

Schlussfolgerungen

Die vorliegende Studie reiht sich insofern nicht in die Tradition der musikbezogenen Klosterforschung ein, als hier weder ein Komponist noch ein ausgewähltes Kloster im Mittelpunkt der Betrachtung steht. Sie entstand in der Überzeugung, mit einem erweiterten Blick auf Phänomene der klösterlichen Musikrezeption bisher unterbelichtete Perspektiven in den musikwissenschaftlichen Diskurs einzubringen. Dank der vielen aufschlussreichen Forschungsarbeiten, die in jüngerer und älterer Zeit bereits geleistet worden sind, muss hier das Rad nicht neu erfunden werden. Vielmehr macht es dieser große Wissensschatz erst möglich, aus der diachronen Betrachtungsweise in die synchrone zu wechseln, ein Mal die Vogel- und ein anderes Mal die Froschperspektive einzunehmen. Denkansätze aus der Kulturtransferforschung erwiesen sich im Laufe der Arbeiten an dieser Studie als hilfreich, ja als ein geradezu notwendiges Korrektiv. Der besondere Fokus auf das Prozessuale an Repertoireentwicklungen, Vernetzungsstrategien und Rezeptionsphänomenen erforderte die Auseinandersetzung mit räumlich und zeitlich unterschiedlich gelagerten Beispielfällen. Diese zueinander in Beziehung zu setzen war wiederum nötig, um die Motivationen der vermittelnden Akteure wie auch die Bedürfnisse der Rezipienten verstehen zu lernen.

Die hier ausgebreiteten Überlegungen nahmen ihren Ausgang bei der Frage, warum es in den 1760er und 1770er Jahren zu einem Boom der Instrumentalmusikpflege in Mönchshäusern kam. Die Suche nach einer Antwort führte tief in die klösterliche Lebenswelt des 18. Jahrhunderts hinein – eine Welt, deren Strukturen von der wechselvollen Geschichte des Verhältnisses von Religion und Politik mindestens ebenso stark geprägt waren wie von den jahrhundertlang gewachsenen Ordens- und Hausregeln (Kapitel 1). Mit Wien als Drehscheibe neuer musikalischer Entwicklungen im Fokus, konzentrierten sich die Recherchen für dieses Buch auf Männerklöster der »alten« Orden im habsburgischen Kernland. Hier standen Festzeremonien und Bewirtungsstrategien ganz im Zeichen eines ausgeprägten Repräsentationsbedürfnisses; hier lebten Konvent und geistlicher Hof mehr mit- und voneinander als nebeneinander her; hier zeigte man sich aufgeschlossen für neue musikalische Trends wie jenen zur Konzertsinfonie und zum Streichquartett; hier gab es auch für Mönche die nötigen Freiräume und Ressourcen, um an neues Notenmaterial von auswärts zu gelangen und sich in das gemeinsame Studium der Stücke vertiefen zu können.

Natürlich war das Musizieren ohne Beteiligung von Singstimmen in den großen Klöstern des Habsburgerreiches nicht erst mit Übernahme der Konzertsinfonie, der Parthia, des Divertimento, der Cassation und anderer Genres gang und gäbe. Schließlich gab es in den klösterlichen Hauptanwendungsbereichen von Instrumentalmusik – im Gottesdienst und an der Festtafel (Kapitel 4) – direkte Vor- und Mitläufer wie die Gradual- und die Kammersonate, das virtuose Solokonzert und die Suite respektive Partita/Parthia. Dass sich die Konzertsinfonie nach der Jahrhundertmitte als »Allrounder« im klösterlichen Festkalender qualifizierte und ihre Hochkonjunktur erst mit der josephinischen Liturgie- und Kirchenreform abklang, ist vielen Faktoren geschuldet: stilistisch auf der Höhe der Zeit, akustisch von raumgreifender Wirkung und dank kontrastierender, vorerst nur lose miteinander verknüpfter Sätze funktional variabel einsetzbar (um nur die wichtigsten Punkte zu nennen).

Historischen Musikinventaren und vorhandenen Notenbeständen nach zu urteilen, fand das blühende Wiener Musikleben speziell in den nahe der Hauptstadt gelegenen Prälatenklöstern seine Fortsetzung. Dort gelang es mittels händischer Vervielfältigung von Stimmenmaterial verhältnismäßig leicht, sich mit aktuellem Repertoire aus der Großstadt auszustatten. Im niederösterreichischen Stift Göttweig setzte ein neuer Trend zur Aufführung von Sinfonien bereits um 1756 ein, beginnend mit dem Erwerb von Kompositionen Georg Christoph Wagenseils und Carlo d'Ordonez' (Kapitel 2). Obgleich sich auch einige Mönche und Klostermusiker als Komponisten von Instrumentalmusik betätigten, scheint das aus Wien stammende Repertoire generell favorisiert worden zu sein – ganz im Unterschied zu geistlicher Vokalmusik, die zu einem wesentlich höheren Prozentsatz von den hauseigenen Komponisten stammte. Als Dauerbrenner erwiesen sich in den 1760er und 1770er Jahren Sinfonien und Streichquartette von Joseph Haydn, an die etliche Klostermusiker früher als profilierte Musikverleger gelangten.

Insgesamt erstreckte sich das Kerngebiet der Rezeption von Instrumentalwerken Holzbauers, Wagenseils, Gassmanns, Ordonez', J. Haydns, L. Hofmanns, Vanhals und Ditters' im Betrachtungszeitraum 1755–1780 über die reiche Klosterlandschaft Ober- und Niederösterreichs bis in die nördliche Steiermark (Kapitel 3). Tonangebende Institutionen waren die Klosterkapellen der Benediktiner, allen voran jene in Melk, Göttweig und Kremsmünster. Sie gelangten über verschiedenste Verbreitungskanäle an Aufführungsmaterialien und häuften innerhalb weniger Jahre imposante Notensammlungen an. Nur manche Beobachtungen scheinen aus dem Rahmen zu fallen, so zum Beispiel die beträchtlichen Bestände an Wiener Sinfonien im Tiroler Zisterzienserstift Stams oder bei den Barmherzigen Brüdern im nordböhmischen Kukul. Ob es sich hierbei um punktuelle, auf besondere örtliche Gegebenheiten gründende Ausnahmeerscheinungen handelt oder um Lichtblicke der Überlieferung im Dunkel unwiederbringlich verlorengegangener Sammlungen, bleibt unklar. Am wahrscheinlichsten trifft beides zu – auch in Anbetracht dessen, dass die mutmaßlich reichen Musikbestände so vieler Ordenshäuser dem josephinischen Klostersturm, Bränden, Plünderungen oder so mancher Aussonderungsaktion zum Opfer gefallen sind.

An der Schnittstelle zwischen Kloster und Außenwelt agierten nicht nur die gesellschaftlich aktiven Klostervorsteher und ihre Agenten, sondern auch Mönche, deren Wirkungsbereich sich aus verschiedenen Gründen weit über den eigentlichen Klosterbezirk hinaus erstreckte (Kapitel 5). Viele von ihnen teilten mit anderen Konventualen und welt-

lichen Angestellten, mit reisenden Gelehrten und Komponisten, mit Händlern und Angehörigen des Landadels ein gemeinsames Interesse an Musik – und genau über diese Kontakte gelang es ihnen, ihre Notenbestände zu vermehren und beständig zu aktualisieren. Da Musikdrucke und -manuskripte aus der Hand professioneller Kopisten in der Konstitutionsphase des Wiener Musikalienmarktes verhältnismäßig teuer waren, setzten Klosterangehörige bevorzugt auf die Schreibkräfte in den eigenen Reihen. Diese Distributionstechnik erleichterte im Bedarfsfall auch die Anpassung der kopierten Werke an die örtliche Aufführungspraxis (Kapitel 6).

So manche Passage dieses Buches mag den Eindruck erwecken, als scheue deren Verfasserin vor verallgemeinernden Aussagen über die klösterliche Musikrezeption zurück. Viele Detailstudien einzubeziehen, erschien ihr aber der einzig gangbare Weg in einem Untersuchungsfeld, das sich als ausgesprochen vielfältig, in vielen Belangen heterogener als erwartet und auf personaler Ebene als überraschend dicht vernetzt erwiesen hat. Allein innerhalb eines Konvents trafen im 18. Jahrhundert nicht nur Personen mit verschiedenartigen Interessen und Fähigkeiten zusammen, sondern auch Menschen verschiedenen Alters und unterschiedlicher sozialer Herkunft. Sie verkehrten im Zuge ihrer seelsorglichen, wissenschaftlichen oder politischen Tätigkeiten mit Angehörigen verschiedener Stände und Bildungsschichten, sowohl in ihrer direkten Umgebung als auch weit darüber hinaus. Speziell die großen Prälatenklöster bildeten – wie es Johannes Frimmel für den Fall Melks einmal treffend ausdrückte – eine weitgehend autarke Hauskultur »mit charakteristischen Formen der Religionsausübung, der Wissenschaftspflege und der Festkultur [...]« aus: »Die *stabilitas loci* der Benediktinermönche trug dazu ebenso bei wie die ausgeprägten lokalen Verschiedenheiten der Klöster, durch die die kulturelle Praxis determiniert wurde.«¹ Dass diese Autarkie nicht mit Isolation gleichzusetzen ist, zeigen die hier ausgebreiteten Überlegungen einmal mehr. Mönche folgten bisweilen auch größeren Trends und nahmen sich, wie so manche Musikerinstruktion zeigt, die Kapellen der großen Fürstenhöfe zum Vorbild.

Auf viele themenrelevante Aspekte wird in diesem Buch nicht näher eingegangen, etwa auf die Rolle von Instrumentalmusik in Stiftstheatern, auf das Verhältnis der Rezeption von Instrumentalmusik zu jener von Vokalmusik oder auf die Bedeutung des Notendrucks im klösterlichen Musikbetrieb des 18. Jahrhunderts. Diesen Themen nachzugehen wäre gewiss ebenso lohnenswert wie eine Analyse der Instrumentalmusikpraxis in Klöstern unter Einbeziehung von Gender-Fragen (Nonnen vs. Mönche) oder eine musikanalytische Untersuchung, die auf Zusammenhänge zwischen rezipiertem Repertoire und klosterinterner Musikproduktion fokussiert. Also kann nun nur mit dem Wunsch geschlossen werden, dass in Zukunft weitere themenverwandte Forschungsprojekte in Angriff genommen werden. In diesem Sinne stimmt die Verfasserin in den eingangs beschriebenen Aufruf Apolls an die Musen, ihm nach Kremsmünster zu folgen, ein: Sollte die vorliegende Studie mehr neue spannende Fragen aufwerfen als sie alte beantwortet und andere Forscher*innen zur vertiefenden Auseinandersetzung mit der klösterlichen Musikkultur des 18. Jahrhunderts anregen, so hätte auch sie ihr Ziel erreicht.

1 Frimmel, *Melk*, S. 12–13 [Herv.i.O.].

