sind tatsächlich als Vor- und Nachentwicklungen jenes Stadiums der Parthia anzusehen, das in den 1760er Jahren in Göttweig greifbar wird. Sowohl hinsichtlich des bereits um die Jahrhundertmitte beobachtbaren Ersatzes einzelner Suitensätze durch »ein Allegro, Andante, oder Presto von willkürlichem Charakter« als auch bezüglich der Beibehaltung und Durchsetzung des Me-

47 A-KR Mus.Hs. H 27.213. Vgl. Kimball, *Symphonies Hofmann*, S. 375–377.

nuetts in den Bläser-Parthien gegen Ende des 18. Jahrhunderts (»[...] in welchen aber, außer der Menuet, selten andere charakteristische Tanzmelodien vorkommen.«) wird dieser Entwicklungsschritt deutlich.⁴⁸

Joseph Haydns Sinfonie Nr. 14 kam im Jahre 1764 in Pater Leanders Sammlung und wurde als erstes Werk mit dem Titel Parthia versehen. Die eigentümliche Benennung ist also ausgerechnet bei jener »Miniaturesinfonie«⁴⁹ erstmals nachzuweisen, mit der Haydn bereits 1762 die später als Standardform der Konzertsinfonie geltende Satzfolge *Allegro molto – Andante – Menuett – Allegro* vorweggenommen hat. Pater Leander Stainingers Benennungspraxis zeigt, dass das an dritter Stelle gereichte Menuett in den 1760er Jahren als letztes Relikt der bereits aus der Mode gekommenen Suite wahrgenommen wurde. Zu überdenken ist daher James Websters Einschätzung, wonach die Bezeichnung einer Sinfonie als Partita bei Joseph Haydns Werken nicht automatisch eine Verbindung mit der Suite bedeute, weil sich die betreffenden Werke im Stil nicht von anderen seiner frühen Sinfonien abheben.⁵⁰ Vielmehr muss Gegenteiliges angenommen werden: Über das Menuett bestand sehr wohl ein Anknüpfungspunkt an die Suiten- und Kammeronaten-tradition. Gerade durch die Zuweisung des Titels Parthia verlieh Pater Leander Staininger dieser Entwicklungslinie sichtbaren Ausdruck.

6.2.3 Besetzung und Funktion

Die Unterscheidung von Kirchen-, Kammer- und Opernstil sowie die damit einhergehenden Konsequenzen für die Funktionalität einzelner Werke bildeten im 18. Jahrhundert noch ein wesentliches Kriterium der Gattungsbildung.⁵¹ Jens Peter Larsen berücksichtigte diesen Punkt in seinen Untersuchungen zur Vorgeschichte der Wiener klassischen Sinfonie. Er stellte den Versuch an, aus der Göttweiger Benennungspraxis Rückschlüsse auf den Einsatzbereich der betreffenden Instrumentalwerke im klösterlichen Musikbetrieb zu ziehen. Betont zurückhaltend formulierte er die These, in Göttweig seien Sinfonien dann Parthien genannt worden, wenn sie in der Nachfolge der früheren Suiten- und Partitentradition interpretiert und als Kammermusikstücke eingesetzt worden waren. Indessen betone die Ausweisung eines Stücks als Sinfonia seine Verwurzelung im Musiktheater und impliziere möglicherweise eine Verwendung auf der klösterlichen Theaterbühne.⁵²

Diese funktionale Kategorisierung erscheint in vielerlei Hinsicht plausibel; anhand der erhalten gebliebenen Notenmaterialien ist sie aber kaum zu verifizieren, zumal die

48 Vgl. hier Fn. 31.

49 Diese Bezeichnung geht auf H. C. Robbins Landon zurück und markiert die formgeschichtlich vorausweisende Anlage von Hob I:14. Vgl. Landon, *The Symphonies*, S. 182, 214, 243 und 245.

50 Vgl. Webster, »Towards a History of Viennese Chamber Music«, S. 219. Vgl. auch Hermann Danuser, Art. »Gattung«, in: MGG 3, Sp. 1042–1069, hier Sp. 1059.

51 Diesen drei Institutionsbereichen (»da Chiesa, in der Kirche«, »di Camera, in der Kammer« und »del Drama, in der Oper«) ordnete Johann Mattheson 1739 die »mäßigeren« Gattung der Sinfonie zu. Vgl. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold, 1739, Faks.-Reprint Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1987, Teil 2, Kapitel 13, § 140.

52 Vgl. Larsen, »Vorgeschichte der Symphonik«, S. 106.

meisten Göttweiger Parthien keine Aufführungshinweise enthalten.⁵³ Die in den *Sinfoniae* vermerkten Aufführungsdaten bezeugen außerdem, dass diese Stücke nicht allein als Vor-, Zwischen- oder Nachspiele in Opern-, Oratorien- und Kantatenaufführungen erklangen. Sie wurden vor allem in der Kirche und an der Tafel gespielt. Sollten aus der vermuteten Differenzierung von Kammer- und Theaterstil nicht nur funktionale, sondern auch besetzungstechnische Konsequenzen gezogen worden sein (Theatermusik/*Sinfoniae* chorisches, Kammermusik/*Parthiae* solistisch besetzt), so darf nicht unbeachtet bleiben, dass Sinfonien und Parthien in Wondratschs Katalog von 1830ff. in einer Rubrik zusammengefasst sind. Jene Genres der Kammermusik, die in der Regel in einfacher Besetzung gespielt wurden, scheinen dagegen in der Sektion »Cassatio Divertimento et Quadro« auf.⁵⁴ Dies könnte bedeuten, dass Parthien in Göttweig ebenfalls in Mehrfachbesetzung, jedenfalls nicht ausschließlich in solistischer Besetzung aufgeführt wurden – womit die Klosterkapelle zu dieser Zeit auch gar keine Ausnahme gewesen wäre, wie ein kurzer Exkurs in das gut 15 Kilometer von Göttweig entfernte Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg begreiflich macht.

In Herzogenburg kommt der bedeutende Stellenwert des Genres Parthia um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur in umfangreichen Parthien-Beständen zur Geltung,⁵⁵ sondern auch in der Gliederungssystematik eines um 1751 erstellten Musikalieninventars: Hier wurden »Parthiae cum & sine Clarinis & Corn[is]« getrennt von »Sinfoniae cum & sine Clarinis ac Tymp[anis]« aufgenommen. In der ersten Rubrik rangieren insgesamt 33 Parthien, darunter hauptsächlich suitenähnliche Werke des Herzogenburger Chorregenten Georg Donberger,⁵⁶ einige Kompositionen seines in Wien tätigen Freundes Franz Ignaz Tuma, Stücke des St. Florianer Regens Chori Franz Josef Aumann, drei anonyme Kompositionen und einzelne Parthien von bisher nicht identifizierten (Kloster-)Komponisten.⁵⁷

So wenig wir über die im 18. Jahrhundert in Göttweig gängigen Besetzungen der Musikerensembles wissen, so detailliert sind diese für Herzogenburg anhand des genannten Musikalieninventars zu rekonstruieren. Dessen Verfasser dokumentierte neben Be-

53 Davon auszunehmen ist nur die Göttweiger Abschrift von J. Haydns Sinfonie Nr. 41 (A-GÖ Mus.Hs. 2718 mit dem Titel »Parthia in C [...]«), die allerdings das überhaupt erste explizit auf Tafelmusik hinweisende Aufführungsdatum (»17 December [1]776 ad prandium«) enthält.

54 Das Aufführungsmaterial aller Sinfonien und Kammermusikwerke Wiener Herkunft, die in Göttweig zwischen 1755 und 1782 erworben worden sind, umfasst pro Instrument nur eine Stimme.

55 Die Erwerbung von insgesamt 16 Parthien ist in den Herzogenburger Handrapularen der Jahre 1754 und 1757 registriert. Vgl. hier Kap. 5.1.3 (*Herzogenburger Handrapulare als Zeugnisse der Musikalienakquise um 1750*).

56 Zwei viersätzigige Parthien Donbergers (HugD XIX, 9 und 10), die beide in solenner Besetzung (2 vl, bs, 2 clni, timp) auszuführen sind, liegen im oberösterreichischen Benediktinerstift Lambach (A-LA Mus.Hs. 380 und 381). Eine Parthia Donbergers wurde in Melk im Juli 1743 anlässlich des Besuchs der Regentin Maria Theresia als Tafelmusik zur Aufführung gebracht. Vgl. hier Kap. 4, Fn. 66.

57 Im Inventar sind lediglich ihre Nachnamen – Schonauer, Fiorilo und Schamböck – angeführt. Bei »Fiorilo« könnte es sich um den aus Neapel gebürtigen Komponisten Ignazio Fiorillo (1715–1787) handeln, der ab 1750/51 als Hofkapellmeister in Braunschweig, ab 1762 in Kassel wirkte und neben Opern auch zahlreiche Instrumentalmusikwerke komponiert hat. Vgl. Ludwig Finscher, Art. »Fiorillo«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).

setzung und Incipit eines jeden Werks zumeist auch die Gesamtanzahl der vorhandenen Stimmen (z. B. »parti 6«). Dass diese Angaben nicht Minimal- oder Wunschbesetzungen, sondern die bei Inventarisierung vorgelegenen realen Stückzahlen an Einzelstimmen wiedergeben, lässt sich durch den Abgleich mit einigen Notenhandschriften eindeutig belegen. In etlichen Fällen tragen die jeweils angeführten Instrumentengruppen sogar präzise Angaben wie »conc[ertato/i]«, »in duplo« oder »in triplo«. Somit kann gerade die Besetzungsstärke der Streicherstimmen erfreulich genau ermittelt werden.

Vergleicht man die beiden Instrumentalmusiksektionen des Inventars, so fällt auf, dass die Streicherstimmen der Parthien durchwegs stärker besetzt sind als jene der Sonaten und Sinfonien. Seine eigenen Parthien bestückte Georg Donberger grundsätzlich mit je mindestens zwei Stimmen für erste und zweite Violine sowie für die Bassgruppe.⁵⁸ Im Unterschied zu den Parthien Franz Tumas, die fast ausschließlich eine Besetzung »a tre« (2 vl, bs) vorsehen, ist bei Donbergers Kompositionen zwischen einer »solennen« (str, 2 clni, timp, [2 cor]) und einer »gewöhnlichen« Besetzung (2 vl, [vla], bs) zu unterscheiden – eine Trennung, die auch im Titel der Inventarsrubrik »Parthiae cum & sine Clarinis & Corn[is]« zum Ausdruck gebracht wird. Hinsichtlich der Besetzungsstärke von Parthien zwischen 1750 und 1780 ist also von einer großen Bandbreite an Möglichkeiten auszugehen.

Die Zuordnung der Parthien zur Kammermusik im Sinne ihrer funktionalen Konzentration auf außerliturgische Anlässe lässt sich in Klöstern mehrfach belegen. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, berichtete der Benediktinerpater Heinrich Pichler von einem Festmahl des Salzburger Erzbischofs, das er 1745 während seiner Ausbildungszeit als Priesterstudent in Salzburg miterlebt hatte: »Unter diser Tafel waren in der Mitten die Musicanten, nemblich 24 Geiger und machten Parthien.«⁵⁹ Pichler dürfte also mit dem Genre Parthia gut vertraut gewesen sein – vielleicht auch deshalb, weil sein Kremsmünsterer Mitbruder, Regens Chori P. Franz Sparry, ebensolche Parthien selbst komponierte. Eines dieser Werke aus Sparrys Feder, die *Parthia Ex C* für zwei Violinen, zwei Clarini und Violon ist im benachbarten Stift Lambach erhalten geblieben. Das Aufführungsmaterial trägt auf dem Notenumschlag den vielsagenden Vermerk »Parthia egregia [= vorzüglich] ad tabulam«.⁶⁰

Im Anhang des Herzogenburger Musikinventars von 1751ff. findet sich ein anonymer Zeitzeugenbericht über einen Besuch des Kardinals von Passau, Joseph Dominikus Graf von Lamberg, im Stift Herzogenburg am 16. Juni 1750. Dieses Ereignis forderte von den Herzogenburger Stiftsmusikern sowohl im Bereich der liturgischen als auch auf dem Gebiet der Tafel- und Abendmusik vollsten Einsatz. Der Kardinal aber schien an musikalischer Unterhaltung ebenso wenig interessiert wie an einem Festschmaus: »Er aß nichts und auch Musik wurde weder in seiner Messe noch bei Tisch dargeboten, nur am

58 Wird auch der in Herzogenburg um diese Zeit verfügbare Bestand an Instrumenten berücksichtigt, wäre pro Stimme ein Besetzungsspektrum von drei bis zu sechs (vl 1, vl 2) bzw. zwei bis zu vier Spielern (bs) vorstellbar.

59 Pichler, »Diarium Salisburgense«, Eintrag vom 7. Nov. 1745, S. 14. Vgl. hier Kap. 4.1.2 (*Instrumentalmusik an der Tafel*).

60 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 404.

letzten Tag erbat er sich beim Mittagessen eine einzige ›Parthia‹ ohne Blasinstrumente und diese wurde von Herrn Georg Donberger ausgeführt.«⁶¹ Ob Graf Lamberg seinen Musikwunsch allgemeiner oder tatsächlich derart konkret formuliert hat, sei dahingestellt. Der Kommentar deutet jedenfalls darauf hin, dass man es in Herzogenburg als Standard empfand, vornehmen Gästen beim Festmahl oder zur Abendunterhaltung mit der Darbietung von Parthien in großer Besetzung aufzuwarten.

Folglich bestätigt sich auf funktionaler wie auf stilistischer Ebene die im Herzogenburger Musikalieninventar vorgenommene Unterteilung der Instrumentalmusik in orgelbegleitete Kirchen-Sonaten bzw. -Sinfonien und von Tanzsätzen durchzogene Parthien. Bezüglich der Besetzungsdimensionen sprechen die Herzogenburger ebenso wie die bereits weiter oben für Göttweig erläuterten Aufführungspraktiken gegen eine pauschale Verortung der Parthia im Bereich der solistisch besetzten Kammermusik. Obgleich sich das Genre längerfristig in diese Richtung entwickelte, scheint für die in den 1750er und 1760er Jahren aktiven Mönche die chorische Besetzung der früheren Tafelsonaten noch wesentlich präsenter gewesen zu sein. In Vergegenwärtigung dieser Traditionslinie stellt sich das Entwicklungsstadium der Parthia, das uns in Göttweig um 1760 begegnet, nicht als ein mysteriöser Ausnahmefall, sondern als Momentaufnahme innerhalb einer logischen Entwicklung dar.

61 »Diarium Cantus Figuralis«, Eintrag vom 16. Juni 1750: »Coenabat nihil nec ulla musica est facta nec in suo Sacro neque in tabula nisi ultima die ubi cenonae loco unicam Parthiam sine tubis petebat et producta est a Domino Georgio Domberger.« [Übersetzung C.H.].

Schlussfolgerungen

Die vorliegende Studie reiht sich insofern nicht in die Tradition der musikbezogenen Klosterforschung ein, als hier weder ein Komponist noch ein ausgewähltes Kloster im Mittelpunkt der Betrachtung steht. Sie entstand in der Überzeugung, mit einem geweiteten Blick auf Phänomene der klösterlichen Musikrezeption bisher unterbelichtete Perspektiven in den musikwissenschaftlichen Diskurs einzubringen. Dank der vielen aufschlussreichen Forschungsarbeiten, die in jüngerer und älterer Zeit bereits geleistet worden sind, muss hier das Rad nicht neu erfunden werden. Vielmehr macht es dieser große Wissensschatz erst möglich, aus der diachronen Betrachtungsweise in die synchrone zu wechseln, ein Mal die Vogel- und ein anderes Mal die Froschperspektive einzunehmen. Denkansätze aus der Kulturtransferforschung erwiesen sich im Laufe der Arbeiten an dieser Studie als hilfreich, ja als ein geradezu notwendiges Korrektiv. Der besondere Fokus auf das Prozessuale an Repertoireentwicklungen, Vernetzungsstrategien und Rezeptionsphänomenen erforderte die Auseinandersetzung mit räumlich und zeitlich unterschiedlich gelagerten Beispielfällen. Diese zueinander in Beziehung zu setzen war wiederum nötig, um die Motivationen der vermittelnden Akteure wie auch die Bedürfnisse der Rezipienten verstehen zu lernen.

Die hier ausgebreiteten Überlegungen nahmen ihren Ausgang bei der Frage, warum es in den 1760er und 1770er Jahren zu einem Boom der Instrumentalmusikpflege in Mönchshäusern kam. Die Suche nach einer Antwort führte tief in die klösterliche Lebenswelt des 18. Jahrhunderts hinein – eine Welt, deren Strukturen von der wechselvollen Geschichte des Verhältnisses von Religion und Politik mindestens ebenso stark geprägt waren wie von den jahrhundertlang gewachsenen Ordens- und Hausregeln (Kapitel 1). Mit Wien als Drehscheibe neuer musikalischer Entwicklungen im Fokus, konzentrierten sich die Recherchen für dieses Buch auf Männerklöster der »alten« Orden im habsburgischen Kernland. Hier standen Festzeremonien und Bewirtungsstrategien ganz im Zeichen eines ausgeprägten Repräsentationsbedürfnisses; hier lebten Konvent und geistlicher Hof mehr mit- und voneinander als nebeneinander her; hier zeigte man sich aufgeschlossen für neue musikalische Trends wie jenen zur Konzertsinfonie und zum Streichquartett; hier gab es auch für Mönche die nötigen Freiräume und Ressourcen, um an neues Notenmaterial von auswärts zu gelangen und sich in das gemeinsame Studium der Stücke vertiefen zu können.

Natürlich war das Musizieren ohne Beteiligung von Singstimmen in den großen Klöstern des Habsburgerreiches nicht erst mit Übernahme der Konzertsinfonie, der Parthia, des Divertimento, der Cassation und anderer Genres gang und gäbe. Schließlich gab es in den klösterlichen Hauptanwendungsbereichen von Instrumentalmusik – im Gottesdienst und an der Festtafel (Kapitel 4) – direkte Vor- und Mitläufer wie die Gradual- und die Kammersonate, das virtuose Solokonzert und die Suite respektive Partita/Parthia. Dass sich die Konzertsinfonie nach der Jahrhundertmitte als »Allrounder« im klösterlichen Festkalender qualifizierte und ihre Hochkonjunktur erst mit der josephinischen Liturgie- und Kirchenreform abflaute, ist vielen Faktoren geschuldet: stilistisch auf der Höhe der Zeit, akustisch von raumgreifender Wirkung und dank kontrastierender, vorerst nur lose miteinander verknüpfter Sätze funktional variabel einsetzbar (um nur die wichtigsten Punkte zu nennen).

Historischen Musikinventaren und vorhandenen Notenbeständen nach zu urteilen, fand das blühende Wiener Musikleben speziell in den nahe der Hauptstadt gelegenen Prälatenklöstern seine Fortsetzung. Dort gelang es mittels händischer Vervielfältigung von Stimmenmaterial verhältnismäßig leicht, sich mit aktuellem Repertoire aus der Großstadt auszustatten. Im niederösterreichischen Stift Göttweig setzte ein neuer Trend zur Aufführung von Sinfonien bereits um 1756 ein, beginnend mit dem Erwerb von Kompositionen Georg Christoph Wagenseils und Carlo d'Ordonez' (Kapitel 2). Obgleich sich auch einige Mönche und Klostermusiker als Komponisten von Instrumentalmusik betätigten, scheint das aus Wien stammende Repertoire generell favorisiert worden zu sein – ganz im Unterschied zu geistlicher Vokalmusik, die zu einem wesentlich höheren Prozentsatz von den hauseigenen Komponisten stammte. Als Dauerbrenner erwiesen sich in den 1760er und 1770er Jahren Sinfonien und Streichquartette von Joseph Haydn, an die etliche Klostermusiker früher als profilierte Musikverleger gelangten.

Insgesamt erstreckte sich das Kerngebiet der Rezeption von Instrumentalwerken Holzbauers, Wagenseils, Gassmanns, Ordonez', J. Haydns, L. Hofmanns, Vanhals und Ditters' im Betrachtungszeitraum 1755–1780 über die reiche Klosterlandschaft Ober- und Niederösterreichs bis in die nördliche Steiermark (Kapitel 3). Tonangebende Institutionen waren die Klosterkapellen der Benediktiner, allen voran jene in Melk, Göttweig und Kremsmünster. Sie gelangten über verschiedenste Verbreitungskanäle an Aufführungsmaterialien und häuften innerhalb weniger Jahre imposante Notensammlungen an. Nur manche Beobachtungen scheinen aus dem Rahmen zu fallen, so zum Beispiel die beträchtlichen Bestände an Wiener Sinfonien im Tiroler Zisterzienserstift Sams oder bei den Barmherzigen Brüdern im nordböhmischen Kukus. Ob es sich hierbei um punktuelle, auf besondere örtliche Gegebenheiten gründende Ausnahmereischeinungen handelt oder um Lichtblicke der Überlieferung im Dunkel unwiederbringlich verlorengegangener Sammlungen, bleibt unklar. Am wahrscheinlichsten trifft beides zu – auch in Anbetracht dessen, dass die mutmaßlich reichen Musikbestände so vieler Ordenshäuser dem josephinischen Klostersturm, Bränden, Plünderungen oder so mancher Aussonderungsaktion zum Opfer gefallen sind.

An der Schnittstelle zwischen Kloster und Außenwelt agierten nicht nur die gesellschaftlich aktiven Kloostervorsteher und ihre Agenten, sondern auch Mönche, deren Wirkungsbereich sich aus verschiedenen Gründen weit über den eigentlichen Klosterbezirk hinaus erstreckte (Kapitel 5). Viele von ihnen teilten mit anderen Konventualen und welt-

lichen Angestellten, mit reisenden Gelehrten und Komponisten, mit Händlern und Angehörigen des Landadels ein gemeinsames Interesse an Musik – und genau über diese Kontakte gelang es ihnen, ihre Notenbestände zu vermehren und beständig zu aktualisieren. Da Musikdrucke und -manuskripte aus der Hand professioneller Kopisten in der Konstitutionsphase des Wiener Musikalienmarktes verhältnismäßig teuer waren, setzten Klosterangehörige bevorzugt auf die Schreibkräfte in den eigenen Reihen. Diese Distributionstechnik erleichterte im Bedarfsfall auch die Anpassung der kopierten Werke an die örtliche Aufführungspraxis (Kapitel 6).

So manche Passage dieses Buches mag den Eindruck erwecken, als scheue deren Verfasserin vor verallgemeinernden Aussagen über die klösterliche Musikrezeption zurück. Viele Detailstudien einzubeziehen, erschien ihr aber der einzig gangbare Weg in einem Untersuchungsfeld, das sich als ausgesprochen vielfältig, in vielen Belangen heterogener als erwartet und auf personaler Ebene als überraschend dicht vernetzt erwiesen hat. Allein innerhalb eines Konvents trafen im 18. Jahrhundert nicht nur Personen mit verschiedenartigen Interessen und Fähigkeiten zusammen, sondern auch Menschen verschiedenen Alters und unterschiedlicher sozialer Herkunft. Sie verkehrten im Zuge ihrer seelsorglichen, wissenschaftlichen oder politischen Tätigkeiten mit Angehörigen verschiedener Stände und Bildungsschichten, sowohl in ihrer direkten Umgebung als auch weit darüber hinaus. Speziell die großen Prälätenklöster bildeten – wie es Johannes Frimmel für den Fall Melks einmal treffend ausdrückte – eine weitgehend autarke Hauskultur »mit charakteristischen Formen der Religionsausübung, der Wissenschaftspflege und der Festkultur [...]« aus: »Die *stabilitas loci* der Benediktinermonche trug dazu ebenso bei wie die ausgeprägten lokalen Verschiedenheiten der Klöster, durch die die kulturelle Praxis determiniert wurde.«¹ Dass diese Autarkie nicht mit Isolation gleichzusetzen ist, zeigen die hier ausgebreiteten Überlegungen einmal mehr. Mönche folgten bisweilen auch größeren Trends und nahmen sich, wie so manche Musikerinstruktion zeigt, die Kapellen der großen Fürstenhöfe zum Vorbild.

Auf viele themenrelevante Aspekte wird in diesem Buch nicht näher eingegangen, etwa auf die Rolle von Instrumentalmusik in Stiftstheatern, auf das Verhältnis der Rezeption von Instrumentalmusik zu jener von Vokalmusik oder auf die Bedeutung des Notendrucks im klösterlichen Musikbetrieb des 18. Jahrhunderts. Diesen Themen nachzugehen wäre gewiss ebenso lohnenswert wie eine Analyse der Instrumentalmusikpraxis in Klöstern unter Einbeziehung von Gender-Fragen (Nonnen vs. Mönche) oder eine musikanalytische Untersuchung, die auf Zusammenhänge zwischen rezipiertem Repertoire und klosterinterner Musikproduktion fokussiert. Also kann nun nur mit dem Wunsch geschlossen werden, dass in Zukunft weitere themenverwandte Forschungsprojekte in Angriff genommen werden. In diesem Sinne stimmt die Verfasserin in den eingangs beschriebenen Aufruf Apolls an die Musen, ihm nach Kremsmünster zu folgen, ein: Sollte die vorliegende Studie mehr neue spannende Fragen aufwerfen als sie alte beantwortet und andere Forscher*innen zur vertiefenden Auseinandersetzung mit der klösterlichen Musikkultur des 18. Jahrhunderts anregen, so hätte auch sie ihr Ziel erreicht.

1 Frimmel, *Melk*, S. 12–13 [Herv.i.O.].

Anhänge

Anhang 1: Konkordanz der Werkverzeichnisse mit Sinfonien von G. C. Wagenseil

MicWka Helga Scholz-Michelitsch, *Das Orchester- und Kammermusikwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog* (= Tabulae Musicae Austriacae 6), Wien: Verlag d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 1972.

KucW John Kucaba, *The symphonies of Georg Christoph Wagenseil*, 2 Bde., Ann Arbor, Mich.: UMI, 2005 (zugleich Doctoral diss. Boston University 1967).

MicWka	KucW	MicWka	KucW	MicWka	KucW	MicWka	KucW
349	9	378	deest	407	68	436	deest
350	5	379	74	408	deest	437	117
351	1	380	16	409	41	438	63
352	11	381	66	410	77	439	121
353	10	382	86	411	103	440	122
354	15	383	20	412	45	441	62
355	78	384	deest	413	48	442	deest
356	6	385	31	414	47	443	deest
357	2	386	93	415	102	444	72
358	12	387	34	416	76	452	79
359	65	388	30	417	108	459	92
360	deest	389	deest	418	50	deest	7
361	8	390	deest	419	49	deest	13
362	3	391	95	420	51	deest	14

363	4	392	deest	421	60	deest	19
364	deest	393	37	422	deest	deest	27
365	81	394	deest	423	115	deest	32
366	82	395	36	424	55	deest	33
367	28	396	deest	425	53	deest	46
368	22	397	67	426	59	deest	52
369	24	398	40	427	116	deest	64
370	17	399	69	428	54	deest	71
371	21	400	39	429	61	deest	80
372	29	401	43	430	58	deest	85
373	26	402	42	431	57	deest	101
374	25	403	38	432	56	deest	107
375	23	404	deest	433	110	deest	119
376	87	405	44	434	113	deest	120
377	18	406	70	435	73		

Anhang 2: Konkordanz der Werkverzeichnisse mit Sinfonien von C. Ditters von Dittersdorf

GraD Margaret G. Grave, *First-Movement form as a measure of Dittersdorf's symphonic development*, Ann Arbor, Mich.: UMI, 2005 (zugleich Doctoral diss. New York University 1977).

KreD Carl Krebs, *Dittersdorffiana* (= Da Capo Press music reprint series), Berlin: Paetel, 1900, Reprint New York, NY: Da Capo Press, 1972.

GraD	KreD	GraD	KreD	GraD	KreD	GraD	KreD
C1	26	D19	21	E b24	23	G23	65
C3	103	D20	92	E1	22	G24	64
C5	60	D24	deest	E3	17	G26	75
C6	117	D26	51	F2	deest	A1	103
C7	32	D27	127	F3	25	A2	deest
C9	1	D32	deest	F5	28	A4	deest
C10	deest	D34	5, 43	F8	76	A5	36
C11	deest	D36	deest	F9	10	A6	16
C12	90	D37	deest	F12	31	A7	56

C14	7	D38	44, 112	F14	9	A8	50
C15	2	D39	deest	F15	4	A9	55
C16	19	D40	107	F16	101	A10	78
C17	deest	D41	deest	F18	70	A12	18
C18	66, 114	D43	deest	F24	71, 113	A16	119
C19	93	D44	deest	F25	34	A20	deest
C20	85	D47	deest	F27	35	B b1	88
C23	73	D48	deest	G1	111	B b2	48, 123
D1	74	D49	deest	G5	deest	B b3	15
D2	106	D50	deest	G6	59	B b6	47, 49
D3	deest	D53	77	G7	12	B b9	29, 40, 98
D4	63	E b2	99	G8	110	B b11	11
D5	39, 109	E b3	13	G9	20	B b13	14, 53, 122
D6	118	E b6	6	G12	deest	a1	95
D8	89	E b10	124	G14	72	a2	68
D14	deest	E b13	91	G15	3	d2	deest
D15	62	E b14	61	G16	86	e1	deest
D16	deest	E b15	24, 96	G17	deest	g1	33, 97
D17	67	E b19	125	G21	deest		
D18	104	E b22	69	G22	52		

Anhang 3: Festkalender Göttweig

lt. *Directorium Liberae et Exemptae Abbatiae Gottwicensis Ordinis Sancti Patris Benedicti, ad annum Domini M.D. CC. LXXVIII. Cremsii*, Wien: Carolus Richter, 1778.

Ohne Duplexfeste (außer jene mit Feiern in anderen Kirchen) und ohne Simplexfeste

Jahresbeginn, Sonn- und Feiertage nach Weihnachten

01. Jan. – Circumcisio Domini (Beschneidung des Herrn), Duplex Secundae Classis

05. – Hl. Severin von Noricum (hierher verschoben vom 08.01.), Duplex major

06. – Epiphania (Erscheinung des Herrn/Dreikönigsfest), Duplex Primae Classis

13. – Oktav von Epiphanie, Duplex major

15. – Hl. Maurus, Duplex Secundae Classis

18. – 2. Sonntag nach Epiphanie, Fest des allerheiligsten Namens Jesu, Duplex Secundae Classis

19. – Papst Agatho (hierher verschoben vom 10.01., Prozession nach Furth), Duplex (per annum)

- 20. – Pestheilige Fabian & Sebastian (in dieser Oktav Prozession der Sebastiansbruderschaft in die Wolfgangkirche in Furth, s. 19.01.), Duplex (per annum)
- 23. – In desponsatione Beatae Mariae Virginis cum Sancto Joseph (Verlobung/Vermählung Marias), Duplex major
- 25. – 3. Sonntag nach Epiphanie, Conversionis Pauli (Bekehrung des hl. Apostels Paulus), Duplex major
- 28. – Cathedrae Petri Romae (Kathedra Petri/Petri Stuhlfeier zu Rom, hierher verschoben vom 18.01.), Duplex major
- 02. Feb. – In Purificatione Beatae Mariae Virgine (Mariä Reinigung, später Mariä Lichtmess/Darstellung des Herrn), Duplex Secundae Classis

Zeit im Jahreskreis 1

- 03. Feb. – Hl. Blasius (in St. Blasien), Duplex (per annum)
- 10. – Hl. Scholastika von Nursia, Duplex Secundae Classis
- 15. – Dominica Septuagesima (Todestag von Ferdinand II., Kaiser des Hl. Röm. Reiches 1619–1637), Semiduplex
- 22. – Dominica Sexagesima, Semiduplex
- 23. – Cathed. Petri Antioch. (Petri Stuhlfeier zu Antiochia, hierher verschoben vom 22.02.), Duplex major
- 24. – Apostel Matthias, Duplex Secundae Classis
- 01. Mrz. – Dominica quinquagesima, Esto Mihi, Semiduplex

Fastenzeit

- 4. Mrz. – Cinerum (Aschermittwoch), Semiduplex
- 08. – 1. Fastensonntag »Invocavit«, Semiduplex
- 15. – 2. Fastensonntag »Reminiscere«, Semiduplex
- 18. – Erzengel Gabriel, Duplex major
- 19. – Josephi Jesu Nutritij (Hl. Josef, Patron von Österreich, Namenstag von Joseph II.), Duplex Primae Classis
- 21. – Ss. Patriarchae N. Benedicti (Hl. Benedikt von Nursia, Gründer des Benediktinerordens), Duplex Primae Classis
- 22. – 3. Fastensonntag »Oculi«, Semiduplex
- 25. – In Annuntiatione Beatae Mariae Virginis (Mariä Verkündigung), Duplex Secundae Classis
- 29. – 4. Fastensonntag »Laetare«, Semiduplex
- 05. Apr. – 5. Fastensonntag »Judica«, Passionssonntag, Semiduplex
- 10. – Transfixio B. M. V. (Gedächtnis der Schmerzen Mariens), Duplex major
- 12. – Dominica in Palmis de passione Domini (Palmsonntag), Semiduplex
- 16. – Feria quinta in coena Domini (Gründonnerstag), Duplex Primae Classis

Triduum Sacrum (Ostern) und Osteroktav

- 17. Apr. – Feria sexta in parasceve (Karfreitag), Duplex Primae Classis
- 18. – Sabbatum Sanctum (Karsamstag), Duplex Primae Classis
- 19. – Dominica Resurrectionis (Ostersonntag), Duplex Primae Classis
- 20. – Feria 2 (Ostermontag), Duplex Primae Classis
- 21. – Feria 3 (Osterdienstag), Duplex Primae Classis
- 26. – Dominica in Albis (Weißer Sonntag), Duplex Primae Classis

Osterzeit (Sieben Sonntage bis Pfingsten)

- 27. Apr. – Evangelist Markus (vom 25. Apr. hierher verschoben), Duplex Secundae Classis
- 28. – Georg der Märtyrer (vom 24. Apr. hierher verschoben), Duplex major
- 01. Mai – Apostel Philipp und Jakob (Prozession nach Brunnkirchen, auch Geburtstag des Abtes Magnus Klein), Duplex Secundae Classis
- 03. – 2. Sonntag nach Ostern, Duplex Secundae Classis
- 06. – Joan. ante Port. Lat. (Hl. Johannes vor dem Lateinischen Tor), Duplex major
- 08. – Apparatio S. Michael Arch. (Erscheinung des Hl. Erzengels Michael), Duplex major
- 25. – Rog. Gregorii VII., Duplex (per annum)
- 26. – 3. Rog. Augustini Ep., Duplex (per annum)
- 27. – 4. Rog. Vig. Sine jej. V. Bedae (Flurprozession an den drei Bitttagen vor Christi Himmelfahrt, Ausgangspunkte: Montag – Mautern, Dienstag – Furth, Mittwoch – St. Blasien), Duplex (per annum)
- 28. – In Ascensione Domini (Christi Himmelfahrt), Duplex Primae Classis
- 04. Juni – Oktav Christi Himmelfahrt, Duplex major
- 07. – Dominica Pentecostes (Pfingstsonntag), Duplex Primae Classis
- 08. – Feria 2 (Pfingstmontag), Duplex Primae Classis
- 09. – Feria 3 (Pfingstdienstag), Duplex Primae Classis

Zeit im Jahreskreis 2

- 14. Juni – 1. Sonntag nach Pfingsten, SSS. Trinitatis (Dreifaltigkeitssonntag), Duplex Secundae Classis
- 17. – Apostel Barnabas (hierher verschoben vom 11.06.), Duplex major
- 18. – SS. Corporis et Sanguinis Christi (Fronleichnam), Duplex Primae Classis
- 24. – Johannes der Täufer (in der Villa Heller), Duplex Primae Classis
- 25. – Oktav Fronleichnam, Duplex major
- 28. – 3. Sonntag nach Pfingsten, Kirchweihe Göttweig, Duplex Primae Classis
- 29. – Apostel Peter und Paul, Duplex Primae Classis
- 02. Juli – Visitatione B. M. V. (Mariä Heimsuchung), Duplex major
- 05. – 4. Sonntag nach Pfingsten (in Brunnkirch, um das Fest des Hl. Urban nachzuholen, das am 25. Mai stattgefunden hätte, aber wegen der Flurprozessionen verschoben werden musste), Duplex (per annum)
- 11. – Sab. Solen. commem. Ss. P. N. Benedicti (Hochfest unseres Hl. Vaters Benedikt), Duplex Secundae Classis

16. – B. M. V. de Carm. (Maria, die Schutzpatronin der Kirche am Berge Karmel), Duplex major
22. – Hl. Maria Magdalena, Duplex major
25. – Apostel Jakob, Duplex Secundae Classis
26. – 7. Sonntag nach Pfingsten, Hl. Anna, Duplex major
27. – Hl. Berthold (in St. Pantaleon und St. Blasien), Duplex Secundae Classis
01. Aug. – Petri ad Vincula (St. Peter in Ketten), Duplex major
05. – B. M. V. ad Nives (Maria Schnee), Duplex major
06. – Transfiguratio Domini (Verklärung des Herrn), Duplex major
09. – 9. Sonntag nach Pfingsten, B. Altmanni Ep. Conf. Fundat. nost. Monast. (Hl. Altmann, Bischof von Passau, Gründer von Stift Göttweig, hierher verschoben vom 02.08.), Duplex Primae Classis
10. – Hl. Laurentius von Rom, Duplex Secundae Classis
15. – Assumptio B. M. V. (Mariä Himmelfahrt, Patrozinium Göttweig), Duplex Primae Classis
16. – 10. Sonntag nach Pfingsten, Hl. Joachim, auch Hl. Rochus, Duplex major
24. – Apostel Bartholomäus, Duplex Secundae Classis
30. – 12. Sonntag nach Pfingsten, 1. Sept. Ss. Ang. Cust. (Schutzengelmonat September), Duplex Secundae Classis
04. Sep. – Hl. Rosalia, Duplex major
08. – Nativitas B. M. V. (Mariä Geburt) (in Ruggendorf), Duplex Secundae Classis
13. – 14. Sonntag nach Pfingsten, Ss. Nom. Mariae (Mariä Namen), Duplex Secundae Classis
14. – Exaltatione S. Crucis (Kreuzerhöhung), Duplex major
21. – Apostel und Evangelist Matthäus, Duplex Secundae Classis
24. – Maria de Mercede, Duplex major
29. – Erzengel Michael, Duplex Secundae Classis
04. Okt. – 17. Sonntag nach Pfingsten, Rosarii B. V. M. (Rosenkranzfest, hierher verschoben vom 07.10.), Duplex major
05. – Placidus und Gefährten, Duplex Secundae Classis
18. – 19. Sonntag nach Pfingsten, Evangelist Lukas, Duplex Secundae Classis
24. – Erzengel Raphael, Duplex major
28. – Apostel Simon und Judas, Duplex Secundae Classis
31. – Hl. Wolfgang (Patrozinium in Furth), Duplex (per annum)
01. Nov. – Omnium Sanctorum (Allerheiligen), Duplex Primae Classis
11. – Hl. Martin, Duplex major
13. – OO. Ss. Monach. ord. Ss. Bened. (Fest aller heiligen Mönche des Benediktinerordens), Duplex Secundae Classis
15. – Hl. Leopold, Landespatron, Duplex Primae Classis
17. – Hl. Gertrud von Helfta, Duplex Secundae Classis
21. – Praesentatione B.M.V. (Darstellung Mariens), Duplex major
25. – Hl. Katharina, Duplex major

Advent

29. Nov. – 1. Adventssonntag »Ad te levavi«, Duplex Primae Classis
 30. – Apostel Andreas, Duplex Secundae Classis
 04. Dez. – Hl. Barbara, Duplex major
 06. – 2. Adventssonntag »Populus Sion«, Semiduplex
 08. – Immaculata Conceptio B. M. V. (Mariä Empfängnis), Duplex Primae Classis
 09. – Hl. Nikolaus (hierher verschoben vom 06.12.), Duplex major
 13. – 3. Adventssonntag »Gaudete«, Semiduplex
 18. – Exspectatio Partus B. M. V. (Mariä Erwartung), Duplex major
 20. – 4. Adventssonntag »Rorate«, Semiduplex
 21. – Apostel Thomas, Duplex Secundae Classis
 24. – In Vigilia Nativitatis Domini (Heiligabend), Duplex Primae Classis

Weihnachtsoktav

25. Dez. – Nativitas Domini Nostri Jesu Christi (Christtag, 1. Weihnachtstag), Duplex Primae Classis
 26. – Hl. Stephan (Patrozinium in Mautern), Duplex Secundae Classis
 27. – Apostel und Evangelist Johannes, Duplex Secundae Classis
 28. – Ss. Innocent Mm. (Fest der unschuldigen Kinder), Duplex Secundae Classis

Anhang 4: Die Notensammlung des Benediktinermönchs Leander Stainingen in Göttweig

chronologisch geordnet nach dem Jahr der Erwerbung, weiters alphabetisch nach Komponisten (verschollene, aber durch P. Wondratschs Katalog von 1830ff. dokumentierte Werke kursiv; wenn nicht Hochformat und 12zeilig, dann Papierbeschreibung eigens angeführt)

1758

(1) A-GÖ Mus.Hs. 2852, Carlo d'Ordonez, *Pantomima* [in B-Dur], BroO IIc:22
 vl, vla (inkl. 2. vla in Akt III), 2 fl, 2 ob, 2 cor, bs (inkl. 2. fag in Akt III)
 Rückseite des Umschlags fehlt
 Alte Signatur: 2 (links unten)
 Notenpapier: Querformat, 10zeilig rastriert
 Wz Stimmen: 3 Mondsicheln; FC

1759

(2) 4908, Ignaz Holzbauer, *Sinfonia* [in F-Dur], DTB 3/1, 7/2 deest
 2 vl, vla, bs (vl 1 fehlt)
 Alte Sign.: N: 1 (rechts oben), Ignaz Holzbauer 17 (Kugelschreiber)

Notenpapier: Querformat, 8zeilig

Wz: nicht exakt identifizierbar (3 Mondsicheln, A)

Auf Rückseite der vla-Stimme (= Umschlag) 22 Aufführungsvermerke für den Zeitraum 1763–1785

In A-GÖ Kat. 1830ff. nicht angeführt

(3) 2833, Mon[n], *Sinfonia ex C*, DTÖ 39 deest

2 vl, vla, 2 cor, bs

Alte Sign.: N° 3. (l.u.), Monn 8 (blau)

Notenpapier: Querformat, 8zeilig rastriert

Wz vl 1 und 2, vla, cor 1 und 2: A?; AS; 3 Mondsicheln; bs (auf fol. 1r Titel): anderes Papier,

Wz nicht identifizierbar

In Riedel, *Göttweiger Katalog*, Bd. 2, nicht angeführt

(4) 2853, *Carlo d'Ordonez, Synphonia [in A-Dur]*, BroO I:A7

vl solo, 2 vl, vla, bs

(5) 2881, [*Georg Christoph Wagenseil*], *Synphonia [in G-Dur]*, MicWka 412, KucW 45

2 vl, vla, 2 ob, bs

In A-GÖ Kat. 1830ff. als Werk von *Roy de Filipo* ausgewiesen, so auch bei *Barry S. Brook, La symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, 2 Bde., Paris: Institut de musicologie de l'université, 1962, Bd. 1: S. 553, Bd. 2: S. 434.

1760

(6) 2892, *Christoph Sonnleithner, Sinfonia Ex C*

2 vl, vla, 2 clno, bs

Alte Sign.: N1 (r.o.), 1 (l.u.)

Wz nicht identifizierbar

Auf Titelblatt rechts oben Vermerk »Transposita«, auf Umschlagrückseite 28 Vermerke von Aufführungen im Zeitraum zwischen 1766 und 1783

1761

(7) 2926, *Georg Christoph Wagenseil, Synphonia [in D-Dur]*, MicWka 374, KucW 25

2 vl, vla, bs

(8) 2927, *Georg Christoph Wagenseil, Synphonia [in B-Dur]*, MicWka 438, KucW 63

2 vl, vla, 2 ob, bs

(9) 2931, *Georg Christoph Wagenseil, Synphonia [in C-Dur]*, MicWka 358, KucW 12

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

Das Incipit in A-GÖ Kat. 1830ff. verweist auf den Anfang des dritten Satzes.

1762

(10) 2694, Joseph Haydn, *Symphonia* [in A-Dur], Hob I:5
2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

(11) 2978, Joseph Haydn, *Cassatio* [in B-Dur], Hob III:12
2 vl, vla, bs

(12) 2982, Joseph Haydn, *Gassatio* [vermutlich später ergänzt:] IX^{na} in F, Hob III:10
2 vl, vla, bs

Alte Sign.: 8. (l.u.), 32 (blau)

Wz: ADLER/IPP (wahrscheinlich Papiermacher Johann Paul Purtscher in Rehberg/NÖ)
Das Incipit in A-GÖ Kat. 1830ff. stammt aus der vl 2-Stimme; die vl 1-Stimme dürfte also schon zum Zeitpunkt von Wondratschs Katalogisierung gefehlt haben.

(13) 2986, Joseph Haydn, *Divertimento á 3* [in D-Dur], Hob V:15
2 vl, bs

Alte Sign.: 3 (l.u.)

Sehr dunkles, fleckiges Papier, Wz nicht identifizierbar

(14) 2992, Joseph Haydn, *Divertimento* [in A-Dur], Hob II:A1
2 vl, bs

(15) 2793, Leopold Hofmann, *Symphonia* [in C-Dur], KimH C2
2 vl, vla, 2 clno, bs

(16) 3023, Johann Stamitz, [*Divertimento in B-Dur*], WolS I. B|b1
2 vl, vla, bs

1763

(17) 2636, Carl Ditters von Dittersdorf, *Symphonia* [in Es-Dur], KreD 124, GraD Eb|10
2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

(18) 2657, Carl Ditters von Dittersdorf, *Symphonia* [in G-Dur], KreD 52, GraD G22
2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, 2 fag, bs

(19) 2776, Michael Haydn, [*Symphonia in G-Dur*], MH 26, Hob I:G2
2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs (nur ob 1 vorhanden)

Umschlag fehlt

Dunkles, fleckiges Papier

Wz: bekröntes Herz; sechszackiger Stern/IGS [?]

(20) 2979, Joseph Haydn, *Gassatio In E mol*, Hob III:9
2 vl, vla, 2 cor, bs (nur vl 1, bs und Umschlag vorhanden)

Alte Sign.: 5 (l.u.), 203 (blau)

Sehr dunkles, fleckiges Papier, Wz nicht identifizierbar

Auf Umschlagrückseite Vermerk einer Aufführung am 27. November 1844

(21) 2980, Joseph Haydn, *Cassatio ex F à 9 Voc.*, Hob II:20

2 vl, 2 vla, 2 ob, 2 cor, bs

Alte Sign.: 6. (l.u.), Nro. 15 (r.o.), 199 (blau)

Dunkles, fleckiges Papier

Wz: bekröntes Herz; sechszackiger Stern/IGS [?]

Auf Umschlagrückseite Vermerk einer Aufführung am 8. Mai 1871

(22) 3010, Joseph Haydn, *Cassatio [in D-Dur]*, Hob III:D3

2 vl, vla, 2 cor, bs

(23) 2861, Carlo d'Ordonez, *Notturmo in F*, BroO IIIc:F2

vl, vla, 2 cor, bs

Alte Sign.: 11 (l.u.), 3 (blau)

Dunkles, fleckiges Papier

Wz: bekröntes Herz; sechszackiger Stern/IGS [?]

Anderorts Joseph Haydn zugeschrieben (vgl. Hob II:F5 und *Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Kompositionen von Joseph Haydn, zusammengestellt von Alois Fuchs 1839*, Faks.-Ausg. hg. von Richard Schaal, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1968, S. 31, Nr. 2)

(24) 2876, Joseph Purksteiner, *Cassatio [in F-Dur]*

2 vl, 2 vla, 2 cor, bs (vl 1 und 2 fehlen)

Alte Sign.: N^{ro}: 16. (l.o.), 1. (r.u.), 1 (blau)

Wz Umschlag: steigendes Pferd in bekröntem Wappen; Wz Stimmen: nicht identifizierbar (dunkles, dickes Papier)

1764

(25) 2972, [Franz Josef Aumann], *Cassatio [in Es-Dur]*, DorA XXa/1, Hob II:E | b6, WarB YC

54

2 vl, vla, 2 cor, bs (nur vl 2 vorhanden)

Notenpapier: Hochformat, 11zeilig rastriert

Wz: gekreuzte Schlüssel [?]

In A-GÖ Kat. 1830ff. als Werk von [Johann Christian] Bach ausgewiesen

(26) 2698, Joseph Haydn, *Parthia [in A-Dur]*, Hob I:14

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, vlc, bs

(27) 2981, Joseph Haydn, *Cassatio Polonaise [in G-Dur]*, Hob II:G7

2 vl, vla, 1 vlc solo, bs

Zuschreibung an Aumon in A-LA Kat. 1768ff. S. 257

(28) 2983, *Joseph Haydn, Cassatio [in G-Dur], Hob II:9*

2 vl, 2 vla, 2 ob, 2 cor, bs

(29) 2801, *Ignaz Holzbauer, Partitta [in D-Dur]*

2 vl, 2 vla, bs

Incipit in A-GÖ Kat. 1830ff. aus vla-Stimme

(30) 2808, *Ignaz Holzbauer, Synphonia [in G-Dur], DTB 7/2, G8*

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

(31) 2859, *Carlo d'Ordonez, Synphonia [in A-Dur], BroO I:A1*

2 vl, vla, 2 cor, bs

(32) 2860, *Carlo d'Ordonez, Sinfonia in B, BroO I:B|b6*

2 vl, 2 vla, bs

Alte Sign.: 10. (l.u.), 2 (blau)

Wz Umschlag: ICP; Wz Stimmen: bekröntes Wappen mit AL; Ornament mit Bögen/FCP gespiegelt (Eineder Nr. 359 ähnlich, Papiermacher Ferdinand Christian Purtscher in Obereggenndorf/NÖ)

In einer Quelle in A-Ssp als Werk Ditters' ausgewiesen, vgl. RISM online ID no.: 600501092

(33) 2862, *Carlo d'Ordonez, Sinfonia In A, BroO I:A6*

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

Alte Sign.: 12 (l.u.), 4 (blau)

Wz: bekröntes Wappen mit AL; Ornament mit Bögen/FCP gespiegelt (Eineder Nr. 359 ähnlich, Papiermacher Ferdinand Christian Purtscher in Obereggenndorf/NÖ)

(34) 2863, *Carlo d'Ordonez, Sinfonia in F, BroO I:F7*

2 vl, vla, bs

Alte Sign.: 13 (l.u.), 5 (blau)

Sehr dickes, dunkles Papier, Wz nicht identifizierbar

Auf Umschlagrückseite Vermerke von Aufführungen am 1. Juni 1873, 31. August 1873 und 30. April 1874

(35) 2938, *Georg Christoph Wagenseil, Sinfonia in B, MicWka 441, KucW 62*

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

Alte Sign.: 16 (l.u.), 9 (blau)

Sehr dickes, dunkles Papier

Wz cor 1 und 2 und ob 1 und 2: großes Wappen/GVLS (Eineder Nr. 414 sehr ähnlich, Papiermacher aus Velké Losiny/CZ)

(36) 2940, *Georg Christoph Wagenseil, Sinfonia Ex G#, MicWka 414, KucW 47*

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

Alte Sign.: 18 (l.u.), 10 (blau)

Sehr dunkles, dickes Papier, Wz nicht identifizierbar

(37) 2945, Georg Christoph Wagenseil, *Sinfonia in E#*, MicWka 395, KucW 36

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

Alte Sign.: 23 (l.u.), 36 (blau)

Sehr dunkles, dickes Papier, Wz nicht identifizierbar

1765

(38) 2851, Carlo d'Ordonez, *Sinfonia in C*, BroO I:C1

2 vl, vla, 2 cor, bs

Alte Sign.: No 1 (l.u.)

Notenpapier: Hochformat, 11- und 12zeilig

Dickes, dunkles Papier, Wz nicht identifizierbar

(39) 2864, Carlo d'Ordonez, *Parthia in B*, BroO I:B|b3

2 vl, vla, 2 cor, bs (cor 1 fehlt)

Alte Sign.: 14 (l.u.), 7 (blau)

Wz: Ornament mit Bögen/FCP; steigendes Tier, Anker und Schlange in gekröntem Wappenschild (Eineder Nr. 359 ähnlich, Papiermacher Ferdinand Christian Purtscher in Obereggenndorf/NÖ); cor 2: anderes Papier, Wz nicht identifizierbar

Auf Umschlagrückseite Vermerk einer Aufführung am 2. Mai 1874

(40) 2660, Anton Fils, [*Parthia in C-Dur*]

2 vl, vla, 2 fl, 2 cor, bs

Eine Abschrift desselben Werks ist in Kremsmünster als »Sinfonia« von Joseph Haydn überliefert. Die Autorangabe am Titelblatt wurde nachträglich getilgt und durch »Miller« (Wenzel Müller) ersetzt. Vgl. A-KR Mus. Hs. H 26.195, RISM online ID no.: 600177190.

(41) 2699, Joseph Haydn, *Parthia in B*, Hob I:108

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, fag solo, bs

Alte Sign.: 7 (l.u.), 171 (blau)

Wz: Mann mit Hacke auf Brücke oder Mauer; Eichel [?]/MI [?]; cor 2: anderes, dunkles Papier, kein Wz erkennbar

(42) 2984, Joseph Haydn, *Cassatio [in G-Dur]*, Hob II:D18

2 vl, 2 vlc, 2 cor

(43) 2802, Ignaz Holzbauer, *Parthia [in Es-Dur]*, DTB 3/1, Eb3

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, 2 fag, bs

(44) 2804, Ignaz Holzbauer, *Symphonia [in G-Dur]*, DTB 3/1, 7/2 deest

2 vl, vla, 2 ob, bs

Eine Abschrift desselben Werks liegt im Benediktinerstift Lambach (A-LA, Mus.Hs. 349).

(45) 2807, Ignaz Holzbauer, *Symphonia* [in G-Dur], DTB 3/1, 7/2 deest
2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

(46) 2809, Ignaz Holzbauer, *Symphonia* [in G-Dur], DTB 3/1 D10
2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

(47) 2831, Mon[n], *Parthia* [in C-Dur], DTÖ 39 deest
2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, 2 fag, vlne

(48) 2835, Mon[n], *Parthia* in G, DTÖ 39 deest

2 vl, vla, 2 cor, bs

Alte Sign.: 5 (l.u.), 7 (blau)

Wz vl 1 (= Umschlag): bekröntes Wappen mit AL; Ornament mit Bögen/FCP gespiegelt (ähnlich Eineder Nr. 359, Papiermacher Ferdinand Christian Purtscher in Obereggen-dorf/NÖ); Wz vl 2, vla, cor 1, cor 2, b: Mann mit Hacke auf Brücke oder Mauer; Eichel [?]/MI [?]

Auf Umschlagrückseite Vermerk einer Aufführung am 2. Mai 1879

(49) 2947, Georg Christoph Wagenseil, *Symphonia* [in A-Dur], MicWka 426, KucW 59

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

Soll laut Riedel, *Göttweiger Katalog*, Bd. 2, S. 66 vorhanden sein, ist aber im *Göttweiger Musikarchiv* nicht auffindbar

1766

(50) 2631, Chorzelli [ev. Francesco Xaverio Körzel], [Parthia in D-Dur]

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs (inkl. Dubletten von gleichem Schreiber, aber auf anderem Papier)

Alte Sign.: 1. (l.u.), 2 (blau)

Wz im 1. Stimmensatz nicht sichtbar; Wz Dubletten (helleres Papier): FCP; frz. Lilie

(51) 2640, Carl Ditters von Dittersdorf, *Parthia* [in F-Dur], KreD 28, GraD F5

2 vl, vla, 2 cor, bs

(52) 2641, Carl Ditters von Dittersdorf, *Parthia* [in G-Dur], KreD 12, GraD G7

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

(53) 2642, Carl Ditters von Dittersdorf, *Parthia* [in G-Dur], KreD 59, GraD G6

2 vl, 2 ob, 2 cor, bs

(54) 2643, Carl Ditters von Dittersdorf, *Parthia* [in B-Dur], KreD 15, GraD B|b3

2 vl solo, 2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

(55) 2644, Carl Ditters von Dittersdorf, *Parthia* [in D-Dur], KreD 44, 112, GraD D38

2 vl, vla, 2 cor, bs

(56) 2700, Joseph Haydn, *Sinfonia in B*, Hob I:16

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, vlc solo, bs (Stimmen für vl 1, ob 1 und 2, cor 1 und 2 fehlen)

Alte Sign.: 8 (l.u.), 177 (blau)

Wz: bekröntes Wappen mit AL; Ornament mit Bögen/FCP gespiegelt (Eineder Nr. 359 ähnlich, Papiermacher Ferdinand Christian Purtscher in Oberegendorf/NÖ)

Auf Umschlagrückseite Vermerk einer Aufführung am 27. November 1844

(57) 2701, Joseph Haydn, *Sinfonia in E#*, Hob I:12

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

Alte Sign.: 9 (l.u.), 149 (blau)

Wz: bekröntes Wappen mit AL; Ornament mit Bögen/FCP gespiegelt (Eineder Nr. 359 ähnlich, Papiermacher Ferdinand Christian Purtscher in Oberegendorf/NÖ)

Auf Umschlagrückseite Vermerk einer Aufführung am 24. Juli 1870

(58) 2702, Joseph Haydn, *Parthia in C*, Hob I:9

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

Alte Sign.: 10 (l.u.), 174 (blau)

Wz: FCP; frz. Lilie

Auf Umschlagrückseite Vermerke von Aufführungen am 21. November 1779 und 6. Juni 1784

(59) 2806, Ignaz Holzbauer, *Parthia [in D-Dur]*, DTB 3/1, 7/2 deest

2 vl, vla, 2 cor, bs

Eine weitere Abschrift dieses Werks liegt in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (D-B N.Mus. BP 498).

(60) 2948, Georg Christoph Wagenseil, *Sinfonia in Gb* [= g-Moll], MicWka 419, KucW 49

2 vl, vla, 2 ob, bs

Alte Sign.: 26 (l.u.), 37 (blau)

Wz: bekröntes Wappen mit AL; Ornament mit Bögen/FCP (Eineder Nr. 359 ähnlich, Papiermacher Ferdinand Christian Purtscher in Oberegendorf/NÖ)

(61) 2730, [Carlo d'Ordonez], *Parthia in A*, BroO I:A8, Hob I:A6

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

Alte Sign.: 38 (l.u.), 170 (blau)

Wz: FCP; frz. Lilie; cor 2: dunkleres Papier, Wz nicht identifizierbar

Im Titel als Werk Joseph Haydns ausgewiesen, so auch im *Quartbuch* II, S. 35, Nr. 3 und A-Wgm XI/40926 (vgl. Brown, *Ordonez Catalogue*, S. 65). Der Umschlag ist im 19. Jahrhundert erneuert worden (auf der Innenseite des Umschlags befinden sich die Titelangaben einer Messe von Michael Haydn sowie Vermerke von zwölf Aufführungen im Zeitraum zwischen 1821 und 1830).

(62) 2258, [Ferdinand] Schmid, *Regina Coeli*

C, A, T, B conc., 2 vl, org

Alte Sign.: 5 (l.u.), 11 (blau)

Wz Umschlag: IPW [?]; Wz Stimmen: bekröntes Wappen mit AL; Ornament mit Bögen/
FCP gespiegelt (Eineder Nr. 359 ähnlich, Papiermacher Ferdinand Christian Purtscher in
Obereggendorf/NÖ)

Auf Umschlagrückseite Vermerke von acht Aufführungen im Zeitraum zwischen 15. Mai
1774 bis 7. Mai 1807

1767

(63) 2632, *Cherzelli* [ev. Francesco Xaverio Körzel], [*Parthia in D-Dur*]
2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, org

(64) 2634, *Cherzelli* [ev. Francesco Xaverio Körzel], *Parthia in G*
2 vl, vla, vlc, 2 fl[autino], 2 ob, 2 cor, tamb
Alte Sign.: 4. (l.u.), 1 (blau)
Dickes, dunkles Papier, kein Wz identifizierbar
In Riedel, *Göttweiger Katalog*, Bd. 2 nicht angeführt

(65) 2665, Florian Leopold Gassmann, *Sinfonia in F*, HilG 137
2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, 2 bs
Alte Sign.: 3 (l.u.), 5 (blau)
Dunkles, dickes Papier, Wz nicht identifizierbar
Zweiter Stimmensatz vorhanden (»Comparavit P. Odo ao [1]769«)

(66) 2666, Florian Leopold Gassmann, *Sinfonia in D*, HilG 123
2 vl, vla, 2 cor, bs
Alte Sign.: No 4, 2 (beide l.u.), 11 (blau)
Dunkles, fleckiges Papier, Wz nicht identifizierbar

(67) 2704, Joseph Haydn, *Parthia* [in A-Dur], Hob I:21
2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs
Umschlag fehlt
Wz: 3 Mondsicheln/M; AS [= P79 der Paper and Copyists-Datenbank, <https://www.mdw.ac.at/imi/ctmv/ctmv.php?wz=P79> (Zugriff 27.10.2022)]
Auf Basso-Stimme Vermerk einer Aufführung am 22. Mai 1870

(68) 2805, Ignaz Holzbauer, *Parthia* [in B-Dur], DTB 3/1 Bb2
2 vl, 2 vla, 2 cor, bs

(69) 2821, Pierre van Maldere, [*Symphonia in F-Dur*], RomM S. 136: VR36
2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

(70) 2832, Mon[n], *Symphonia* [in F-Dur], DTÖ 39 deest
2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, vlne

(71) 2949, Georg Christoph Wagenseil, *Sinfonia in A*, MicWka 428, KucW 54
2 vl, vla, 2 cor, bs

Alte Sign.: 27 (l.u.), 28 (blau)

Wz: geschwungene Figur/IPP; Wappen (ev. Papiermacher Johann Paul Purtscher in Rehberg/NÖ)

Ist die einzige erhalten gebliebene Quelle außer Brook, *Breitkopfthematic catalogue*, Suppl. I, S. 22 (vgl. Scholz-Michelitsch, *Orchester- und Kammermusikwerk*, S. 149f.)

(72) 2970, Komponist unbekannt, *Marche* [in G-Dur]

2 vla, 2 ob, 2 cor, 2 fag, bs

Alte Sign.: 10. (l.u.), Incerti 9 (blau)

1768

(73) 2664, Florian Leopold Gassmann, *Sinfonia in D*, HilG 7

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs (ob 2 fehlt)

Alte Sign.: No. 2 dupplet

Wz Umschlag: wilder Mann [?]/FCP (wahrscheinlich Papiermacher Ferdinand Christian Purtscher, Obereggendorf/NÖ); Wz Stimmen: 3 Mondsicheln/M; AS [= P79 der Paper and Copyists-Datenbank, <https://www.mdw.ac.at/imi/ctmv/ctmv.php?wz=P79> (Zugriff 27.10.2022)]

Ein zweiter Stimmensatz (»Comparavit R: P: Josephus:/Ao: [1]766«) ist vorhanden.

(74) 2667, Florian Leopold Gassmann, [*Symphonia in B-Dur*], HilG 138

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, [2] fag, bs

Nur ein anderer Stimmensatz ist vorhanden (»Comparavit P. Odo [o.J.]«).

(75) 2668, Florian Leopold Gassmann, [*Parthia in B-Dur*], HilG 15

2 vl, vla, 2 vlc, 2 ob, 2 cor, bs

Nur ein anderer Stimmensatz desselben Stücks ist vorhanden (»Comparavit/R: P: Odo [1]772.«).

(76) 2669, Florian Leopold Gassmann, *Sinfonia in D*, HilG 3

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs (Stimmen für vl 2, cor 1 und 2, bs fehlen)

Alte Sign.: 7 (l.u.), 3 (groß)

Dunkles, dickes Papier, Wz nicht identifizierbar

Weiterer Stimmensatz (ohne Umschlag) vorhanden

(77) 2672, Florian Leopold Gassmann, *Sinfonia in A*, HilG 143

2 vl, vla, 2 fl, 2 ob, 2 cor, 2 fag, bs

Alte Sign.: No 10. (l.u.), 9 (blau)

Wz Umschlag: bekröntes Wappen mit fünf Feldern, l.o. und r.u. Adler; HR in Rahmen;

Wz Stimmen: 3 Mondsicheln/M; AS [= P79 der Paper and Copyists-Datenbank, <https://www.mdw.ac.at/imi/ctmv/ctmv.php?wz=P79> (Zugriff 27.10.2022)]

Auf Titelblatt rechts unten Vermerk: »P. Leandri/[1]768./Vienna.«, zweiter Stimmensatz (»Comparavit/R: P: Odo 1770.«) vorhanden

(78) 2692, Johann Adolf Hasse, *Sinfonia in D*

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

Alte Sign.: 3 (l.u.), 2 (blau), Nro II (r.o.)

Wz Umschlag: vierfeldriges Wappen mit zwei Adlern und einer Blume in der Mitte; HR in Rahmen; Wz Stimmen: 3 Mondsicheln/M; AS [= P79 der Paper and Copyists-Datenbank, <https://www.mdw.ac.at/imi/ctmv/ctmv.php?wz=P79> (Zugriff 27.10.2022)]

Auf Titelblatt rechts unten Vermerk: »P. Leandri/[1]768./Vienna.«

(79) 2706, *Joseph Haydn, [Parthia in D-Dur], Hob I:24*

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, fl, vlne

(80) 2823, *Pierre van Maldere, [Synphonia in A-Dur], RomM S. 146: VR41*

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

(81) 2824, *Pierre van Maldere, [Parthia in B-Dur], RomM deest*

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

Umschlag fehlt

Wz Stimmen: 3 Mondsicheln/M; AS [= P79 der Paper and Copyists-Datenbank, <https://www.mdw.ac.at/imi/ctmv/ctmv.php?wz=P79> (Zugriff 27.10.2022)]

Im Breitkopf-Katalog als Werk Asplmayrs ausgewiesen

1769

(82) 2670, *Florian Leopold Gassmann, [Synphonia in D-Dur], HilG 104*

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, vlc, bs

(83) 2707, *Joseph Haydn, [Parthia in B-Dur], Hob I:35*

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

(84) 2714, *Joseph Haydn, Parthia in A°, Hob I:59*

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

Alte Sign.: 22 (l.u.), 173 (blau)

Umschlag-Rückseite fehlt, großflächige Wasserflecken

Wz Umschlag: Wappen mit geflügelten Wildkatzen links und rechts/H.-G.; Wz Stimmen: 3 Mondsicheln/C; FC mit Ornament dazwischen [P84 der Paper and Copyists-Datenbank ähnlich, <https://www.mdw.ac.at/imi/ctmv/ctmv.php?wz=P84> (Zugriff 27.10.2022)]

(85) 2705, *Joseph Haydn, [Parthia in E-Dur], Hob I:29*

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

Nur ein anderer Stimmensatz desselben Stücks (»Comparavit/R: P: Odo [1]771.«) vorhanden

(86) 2907, *Johann Baptist Vanhal, [Parthia in G-Dur], BryV G8*

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

1770

(87) 2267, Johann Georg Albrechtsberger, *Salve Regina* [in c-Moll], SchAl F.II.5

vl solo (zugleich vl 1), vl 2, bs solo, org

Alte Sign.: 1 (l.u.), 85 (blau)

Wz Umschlag: Mann mit Beil und Ypsilon/SPÖLTEN (vgl. Eineder Nr. 845, Papiermühle von Johann Christian Zug in St. Pölten); Wz Stimmen: Baldachin/AO; 3 Mondsicheln

[Jahr unbekannt]

(88) 2742, Joseph Haydn, [Parthia in C-Dur], Hob I:C20

2 vl, 2 vla, 2 clni, timp, bs

Umschlag fehlt

Wz Stimmen: bekröntes Wappen mit AL; Ornament mit Bögen/FCP gespiegelt (Eineder Nr. 359 ähnlich, Papiermacher Ferdinand Christian Purtscher in Obereggendorf/NÖ)

Im Inventar von 1830ff. fehlt ein »Comparavit-Vermerk«. Die Benennung als »Parthia« sowie die Handschrift des Notenschreibers lassen aber darauf schließen, dass diese Kopie aus P. Leanders Sammlung stammt. Weitere Stimmensätze desselben Werks liegen in Göttweig unter den Signaturen Mus.Hs. 2796 (lt. Kat. 1830ff. von P. Marianus Prazner 1776 als eine »Synphonia Pastorella« L. Hofmanns erworben) und Mus.Hs. 2817 (von P. Odo Schachermayer 1769 als »Synphonia« J. Haydns erworben).

(89) 3005, Joseph Haydn, [Quadro in E-Dur], Hob III:E2

2 vl, vla, bs

Alte Sign.: 31. (l.u.), 6, 10 (blau)

Wz Umschlag: Y in Wappen/ICZ; Ornament mit Bögen (ev. Papiermühle Zug, vgl. Eineder Nr. 845); Wz Stimmen: bekröntes Wappen mit AL; Ornament mit Bögen/FCP gespiegelt (Eineder Nr. 359 ähnlich, Papiermacher Ferdinand Christian Purtscher in Obereggendorf/NÖ)

Titelblattangaben nicht vollständig

(90) 2819, Pierre van Maldere, *Sinfonia E mol* [sic, eigentlich Es-Dur], RomM S. 189: VR80

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, vlc, bs (ohne eigenständige Stimme für vlc)

Alte Sign.: 1 (l.u.), 2 (blau)

Wz Umschlag: IP mit Krone/wilder Mann (vgl. Eineder Nr. 846, Papiermühle von Ignaz Purtscher in St. Pölten); Wz Stimmen: 3 Mondsicheln/M; AS [= P79 der Paper and Copyists-Datenbank, <https://www.mdw.ac.at/imi/ctmv/ctmv.php?wz=P79> (Zugriff 27.10.2022)]

(91) 2820, Pierre van Maldere, *Sinfonia in E#* [= E-Dur], RomM S. 143: VR40

2 vl, vla, 2 ob, 2 cor, bs

Alte Sign.: 2. (l.u.), 1 (blau)

Wz Umschlag: IP mit Krone/wilder Mann (vgl. Eineder Nr. 846, Papiermühle von Ignaz Purtscher in St. Pölten); Wz Stimmen: 3 Mondsicheln/M; AS [= P79 der Paper and

Copyists-Datenbank, <https://www.mdw.ac.at/imi/ctmv/ctmv.php?wz=P79> (Zugriff
27.10.2022)]

In Riedel, *Göttweiger Katalog*, Bd. 2 nicht angeführt

(92) 2877, *Joseph Purksteiner*, [*Cassatio in G-Dur*]

2 vl, 2 vla, 2 cor, bs

(93) 2883, *Filipo Le Roy*, *Sinfonia á 4tro*

2 vl, vla, bs

Alte Sign.: 3. (l.u.), 1 (blau)

Notenpapier: Querformat, 10zeilig

Wz: 3 Mondsicheln (Gegenmarke nicht identifizierbar)

(94) 2946, *Georg Christoph Wagenseil*, *Sinfonia* [in G-Dur], MicWka 413, KuC 48

2 vl, vla, 2 ob, bs

Alte Sign.: 24 (l.u.), 12 (blau)

Notenpapier: Hochformat, 10zeilig

Wz nicht identifizierbar

Quellen- und Literaturverzeichnis

Abgekürzt zitierte Literatur

- BroO** – Brown, A. Peter, *Carlo d’Ordonez 1734–1786. A Thematic Catalogue* (= Detroit Studies in Music Bibliography 39), Detroit, Mich.: Information Coordinators, 1978.
- BryV** – Bryan, Paul, *Johann Wanhal – Viennese symphonist. His life and his musical environment* (= Thematic catalogues series 23), New York, NY: Pendragon Press, 1997.
- DorA** – Dormann, Peter, *Franz Joseph Aumann (1728–1797). Ein Meister in St. Florian vor Anton Bruckner, mit thematischem Katalog der Werke* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 6), München/Salzburg: Katzbichler, 1985.
- DTB** – *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Leipzig [u.a.]: Breitkopf & Härtel, ab 1900.
3/1: *Sinfonien der pfälzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker) I.*, hg. von Hugo Riemann, 1902.
7/2: *Sinfonien der pfälzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker), II. Teil, I. Hälfte*, hg. von Hugo Riemann, 1906.
- DTÖ** – *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Wien [u.a.]: Artaria & Co. [u.a.], ab 1894.
39: *Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Vorläufer der Wiener Klassiker. Zweite Auswahl: Matthias Georg Monn [...] Johann Christoph Mann [...]*, hg. von Wilhelm Fischer, 1912.
- FuxWV** – *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux (? 1660–1741) (FuxWV)*, Bd. 1, vorgelegt von Thomas Hochradner unter Mitarbeit von Géza M. Vörösmarty, Martin Czernin und Volker S. Weyse, fertiggestellt an der Universität Mozarteum Salzburg unter Mitarbeit von Adriana De Feo, Sarah Haslinger und Kerstin Schmid-Pleschönig, völlig überarbeitete Neufassung des Verzeichnisses von Ludwig Ritter von Köchel (1872), Wien: Hollitzer, 2016.
- Grad** – Grave, Margaret G., *First-Movement form as a measure of Dittersdorf’s symphonic development*, Ann Arbor, Mich.: UMI, 2005 (zugleich Doctoral diss. New York University 1977).
- HilG** – Hill, George Robert, *The Concert Symphonies of Florian Leopold Gassmann*, Ann Arbor, Mich.: UMI, 1975 (zugleich Doctoral diss. New York University 1975).
- Hob** – Hoboken, Anthony van, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, 3 Bde., Mainz: Schott, 1957–1978.

- HugD** – Hug, Raimund, *Georg Donberger (1709–1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg*, Bd. 2 (Thematischer Katalog), Sinzig: Studio-Verl., 2007.
- JHW** – Haydn, Joseph, *Werke*, hg. vom Joseph-Haydn-Institut Köln, München: Henle, ab 1958.
- I.1: *Sinfonien um 1757–1760/61*, hg. von Sonja Gerlach und Ullrich Scheideler, 1998.
- I.3: *Sinfonien 1761 bis 1763*, hg. von Jürgen Braun und Sonja Gerlach, 1990.
- I.5a: *Sinfonien um 1766–1769*, hg. von Andreas Friesenhagen und Christin Heitmann, 2008.
- I.5b: *Sinfonien um 1770–1774*, hg. von Andreas Friesenhagen und Ulrich Wilker, 2013.
- I.9: *Sinfonien um 1777–1779*, hg. von Stephen C. Fisher und Sonja Gerlach, 2002.
- VIII.1: *Divertimenti zu fünf und mehr Stimmen für Streich- und Blasinstrumente*, hg. von Sonja Gerlach, 1994.
- VIII.2: *Bläserdivertimenti und »Scherzandi«*, hg. von Sonja Gerlach, Horst Walter und Makoto Ohmiya, 1991.
- XXI.1: *Frühe Streichquartette*, Kritischer Bericht, 1973.
- XXII.1: *Stabat Mater 1767*, hg. von Marianne Helms und Fred Stoltzfus, 1993.
- XXII.2: *Verschiedene kirchenmusikalische Werke – 1. Folge*, hg. von Marianne Helms, 2017.
- XXIII.1a: *Messen Nr. 1–2*, hg. von James Dack und Georg Feder, 1992.
- XXIII.2: *Messen Nr. 5–8*, hg. von Andreas Friesenhagen, 2021.
- XXVII.2: *Applausus Hob XXIVa:6*, Kritischer Bericht, hg. von Heinrich Wiens und Irmgard Becker-Glauch, 1969.
- KimH** – Kimball, George Cook, *The symphonies of Leopold Hofmann (1738–1793)*, Ann Arbor, Mich.: UMI, 2005 (zugleich Doctoral diss. Columbia University 1985).
- KmJb** – *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, hg. im Auftr. d. Görres-Gesellschaft u. in Verb. mit dem Allgemeinen Cäcilien-Verband für Deutschland, Paderborn [u.a.]: Brill/Ferdinand Schöning [u.a.], ab 1886.
- KöcF** – Köchel, Ludwig Ritter von, *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef. und Karl VI. von 1698 bis 1740. Nach urkundlichen Forschungen*, Wien: Hölder, 1872.
- KreD** – Krebs, Carl, *Dittersdorffiana* (= Da Capo Press music reprint series), Berlin: Paetel, 1900, Reprint New York, NY: Da Capo Press, 1972.
- KucW** – Kucaba, John, *The symphonies of Georg Christoph Wagenseil*, 2 Bde., Ann Arbor, Mich.: UMI, 2005 (zugleich Doctoral diss. Boston University 1967).
- KV** – Köchel, Ludwig Ritter von, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts. Nebst Angabe der verloren gegangenen, unvollendeten, übertragener, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben*, Nachdruck der Erstausgabe Leipzig 1862, Hildesheim [u.a.]: Olms, 2006.
- LMV** – Eisen, Cliff, *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis (LMV)* (= Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung 4), Augsburg: Wißner, 2010.
- MGG** – Blume, Friedrich (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 Bde., Kassel: Bärenreiter, 1949–1987; 2. neubearbeitete Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, 17 Bde., Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, 1999–2007 (**MGGP**); Sachteil, 9 Bde., Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, 1994–1999 (**MGGs**); aktualisierte Ausgabe online, hg. von Laurenz Lütteken, <http://www.mgg-online.com> (**MGG online**).

- MH** – Sherman, Charles H./Thomas, T. Donley, *Johann Michael Haydn (1737–1806). A chronological thematic catalogue of his works* (= Thematic catalogues 17), Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1993.
- MJb** – *Mozart-Jahrbuch*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, ab 1950.
- MicWka** – Scholz-Michelitsch, Helga, *Das Orchester- und Kammermusikwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog* (= Tabulae Musicae Austriacae 6), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1972.
- NGroveD** (1980)/(2001)/online – Stanley Sadie (Hg.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, 20 Bde., London: Macmillan, 1980; 29 Bde., ²2001; online: Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.
- NMA** – Mozart, Wolfgang Amadeus, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, 132 Bde., Kassel: Bärenreiter, 1956–2007.
- IV.11.1: *Sinfonien*, vorgelegt von Gerhard Allroggen, 1984.
- Oeml** – Flotzinger, Rudolf (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon*, 5 Bde., Wien: Verlag d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 2002–2005; aktualisierte Ausgabe online unter: <http://www.musiklexikon.ac.at> (**Oeml online**).
- PE** – *Prioratsephemeriden*, 1682–1693, 1703–1876, Melk, Benediktinerstift, Prälatenarchiv, 25 Bde.
- PW** – Werkverzeichnis Georg Pasterwiz, in: Schlader, Ernst, *Georg Pasterwiz (1730–1803). Leben Wirken Werk*, Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften, 2011, S. 228–343.
- RCR** – Regenschoriatsrechnungen, Stiftsarchiv Melk, 13. Chor, Regenschoriat.
- RISM online** – Répertoire International des Sources Musicales, RISM Catalog, <https://opac.rism.info>.
- RomM** – Rompaey, Willy van, *Pieter van Maldere 1729–1768. Thematische catalogus van de instrumentale werken. Met voorbeelden in partituurvorm*, Aartselaar: Vita, 1990.
- SchAl** – Schröder, Dorothea, *Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers. Thematischer Katalog* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 34), Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1987.
- SmWV** – Duda, Erich, *Das musikalische Werk Franz Xaver Süßmayrs. Thematisches Werkverzeichnis (SmWV) mit ausführlichen Quellenangaben und Skizzen der Wasserzeichen* (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 12), Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2000.
- StMw** – *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Wien [u.a.]: Hollitzer [u.a.], ab 1913.
- VogT** – Vogg, Herbert, *Franz Tuma (1704–1774) als Instrumentalkomponist, nebst Beiträgen zur Wiener Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Die Hofkapelle der Kaiserin-Witwe Elisabeth Christine*, Bd. 2 (Die Instrumentalwerke Franz Tumas), Diss. Universität Wien, 1951.
- WarB** – Warburton, Ernest, *The collected works of Johann Christian Bach 1735–1782, Vol. 48/1: Thematic catalogue*, New York, NY [u.a.]: Garland, 1999.
- WD** – *Wien[n]erisches Diarium*, Wien, 1703–1779.
- Weiv** – Weinmann, Alexander, *Themen-Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptiste Wanhal*, 2 Bde., Wien: Krenn, 1988.

Wols – Wolf, Eugene K., *The symphonies of Johann Stamitz. A study in the formation of the classic style*, Utrecht [u.a.]: Bohn, 1981.

Handschriftliche Quellen

Rechnungsbücher

Stift Kremsmünster, Stiftsarchiv (A-KR)

Kammereirechnungen 1682, Nr. 202, Sign. KR 1682.

»Verzeichnus deren Chorregenterey Ausgaben bey dem löbl: Stüfft und Closter Crembsmünster von 1. Jan: bis letzten Decemb: 1706«, Sign. KR 1706, Blg. 281.

»Verzeichnus was von 27. April bis 30. Juli 1710 bei der Chorregenterey ausgegeben worden«, Beilagen zu den Kammereirechnungen 1710, Sign. KR 1710, Blg. 299.

Beilagen zu den Kammereirechnungen 1731, Sign. KR 1731, Blg. 224.

Beilagen zu den Kammereirechnungen 1731, Sign. KR 1731, Blg. 238.

»Verraittung. Über allen Empfang, und Ausgaben mit Ende Decembris. [1]760«, Sch. B IV/7/Ia 1760/61.

»Rechnung Über die sammentliche Empfang, und Ausgaben bey der Löbl: Cammerey Cremsmünster. Anno 17 : 63«, Sch. B IV/7/Ib 1762/63.

Stift Herzogenburg, Stiftsarchiv (A-H)

Handrapular 1746–1751, Sign. H.3.1.B.3.1.

Handrapular 1752–1757, Sign. H.3.1.B.3.2.

Handrapular 1757–1763, Sign. H.3.1.B.3.3.

Handrapular 1764–1775, Sign. H.3.1.B.3.4.

Stift Zwettl, Stiftsarchiv (A-Z)

»Kammer Ampts Rechnung bey dem Löblichen Stift und Closter Zwettl Pro Anno 1757«, Kammeramt 3.

»Wienerische Geld=Rechnung A[nn]o [1]757«, Wiener Hof Rechnungsbeilagen 13.

Stift Göttweig, Stiftsarchiv (A-GÖ)

»RendtAmptsRechnung Bey dem Löbl: Frey und Exemten Stifft Göttweig Über Empfang und Außgaab Rendt=Gelder. Von 1 Jenner bis 31 Decembris 1768«, Fach-Nr. 47, Beilage Nr. 232.

»Stift Göttweigsche Rennt- und Kontribuzions-Rechnungen«, Jge. 1750–1780, Fach-Nr. 38–53.

Akten und Dokumente

[Sperger, Johannes Matthias], »Catalog über verschückte Musicalien«, Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker, Musikaliensammlung, Mus. 3065/3.

- »Instruction. Wornach sich die bey dem löbl. Stift und Closter Lambach angenomben und auf die musicalisch Dienst besoldete Persohnen zu betragen haben.«, Stift Lambach, Musikarchiv, Kart. 122.
- Gözel, Gabriel, »Instruction Pro Regente Chori Mellicensis 1681«, Stift Melk, Stiftsarchiv, Sch. 13 – Regenschoriat.
- Hauer, Urban, »Satzungen für das melkerische Alumnat, auf derer Beobachtung P. Regens Chori fleißig dringen soll. Aus dem lateinischen Original von 1744, den 15 Weinmonath übersetzt« [o.J.], Stift Melk, Stiftsarchiv, Sch. 13 – Regenschoriat.
- Hofdekret, 19. Dez. 1806, Niederösterreichisches Landesarchiv, Sammlung 16–D, XIII, 48, Nr. 68.
- Reinhard, Kilian, »RUBRICHE GENERALI Per le Funzioni Ecclesiastiche Musicali di tutto l'Anno Con un'Appendice in fine dell'Essenziali ad Uso, e Servizio dell'August^{ma} Austriaca, ed Imp^{le} Capella. Nell'interrotto corso di 50. Anni raccolte, e con profonda umiltà presentate alla Sacra Ces^a, e Reale Catt^{ca} Maestà di Carlo Sesto. Imperatore de Romani sempre Augusto, da Kiliano Reinharth Maestro de Concerti Musicali di dett'Aug^{ma} Capella. In Vienna d'Austria l'Anno MDCCXXVII«, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus.Hs. 2503.
- Steyrer, Anselm, »Directorium P. Priores Mellicensis. Descript. Anno MDCCXXVII«, Stift Melk, Stiftsarchiv, o.Sign.
- Wiesmayr, Johann Georg, »Examen Rigorosum« [1734, 1751], Stift St. Florian, Stiftsarchiv, Hs. Nr. 98a, Bd. 1.
- Wiesmayr, Johann Georg, »Informatorii Domestici« [1747–1755], Stift St. Florian, Stiftsarchiv, Hs. Nr. 97, Bd. 1.
- Wiesmayr, Johann Georg, »Manuductio ad perfectionem religiosam« [1747], Stift St. Florian, Stiftsarchiv, Hs. Nr. XI.

Ungedruckte Schriften

- »ALBUM Canoniae Ducumburgensis ad Div. Georgium«, 1816ff., Stift Herzogenburg, Stiftsarchiv, Sign. H.3.3.–B.2.
- Doberschiz, Laurenz, »Journal oder Tägliche Beschreibung iener Reise, welche in dem Jahre 1765 den 4. Sept. nach Rom und den Berg Caßin mit Erlaubniß der Oberen angetreten, und den 18. Nov. mit Gott auch glücklich vollendet hat P. L. D. P. C.«, Stift Kremsmünster, Handschriftensammlung der Stiftsbibliothek, Sign. CCn. 299.
- Doberschiz, Laurenz, »MILLENARIUM 1777«, Stift Kremsmünster, Handschriftensammlung der Stiftsbibliothek, Sign. CCn 366.
- Doberschiz, Laurenz, »Subpriorats und Novitzenmeisterbriefe. VI Band.« [1784], Stift Kremsmünster, Handschriftensammlung der Stiftsbibliothek, Sign. CCn 315.
- Hübner, Beda, »DIARIUM Patris BEDAE HÜBNER Ordinis Sanct[issi]mi Patris Benedicti in Antiquissimo Monasterio ad Sanctum Petrum Apostolum Salisburgi Professo, ac Sacerdote Indignissimo. 1:7: ANNO 6:4:« [1764–1767], Erzabtei St. Peter in Salzburg, Bibliothek, Sign. b VIII 36.
- »INSTRUCTION Auf die Musicanten Insgemain. Allhier zu Cremsmünster 1732«, Stift Kremsmünster, Stiftsarchiv, Schulakten, Box S 3.

- »Instruction. Wornach sich die bey dem löbl. Stift und Closter Lambach angenomben und auf die musicalisch Dienst besoldete Persohnen zu betragen haben«, Stift Lambach, Musikarchiv, Kart. 122.
- Kneer, Vincenz, »Nachrichten von Tonkünstlern aus dem Orden der Barmherzigen Brüder, von Vincenz Kneer aus selbem Orden geschrieben 1796«, in: »Manuscripta Varii argumenti a variis conscripta. Collecta per me Godefridum Joann. Dlabacž. A. D. 1798«, Prag, Bibliothek des Strahover Konvents, Sign. DD II 3.
- Mangold, Ludwig/Neugebauer, Joseph, »Biographie des Georg Joseph Donberger, regul[ierten] lat[eranensischen] Chorherren des Stiftes Herzogenburg, gewes[ener] Regenschori und Tonsetzers, regul[ierte] lat[eranensische] Chorherren des Stiftes Herzogenburg 1827«, Stift Herzogenburg, Stiftsbibliothek, o.Sign.
- Pichler, Heinrich, »Diarium Cremifanense Conscriptum a P. Henrico Pichler idid: profess: Anno M.DCC XLIX.«, Stift Kremsmünster, Stiftsarchiv, Sign. Ms P285/1749.
- Pichler, Heinrich, »DIARIUM Salisburgense. Von allen merckwürdigen Begebenheiten und unterschiedlicher Gebreuchen so sich in der Statt Salzburg zurgetragen: und in denen Schuellen ereignet haben in dem Schuelljahr 1745. Zusammen geschrieben Von mir F: Henrico Pichler Profess Von Crembsmünster pro tempore Theologiae Studioso zu Salzburg in primu annu et Convictore«, Stift Kremsmünster, Stiftsarchiv, Sign. Ms P285/1745.
- Pichler, Heinrich, Schreibkalender, Jg. 1763, 1770 und 1774, Stift Kremsmünster, Stiftsarchiv, Sign. Ms P285/1763, 1770 und 1774.
- Pichler, Heinrich, Tagebuch der Jahre 1787–1796, Stift Kremsmünster, Stiftsarchiv, Sign. Ms P285/1787–1796.
- Stadler, Maximilian, »Biographische Notizen über Abbe Maximilian Stadler von ihm selbst aufgezeichnet«, o.J., Stift Göttweig, Musikarchiv, Sign. C28 (Schriften über Musik).
- Zaunagg, Melchior von, »Distributio temporis seu Norma vivendi pro Alumnis Monasterii Zwethalensis« [1700], Stift Zwettl, Stiftsarchiv, Sign. 17–VIII–1.

Inventare

- Egk/Olmütz 1760:** »Catalogus über die Hochfürstl. Musicalia und Instrumenta« [1760], Olomouc, Státní archiv-Arcibiskupská sbírka, C. Kart. 504, transkribiert und kommentiert von Jiří Sehnal in: Ders., »Das Musikinventar des Olmützer Bischofs Leopold Egk aus dem Jahre 1760 als Quelle vorklassischer Instrumentalmusik«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 29/4 (1972), S. 285–317.
- Göttweig 1830ff.:** »KATALOGUS OPERUM MUSICALIUM in choro musicali MONASTERII O. S. P. B. GOTTWICENSIS R. R. D. D. ALTMANNO ABBATE per R. D. HENRICUM WONDRATSCH p[ro] t[empore] chori regentem, conscriptus Anno MDCCCXXX«, 2 Bde., Stift Göttweig, Musikarchiv, o.Sign., <http://db.klostermusiksammlungen.at/entity/7dukYf2Gpmm3kbCksEYCet> (Zugriff 28.10.2022), Faks.-Ausg. in: Friedrich W. Riedel (Hg.), *Der Göttweiger Thematische Katalog von 1830*, Bd. 1 (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 3), München 1979.
- Herzogenburg 1751ff.:** »CATALOGUS Selectiorum Musicalium Chori Ducumburgensis quibus accedunt Instrumenta musica, Diarium Cantus Figuralis, aliarumque func-

tionum Musicae totius Anni e Index Generalis Catalogi Conscripti Anno 1751«, Stift Herzogenburg, Musikarchiv, Ms 491, <https://manuscripta.at/diglit/AT3600-491/0695> (Zugriff 31.10.2022).

Klosterneuburg 1790ff.: »Catalogus deren Auf diesem Löbl[ichen] Stift=Chor Befindlichen Musicalien und Instrumenten. Verfaßt von Leopold Joseph Schmidt derzeit Organist, und Chor Regent Stift Closterneuburg den 20t[en] 8bris [1]790«, Stift Klosterneuburg, Musikarchiv, Inventar A, <http://db.klostermusiksammlungen.at/entity/kCbfBYJk7YcrU4oUTAE7kY> (Zugriff 28.10.2022).

Kremsmünster 1787 A: »Musicalien laut Beilag. 157.«, in: »Inventarium Uiber das Vermögen des in selbst eigene Administration versetzten Benedictiner Stifts Kremsmünster 1787«, Stift Kremsmünster, Stiftsarchiv, Sign. Ia 29 A, S. 352–362.

Kremsmünster 1787 B: »Verzeichnüß der Musikalien«, in: »Inventarium Über das Vermögen des In die eigene Administrazion versetzten Benediktinerstifts Kremsmünster. B«, Stift Kremsmünster, Stiftsarchiv, Sign. Ia 29 B, S. 351–360.

Kukus 1813: »Inventarium über den musikalischen Chor Worüber der allmahlige Regenschory die Absicht hat. Eingerichtet für das Jahr 1813«, Šporkovská nadace Kuks, Hospital Kuks, Státní oblastní archiv v Zámrsku, Sch. 1.

Lambach 1768ff.: »Catalogus Musicalium et Instrumentorum ad Chorum Lambacensem pertinentium conscriptum MDCCLXXIX 1768.«, Stift Lambach, Musikarchiv, o.Sign., Faks.-Ausg. in: Charles H. Sherman (Hg.), *The Lambach thematic catalogue (1768)* (= Thematic Catalogues Series No. 27), Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002.

Maria Langegg 1749ff.: »Synopsis Instrumentorum, et Partium Musicarum pro choro D. Virg: in Langegg. Conscripta Sub R. P. Priore Alexandro M[a]r[i]a Weillharter Anno 1749. à R. P. Paschale M[a]r[i]a Ostermann. p[ro] t[empore] Chori: Directore.«, in Privatbesitz.

Melk 1787: »Katalog Von Musikalien beim Regenschoriat zu Melk [1]787. Musikalien, die bei itziger Kirchenordnung im Stift Melk brauchbar sind«, Stift Melk, Stiftsarchiv, Sch. 13 – Regenschoriat, transkribiert und kommentiert von Robert N. Freeman in: Ders., »Zwei Melker Musikkataloge«, S. 176–178.

Melk ca. 1790–1792: »Catalogo delle Sinfonie, Concerti, Quintetti, Quartetti, Trio ed Soli«, o.J., Stift Melk, Musikarchiv, Sign. VII 1186, Faks.-Ausg. in: Alexander Weinmann, *Handschriftliche thematische Kataloge aus dem Benediktinerstift Melk* (= Tabulae musicae Austriacae 10), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984, Katalog I.

Raigern 1771ff.: »Consignatio Musicalium id est Missarum: Offertorium Ariarum Vesperarum: et Antiphonarum Symphionarum et al. iquarum Parthiarum etc: pro Monasterio Rayhradensi OSB in Moravia an[no] 1771«, Brno, Moravské zemské muzeum, oddělení dějin hudby MZM, Sign. G 6, https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-MZM__G_6_____2502VW2-cs (Zugriff 27.10.2022).

St. Florian, frühes 19. Jahrhundert: »Catalogus uiber sämtliche Sr. Hochwürden und Gnaden [Johann Michael Ziegler] zugehörige und in der Prälatur aufbewahrte Musickstücke für das Piano forte- mit und ohne Begleitung, Violin Musick und Gesangstücke nebst Beysetzung der sie verfaßten Meister«, o.J., Stift St. Florian, Musikarchiv, Sign. LIV/2.

- St. Jakob/Brno 1797–1817:** »Consignatio Musicalium quae pro Ecclesia Kirchvidrensi describi curavit Philippus Filkuka Loci Parochus.«, Okresní archiv Jindřichuv Hradec, pobočka Dačice, fond Farní úřad Kostelní Vydří, Sign. IV, Kart. 6., zit. in: Koukal, »Symphonies Kostelní Vydří«.
- St. Peter/Wien um 1750:** »Catalogus musicalium ad Sanctum Petrum«, o.J., Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.I/Peterskirche/1 Mus.
- Stams 1791ff.:** »Registrum Musicalium Stamsensium. Sub auspiciis D. D. Sebastiani Abbatis. Opera Fr. Stephani Paluselli p[ro] t[empore] Chori-Directoris. 1791.«, Stift Stams, Musikarchiv, Mus.ms. 200.
- Vorau 1771ff.:** »Catalogus oder Verzeichnüs aller Musikalien wie auch Musikalischer Instrumenten eines Vorauerischen Chors. so Verfertiget wurde Anno 1771«, Stift Vorau, Musikarchiv, Sign. StAV–06/II.03.001.

Matriken

(in Österreich zugänglich via <http://www.matricula-online.eu>)

DA St. Pölten, Pfarre Melk, Trauungs- und Sterbebuch Sign. 02,3–03.

DA Wien/St. Stephan, Taufbücher Sign. 01–053, 01–060, 01–062, 01–063, 01–064 und 01–066, 01–084, Trauungsbuch Sign. 02–057, Sterbebuch Sign. 03–22 und Bahrleibücher Sign. Bahr 03a–082 und Bahr 03a–087.

PfA Klosterneuburg/Stiftspfarr, Taufbuch Sign. 01–02.

PfA Korneuburg, Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch, Sign. 01,2,3–03 und 01,2,3–03.

PfA Wien/Kaiserebersdorf, Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch Sign. 01,2,3–02.

PfA Wien/Unsere liebe Frau zu den Schotten, Taufbücher Sign. 01–33 bis 01–35, Sterbebuch Sign. 03–11.

Korrespondenz

Kimmerling, Robert, Korrespondenz (vier Briefe), Stift Melk, Stiftsarchiv, Sign. 07–Patres, A07–18, 1760–1815.

Moll, Ludwig Gottfried von, Brief aus Thalgau an Abt Bernhard Lidl von Mondsee vom 3. September 1760, Oö. Landesarchiv Linz, Stiftsarchiv Mondsee, Akten, Korrespondenzen 1492–1811, Korrespondenzen der Äbte, Sch. 464, Briefe an Abt Bernhard von weltlichen Personen 1759–1773.

Pasterwiz, Georg, Autobiographischer Brief, 26. November 1801, Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Sign. Georg Pasterwiz, eigenhändiger Brief an unbekannt.

Stadler, Maximilian, Brief an Francesco Artaria vom 3. Juni 1781, Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Handschriften-Abteilung, Sign. I.N. 118523.

Stadler, Maximilian, Brief an Francesco Artaria vom 2. Nov. 1782, Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Handschriften-Abteilung, Sign. I.N. 118522.

Musikalien

- Ordonez, Carlo d', »Pantomima à Violino Primo. et: Secondo. Due Flauti Traversi. Due Corni. et Due Viole. Due Fagotti. Con Basso. Di: Carlo D: Ordoniz«, Stift Göttweig, Musikarchiv, Mus.Hs. 2852.
- Tuma, Franz Ignaz, »Vesperae de Confessore a 4tor Voc[is] Conc[ertan]tis Con Stromenti Parti 10 Del Sig[nor]e Francesco Thuma pro Chor[o] Ducumbu[r]g[en]si desc[ripsit] [1]753«, Stift Herzogenburg, Musikarchiv, Mus.Hs. 884.
- Tuma, Franz Ignaz, »Vesperae Dominicales a 4 Voci. 2 Violini. 2 Clarini 2 Tromboni Tymp. Organo e Violonzello Auth. Thuma Choro Ducumb[ur]g[ensi]«, Stift Herzogenburg, Musikarchiv, Mus.Hs. 882.
- Tuma, Franz Ignaz, »Vesperae de confessore ›Dixit Dominus Domino‹ (= psalmi vesperales et Magnificat) a 4 voci concertanti, 2 violini concertanti, 2 tromboni ripieni, e (voci) ripieni«, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 15728.
- Vanhal, Johann Baptist, »Sinfonia Ex E a 2 Violinis, 2 Obois, 2 Cornibus, Alto Viola Con Organo. Del Sig. Giov: Wannhal. Descripta pro Choro Neomontano 1777. Catalogo inserta 1781«, Neuberg an der Mürz, Pfarrarchiv, o.Sign.

Gedruckte Quellen

Korrespondenz

- Bernoulli, Johann (Hg.), *Lettres sur différents sujets, écrites pendant le cours d'un voyage par l'Allemagne, la Suisse, la France méridionale et l'Italie; en 1774 et 1775*, 3 Bde., Berlin: Decker, 1777–1779.
- [Dietl, Georg Alois], *Vertraute Briefe eines Geistlichen in Baiern an seinen Freund*, München: Ernst August Fleischmann, ³1815.
- Haydn, Joseph, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hg. von Dénes Bartha, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1965.
- Johann Gottfried Walthers Briefe*, hg. von Klaus Beckmann, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1987.
- Moll, Karl Maria Ehrenbert von, »Des Herrn Karl Ehrenberts von Moll Ritter, und Oesterreichischen Landmanns Briefe an den Herrn Professor Heinrich Sander in Karlsruhe über eine Reise von Kremsmünster nach Moßheim im Salzburgischen. Im Herbst 1780. (Aus der Handschrift.), Erste Abtheilung. Reise bis Salzburg«, in: Johann Bernoulli (Hg.), *Sammlung kurzer Reisebeschreibungen*, S. 283–358.
- Moll, Karl Maria Ehrenbert von, *Des Freiherrn Carl Erenbert von Moll Mittheilungen aus seinem Briefwechsel. Prodromus seiner Selbstbiografie*, 4 Bde., Augsburg: Volkhart'sche Schriften, 1829–1835.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Briefe und Aufzeichnungen*, 8 Bde., hg. von Ulrich Konrad, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2005.

Tagebücher, Erinnerungen, Autobiographien

- Croll, Gerhard, »Eine zweite, fast vergessene Selbstbiographie von Abbé Stadler«, in: *MJb* (1965), S. 172–184.
- Ditters von Dittersdorf, Carl, *Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert*, neu hg. von Bruno Loets nach dem Erstdruck von 1801, Leipzig: Staackmann, 1940.
- Eilenstein, Arno, *Abt Maximilian Pagl von Lambach und sein Tagebuch (1705–1725)*, Salzburg: Pustet, 1920.
- Martin, Franz, »Vom Salzburger Fürstenhofe um die Mitte des 18. Jahrhunderts«, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 77 (1937), S. 1–48; 78 (1938), S. 89–136.
- Penz, Helga/Merta, Brigitte (Hg.), *Die Kalendernotizen des Hieronymus Übelbacher, Propst von Dürnstein 1710–1740. Edition und Kommentare*, Wien [u.a.]: Böhlau, 2013.

Reise- und Städtebeschreibungen, Kalender

- Bernoulli, Johann (Hg.), *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten*, Jg. 1781, Erster Band, Berlin: Matzdorf, 1781.
- Burney, Charles, *The present state of music in France and Italy: Or, The journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music [...]*, London: Becket, 1773.
- Burney, Charles, *The present state of music in Germany, The Netherlands and United Provinces or The Journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music in two volumes*, 2 Bde., London: Becket, 1773.
- Directorium Liberae et Exemptae Abbatiae Gottwicensis Ordinis Sancti Patris Benedicti, ad annum Domini M.D. CC. LXXVIII. Cremsii*, Wien: Carolus Richter, 1778, Exemplar in Stift Göttweig, Stiftsbibliothek, Handbibliothek Sign. I 2224.
- Nicolai, Friedrich, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, Bd. 1–12, Berlin/Stettin: Selbstverlag, 1783–1796.
- Plank, Beda, *P. Beda Planks Fluchtreise 1800–1801* (= Beilage zum 63. Programm des k.k. Obergymnasiums zu Kremsmünster für das Schuljahr 1913), hg. von Bernhard Pörsinger, Linz: Akad. Buchdruckerei des kath. Pressevereines, 1913.

Selbstständige Publikationen

- Adlung, Jacob, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (= Documenta musicologica 1/4), Erfurt: J.D. Jungnicol Sen., 1758, Reprint Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1953.
- Carpani, Giuseppe, *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano: Da Candido Buccinelli, 1812.
- CATALOGO de' Soli, Duetti, Trii, Quadri, Quintetti, Partite, de' Concerti e delle Sinfonie [...] che si trovano in Manoscritto nella Officina musica di Christiano Ulrico Ringmacher Libraio in Berlino. MDCCLXXIII*, fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe, mit einem

- Nachwort u. Register hg. von Barry S. Brook, Leipzig: Edition Peters, 1987 (KATALOG 4).
- Dies, Albert Christoph, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben*, Wien: Camesina, 1810.
- Drei Haydn Kataloge im Faksimile*, hg. von Jens Peter Larsen, Kopenhagen: Munksgaard, 1941.
- Griesinger, Georg August, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1810.
- Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister* (= Documenta musicologica, Reihe 1, Druckschriften-Faksimiles 5), Hamburg: Herold, 1739, Faks.-Reprint Kassel [u.a.]: Bärenreiter, ⁴1987.
- PARNASSO CONFUSO, MESSO IN MUSICA DAL SIGNORE CAVAGLIERE CRISTOFORO GLUCK, RIPRODOTTO, E CANTATO AL FESTEGGIAMENTO DEL NOME GLORIOSO DEL RIVERENDISSIMO ED ILLUSTRISSIMO SIGNORE ERENBERTO DEL MONASTERO DI CREMIFANO DEGNISSIMO ABBATE &c. &c. *Con licenza de' Superiori* [Libretto], Steyr: Abraham Wimmer, 1775, Kremsmünster, Benediktinerstift, Musikarchiv, Sign. G22/63.
- Pezzl, Johann, *Skizze von Wien*, Fünftes Heft, Wien/Leipzig: Krauß, 1788.
- [Richter, Joseph], *Bildergalerie klösterlicher Misbräuche eine nöthige Beylage zur Bildergalerie katholischer Misbräuche. Von Obermayr*. [pseud.], Frankfurt/Leipzig, 1784, <http://data.onb.ac.at/rep/10773ADB> (Zugriff 27.10.2022).
- The Breitkopf thematic catalogue – The 6 parts and 16 suppl. 1762–1787* (= Music Library Association reprint series), hg. von Barry S. Brook, New York, NY: Dover, 1966.
- Wilkowitz, Joachim Bernhard, *Nachricht von der gegenwärtigen Beschaffenheit der Normal-schule und einiger andern deutschen Schulen und bey der kaiserlich=königlichen Residenzstadt Wien*, Wien: Im Verlage der deutschen Schulanstalt, 1775.

Broschüren, Artikel und Würdigungen

- »Bericht über den Musikzustand des löbl. Stiftes Molk in alter und neuer Zeit«, zuerst veröffentlicht in AmZ Wien 1817, in: Flotzinger, *Quellen*, S. 31–35.
- »Der Musikzustand in Kremsmünster«, zuerst veröffentlicht in AmZ Wien 1817, in: Flotzinger, *Quellen*, S. 13–15.
- Koch, Heinrich Christoph, Art. »Suite«, in: Ders., *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a.M.: Hermann, 1802, Faks.-Reprint hg. u. mit e. Einführung versehen von Nicole Schwindt, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2001, Sp. 1463.
- Kurz, Franz Seraphin, »Bericht über den Musikzustand des oberennsischen Stiftes Sanct Florian.«, zuerst veröffentlicht in AmZ Wien 1817, in: Flotzinger, *Quellen*, S. 11–13.
- Mosel, Ignaz von, *Nekrolog des großen Tonsetzers, Herrn Abbé Maximilian Stadler*, zuerst veröffentlicht in Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, 12. und 14. Dez. 1833, Wien: Braumüller 1864.
- Nekrolog (Rotelbrief) aus Anlass von Pasterwiz' Tod, veröffentlicht in Kremsmünster am 1. Februar 1803, Markenkabinett Kremsmünster.
- Sonnleithner, Joseph (Hg.), *Wiener Theater-Almanach*, Wien: Camesina, 1794.

»Von dem wienerischen Geschmack in der Musik«, WD 18. Okt. 1766 (Nr. 84, Gelehrte Nachrichten 26), S. 9–12.

Periodika und Lexika

Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Österreichischen Kaiserstaat, Wien, 1817–1824.

Dlabač, Bohumír Jan, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, 3 Bde., Prag: Haase, 1815.

Gerber, Ernst Ludwig, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 2 Bde., Leipzig: Breitkopf 1790/1792.

Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien, Wien: Schulz, 23. Jänner 1773.

Zedler, Johann Heinrich (Hg.), *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, 68 Bde., Halle [u.a.] 1732–1754.

Sekundärliteratur

Bücher

Ackermann, Julia, *Die Opéra comique in Wien 1768–1783*, Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2018.

Anderl, Michael, *Das Diarium Vigilii Abbatis (1766–1776). Stiftsarchiv Stams LIB_A_A 24. Edition des ersten Teils und Kommentar zum Erwerb des Stamser Pfarrhauses in Untermais*, Diplomarbeit Universität Innsbruck, 2017.

Bachleitner, Norbert/Eybl, Franz M./Fischer, Ernst, *Geschichte des Buchhandels in Österreich* (= Geschichte des Buchhandels 6), Wiesbaden: Harrassowitz, 2000.

Bartha, Dénes/Somfai, László, *Haydn als Opernkapellmeister: Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*, Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1960.

Beales, Derek, *Europäische Klöster im Zeitalter der Revolution 1650–1815*, aus dem Englischen übersetzt von Barbara Bowlus, Wien: Böhlau, 2008.

Biba, Otto/Jones, David Wyn (Hg.), *Studies in Music History presented to H. C. Robbins Landon on his seventieth birthday*, London: Thames and Hudson, 1996.

Bosse, Heinrich, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, neue, mit einem Nachwort von Wulf D. v. Lucius versehene Ausgabe, Paderborn: Wilhelm Fink, 2014.

Brook, Barry S., *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, 2 Bde., Paris : Institut de musicologie de l'université, 1962.

Brook, Barry S., *Thematic catalogues in music – An annotated bibliography* (= RILM retrospectives 1), Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1972.

Brown, A. Peter, *Carlo d'Ordenez 1734–1786. A Thematic Catalogue* (= Detroit Studies in Music Bibliography 39), Detroit, Mich.: Information Coordinators, 1978.

- Brown, A. Peter, *Performing Haydn's The Creation. Reconstructing the Earliest Renditions*, Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana University Press, 1986.
- Brown, Bruce Alan, *Gluck and the French theatre in Vienna*, Oxford [u.a.]: Clarendon Press, 1991.
- Bruckmüller, Ernst (Hg.), *900 Jahre Benediktiner in Melk. Katalog der Jubiläumsausstellung Stift Melk 1989*, Melk: Stift Melk, 1989.
- Bryan, Paul, *Johann Wanhal – Viennese symphonist. His life and his musical environment* (= The-matic catalogues series 23), New York, NY: Pendragon Press, 1997.
- Černík, Berthold Otto, *Die Schriftsteller der noch bestehenden Augustiner-Chorherrenstifte Ös-terreichs. Von 1600 bis auf den heutigen Tag*, Wien: Kirsch, 1905.
- Croll, Gerhard/Vössing, Kurt, *Johann Michael Haydn. Sein Leben – Sein Schaffen – Seine Zeit. Eine Bildbiographie*, Wien: Neff, 1987.
- Czerny, Albin, *Kunst und Kunstgewerbe im Stift St. Florian. Von den ältesten Zeiten bis zur Ge-genwart*, Linz: Ebenhöch, 1886.
- Dormann, Peter, *Franz Joseph Aumann (1728–1797). Ein Meister in St. Florian vor Anton Bruck-ner, mit thematischem Katalog der Werke* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 6), München/Salzburg: Katzwichler, 1985.
- Edge, Dexter, *Mozart's Viennese Copyists*, Doctoral diss. Los Angeles, Calif., University of Southern California 2001.
- Eineder, Georg, *The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian Empire and their water-marks*, Hilversum: The Paper Publications Society, 1960.
- Fasching, Heinrich, *Propst Johann Michael Führer von St. Pölten. Absetzung und letzte Lebens-jahre (1739–1745)*, St. Pölten: Niederösterreichisches Pressehaus, 1991.
- Faustmann, Cornelia/Glaßner, Gottfried/Wallnig, Thomas (Hg.), *Melk in der barocken Ge-lehrtenrepublik. Die Brüder Bernhard und Hieronymus Pez, ihre Forschungen und Netzwerke* (= Thesaurus Mellicensis 2), Melk: Stift Melk, 2014.
- Feder, Georg, *Musikphilologie – Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik* (= Die Musikwissenschaft – Einführungen), Darmstadt: Wissen-schaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- Fisher, Stephen Carey, *Haydn's Overtures and their Adaptations as Concert Orchestral Works*, Ann Arbor, Mich.: University Microfilms Internat, 1986 (zugleich Doctoral diss. Uni-versity of Pennsylvania 1985).
- Flotzinger, Rudolf (Hg.), *Quellen zur österreichischen Musikgeschichte I. Biographische und to-pographische Beiträge aus der Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat (Wien 1817–1824)* (= Musicologica Austriaca 3), Mün-chen/Salzburg: Katzwichler, 1982.
- Frank, Peter R./Frimmel, Johannes, *Buchwesen in Wien 1750–1850. Kommentiertes Verzeich-nis der Buchdrucker, Buchhändler und Verleger* (= Buchforschung 4), Wiesbaden: Harras-sowitz, 2008.
- Freeman, Daniel E., *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague* (= Studies in Czech Music 2), Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992 (zugleich Doctoral diss. University of Illinois 1987).
- Freeman, Robert N., *The practice of music at Melk Abbey. Based upon the documents, 1681–1826* (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 23), Wien: Verlag d. ös-terr. Akademie d. Wissenschaften, 1989.

- Freemanová, Michaela, *Collectio fratrum misericordiae Kukussiensis* (= *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquioris catalogorum series 6*), 2 Bde., Prag: Supraphon, 1998.
- Freemanová, Michaela, *Fratrum misericordiae artis musicae collectiones in Bohemia et Moravia reservatae* (= *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquioris catalogorum series 7*), 2 Bde., Prag: Supraphon, 2013.
- Frimmel, Johannes, *Literarisches Leben in Melk: Ein Kloster im 18. Jahrhundert im kulturellen Umbruch*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2005.
- Frimmel, Johannes/Augustynowicz, Christoph (Hg.), *Der Buchdrucker Maria Theresias – Johann Thomas Trattner (1719–1798) und sein Medienimperium* (= *Buchforschung 10*), Wiesbaden: Harrassowitz, 2019.
- Fuhrich, Fritz, *Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert* (= *Theatergeschichte Österreichs 1/2*), Graz [u.a.]: Böhlau, 1968.
- Fuhrmann, Wolfgang, *Haydn und sein Publikum. Die Veröffentlichung eines Komponisten, ca. 1750–1815*, Habilitationsschrift Universität Bern, 2010.
- Gericke, Hannelore, *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778* (= *Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 5*), Graz [u.a.]: Böhlau, 1960.
- Glüxam, Dagmar, *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740* (= *Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 32*), Tutzing: Hans Schneider, 2006.
- Grave, Margaret G., *First-Movement form as a measure of Dittersdorf's symphonic development*, Ann Arbor, Mich.: UMI, 2005 (zugleich Doctoral diss. New York University 1977).
- Großegger, Elisabeth (Hg.), *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776 nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin – Eine Dokumentation* (= *Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung, 12; Sitzungsberichte Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 476*), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1987.
- Gruber, Gernot/Mausner, Siegfried (Hg.), *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen 2*), Laaber: Laaber-Verlag, 2006.
- Haberkamp, Getraut, *Die Musikhandschriften der Benediktiner-Abtei Ottobeuren. Thematischer Katalog* (= *Kataloge bayerischer Musiksammlungen 12*), München: Henle, 1986.
- Hagn, Theodorich, *Das Wirken der Benediktiner-Abtei Kremsmünster für Wissenschaft, Kunst und Jugendbildung. Ein Beitrag zur Literatur- und Kulturgeschichte Oesterreichs*, Linz: Haslinger, 1848.
- Haider, Johann, *Die Geschichte des Theaterwesens im Benediktinerstift Seitenstetten in Barock und Aufklärung. Im Anhang: Seitenstettener Periochenkatalog* (= *Theatergeschichte Österreichs 4, Niederösterreich 1*), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1973.
- Hanak, Bernhard, *Musikgeschichte des Stiftes Lilienfeld*, Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2003.
- Hase, Oskar von, *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht, Bd. 1: 1542 bis 1827*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, ⁴1917.
- Heartz, Daniel, *Haydn, Mozart, and the Viennese School, 1740–1780*, New York, NY [u.a.]: Norton, 1995.

- Herrmann-Schneider, Hildegard, *Wo die Engel musizieren – Musik im Stift Stams*, Brixen: Verlag A. Weger, 2020.
- Hill, George Robert, *The Concert Symphonies of Florian Leopold Gassmann*, Ann Arbor, Mich.: UMI, 1975 (zugleich Doctoral diss. New York University 1975).
- Hochradner, Thomas/Reinhardt, Dominik (Hg.), *Inventar und Werkverzeichnis. Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptionsgeschichte* (= Rombach Wissenschaften, Reihe Klang-Reden 7), Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach, 2011.
- Hofer, Norbert, *Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten*, Diss. Universität Wien, 1915.
- Hollerweger, Hans, *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich* (= Studien zur Pastoralliturgie 1), Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1976.
- Hornbachner, Christiane Maria, *Klöster als Konsumenten am Wiener Musikalienmarkt – Distribution und Transformation von Instrumentalmusik 1755–1780*, Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2018.
- Hug, Raimund, *Georg Donberger (1709–1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg*, 2 Bde. (= Kirchenmusikalische Studien 5), Sinzig: Studio-Verl., 2007.
- Jahn, Michael, *Die Musikhandschriften des Domarchivs St. Stephan in Wien* (= Veröffentlichungen des RISM-Österreich, Reihe A 1), Wien: Verlag Der Apfel, 2005.
- Jones, David Wyn, *The String Quartets of Vanhal*, Doctoral diss. Cardiff University, 1977.
- Kačič, Ladislav (Hg.), *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*, Konferenzbericht Trnava, 16.–19. Okt. 1996, Bratislava: Slavistický Kabinet SAV, 1997.
- Kail, Otto, *Ritterakademien im Rahmen adeliger Standeserziehung. Ein Aufriß ihrer Entwicklungs- und Bildungsgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der benediktinischen Ritterakademie im Stift Kremsmünster*, Diss. Universität Salzburg, 1990.
- Kammerlander, Monika, *Musikpflege am Benediktinenstift Nonnberg des 17. und 18. Jahrhunderts. Historische Darstellung und Beschreibung des Nonnberger Liederkorpus*, Diss. Universität Mozarteum, 2017.
- Keller, Adalbert, *Aurelius Augustinus und die Musik. Untersuchungen zu »De musica« im Kontext seines Schrifttums* (= Cassiciacum 44), Würzburg: Augustinus-Verlag, 1993.
- Kellner, Altman, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel/Basel: Bärenreiter, 1956.
- Kellner, Altman, *Profesbuch des Stiftes Kremsmünster*, Klagenfurt: Eigenverlag, 1968.
- Kimball, George Cook, *The symphonies of Leopold Hofmann (1738–1793)*, Ann Arbor, Mich.: UMI, 2005 (zugleich Doctoral diss. Columbia University 1985).
- Kirkendale, Warren, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing: Schneider, 1966.
- Köchel, Ludwig Ritter von, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen*, Wien: Beck'sche Universitäts-Buchhandlung, 1869.
- Koldau, Linda Maria, *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln [u.a.]: Böhlau, 2005.
- Korth, Thomas, *Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage* (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 49), Nürnberg: Verlag Hans Carl, 1975.
- Krebs, Carl, *Dittersdorffiana* (= Da Capo Press music reprint series), Berlin: Paetel, 1900, Reprint New York, NY: Da Capo Press, 1972.

- Kucaba, John, *The symphonies of Georg Christoph Wagenseil*, 2 Bde., Ann Arbor, Mich.: UMI, 2005 (zugleich Doctoral diss. Boston University 1967).
- Kummer, Edmund, *Eine Übernachtung des kaiserlichen Hofes im Stifte Melk 21.1. – 22.1.1765* (= Jahresbericht des Öffentlichen Stiftsgymnasiums der Benediktiner zu Melk an der Donau 95), Melk: Eigenverlag des Stiftsgymnasiums, 1953.
- Kunze, Stefan, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert – Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 1), Laaber: Laaber-Verlag, 1993.
- Landon, H. C. Robbins, *The Symphonies of Joseph Haydn*, Bd. 1, London: Rockliff, 1955.
- Landon, H. C. Robbins, *The Symphonies of Joseph Haydn*, Bd. 2 (Supplement), London: Rockliff, 1961.
- Landon, H. C. Robbins, *Haydn. Chronicle and works 1: The early years 1732–1765*, London: Thames and Hudson, 1980.
- Lang, Gerda, *Zur Geschichte und Pflege der Musik in der Benediktiner-Abtei zu Lambach: mit einem Katalog zu den Beständen des Musikarchives*, 3 Bde., Diss. Universität Salzburg, 1978.
- Lang, Helmut W./Buchinger, Wilma/Mittendorfer, Konstanze (Hg.), *Handbuch der historischen Buchbestände in Österreich*, Bd. 3 (Burgenland, Kärnten, Niederösterreich, Oberösterreich, Salzburg), Hildesheim [u.a.]: Olms–Weidmann, 1996.
- Larsen, Jens Peter, *Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen: Munksgaard, 1939.
- LaRue, Jan, *A Catalogue of 18th-century Symphonies, 1. Thematic Identifier*, Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana University Press, 1988.
- Lashofer, Clemens, *Professbuch des Benediktinerstiftes Göttweig. Zur 900-Jahr-Feier der Gründung des Klosters* (= Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige, Ergänzungsband 26), St. Ottilien: EOS Verlag Erzabtei St. Ottilien, 1983.
- Lehner, Ulrich L., *Enlightened Monks. The German Benedictines 1740–1803*, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Leinsle, Ulrich G., *Studium im Kloster. Das philosophisch-theologische Hausstudium des Stiftes Schlägl 1633–1783* (= Bibliotheca analectorum Praemonstratensium 20), Averbode: Praemonstratensia VZW, 2000.
- Leuchter, Erwin, *Die Kammermusikwerke Fl. L. Gassmanns*, Diss. Universität Wien, 1926.
- Lindner, Andreas, *Musikpflege in den oberösterreichischen Stiften – Aufbau, Organisationsstruktur und Personal vom 17. bis zum 19. Jahrhundert* (= Veröffentlichungen des RISM-Österreich, hg. von Michael Jahn, Reihe A – Bd. 9), Wien: Verl. Der Apfel, 2008.
- Loos, Helmut (Hg.), *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Symphonik – Musiksammlungen*, Tagungsbericht Chemnitz 1995 (= Deutsche Musik im Osten 10), Sankt Augustin: Academia-Verlag, 1997.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart/Weimar: Metzler, ³2012.
- MacIntyre, Bruce C., *The Viennese concerted mass of the early classic period* (= Studies in musicology 89), Ann Arbor, Mich.: UMI, 1986.
- Meier, Adolf, *Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik. Mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabaßbaues in Österreich*, Giebing: Katzbichler, 1969.
- Meyer, Eve Rose, *Florian Gassmann and the Viennese Divertimento*, 2 Bde., Ann Arbor, Mich.: UMI, 2005.

- Mitterschiffthaler, Karl, *Das Notenarchiv der Musiksammlung im Zisterzienserstift Wilhering (Drucke und Handschriften)* (= *Tabulae Musicae Austriacae* 9), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1979.
- Mitterschiffthaler, Karl, *Das Musikarchiv des Stiftes Vorau. Die Handschriften (18.–20. Jh.)* (= *Tabulae Musicae Austriacae* 15), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2006.
- Morrow, Mary Sue, *Concert life in Haydn's Vienna. Aspects of a developing musical and social institution* (= *Sociology of music* 7), Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1989.
- Mühlbacher, Engelbert, *Die literarischen Leistungen des Stiftes St. Florian bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Innsbruck: Wagner, 1905.
- Münster, Robert/Machold, Robert, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tegernsee und Benediktbeuern* (= *Kataloge bayerischer Musiksammlungen* 1), München: Henle, 1971.
- Neubert, Renate, *Beziehungen zwischen dem Stift Mondsee und der Salzburger Benediktiner-Universität*, Diss. Universität Wien, 1968.
- Niemetz, Alois, *800 Jahre Musikpflege in Heiligenkreuz*, Heiligenkreuz: Heiligenkreuzer Verlag, 1977.
- Page, Janet K., *Convent music and politics in eighteenth-century Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Paul, Bernhard, *Musik zu Ehren des hl. Leopold. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Chorherrenstiftes Klosterneuburg*, 2 Bde., Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2008.
- Penz, Helga, *Kloster-Archiv-Geschichte. Schriftlichkeit und Überlieferung im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg in Niederösterreich 1300–1800*, Diss. Universität Wien, 2004.
- Petrin, Silvia, *Die Stände des Landes Niederösterreich* (= *Wissenschaftliche Schriftenreihe Niederösterreich* 64), St. Pölten [u.a.]: Verlag Niederösterreichisches Pressehaus, 1982.
- Pohl, Carl Ferdinand, *Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät 1862*, Wien: Gerold, 1871.
- Pohl, Carl Ferdinand, *Joseph Haydn*, 3 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878–1927.
- Pohlmann, Hansjörg, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten* (= *Musikwissenschaftliche Arbeiten* 20), Kassel [u.a.]: Bärenreiter-Verlag, 1962.
- Puschmann, Theodor, *Die Medicin in Wien während der letzten 100 Jahre*, Wien: Perles, 1884, Reprint Bremen: Unikum, 2012.
- Reichert, Georg, *Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Universität Wien, 1935.
- Reischl, Friedrich, *Die Wiener Prälathöfe. Eine kulturhistorische Studie über Alt-Wien*, Wien: Selbstverlag, 1919.
- Riedel, Friedrich W., *Kirchenmusik am Hofe Karls VI (1711–1740): Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (= *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik* 1), München [u.a.]: Katzbichler, 1977.
- Riedel, Friedrich W. (Hg.), *Der Göttweiger Thematische Katalog von 1830*, 2 Bde. (= *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik* 2–3), München/Salzburg: Katzbichler, 1979.

- Riedel, Friedrich W., *Musik und Geschichte. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur musikalischen Landeskunde* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 10), München/Salzburg: Katzbichler, 1989.
- Schlader, Ernst, *Georg Pasterwiz (1730–1803). Leben Wirken Werk*, Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften, 2011.
- Scholz-Michelitsch, Helga, *Das Orchester- und Kammermusikwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog* (= Tabulae Musicae Austriacae 6), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1972.
- Scholz-Michelitsch, Helga, *Georg Christoph Wagenseil. Hofkomponist und Hofklaviermeister der Kaiserin Maria Theresia*, Wien: Braumüller, 1980.
- Schulmeister, Sarah Noemi, *Antoine Huberty und die Wiener Instrumentalmusik am Pariser Notendruckmarkt 1756–1777*, Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2018.
- Schuster, Petrus, *Cremifanum. Professbuch des Benediktinerstiftes Kremsmünster, Bd. 1: Das Stift Kremsmünster, seine Geschichte und seine Aufgaben*, Kremsmünster: Stift Kremsmünster, ²2020.
- Schwandt, Christoph, *Carl Maria von Weber in seiner Zeit. Eine Biografie*, Mainz: Schott, 2014.
- Sehnal, Jirí, *Figurální mše na Moravě od 17. století do současnosti* (= Die Figuralmesse in Mähren vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart), Brno: Moravská zemská knihovna v Brně, 2020.
- Sherman, Charles H. (Hg.), *The Lambach thematic catalogue (1768)*, Faksimileausgabe, Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002.
- Steidle, Basilius (Hg.), *Die Benediktus-Regel lateinisch–deutsch*, Beuron: Beuronischer Kunstverlag, ²1975.
- Stöckler, Eva Maria/Brandtner, Anges (Hg.), »... dauert ewig schön und unveraltet ...«. *Johann Michael Haydn – kein vergessener Meister!*, Wien: Hollitzer, 2020.
- Stradal, Helmuth, *Die Prälatenkurie der österreichischen Landstände* (= Anciens pays et assemblées d'états 53), Louvain: Nauwelaerts, 1970.
- Vocelka, Karl, *Österreichische Geschichte 1699–1815 – Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat*, hg. von Herwig Wolfram, Wien: Ueberreuter, 2001.
- Vogg, Herbert, *Franz Tuma (1704–1774) als Instrumentalkomponist, nebst Beiträgen zur Wiener Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Die Hofkapelle der Kaiserin-Witwe Elisabeth Christine*, 3 Bde., Diss. Universität Wien, 1951.
- Weinmann, Alexander, *Kataloge Anton Huberty (Wien) und Christoph Torricella*, Wien: Universal-Edition, 1962.
- Weinmann, Alexander, *Die Wiener Verlagswerke von Franz Anton Hoffmeister*, Wien: Universal-Edition, 1964.
- Weinmann, Alexander, *Handschriftliche thematische Kataloge aus dem Benediktinerstift Melk* (= Tabulae Musicae Austriacae 10), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984.
- Weinmann, Alexander, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien: Krenn, ³1985.
- Weinmann, Alexander, *Themen-Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptiste Wanhal*, 2 Bde., Wien: Krenn, 1988.

- Widmaier, Tobias, *Der deutsche Musikalienleihhandel. Funktion, Bedeutung und Topographie einer Form gewerblicher Musikaliendistribution vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Saarbrücken: Pfau, 1998.
- Will, Richard J., *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven* (= New perspectives in music history and criticism), Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2002.
- Winter, Karin/Kininger, Kathrin, *Stiftsarchiv Altenburg. Ordnung und Erschließung in Theorie und Praxis*, Magisterarbeit Universität Wien, 2008.
- Wurzbach, Constantin von, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, Bd. 15 (Leon–Lomeni), Wien: Verlag der typografisch-literarisch-artistischen Anstalt, 1866.
- Wutzel, Otto (Hg.), *1200 Jahre Kremsmünster. Geschichte, Kunstsammlungen, Sternwarte*, Stiftsführer zur Landesausstellung 1977, Linz: Amt der öö. Landesregierung, Abt. Kultur, ⁴1977.
- Zedler, Andrea, *Antonio Caldaras Kantatenschaffen. Ein Vergleich der Kantatenkompositionen für Principe Francesco Maria Ruspoli und Kaiser Karl VI.*, Diss. Karl-Franzens-Universität Graz, 2017.

Artikel

- Aringer-Grau, Ulrike, »Michael Haydn und seine künstlerischen und persönlichen Beziehungen zu Klöstern«, in: *KmJb* 93 (2009), S. 41–55.
- Badley, Allan Donald Jeffryes, »Two Martyrdoms of St. Johann Nepomuk: Recovering Leopold Hofmann's Musikalisches Oratorio«, in: Drake, Warren (Hg.), *Liber Amicorum John Steele: A Musicological Tribute* (= Festschrift series 16), Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1997, S. 415–432.
- Baselt, Bernd, »Vorwort« und »Kritischer Bericht«, in: Gluck, Christoph Willibald, *Il Parnaso confuso. Azione teatrale in einem Akt von Pietro Metastasio* (= Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke, Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden, Bd. 25), hg. von Bernd Baselt, Bärenreiter: Kassel [u.a.], 1970, S. VI–XI sowie S. 121–137.
- Beales, Derek Edward Dawson, »Clergy at the Austrian Court in the Eighteenth Century«, in: Schaich, Michael (Hg.), *Monarchy and religion. The transformation of royal culture in eighteenth-century Europe*, Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2007, S. 79–104.
- Beißwenger, Kirsten, »Erwerbsmethoden von Musikalien im frühen 18. Jahrhundert. Am Beispiel Johann Sebastian Bachs und Johann Gottfried Walthers«, in: *Fontes Artis Musicae* 45, Nr. 3/4 (1998), S. 237–249.
- Biba, Otto, »Die Wiener Kirchenmusik um 1783«, in: Heller, Friedrich (Hg.), *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts* (= Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte I/2), Eisenstadt: Institut für österreichische Kulturgeschichte, 1971, S. 7–79.
- Biba, Otto, »Haydns Kirchenmusikdienste für Graf Haugwitz«, in: *Haydn-Studien* 6/4 (1994), S. 278–287.
- Biba, Otto, »Tafelmusik. Protokoll – Etikette – Unterhaltung«, in: *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati* (1994), ser. VII, vol. IV A, S. 259–273.

- Biba, Otto, »Beobachtungen zur österreichischen Musikszene des 18. Jahrhunderts. Vom Wandel des Repertoires und neuen Aufgaben für Komponisten«, in: Hilscher, Elisabeth Theresia (Hg.), *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, Tutzing: Schneider, 1998, S. 213–230.
- Biba, Otto/Fastl, Christian, Art. »Ivanschiz (Ivančić), P. Amand OSPPE (Matthias Leopold)«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).
- Bonta, Stephen, »The Uses of the ›Sonata da chiesa‹«, in: *Journal of the American Musicological Society* 22/1 (1969), S. 54–84.
- Bourdieu, Pierre, »Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital«, in: Kreckel, Reinhard (Hg.), *Soziale Ungleichheiten* (= Soziale Welt, Sonderband 2), Göttingen: Schwartz, 1983, S. 183–198.
- Brook, Barry S., »Piracy and Panacea in the Dissemination of Music in the Late Eighteenth Century«, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 102 (1975/76), S. 13–36.
- Brown, A. Peter, »The Chamber Music with Strings of Carlos d'Ordonez. A Bibliographic and Stylistic Study«, in: *Acta Musicologica* 46/2 (1974), S. 222–272.
- Brown, A. Peter, »The symphonies of Carlo d'Ordonez. A contribution to the history of Viennese instrumental music during the second half of the eighteenth century«, in: *The Haydn Yearbook* 12 (1981), S. 5–121.
- Chen, Jen-yen, »Johann Christian Bach and the Church Symphony«, in: Butler, Gregory G./Stauffer, George B./Greer, Mary Dalton (Hg.), *About Bach*, Urbana, Ill. [u.a.]: University of Illinois Press, 2008, S. 89–108.
- Dahlhaus, Carl, »Was ist eine musikalische Gattung?«, in: Mauser, Siegfried (Hg.), *Theorie der Gattungen* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 15), Laaber: Laaber-Verlag, 2005, S. 85–91.
- Danuser, Hermann, Art. »Gattung«, in: *MGG* 3, Sp. 1042–1069.
- Deutsch, Otto Erich, »Das Fräulein von Auernhammer«, in: *MJb* 9 (1958), S. 12–17.
- Eder, Petrus, »Ein Mönch als Zeitgenosse – Salzburg und die Musik zur Mozartzeit, widergespiegelt im Diarium des P. Beda Hübner«, in: *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts*, hg. von der Erzabtei St. Peter in Salzburg, Salzburg: Verlag St. Peter, 1991, S. 43–87.
- Eder, Petrus, »Johann Michael Haydns angebliches mittleres Requiem MH 559«, in: *KmJb* 83 (1999), S. 91–99.
- Edge, Dexter, Handout zu einem unveröffentlichten, auf der Internationalen Konferenz im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln am 19. Juni 1993 gehaltenen Vortrag über »Haydn und die Wiener Hofmusikkapelle gegen 1755«, erwähnt in: *JHW* XXII.2, Vorwort S. VIII.
- Edge, Dexter, »Viennese music copyists and the transmission of music in the eighteenth century«, in: *Revue de Musicologie* 84/2 (1998), S. 298–304.
- Eichner, Barbara, »Musizieren und Komponieren in süddeutschen Frauen- und Männerklöstern. Bedingungen und Begrenzungen«, in: Rode-Breymann, Susanne (Hg.), *Musikort Kloster – Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit*, Köln [u.a.]: Böhlau, 2009, S. 93–116.
- Ellegast, Burkhard, »Vernunft und Glaube«, in: Bruckmüller, *900 Jahre Benediktiner in Melk*, S. 360–365.

- Engelberg, Meinrad von, »Abt und Architekt. Melk als Modell des spätbarocken Klosterbaus«, in: Dülmen, Richard van/Rauschenbach, Sina (Hg.), *Denkwelten um 1700. Zehn intellektuelle Profile*, Köln [u. a.]: Böhlau, 2002, S. 181–207.
- Engländer, Richard, »Domenico Fischietti als Buffokomponist in Dresden«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2, Leipzig 1919/20, S. 321–352.
- Espagne, Michel/Werner, Michael, »Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze«, in: Dies. (Hg.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*, Paris: Edition Recherche sur les Civilisations, ADPE, 1988, S. 11–34.
- Eybl, Franz M., »Zwischen Psalm und Werther: Ein Modell klösterlicher Textzirkulation im 18. Jahrhundert«, in: Messerli, Alfred/Chartier, Roger (Hg.), *Lesen und Schreiben in Europa 1500–1900: Vergleichende Perspektiven*, Basel: Schwabe, 2000, S. 335–349.
- Eybl, Martin, »Die Kapelle der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine (1741–1750) – I. Besetzung, Stellung am landesfürstlichen Hof und Hauptkopisten«, in: *StMw* 45 (1996), S. 33–65.
- Eybl, Martin, »Frühe Quellen von Konzertsinfonien in Kremsmünster 1762–1769: Zur Entwicklung musikalischer Öffentlichkeit im Einflußbereich Wiens«, in: Jauk, Werner (Hg.), *Miscellanea Musicae. Rudolf Flotzinger zum 60. Geburtstag* (= Musicologica Austriaca 18), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1999, S. 93–113.
- Eybl, Martin, »From court to public: The use of keyboard concertos in Austria 1750–1770«, in: *Ad Parnassum* VI/2 (2008), S. 19–40.
- Fastl, Christian, Art. »Sporck (Spork), Familie«, in: OeML online (Zugriff 31.10.2022).
- Feder, Georg, »Die Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken«, in: *Haydn-Studien* 1 (1965–1967), S. 3–42.
- Feder, Georg, Art. »Haydn, Joseph«, in: *MGGP* 8, Sp. 901–1094.
- Federhofer, Hellmut, »Mozart-Autographe bei Anton Stoll und Joseph Schellhammer«, in: *MJb* 1962/63, S. 24–31.
- Finscher, Ludwig, »Gattungsbewußtsein und Terminologie. Anmerkungen zum Gebrauch gesellschaftsmusikalischer Termini im Umfeld der Wiener Klassik«, in: Unverricht, Hubert (Hg.), *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, Bericht über die Internationale Fachkonferenz in Eichstätt vom 13.–15. Okt. 1988 (= Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 7), Tutzing: Schneider, 1992, S. 25–32.
- Finscher, Ludwig, Art. »Fiorillo«, in: *MGG* online (Zugriff 31.10.2022).
- Flossmann, Gerhard, »Geschichte des Stiftes Melk«, in: Ders./Hilger, Wolfgang, *Stift Melk und seine Kunstschatze*, St. Pölten/Wien: Niederösterreichisches Pressehaus, 1976, S. 9–30.
- Flotzinger, Rudolf, Art. »Klosterkultur«, in: OeML online (Zugriff 30.10.2022).
- Flotzinger, Rudolf, Art. »Plank, P. Beda OSB (Franz Ignaz Friedrich)«, in: OeML online (Zugriff 31.10.2022).
- Flotzinger, Rudolf, Art. »Thurner (Türmer)«, in: OeML online (Zugriff 31.10.2022).
- Freeman, Robert N., »Zwei Melker Musikataloge aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: *Die Musikforschung* XXIII/2 (1970), S. 176–184.
- Freeman, Robert N., »Robert Kimmerling. A Little-known Haydn Pupik«, in: *Haydn Yearbook* 13 (1982), S. 143–179.

- Freeman, Robert N., »Musik und Theater im Stift Melk: 1587–1989«, in: Bruckmüller, 900 *Jahre Benediktiner in Melk*, S. 415–422.
- Freeman, Robert N., »The Fux tradition and the mystery of the music archive at Melk Abbey«, in: White, Harry (Hg.), *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, Aldershot [u.a.]: Scolar Press, 1992, S. 18–39.
- Freeman, Robert N., »The applausus musicus, or Singgedicht: a neglected genre of eighteenth-century musical theatre«, in: Jones, David Wyn (Hg.), *Music in eighteenth-century Austria*, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2006, S. 197–209.
- Freemanová, Michaela, »The two Haydns and the Brothers Hospitallers (Barmherzige Brüder, Fatebene Fratelli, O. S. I.): The four pupils, the less known sources«, in: *Hudební věda* 38 (2001), Nr. 3–4, S. 333–342.
- Freemanová, Michaela, »Jan Křtitel Vaňhal and the Bohemian and Moravian Music collections of the Brothers Hospitallers (Barmherzige Brüder, O. S. I.)«, in: *Radovi Zavoda za znanstveni rad Varaždin* 25 (2014), S. 159–168.
- Frimmel, Johannes, »Zum Wiener Kunst- und Musikalienhandel 1770–1850«, in: Lebeau, Christine/Schmale, Wolfgang (Hg.), *Images en capitale: Vienne, fin XVIIe – début XIXe siècles/A Capital City and Its Images: Vienna in an 18th-Century Perspective/Bilder der Stadt: Wien – das lange 18. Jahrhundert* (= Das 18. Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 25), Bochum: Winkler, 2011, S. 21–31.
- Fritz, Elisabeth Th., Art. »Hofmann, Leopold«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).
- Fritz-Hilscher, Elisabeth Theresia, »Die Privatisierung der kaiserlichen Hofmusikkapelle unter Maria Theresia 1751–1772«, in: Krones, Hartmut/Antonicek, Theophil/Fritz-Hilscher, Elisabeth Theresia (Hg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle 2. Krisenzeiten der Hofmusikkapellen*, Wien [u.a.]: Böhlau, 2006, S. 161–170.
- Fukač, Jiří, »Zur inneren Systematik musikalischer Verzeichnissgattungen«, in: *Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University* 2 (1967), S. 21–30.
- Fuller, David/Eisen, Cliff, Art. »Partita«, in: NGroveD 19, Sp. 173–174.
- Glüxam, Dagmar, Art. »Ordonez, Carlo d'«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).
- Glüxam, Dagmar, Art. »Wagenseil, Georg Christoph«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).
- Grassl, Markus, Art. »Vanhal, Johann Baptist«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).
- Haas, Robert, »Von dem Wienerischen Geschmack in der Musik«, in: Müller, Erich H. (Hg.), *Festschrift Johannes Biehle zum 60. Geburtstag*, Leipzig: Kistner & Siegel, 1930, S. 59–65.
- Haas, Robert, »Abt Stadlers vergessene Selbstbiographie«, in: *MJb* 1957, S. 78–84.
- Hanzlik, Robert, Art. »Kozeluch, Familie«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).
- Harich, János, »Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt«, in: *The Haydn Yearbook* 9 (1975), S. 5–125.
- Harrandt, Andrea, Art. »Gassmann, Florian Leopold«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).
- Harten, Uwe, Art. »Gatti (eig. Dalla Gatta), Luigi Maria Baldassare«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).
- Haslinger, Ingrid, »Der Kaiser speist en public.‹ Die Geschichte der öffentlichen Tafel bei den Habsburgern vom 16. bis ins 20. Jahrhundert«, in: Ottomeyer, Hans/Völkel, Mi-

- chaela (Hg.), *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, Wolfratshausen: Edition Minerva, 2002, S. 48–57.
- Heartz, Daniel, »Haydn und Gluck im Burgtheater um 1760: Der neue Krumme Teufel, Le Diable à quatre und die Sinfonie ›Le soir‹«, in: Mahling, Christoph-Hellmut/Wiesmann, Sigrid (Hg.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1984, S. 120–135.
- Heartz, Daniel, »Ditters, Gluck und der Artikel ›Von dem wienerischen Geschmack in der Musik‹ (1766)«, in: Croll, Gerhard/Woitas, Monika (Hg.), *Kongreßbericht Gluck in Wien. Wien, 12.–16. November 1987* (= Gluck-Studien 1), Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1989, S. 78–80.
- Herrmann-Schneider, Hildegard, »Sinfonien im Stift Stams in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bemerkungen zum Repertoire«, in: Mai, Paul (Hg.), *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*, Tutzing: Schneider, 2002, S. 75–87.
- Hilscher, Elisabeth Th., Art. »Auenbrugger, Leopold von«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).
- Hilscher, Elisabeth Th., Art. »Fellner, P. Koloman OSB (Josef)«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).
- Hilscher, Elisabeth Th., Art. »Haugwitz, Familie«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).
- Hilscher, Elisabeth Th./Fastl, Christian, Art. »Hofmann, Leopold«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).
- Hilscher, Elisabeth, »Michael Haydn – seine Beziehungen zu Klöstern und seine Musik in Klostermusiksammlungen«, in: Stöckler/Brandtner, *Johann Michael Haydn*, S. 113–123.
- Hilscher, Elisabeth Th., »Raum II: Wandel und Kontinuität. Zur Rolle von Musik in den habsburgischen Ländern um 1740«, in: Gruber, Gernot/Boisits, Barbara/Tammen, Björn R. (Hg.), *Musik – Identität – Raum: Perspektiven auf die österreichische Musikgeschichte* (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 27), Wien [u.a.]: Böhlau, 2021, S. 81–140.
- Hochradner, Thomas, »Das Schaffen von Johann Joseph Fux in klösterlicher Musiziertradition. Eine komparative Untersuchung und ihre möglichen Schlußfolgerungen«, in: Kačić, *Musik der geistlichen Orden*, S. 275–284.
- Hochradner, Thomas, »Vom Inventar zum Thematischen Verzeichnis und wieder zurück«, in: Ders./Reinhardt, *Inventar und Werkverzeichnis*, S. 13–36.
- Hochradner, Thomas, »Kopisten – Facetten eines musikalischen Berufsbildes«, in: *StMw* 58 (2014), S. 171–216.
- Hochradner, Thomas, »[...] und nichts war ihm lieber, als der Besuch geistlicher Orte.« Zur Bedeutung der Klöster für Leben und Werk Michael Haydns«, in: Stöckler/Brandtner, *Johann Michael Haydn*, S. 125–133.
- Hoffmann, Robert, »Wissenstransfer durch Netzwerkbildung. Karl Erenbert von Moll und die Anfänge der wissenschaftlichen Landeskunde im Erzstift Salzburg«, in: *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich 18/19* (2004), S. 135–151.
- Holzhauser, Stefan, »Die Melodie eines Klosters – Zur Musikgeschichte der Zisterzienserabtei Zwettl«, in: *Singende Kirche, Zeitschrift für katholische Kirchenmusik* 13 (1966), S. 206–211.

- Hornbachner, Christiane Maria, »Stiftsmusiker, Komponisten und kunstsinniger Adel im Kulturtransfer zwischen Wien und den umliegenden Klöstern am Beispiel des oberösterreichischen Benediktinerstiftes Kremsmünster«, in: Eybl, Franz M. (Hg.), *Via Wien. Musik, Literatur und Aufklärungskultur im europäischen Austausch* (= Jahrbuch der Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 31), Bochum: Verlag Dr. Dieter Winkler, 2017, S. 39–48.
- Hornbachner, Christiane Maria, »Netzwerke zwischen Stadt und Land: Klöster als Konsumenten am Wiener Musikalienmarkt 1750–1780«, in: *De musica disserenda XVI/1* (2020), S. 103–119.
- Hornbachner, Christiane Maria/Köhn, Constanze Marie, »Watermarks in Viennese Opera Scores: Toward a Comprehensive Database of Music Paper 1760–1775«, in: *Artist's Paper: A Case in Paper History*, hg. von Patricia Engel et al., Horn: Berger Verlag, 2023, S. 484–502.
- Irving, John, »The Viennese symphony 1750 to 1827«, in: Horton, Julian (Hg.), *The Cambridge companion to the symphony*, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2013.
- Keiblinger, Ignaz, »Marie Antoinettes Hochzeitsbesuch im Stifte Melk 1770«, in: *Stift Melk, Geschichte und Gegenwart 1* (1980), S. 172–184.
- Kern, Bernd-Rüdiger, »Die Entwicklung des Musikurheberrechts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im internationalen Vergleich«, in: Keym, Stefan/Schmitz, Peter (Hg.), *Das Leipziger Musikverlagswesen* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 94), Hildesheim [u.a.]: Georg Olms Verlag, 2016, S. 193–202.
- Kimball, George Cook, »Introduction«, in: Hofmann, Leopold, *Four symphonies* (= The symphony, 1720–1840. Series B, Austria, Bohemia, Slovakia, and Hungary 7), hg. von George Cook Kimball, New York [u.a.]: Garland Publications, 1984, S. xxv–xxxv.
- Kim-Szacsvai, Katalin, »Die Musikalien- und Instrumenteninventare der Figuralensembles im Ungarn des 18. Jahrhunderts«, in: Hochradner/Reinhardt, *Inventar und Werkverzeichnis*, S. 127–154.
- Klein, Herbert, »Nachrichten zum Musikleben Salzburgs in den Jahre 1764–1766«, in: Federhofer, Hellmut (Hg.), *Festschrift Alfred Orel zum 70. Geburtstag*, Wien [u.a.]: Rohrer, 1960, S. 93–101.
- Knittler, Herbert, »Zum ökonomischen Hintergrund und Beziehungsgeflecht des neuzeitlichen Klosterbaus«, in: Vavra, Elisabeth (Hg.), *Die Suche nach dem verlorenen Paradies. Europäische Kultur im Spiegel der Klöster*, Katalog der Niederösterreichischen Landesausstellung in Melk 2000, St. Pölten: Niederösterreichisches Landesmuseum, 2000, S. 93–202.
- Köchel, Ludwig Ritter von, »Die litterarische Thätigkeit des Freiherrn Karl Erenbert von Moll«, in: *Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* (1865), Anhang S. 66–79.
- Koldau, Linda Maria, »Die Regel und ihre Ausgestaltung. Voraussetzungen und Methoden der Erforschung der Musik in Frauenklöstern des Mittelalters und der frühen Neuzeit«, in: *Die Musikforschung* 61/4 (2008), S. 330–348.
- Koukal, Petr, »Symphonies in the thematic catalogue of Kostelní Vydří«, in: Loos, *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa*, S. 23–27.

- Kovács, Elisabeth, »Kirchliches Zeremoniell am Wiener Hof des 18. Jahrhunderts im Wandel von Mentalität und Gesellschaft«, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 32 (1979), S. 109–142.
- Kramářová, Helena, »Neu besorgte Musikalien für die Stadtpfarrkirche St. Jakob in Brünn zwischen den Jahren 1763 und 1781«, in: *Musicologica Brunensia* 53/2 (2018), S. 239–270.
- Ladenburger, Michael, »Zeitgenössische Haydn-Quellen in Stift Vorau/Steiermark. Ein Beitrag zur Pflege der Werke Joseph Haydns in österreichischen Stiften«, in: *StMw* 41 (1992), S. 197–243.
- Landon, H. C. Robbins, »Problems of Authenticity in Eighteenth Century Music«, in: Hughes, David G. (Hg.), *Instrumental Music. A Conference at Isham Memorial Library May 4, 1957* (= Isham-Library-Papers 1), Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959, S. 31–56.
- Larsen, Jens Peter, »Zur Entstehung der österreichischen Symphonietradition (ca. 1750–1775)«, in: *The Haydn Yearbook* 10 (1978), S. 72–80.
- Larsen, Jens Peter, »Zur Vorgeschichte der Symphonik der Wiener Klassik«, posthum veröffentlicht in: *StMw* 43 (1994), S. 67–143.
- LaRue, Jan, »Die Datierung von Wasserzeichen im 18. Jahrhundert«, in: Schenk, Erich (Hg.), *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien. Mozartjahr 1956*, Graz [u. a.]: Böhlau, 1958, S. 318–323.
- LaRue, Jan, »Watermarks and Musicology«, in: *Acta Musicologica* 33 (1961), S. 120–146.
- LaRue, Jan/Wolf, Eugene K., Art. »Symphony. I. 18th century«, in: *NGroveD online* (Zugriff 31.10.2022).
- Lederer, Josef-Horst, »Zur Datierung der Triosonaten und anderer Werke von Fux«, in: White, Harry (Hg.), *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, Aldershot: Scolar Press, 1992, S. 109–137.
- Leisinger, Ulrich, »Vorwort«, in: Mozart, Wolfgang Amadeus, *Kirchensonaten* (= CV 51.067), hg. von Ulrich Leisinger, Stuttgart: Carus, 2006, S. 2f.
- Liessem, Franz, »Die Musik des Klosters St. Peter in Salzburg im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts unter Leitung des Musikinspektors P. Marian Kaserer«, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 101 (1990), S. 379–424.
- Lindner, Andreas, »Die Auswirkungen der Josephinischen Reformen auf die Musikpflege in den oberösterreichischen Stiften«, in: *StMw* 49 (2002), S. 313–331.
- Lindner, Andreas, »Zur Intention musikalischer Inszenierung. Die Determinanten weltlicher Festkonzeption im Umfeld höfisch-geistlicher Institutionen«, in: *StMw* 56 (2010), S. 127–135.
- Martin, Matthew, »Porcelain and Catholic Enlightenment: The Zwettler Tafelaufsatz«, in: *Eighteenth-Century Life* 45/3 (2021), S. 116–134.
- Martius, Karl von, »Karl Maria Ehrenbert Freiherr von Moll. II. Dessen Charakterbild«, in: *Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* (1865), Anhang S. 48–65.
- Motnik, Marko, »Oratorien am Wiener Theater nächst der Burg in der Ära Durazzo. Repertoire, Interpreten und Interpretinnen, Verbreitungswege, Bearbeitungspraxis«, in: *StMw* 60 (2018), S. 45–125.
- Münster, Robert, »Bestände mit mehrstimmigen Handschriften aus Kloster-, Stifts- und Domkirchen in Bayern seit dem 16. Jahrhundert«, in: Biba/Jones, *Studies*, S. 177–194.

- Neuhoff, Hans/Motte-Haber, Helga de la, »Musikalische Sozialisation«, in: Dies. (Hg.), *Musiksoziologie* (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 4), Laaber: Laaber-Verlag 2007, S. 389–417.
- Nolde, Dorothea/Opitz-Belakhal, Claudia, »Kulturtransfer über Familienbeziehungen. Einige einführende Überlegungen«, in: Dies. (Hg.), *Grenzüberschreitende Familienbeziehungen. Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit*, Köln [u.a.]: Böhlau, 2008, S. 1–15.
- Özelt, Hadmar, »Geschichte der Sängerknaben im Stifte Zwettl«, in: *Jahresbericht des Bundes-Gymnasiums und -Realgymnasiums in Krems am Schluss des Schuljahres 1959/60*, Krems: Eigenverlag des Gymnasiums, 1960, S. 11–29.
- Pelker, Bärbel, Art. »Holzbauer, Ignaz (Jakob)«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).
- Pilková, Zdeňka, »Josephinische Reformen und ihr Einfluß auf das Musikleben der böhmischen Länder«, in: Csáky, Moritz/Pass, Walter (Hg.), *Europa im Zeitalter Mozarts* (= Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 5), Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1995, S. 331–336.
- Pilková, Zdeňka, »Zu den Ähnlichkeiten und Unterschieden der sozialen und historischen Bedingungen des Musiklebens in den böhmischen und österreichischen Ländern der habsburgischen Monarchie in den Jahren 1740–1810«, in: Macek, Petr (Hg.), *Das Internationale Musikwissenschaftliche Kolloquium »Wenn es nicht Österreich gegeben hätte ...«*, 30.9.–2.10.1996 Brno, Brno: Filozická fakulta Masarykovy univ., 1997, S. 152–156.
- Polleroß, Friedrich B., »Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen«, in: *Alte und Moderne Kunst* 203 (1985), S. 17–27.
- Prominczel, Johannes, »...aller aus dem Nachlasse vorgefundenen Musikalien ...«. Das Melker Musikarchiv und die sammelnden Benediktiner«, in: *Vernetztes Sammeln – Klostermusikarchive im Kontext*, Tagung des FTI-Projektes Kloster_Musik_Sammlungen, 10.–12. April 2019, Tagungsbericht, hg. von Elisabeth Hilscher (in Vorb.).
- Riedel, Friedrich W., »Die Bibliothek des Aloys Fuchs«, in: Brennecke, Wilfried/Haase, Hans (Hg.), *Hans Albrecht in Memoriam. Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1962, S. 207–224.
- Riedel, Friedrich W., »Neo-Exoriens Phosphorus: Ein unbekanntes musikdramatisches Werk von Johann Joseph Fux«, in: *Die Musikforschung* (3/1965), S. 290–293.
- Riedel, Friedrich W., »Zur Geschichte der musikalischen Quellenüberlieferung und Quellenkunde«, in: *Acta Musicologica* 38/1 (1966), S. 3–27.
- Riedel, Friedrich W., »Liturgie und Kirchenmusik«, in: *Joseph Haydn in seiner Zeit, Ausstellung Eisenstadt, 20.5.–26.10.1982*, hg. von Gerda Mraz, Eisenstadt: Amt der Burgenländ. Landesregierung, Abt. XII/1, Allg. Kulturangelegenheiten, 1982, S. 121–133.
- Riedel, Friedrich W., »Musik«, in: Lechner, Gregor Martin (Hg.), *900 Jahre Stift Göttweig 1083–1983. Ein Donaustift als Repräsentant benediktinischer Kultur*, Katalog der Jubiläumsausstellung Stift Göttweig, 29. April bis 26. Oktober 1983, Göttweig: Stift Göttweig, 1983, S. 442–483.
- Riedel, Friedrich W., »Abt Berthold Dietmayr von Melk und der kaiserliche Hofkapellmeister Johann Joseph Fux. Zur Musikkultur Niederösterreichs im Barockzeitalter«, in: Riedel, *Musik und Geschichte*, S. 94–99.

- Riedel, Friedrich W., »Österreichische Klosterkomponisten des 18. Jahrhunderts«, in: Riedel, *Musik und Geschichte*, S. 107–117.
- Riedel, Friedrich W., »Joseph Haydns Sinfonien als liturgische Musik«, in: Schlager, Karlheinz (Hg.), *Festschrift Hubert Unverricht zum 65. Geburtstag* (= Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 9), Tutzing: Schneider, 1992, S. 213–220.
- Riedel, Friedrich W., »Joseph Haydns ›Applausus‹ und die Tradition des musikalischen Schultheaters in Österreich«, in: Winkler, Gerhard J. (Hg.), *Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit*, Bericht über das internationale Symposium im Rahmen der Haydn-Tage 8.–10. Dezember 1988 (= Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 90), Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1992, S. 88–106.
- Riedel, Friedrich W., »Das Benediktinerstift Göttweig (Niederösterreich) als Zentrum der Musikpflege im Zeitalter zwischen katholischen und josephinischen Reformen«, in: Kačić, *Musik der geistlichen Orden*, S. 35–42.
- Riedel, Friedrich W., »Zur Geschichte des Göttweiger Musikarchivs«, in: Lashofer, Clemens/Hirsch, Koloman (Hg.), 1938–1998. *Aus Zerstörung auferstanden. Zum Gedenken an Abt Wilhelm Zedinek 1898–1971*, Gedenkschrift zur Jahresausstellung 1998 im Benediktinerstift Göttweig, Furth bei Göttweig: Eigenverlag des Benediktinerstiftes Göttweig, 1998, S. 51–56.
- Riedel, Friedrich W., »Johann Adolf Hasses Werk im musikalischen Repertoire des Benediktinerstiftes Göttweig«, in: Wiesend, Reinhard (Hg.), *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit*, Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg, Stuttgart: Carus, 2006, S. 273–295.
- Röhrig, Floridus, »Klosterneuburg«, in: Ders. (Hg.), *Die bestehenden Stifte der Augustiner-Chorherren in Österreich, Südtirol und Polen* (= Österreichisches Chorherrenbuch 2), Klosterneuburg/Wien: Verlag Mayer & Comp., 1997, S. 99–193.
- Romportlová, Simona, »The Reflection of the Monastical Music in Czech Musicology of the Twentieth Century – The Select Bibliography«, in: *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* 46/32 (1997), S. 67–81.
- Schallhammer, Anton Ritter von, »Karl Maria Ehrenbert Freiherr von Moll, I. Die Geschichte seiner Lebensverhältnisse«, in: *Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* (1865), Anhang S. 1–47.
- Scherke, Katharina, »Kulturelle Transfers zwischen sozialen Gruppierungen«, in: Celestini, Federico/Mitterbauer, Helga (Hg.), *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers* (= Stauffenburg discussion 22), Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 2011, S. 99–116.
- Schipperges, Thomas, Art. »Partita«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).
- Schmid, Alois, »Es leben die Prälaten!« Der ›Luxus‹ in Klöstern der Barockzeit zwischen aufgeklärter Polemik und historischer Wirklichkeit«, in: Herzog, Markwart/Kießling, Rolf/Roeck, Bernd (Hg.), *Himmel auf Erden oder Teufelsbauwurm? Wirtschaftliche und soziale Bedingungen des süddeutschen Klosterbarock* (= Irseer Schriften 1), Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002, S. 141–168.
- Schmidt, Rudolf Wolfgang, »Die Musik im Stift Reichersberg«, in: *900 Jahre Augustiner Chorherrenstift Reichersberg*, Linz: OLV-Buchverlag, 1983, S. 317–348.
- Schroedter, Stephanie, Art. »Pantomime«, in: OeML online (Zugriff 31.10.2022).

- Schubert, Ingrid, Art. »Bruck an der Mur«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).
- Schulmeister, Sarah Noemi, »«Cors et Clarinettes nouvellement arrivés...». Zur Präsenz deutscher Hornisten in Paris ab Mitte des 18. Jahrhunderts«, in: Fabian, Sarah-Denise et al. (Hg.), *Johann Stamitz und die europäische Musikermigration im 18. Jahrhundert* (= Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik 4), Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2021, S. 93–115.
- Sehnal, Jiří, »Das Musikinventar des Olmützer Bischofs Leopold Egk aus dem Jahre 1760 als Quelle vorklassischer Instrumentalmusik«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 29/4 (1972), S. 285–317.
- Sehnal, Jiří, »Die adeligen Musikkapellen im 17. und 18. Jahrhundert in Mähren«, in: Biba/Jones, *Studies*, S. 195–217.
- Sehnal, Jiří, »Schicksale klösterlicher Musiksammlungen in Mähren«, in: Penz, Helga (Hg.), *Klösterliche Musiksammlungen. Widerspiegelung der Musik im Leben der klösterlichen Gemeinschaften in der ehemaligen Donaumonarchie*, Symposium vom 16. bis 18. Mai 2011 im Benediktinerstift Göttweig (= OrdensNachrichten 50/4), Wien: Superiorenkonferenz der männlichen Ordensgemeinschaften Österreichs, 2011, S. 31–42.
- Seifert, Herbert, Art. »Ditters von Dittersdorf, Carl«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).
- Siegert, Christine, »Joseph Haydns Bearbeitungen für das Fürstliche Opernhaus in Eszterháza«, in: Konrad, Ulrich (Hg.), *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg* (= Würzburger musikhistorische Beiträge 27), Tutzing: Schneider, 2007, S. 55–79.
- Somfai, László, »Albrechtsberger-Eigenschriften in der Nationalbibliothek Széchényi, Budapest«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 1, Fasc. 1/2 (1961), S. 175–202.
- Spáčilová, Jana, »Kirchenmusik Wiener Komponisten in Mähren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: Erhardt, Tassilo (Hg.), *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570–1770* (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 29), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2013, S. 285–300.
- Stradal, Helmuth, »Die Prälaten – Grundlagen und Ausbildung der geistlichen Landstandschaft«, in: *Herrschaftsstruktur und Ständebildung* 3 (1973), S. 54–114.
- Straková, Theodora, »Hudba na jakubském kúru v Brně od 2. poloviny 17. do začátku 19. století« (= Die Musik am Jakobschor in Brünn seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts), in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* (1984), H 19–20, S. 105–112.
- Ther, Philipp, »Beyond the Nation: The Relational Basis of a Comparative History of Germany and Europe«, in: *Central European History* 36/1 (2003), S. 45–73.
- Unverricht, Hubert, »Individuelle und regionale Unterscheidungsmöglichkeiten in Divertimento-Kompositionen«, in: Mauser, Siegfried (Hg.), *Gesellschaftsmusik, Bläsermusik, Bewegungsmusik* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 17), Laaber: Laaber-Verlag, 2009, S. 21–26.
- Wallnig, Thomas, »Modelling Religious Orders: Religious Orders as Points of Departure«, in: Hotson, Howard/Wallnig, Thomas (Hg.), *Reassembling the Republic of Letters in the Digital Age. Standards, Systems, Scholarship*, Göttingen: Göttingen University Press, 2019, S. 384–387.

- Webster, James, »Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period«, in: *Journal of the American Musicological Society* 27 (1974), S. 212–247.
- Wintersteller, Benno, »Ich bin Professor der Polizeywissenschaft. Zum 200. Todestag von P. Georg Pasterwiz (1730–1803)«, in: *Öffentliches Stiftsgymnasium Kremsmünster: 146. Jahresbericht* (2003), S. 83–98.
- Wolf, Jean K./Wolf, Eugene K., »Rastology and Its Use in Eighteenth-Century Manuscript Studies«, in: Wolf, Eugene K. (Hg.), *Studies in musical sources and style. Essays in honor of Jan LaRue*, Madison, Wis.: A–R Editions, 1990, S. 237–292.
- Zahn, Robert von, »Der fürstlich Esterházyische Notenkopist Joseph Elßler sen.«, in: *Haydn-Studien* 6/2 (1988), S. 130–147.
- Zaslaw, Neal, »Mozart, Haydn and the ›Sinfonia da Chiesa‹«, in: *The Journal of Musicology* 1/1 (1982), S. 95–124.

Gedruckte Noten

- Austrian cloister symphonists* (= The symphony, 1720–1840, Series B, Austria, Bohemia, Slovakia, and Hungary 6), hg. von Robert N. Freeman, New York [u.a.]: Garland publ., 1982.
- Fux, Johann Joseph, *Triosonaten* (= Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke, Serie VI, Band 4), vorgelegt von Martin Eybl, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 2000.
- Gluck, Christoph Willibald, *Il Parnaso confuso. Azione teatrale in einem Akt von Pietro Metastasio* (= Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke, Abteilung III: Italienische Opereserie und Opernserenaden 25), hg. von Bernd Baselt, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1970.
- Haydn, Johann Michael, *Missa Sancti Hieronymi MH 254 per Soli SATB, Coro SATB, 2 Oboi soli, 2 Oboi in ripieno, 2 Fagotti, 3 Tromboni e Basso continuo (Organo e Bassi)* (= CV 54.254/03), hg. von Armin Kircher, *Ausgewählte Werke – Urtext, Klavierauszug*, Stuttgart: Carus, 2006.
- Hofmann, Leopold, *Four symphonies* (= The symphony, 1720–1840. Series B, Austria, Bohemia, Slovakia, and Hungary 7), hg. von G. Cook Kimball, New York [u.a.]: Garland Publications, 1984.
- Holzbauer, Ignaz, *Instrumentale Kammermusik* (= EdM 24), hg. von Ursula Lehmann, Kassel: Nagels, 1954.
- Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts 1. Quartette und Quintette (ohne Klavier)* (= DTB 15), hg. von Hugo Riemann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914
- Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts 2. Trios und Duos (ohne Klavier und mit obligatem Klavier)* (= DTB 16), hg. von Hugo Riemann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1915.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Kirchensonaten* (= CV 51.067), hg. von Ulrich Leisinger, Stuttgart: Carus, 2006, S. 2.
- Ordenez, Carlo d', *Seven Symphonies. C1, F11, A8, C9, C14 minor, G1, Bb 4* (= The symphony, 1720–1840. Series B, Austria, Bohemia, Slovakia, and Hungary 4), hg. von A. Peter Brown, New York [u.a.]: Garland Publications, 1979.
- Pasterwiz, Georg, *VIII. Fughe. PER L'ORGANO, O CLAVICEMBALO Composte, e dedicate a Sua Eccellenza GODEFREDO L. BARONE DE SWIETEN Consiliario Intimo di Sua Majestà Imp: e Real: Commendatore del Reale Equiestre Ordine di S. Stefano e Massimo Fautore delle Scienze e dell'arti Liberali [...]*, Vienne: Magazin de Musique, 1792.

Sinfonien der pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker) 1 (= DTB 3/1), hg. von Hugo Riemann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902.

Sinfonien der pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker) 2/1 (= DTB 7/2), hg. von Hugo Riemann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906.

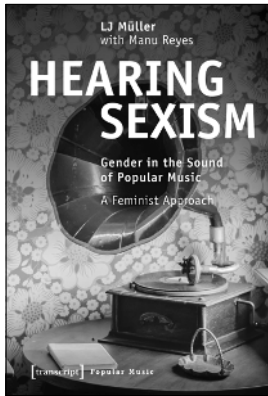
Stadler, Maximilian, *Musikalisches Würfelspiel zur Komposition von Menuetten und Trios für Klavier. Wien 1781*, Nachdruck der Ausgabe Wien 1781, hg. von Otto Biba, Wien: Gesellschaft der Musikfreunde, 1989.

Bildnachweis

- Abb. 1: Unbekannter Künstler, Idealansicht des Stiftes St. Florian von Süden, 1717, Stift St. Florian, Kunstsammlungen, Foto: Franz Reischl, abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian.
- Abb. 2: P. Heinrich Wondratschs »KATALOGUS OPERUM MUSICALIUM [...]« 1830ff., Stift Göttweig, Stiftsarchiv, Foto: Bernhard Rameder.
- Abb. 3: P. Heinrich Wondratschs »KATALOGUS OPERUM MUSICALIUM [...]« 1830ff., Bd. 1, mit Tusche gezeichnetes Titelblatt, rechts angeklebte Registermarke mit der Beschriftung »Missae [et de] Requ[iem]«, Stift Göttweig, Stiftsarchiv, Foto: Bernhard Rameder.
- Abb. 4: Eintrag zu Florian Leopold Gassmanns Sinfonia in A-Dur HILG 143 in Wondratschs Katalog von 1830ff., Bd. 2, S. 853; Titelblätter von A-GÖ Mus.Hs. 2672/1 und 2672/2, Stift Göttweig, Musikarchiv, Foto: Bernhard Rameder.
- Abb. 6: Incipits bisher unbekannter Sinfonien von Carl Ditters von Dittersdorf laut Inventar 1771ff. des Augustiner-Chorherrenstiftes Vorau, in: »Catalogus oder Verzeichnüs aller Musikalien wie auch Musikalischer Instrumenten eines Vorauerischen Chors. so Verfertiget wurde Anno 1771«, Stift Vorau, Musikarchiv, StAV–06/II.03.001, S. 11 (Nr. 3), 13 (40) und 19 (8).
- Abb. 9: Notenschrank mit beschrifteten Fächern, Westempore der Vorauer Stiftskirche, Foto: Stiftsarchiv Vorau.
- Abb. 10: Aufführungsdaten auf der Umschlagrückseite der Göttweiger Abschrift von Joseph Haydns Sinfonie Nr. 49 in f-Moll (A-GÖ Mus.Hs. 2724), Stift Göttweig, Musikarchiv, Foto: Bernhard Rameder.
- Abb. 11: Krypta der Göttweiger Stiftskirche, Stift Göttweig, Foto: Bernhard Rameder.
- Abb. 12: Stift Melk Marmorsaal © Stift Melk, Augustin Baumgartner Graz.
- Abb. 13: Sommerrefektorium aus der Göttweiger Veduten-Serie, Kupferstich von Salomon Kleiner, gedruckt 1744, Stift Göttweig, Stiftsarchiv.
- Abb. 14: A-KR Mus.Hs. H 28.218–222, Umschlagvorderseite mit Titel und Vorderseite der Bassostimme, Stift Kremsmünster, Musikarchiv, Foto: P. Amand Kraml.
- Abb. 15: Joseph Anton Koch (1768–1839), *Karikatur auf Mönche: Prasserei* (1793), Feder, Pinsel in Sepia, laviert, weiß gehöht, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett Dresden, Inventarnr. C 1908–296, Foto: Herbert Boswank.

- Abb. 17: Schriftprobe des »Fürnberg-Morzin-Kopisten Nr. 4« aus den Melker Beständen, Stift Melk, Musikarchiv, Mus.Hs. V.66 mit Hob III:4 in Bearbeitung für Streichtrio und Cembalo, fol. 4v, abgedruckt mit Genehmigung des Benediktinerstiftes Melk/Musikarchiv.
- Abb. 18: Schriftprobe von P. Rupert Helm auf händisch rastriertem Papier, Kopie datiert auf 1773, Stift Melk, Musikarchiv, Mus.Hs. V.777 mit Hob II:2, fol. 1r, abgedruckt mit Genehmigung des Benediktinerstiftes Melk/Musikarchiv.
- Abb. 19: Schriftprobe von P. Rupert Helm auf venezianischem Papier, Kopie datiert auf 1777, Stift Melk, Musikarchiv, Mus.Hs. IV.224 mit Hob I:46, fol. 1r, abgedruckt mit Genehmigung des Benediktinerstiftes Melk/Musikarchiv.
- Abb. 21: Karl Ehrenbert von Moll als Schüler an der Ritterakademie in Kremsmünster, Ölbild, 1773, angefertigt von Maria Anna Katharina Gürtler, Stift Kremsmünster, Sternwarte, Foto: P. Amand Kraml.
- Abb. 22: P. Georg Pasterwiz OSB, Ölbild, um 1795 (Maler unbekannt), Stift Kremsmünster, Musikarchiv, Foto: P. Amand Kraml.
- Abb. 24: Göttweiger Kopie von Hob I:108 (Mus.Hs. 2699) mit dem von Pater Leander Staining angefertigten Titelblatt und Schriftproben des Notenschreibers (vl 2/vla/bs, jeweils fol. 1r), Stift Göttweig, Musikarchiv, Foto: Bernhard Rameder.

Musikwissenschaft



LJ Müller

Hearing Sexism

Gender in the Sound of Popular Music.
A Feminist Approach

August 2022, 208 p., pb.

25,00 € (DE), 978-3-8376-5851-4

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5851-8



Vera Grund, Nina Noeske (Hg.)

Gender und Neue Musik

Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart

2021, 370 S., kart.,

21 SW-Abbildungen, 8 Farbabbildungen

40,00 € (DE), 978-3-8376-4739-6

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4739-0



Sonja Heyer

Die Kunst der Dauer

Transformative Erhabenheit in der zeitgenössischen Musik

Oktober 2022, 280 S., kart.,

21 SW-Abbildungen, 1 Farbabbildung

45,00 € (DE), 978-3-8376-6498-0

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6498-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Musikwissenschaft



Alexander Lederer

Die Narrativität der Musik im Film

Audiovisuelles Erzählen als performatives Ereignis

Dezember 2022, 306 S., kart., 3 SW-Abbildungen
49,00 € (DE), 978-3-8376-6392-1

E-Book:

PDF: 48,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6392-5



Martin Eybl

Sammler*innen

Musikalische Öffentlichkeit und ständische Identität,
Wien 1740-1810

September 2022, 590 S., kart.,
25 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen
59,00 € (DE), 978-3-8376-6267-2

E-Book:

PDF: 58,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6267-6



Frédéric Döhl

Zwischen Pastiche und Zitat

Die Urheberrechtsreform 2021
und ihre Konsequenzen für die künstlerische Kreativität

August 2022, 294 S., kart.
46,00 € (DE), 978-3-8376-6248-1

E-Book:

PDF: 45,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6248-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**