

3. Der Transferraum und seine Zentren

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

3.1 Der »Musterfall« Joseph Haydn

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

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

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

Tabelle 7: Die frühen Sinfonien Joseph Haydns in klösterlicher Überlieferung

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

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

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

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

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

3.1.1 Joseph Haydns Beziehungen zum Klerus

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

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

-
- 4 Einzige Ausnahme ist ein aus dem Augustiner-Kloster bei St. Thomas in Brünn stammender Stimmensatz der Sinfonie Nr. 6 (heute CZ-Bm A 20795, nur ob 1/2, fag, cor 1/2, vla vorhanden); dessen Fagottstimme ist mit »Descriptis Joseph Kolovralet 1779« beschriftet. Kopien der Sinfonien Nr. 6 und 7, die heute in Göttweig, Zwettl, Schlögl und St. Peter in Salzburg aufzufinden sind, dürften den Sammlungen des Erzherzogs Rudolf (HN-Signaturen) sowie jener des Musikmäzens Franz Bernhard Ritter von Keeß entstammen und erst in späterer Zeit in die Klosterbestände aufgenommen worden sein. Vgl. JHW I.3, KB, S. 193–199.
 - 5 Vincenz Kneer, »Nachrichten von Tonkünstlern aus dem Orden der Barmherzigen Brüder, von Vincenz Kneer aus selbem Orden geschrieben 1796«, in: »Manuscripta Varii argumenti a variis conscripta. Collecta autem per me Godefridum Joann. Dlabacž Praemonstratensem Strahoviensis. A. D. 1798«, Ms., Bibliothek des Strahover Konvents, Prag, Sign. DD II 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

»Wien, 5. Jul. 1799.

Liebster Freund!

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

Joseph Haydn.«²²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 Vgl. Feder, »Haydn«, Sp. 917–918.

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

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

3.1.2 Haydns Instrumentalmusik in klösterlicher Überlieferung

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

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

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

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

In Bezug auf die Distribution der weiteren Instrumentalmusikgenres ergibt sich ein ähnliches Verteilungsbild. Allerdings rückt hier mit Seitenstetten ein weiteres Benediktinerstift in die Spitzengruppe auf. Die klösterliche Rezeption von Haydns Divertimento-Kompositionen, Streichquartetten, -trios und weiteren kleiner besetzten Instrumentalstücken ist demzufolge noch mehr als die Sinfonienpflege ein überwiegend benediktinisch geprägtes Phänomen. Bemerkenswert ist außerdem, dass das an der westlichen Grenze Oberösterreichs liegende Augustiner-Chorherrenstift Reichersberg, das bis 1779 zu Bayern gehörte, bloß eine einzige Abschrift einer Haydn-Sinfonie besitzt, dafür aber immerhin zehn seiner Streichquartette.²⁶ Ähnliches ist für St. Peter in Salzburg zu konstatieren, wo eine beachtliche Auswahl an Kammermusikwerken Haydns vorhanden ist. Jedoch liegt dort von den bis circa 1780 komponierten Sinfonien ebenfalls nur eine einzige in einer Kopie aus dem 18. Jahrhundert vor (Nr. 31).²⁷ Die Zisterzienser in Stams und Ossegg besaßen wiederum sowohl Haydn'sche Sinfonien als auch Streichquartette in größerer Zahl.

Ein ausgesprochen breites Spektrum an Besetzungen decken die Bestände der großen Benediktinerabteien ab: Neben den Streichquartetten sind vor allem die *Scherzandi* Hob II:33*–38* (für fl, 2 ob, 2 cor, 2 vl und bs) sowie die gemischt besetzten Divertimenti und jene für reine Bläserbesetzung häufig überliefert. Haydns Streichtrios fanden demgegenüber keine vergleichbar weite Verbreitung. Entsprechende Abschriften sind nahezu ausschließlich in den Klöstern Melk, Kremsmünster und Seitenstetten aufzufinden.

Besonders auffällig ist die Affinität für Haydns Sinfonien und Streichquartette in Göttweig, Melk und Kremsmünster. Dass hier dem Musizieren im Instrumentalensemble generell ein hoher Stellenwert beigemessen wurde, zeigt sich auch daran, dass mehrere Chorregenten, Organisten und musikalisch begabte Mönche dieser Abteien selbst Sinfonien und andere Kammermusikwerke komponiert haben. Zu nennen sind etwa P. Marianus Prazner in Göttweig, Johann Georg Albrechtsberger, P. Robert Kimmerling, P. Marian Paradeiser und P. Maximilian Stadler in Melk sowie P. Franz Sparry und P. Georg Pasterwiz in Kremsmünster. Neben diesen widmeten vor allem Musiker der Augustiner-Chorherrenstifte einen Teil ihres kompositorischen Schaffens der Instrumentalmusik, so zum Beispiel Georg Donberger in Herzogenburg, Franz Josef Aumann in St. Florian sowie der weltliche Chorregent Johann Adam Scheibl in St. Pölten.

In Bezug auf kleiner besetzte Streicherkammermusik Joseph Haydns verdienen vor allem die Bestände der Klöster Kremsmünster und Melk Beachtung. Wie bereits weiter oben erwähnt wurde, sind in Melk Haydns bis 1781 komponierte Streichquartette sogar nahezu vollständig vorhanden. Eine beinahe lückenlose Sammlung der Haydn'schen

26 Rudolf Wolfgang Schmidt erwähnt in seiner Darstellung der Reichersberger Musikgeschichte keines dieser Werke. Vgl. Rudolf Wolfgang Schmidt, »Die Musik im Stift Reichersberg«, in: *900 Jahre Augustiner Chorherrenstift Reichersberg*, Linz: OLV-Buchverlag, 1983, S. 317–348.

27 Erstaunlich ist, dass die etwa 20 bis 25 Personen umfassende Stiftskapelle von St. Peter in den Jahren um 1780 zwar sehr viele Kirchendienste, aber kaum Tafelmusik spielte. Nach den Aufzeichnungen P. Marian Kaserers, der etwa zwischen 1776 und 1792 als Chorinspektor amtierte, wurde im gesamten Jahr 1777 nur sieben Mal an der Tafel musiziert. Vgl. Franz Liessem, »Die Musik des Klosters St. Peter in Salzburg im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts unter Leitung des Musikinspektors P. Marian Kaserer«, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 101 (1990), S. 379–424, hier S. 384 und 422f.

Sinfonien in Göttweig zeigt an, dass die Musikverantwortlichen dieses Klosters möglichst jede neue Sinfonie des esterházyschen Hofmusikers in ihr Programm aufnehmen wollten und dies größtenteils auch gelang. Die Pflege seiner Musik wurde in diesen drei Benediktinerklöstern also auf einem außergewöhnlich hohen Intensitäts- und Aktualitätslevel betrieben – ein Level, mit dem sich die Klosterkapellen nicht nur gegenüber anderen Ordenshäusern, sondern auch gegenüber Adelskapellen und anderen Musikinstitutionen profilieren konnten.

3.2 Topographie des Transferraumes

Bis um die Wende zum 19. Jahrhundert besaßen mehr als vierzig Ordenshäuser im Habsburgerreich Kopien von Sinfonien und Kammermusikwerken Joseph Haydns (vgl. Tab. 8²⁸ und Abb. 7). In klösterliche Einrichtungen, die außerhalb der Territorialgrenzen der Monarchie lagen, gelangten Haydn'sche Kompositionen im 18. Jahrhundert – mit Ausnahme Salzburgs – hingegen nur sehr selten. Der heutigen Überlieferungssituation nach, fanden Haydns Instrumentalwerke selbst in bayerischen Klöstern kaum Verbreitung. Lediglich für das oberschwäbische Ochsenhausen sowie für das Kloster Heilig-Kreuz in Augsburg registriert die Haydn-Gesamtausgabe zeitgenössische Kopien. Zu relativieren ist dieser Befund aber dadurch, dass die Säkularisation von 1802/03 zur Aufhebung nahezu aller Klöster des Kurfürstentums Bayern geführt hat. Im »Klostersturm« gingen auch etliche Notensammlungen unwiederbringlich verloren.²⁹

Das Zentrum der Rezeption von Haydn'scher Instrumentalmusik in Klöstern ist im Gebiet des heutigen Ober- und Niederösterreich sowie in der nördlichen Steiermark auszumachen. Es erstreckt sich von Wien westwärts entlang der Flüsse Donau und Traun bis in das Fürsterzbistum Salzburg, reicht im Norden bis Schlägl und Zwettl, im Süden bis Rottenmann und Voralpe (in Abb. 8 vergrößert dargestellt). Weitere Ordenshäuser mit umfangreichen Beständen sind in Böhmen und Mähren zu lokalisieren, jedoch nicht in jener räumlichen Dichte, die im österreichischen Donaauraum belegbar ist. Einzelne Abschriften liegen außerdem in den steirischen Klöstern St. Lambrecht, Seckau und Rein sowie in St. Paul im Lavanttal in Kärnten, desgleichen in den heute zu Polen gehörenden Klöstern Grüssau in Landeshut (vm. Schlesien, ab 1742 zu Preußen gehörig), Mogila in Krakau (vm. Galizien, ab 1772 habsburgisch) sowie in den slowakischen Klöstern Kremnitz und Trentschin (vm. Oberungarn).

28 Notensammlungen, für die bislang keine RISM-Sigel vergeben worden sind, werden mit neuen Kürzeln benannt. Diese sind zur besseren Kenntlichmachung in eckige Klammern gesetzt.

29 Vgl. Robert Münster, »Bestände mit mehrstimmigen Handschriften aus Kloster-, Stifts- und Domkirchen in Bayern seit dem 16. Jahrhundert«, in: Otto Biba/David Wyn Jones (Hg.), *Studies in Music History presented to H. C. Robbins Landon on his seventieth birthday*, London: Thames and Hudson, 1996, S. 177–194, hier S. 177–178.

Tabelle 8: Klöster mit Beständen an Instrumentalmusik Joseph Haydns

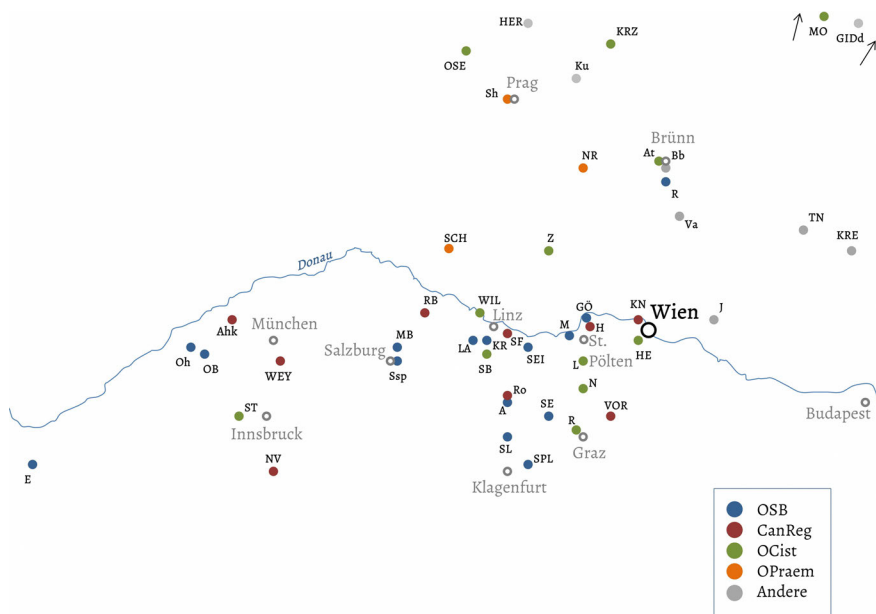
RISM-Bibliothekssigel	Name des Klosters	Orden
A-...		
A, heute in A-Gd	Admont	OSB
GÖ	Göttweig	OSB
H	Herzogenburg	CanReg
HE	Heiligenkreuz	OCist
KN	Klosterneuburg	CanReg
KR	Kremsmünster	OSB
L	Lilienfeld	OCist
LA	Lambach	OSB
M	Melk	OSB
MB	Michaelbeuern	OSB
R	Rein	OCist
RB	Reichersberg	CanReg
[Ro], heute in A-Gd	Bad Aussee-Rottenmann	CanReg (1785 aufgelöst)
SB	Schlierbach	OCist
SCH	Schlägl	OPraem
SE, heute in A-Gd	Seckau	OSB
SEI	Seitenstetten	OSB
SF	St. Florian	CanReg
SL	St. Lambrecht	OSB
SPL	St. Paul im Lavanttal	OSB
Ssp	Salzburg St. Peter	OSB
ST	Stams	OCist
VOR	Vorau	CanReg
Z	Zwettl	OCist
CH-...		
E	Einsiedeln	OSB
CZ-...		
[At], heute in CZ-Bm	St. Thomas, Alt-Brünn (Staré Brno)	OCist (1782 aufgelöst)
[Bb], heute in CZ-Bm	Brünn (Brno)	OH
[Ku], heute in CZ-Pnm	Kukus (Kuks)	OH
NR, heute in CZ-Bm	Neureisch (Nová Říše)	OPraem

OSE, heute in CZ-Pnm	Ossegg (Osek)	OCist
R, heute in CZ-Bm	Raigern (Rajhrad)	OSB
[Sh], heute in CZ-Pnm	Strahov	OPraem
D-...		
Ahk, heute in D-As	Augsburg, Heilig-Kreuz	CanReg (seit 1936 OP)
HER	Herrnhut	Evang. Brüderunität
OB	Ottobeuren	OSB
[Oh], heute in D-TI	Ochsenhausen	OSB
WEY, heute in D-FS	Weyarn	CanReg (1803 aufgelöst)
PL-...		
GIDd, heute in PL-Kd	Gidle	OP
KRZ	Grüssau (Krzeszów)	OCist
MO	Krakau-Mogila (Kraków-Mogiła)	OCist
SK-...		
KRE	Kremnitz (Kremnica)	OFM
], heute in SK-MO	St. Georgen (Svätý Jur)	SP
TN	Trentschin (Trenčín)	SJ und SP

Ein stichprobenartiger Abgleich mit Instrumentalmusik von Wagenseil, Hofmann, Vanhal und Ditters in klösterlicher Überlieferung zeigt, dass in Tabelle 8 bereits alle bedeutenden Stätten der klösterlichen Rezeption von Wiener Instrumentalmusik gelistet sind. Folglich bestätigt sich die Ausgangsthese des vorliegenden Kapitels, wonach eine partielle Analyse der Quellsituation dann ein ausreichend aussagekräftiges Bild von der Gesamtentwicklung abgeben kann, wenn sie am Beispiel der Instrumentalwerke Joseph Haydns durchgeführt wird. Nachträglich wurden in Abbildung 7 nur einige wenige Klöster ergänzt, die zwar keine Instrumentalwerke Haydns besitzen, zur Verbreitung von Werken anderer Wiener Komponisten aber sehr wohl bedeutende Beiträge geleistet haben: Das oberösterreichische Zisterzienserstift Wilhering (A-WIL) etwa besitzt zwar keine Sinfonien und Kammermusikwerke von Joseph Haydn, dafür aber frühe Abschriften einiger Sinfonien von Franz Asplmayr und Carl Ditters von Dittersdorf. Ferner sind auch die Klöster Feldsberg in Mähren (Valtice/CZ, heute CZ-Bm, OH), Neuberg in der Steiermark (A-N, OCist) und Neustift bei Brixen ([Ne], CanReg) einzubeziehen, da diese drei Klöster etwa im Kontext der Rezeption von Sinfonien Vanhals bedeutsam sind.³⁰

30 Vgl. hier Kap. 2.2.6 (*Johann Baptist Vanhal*); Michaela Freemanová, »Jan Křitel Vaňhal and the Bohemian and Moravian Music collections of the Brothers Hospitaliers (Barmherzige Brüder, O. S. I.)«, in: *Radovi Zavoda za znanstveni rad Varaždin* 25 (2014), S. 159–168, hier S. 165.

Abbildung 7: Klöster mit Beständen an Instrumentalmusik Wiener Provenienz

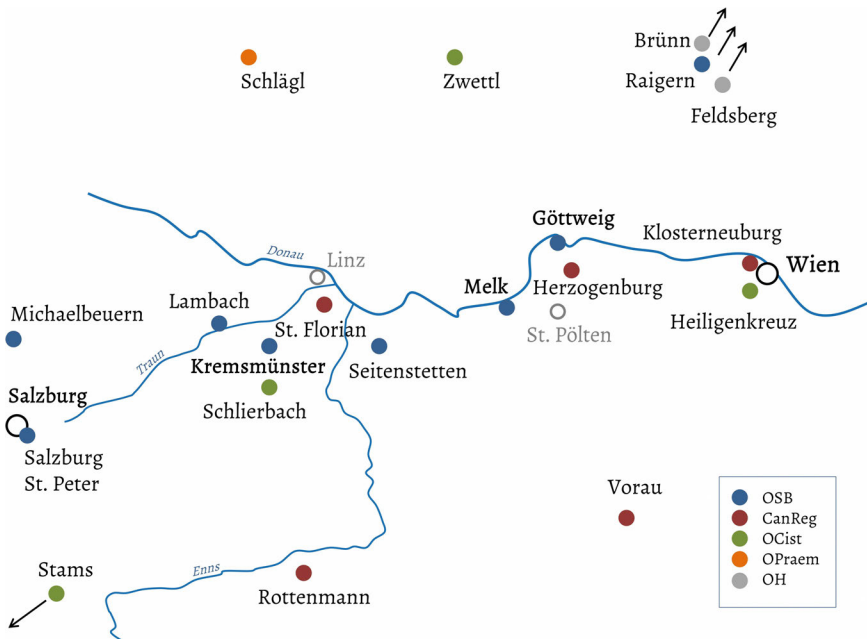


Zuletzt werden auch das Augustiner-Chorherrenstift Weyarn (heute D-FS)³¹ und die reichsunmittelbare Benediktinerabtei Ottobeuren in Bayern berücksichtigt. Im Altbestand der Ottobeurer Musiksammlung (d.h. unter den bis zur Aufhebung 1802 angefertigten Notenmanuskripten) konnten allerdings nur eine *Cassatio* von F.A. Hoffmeister sowie je eine Sinfonie von Ignaz Pleyel und J.B. Vanhal aufgefunden werden. Gertraut Haberkamp weist darauf hin, dass mehrere Ottobeurer Klosterangehörige in Wien als »eine Art Agent« tätig waren und Abschriften von Werken der dort tätigen Komponisten für ihr Stammkloster erworben haben (z.B. Stücke von Arbesser, Caldara, Fux, Gänsbacher, Gassman, J. Haydn, Hoffmeister, Hofmann, Koželuh, M. Miller, W.A. Mozart, Neck, Öttl, Pichler, Reinhardt, Reutter, Salieri, F. Schmid, Tuma, Vanhal, Wagenseil und Ziani). Dem aktuellen Musikalienbestand nach zu urteilen, handelte es sich bei den kopierten Kompositionen fast ausschließlich um Kirchenmusik. Überhaupt sind in der Klosterbibliothek nur wenige Instrumentalwerke aus dem 18. Jahrhundert erhalten geblieben. Der Schriftsteller Ludwig Aurbacher (1784–1847), der gegen Ende des 18. Jahrhunderts dem Sängerknabenchor von Ottobeuren angehört hat, berichtet in seinen *Jugenderinnerungen*, dass im Kloster sehr wohl Instrumentalmusik gepflegt worden ist; auch Aufführungen von Kammermusikstücken und Sinfonien habe man an der klösterlichen Tafel veranstaltet. Haberkamp vermutet deshalb, dass die Instrumentalmusik des Altbestandes größtenteils verloren gegangen ist.³²

31 Vgl. Robert Münster/Robert Machold, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tegernsee und Benediktbeuern*, München: Henle, 1971, S. 11 sowie S. 101–110.

32 Vgl. Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Benediktiner-Abtei Ottobeuren. Thematischer Katalog*, München: Henle, 1986, S. 15.

Abbildung 8: Zentren der klösterlichen Instrumentalmusikpflege



Unter Berücksichtigung all dieser Klöster misst der in Abbildung 7 skizzierte Transferraum in seiner West-Ost-Ausdehnung vom schweizerischen Einsiedeln bis in das slowakische Kremnitz etwa 1000 Kilometer. In nord-südlicher Richtung erstreckt er sich vom sächsischen Herrnhut bis in das etwa 700 Kilometer entfernte Neustift in Südtirol.³³ Abbildung 8 zeigt das Kerngebiet des Transferraumes. Seine Disposition lässt darauf schließen, dass sich die folgenden Faktoren begünstigend auf die Beteiligung eines Klosters an der Rezeption von Wiener Instrumentalmusik ausgewirkt haben:

1. ein hoher ökonomischer und politischer Status des Klosters bzw. des Klostervorstehers innerhalb des habsburgischen Machtgefüges verbunden mit einem stark ausgeprägten Bedürfnis nach Zurschaustellung dieses privilegierten Ranges (bei nahezu allen angeführten Klöstern handelt es sich um besitzreiche Prälatenklöster),
2. die Zugehörigkeit zu einem Orden, der – seiner Regel nach – den Kontakt mit der Außenwelt erlaubt und im Konvent eine intensive Instrumentalmusikpflege zulässt (vor allem Benediktiner, Augustiner-Chorherren und Zisterzienser, aber auch Prämonstratenser und Barmherzige Brüder),

33 Im Übrigen konzentriert sich auch die Überlieferung der bis circa 1780 komponierten Messen Joseph Haydns (Hob XXII:1–7) auf die in Abb. 7 angeführten Klöster. Zusätzlich zu berücksichtigen wären nur das Kollegiatstift in Mattsee, die Prämonstratenser in Geras, die Minoriten in Brunn, das Piaristenkolleg in Nikolsburg, die Zisterzienser in Brand, die Piaristen in Kremsier, die Prager Kreuzherren sowie das in Prag gelegene Benediktinerstift Breunau und das Jesuitenkolleg im ungarischen Raab.

3. die Nähe zur Reichshaupt- und Residenzstadt Wien bzw. zu Klöstern oder fürstlichen Residenzen, in denen sich bereits eine reiche Praxis des Musizierens im Instrumentalensemble etabliert hat sowie
4. eine gute Anbindung an die Verkehrsinfrastruktur, d.h. die unmittelbare Nähe zu den großen Handels- und Reiserouten zu Wasser und zu Land sowie gut ausgebaute Straßen, die die Klöster mit diesen Hauptverkehrswegen verbinden.

Viele Klostergemeinschaften pflegten eine Willkommenskultur, die auch die angesehensten Mitglieder der ersten Gesellschaft anlockte. Diarien und Zeremonialprotokolle aus allen größeren Prälatenklöstern des 18. Jahrhunderts zeigen, dass vornehmen Gästen allerlei Annehmlichkeiten geboten wurden, wozu immer auch ein ansprechendes musikalisches Unterhaltungsprogramm gehörte. Andere monastische Gemeinschaften hingegen, insbesondere Frauenkonvente und kontemplative Orden, waren eher darum bemüht, sich von der Außenwelt abzuschotten. Sie empfingen – wenn überhaupt – weitaus seltener Besucher als die großen Mönchsklöster.

Diejenigen Ordenshäuser, die nicht an einer stark frequentierten Handelsstraße oder an einem beliebten Pilgerweg liegen, aber schon im 18. Jahrhundert Wert auf Anbindung an die größeren Städte der Umgebung legten, mussten ihre abgeschiedene Lage mit anderen Mitteln wettmachen. Darum konnte auch der Kremsmünsterer Stiftschronist P. Theodorich Hagn davon berichten, dass Abt Alexander Fixlmillner um 1740 enorme Geldsummen in den Straßen- und Brückenbau investiert hatte, um Handel und Verkehr in Richtung der umliegenden Städte zu fördern (etwa 200.000 Gulden für die Errichtung »fahrbare[r] Straßen«).³⁴ Bauprojekte dieses Ausmaßes steigerten freilich auch die Attraktivität des Klosters als Einkehrort.

Viele weitere strukturelle Gegebenheiten und Veränderungen könnten ins Treffen geführt werden, um obige Verteilungsbilder in einem größeren Kontext zu interpretieren. Zumal sie den Eindruck der Vollständigkeit vermitteln könnten, muss aber ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass die tatsächlichen Dimensionen der Notendistribution im 18. Jahrhundert bestenfalls näherungsweise zu rekonstruieren sind. Die im vorliegenden Kapitel präsentierten Daten konnten beispielsweise nur aus Sammlungen gewonnen werden, die noch intakt und mittlerweile umfassend erschlossen sind oder deren historischer Stand in Musikalieninventaren festgehalten worden ist.

Einer lückenlosen Rekonstruktion von klösterlichen Musiziertraditionen steht eine Vielzahl an Problemen im Weg. Nicht zu überbrücken ist etwa die Tatsache, dass die historischen Notensammlungen einiger noch bestehender Klöster über die Jahrhunderte durch Brandkatastrophen, Plünderungen oder andere unglückliche Umstände stark dezimiert oder zur Gänze zerstört worden sind. Das südlich von St. Pölten gelegene Zisterzienserstift Lilienfeld ist diesbezüglich ein besonders tragischer Fall, da dessen Sängerknabentrakt dem verheerenden Stiftsbrand von 1810 zum Opfer gefallen ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach dürften dabei auch große Teile der Musikalien- und Musikinstrumentensammlung vernichtet worden sein.³⁵ Noch größere Quellenverluste

34 Hagn, *Benediktiner-Abtei Kremsmünster*, S. 64.

35 Vgl. Bernhard Hanak, *Musikgeschichte des Stiftes Lilienfeld*, Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2003, S. 42.

sind im niederösterreichischen Benediktinerstift Altenburg zu beklagen, da die einst vorhandene Notensammlung des Klosters seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs als verschollen gilt.³⁶

Die Enteignung und Aufhebung von Klöstern im Zuge der josephinischen Reformen bedeutete immer auch die Vernichtung oder Zerstreuung ihrer Musikalienbestände.³⁷ Vor allem von jenen Ordensgemeinschaften, deren Vorsteher vor der Säkularisation noch Mitglieder des Prälatenstandes waren, darf angenommen werden, dass sie ebenfalls beachtliche Aktivitäten im Bereich der Instrumentalmusik entfaltet haben – so zum Beispiel einst mächtige Benediktinerstifte wie Gleink und Garsten in Oberösterreich, ebenso die beiden entlang des Donaulaufes gelegenen Klöster Säusenstein und Dürnstein oder das Augustiner-Chorherrenstift St. Pölten, in dem der weltliche Musiker Johann Adam Scheibl mehr als zwei Jahrzehnte lang als Regens Chori gewirkt hat.³⁸

Bedauerlich ist auch, dass über die Musikgeschichte des nahe Passau an der Donau gelegenen Zisterzienserklosters Engelszell, das 1786 aufgehoben worden ist, bisher nichts in Erfahrung gebracht werden konnte. Es liegt in unmittelbarer Nähe zum österreichischen Grenzort Engelhartszell, in dem seit dem 12. Jahrhundert eine Mautstelle eingerichtet war. Friedrich Nicolai berichtet in der bereits weiter oben zitierten Beschreibung seiner großen Deutschland-Schweiz-Reise 1781, die ihn auch per Schiff von Regensburg nach Wien geführt hat, dass in Engelhartszell die gesamte Schiffsladung ab- und neu aufgeladen werden musste (»weil von den Mauthbedienten die Güter genau nachgesehen, gewogen und nach Gelegenheit visitirt« wurden). Nicolai führt über das aufwändige Prozedere der Mautkontrolle weiter aus:

»Dieses hält wenigstens einen ganzen Tag wo nicht länger auf, während welcher Zeit die Reisenden lange Weile haben; es müsste denn seyn, daß sie in dem dasigen schönen *Bernhardinerkloster*³⁹ (wo guter Wein, und so wie überall in Oesterreich viele Gastfreyheit ist,) Bekanntschaft machen, und mit dem P. Küchenmeister von gemästeten *Ochsen*, *Kapäundeln* und *Wildprät*, mit dem P. Bibliothekar von den *Heil[igen] Vätern*,

36 Vgl. Karin Winter/Kathrin Kininger, *Stiftsarchiv Altenburg. Ordnung und Erschließung in Theorie und Praxis*, Magisterarbeit Universität Wien, 2008, S. 44–48.

37 Die Klöster Mährens betreffend meint Jiří Sehnal, dass die josephinischen Reformen noch wesentlich fatalere Folgen für die Erhaltung der Musikalienbestände hatten als etwa die cäcilianische Kirchenmusikreform im 19. Jahrhundert. Vgl. Jiří Sehnal, »Schicksale klösterlicher Musiksammlungen in Mähren«, in: Helga Penz (Hg.), *Klösterliche Musiksammlungen. Widerspiegelung der Musik im Leben der klösterlichen Gemeinschaften in der ehemaligen Donaumonarchie*, Symposium vom 16. bis 18. Mai 2011 im Benediktinerstift Göttweig, Wien: Superiorenkonferenz der männlichen Ordensgemeinschaften Österreichs, 2011, S. 31–42, hier S. 31.

38 Das Augustiner-Chorherrenstift St. Pölten wurde 1784 aufgehoben (wie auch Gleink) und im Folgejahr zum Bischofssitz einer neuen, die Westhälfte Niederösterreichs umfassenden Diözese umfunktioniert. In der Abtei Garsten wurde die Aufhebung 1787 vollstreckt, in Säusenstein 1789.

39 Die Bezeichnung »Bernhardiner« leitet sich vom Namen jenes Abtes ab, unter dem sich der Zisterzienserorden im 12. Jahrhundert über ganz Europa ausgebreitet hat: Bernhard von Clairvaux (1091–1153).

mit dem Herrn Prälaten über die *Bedrückungen* der Klöster und über seinen guten Koch sich unterhalten wollten.«⁴⁰

Die kleruskritische Haltung des engagierten Aufklärers und Protestanten Nicolai kommt im ironischen Tonfall dieser Textpassage deutlich zur Geltung. Bei aller Überzeichnung ist Nicolais Beschreibung der »Gastfreyheit« in österreichischen Klöstern aber keineswegs aus der Luft gegriffen. Immerhin wurde ihm schon in einem der nächsten österreichischen Ordenshäuser, in dem er Station machte, – in der »berühmten Benediktinerabtey Melk« – von den »gelehrten und rechtschaffenen«⁴¹ Melker Mönchen Einblick in die klösterlichen Prunkräumlichkeiten und in die Bestände der Bibliothek gewährt. Darüber hinaus durfte er die Musikaliensammlung inspizieren, ehe er mehrere Stunden damit zubrachte, in Gesellschaft einiger Patres Haydn'sche Trios und Streichquartette auszuprobieren. Somit liegt der Gedanke nicht mehr fern, dass sich auch der Engelszeller Konvent musikalisch ähnlich aufgeschlossen und gastfreundlich präsentiert hat wie in kulinarischen und intellektuellen Belangen.

Weit abseits des ermittelten Transferzentrums liegt das Tiroler Zisterzienserkloster Stams, das eine überaus umfangreiche Musiksammlung besitzt. Die aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden Notenmanuskripte – unter diesen eine Vielzahl an Instrumentalwerken Wiener Provenienz – sind hier beinahe verlustfrei erhalten geblieben. Ihre zeitliche Einordnung ist durch ein thematisches Musikalienverzeichnis, das 1791 von Pater Stefan Paluselli (1748–1805) angelegt worden ist, erheblich erleichtert. Zwei etwa 200 Titel umfassende Inventarsrubriken für Instrumentalmusik vereinen Repertoire der Lokalgrößen mit international Bekanntem. Mehrere Kompositionen von Schlöger, Asplmayr, Gassmann, L. Hofmann, Vanhal und Ditters sowie sieben Sinfonien von Joseph Haydn werden genannt.⁴²

Hildegard Herrmann-Schneider betont in einer Studie über die Stamser Sinfonienabschriften den außergewöhnlich guten Erhaltungszustand der Notensammlung und den hohen Anteil an Partiten und Sinfonien in Palusellis Katalog. Sie spekuliert damit, dass die aus diesem Material ersichtlich werdenden Musikaktivitäten in ähnlicher Intensität auch in anderen Tiroler Klöstern stattgefunden haben könnten. Dort seien sie allerdings deshalb nicht zu dokumentieren, weil die historischen Notenbestände nur noch fragmentarisch vorhanden oder gar zur Gänze verloren gegangen sind (z.B. im Prämonstratenser-Chorherrenstift Wilten, im Benediktinerstift Fiecht, im Augustinerchorherrenstift Neustift und im Kollegiatstift Innichen).⁴³ Mit Blick auf unzählige Überlieferungslücken, denen punktuell besonders gut erhaltene Notensammlungen gegen-

40 Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, Bd. 2, Berlin/Stettin: Selbstverlag, 1783, S. 417 [Herv.i.O.].

41 Vgl. ebd., Bd. 6 (1785), S. 454 und 462.

42 In diesem Inventar wird außerdem Ditters' Sinfonie in A-Dur GraD A12 (auch bekannt als »Sinfonia nel gusto di cinque nazioni«) fälschlicherweise Joseph Haydn zugeschrieben. Vgl. Grave, *First-Movement form*, S. 469.

43 Vgl. Herrmann-Schneider, »Sinfonien Stams«, S. 76–77 und das Kapitel »Musikalische Beziehungen zu Klöstern im deutschen Sprachraum«, in: Dies., *Wo die Engel musizieren – Musik im Stift Stams*, Brixen: Verlag A. Weger, 2020, S. 237–261.

überstehen, erhärtet sich der Eindruck, dass die klösterliche Rezeption von Wiener Instrumentalmusik wesentlich weitere Kreise gezogen hat als angenommen. Das Zisterzienserstift Stams ist vor diesem bewegten Hintergrund weniger ein Ausnahmefall der Rezeptionsgeschichte als vielmehr ein Glücksfall der Überlieferung.

3.3 Das Grenzgebiet des Transferraumes

Selbst wenn mehrere Tiroler Ordenshäuser im 18. Jahrhundert umfangreiche, mit Repertoire Wiener Provenienz bestückte Sinfonienensammlungen besessen haben könnten, wäre das Zisterzienserstift Stams dem Grenzgebiet des hier untersuchten Transferraumes zuzuordnen. Stams liegt etwa 40 Kilometer westlich von Innsbruck und somit ähnlich weit von Wien entfernt wie Dresden, Nürnberg und Triest. Offen bleibt die Frage, ob das in Stams festzustellende Interesse an Musikwerken aus Wien eher als eine Ausläufer- oder gar als eine vom Umfeld abgehobene Ausnahmeerscheinung einzustufen ist. Jedenfalls ist ein ähnlich großer Bestand an Werken Wiener Herkunft nur in wenigen Klöstern mit annähernd gleicher Entfernung von Wien feststellbar. Von einem dieser vermeintlichen Ausnahmefälle – dem Kloster der Barmherzigen Brüder im nordböhmischen Kukus – handelt das nächste Kapitel. Als Hinführung zu diesem Fallbeispiel bietet es sich an, nunmehr auch auf die Rezeption von Wiener Musik in den Klöstern Böhmens, Mährens und Ungarns detaillierter einzugehen.

3.3.1 Ausläufer und Ausnahmen

Zahlreiche Studien über die historischen Bestände tschechischer und ungarischer Musiksammlungen stimmen darin überein, dass die interregionale Distribution von Wiener Musik im 18. Jahrhundert in den Ländern der Böhmischen und auch in jenen der Ungarischen Krone vor allem über die dort ansässigen Adelskapellen stattgefunden hat.⁴⁴ Viele dieser Musikerensembles verbrachten den Winter in Wien, folgten ihren Dienstherrn aber im Sommer oder während der Jagdsaison auf deren Landsitze in Böhmen, Mähren oder Ungarn. Komponisten wie Ignaz Holzbauer, Joseph Haydn, Carl Ditters und wahrscheinlich auch Johann Baptist Vanhal kannten einen derartigen Kapellbetrieb aus der Innenperspektive und scheinen durch die damit verbundenen Reiseaktivitäten auch ihren Bekanntheitsgrad gesteigert zu haben.

Systematische Untersuchungen der Repertoireverwandtschaften zwischen den Musikkapellen der Schlösser und jenen der benachbarten Klöster, Kathedralen und Pfarrkirchen stehen zwar noch aus (oder müssen an der diffizilen Quellenlage scheitern), eine gewisse Form der Beeinflussung konnte aber bereits an einigen Orten anhand grober Vergleiche festgestellt werden. Jana Spáčilová sieht zum Beispiel Verbindungen

44 Vgl. die in den folgenden Fußnoten genannten Detailstudien sowie Zdeňka Pilková, »Zu den Ähnlichkeiten und Unterschieden der sozialen und historischen Bedingungen des Musiklebens in den böhmischen und österreichischen Ländern der habsburgischen Monarchie in den Jahren 1740–1810«, in: Petr Macek (Hg.), *Das Internationale Musikwissenschaftliche Kolloquium »Wenn es nicht Österreich gegeben hätte ...«*, 30.9.–2.10.1996 Brno, Brno: Filozická fakulta Masarykovy univ., 1997, S. 152–156, hier S. 153.

zwischen der Kirche St. Jakob in Brünn und der Kapelle des Grafen Johann Adam von Questenberg. Eine der Residenzen des Grafen, Schloss Jarmeritz, liegt etwa 70 Kilometer von Brünn entfernt. Die musikalischen Kontakte dürften sich hierorts durch personelle Überschneidungen ergeben haben, da einzelne Musiker aus der gräflichen Kapelle in das Brünner Kirchenensemble überwechselten.⁴⁵

Katalin Kim-Szacsvai zeigt in einer ihrer Studien auf, dass die Notensammlung des Jesuitenpaters Ignatio Müllner (1678–1750) auffällig viel mit jener der Hofkapelle von Fürst Paul II. Anton Esterházy gemein hat. Sie vermutet, Müllner sei über esterházysche Hofmusiker an Abschriften bestimmter Musikstücke gelangt. Dafür spreche ihrer Ansicht nach, dass Müllners letzte Wirkungsorte – Raab und Ödenburg – nahe Eisenstadt liegen und die Fürstenfamilie regelmäßig bei den Ödenburger Jesuiten zu Gast war.⁴⁶

Das 18. Jahrhundert stand in Ungarn infolge der gut 150 Jahre andauernden türkischen Besetzung ganz im Zeichen des Wiederaufbaus und der Rekatholisierung. Hiervon blieb natürlich auch die Musikkultur nicht unberührt, zumal die verschiedenen Institutionen der katholischen Kirche deren zentrale Förderstätten bildeten.⁴⁷ Fakt ist aber auch, dass ungarische Klöster für die Überlieferung von Instrumentalmusik Wiener Provenienz nach derzeitigem Forschungsstand keine besonders ergiebigen Untersuchungsfelder bieten. Dennoch wäre es mehr als voreilig, aus diesem Erhebungsergebnis auf ein gänzlichliches Ausbleiben der Rezeption von Wiener Instrumentalmusik in ungarischen Klöstern zu schließen. Die Beweislage für und auch gegen eine derartige Behauptung ist derzeit schlichtweg zu unsicher.

Die Annahme, kirchliche Institutionen in Ungarn hätten das Angebot am Wiener Musikalienmarkt genutzt, liegt nahe: Der hohe Klerus in Ungarn, allen voran der Primas, war besonders mächtig. Er genoss in der Bevölkerung hohes Prestige und achtete auf ein entsprechend repräsentatives Zeremoniell.⁴⁸ Gegen einen regen Austausch mit Wien spricht hingegen eine Beobachtung, die bereits Friedrich Nicolai im Zuge seiner Forschungsreisen getätigt hat: Ungarn sei – so sein Eindruck – in seiner kulturellen und ökonomischen Entwicklung aufgrund ungünstiger Mautregelungen stark eingeschränkt gewesen.⁴⁹

Wieder anders liegt der Fall in Prag: Nach Zdeňka Pilková sei Musik aus Wien in lokalen Notenbeständen und -inventaren weniger präsent als in anderen böhmischen und auch mährischen Musikstätten. Wiewohl Prag in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

45 Vgl. Jana Spáčilová, »Kirchenmusik Wiener Komponisten in Mähren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: Tassilo Erhardt (Hg.), *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570–1770*, Wien: Verlag d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 2013, S. 285–300, hier S. 290.

46 Vgl. Katalin Kim-Szacsvai, »Die Musikalien- und Instrumenteninventare der Figuralensembles im Ungarn des 18. Jahrhunderts«, in: Hochradner/Reinhardt, *Inventar und Werkverzeichnis*, S. 127–154, hier S. 138.

47 Vgl. ebd., S. 127.

48 Vgl. Vöclka, *Österreichische Geschichte*, S. 313.

49 »Ungarn ist in so vielem Betrachte, besonders aber in Absicht auf die unbeschreiblich großen Schritte, welche darin zur Kultur und zur Handlung noch können gethan werden, für das Haus Oestreich ein höchst wichtiges Land. Gleichwohl ist durch die österreichische Mauthverfassung dessen Kultur und Handlung noch bis jetzt (1784), wenigstens noch bis vor kurzer Zeit, fast ganz und gar eingeschränkt worden.« Nicolai, *Deutschland/Schweiz*, Bd. 4 (1784), S. 419.

zu den mitteleuropäischen Großstädten zählte (um 1770 ca. 77.500 Einwohner), wurde die böhmische Hauptstadt von den Habsburgern seit dem 17. Jahrhundert nicht mehr als Residenzstadt genutzt. Diesen Umstand betrachtet Pilková als zentrales Motiv dafür, dass vor allem lokale, aber auch italienische und deutsche Komponisten in den Sammlungen der diversen Prager Musikinstitutionen ein starkes Gegengewicht zum Wiener Repertoire bilden.⁵⁰

Zugleich deutet ein Zitat aus Carl Ditters von Dittersdorfs *Lebensbeschreibung* darauf hin, dass die aktuellsten Entwicklungen des Wiener Musiklebens, welche sich nach der Jahrhundertmitte zunehmend abseits der kaiserlichen Hofkapelle abspielten, in Prag durchaus interessiert mitverfolgt wurden: Sechs Sinfonien aus Ditters' Feder sollen bereits Ende der 1750er Jahre nicht nur in Wien, sondern auch in Prag Aufsehen erregt haben. Ein nicht namentlich genannter böhmischer Graf sei derart beeindruckt gewesen, dass er den Meister höchstpersönlich in Wien aufsuchte und bei ihm sechs neue Sinfonien in Auftrag gab. Zudem habe er Ditters aus der Kapelle des Prinzen Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen abwerben wollen, was ihm jedoch nicht gelang.⁵¹ Die gegenseitige Beeinflussung in Repertoirefragen, wie sie zwischen Adels- und umliegenden Klosterkapellen häufig vermutet wird, darf also auch für Prag angenommen werden.

Ein ausgesprochen spannender Fall ist in diesem Kontext das nordböhmische, von Mitgliedern des Ordens der Barmherzigen Brüder⁵² geführte Spitals Kukus. Obzwar es nur bis 1939 bestand, gelang es der tschechischen Musikwissenschaftlerin Michaela Freemanová in den 1980er und 1990er Jahren, dessen Notenbestände umfassend zu erschließen und die Musikgeschichte dieser Stiftung erstmals aufzuarbeiten. Freemanová erforschte zudem einige weitere böhmische und mährische Musiksammlungen, die ursprünglich im Besitz des auf Kranken- und Altenpflege spezialisierten Ordens waren.⁵³

Die Stiftung des Hospitals in Kukus im nördböhmischen Gradlitz geht auf den begüterten Reichsgrafen Franz Anton von Sporck (1662–1738) zurück.⁵⁴ Seine Familie war bereits seit dem 17. Jahrhundert im Besitz der Herrschaft. Franz Anton ließ darauf zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein Krankenhaus mit angeschlossener Spitalkirche erbauen. Da sich die Aufnahme des Hospitalbetriebes nach Abschluss der Bauarbeiten 1715 aber stark verzögerte, übernahmen die Mönche des Ordens der Barmherzigen Brüder erst im Jahre 1744, also nach Sporcks Tod, die Administration des Stiftes. Zu eben dieser Zeit

50 Vgl. Pilková, »Ähnlichkeiten«, S. 153.

51 Vgl. hier Kap. 2, Fn. 154.

52 Präzise formuliert handelt es sich um den Hospitalorden des hl. Johannes von Gott (Ordo Hospitalarius Sancti Ioannis de Deo, Ordenskürzel: OH).

53 Vgl. Michaela Freemanová, *Collectio fratrum misericordiae Kukussiensis*, 2 Bde., Prag: Supraphon, 1998; dies., *Fratrum misericordiae artis musicae collectiones in Bohemia et Moravia reservatae*, 2 Bde., ebd. 2013.

54 Der Forschung ist Sporck vor allem als Kunstmäzen sowie als Verleger von Schriften nicht-katholischer Theologen bekannt. Vgl. Daniel E. Freeman, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992 (zugleich Doctoral diss. University of Illinois 1987).

soll, wie Michaela Freemanová annimmt, die Kukuser Musiksammlung angelegt worden sein.⁵⁵

Ein 1813 von Chorregent Franz Xaver Rücker (vst. 1866) angefertigtes Inventar macht deutlich, warum das Beispiel Kukul in der vorliegenden Arbeit unbedingt Erwähnung finden muss: Rücker registrierte in seinem Inventar neben einer Vielzahl von Kirchenwerken, Sepolcri, Oratorien und Schuldramen nicht weniger als 61 Quartette, 16 Quintette und 110 Sinfonien.⁵⁶ Joseph Haydn führt die Sinfonienrubrik mit 38 Werken an, gefolgt von Vanhal und Ditters mit je 18 Titeln. Wiener Repertoire bestimmt also diesen Part der Sammlung wie im Übrigen auch die Sektionen der Kirchenmusik.

Freemanová beanstandete nach Sichtung der erhalten gebliebenen Musikalien gerade im Bereich der Sinfonien die größten Quellenverluste gegenüber Rückers Inventur. Auf der Habenseite stehen dennoch umfangreiche Bestände, etwa eine immer noch beachtliche Sammlung von 38 Abschriften Haydn'scher Sinfonien, die seit ihrer Registrierung 1813 vollständig erhalten geblieben sind.⁵⁷ Unter Haydn-Spezialisten wurde dieser Quellenkorpus bis zur gründlichen Sichtung durch Freemanová nicht als Klostersammlung angesehen. In einer 1965 von Georg Feder vorgelegten Studie ist zu lesen, dass im Kukuser Notenbestand nicht nur die Musikalien des ansässigen Konvents der Barmherzigen Brüder zusammengefasst vorliegen, sondern auch jene des angrenzenden Schlosses.⁵⁸ Letzteres soll, wie Feder angibt, Residenz des Grafen Johann Wenzel von Sporck (1724–1804) gewesen sein – eines Adligen also, der als Leiter der Theaterschauspiele am kaiserlichen Hof zwischen 1764 und 1775 zu den zentralen Akteuren des Wiener Musiklebens zählte.⁵⁹ Da Johann Wenzel Sporck ein ausgezeichnete Cellist gewesen sein soll und sich als Veranstalter von Privatkonzerten betätigte, lag für Georg Feder die Vermutung nahe, der beachtliche Anteil an Instrumentalmusik in der Sammlung Kukul gehe auf das Konto des Sporck'schen Ensembles.

Michaela Freemanová stöberte allerdings Jahrzehnte später mehrere Quellen auf, die belegen, dass die Herrschaft Gradlitz samt Ordensspital dem Neffen, zugleich Schwieger- und Adoptivsohn von Franz Anton von Sporck, Franz Karl Rudolf Graf von Swéerts-

55 Die Notensammlung wurde nach Ende des Zweiten Weltkriegs nahezu geschlossen in das Nationalmuseum in Prag verfrachtet. Freemanová hat außerdem einige Notenmaterialien wiederentdeckt, die in der Bibliothek des Kukuser Konvents zurückgeblieben sind, darunter auch bis dahin (1981) unbekannte Abschriften von drei Sinfonien Joseph Haydns. Vgl. Freemanová, *Collectio fratrum*, Bd. 1, S. 53.

56 Dieses Inventar ist nicht in Prag, sondern unter den Akten des Hospitals im Staatlichen Gebietsarchiv Zámorsk aufzufinden: »Inventarium über den musikalischen Chor Worüber der allmahlige Regenschory die Obsicht hat. Eingerichtet für das Jahr 1813«, Ms., Šporkovská nadace Kuks. Hospitál Kuks. Státní oblastní archiv v Zámorsku (Staatliches Gebietsarchiv Zámorsk Fond Hospital Kuks, Barmherzige Brüder), Sch. 1.

57 Zusammen mit den Notenmaterialien, die Freemanová in der Bibliothek des Kukuser Konvents sichergestellt hat, umfasst die Sammlung die folgenden Sinfonien Joseph Haydns: Nr. 2, 3, 10, 14, 15, 19, 20, 23, 25–29, 32, 33, 35, 36, 38, 42–44, 46–49, 51, 53 (doppelt), 54, 58, 63, 65, 75, 79–81, 101 und 103.

58 Vgl. Georg Feder, »Die Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken«, in: *Haydn-Studien* 1 (1965–1967), S. 3–42, hier S. 20–21.

59 Vgl. Christian Fastl, Art. »Sporck (Spork), Familie«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).

Sporck (1688–1757), zugesprochen wurde. Der unmittelbare Konnex zum Wiener Musikleben in der Person Johann Wenzel Sporcks, wie ihn Georg Feder angenommen hatte, sei also wenigstens vonseiten des Herrschaftsbesitzers nicht gegeben gewesen.⁶⁰ Noch dazu fand Freemanová unter den Akten des Konvents zahlreiche Rechnungen, aus denen auf eine reiche klösterliche Musikkpflege und damit verbunden auf konstant intensive Aktivitäten im Bereich der Notenbeschaffung zu schließen ist. Den Kukuser *Rechnungs- und Administrationsbüchern* ist beispielsweise zu entnehmen, dass im Jahre 1767 für mehrere in Wien hergestellte Abschriften von Kirchenmusikwerken 19 Gulden und 10 Kreuzer ausgelegt worden sind.⁶¹ Darüber hinaus erwarb der Konvent noch im selben Jahr zwei Ries Notenpapier, im Folgejahr wieder zwei Ries und zwischen 1770 und 1779 insgesamt weitere sieben Ries Beschreibmaterial⁶² – in Summe also mehr als 5.000 Bogen Notenpapier in zwölf Jahren.

Ein späteres Kapitel der vorliegenden Arbeit wird noch zeigen, dass sich die Kukuser Papierankäufe mengenmäßig sogar mit jenen des niederösterreichischen Benediktinerstiftes Göttweig decken: Der durchschnittliche Jahresverbrauch dürfte in den 1760er und 1770er Jahren in Kukul mindestens 440 Bogen, in Göttweig mindestens 460 Bogen betragen haben.⁶³ Vor diesem Hintergrund ist Freemanová's Zuordnung der gesamten Kukuser Notensammlung zum Konvent der Barmherzigen Brüder glaubhaft. Hatte sie in ihrer ersten Monographie zum Kukuser Musikfond 1998 immerhin noch zur Disposition gestellt, auch die im Schloss Kukul residierenden Swéerts-Sporcks könnten Noten gesammelt und somit vielleicht doch Anteil am Aufbau der heute überlieferten Sammlung haben,⁶⁴ so scheint sie diesen Gedanken in den folgenden Jahren verworfen zu haben. In der 2013 vorgelegten Dokumentation weiterer Notensammlungen der Barmherzigen Brüder klingt Freemanová's Interpretation der Kukuser Situation weitaus entschiedener:

»Johann Wenzel Sporck never owned Kuks – and the heirs of Franz Anton Sporck, the Counts Sweerts-Sporck, in all probability didn't have any interest in the Kuks secular music scores either. The person responsible for the shape of the [Kukul] collection was most probably Benignus Roth, and it is due to his music interests that there originated from a small place in East Bohemia one of the most interesting Haydn collections in Bohemia, as well as in Central Europe.«⁶⁵

Wer war der erwähnte Benignus Roth und warum vertrat Michaela Freemanová die Meinung, er sei hauptverantwortlich für den Inhalt der überlieferten Sammlung gewesen? Wie Jan Bohumir Dlabáč in seinem *Künstler-Lexikon* von 1815 ausführt, war Benignus Roth

60 Franz Karl Rudolf Freiherr von Swéerts und Reist hatte 1712 die Tochter seines Onkels Franz Anton von Sporck geheiratet. Er wurde 1718 von seinem Schwiegervater adoptiert, weil dieser keine Söhne hatte, und in den böhmischen Grafenstand erhoben.

61 Vgl. Freemanová, *Collectio fratrum*, Bd. 1, S. 56 (ohne exakte Angabe der Fundstelle).

62 Aus den Wasserzeichen der vorhandenen Musikalien schließt Freemanová, dass obige Papierkäufe vornehmlich bei dem Trautenaauer Papiermacher Ignaz Franz Peschke und bei Christoph Peucker getätigt worden sind. Letzterer führte eine Papiermühle in Lauterwasser bei Hohenelbe. Vgl. ebd., S. 56–57.

63 Vgl. hier Tab. 13.

64 Vgl. Freemanová, *Collectio fratrum*, Bd. 1, S. 59–60.

65 Freemanová, *Fratrum misericordiae*, Bd. 1, S. LXVIII.

(ca. 1729–1807) im Jahre 1750 in den Orden der Barmherzigen Brüder eingetreten und ab dem Folgejahr in der Wiener Ordensniederlassung als Regens Chori tätig, ehe er 1766 zum Prior des Konvents in Kukulstett bestellt wurde.⁶⁶ Roth leitete also die Kapelle der Barmherzigen Brüder in Wien zu jener Zeit, als Joseph wie auch Michael Haydn in dieser als Violinisten mitgewirkt haben sollen. Dlabáč geht auf Pater Benignus' Kontakte in Wiener Musikkreise und die daraus gewonnenen Möglichkeiten der Notenbeschaffung erfreulich detailliert ein, indem er schreibt:

»Ein [Johann Adolf] Haße und ein [Georg] Reutter, so wie noch andere große Tonkünstler schenkten ihm [Benignus Roth] ihre Freundschaft, und theilten ihm ihre Partituren, die er stets studirte, mit. Dadurch setzte er sich in den Stand, manche glückliche Versuche in der Tonkunst zu wagen; so wie er auch die musikalische Jugend im Singen sehr gut unterrichtete. Zu seiner Zeit war das [sic!] Kirchenchor der barmherzigen Brüder eines der besten in Wien. Selbst die beyden großen Meister *Joseph* und *Michael Haydn* waren an diesem Chore als Violinisten angestellt, die ihm die vortrefflichsten Kirchenmusikalien verschafft haben. Auf diese Art also wurde der ohnehin schon große Musikalienvorrath, noch stärker vermehrt, und durch die richtige und ordentliche Aufführung desselben bildeten sich alle Tonkünstler, die diesen so herrlichen Produktionen beygewohnt haben. Dieses ruhmvolle Geschäft trieb er so lange, bis man ihn zum Provinzprokurator wählte. Nebst dem, daß er dem Wiener Spital als Prior [in den Jahren 1772–1774] mit Nutzen vorgestanden, war er in der nämlichen Eigenschaft zu Kukulstett in Böhmen angestellt. Noch im Jahre 1796 befand er sich da, und ließ die arme Jugend in der Musik bilden.«⁶⁷

1813 zählte Chorregent Rücker eine stolze Zahl von 38 Sinfonien Joseph Haydns im Kukulstetter Notenbestand, dagegen nur einige wenige Sinfonien von Ditters, Vanhal, W. Pichl, M. Haydn sowie einzelne Werke anderer Komponisten.⁶⁸ Außer Haydn sind nur Musikergrößen vertreten, die um oder nach 1740 geboren worden sind. Sinfonien oder andere Instrumentalwerke von Wagenseil, Holzbauer, Asplmayr, Gassmann, d'Ordonez, Albrechtsberger oder L. Hofmann fehlen gänzlich. Hierdurch hebt sich die Kukulstetter Sammlung an Instrumentalmusik von den bisher analysierten Klosterbeständen deutlich ab. Man kann also davon ausgehen, dass in Kukulstett erst mit der Ankunft Benignus Roths 1766 mit dem Sammeln von Instrumentalmusik aus Wien begonnen worden ist. Die weiter oben erwähnte Bestellung von Kirchenmusikwerken in Wien 1767 könnte ebenfalls auf Veranlassung Roths aufgegeben worden sein.

Bei aller Plausibilität der Auffassung Freemanová, wonach das gesamte Material an Instrumentalmusik Hinterlassenschaft der örtlichen Klosterkultur sei, wirft dieser Be-

66 Vgl. Dlabáč, *Künstler-Lexikon*, Bd. 2 (I–R), Sp. 595f. Über Roths Kontakte nach Wien wie überhaupt über die musikalischen Aktivitäten der Barmherzigen Brüder ließ sich Dlabáč von einem Ordensangehörigen namens Vinzenz Kneer informieren. Dieser war eigenen Angaben zufolge zeitgleich mit Joseph und Michael Haydn Sängerknabe an St. Stephan in Wien. Vgl. Kneer, »Nachrichten von Tonkünstlern aus dem Orden der Barmherzigen Brüder«.

67 Dlabáč, *Künstler-Lexikon*, Bd. 2 (I–R), Sp. 595–596 [Herv.i.O.].

68 Die Streichquartette und Sinfonien von Ignaz Pleyel, František Adam Míča und einigen weiteren Komponisten dürften Freemanová Untersuchungen zufolge erst nach 1780 in die Sammlung aufgenommen worden sein.

fund Fragen auf. Kann in einer Ordensniederlassung der Barmherzigen Brüder tatsächlich eine derart reiche Sinfonien- und Kammermusikpflege geherrscht haben? Bildeten sie Strukturen der musikalischen Praxis aus, wie wir sie vor allem aus den großen Prälatenorden kennen? – Zwar leben die Barmherzigen Brüder wie die in der Instrumentalmusikpflege durchaus aktiven Augustiner-Chorherren und Prämonstratenser auch nach der Augustinusregel, ihre Tätigkeit konzentriert sich aber ganz auf sozial-karitative Aufgaben.⁶⁹ Überdies wären die Barmherzigen Brüder der einzige jüngere und nicht im Prälatenstand rangierende Orden im Habsburgerreich, der eine intensive Sinfonienpflege ausgebildet hat (erste Konventsgründung 1605 in Feldsberg).

Allen Zweifeln zum Trotz fördert Freemanová's Befund durchaus Erstaunliches zutage: In allen drei Notensammlungen, die in Böhmen und Mähren von Niederlassungen der Barmherzigen Brüder zu großen Teilen überliefert sind (Kukus, Brünn und Feldsberg), spielt Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts eine beachtliche Rolle – dies höchstwahrscheinlich nicht trotz, sondern wegen der ordensspezifischen Tätigkeitsfelder: Die Barmherzigen Brüder blieben aufgrund der Tatsache, dass sie ihr Ordensleben vornehmlich der medizinischen und pflegerischen Betreuung widmen, vom josephinischen »Klostersturm« verschont. Höchstwahrscheinlich bestehen deshalb in Kukus und Feldsberg nicht jene massiven Überlieferungslücken, die in so vielen anderen klösterlichen Musikarchiven hingenommen werden müssen. Außerdem könnten den Barmherzigen Brüdern in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, als die meisten Prälatenklöster mit akuten personellen und finanziellen Engpässen zu kämpfen hatten und musikalische Aktivitäten in den Hintergrund rücken mussten, vergleichsweise umfangreiche Ressourcen zur Verfügung gestanden sein, so auch für die Beschaffung neuer Notenmaterialien.

Die enge Bindung an eine Adelsresidenz, die in allen genannten Konventen gegeben war und die Barmherzigen Brüder von anderen Orden unterscheidet,⁷⁰ könnte zudem eine musikalische Kooperation ermöglicht, ja vielleicht sogar erfordert haben. Denkbar ist nicht nur, dass sich die Klostermusiker die Repertoirewahl der benachbarten Adelskapellen zum Vorbild genommen haben, sondern auch, dass die Ordensbrüder in Sachen Notenbeschaffung von den exzellenten Verbindungen der Adelsfamilien in die Hauptstadt Wien profitierten. Eine mindestens ebenso plausible Erklärung für die großen Kammermusikbestände wäre, dass die Konvente an den Höfen ihrer adeligen Stifter bestimmte musikalische Aufgaben zu erfüllen hatten, vor allem im Bereich der Tafel- und Unterhaltungsmusik. Da die Herrschaftsbesitzer üblicherweise nur einen Teil des Jahres auf ihren Gründen verbrachten und es äußerst kostspielig war, ein eige-

69 Vgl. Freemanová, *Fratrum misericordiae*, S. LXXVII. Auch Jiří Sehnal zeigte sich ob der vielfältigen Notenbestände der Barmherzigen Brüder verwundert: »Leider wissen wir nicht, wie diese in der Pflege um die Kranken so verdienten Männer die Zeit fanden, Figuralwerke und Sinfonien für ihre Ordenskirche einzustudieren.« Vgl. Sehnal, »Schicksale klösterlicher Musiksammlungen«, S. 40.

70 Die Feldsberger Niederlassung der Barmherzigen Brüder war 1605 von Karl I. von Liechtenstein (1569–1627) gestiftet und dem zwei Jahre früher gegründeten ersten Spital der Habsburgermonarchie zugeordnet worden. Im nahen Schloss Feldsberg residierten Mitglieder der Familie Liechtenstein noch über viele weitere Generationen hinweg. Der Brünner Konvent wurde erst 1747 von Graf Johann Leopold von Dietrichstein (1703–1773) gestiftet, der unter anderem in Brünn residierte.

nes und noch dazu mobiles Musikerensemble zu unterhalten, mag der fallweise Einsatz einer ohnehin vor Ort tätigen Klosterkapelle die praktikabelste Lösung gewesen sein.⁷¹

3.3.2 Resistenz und Widerstand als Determinanten des Kulturtransfers

Das Beispiel der Barmherzigen Brüder im nordböhmischen Kukul könnte zu der Feststellung hinreißen lassen, dass der Verbreitung von Notenmaterialien innerhalb der Klosterlandschaft Mitteleuropas im 18. Jahrhundert keine unüberwindbaren Hürden im Weg gestanden sind. Selbst einzelnen ambitionierten Mönchen gelang es immer wieder, Notenabschriften oder Kopiervorlagen aus weiter entfernten Städten herbeizuschaffen. Stams, Kukul und andere erwähnte Fälle machen deutlich, dass die Musikaliendistribution bei Weitem nicht nur nach dem Prinzip des Schneeballsystems funktionierte, über das die Werke ausgehend von den unmittelbar um Wien gelegenen Klöstern allmählich in die entfernteren Abteien verbreitet wurden. Im Gegenteil: Selbst eine gründliche Analyse der Quellenlage zu Haydns Instrumentalmusik lässt keine derartigen Verteilungsmuster erkennen. In der Tat dürften die Wege der Notenverbreitung also mindestens ebenso häufig von einzelnen, gut vernetzten Klerikern geebnet worden sein wie mittels kleinräumiger Tausch- und Weitergabeaktivitäten.

Dass Musikwerke Wiener Herkunft in Klöstern zwar weit, jedoch nicht grenzenlos weit verbreitet wurden, illustrieren die im vorigen Kapitel gezeigten Verteilungsbilder ebenfalls. Die Netzwerke der Musikalienzirkulation reichten selten über das habsburgische Kernland hinaus und erfassten auch nur ausnahmsweise Mönchshäuser, die nicht Mitglied in einer der österreichischen Ordenskongregationen waren – ein Punkt, in dem sich die klösterliche Rezeption von Wiener Musik natürlich stark von der allgemeinen Situation der Notendistribution unterscheidet. Diese hatte bekanntlich nicht nur in Bezug auf die Instrumentalmusik Joseph Haydns noch vor 1780 alle bedeutenden Musikzentren Europas erreicht.

Nicht unbedeutend für die heterogene Entwicklung könnte gewesen sein, dass den Klostergemeinschaften nach 1780 ihre extraterritorialen Privilegien entzogen wurden. Wie Derek Beales feststellt, unterband Kaiser Joseph II. bald nach Übernahme der Regierungsgeschäfte jeglichen Austausch zwischen Ordenshäusern in seinem Hoheitsgebiet und Vorgesetzten oder Klöstern in anderen Staaten.⁷² Davon abgesehen wurden auch die Gestalter der ausladenden Festkultur in Prälatenklöstern immer öfter mit Ablehnung und Verweigerung konfrontiert. Bräuche, die seit der Barockzeit eigentlich zu den Höhepunkten des klösterlichen Festkalenders gezählt hatten (Prälatentafeln,

71 Ergänzend sei hier auf eine Studie von Jiří Sehnal verwiesen, in der er betont, dass keineswegs in jedem Schloss Mährens im 18. Jahrhundert eine Musikkapelle existiert hat: »Die Musik stellte für den Adeligen, auch wenn es sich um eine Kapelle aus Livreebedienten handelte, eine Art aufwendiger Unterhaltung dar. Aus diesen Gründen waren nicht alle Adeligen bereit, Mittel für eine Privatkanzlei zu opfern. Manche Adeligen zogen verschiedene Spiele und die Jagd dem Musikgenuss vor.« Jiří Sehnal, »Die adeligen Musikkapellen im 17. und 18. Jahrhundert in Mähren«, in: Biba/Jones, *Studies*, S. 195–217, hier S. 195.

72 Vgl. Beales, *Europäische Klöster*, S. 210.

Faschingsschmäuse, Opernvorstellungen etc.), wurden kritisch hinterfragt und – wie Beispiele aus Melk und St. Peter in Salzburg belegen – auch vielfach aufgegeben.⁷³

Mit zunehmender Verbreitung aufklärerischen Gedankenguts kam vonseiten der Bevölkerung,⁷⁴ noch häufiger aber aus den eigenen Reihen der Konventualen Abneigung oder gar aktives Opponieren gegen das monarchische Gehabe der Klostervorsteher auf. Wer am kosten- und arbeitsintensiven Zeremoniell der geistlichen Hofhaltung festhalten wollte, konnte kaum noch mit Unterstützung auf breiter Ebene rechnen. Auf Widerstand aus politischen Kreisen stießen die Prälaten ohnehin schon seit Längerem. Die während der Regierungszeit Maria Theresias umgesetzten Reformen – darunter die Reduzierung der arbeitsfreien Feiertage, die Einschränkung des Wallfahrtswesens und der Besuche des Hofes in den Klöstern sowie die Aufhebung des Jesuitenordens 1773 – bildeten allerdings nur die Speerspitze jener tiefgreifenden Umgestaltung der Klosterlandschaft, die unter Kaiser Joseph II. in Angriff genommen wurde.

Die Auswirkungen der josephinischen Reformpolitik auf die Musikpraxis in österreichischen Kirchen und Klöstern waren bereits Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Untersuchungen.⁷⁵ Deshalb genügt hier ein kompakter Überblick über die themenrelevanten Reformmaßnahmen. Schon ein solcher macht klar, warum die damit angestoßenen Veränderungsprozesse auch in der Instrumentalmusikpraxis schwerwiegende Folgen nach sich zogen: Das Klosterleben, welches im gesamten Habsburgerreich von circa 35.000 Mönchen und 5.000 Nonnen in mehr als 2.000 Niederlassungen praktiziert wurde,⁷⁶ war mit dem Utilitaritätsdenken Josephs II. und seiner Berater nur schwer vereinbar. Um 1780 soll sich das Vermögen des Klerus auf etwa 148,7 Millionen Gulden, die Jahreseinkünfte auf 7,4 Millionen Gulden belaufen haben.⁷⁷ Die immensen Reichtümer der Kirche, die privilegierte Stellung der Klosterprälaten und auch die »beschauliche« Lebensweise zahlreicher Mönchsgemeinschaften waren dem Kaiser ein Dorn im

73 Vgl. hier Kap. 4.1.2 (*Instrumentalmusik an der Tafel*).

74 Dass antiklerikale Schriften aber auch dazu verwendet wurden, die Untertanen der Klosterherrschaften gegen die Mönchsgemeinschaften aufzuwiegeln, zeigt ein Bericht des Melker Priors Ulrich Petrak vom 23. März 1787, in dem er Folgendes vermeldet: »Diese Nacht wurde eine niederträchtige Schmähschrift (Pasquill) in der Stadt verteilt, die uns alle auf die feindseligste Weise angreift; nämlich daß wir uns Güter aneigneten, Räuber seien, mit Frauen schliefen und Priester von liederlichster Schändlichkeit seien, ja sogar schlimmer als der Teufel.« PE XXIII, 81, 23. März 1787, Original lateinisch, Übersetzung zit.n. Frimmel, *Melk*, S. 46.

75 Verwiesen sei insbesondere auf die folgenden Studien: Page, *Convent music*, Abschnitt »Music and the dissolution of the convents«, S. 222–231; Andreas Lindner, »Die Auswirkungen der Josephinischen Reformen auf die Musikpflege in den oberösterreichischen Stiften«, in: *StMw* 49 (2002), S. 313–331; Zdeňka Pilková, »Josephinische Reformen und ihr Einfluß auf das Musikleben der böhmischen Länder«, in: Moritz Csáky/Walter Pass (Hg.), *Europa im Zeitalter Mozarts*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1995, S. 331–336; Hans Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*, Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1976; Otto Biba, »Die Wiener Kirchenmusik um 1783«, in: Friedrich Heller (Hg.), *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Eisenstadt: Institut für österreichische Kulturgeschichte, 1971, S. 7–79; Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 481–492.

76 Vgl. Beales, *Europäische Klöster*, S. 196.

77 Vgl. Vöclka, *Österreichische Geschichte*, S. 314.

Auge. Man betrachtete nur jene Ordenshäuser als erhaltenswert, die sich in ausreichender Weise der karitativen, pädagogischen oder seelsorglichen Arbeit verschrieben und so eine gesamtgesellschaftlich nutzbringende Funktion erfüllten. Dementsprechend fanden sich unter den hunderten Klöstern, die in den 1780er Jahren aufgehoben wurden, vor allem Niederlassungen der kontemplativen Orden (z.B. der Kartäuser) und ein Großteil der Frauenklöster. Deren Besitztümer wurden mehrheitlich in den staatlichen Religionsfond überführt, welcher in weiterer Folge die Finanzierung des verdichteten Pfarrnetzes gewährleisten sollte.

Die von den diversen Aufhebungswellen verschont gebliebenen Klöster wurden der Administration durch einen Kommendatarabt unterstellt und zur Offenlegung ihrer Besitztümer gezwungen, darunter auch zur Bekanntgabe ihrer Bestände an Musikalien und Musikinstrumenten. Alles »Überflüssige« war an den Religionsfond abzutreten oder den zentralisierten Musikarchiven zuzuführen. Zahlreiche Orgeln wurden demonstriert, die Notensammlungen säkularisierter Klöster aufgelöst, versteigert oder anderen Sammlungen inkorporiert.

Eine deutliche Einschränkung klösterlicher Musizierpraktiken dürfte schließlich einerseits durch programmatische Restriktionen (Einführung des »josephinischen Normalgesangs« etc.) und andererseits durch einen strukturellen Kahlschlag hervorgerufen worden sein. Maßnahmen wie die Dezimierung des Klostervermögens, die Limitierung der Mitgliederzahl in den Konventen, die Rekrutierung der verbleibenden Mönche für die Betreuung neu errichteter Pfarren und die gänzliche Abschaffung der Klosterschulen samt Sängerknabenkonvikten bedeuteten einen tiefen Einschnitt, ebenso die Konfiszierung von Musikinstrumenten und Noten, die Reduktion des Musikerpersonals, das Verbot von Prozessionen und Andachten etc. Viele dieser Reformen mögen aus gesellschaftspolitischer Sicht sehr wohl gerechtfertigt gewesen sein; der vielfältigen und bis dahin allorts florierenden Klosterkultur entzogen sie jedoch die Grundlage. Dass zudem auch das kaiserliche Hofzeremoniell stark eingeschränkt wurde, rückte die opulente Hofhaltung so mancher Prälatenklöster in ein noch schlechteres Licht. Bezeichnend ist eine Episode aus dem Stift Melk: Als Kaiser Joseph II. im Oktober 1782 die Abtei besuchte, untersagte er die Aufführung der ansonsten obligatorischen Tafelmusik – mit der einfachen Begründung, dass eine derartige Klangkulisse von den vielleicht erwünschten Tischgesprächen ablenke.⁷⁸

Starke Schwankungen der Mitgliederzahlen in den Konventen, wie sie in der Folgezeit allorts zu beobachten waren, hatten auch direkte Auswirkungen auf die Größe der Musikerensembles. Der Konvent des oberösterreichischen Benediktinerstiftes Kremsmünster hatte noch in den 1770er Jahren einen historischen Höchststand von 113 Geistlichen erreicht.⁷⁹ Unter diesen waren viele talentierte Musiker, die sich in Gemeinschaft mit einigen angestellten Instrumentalisten und Sängern von Kammermusik über Sinfonien und solennen Messen bis hin zu Opern und Oratorien allen musikalischen Anforde-

78 So heißt es in den Prioratsephemeriden für den 3. Oktober 1782 unter anderem: »Concentum musicum non admisit Augustus dicens: fore, ut colloqui cupientes sub mensa parum ad illum advertant.« PE XXII 308, zit.n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 464 (Dok.-Nr. 7827).

79 Otto Wutzel (Hg.), *1200 Jahre Kremsmünster. Geschichte, Kunstsammlungen, Sternwarte*, Stiftsführer zur Landesausstellung 1977, Linz: Amt der öö. Landesregierung, Abt. Kultur, 1977, S. 26.

rungen stellten. Binnen weniger Jahre verringerte sich die Zahl der Mönche jedoch rapide, bis der Konvent um 1783 nur noch 20 Mitglieder zählte. Fraglos führte diese Schmälerung auch in musikalischen Belangen einen dramatischen Einbruch herbei.

Selbst in den großen Abteien lebte die Sinfonienpflege erst nach der Jahrhundertwende wieder auf, nun vor allem in Form von konzertanten Aufführungen der späteren Sinfonien Haydns, Mozarts und anderer Meister.⁸⁰ Zu beachten ist allerdings auch, dass die in der Ära Josephs II. erlassenen Reformmaßnahmen nicht nur negative Auswirkungen auf die monastische Instrumentalmusikpflege hatten. Die ebenfalls unter seiner Regentschaft umgesetzte Lockerung der Klausurbestimmungen dürfte dem Musizieren in geselliger Runde sogar zuträglich gewesen sein.⁸¹ Wie Friedrich Wilhelm Riedel feststellte, etablierten sich etwa in Göttweig mit Übernahme des Chorregentenamtes durch Pater Virgil Fleischmann (1783–1863) regelmäßig stattfindende Streichquartettabende.⁸² In Kremsmünster habe man um 1789/90 gar »täglich abends Quartette gespielt«, ⁸³ berichtet der zu diesem Zeitpunkt als Kommendatarabt des Klosters fungierende Maximilian Stadler.

Außerdem rückten nun auch Pfarrkirchen, die nach Neuordnung der Pfarrsprengel an Bedeutung gewannen und häufig von Mönchen umliegender Klöster betreut wurden, in die Reihe der Kirchenmusikzentren auf. Damit korrespondierend häufen sich Hinweise auf Leihverkehr.⁸⁴ Ein Noteninventar, das in den Pfarrakten des mährischen Dorfes Kirchwiedern nahe der österreichischen Grenze aufgefunden werden konnte, lässt darauf schließen, dass sogar das Pfarrensemble einer 300-Seelen-Gemeinde Sinfonien im Repertoire hatte: Das Verzeichnis wurde zwischen 1792 und 1817 geführt und enthält neben Messen, Offertorien und anderen liturgischen Stücken immerhin zwölf Sinfonien, welche aller Wahrscheinlichkeit nach im Gottesdienst eingesetzt worden sind. Äußerst bemerkenswert ist, dass sich unter den verzeichneten Werken neben Sinfonien von Ditters, Hofmann, Vanhal, Koželuh, Hoffmeister, einem der Stamitz-Brüder und Antonio Rosetti auch Joseph Haydns Sinfonien Nr. 56 und 57 befinden.⁸⁵

Eine Erholung der Situation und eine Verschiebung der bis dahin üblichen Musikschwerpunkte stellte sich also auf verschiedenen Ebenen schon um die Jahrhundertwende ein, mancherorts wohl noch etwas früher. Es wäre aber der Gesamtsituation

80 Vgl. hier Kap. 2.3 (*Chronologie der Programmgestaltung in Göttweig*) sowie Robert N. Freeman, »Musik und Theater im Stift Melk: 1587–1989«, in: Ernst Bruckmüller (Hg.), *900 Jahre Benediktiner in Melk*, Katalog zur Jubiläumsausstellung 1989, Melk: Stift Melk, 1989, S. 415–422, hier S. 419.

81 Vgl. Frimmel, *Melk*, S. 43.

82 Vgl. Riedel, »Musik 900 Jahre«, S. 447.

83 Robert Haas, »Abt Stadlers vergessene Selbstbiographie«, in: *MJb* 1957, S. 78–84, hier S. 80.

84 Zwei Verleihprotokolle aus den Klöstern Melk und Maria Langegg werden in Kap. 5.2.1 (»*Mysterium*« *Notenzirkulation*) vorgestellt.

85 Vgl. Petr Koukal, »Symphonies in the thematic catalogue of Kostelní Vydří«, in: Helmut Loos (Hg.), *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Symphonik – Musiksammlungen*, Tagungsbericht Chemnitz 1995, Sankt Augustin: Academia-Verlag, 1997, S. 23–27, hier S. 24–26. Das Noteninventar trägt den Titel »Consignatio Musicalium quae pro Ecclesia Kirchvidrensi describi curavit Philippus Filkuka Loci Parochus«, Ms., Okresní archiv Jindřichuv Hradec, pobočka Dačice, fond Farní uřad Kostelní Vydří, Sign. IV, Kart. 6.

im Habsburgerreich kaum angemessen, diese Vorgänge lediglich als einen vorübergehenden Einbruch der klösterlichen Musikpflege zu bezeichnen. Die drastischen Reduktionsmaßnahmen wirkten sehr wohl jahrzehntelang nach und wurden schließlich im Kontext der napoleonischen Kriege noch negativ verstärkt (man denke an die Klosterbesetzungen durch französische Soldaten, Geldentwertung usw.).

Zeitzeugenberichte wie jener des Historikers und Augustiner-Chorherren Franz Seraphin Kurz (1771–1843) führen uns die Folgen der josephinischen Neuerungen deutlich vor Augen. Auf Wunsch der Redaktion der *Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* verfasste er einen Bericht über das Musikleben seines Klosters. 1817 unter dem Titel »Musikzustand des obderennsischen Stiftes Sanct Florian« in der *AmZ* abgedruckt, zeichnet Kurz darin ein ausgesprochen düsteres Bild von der Situation in St. Florian:

»Als ich im Jahre 1789 als künftiges Mitglied des Stiftes aufgenommen wurde, hörte ich wohl noch manche Erzählung von dem vormahls mehr blühenden Zustande der hiesigen Musik, die aber seit der Administration des Stiftes unter dem Kaiser Joseph schon ganz in Verfall gerathen war. Man musste sich begnügen, an Sonn- und Feyertagen auf dem Kirchenchor eine gewöhnliche Messe nur leidentlich aufzuführen; und dieses war in den folgenden Jahren noch mehr der Fall, als wegen des fortdauernden Kriegs und des dreymahligen feindlichen Einfalles alle unnöthige Ausgaben möglichst vermieden werden mussten. Alle unsere Musiker sind bey irgend einem Amte in der Kanzley u. s. w. angestellt, und Musik bleibt also nur eine unbedeutende Nebensache, wodurch sie nothwendig so tief herabsinken musste, als sie nun wirklich elend erscheint. Dieses ist der Zustand unserer jetzigen Musik.«⁸⁶

Trübe Aussichten für die Musikpflege prognostiziert Franz Kurz auch dahingehend, dass sein Kloster zu einer Art Durchgangsstation für Kleriker auf dem Weg in die Pfarrseelsorge verkommen sei – ein Problem, das seiner Ansicht nach in der spezifischen Klosterstruktur von St. Florian wurzle:

»Da es keine Hausstudien, kein Convict hier gibt, und alle nach Vollendung ihrer Studien ohne Verzug auf ihre Posten fortgeschickt werden, so ist es auch gar nicht denkbar, dass sich je einmahl eine musikalische Gesellschaft unter uns bilden werde. Da diess von je her so war, so liegt auch die Ursache ganz klar da, warum weder die Bibliothek noch das Musikalien-Archiv etwas Merkwürdiges oder Seltenes enthalte.«⁸⁷

Das Vorhandensein einer Studentengemeinschaft sei nach Franz Kurz auch einer der schlagenden Gründe, warum Kremsmünster als einziges obderennsisches Stift bald wieder an alte Traditionen anschließen konnte: »Dieß ist der Zustand der Musik zu St. Florian und ich darf es ohne Scheu heraus sagen, sehr wahrscheinlich auch in den übrigen Klöstern Oberösterreichs, das einzige *Kremsmünster* ausgenommen [...]. Ortsverhältnisse und das Convict sind dort der Musik um gar vieles günstiger als in andern

86 Franz Seraphin Kurz, »Bericht über den Musikzustand des oberennsischen Stiftes Sanct Florian.«, zuerst veröffentlicht in *AmZ* Wien 1817, in: Flotzinger, *Quellen*, S. 11.

87 Ebd., S. 11–12.

Klöstern.«⁸⁸ Dass der bereits erwähnte Maximilian Stadler – selbst begeisterter Musiker und Komponist – dem Kloster zwischen 1789 und 1790 als Kommendatarabt vorgestanden hatte, führt Kurz hier nicht als begünstigenden Faktor ins Treffen. Andere Quellen belegen aber, dass sich Stadler in Kremsmünster eine besonders ausschweifende Hofhaltung samt prächtiger Tafelmusiken und Opernaufführungen geleistet hat. Trotz der wirtschaftlich diffizilen Situation dürfte also während Stadlers kurzer Amtszeit als Stiftsadministrator, wie Altman Kellner es formulierte, wenigstens »für die Musik eine Wendung zum Besseren«⁸⁹ eingetreten sein.

Im Übrigen folgte auf Kurz' Schilderung der Gesamtsituation in Österreich ob der Enns eine schriftliche Reaktion aus Kremsmünster, die noch in derselben Nummer der *AmZ* von 1817 abgedruckt wurde. Der anonyme Berichterstatter bestätigt darin zwar im Großen und Ganzen den Lagebericht des Chorherrn Kurz, zieht aber für das vermeintlich begünstigte Stift Kremsmünster eine ähnlich nüchterne Bilanz:

»Die Zeit eines blühenden Musikzustandes ist in allen Stiftern [sic!] vorüber. [...] Er ist zwar hier noch besser als sonst überall im Lande ob der Enns; aber in Beziehung auf vorhergegangene Jahre dürfen wir ihn, ich sage nicht ausgezeichnet, kaum erträglich finden. Es gibt zwar hier so vieles, was doch wieder für die Zukunft einen bessern Zustand erwarten lässt, und es fehlt somit weniger an Mitteln, als an zweckmässiger Anordnung derselben.«⁹⁰

Zwar habe Kremsmünster in der Person Pater Beda Planks einen engagierten Chorregenten, dieser bekomme aber vonseiten der Klosterschule nicht die nötige Unterstützung. Es mangle sowohl an fähigen Musiklehrern als auch an begabten Zöglingen. Zudem schenke die Professorenschaft der musikalischen Ausbildung nicht mehr die gebührende Aufmerksamkeit: »Nicht einmahl ein mittelmässiges Quartett kann man hören [...]«. Dafür werden »[...] aber bey der jährlichen Musikprüfung drey Concerte und ein Dutzend Sonaten auf dem Pianoforte herabgeleyert, und weil hier und da auch bey den begleitenden Stimmen ein Convictor [= ein Student] mit einem Blasinstrumente sich hören lässt, so glaubt man, was für Fortschritte in der Musik gemacht wurden.«⁹¹ Derlei halbstarke Auftritte seien nach Ansicht des Berichterstatters entbehrlich. Er plädiert stattdessen für eine neue Auseinandersetzung mit den älteren Schätzen der Kremsmünsterer Notenbibliothek:

»Zu dem besitzt das Stift eine ungemein reiche Sammlung von Musikalien, besonders im Fache der Kirchenmusik. Auch an Symphonien und Quartetten, meistens von Haydn und Mozart, ist ein schöner Vorrath angehäuft; nur das Neueste, Beethovens unsterbliche Werke, dürften diesem Schatze noch beygelegt werden. Ewig Schade! Ausser einigen Messen liegt alles unbenützt, mit Staub beladen, in Kästen

88 Ebd. [Herv.i.O.]

89 Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 536.

90 »Der Musikzustand in Kremsmünster«, zuerst veröffentlicht in *AmZ* Wien 1817, in: Flotzinger, *Quellen*, S. 13–15, hier S. 13.

91 Ebd., S. 14.

begraben. Neue Auslagen wären also nicht viele; aber Pflicht wäre es, die schon gemachten und noch fortlaufenden besser zu benutzen.«⁹²

Die offensichtliche Unzufriedenheit mit der aktuellen Situation könnte daher rühren, dass der Verfasser obiger Zeilen die Hochphase der Kirchen- und Instrumentalmusikpflege vor 1787 noch persönlich miterlebt hatte. Seine Kritik gilt nicht der Klosterkapelle und ihrem Leiter, sondern dem Lehrpersonal der Klosterschule – ein starkes Indiz dafür, dass der Text von Regens Chori Beda Plank höchstpersönlich verfasst worden ist. Für diese Annahme spricht auch, dass Pater Beda 1823 unter dem Titel *Schicksal des Musikstandes im Stifte Kremsmünster* einen kurzen musikgeschichtlichen Abriss verfasst hat, der sich inhaltlich in vielen Punkten mit dem obigen Artikel überschneidet. Auszüge des Textes von 1823, dessen Autograph als verschollen gilt, werden in Altman Kellners Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster zitiert.⁹³

Eine geradezu verklärt anmutende Sicht auf die guten alten Zeiten, wie sie in obigem Zitat deutlich zum Ausdruck kommt, erscheint auch (und gerade) aus heutiger Perspektive gut nachvollziehbar. Wirft man einen Blick in ein Inventar, das von den Kremsmünsterer Notenbeständen 1787 angefertigt worden und erst im Zuge der Recherchen für die vorliegende Arbeit zum Vorschein gekommen ist, verstärkt sich dieser Eindruck unweigerlich.⁹⁴ Summarisch verzeichnet sind dort an die 500 Messen, 50 Requiemsvertonungen, 140 Marienantiphonen, mehr als 40 Magnificats, 80 Vespere, 150 Litaneien, fast 300 Offertorien, über 80 geistliche Arien sowie acht Oratorien, zwei Stabat Mater, 21 Te Deum Laudamus und noch einiges mehr.⁹⁵

Gutbestückte Instrumentendepots sind ebenfalls dokumentiert: »In der Regenterei« wurden vier unbesaitete Violinen, zwei Violon, zehn »Pasettln«, ein Violon, ein »Pasetlhorn«, drei Klarinetten, zwei »uralte« Fagotte, zwei Waldhörner, sechs Trompeten, zwei Paar Pauken, ein Positiv und eine »alte« Harfe gezählt, auf der Chorempore noch weitere zehn Violinen, ein Violon, drei Oboen, eine Trompete, ein Paar Pauken, acht Waldhörner und drei Posaunen. Imposant und für die vorliegende Studie von hohem Informationswert ist außerdem der Inhalt der Rubrik »Parthiae et Sinfoniae« (s. Tab. 9).⁹⁶ Weit mehr

92 Ebd. [Herv.i.O.]

93 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 596–598.

94 Das Inventar des Klostervermögens geht auf jene Zeit zurück, in der das Stift in »selbsteigene Administration« versetzt und zur Bekanntgabe seines Besitzstandes verpflichtet worden war. Es liegt im Kremsmünsterer Stiftsarchiv in doppelter Ausführung vor. Vgl. »Musicalien laut Beilag. 157.«, in: »Inventarium Uiber das Vermögen des in selbst eigene Administration veretzten Benedictiner Stifts Kremsmünster 1787«, A-KR Stiftsarchiv, Sign. Ia 29 A, S. 352–362 [Exemplar A]; »Verzeichnüß der Musicalien«, in: »Inventarium Über das Vermögen des In die eigene Administrazion veretzten Benedictinerstifts Kremsmünster. B«, A-KR Stiftsarchiv, Sign. Ia 29 B, S. 351–360 [Exemplar B]. Die in den beiden Exemplaren enthaltenen Musikinventare sind inhaltlich nahezu identisch, aber von zwei verschiedenen Schreibern aufgesetzt worden. Die Schreibweise der Komponistenamen in Exemplar B lässt darauf schließen, dass sein Verfasser nicht musikkundig war und nicht aus dem Kloster stammte (»Titus« statt Ditters, »Wummermann« statt Zimmermann, »Pastorwitz« statt Pasterwiz). Sehr wahrscheinlich hat die Dublette also ein Mitarbeiter der Inventurkommission, dem aus Inventar A diktiert worden ist, angefertigt.

95 Vgl. A-KR Kat. 1787 A, S. 351.

96 Ebd. S. 359. Die Namensschreibweisen in Tab. 9 entsprechen jenen des Originaldokuments; in Abweichung davon wurden die Namen alphabetisch sortiert und die in Wien tätigen Komponisten

als die Hälfte der gut 400 verzeichneten Instrumentalwerke stammt von Komponisten, die in Wien oder im Wiener Umland tätig waren. Mit jeweils mehr als dreißig Einzelwerken sind G.C. Wagenseil, C. Ditters von Dittersdorf und J.B. Vanhal vertreten, Joseph Haydn führt das Feld einmal mehr mit beinahe 60 Titeln an.

Tabelle 9: Inhalt der Rubrik »Parthiae et Sinfoniae« im Kremsmünsterer Musikalien-Bestandsverzeichnis von 1787

Aumon	2	Ivanschitz	11	Pichl	8
Adelgasser	2	J. Haydn	59	Pocherini	8
Anfossi	1	Kieffner	4	Prustmann	6
Anonymus	1	Körzl	1	Rigl	1
Benda	1	Kozeluck	1	Rosseti	5
Cannabich	1	Kramel	4	Sales	2
Chiochetti	1	Lang	5	Sandl	1
Ditters	33	Maindl	1	Scheibl	1
Eberlin	4	Mango	1	Schneider	1
Fiala	2	Mayrhofer	1	Schragner	2
Fils	2	Mich. Haydn	17	Schuster	1
Fixelmullner	2	Misliwetzek	2	Seuche	1
Galuppi	1	Mitschka	5	Sieber	1
Gassmann	8	Monn	7	Sigicelli	1
Giaciomelli	1	Mozart	9	Sonnleithner	1
Gosseck	4	Müller	3	Sperger	5
Grunling	1	Neubauer	Marche [sic!]	Stamiz	19
Haase	1	Ordenetz	7 [Ex. B: 1]	Wagenseil	47
Hoffmann	3	Pach	20	Wanhal	31
Hoffmeister	9	Paisello	1	Went	2
Holzbaur	1	Pasterwitz	21 Menuetti	Winkler	1
Hueber	7	Paur	1	Zimmermann	6

Schon Chorregenten und Archivare des 19. Jahrhunderts mögen sich gefragt haben, wofür dieses enorme Reservoir an Instrumentalstücken einmal gebraucht worden ist.

mittels Fettdruck hervorgehoben. Vgl. Christiane Maria Hornbachner, »Stiftsmusiker, Komponisten und kunstsinniger Adel im Kulturtransfer zwischen Wien und den umliegenden Klöstern am Beispiel des oberösterreichischen Benediktinerstiftes Kremsmünster«, in: Franz M. Eybl (Hg.), *Via Wien. Musik, Literatur und Aufklärungskultur im europäischen Austausch*, Bochum: Verlag Dr. Dieter Winkler, 2017, S. 39–48, hier S. 40–42.

Als Verwalter der klösterlichen Musiksammlung standen sie vor der Aufgabe, Erhaltenswertes als solches zu erkennen und entsprechend systematisch zu archivieren – ein heikles Unterfangen, das bekanntlich auch im Schutz der Klostermauern nicht nur von Erfolg gekrönt war. Mitte des 20. Jahrhunderts hat schließlich Pater Altman Kellner Mustergültiges für die Kremsmünsterer Sammlung und weit darüber hinaus für die gesamte Klosterforschung geleistet. Wenngleich er von der Existenz des soeben vorgestellten Inventars nie erfahren hat, birgt seine *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster* auch wertvolle Erkenntnisse über die Einsatzgebiete von Instrumentalmusik im klösterlichen Musikbetrieb. Auf diese und viele weitere Informationsquellen stützen sich die Inhalte der nächsten Kapitel.