

2. Wiener Instrumentalmusik als Transfergut

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

2.1 Klosterinventare des 18. Jahrhunderts im Vergleich

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

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

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

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

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

2.1.1 Zum Quellenwert von Musikinventaren

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

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

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

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

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

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

4 »Katalog Von Musikalien beim Regenschoriat zu Melk [1787]. Musikalien, die bei itziger Kirchenordnung im Stift Melk brauchbar sind.«, Ms., A-M Stiftsarchiv, Sch. 13-Regenschoriat [Herv.C.H.].

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

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

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

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

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

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

-
- 7 Vgl. Thomas Hochradner, »Vom Inventar zum Thematischen Verzeichnis und wieder zurück«, in: Ders./Dominik Reinhardt (Hg.), *Inventar und Werkverzeichnis – Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptionsgeschichte*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach, 2011, S. 13–36, hier insbesondere S. 16.
 - 8 Das zumeist auf dem Titelblatt eines Katalogs angeführte Erstellungsdatum markiert oft nur die erste zeitliche Schicht der Eintragungen, an die sich in Form von Nachträgen weitere Repertoire-schichten anschließen können. Weil nahezu alle Inventare, die in diesem Buch ausgewertet werden, Ergänzungen aus späterer Zeit beinhalten, ist jedes Erstellungsdatum mit dem Zusatz ff. versehen (z.B. A-GÖ Kat. 1830ff.).
 - 9 Barry S. Brooks Definition lautet: »The thematic catalogue [...] arranges a body of music in a systematic order and provides positive identification in a minimum of space and symbols. It derives its power from the use of ›incipits,‹ or musical citations of the opening notes.« Barry S. Brooks, *Thematic catalogues in music – An annotated bibliography*, Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1972, S. vii.
 - 10 Barry S. Brooks Beobachtung zufolge sei der »uniqueness quotient« eines Incipits dann gewährleistet, wenn etwa ein Dutzend Töne (Tonhöhenverlauf und Rhythmus) des Stückanfangs angegeben werden. Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1.2 Göttweiger Mönche als musikalische »Trendsetter«

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

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

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

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

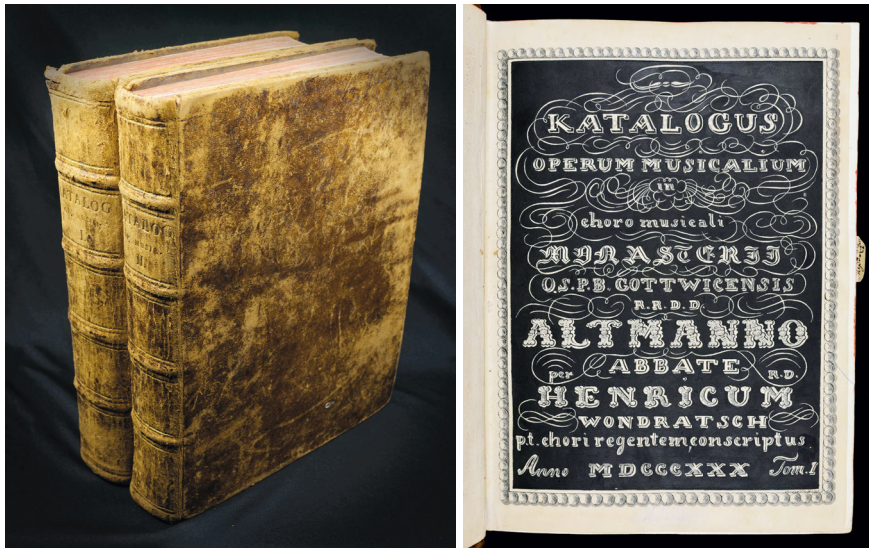
Tabelle 3: Thematische Kataloge und ihre Erschließungstiefe

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

25 Vgl. A-GÖ Mus.Hs. 165.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1.3 Verteilungsbilder

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

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

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

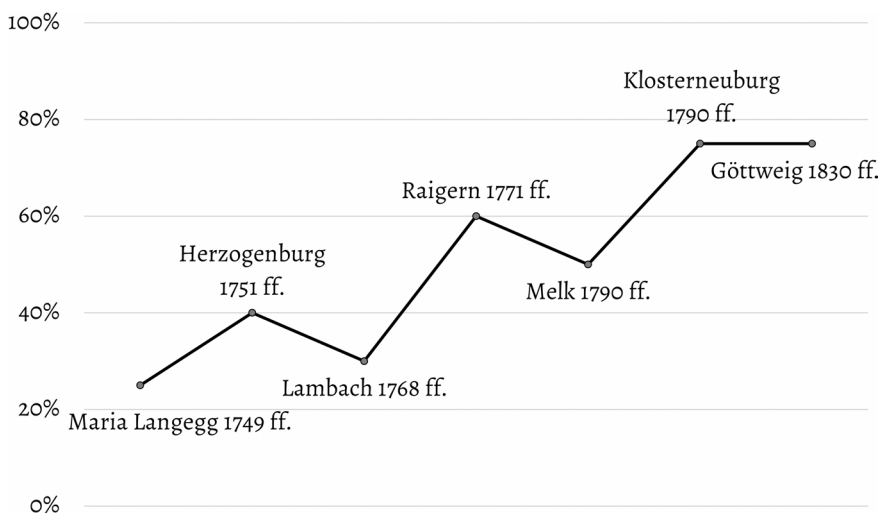
Das vermehrte Vorkommen von Instrumentalmusikgenres in den Klostersammlungen ist nicht nur an den absoluten Zahlen abzulesen, sondern auch am mengenmäßigen Vergleich mit Messvertonungen – der zentralen Gattung mehrstimmigen geistlichen Musizierens. Die fünf Kategorien von Messen und zwei Rubriken von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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1.4 Gliederungssystematik im Spiegel der Gattungsentwicklung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2 Bedeutende Komponisten – bedeutende Instrumentalmusikgenres

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

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

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

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

2.2.1 Ignaz Holzbauer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2.2 Georg Christoph Wagenseil

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2.3 Florian Leopold Gassmann

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

93 A-Wn Mus.Hs. 3680.

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

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

2.2.4 Carlo d'Ordonez

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

100 WD 16. März 1771 (Nr. 22), S. 8.

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

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

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

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

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

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

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

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

106 Vgl. ebd., S. 22.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2.5 Leopold Hofmann

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

KimH D1	
A-Wn Mus.Hs. 35811 (Fonds Nr. 24 St. Peter)	A-GÖ Kat. 183off. Nr. 2794 (verschollen)
»Sonata Pastorella [...]«	»Synphonia Pastorella [...]« (It. Wondratsch)
str, 2 trb, 2 clni	2 vl, 2 trb, bs
(inkl. Dublierstimmen für vl 1, vl 2 und bs)	1766 (P. Josephus)
keine Angabe zur Provenienz	
KimH C12	
A-Wn Mus.Hs. 35810 (vm. St. Peter)	A-GÖ Kat. 183off. Nr. 2796 (verschollen)
»Sonata Pastorella [...]«	»Synphonia Pastorella [...]« (It. Wondratsch)
str, 2 trb, 2 clni ad lib., timp	str, 2 trb, 2 clni, timp
(inkl. Dublierstimmen für vl 1, vl 2 und bs)	1776 (P. Marianus)
k.A.	
KimH G4	
A-Wn S.m. 35809 (vm. St. Peter)	A-GÖ Kat. 183off. Nr. 2797 (verschollen)
»Sonata Pastorella [...]«	»Sonata Pastorella [...]«
str, 2 trb	(It. Wondratsch)
(inkl. Dublierstimmen für vl 1, vl 2 und bs)	str, 2 trb
k.A.	k.A. (P. Marianus)
KimH B b4	
A-Wn S.m. 35812 (vm. St. Peter)	A-GÖ Kat. 183off. Nr. 2798 (verschollen)
»Sonata [...]« (auf den einzelnen Stimmen)	»Synphonia Pastorella [...]«
»Sonata Pastorale«	(It. Wondratsch)
str, 2 clni	str, 2 trb
(statt der zwei im Titel genannten clno-Stimmen)	1776 (P. Marianus)
liegen zwei trb-Stimmen bei, inkl.	
Dublierstimmen für vl 1, vl 2 und bs)	
k.A.	

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

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

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

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

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

2.2.6 Johann Baptist Vanhal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

130 Vgl. Brook, »Piracy«, S. 13–14.

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

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

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

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

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

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

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

135 Vgl. ebd., S. 49.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2.7 Carl Ditters von Dittersdorf

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

154 Ditters, *Lebensbeschreibung*, S. 84.

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

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

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

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

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

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

157 Bei den acht erhalten gebliebenen Sinfonien handelt es sich um die Signaturen 929, 931, 945, 958–960 sowie 928 und 978. Die beiden letztgenannten, nur fragmentarisch überlieferten Abschriften dürften erst nach Mitte der 1770er Jahre in die Vorauer Sammlung aufgenommen worden sein. Vgl. RISM online ID no.: 60005212–60005219 (Zugriff 31.10.2022) sowie Karl Mitterschiffthaler, *Das Musikarchiv des Stiftes Vorau. Die Handschriften (18.–20. Jh.)*, Wien: Verlag d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 2006, S. 76, Kat.-Nr. 234–241.

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

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

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

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

Abbildung 6: Incipits bisher unbekannter Sinfonien von Carl Ditters von Dittersdorflaut Inventar 1771ff. des Augustiner-Chorherrenstiftes Vorau



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

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

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

2.3 Chronologie der Programmgestaltung in Göttweig

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

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

162 Vgl. A-GÖ Mus.Hs. 2923.

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

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

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

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

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

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

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

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

164 In Tab. 6 sind nur jene Titel berücksichtigt, deren Eingang in die Klostersammlung datiert ist. Davon fallen die Marianus zugeschriebenen Neuanschaffungen fast ausnahmslos in den Zeitraum 1773–1782; bei etlichen seiner Erwerbungen fehlt allerdings eine Jahresangabe.
165 Vgl. Bruce Alan Brown, *Gluck and the French theatre in Vienna*, Oxford [u.a.]: Clarendon Press, 1991, S. 116–142 und Heartz, *Viennese School*, S. 50–57.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

171 Vgl. ebd., S. 235.

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

