

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 Klostergemeinschaften 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 beyhm löbl. Stift und Closter Lambach angenommen 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 Stimmenmaterialien 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 bedacht 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 Adventssonntag »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 Prämienverteilung am Ende des Studienjahres – und selbst der Namenstag des Regens Chori dürfte mancherorts mit musikalischen Einlagen bedacht 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 choris-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 weiln er auch Regens-Chori ist so wurde heunt ihm zu gratulieren ein ambt 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 Barryton, 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 feingliederiger 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 Voral 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 Konventskalen-

32 Für diese Zuordnung spricht beispielsweise, dass die in Voral 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-Reper托rien 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 »solenn« 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. Einzige Trompeten und Pauken kamen in Vorau weiterhin nur an den höchsten Feiertagen zum Einsatz. In Form und Besetzung groß angelegte viersätzigige 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 Ordinariusvertonung 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, Vespren, 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-Hofmusikakapelle«, 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 Esterházys 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 nei 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 esterházyscher 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 Intradon 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 solemne in quo Symphoniae loco canitur Alleluia celebrat Reverendissimus Dominus Dominus cum tubis & tympanis [...]«.⁴⁷ Sinfonien hatten demnach in Herzogenburg zwischen den Schriflesungen 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 jüngerer Beispielsatz 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 Reinharth 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 Chrismann (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 Chertzelli, 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 »Sepulcro«. 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 Adolf Hasses 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 sinnvoll 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 Sinfoniensätzen 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 Kačic (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 XXIIa: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 XXIIa: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-GÖ 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 Göttingen 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 ausgestatteten »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 Festsaals. 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 obererennsischen 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 bewirtet 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 nemlich [von] Seitenstetten, [St.] Florian, Lambach, Mariacell, Gleinkh, Gärsten, Schlierbach. Der erste hat das Hochambt gehalten[,] Nebst anderen Gästen auch von Adel es seynd bey der Tafel in dem Sall 114 Bersohnen allein gesessen. N[ota] B[ene]: in perpetua rei memoria seynd in den ganzen Monath Junius bey der Tafel allein

Kremsmünster von 1777, verfasst von Pater Laurenz Doberschitz, enthält außerdem eine jener raren Schilderungen von Tafelmusik, in denen auch die Gattung der gespielten Instrumentalwerke zur Sprache kommt. Doberschitz 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 sobald man zur Tafl gesessen ohne villfeltig 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 zusammen gewöhnen, 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, Schreibkalender 1774, Ms., A-KR Stiftsarchiv, Ms P285/1774, handschriftliche Notizen aus dem Juni 1774, o.S.

68 Laurenz Doberschitz, »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 gegessen«.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 Taflmusic, völlig zerlegt, ausgeputzt, gekieilt, bsattet 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 Prälentafel 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 Sängerknabenpräfecten 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.].

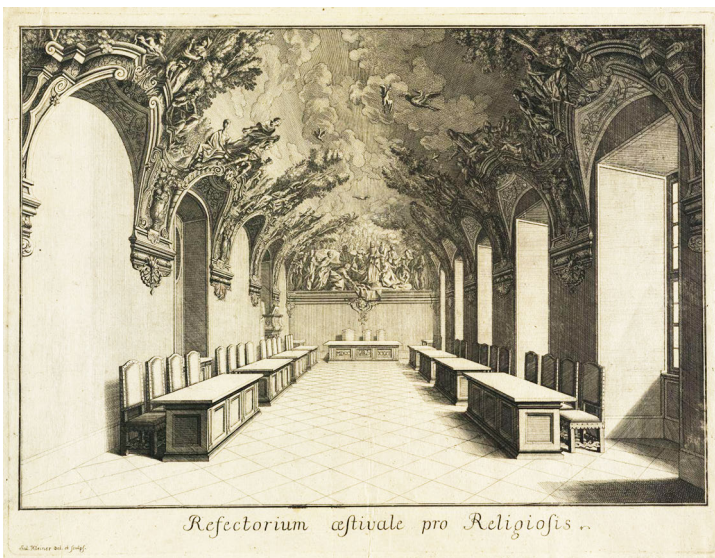
76 Gewohnt kritisch beäugte Friedrich Nicolai die Tafelbräuche in österreichischen Klöstern. In seinen Reisebeschreibungen vermerkte er im Kapitel »Von Religion und Religionsgebräuchen in Wien« für das letzte der klösterlichen Stundengebete: »Komplet ist die letzte Hora; und soll erst Abends vor dem 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 möglicher 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

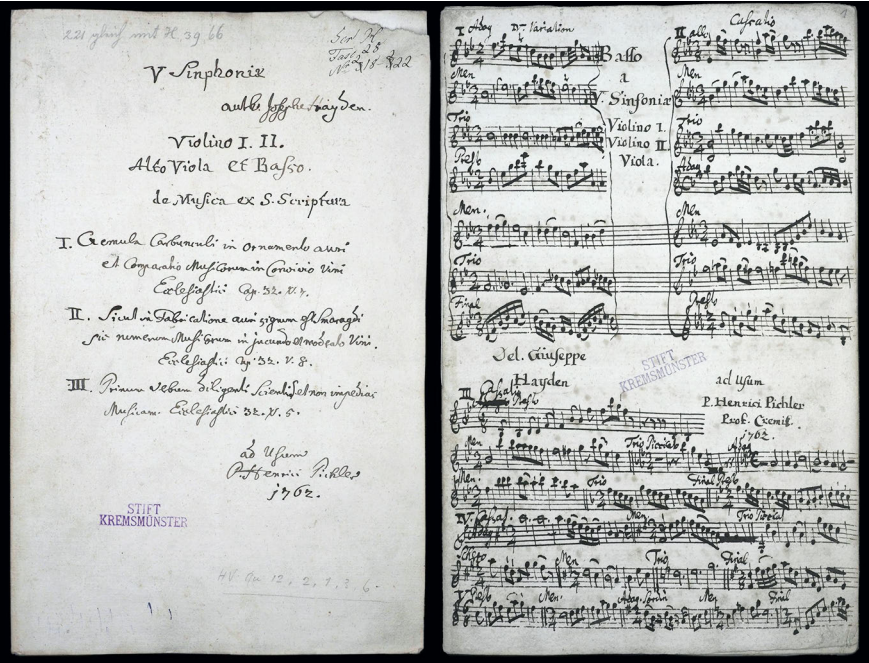


Tabelle 10: Eintragungen auf dem Titelblatt einer Sammlung von Streichquartetten Joseph Haydns (Hob III: 12, 2, 1, 3, 6), zusammengestellt von P. Heinrich Pichler im Stift Kremsmünster

A-KR, Sign. H 28.218–222, fol. 1r. (Handschrift des P. Heinrich Pichler) Titel: »V Sinphonie Auth. Joseph Hayden. Violino I. II. Alto Viola et Basso. de Musica ex S. Scriptura [...] ad Usum P. Henrici Pichler 1762.« I. Gem[en]ula Carbunculi in ornam[en]to auri et Comparatio Musicorum in Convivio Vini Ecclesiastici Cap. 32. V. 7. II. Sicut in Fabricatione auri signum est Smaragdi 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 befleißigten 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 Usam 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 Begebenheuthen 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 Cremsmünster 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 (Kanonnenschüsse, 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 Gavalier 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 äbtlichem 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 concessionem, sicut et 3 ultimis diebus. Quia tamen et Revdssmo Dno et al. iis multis strepitus iste maxime molestus, supervenientibus vero hospitibus limis alioquin oculis res nostras intuentibus offendiculo 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 ordinationis 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 orchesterlicher 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 Kammersonantentradition 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 Rekreatiionszeit 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 offendens 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 gruppendynamischen 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 wissbegierige 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 Doberschitz 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 Doberschitz, »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:

»Weitters 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 ihme eine Spiel Compagnie täglich zusammen, er haltet ganze Musick Academien andere bflegen auch Bier und Wein bey ihme zu trinkhen, er steht erst umb 9 Uhr früehe auf, und lasset also den Simon [= Stadlmayr, Laborant] allein arbeiten, nebst disen wohnet 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.