

Barockmusik in schwäbischen Klöstern oder schwäbische Klostermusik im Barockzeitalter? Eine kritische Bestandsaufnahme

Christian Thomas Leitmeir

Der Barock wird oft als das »goldene Zeitalter« der Klöster und geistlichen Stifte Süddeutschlands gefeiert. Nachdem die Klöster den Wirren und Verwüstungen der Reformation, des Dreißigjährigen Kriegs und des Spanischen Erbfolgekriegs entronnen waren, erlebten sie einen ungeheuren kulturellen und wirtschaftlichen Aufschwung. Der Glanz dieser Blütezeit erstrahlt umso heller vor der Kontrastfolie der Säkularisation, die dem klösterlichen Leben ab 1803 schlagartig den Garaus machte.¹ Uns Nachgeborenen begegnet diese Welt vor allem in prächtigen Klosterkirchen, Prälaturen, Bibliotheks- und Festsälen – allerdings oft nur mittelbar, da sie, wenn überhaupt erhalten, dann kaum noch als Klöster fungieren.

Obwohl Musik in vielen Klöstern eine tragende Rolle spielte, ist es weitaus schwieriger, ihren Stellenwert aus heutiger Sicht zu ermessen. Im Unterschied zu den bildenden Künsten ist Musik wesentlich immateriell und performativ. In ihrer eigentlichen Erscheinungsform, dem Erklingen, ist sie an den konkreten Vollzug gebunden. Sobald die Töne verhallt sind, entzieht sie sich dem sinnlichen Erleben.² Für die Musikgeschichte, die den klingenden Gegenstand ernst nimmt, hat dies einschneidende Konsequenzen. Im strengen Sinne können wir historisch über die Musik der Vergangenheit nur insofern schreiben, als sie eine (die Zeitläufte überdauernde) Spur hinterlassen hat, also materiell greifbar geworden ist. Als Quellen dienen neben den in textlicher Form kristallisierten Aussagen *über* Musik auch die Instrumente oder notierten Aufführungsmaterialien, mit und aus denen musiziert wurde.³

1 Die grundlegenden Darstellungen hierzu: Rainer BRAUN/Joachim WILD u. a. (Hg.), *Bayern ohne Klöster? Die Säkularisation 1802/03 und die Folgen*, Ausstellung des Bayerischen Hauptstaatsarchivs, München, 22. Februar bis 18. Mai 2003 (Ausstellungskataloge der Staatlichen Archive Bayerns 45) München 2003. Alois SCHMID (Hg.), *Die Säkularisation in Bayern 1803: Kulturbruch oder Modernisierung?* (Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte: Beiheft B23) München 2003.

2 So konstatierte bereits im 7. Jahrhundert Isidor von Sevilla in seinen *Etymologien*: Isidor von Sevilla, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, III.5.1: »Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt« (zitiert nach der Ausgabe von Wallace Martin LINDSAY [Hg.] [Oxford Classical Texts] Oxford 1911).

3 Dieser fundamentale Aspekt spielt in den einschlägigen methodischen Überlegungen zur Musikgeschichte, die eher von Fragen des (auch überzeitlichen) Werkbegriffs bestimmt ist, nur eine marginale Rolle. Georg KNEPLER, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis: zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*, Leipzig 1977. Carl DAHLHAUS, *Grundla-*

Vor dem Hintergrund dieser methodischen Vorbemerkungen lässt sich bereits die Schwierigkeit der Aufgabe ermessen, über *die* klösterliche Musik im »Schwäbischen Barockwinkel« zu sprechen. Infolge der Säkularisation kam es zu erheblichen Quellenverlusten.⁴ Archivbestände wurden, sofern nicht komplett makuliert, auf rechtlich relevante Quellen zu Besitztümern, Urbaren, Verträgen und Statuten reduziert; an Schriftstücken, die sich hingegen auf kulturelle Aspekte bezogen, bestand kein Interesse.⁵ Während von Klosterbibliotheken wenigstens Zimelien überlebten, litten Musikalien des 18. Jahrhunderts darunter, dass sie zumeist separat von der eigentlichen Büchersammlung aufbewahrt wurden; häufig lagerten sie (wie auch Instrumente oder andere Objekte des persönlichen Gebrauchs) in Schränken auf der Empore oder in den Zellen einzelner Konventualen. Vor Ort als Aufführungsmaterialien angefertigt, war ihr Materialwert gering, und ihr Erscheinungsbild keine ästhetische Augenweide. Ob des sich stets ändernden Geschmacks hatten Musikalien ohnehin selbst bei Kundigen nur eine kurze Halbwertszeit. Wenn nicht mehr Gebrauchtes nicht schon im 18. Jahrhundert aussortiert wurden, dann fiel es spätestens späteren Ausräumaktionen zum Opfer. Weil der Status von Musikhandschriften so prekär blieb, rief Robert Münster – Leiter der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek und einer der besten Kenner der Klostermusik des 18. Jahrhunderts – in den 1970er Jahren ein großangelegtes Katalogisierungsprojekt ins Leben, um den Status quo der einzelnen Bestände zu erfassen. Die daraus resultierenden *Quellenkataloge zur Bayerischen Musikgeschichte* sind nach wie vor zentral, um eine Vorstellung von dem – ohnehin dezimierten und verstreuten – Musikalien aus Klöstern zu gewinnen.⁶

gen der Musikgeschichte (Musiktaschenbücher / Theoretica 15) Köln 1977, vor allem Kapitel 3: »Was ist eine musikhistorische Tatsache?«. Gerhard OEXLE, »Was ist eine historische Quelle?«, in: *Die Musikforschung* 57 (2004), S. 332–350. Friedrich GEIGER/Tobias JANZ, Carl Dahlhaus/Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre, Paderborn 2016. Michele CALELLA/Nikolaus URBANEK, *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart 2013.

4 Rainer BRAUN/Joachim WILD (Hg.), *Bayern ohne Klöster? Die Säkularisation 1802/03 und die Folgen* (Ausstellungskatalog der Staatlichen Archive Bayerns 45), München 2003, insbesondere S. 114–130. Alois SCHMID (Hg.), *Die Säkularisation in Bayern 1803. Kulturbruch oder Modernisierung?* (Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte. Beiheft B23), München 2003.

5 Das Kanonissenstift von Edelstetten ist nur ein Beispiel für diese Tendenz. Bei seiner Mediatisierung wurde das erst 1784 zur Reichsabtei erhobene Stift 1803 dem Fürstentum Ligne zugeschlagen, und ist seit 1805 im Besitz der Fürsten Esterházy. Die im StAA erhaltenen Archivalien umfassen fast ausschließlich Urkunden und Urbare. Norbert SCHMID OPraem, *Die Kollegiat- und Kanonissenstifte in Bayern*, Windberg 1973, S. 124–126.

6 Die ursprünglich von der Generaldirektion der Bayerischen Staatlichen Bibliotheken und später von der Bayerischen Staatsbibliothek herausgegebene Reihe »Kataloge bayerischer Musiksammlungen« erscheint seit 1971 beim Münchner Henle-Verlag. Einen retrospektiven Bericht über das Katalogisierungsprojekt bietet der Initiator Robert MÜNSTER, »Vorgeschichte und Ergebnisse der DFG-geförderten Musikhandschriften-Katalogisierung in Bayern. Die von München aus betreuten Projekte mit den Beiträgen von RISM«, in: Klaus Walter LITGER (Hg.), *Entwicklungen und Bestände. Bayerische Bibliotheken im Übergang zum 21. Jahrhundert*. Hermann Holzbauer zum 65. Geburtstag, Wiesbaden 2003, S. 181–193.

Die nicht besonders günstige Quellenlage erweist sich im Hinblick auf den sogenannten »Schwäbischen Barockwinkel« als gravierend – ohnehin ein anachronistischer Begriff, der erst in den 1980er Jahren als Teil eines neuen Marketingkonzepts für den Landkreis Günzburg eingeführt wurde.⁷ Wenn man diese Grenzen zu Grunde legt, ist die Ausbeute an musikalischen Quellen verschwindend gering. Aus dem Damenstift Edelstetten und der Prämonstratenserabtei Ursberg (wo immerhin der komponierende Konventuale Isfried Kettner bezeugt ist) sind weder musikalische Quellen noch Instrumente dokumentiert.⁸ Vom Augustinerchorherrenstift Wettenhausen gelangte über die Privatsammlung des Klerikers und Musikgelehrten Raymund Schlecht (1811–1891)⁹ immerhin die Abschrift einer Messe mit Zuschreibung an Mozart in die Eichstätter Universitätsbibliothek: Die *Missa brevis* in G-Dur ist auf dem Umschlag explizit zur Verwendung »ad chorum Wettenhusanum 1800« deklariert (Abb. 1).¹⁰

Während dieser Stimmensatz eine Momentaufnahme der Zeit unmittelbar vor der Säkularisation erlaubt, verweisen die anderen erhaltenen Wettenhausener Musikalien in die Spätblüte der Renaissance. Unter dem rührigen Propst Jakob Flexle (reg. 1605–1628) erwarb der Konvent eine Reihe von Drucken mit Figuralmusik für die Gottesdienste im nachtridentinischen Reformritus:¹¹ Die *Antiphonarium Vespertinum* (Venedig 1597) und *Antiphonae omnes* (Venedig 1600) des venetianischen Regularkanonikers Girolamo Lambardi bildeten einen Grundstock für die Vesper aller Sonn-, Feier- und Gedenktage des Kirchenjahres;¹² mit den sechs Ordinarumsvertonungen aus Orlando di Lasso

7 Zur Einführung dieses Begriffs siehe Raphael GERHARDT, »Der Schwäbische Barockwinkel – Versuche einer räumlichen Annäherung«, in diesem Band.

8 Dietmar SCHIERSNER, *Stiftsdamen und Damenstifte in Augsburg und Edelstetten im 18. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2014, S. 319–320. – Die nunmehr in Ursberg befindliche Sammlung wurde aus Kloster Holzen dorthin transferiert, nachdem die Josephskongregation dort eingerichtet wurde. Sie umfasst einige Quellen der Holzer Benediktinerinnen, aber vor allem Abschriften aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nicole SCHWINDT-GROSS/Barbara ZUBER, *Die Musikhandschriften der St. Josefskongregation Ursberg, des Cassianerums Donauwörth und der Malteser Studienstiftung Amberg* (Kataloge Bayerische Musiksammlungen 15), München, 1992, S. VI.

9 Joseph GMELCH, »Raymund Schlecht. Sein Lebensgang, sein Wirken und seine schriftstellerische Tätigkeit«, *Sammelblatt des Historischen Vereines Eichstätt*, 45 (1930), S. 24–74.

10 Hildegard HERRMANN-SCHNEIDER et al. (Hg.), *Thematischer Katalog der Musikhandschriften in Eichstätt. Sammlung Raymund Schlecht* (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 11/2–3), München 1999, S. XVI und 118. Zur Zuschreibung an Mozart siehe H. C. ROBBINS LANDON, »Mozart fälschlich zugeschriebene Messen«, in: *Mozart-Jahrbuch 1957*, S. 85–95.

11 Friedhelm BRUSNIAK, »Das »Cantionale Quartum Monasterii Wettenhusani«. Ein Zeugnis der musikalischen Beziehungen zwischen Tirol und Schwaben im frühen 17. Jahrhundert«, in: Josef FOCHT/Evi HEIGL, *Musik in Mittelschwaben einst und jetzt* (Schriftenreihe der Museen des Bezirks Schwaben 23), Oberschönfeld 2000, S. 22 f.

12 Dillingen, Studienbibliothek, XV I 1: Girolamo Lambardi, *Antiphonae omnes iuxta ritum Romani breviarii pro totius anni dominicis diebus in primis, & secundis vespers nunc primum ... harmonicis elaboratissimisqve contrapunctis exornatae nec non ad Dei honorem, ac sua ecclesiae commodum in lucem editae, atque in duas partes coactae ... quae ad Vesperas in Sabbato ad Magnificat attinent in prima, quae verò in Vesperis diei dominicae concinuntur in secunda*

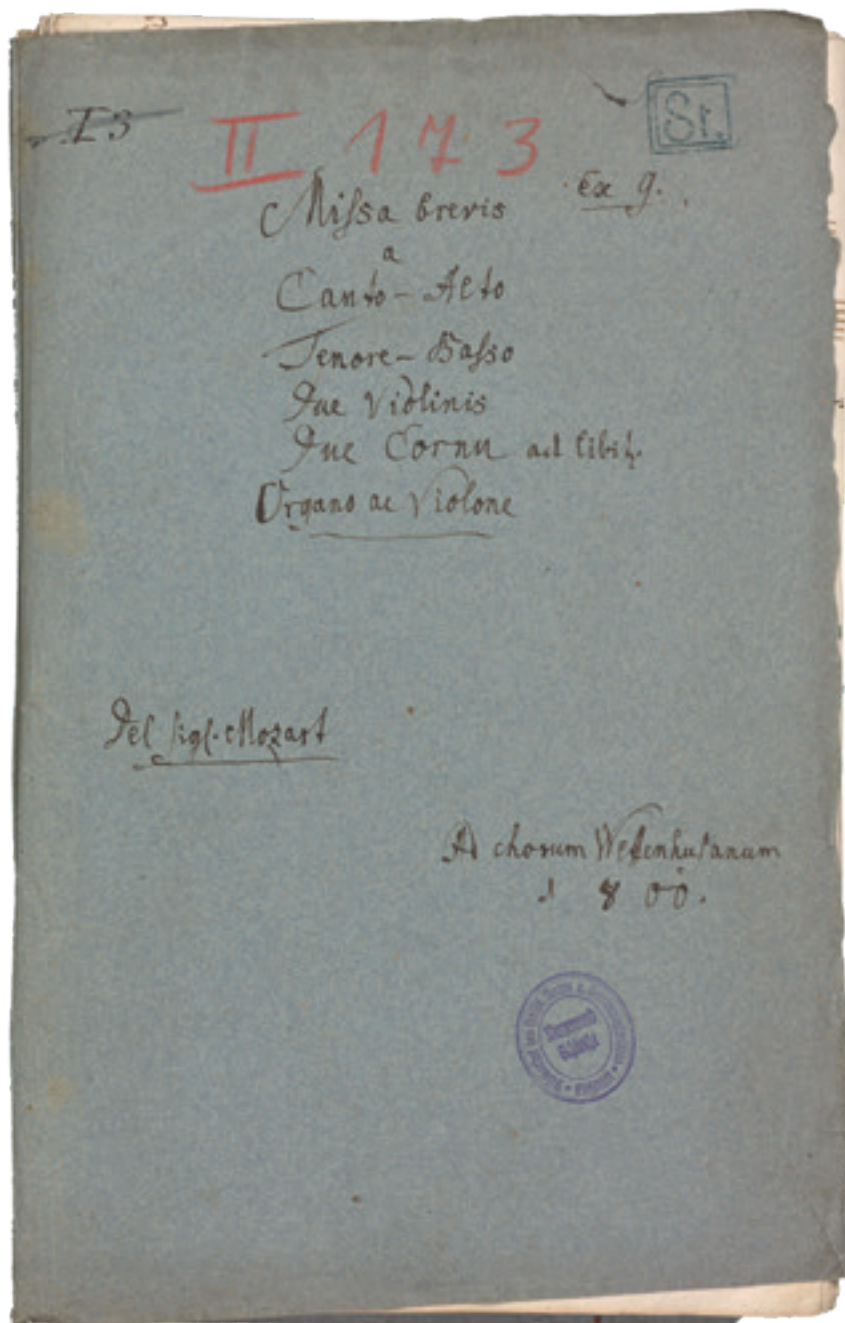


Abb. 1a: Universitätsbibliothek Eichstätt, Esl II 173

Missa brevis Ex G. | a | Canto-Alto | Tenore-Basso | Due Violinis | Due Cornu
ad libit. | Organo ac Violone | Del Sigr. Mozart | A chorum Wettenhusanum |
1800 (Schreiber: Joseph Mayr). Umschlag

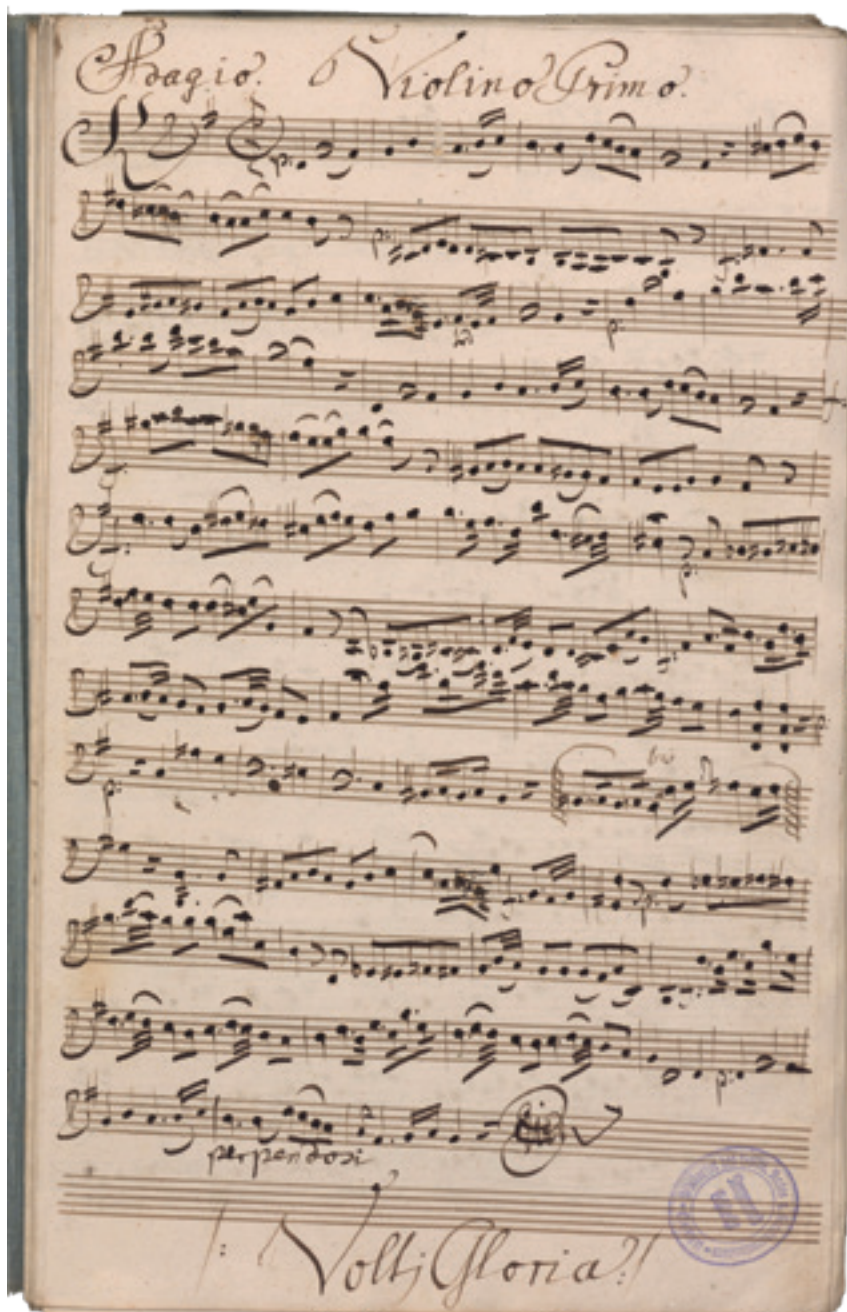


Abb. 1b: Universitätsbibliothek Eichstätt, Esl II 173

Missa brevis Ex G. | a | Canto-Alto | Tenore-Basso | Due Violinis | Due Cornu
ad libit. | Organo ac Violone | Del Sigr. Mozart | A chorum Wettenhusanum |
1800 (Schreiber: Joseph Mayr). Erste Seite der Violinstimme

Missae posthumae (München 1610) war für die feierliche Gestaltung von Messen gesorgt.¹³ Von besonderem Interesse ist eine als »Cantionale Quartum« titulierte Chorbuchhandschrift, die neben dem weit verbreiteten Venezianer Repertoire (Giovanni Croce) auch seltene Werke und gar Unika von Musikern der Tiroler Hofkapelle (Hans Stadlmayr, Jakob Flori, Claudio Bramieri) beinhaltet.¹⁴ Vermittelt wurden letztere Werke vermutlich durch die im benachbarten Günzburg angesiedelte Hofkapelle des Markgrafen Karls von Burgau (reg. 1606–1618), dem Sohn aus der morganatischen Ehe des Tiroler Erzherzogs Ferdinand II. von Österreich (1529–1595) mit der Augsburger Patrizierin Philippine Welser (1527–1580).¹⁵ Ihrer Funktion als Liturgika der tridentinischen Reform zeichnen sich all diese Quellen durch ein archaisierendes Erscheinungsbild aus. Während im 17. Jahrhundert bereits »flottere« Notationsformen die Führung übernehmen, wissen sich die Wettenhausener Quellen der altehrwürdigen Chorbuchtradition verbunden, deren eckige Notenköpfe der »nota quadrata« des Chorals nachempfunden sind (Abb. 2).

Die geringe Ausbeute an erhaltener Klostermusik aus dem eigentlichen »Schwäbischen Barockwinkel« legt eine Ausweitung des Territoriums nahe. In seinem jüngst erschienenen Bildband zum »Schwäbischen Barockwinkel« transzendierte Georg Strobl die Landkreisgrenzen, damit, wie er bekannte, auch die »Höhepunkte schwäbischer Barockgeschichte« wie Ottobeuren, Buxheim und Roggenburg berücksichtigt werden konnten (diesen fallen dann aber die im heutigen Landkreis Günzburg gelegenen Klöster in Ursberg und Wettenhausen

habeantur, Venedig 1600. Girolamo Lambardi, Antiphonarivm Vespertinum Dierum Festorum Totius Anni iuxta ritum Romani Breviarii iussu Pii V. reformati, nunc nuper pulcherrimis contrapunctis exornatum atque auctum ... in tres partes distributum, quarum una complectitur dies festos Domini, altera Proprium sanctorum, tertia Commune, Venedig 1597.

- 13 Dillingen, Studienbibliothek XV I 2: Orlando di Lasso, *Missae posthumae*, ritu veteri Romano Catholico, in modos qua senos, qua octonos temperatae, hactenus ineditae ... vulgatae demum affectu, studio sumtu superstitis filii Rudolphi de Lasso, München 1610.
- 14 Dillingen, Studienbibliothek, XV I 2 a. Inhalt: Giovanni Croce, *Missa* (6st.); Giovanni Croce, *Magnificat* 2. Toni (6st.); Giovanni Croce, *Ad psalmos omnium tonorum* (6st.); Johann Stadlmayr, *Salve regina* (5st.); Johann Stadlmayr, *Magnificat super Gittene Canzonette* (6st.); Jakob Flori, *Magnificat super Morir nel puol mio core* (5st.); Claudio Bramieri, *Magnificat sopra un aria spagniola* (5st.); Giovanni Croce, *Magnificat sopra dun si bel fuoco* (5st.); Giovanni Croce, *Magnificat super Nasce la pena mia* (5st.).
- 15 Giovanna DEGLI AVANCINI, *Historische Beziehungen zwischen Schwaben und Tirol von der Römerzeit bis zur Gegenwart*. Ausstellung der Stadt Augsburg und des Bezirkes Schwaben. Augsburg – Zeughaus, Tokanische Säulenhalle 7. Juli–15. Oktober 1989, Rosenheim 1989, Katalog-Nr. 34.07. Friedhelm BRUSNIAK, »Ein unbekanntes Parodiemagnificat von Claudio Bramieri aus der Zeit um 1600«, in: Ulrich KONRAD/Jürgen HEIDRICH/ Hans Joachim MARX (Hg.), *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte*. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag, Göttingen 2002, S. 203–217. Friedhelm BRUSNIAK, »Das »Cantionale Quartum Monasterii Wettenhusani«. Ein Zeugnis der musikalischen Beziehungen zwischen Tirol und Schwaben im frühen 17. Jahrhundert«, S. 23. Zur Hofkapelle Karls von Burgau siehe Josef FOCHT, »Musik und Theater in Städten und Residenzen«, in: Josef FOCHT/Evi HEIGL, *Musik in Mittelschwaben einst und jetzt*, S. 37–43, dorst S. 38 f.

zum Opfer).¹⁶ Auch in vorliegendem Beitrag sollen die Grenzen des »Schwäbischen Barockwinkels« etwas weiter gefasst werden, allerdings im Unterschied zu Strobl unter Bezugnahme historischer plausibler Kategorien. Um das Gebiet der klösterlichen Topographie grob zu umreißen, bietet sich die Niederschwäbische Benediktinerkongregation vom Hl. Geist an.¹⁷ Nachdem Pläne zur Errichtung einer deutschen Kongregation am Widerstand der Landesherren gescheitert waren,¹⁸ konnten sich regionale Kongregationen in Oberschwaben (1603), Österreich (1625), Salzburg (1641) und Bayern (1684) etablieren; diesen Vorbildern folgend, schlossen sich auf dem Gebiet des Bistums Augsburg die Allgäuer Abteien Füssen, Irsee und Ottobeuren, die nordschwäbischen Klöster von Mönchsdeggingen und Donauwörth (letzteres nur bis 1727),¹⁹ das in Holzheim im Landkreis Dillingen gelegene Fultenbach und die jetzt in Württemberg befindlichen Klöster Neresheim und Oberelchingen zu einer eigenen Kongregation zusammen (wohlgemerkt ohne St. Ulrich und Afra, das seine herausgehobene Stellung als Reichsstift nicht kompromittieren wollte).²⁰

Wären die räumlichen Koordinaten des erweiterten »Schwäbischen Barockwinkels« hiermit pragmatisch definiert, ist es nötig, über die zeitliche Eingrenzung der darin gepflegten barocken Klostermusik zu reflektieren. Das Attribut »barock« – ebenfalls ein Anachronismus – erweist sich aus musikgeschichtlicher Perspektive als wenig hilfreich.²¹ Im 18. Jahrhundert war »barock« ein Kampfbegriff der Musik- und Kunstkritik, um unnötigen Schwulst und die Überladung mit bizarren Wendungen und unnatürlichen melodischen Auszierungen zu beklagen. In seinem *Dictionnaire de Musique* (1768) definiert etwa Jean-Jacques Rousseau den Terminus »baroque« wie folgt:²²

16 Georg STROBL, Schwäbischer Barockwinkel. Barocke Pracht in einer Landschaft stiller Schönheit, Weißenhorn 2021, S. 6.

17 Walter PÖTZL, »Die niederschwäbische Benediktinerkongregation vom Hl. Geist«, in: Ulrich FAUST/Franz QUARTAL (Hg.), Die Reformverbände und Kongregationen der Benediktiner im deutschen Sprachraum, (Germania Benedictina 1), St. Ottilien 1999, S. 653–674. Mario DELL'OMO, übersetzt von Hermann J. BENNING, Geschichte des abendländischen Mönchtums vom Mittelalter bis zur Gegenwart: Das Charisma des hl. Benedikt zwischen dem 6. und 20. Jahrhundert (SMGBO, Ergänzungsband 51), St. Ottilien 2017, S. 495f.

18 Philibert SCHMITZ, Geschichte des Benediktinerordens, Bd. 4, Einsiedeln 1960, S. 124.

19 PÖTZL, »Die niederschwäbische Benediktinerkongregation vom Hl. Geist«, S. 665.

20 Ein Gutteil der Archivalien aus den betreffenden Klöster sind zusammengefasst unter der Rubrik »Congregatio Benedictina Augustana« im StAA.

21 Zur Begriffsgeschichte des Terminus in Bezug auf Musik siehe Claude PALISCA, »Barock« (1985), Hans Heinrich EGGBRECHT (Hg.), Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Bd. 1, Augsburg o. J.

22 Jean-Jacques ROUSSEAU, Dictionnaire de Musique, Paris 1768, Art. *Baroque*, S. 41. »Baroco« war in der frühen Neuzeit ein Aide-memoire für eine spezifische Kategorie des Syllogismus, der im Deutschen als »Modus Barbara« firmiert. Robert HUDSON VINCENT, »Baroco: The Logic of English Baroque Poetics«, in: Modern Language Quarterly, 80/3 (2019), S. 233–259.

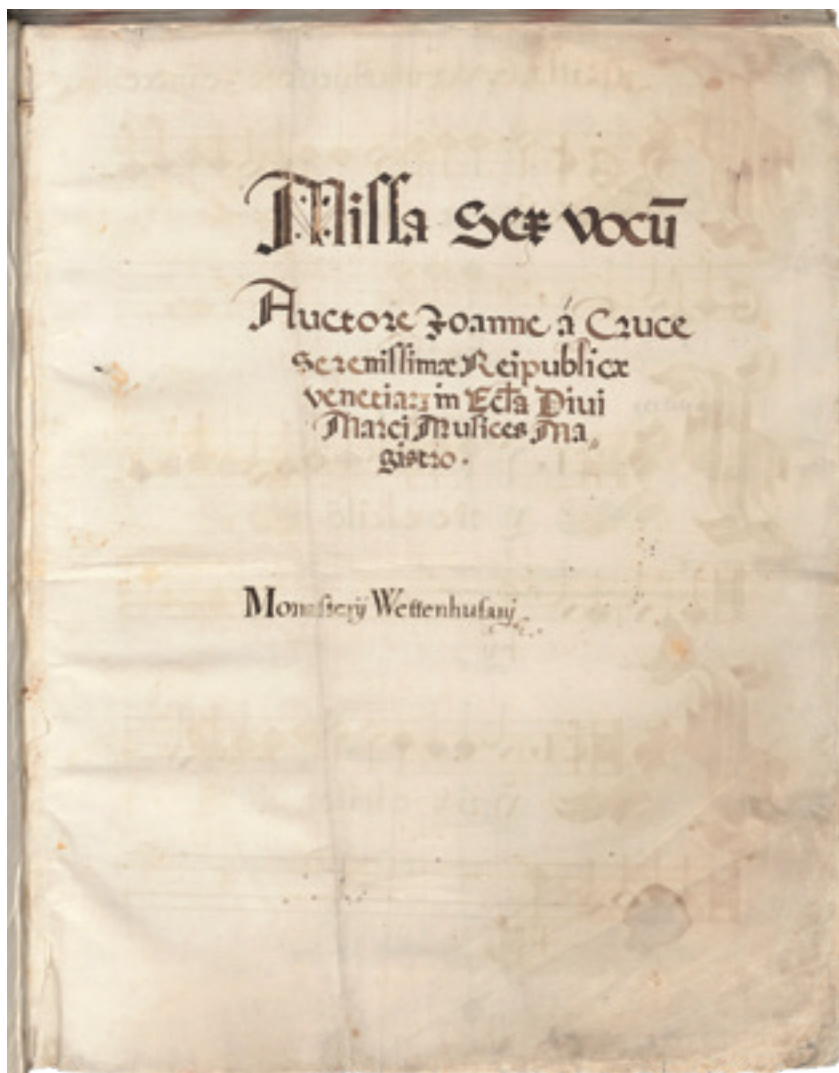


Abb. 2a: Dillingen, Studienbibliothek, XV 487, Titelblatt mit Exlibris
»Monasterii Wettenshusani«



Abb. 2b: Dillingen, Studienbibliothek, XV 487, fol. 1v-2r, Giovanni Croce, Missa 6. vocum

Missa 6. vocum Authore Joanne Croce

M yrie eleison ⁂

Fyrie eleiso Fyrie eleison Fy

M yrie eleiso ⁂

Fyrie eleiso Fyrie eleison Fy

M yrie eleison ⁂

Fy

The image shows a page from a musical manuscript. At the top, the title 'Missa 6. vocum Authore Joanne Croce' is written in a Gothic script. Below the title, there are four systems of musical notation. Each system begins with a large, ornate initial letter 'M' in Gothic script, followed by the text 'yrie eleison' and a double bar line with a sharp sign. The second system has the text 'Fyrie eleiso Fyrie eleison Fy'. The third system has 'M yrie eleiso' and a double bar line with a sharp sign. The fourth system has 'Fyrie eleiso Fyrie eleison Fy'. The fifth system has 'M yrie eleison' and a double bar line with a sharp sign. The sixth system has 'Fy'. The musical notation consists of square notes on a five-line staff, with a treble clef and a sharp sign indicating the key signature. The paper is aged and yellowed.

Abb. 2c: Dillingen, Studienbibliothek, XV 487, fol. 2r, Giovanni Croce, Missa 6. vocum

Une Musique Baroque est celle dont l'Harmonie est confuse, chargée de Modulations & Dissonances, le Chant dur & peu naturel, l'Intonation difficile, & le Mouvement contraint. – Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *Baroco* des Logiciens.

Eine barocke Musik ist jene, deren Harmonie verworren ist, überladen mit Modulationen und Dissonanzen, der Gesang hart und wenig natürlich, die Intonation schwierig, und die Bewegung gezwungen. Es hat wohl den Anschein, dass die Bezeichnung aus dem Baroco der Logiker kommt.

In dieser Bedeutung lebte der Begriff bis ins 19. Jahrhundert fort.²³ Bezeichnenderweise wurde ausgerechnet Beethoven, dessen Neuerungen viele Musikkritiker vor den Kopf stießen, regelmäßig eine Neigung zum Barocken und Unverständlichen vorgeworfen.²⁴

Als neutrale musikgeschichtliche Epochenbezeichnung wurde »Barock« erstmals zu Beginn des 20. Jahrhunderts verwendet. Wie Meike Wilfing-Albrecht erhellte,²⁵ wurde der Weg dazu von der Wiener Kunstgeschichte unter Alois Riegl und Max Dvořák bereitet, die, wie zuvor bezüglich der spätantiken Kunst, eine Aufwertung bislang als minderwertig angesehener Stilepochen betrieben.²⁶ Riegl und Dvořák wurde »Barock« – auf gleicher Ebene wie die ihn umgebenden Epochen »Renaissance« und »Klassik« – in eine kunsthistorische Entwick-

23 So zum Beispiel noch Eduard BERNSDORF, *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst: für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten*, Bd. 1, Dresden 1865, S. 337: »Barock, (franz. *baroque*, ital. *Barocco*), ist bei Erscheinungen des Lebens und der Kunst das Launenhaft-Wunderliche, sofern es bis in's Ungereimte und Nürrische übergeht; es nähert sich dem Bizarren, habe aber mehr als diese noch den Nebenbegriff des Komischen. In Werken der Tonkunst äußert sich das Barocke durch seltsame Tonverbindungen und Akkordkombinationen, durch fremdartige Modulationen und contrastirende Rhythmen usw. Barock zu sein ohne Noth ist leider ein häufiges Vorkommen bei Tonstücken unserer Zeit; die Barockerie wird für Genialität angesehen, und meist versteckt sich Gedankenarmuth und Unwissenheit hinter der Seltsamkeit.«

24 So etwa bei Louis SPOHR, *Lebenserinnerungen*, erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen herausgegeben von Folker GÖTHEL, Bd. 1, Tutzing 1968, S. 179: »Sein stetes Streben, originell zu sein und neue Bahnen zu brechen, konnte nun nicht mehr wie früher durch das Ohr vor Irrwegen bewahrt werden. War es daher zu verwundern, daß seine Arbeiten immer barocker, unzusammenhängender und unverständlicher wurden? [...] Ich finde darin einen neuen Beleg zu dem, was ich schon in Wien bemerkte, daß es Beethoven an ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn fehlte.«

25 Die hier gegebene Übersicht folgt dem grundlegenden Aufsatz von Meike WILFING-ALBRECHT, »Baroque« in *Early Musicology and Art History: Egon Wellesz's Concept of an Austrian Tradition*, in: *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies* (2024), <https://musau.org/parts/neue-article-page/view/164> (zuletzt besucht: April 2025).

26 Alois Riegl hielt seit dem Wintersemester 1894 an der Universität Wien viel beachtete Vorlesungen zur »Kunstgeschichte des Barockzeitalters«. Einschlägig war vor allem die nachgelassene Monographie, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, hg. von Arthur BURDA and Max DVOŘÁK, WIEN 1908.

lungslinie einbezogen, die letztlich in die zeitgenössische Kunst münden sollte. Dabei setzten sie einen regionalen Schwerpunkt auf den römischen Barock und den Wiener Barock (von den Türkenkriegen bis zu Karl VI.). An diese Bedeutung knüpfte Egon Wellesz an, der »Barock« als neutralen Epochenbegriff in die Musikgeschichte einführte.²⁷ Für Wellesz war der italienische bzw. Wiener Barock eine kulturelle Erscheinungen *sui generis*, die sich von Entwicklungen in Mittel- und Norddeutschland dezidiert unterschied:²⁸

Es kam ein neues Element hinzu, das zeitweilig das italienische überwucherte, zeitweilig wieder von diesem verdrängt wurde, und aus dieser Verbindung kristallisierte sich eine neue Kunst heraus, die im Innersten auf den im Volke noch fortlebenden Resten der ehemaligen heimischen Kultur wurzelte, und die man als österreichische Barocke zu bezeichnen pflegt. [...] Dabei werden malerische Effekte in der Verteilung von Licht und Schatten zugelassen, um durch eine optische Wirkung die Geschlossenheit der Form zu erhöhen; ebenso verhält es sich in der Musik, wo die dynamischen Kontraste auch dazu dienen, die Gliederung der Form hervortreten zu lassen. [...] Es macht sich das Bedürfnis nach Stimmungswechseln innerhalb eines Tonstückes mehr und mehr geltend, wodurch von selbst ein subjektives, dramatisches Moment in die Musik kommt. Die Polyphonie entspringt daher nicht so sehr, wie etwa bei der norddeutschen Organistenmusik, einer tektonischen Notwendigkeit, sondern ist ebenfalls nur ein Mittel, um eine besondere Stimmung auszudrücken; deshalb wird sie auch häufig, mit rein harmonischen Partien kontrastierend gebraucht.

Zum Verständnis der klösterlichen Barockmusik Süddeutschlands ist die von Wellesz eingenommene Perspektive lohnender als die heute vielfach vorgenommene Verengung auf die Zentren Leipzig, Berlin und Hamburg, und Protagonisten wie Bach, Telemann und Händel. Denn dieser lutherische Barock spielte sich ausgerechnet in einem visuellen Umfeld ab, das nicht mit den Barockbauten eines Fischer von Erlach, Balthasar Neumanns, Dominikus Zimmermanns oder der Familie Dientzenhofer korrespondiert. Die Silbermann-Orgeln, die als Inbegriff mitteldeutschen Barocks gelten können, etwa befinden sich überwiegend in gotischen Kirchenräumen wie dem Freiburger Dom, die seit der Reformation keine einschneidenden Umgestaltungen erfahren hatten.

27 Egon WELLESZ, »Renaissance und Barock: Ein kulturgeschichtlicher Beitrag zur Frage der Stilperioden«, in: Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft, 11 (1909/10), S. 37–45. Egon WELLESZ, »Der Beginn des Barock in der Musik«, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 13 (1919), S. 56–76. Egon WELLESZ, *Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien*, Wien 1922.

Der allgemein gebräuchliche musik- und kunstgeschichtlich Stilbegriff »Barock« ist für unsere Zwecke schon allein deshalb defizitär, weil er nicht vermag, die Vielfalt an musikalischen und künstlerischen Erscheinungen abzudecken. Das Spektrum klösterlicher Musikpflege reicht von einstimmigem Choral nach mittelalterlichem Vorbild und strengen a-cappella-Werke im Stile des 16. Jahrhunderts bis hin zu Werken in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die ohnehin als Rokoko, galanter Stil, Empfindsamkeit oder Frühklassik – und somit als eigene Stilepochen – gewertet werden müssten. Zwar sind auch diese Begriffe nur Behelfskonstruktionen, um sie von der eigentlichen Musik der Wiener Klassiker abzugrenzen, doch der Geltungsbereich des »Barock« hatte zweifelsohne mit der Jahrhundertmitte seinen Zenit überschritten.²⁹ Um aber die Musik der Klöster mit ihren noch heute bestehenden Bauten in Einklang zu bringen, sei »Barock« hier – pragmatisch und nicht wertend – als Etikett für das lange 18. Jahrhundert bis hin zur Säkularisation verwendet.

* * *

Nachdem diese Präliminarien geklärt sind, kann die in Aussicht gestellte Positionsbestimmung von klösterlicher Musikpflege im barocken Mittelschwaben in Angriff genommen werden. Um allgemeine Trends zu ermitteln, wurden die einschlägige Literatur und, soweit möglich, Quellen und Quellenkataloge aller einschlägigen Klöster und Stifte durchforstet. Zugegebenermaßen sind die Ergebnisse nur approximativ und vorläufiger Natur. Mit Ausnahme Robert Münsters ist die Erforschung der Klostermusik vor allem eine Domäne der Lokalforscher und lokal tätigen Kirchenmusiker geblieben. Überregionale und vergleichende Studien sind entsprechend noch zu leisten. Erschwerend kommt das bereits eingangs angesprochene Ungleichgewicht der quellenmäßigen Überlieferung. So ist die Musikgeschichte notgedrungen auf Bestände wie die von Ottobeuren angewiesen, das mit seinen über 1200 Musikhandschriften und 200 Musikdrucken eine dominierende Stellung in Süddeutschland einnimmt. Dem Konventualen Theodor Clarer, der nach der Säkularisation die Pfarrstelle von Ottobeuren versah, gelang der Coup, die Musiksammlung vor Ort zu erhalten,

28 Egon WELLESZ, »Studien zur Geschichte der Wiener Oper: Cavalli und der Stil der venetianischen Oper von 1640–1660«, in: Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 1 (1913), S. 1–103, das Zitat auf S. 9–10.

29 Siehe u. a. Daniel HEARTZ, *Music in European capitals: the galant style, 1720–1780*, New York und London 2003. Melanie UNSELD, *Musikgeschichte »Klassik«* (Bärenreiter Studienbücher Musik 21) Kassel 2022, insbesondere »Musik in Europa zwischen 1750 und 1830«, S. 18–126.

30 Willi PEÄNDER, »Das Musikleben der Abtei Ottobeuren vom 16. Jahrhundert bis zur Säkularisation«, Hansmartin SCHWARZMAIER (Hg.), *Ottobeuren 764–1964. Beiträge zur Geschichte der Abtei, Augsburg 1964*, S. 45–62, dort S. 60–62. Gertraut HABERKAMP (Hg.), *Die Musikhandschriften der Benediktiner-Abtei Ottobeuren. Thematischer Katalog (Kataloge bayerischer Musiksammlungen 12)*, München 1986, S. 13f.

bis das Kloster durch Benediktiner von St. Stephan aus Augsburg wiederbesiedelt wurde.³⁰

Im fraglichen Zeitraum und regionalen Rahmen lassen sich, grob gesprochen, folgende zentrale Teilbereiche klösterlicher Musikkultur unterscheiden.

1. Choral

Für das monastische Chorgebet ist seit Benedikt von Nursia der einstimmige Choral grundlegend. Die liturgischen Texte und Melodien waren seit alters her vorgegeben und, wenn überhaupt, bei der nachtridentischen Reform zuletzt geändert worden. Im Lauf des 18. Jahrhunderts geriet der Chordienst der Konventualen immer mehr ins Hintertreffen. Dies rief im Vorfeld des Heiligen Jahres 1750 Papst Benedikt XIV. auf den Plan, der in seiner Enzyklika *Annus qui* unter anderem das gesungene Chorgebet des *divinum officium* mit den überlieferten gregorianischen Gesängen anmahnte.³¹ Dieser Ermahnungen ungeachtet häufen sich Klagen darüber, das stundenlange Absingen des Chorals sei für die physische Konstitution vor allem von Nonnen und Stiftsdamen abträglich. So wandten sich etwa 1772 die Verwandten der Stiftsdamen von Edelstetten an die Priorin mit der Bitte, das Chorgebet zu reduzieren. In den 1780er Jahren wurde dann, wie die Chronik von Grimo Kornmann vermeldet, »der choral abgebracht« und die Musik professionellen Angestellten übertragen.³² In etlichen Benediktinerklöstern wurde der Choral ohnehin nicht mehr so ernst genommen. Wie der dem Klosterleben bereits 1783 Franz-Xaver Bronner in seinen (freilich oft ins Komische verzerrten) Memorien festhielt, nahmen bei den Donauwörther Benediktinern von Hl. Kreuz die Konventualen jede sich bietende Gelegenheit wahr, sich vom Chorgebet zu drücken:³³

Es ist aber in Klöstern Herkommens, und wie eine Art Erbsünde, daß alle diejenigen, welche vom Chor wegbleiben dürfen, beneidet werden, weil jede, so hoch er auch vor andern das Gegentheil betheuert, im Grunde den Chor doch nur mit Widerwillen besucht, und es allzeit für eine Wohltat hält, von diesem beschwerlichen unsinnigen und langweiligen Lob Gottes los zu kommen.

31 Karl Gustav FELLERER, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. II: Vom Tridentinum bis zur Gegenwart, Kassel 1976, S. 149–152. Elisabeth HILSCHER, »Von *Annus qui hunc* (1749) zu *Sacrosanctum concilium* (1963): Der lange Weg der Kirchenmusik von der Begleitung zum Akteur«, in: *Mitteilungen zu den Kulturgütern der Orden* 8 (2023), S. 37–48, dort S. 37f.

32 Unter Bezug auf die von Grimo Kornmann OPraem verfasste Stiftschronik: Dietmar SCHIERNER, *Stiftsdamen und Damenstifte in Augsburg und Edelstetten im 18. Jahrhundert*, Berlin und Boston 2014, S. 112–114. Die Handschrift von Kornmanns »Versuch einer kurzen Geschichte des Damenstifts Edelstetten« (1805) befindet sich im ABA, Hs. 138.

33 Franz Xaver BRONNER, *Franz Xaver Bronners Leben, von ihm selbst beschrieben*, Bd. 1, Zürich 1795, S. 331 f.

Laut Bronner waren Professoren ohnehin vom Chorgebet entbunden. Andere Konventualen lasen das Stundengebet still und lauschten dabei der Hintergrundmusik ausgewählter Sänger und Instrumentalisten.³⁴

Wenn tatsächlich Choral gesungen wurde, dann häufig mit Orgelbegleitung. Zu diesem Zweck erstellten die Organisten einzelne Büchlein, in denen sie ausgewählte Chormelodien mit einem Generalbass versahen. Das im Jahre 1788 erstellte Orgelbuch aus Hl. Kreuz in Donauwörth beispielsweise enthält neben Messordinarium und -proprien auch Vesperhymnen und einige deutsche Gesänge.³⁵ Quellen wie diese geben verlässlichen Aufschluss darüber, was tatsächlich in der Kirche erklang und wie es dargeboten wurde. Das Kyrie IX aus der Messe für Marienfeste (Abb. 3a) ist gegenüber der Version des Graduale um einen Ganzton höher transponiert. Der Generalbass interpretiert den dorischen Modus aus Sicht der Dur-Moll-Tonalität. Die Finalis e (im originalen Choral: d) wird zum Phrasenbeginn regelmäßig mit einer kleinen Terz, am Phrasende hingegen mit einer großen Terz harmonisiert. Das doppelte Notat der »Christe eleison«-Epiklese deutet ferner auf eine Alternatimpraxis des neunfachen Kyrie hin:

Kyrie 1	choraliter (einstimmiger Choral)
Kyrie 2	figuraliter (Orgelbuch)
Kyrie 3	choraliter
Christe 1	figuraliter
Christe 2	choraliter
Christe 3	figuraliter
Kyrie 4	choraliter
Kyrie 5	figuraliter
Kyrie 6	choraliter

Die im Anhang mitgeteilten Predigtlieder wechseln nicht nur in die Volkssprache, sondern greifen bisweilen – wie im Falle von »Komm, heiliger Geist mit deiner Gnad« (Abb 3b) – sogar das Repertoire lutherischer Gesangbücher auf.³⁶

34 Franz Xaver BRONNER, Franz Xaver Bronners Leben, von ihm selbst beschrieben, Bd. 1, S. 288, 489 (wo Bronner sogar von Schäferstündchen und Spaziergehen zur Zeit des Chorgebets berichtet).

35 Eine Beschreibung dieser Quelle in Nicole SCHWINDT, Die Musikhandschriften der St.-Josefskongregation Ursberg, des Cassianeums Donauwörth und der Malteser-Studienstiftung Amberg: thematischer Katalog | Kataloge bayerischer Musiksammlungen 15), München 1992, S. #?#.

36 Johannes ZAHN, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt, Bd. 1, Gütersloh 1888, Nr. 2016a. Erstbeleg nach Zahn ist das lutherische Gesangbuch: New-bezogene Christliche Seelen-Harpffe, Schwäbisch Hall 1650, S. 135. In heutigen Gesangbüchern ist diese Melodie mit dem Text »O Jesulein süß« verbreitet, unter dem es bereits im 18. Jahrhundert zirkulierte, u. a. in Georg Christian SCHEMELLI, Musicalisches Gesang-Buch, Darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien, mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß, befindlich sind: Vornehmlich denen Evangelischen Gemeinen im Stifte Naumburg-Zeit gewidmet, Leipzig 1736, S. 136 (Nr. 203).

The image shows a page of handwritten musical notation for a Kyrie. At the top, the title "MISSA De B. V. Maria." is written in red ink. Below the title, there are four systems of music, each consisting of a vocal line and a lute line. The first system is labeled "Kyrie" and "Vers." with the lyrics "Kyrie eleison." The second system is labeled "Christe eleison." and "Vers." The third system is also labeled "Christe eleison" and "Vers." The fourth system is labeled "Kyrie eleison." and "Vers." with the lyrics "Kyrie eleison." The notation is in a historical style with red ink for titles and lyrics, and black ink for the musical notes. The page is numbered "9" in the top right corner. At the bottom right, there is a signature "Voll; Gloria".

Abb. 3a: Octo Toni Eccles. Pro Chro Monasterii ad S. Crucem Ord. SS. P. Benedicti in Donauwerd. Anno 1788. Marienmesse, Kyrie IX. Augsburg, Universitätsbibliothek, DWc 459, S. 9

Predigt - Gesänger.
A. Festo Pentecost: usq. ad Nativ. Dñi.

77.

Hom̄ heiliger Geist, mit deiner Guad, mit
deiner Hilff, und göttlichen Rath, mit deinen Sie-
ben Gaben all, bewahr uns vor dem Sünden Fall,
kom̄ heiliger Geist - wir bitten dich all.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the title 'Predigt - Gesänger.' is written in a large, decorative red Gothic script. Below it, the subtitle 'A. Festo Pentecost: usq. ad Nativ. Dñi.' is also in red. The page number '77.' is in the top right corner. The main text is in black Gothic script, with the first word 'Hom̄' in red. The text is set to music on four systems, each with a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The music is written in a style typical of 18th-century manuscripts, with various note values and rests. The page is framed by a simple black border.

Abb. 3b: Octo Toni Eccles. Pro Chro Monasterii ad S. Crucem Ord. SS. P. Benedicti in Donauwerd. Anno 1788. Augsburg, Universitätsbibliothek, DWc 459, S. 71

2. Mehrstimmige Musik für die Messe

Bei Festmessen war eine Gestaltung mit mehrstimmiger Musik spätestens seit dem 16. Jahrhundert etabliert. Wegen ihres repräsentativen Aussehens wurden vielfach Chorbücher aus dieser Zeit weiterverwendet, vielleicht die bereits erwähnte Handschrift aus Wetzhausen (Abb. 2). Die von den Irseer Mönchen Carolus Andreae und Gregor Stemmele im Jahre 1614 komponierten und aufwendig ingrossierten Proprien für Verspen und Messe zum Fest des Ordensgründers Benedikt entstanden ebenfalls gegen Ende der Chorbuchtradition.³⁷

Der »stile antico« erlebte dann wieder gegen Ende des 17. Jahrhunderts einen Aufschwung durch die Werke des Wiener Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux (1660–1741), dessen a-cappella-Messen in Süddeutschland weite Verbreitung fanden. Sieben Werke von Fux haben sich allein in Otto-beuren erhalten, darunter eine 19stimmige Missa SS. P. N. Benedicti, die der Chorregent über einen Agenten aus Wien ankaufen liess.³⁸

In diese Tradition gehört auch noch der Irseer Komponist und vielfache Prior, Meinrad Spieß, der am meisten gedruckte Klosterkomponist seiner Zeit (mit Ausnahme des Benediktiners Valentin Rathgeber aus Kloster Banz). Nach seiner Profess und Priesterweihe wurde Spieß für drei Jahre freigestellt, um zwischen 1709 und 1712 beim Münchner Hofkapellmeister Giuseppe Antonio Bernabei den kompositorischen Feinschliff zu erhalten.³⁹ Spieß' Lehrmeister war der Sohn Ercole Bernabeis, der von der Lateranbasilika und St. Peter nach München verpflichtet wurde, um den reinen römischen Stil wieder einzuführen.⁴⁰

Die sechs Messen von Spieß (op. 4, 1719) verbinden sauber gearbeiteten Kontrapunkt mit konzertierenden Elementen.⁴¹ Der musikalische Satz vermei-

37 Carolus ANDREAE OSB und Gregor STEMMELE OSB, Sollenia D. Benedicti in Ss. Sacrificio Missae et in utriusque Vesp. iuxta rit. Monast. B.M.V. in Ursin cantari solita ... Anno M.D.C.XIV. Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C92. Eine Edition der enthaltenen Werke wurde im Open Access in der Edition Ursin publiziert: <https://www.edition-ursin.de/>. 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. 2009, S. 93–115, dort Abb. 5 im Bildteil.

38 Otto-beuren, Bibliothek der Benediktinerabtei, Sign. MO421, mit Vermerk: »hanc Missam artificiosa simul et solenem[!] Viennâ comparavit P. Maurus Klöck p.t. Chori-Praefectus, agente tunc temporis in dicasterio Caesariano pro Exemptionis nostro negotio Pronob. Dno. ... Pfloreren Cancelario nostro. 1720.«

39 Alfred GOLDMANN, »Musikpflege im Kloster Irsee«, in: Hans FREI (Hg.), Das Reichsstift Irsee. Vom Benediktinerkloster zum Bildungszentrum. Beiträge zu Geschichte, Kunst und Kultur (Beiträge zur Landeskunde von Schwaben 7), Weißenhorn 1981, S. 235–245, dort S. 237. Siehe auch Alfred GOLDMANN, Meinrad Spiess, Weißenhorn 1987.

40 Karl FORSTER, Über das Leben und die kirchenmusikalischen Werke des Giuseppe Antonio Bernabei 1649–1732, Vice- bzw. Hofkapellmeister in München von 1677–1732, München 1933, S. 12–13; eine Besprechung der Kompositionen im »stile antico« auf S. 81–100.

41 Meinrad SPIESS OSB, Cultus Latreutico-Musicus hoc est Sex Missae Festiv., une cum 2 Missis de Requiem, a 4Voc. Ordi. 2 VV. 2 VV. Violine. Organo 4 Ripp. Op. 4, Konstanz 1719. Zuverlässige Spartierungen dieser Messen bietet Christof Walter auf seiner Website Musica Rediviva vor: <http://www.musica-rediviva.de/download.htm> (zuletzt besucht: April 2025).

det alle Weitschweifigkeit, der Komponist erweist seine Meisterschaft in der Konzentration auf das Wesentliche. Nach dem Vorbild Bernabeis wählt Spieß einen fünfstimmigen Streicherapparat mit zwei Violinen. Dies gilt auch von seinen Offertorien, op. 5 (1723), die Spieß den Prälaten der Unterschwäbischen Benediktiner-Kongregation widmete.⁴² In seinen Werken für Solostimme und Streicher pflegte er auch den italienischen Triosatz mit zwei Violinen und Bass; die Bratsche wird weitestgehend parallel mit dem Bass geführt und ist somit keine eigenständige Stimme.⁴³ Obwohl Spieß auch wegen seiner Verbreitung als Inbegriff der barocken Klostermusik gelten kann, sind seine Messen eindeutig höfischen Ursprungs. Die Analogie wird unmittelbar erfahrbar im Vergleich mit der *Missa venatorum* seines Lehrmeisters Bernabei, die der Münchner Hofkapellmeister übrigens den Augsburger Stiftsherren von Hl. Kreuz widmete.⁴⁴ Nach einer Durststrecke im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts nahm die Messproduktion ab der Jahrhundertmitte wieder gewaltig Fahrt auf. Etwa 80 % der in Klöstern erhaltenen oder bezeugten Messkompositionen entstammen diesem Zeitraum.⁴⁵ Die neuen Werke, zum erheblichen Teil von Konventualen geschrieben, stehen bereits unter dem Einfluss des galanten und frühklassischen bis klassischen Stils, sind also bereits jenseits des musikalischen Barocks im engeren Sinne angesiedelt. Abgesehen von ihrer eingängigen melodischen Gestaltung und ihrem regelmäßigen Periodenbau verkörpern diese Messen eine grenzenlose Prachtentfaltung und Musizierfreude. Die *Missa solennis* etwa, die Gregor Bühler 1787 für Donauwörth komponierte, beginnt mit einem über halbstündigen »Konzert«: Der symphonische Overtüre konzertierte Introitus (235 Takte) führt mit einem dominantischen Klang direkt ins Kyrie (127 Takte, mit Solo-Oboe); daran schließt sich, unterbrochen nur durch die einstimmige Intonation des Zelebranten (»Gloria in excelsis Deo«), ein gewaltiges Gloria (594 Takte) an.⁴⁶

42 Meinrad SPIESS OSB, *Laus Dei in Sanctis Eius*, h. e. Offertoria XX. De Communi Sanctorum. a 4 Voc. Ordin. 2 VV. 2 VV. Violine, Organo. 4 Ripp., op. 5, Mindelheim 1723. Eine Edition dieser Werke steht noch aus.

43 Meinrad SPIESS OSB, *Antiphonarium Marianum* [...] A Canto, vel Alto Solo Con 2VV. Organo, op. 1. Kempten 1713 (Widmung: Abt Willibald Grindl von Irsee). Meinrad SPIESS OSB, *Philomela Ecclesiastica*, h. e. Cantiones Sacrae, a Voce Sola Cantate, & a 2 VV. Organo, Augsburg 1718.

44 Giuseppe Antonio BERNABEI, *Sex missarum brevium, Liber I*, Augsburg 1710. – Für den Hörvergleich seien folgende Aufnahmen empfohlen: Bernabei, *Missa venatorum: Herz & Mund*, Vokalkapelle der Theatinerkirche München, Orchestra La Banda, Leitung: Robert Mehlhart OP, exando (2022). – Spieß, *Missa S. Eugenii: ... damit Gottes Ehr befördert werde*, Aurelius Sängerknaben Calw, studio XVII Augsburg, Leitung: Roland Götz, studio XVII (2011). Zu Bernabeis Jägermesse siehe ferner: Christian Thomas LEITMEIR, »Following the Scent of the Huntsmen's Mass: The tradition and legacy of Lasso's *Missa Iager*«, in: *Revue belge de musicologie*, 72 (2018), S. 53–83, dort S. 71–83.

45 Dieser Trend zeichnet sich im umfangreichen Bestand der Ottobeuren Klostermusikalien, die die Säkularisation nahezu unbeschadet überstanden, in statistisch signifikanter Weise ab, findet sich aber auch von kleineren, von Verlusten gezeichneten Sammlungen. Siehe Gertraut HABERKAMP, *Die Musikhandschriften der Benediktiner-Abtei Ottobeuren. Thematischer Katalog* (Katalog bayerischer Musiksammlungen 12), München 1986.

Neben dem Meßordinarium boten vor allem das Graduale und das Offertorium reichlich Gelegenheit zum Musizieren. Zwischen den Schriftlesungen wurde besonders gerne instrumentale Werke eingeschoben, die sogenannten Epistel- oder Gradualsonaten bzw. Symphonien.⁴⁷ Auch Mozarts Triosonaten dienten vermutlich dem Zweck, die Prozession mit dem Evangeliar vor der Evangelienlesung musikalisch zu untermalen.⁴⁸ An die Stelle des Offertoriums hingegen traten zumeist Werke für Chor bzw. Solostimmen und Orchester.⁴⁹ Im handschriftlichen Material tragen sie oft generische Bezeichnungen wie »Aria« oder »Motetto«, doch die Funktion ist meistens in einer erklärenden Rubrik erläutert.⁵⁰ Die Texte sind nicht unbedingt liturgisch, beziehen sich aber normalerweise thematisch auf das jeweilige Fest.⁵¹ Diese Offertorien boten den Solisten des Konvents eine willkommene Gelegenheit, ihre Künste zu zeigen. Die oft hochvirtuosen Vokalpartien sind oft mit einem konzertierenden Solo-Instrument gekoppelt. Die sei stellvertretend am »Offertorium pro Festo SS. Patris Benedicti«, das Franz (Gregor) Bühler 1788 für die Benediktiner von Hl. Kreuz in Donauwörth verfasste. Bühler explizit als »Offertorium« titulierte Vertonung des Responsoriums »Fuit vir vitae« zeugt von der technischen Meisterschaft der Konventualen. Wenn der Ordensgründer als »vir venerabilis« besungen wird, vollziehen der Tenorsolist und das Fagott sogar einen gewagten Drahtseilakt, indem sie atemberaubende Läufe in parallelen Terzen vortragen (Abb. 4).

46 Gregor BIHLER OSB (Franz Xaver Bühler) (1760-1823), *Missa solemnis* in B. UBA, HR III 4½ 2° 178 (um 1785).

47 Friedrich Wilhelm RIEDEL, »Joseph Haydns Symphonien als liturgische Musik«, in: Karlheinz SCHLAGER, *Festschrift Hubert Unverricht zum 65. Geburtstag* (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 9) München 1992, S. 213–220, dort S. 213 f. Die frühe Biographik Johann Michael Haydns verzeichnet dies ebenfalls: Georg SCHINN / Franz Josef OTTER, *Biographische Skizze von Michael Haydn*, Salzburg 1808, S. 18: »Bey dem schellen Fortrückten kirchlicher Reformationen zu Salzburg unter dem weisen und unvergeßlichen Fürsten, Erzbischof Hieronymus von Colloredo, erhielt Haydn den Auftrag, zur Verbannung der Symphonien, welche unter dem Hochamte zwischen der Epistel und dem Evangelium zum Aergerniß andächtiger Seelen und musikalischer Ohren herabgeleyert wurden, etwas anders nach beliebigem Worttexte zu setzen. Haydn gehorchte, nahm den Text aus dem römischen Missal, Graduale genannt, bearbeitete ihn für die gewöhnlichen 4 Singstimmen, 2 Violine (hie und da auch mit Blasinstrumenten) und Orgel.«

48 Diese Phänomen wurde bislang insbesondere für Wien und Salzburg untersucht, gilt aber, wie die erhaltenen Musikalien zeigen, auch für den süddeutsch-katholischen Raum. Thomas HOCHRADNER, »Zur Ausprägung der Kirchensonate in Salzburg«, in: Gerhard WALTERSKIRCHEN (Hg.), *Heinrich Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik. Kongreßbericht* (Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte 6) Salzburg, 1997, S. 84–112.

49 Gabriela KROMBACH, *Die Vertonungen liturgischer Sonntagsoffertorien am Wiener Hof. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik im 18. und 19. Jahrhundert* (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 7) München und Salzburg 1987.

50 Der Berliner Johann Friedrich AGRICOLA, *Anleitung zur Singekunst*, Berlin 1757, S. 163: »Mottetten sind bey den Wälschen gewisse geistliche lateinische Cantaten, für eine Singstimme, mit Instrumenten, welche in der Kirche, bey Messe, zwvwschen dem Credo und Sanctus gesungen werden.«

51 In Ottobeuren allein haben sich über 20 der ursprünglich für Salzburg komponierten Offertorien Michael Haydns erhalten. Ottobeuren, *Bibliothek der Benediktinerabtei*, Sign. 494–518.

Musical score for measures 64-67. The score includes parts for Fag. I/2, V. 1, V. 2, Va., T., and Vne./Org. The lyrics are: vir ve - ne - ra.

Musical score for measures 68-71. The score includes parts for Fag. I/2, V. 1, V. 2, Va., T., and Vne./Org. The lyrics are: bi - lis, ve - ne -

Abb. 4: (Franz) Gregor Bihler OSB (1760–1823), Offertorium pro Festo SS. Patris Benedicti (1888): »Fuit vir vitae«. Quelle: UB Augsburg, HR III 4½ 2° 555; transkribiert vom Verfasser

Um die Liturgie mit modernen solistischen Einlagen zu beleben, bedienten sich Klöster (wie auch andere Dom- und Hofkapellen) bei Opernarien der Zeit. Die Zisterzienserinnen in Oberschönenfeld machten sich dieses Repertoire zu eigen, indem sie die weltlichen (oft allzu weltlichen) Texte durch biblische oder liturgische Texte ersetzten (Tab. 1).⁵² Gegen Ende des 18. Jahrhunderts schien es sogar einen Markt für solche Kontrafazierungen zu geben. Der Augsburger Verleger Lotter publizierte zuerst 1795 eine Auswahl von Parodie-Arien (»XII. Ariae, Seu Offertoria Selectissima«) aus Opern und Singspielen von Karl Ditters von Dittersdorf, darunter *Doktor und Apotheker* und *Der Schiffspatron*.⁵³ Der Herausgeber begründet den Bedarf und den Verwendungszweck in einem kurzen Vorwort:

An die Herren Chorregenten

Der Mangel guter Offertorien, oder Kirchen Motetten bewog Liebhaber der Kirchenmusik, die vorzüglichsten, besten Arien des wohlseligen Reichsedeln Herrn Ditters von Dittersdorf mit lateinischen, den heiligen Handlungen der Kirche und des feyerlichen Gottesdienstes angemessenen Texten zu begleiten, weil er eben diese dazu am schicklichsten hielt.

Dabey befließ er sich äußerst solche Texte zu wählen, welche nicht nur dem Silbenmaaße des Orginal Textes anpassend, sondern auch gewiß hinreichend sind, den darinn herrschenden Affekt auszudrücken, und religiöse Andacht zu unterhalten, und aufzumuntern.

Auch wenn sich Lotter hier allgemein an Chorregenten an Pfarrkirchen wandte, fand diese Ausgabe gerade in Klöstern reißenden Absatz. Sechs der insgesamt sieben aus der Kartause Buxheim erhaltenen Musikhandschriften wurden aus diesem Druck kopiert.⁵⁴ Nachdem Lotter mit den Dittersdorf-Kontrafakten ein

52 Die Tabelle wurde erstellt auf der Grundlage von Jürgen LINSSENMEYER, Studien zur Musiküberlieferung und Musikpflege im Zisterzienserinnenkloster Oberschönenfeld in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Dissertation Augsburg 1990, S. 150 f.

53 Karl Ditter von Dittersdorf, Praeclari Viri Domini Ditters, Nobilis De Dittersdorff XII. Ariae, Seu Offertoria Selectissima: ... Ex Canticis Salomonis, Davidis Psalterio Aliisque Sacris Fontibus Desumpto Adornata; Concincentibus 4. Vocibus ordinariis. 2. Violinis, una vel 2. Alto-Violis, & Organo oblig. 2. Flautis vero, vel Obois, 2. Cornibus & Violoncello non obligatis, Augsburg 1795.

54 Dieser Bestand wurde identifiziert über das die Datenbank »Répertoire International des Sources Musicales«, <https://opac.rism.info/> (zuletzt besucht: März 2025). Die Musikhandschriften gelangten über doe Gräflich von Waldbott-Bassenheimsche Domonialverwaltung in den Besitz des Sammlers Josef Liebeskind, der sie dem Schweizerischen Literaturarchiv in Bern vermachte (dort Signatur Mus-JL MLHs 84/4-5). Die siebte Handschrift (LB 351486), eine Annenmesse von Ditters von Dittersdorf, bezeugt die Provenienz in einer handschriftlichen Notiz auf dem Titelblatt: »Diese von mir in Partitur gebrachte Missa sollennis von Ditters fand ich in / ausgeschriebenen Stimmen bei dem Antiquar L. Rosenthal in München. / Derselbe theilte mir

Tab. 1: Zisterzienserinnenkloster Oberschönenfeld, Parodiearien

Signatur	Komponist	Parodie	Oper	Arie
Nj/I/1	Anfossi	Salve Regina	Olimpiade	Tu di saper pro cura
Nj/I/2	Anfossi	Deus meus	Olimpiade	?
Nj/I/17	Dittersdorf	Salve Jesu	Das rothe Käpccchen	Will die Frau den Mann regieren
Nj/I/18	Dittersdorf	Surge in pace	?	?
Nj/I/19	Dittersdorf	Pie pater	Das rothe Käppchen	Endlich flieheth alle Plage
Nj/I/45	Majo	Huc convolate	?	?
Nj/I/48	Mazzoni	Salve regina	?	Ti amero, sarò costante
Nj/I/53	Mysliviček	Quis ergo nos	Antigono	Ho perduto il mio tesoro
Nj/64	Paisiello	In de Domine speravi	?	?
Nj/I/65	Paisiello	Jesu, Jesu, rex admirabilis	?	?
Nj/I/66	Paisiello	Cantate, cantate	?	?
Nj/I/69	Piccini	Domine Deus	?	?
Nj/I/75	Sacchini	Justum deduxit	Adriano in Siria	Doppo un tuo sguardo ingrata
Nj/I/76	Sacchini	Deus meus	?	?
Nj/I/77	Sales	A solis ortu	Adriano	?
Nj/I/80	Sarti	Si consistent	Didone abbandonata	Son regina sono amante
Nj/I/105	Valentini	Jesu tibi sit gloria	?	La bella minna mova

eingängliches Geschäft gemacht hatte, legte er drei Jahre später einen Folgeband mit 28 geistliche Parodien auf Arien der führenden Wiener Opernkomponisten Mozart, Salieri, Paisiello, Wranitzki, Anfossi und Cimarosa nach.⁵⁵

3. Andere Kompositionen für die Liturgie

Was Liturgika außerhalb der Messe angeht, so dominieren in der klösterlichen Musikpflege Vertonungen des Te Deum, der Lauretanischen Litanei, der Marianischen Antiphonen und des 51. Psalms »Miserere mei«. Obwohl Vespren den Höhepunkt des täglichen Chorgebets markierten, nehmen sie in den erhaltenen Musikalien einen nachgeordneten Rang ein. In Ottobeuren etwa besitzen wir an die 80 Vertonungen der Psalmen für die zweite Vesper an Sonntagen und Bekenner-Festen. Das Magnificat dagegen ist unter den immerhin 1200 Handschriften nur 11mal vertreten. 8 davon werden durch den Zyklus *per tonus* im strengen Kirchenstil von Benedikt Kraus repräsentiert, der zwischen 1764 und 1767 als Kapellmeister in Ottobeuren angestellt war. Die anderen wurden, jeweils zusammen mit Psalmen, von Johann Georg Reinhardt (1766–1742) (Nr. 819), Wolfgang Schaller (Nr. 877) und Ferdinand Schmid (1694–1756) (Nr. 894) komponiert.⁵⁶

Es mag kein Zufall sein, dass die drei Einzelwerke aus der ersten Jahrhunderthälfte stammen. Abt Honorat Goehl (1733–1802, Abt ab 1762) beförderte seit den frühen 1770er Jahren nämlich das Singen des Chorals im »stile antico«, d. h. der Choral diente als Grundlage einer vierstimmigen Vertonung im strengen Satz ein.⁵⁷

Nicht weniger Sorgfalt, und Eifer verwendete Abt Honorat, welchem ein, dem majestätischen Tempel wohl anpassender feierlicher, und auferbaulicher Gottesdienst nahest am Herzen lag, auf die Einführung eines schönen, und herzrührenden Kirchengesanges.

mit, dass Graf Bassermann [recte: Bassenheim], nachdem er das ehemalige / Karthäuser Kloster Buchsheim[sic!] gekauft und zum Schloss umgestaltet hatte, die darin befindliche Klosterbibliothek in München [1887] öffentlich versteigern liess.«

- 55 XXVIII ariæ selectissimæ praeclarorum virorum : ad promovendum cultum divinum Latinis textibus adornatae ... concertante plerumque canto, seu tenore, alto & basso, concinnentibus 2 violinis, alto-violâ & organo obligatis, 2 flautis vero, 2 cornibus & violone non obligatis, Augsburg 1798. Eine Auswahl wurde ediert von Cristina SCUDERI (Hg.), *Ariæ selectissimæ: diecicontrafacta spirituali di arie operistiche di Mozart, Cimarosa, Paisiello et al.*, Augsburg 1798 (Musik aus schweizer Klöstern 5), Adliswil 2012.
- 56 Gertraud HABERKAMP, *Die Musikhandschriften der Benediktiner-Abtei Ottobeuren. Thematischer Katalog* (Kataloge bayerischer Musiksammlungen 12), München 1986.
- 57 P. Maurus FEYERABEND OSB, *Des ehemaligen Reichsstiftes Ottenbeuren, Benediktiner Ordens in Schwaben Sämtliche Jahrbücher, in Verbindung mit der allgemeinen Reichs- und der besonderen Geschichte Schwabens diplomatisch, kritisch, und chronologisch in drei Bänden bearbeitet, sammt zwei Einleitungskapiteln über das älteste Schwaben*, Bd. 4, Ottobeuren 1816, S. 184f.

sanges bei den festlichen Umzügen, oder Prozessionen während des Kirchenjahres. Niemand entsprach dieser frommen Absicht zweckmässiger, als unser damalige[!] Kirchenmusikdirektor, P. Franz Schnitzer, den 13ten des Christmonats im J. 1740 zu Wurzach in Schwaben geboren, und den 8. Brachmon. 1766. Ordenspriester allhier.

Dieser änderte die vorher üblichen, und auf die Festtage des Kirchenjahres anberaumten Antiphonen des einstimmigen Chors in vierstimmige schöne Kirchengesänge um, welche im jünster verflossenen Jahre aus der hiesigen Presse⁵⁸ kamen, und, von mehr, als dreißig Kehlen mit Begleitung des grossen Orgelwerkes gesungen, den Feierlichkeiten eine Herzerhebung, und Anmuth verschafften, welche damals in den meisten sogar cathedral, und metropolitan Kirchen Deutschlands vermißt wurde.

Die löblichen Intentionen des Abtes, der sogar »mehrere Kompositionen aus dem römischen Vatikan, und von andern ansehnlichen Plätzen, unrücksichtlich auf den damit verbandenen Kosten« erwarb,⁵⁹ scheiterten allerdings an praktischen Zwängen. Die Konventualen litten unter dem »schweren, und ermüdenden Kontrapunktgesang«, und folgten dem Abt nur, weil er selbst trotz fortgeschrittenen Alters mit gutem Beispiel voranging:

Unstreitig verdient so eine Kirchenmusik vr einer jeden andern Figuralmusik bei dem öffentlichen Gottesdienste, besonders wenn es, wie eben damals, an einer Menge reiner, und wohl geübter Vokalstimmen mangelt, einen entscheidenden Vorzug; jeden konnte dieselbe Männern, welche in dem Chorgesange alltäglich vier bis fünfhalb Stunden lang mit vieler Anstrengung zu singen hatten, nicht wohl anders, als sehr beschwerlich fallen, und nur das Beispiel, und die Mitanstrengung des alten würdigen Abtes gab derselben auf dessen noch übrige Lebensjahre eine un- abgeänderte Fortdauer.

58 Der Text verweist auf die verschollene Publikation: *Cantus monasterii Ottenburani pro festis et processionibus consuets*, Otto-beuren 1784.

59 FEYERABEND OSB, Des ehemaligen Reichsstiftes Ottenbeuren, Benediktiner Ordens in Schwaben Sämtliche Jahrbücher, Bd. 4, Otto-beuren 1816, S. 213.

60 Wilhelm KOSCH (Hg.), Ludwig Aurbacher, der bayrisch-schwäbische Volksschriftsteller : seine Jugenderinnerungen (1784–1808), nebst Briefen an ihn von Melchior von Diepenbrock, Ladislaus von Pyrker, J. M. Sailer, Eduard von Schenk und Joh. Friedrich Heinrich Schlosser, sowie einem Abriß seines Lebens und Schaffens (Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft im Katholischen Deutschland: Vereinsschrift 1914/1), Köln 1914, das Zitat auf S. 69.

4. Musik zur Rekreation

Wenn die mühevollen liturgischen Dienste verrichtet waren, ging das Musizieren oft erst richtig los. In der Rekreation pflegten die Konventualen und Stiftsdamen vornehmlich Symphonik und Kammermusik. Ludwig Aurbacher, der kurz vor der Säkularisation sein Noviziat in Ottobeuren angetreten hatte, schwelgt rückbliegend in Erinnerungen an die erstklassigen Aufführungen von Meisterwerken.⁶⁰

Aber auch die Instrumentalmusik erschien in großer Ausbildung, sowohl die Kirchen- als auch die Kammermusik. Denn an festlichen Tagen wurden auch bei Tischzeit Symphonien aufgeführt, Singpartien und Quartette gegeben; ja, zu jener Zeit, von der ich spreche, wagte man sich sogar an die großen Oratorien von Haydn, die Schöpfung und die Vier Jahreszeiten, deren Aufführung in dem prächtigen Kaisersaale vor dem versammelten Adel der Nachbarschaft bewirkt wurde. Von den Kontrapunkten war schon früher die Rede und ich habe diese Meisterwerke der Musik meines Wissens später nie voller und präziser vernommen als in Ottobeuren.

Leider haben sich diese entsprechenden Notenbestände in Ottobeuren nicht erhalten. Die Musikalien befanden sich wohl im Besitz der einzelnen Konventualen, die sich dann nach der Säkularisation einfach an ihre neuen Wirkungsorte mitnahmen. Ähnlich war es in Donauwörth, wo der letzte Abt Coelestin Königsdorfer (1756–1840) sich nicht von seinen Klaviernoten trennte, als er die Donauwörther Pfarreinstelle versah und seine Klosterchronik schrieb. Wie die 43 von ihm selbst abgeschriebenen Musikalien zeigen, orientierte er sich an der neuesten Klaviermusik aus Paris und Wien, bis hin zu Haydn, Mozart und Clementi.⁶¹ Und Gregor Bihler schrieb für seinen Abt sogar ein Klavierkonzert, das 1794 bei André in Offenbach gedruckt wurde.⁶²

61 Die Privatsammlung hat sich in der Universitätsbibliothek Augsburg erhalten. Nicole SCHWINDT-GROSS / Barbara ZUBER, Die Musikhandschriften der St. Josefskongregation Ursberg, des Cassianeums Donauwörth und der Malteser Studienstiftung Amberg (Kataloge Bayerisches Musiksammlungen 15) München 1992, S. XIII.

62 (Franz) Gregor BIHLER OSB, Grand Concerto pour le Clavecin ou Piano-forté avec accompagnement de grand Orchestre, compose et dedié à sa Révérence Monsieur l'Abbé Coelestin II. De la célèbre Abbaye de Sainte-Croix, à Donauwörth, Œuvre 3me, Offenbach am Main 1794.

63 Walther KLEMM, »Benediktinisches Barocktheater in Südbayern, insbesondere des Reichsstiftes Ottobeuren«, in: SMBGO 54 (1936), S. 95–184, 397–432; 55 (1937), S. 274–304. Willi PEÄNDER, »Das Musikleben der Abtei Ottobeuren vom 16. Jahrhundert bis zur Säkularisation«, in: Ottobeuren 764–1964. Beiträge zur Geschichte der Abtei, Augsburg, 1964), S. 45–62.

64 Ottobeuren, Bibliothek der Benediktinerabtei, Sign. MO 57d. Ausschnitte wurden für die Reihe Musik in oberschwäbischen Klöstern aufgenommen: Benediktinerabtei Ottobeuren. Werke von Franz Xaver Schnizer (1740–1785), Da Music 2002.

Bei besonderen Anlässen erklangen in Klöstern überdies regelmäßig Festkantaten zu den Geburtstagen, Profess- und Primizjubiläen der Prälaten. Sie wurden vornehmlich intern komponiert. Gleiches gilt von den Schauspielmusiken, Opern und Singspielen. Aus Ottobeuren, dem Hort des benediktinischen Musiktheaters, haben leider fast ausschließlich die Textbücher oder Synopsen überlebt.⁶³ Eine der wenigen Ausnahmen ist *Semiramis, Assyriens herrschsüchtige Königin*, das der Konventuale Franz Xaver Schnitzer OSB (1740–1785) 1776 für eine Aufführung der Oper *Zeno imperator* komponierte.⁶⁴

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts nimmt das Theater einen volkstümlichen Zug an. Für diese Tendenz steht möglicherweise auch die französische *opéra comique* beeinflusst ist, die sich, im Sinne der Aufklärung, das einfache Volk zum Besseren erziehen will.⁶⁵ Der Donauwörther Benediktinerprior Beda Mayr (1742–1794) schrieb das Volkstück »Der letzte Rausch, oder: Aus Schaden wird man klug«, mit Musik seines Mitbruders Gregor Bihler.⁶⁶ Dieses Volksstück, bei dem ein Trunkenbold und seine gewalttätige Ehefrau durch die List der klugen Obrigkeit auf den Pfad der Tugend geführt werden, erlebte sogar eine Aufführung in unserem »Schwäbischen Barockwinkel«.⁶⁷ Wie die Klosterchronik von Ursberg festhielt, wurde dieses Stück (mit einer Zuschreibung an Kotzebue) zur Fastnacht des Jahres 1804 von Studenten der Klosterschule Ursberg auf die Bühne gebracht, bevor auch diese Bildungsanstalt der Schließung anheim fiel.⁶⁸ Wie die Klosterchronik festhielt, übertraf der Erfolg dieses possenhaften »Schwanengesangs« indessen alle Erwartungen.⁶⁹

63 So konnte sich auch Mayrs Komödie »Der letzte Rausch« auf ein französischsprachiges Vorbild berufen: Joseph Willibald Glucks *Opéra-comique* in zwei Akten *L'Ivrogne corrigé*, Wotq. A.28, die 1760 im Wiener Burgtheater Wien uraufgeführt wurde.

64 Mayr wird in der englischsprachigen Literatur inzwischen als bedeutender Vertreter der sogenannten Katholischen Aufklärung« und der frühen Ökumene geschätzt. Ulrich L. LEHNER, »Beda Mayr – The Beginning of Catholic Ecumenism«, Jeffrey BURSON (Hg.), *Enlightenment and Catholicism in Europe: A Transnational History*, Notre Dame/Indiana 2014, S. 193–211. – Ulrich L. LEHNER, »Introduction: Enlightened Monasticism«, in: Beda MAYR OSB, *Verteidigung der katholischen Religion* (1789). Sammt einem Anhang von der Möglichkeit einer Vereinigung zwischen unserer, und der evangelisch-lutherischen Kirche, hg. von Ulrich L. LEHNER (Brill's Texts and Sources in Intellectual History 171/5) Leiden2008, S. i–xc.

67 In den Schwäbischen Barockwinkel kehrte das Stück im Juni 2016 zurück, wo es von Studierenden der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd unter der Gesamtleitung Prof. Hermann Ullrichs dargeboten wurde (nach Aufführungen in Unterschneidheim, dem Heimatort Bühlers, im Oktober 2015 und in Rothenburg ob der Tauber im Januar 2016). Hermann ULLRICH, »Sein letzter Rausch« – eine Komödie mit Musik von Franz Bühler (1760–1823). Begleitschrift zur Aufführung, Unterschneidheim 2015

68 Alfred LOHMÜLLER, *Das Reichsstift Ursberg. Von den Anfänge bis zum Jahre 1802. Mit einem Anhang: Von der Säkularisierung bis zur Gründung von »Neu-Ursberg« im Jahre 1884*, Weissenhorn 1987, S. 118 und 270.

69 Grimo KORNMANN OPraem, »Chronica Prioris Ursbergensis, Seu Epitome Memorabilium Celeberrimi S.R.I. Monasterii Canonicorum Regularium Ordinis Praemonstratensis Ursberg in Suevia, Ex Actis Archivi et Probatissimis Auctoribus Ordine chronologie congesta, 6 Bände (1803–1806), ABA MS133, dort Bd. 6. – Der Quellentext ist zitiert nach ULLRICH, »Sein letzter Rausch«, S. 27.

In bachanalis scholae nostrae moderator per paucos Studiosus et quosdam religiosos comoediam exhibuit, cujus similem Ursberga vix unquam vidit. Comoediam /: der letzte Rausch /: composuit p.m. Pl. R. ac Clarmus D. P. Beda Mayr et modulos musicos R. P. Gregorius Bihler Benedictinus Donauwerdensis. Haud facile erat judicare, num textus musicae, an musica textui antecelleret. Quare quamquam tempestas esset pessima, tamen ex Zemethausen, Thannhausen, Edelstetten, Münsterhausen et Raunau spectatores advecti sunt.

Bei den Faschingfeier unser Schule bot der Lehrer durch wenige Schüler und einige Konventualen ein Lustspiel dar, dessen gleichen Ursberg nie zuvor gesehen hatte. Das Lustspiel: »Der letzte Rausch« wurde geschaffen der Prior seligen Angedenkens und hochberühmte Herr Pater Beda Mayr und die Musik der Hochwürdige Pater Gregor Bihler, Benediktiner von Donauwörth. Es kamen, obwohl ein überaus schreckliches Unwetter war, dennoch Zuschauer aus Ziemetshausen, Thannhausen, Münsterhausen, Edelstetten und Raunau herbei.

5. Orgelmusik

Abschließend gilt es noch auf einen Aspekt einzugehen, in dem die barocke Musikkultur der schwäbischen Klöster immer noch sichtbar ist. Wo, wenn nicht in ihren Orgeln, hätte sich die schwäbische Klostermusik ein bleibendes kulturelles Denkmal gesetzt? In einem polemischen Aufsatz gelang es Franz Körndle allerdings vor kurzem, den »Mythos Barockorgel« für die süddeutschen Klöster zu dekonstruieren.⁷⁰ Da diesem grundlegenden Aufsatz wenig hinzugefügt ist, seien wenigstens die Grundaussagen hier rekapituliert. Wie Körndle festhält, schmückten sich viele Klosterkirchen zwar mit technisch und feinmechanisch höchst anspruchsvollen, an Registern überreichen Orgeln von imposanter Statur; aber es ermangelt eines vergleichbar komplexen musikalischen Repertoire, das diesen Instrumenten im Entferntesten gerecht werden könnte. In Klosterkirchen hatte die Orgel, selbst wenn sie von Virtuosen gespielt wurde, eine begleitende Funktion. Organisten spielten Versetten, Überleitungsmusiken oder kurze »Galanteriestücke«, oft aus dem Stegreif. Für eigenständige oder gar autarke Orgelmusik, wie wir sie etwa aus dem protestantischen Mitteldeutschland kennen, gab es dagegen in Klöstern kaum Platz. Die Werke von Schnitzer, Bach-

⁷⁰ Eine historiographische Revision zu süddeutschen Barockorgeln bietet Franz KÖRNDLE, »Mythos Barockorgel«, in: Mathias PFEIL (Hg.), *Barock nach dem Barock: Denkmalpflege, Technologie, Schöpfungen des Neubarock*, München 2015, S. 233–239.

mann, Bihler und anderer Klosterkomponisten konnten, auch wegen der geringen Verwendung des Pedals, ohnehin auf aller Art von Tasteninstrumenten geschlagen werden.⁷¹ Das klösterliche Orgelspiel hatte bereits im 18. Jahrhundert nicht den besten Ruf. Der Dinkelsbühler Karmeliter Justinus a Desponsatione BMV beklagte sich bereits 1723 ausdrücklich über die schlechte Traktierung der Orgeln »vorderist in denen Clöstern [...]; Dan hier gehen sie mit Orgeln umb wie ein rauschiger Teutscher mit seinem spitzigen Werk-Zeug.«⁷²

Der Diskrepanz zwischen Klosterorgeln und klösterlicher Orgelmusik entspricht bisweilen ein ähnliches Missverhältnis zwischen Repräsentationsdrang und Praktikabilität. Als Ottobeuren 1766 bei Riepp zwei neue Instrumente in Auftrag gab, lieferte der Orgelbauer Instrumente französischen Typs. In Ottobeuren wurde aber weder französische Orgelmusik gepflegt, noch stimmte der französische Stimmtton mit den höher gestimmten Bläsern des Klosterorchesters zusammen. Damit beide überhaupt zusammenspielen konnten, musste der Orgelbauer Holzhey 1786 verpflichtet werden, um das gesamte Instrument einen Halbton höher zu intonieren.⁷³ Solche Ignoranz bei Prestigeprojekten war, wie Franz Körndle zeigte, kein Einzelfall.⁷⁴ Als rühmende Ausnahme ragt die 1754 vollendete Irseer Freiwiß-Orgel hervor.⁷⁵ Denn Meinrad Spieß, der nicht zufällig auch das einzige süddeutsche Mitglied in der *Mizlerschen Societät der musicalischen Wissenschaften* war und somit mit Spezialisten wie Bach und Telemann korrespondierte, hatte sehr sorgfältig verschiedene Dispositionen studiert, um ein für die Irseer Kirche passendes Instrument zu entwerfen.

* * *

Wie das hier vorgestellte Panorama der klösterlichen Musikkultur im Schwaben des 18. Jahrhundert aufzeigte, sind die Phänomene zu heterogen und divers, als man sie unter den Begriff eines »Klosterbarock« subsumieren könnte. Um der Vielfalt der Phänomene gerecht zu werden, würde es sich eher anbieten,

71 So auch Robert MÜNSTER, »Die Musikpflege in den bayerischen Benediktinerklöstern zur Barockzeit«, in: SMBGO 92, (1981), S. 91–107, dort S. 93: »Es ist mit Witz und Laune gestaltete Spielmusik, wie sie vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch in den süddeutschen Klöstern beliebt war. Vielfach wurden diese sowohl auf der Orgel als auch auf dem Klavier gespielt.«

72 Justinus DE DESPONSATIONE BMV OCarm, *Musicalische Arbeith und Kurtz-Weil, das ist kurtze und gute Regulen der Compnier- und Schlag-Kunst*, Augsburg 1723, letzte unpaginierte Seite vor S. I.

73 Josef Edwin MILTSCHITZKY, *Ottobeuren – ein europäisches Orgelzentrum. Orgelbauer, Orgeln und überlieferte Orgelmusik*, Dissertation Universiteit van Amsterdam 2012, <https://hdl.handle.net/11245/1.378170> (zuletzt besucht März 2025), S. 161–172 und 721–739.

74 Körndle, »Mythos Barockorgel«, S. 240

75 Hermann FISCHER / Theodor Wohnhaas; »Der Irseer Orgelakt. Überlegungen zum Bau der Freiwiß-Orgel an Hand der Quellen«, Hans FREI (Hg.), *Das Reichsstift Irsee. Vom Benediktinerkloster zum Bildungszentrum. Beiträge zu Geschichte, Kunst und Kultur*, Weißenhorn 1981, S. 290–306.

von *Klostermusik im Zeitalter des Barock* zu sprechen. Auf dieser Grundlage ließen sich vielleicht dann auch allgemeinere Merkmale herausdestillieren, die überregionale Geltung erlangten, so zum Beispiel die starke Anlehnung an den Repräsentationsdrang der höfischen (insbesondere kaiserlichen) Kultur oder das Privileg, liturgische Musik nach eigenem Gusto zu pflegen, ohne auf eine Gemeinde, eine außerklösterliche Obrigkeit oder kommerziellen Erfolg Rücksicht nehmen zu müssen. Dies erklärt die unbändige Spielfreude ebenso wie die Tatsache, weshalb die Messen von Klosterkomponisten im späteren 18. Jahrhundert Dimensionen erreichen, die ein aufgeklärter Bischof (wie Colloredo in Salzburg oder auch ein Clemens Wenzeslaus in Augsburg) niemals zugelassen hätte.⁷⁶ Die Konventualen musizierten zuvörderst *ad majorem Dei gloriam*, aber wenigstens zweitrangig doch vor allem für sich selbst. Und damit hätten wir vielleicht doch noch die klösterliche Musikkultur des Barock auf den Punkt gebracht.

⁷⁶ Karl Gustav Fellerer, *Die Kirchenmusik W.A. Mozarts*, Laaber 1985, S. 39–41. Marin Schimek, *Musikpolitik in der Salzburger Aufklärung: Musik, Musikpolitik und deren Rezeption am Hof des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo* (Europäische Hochschulschriften: Musikwissenschaft 151), Frankfurt a.M. 1995.