

Einleitung

Die Zeit scheint stillzustehen im heiligen Hain am Fuß des Parnass. Wo saftgrüne Rasenbänke zum Verweilen einladen, sitzen Melpomene, Euterpe und Erato gemütlich beisammen und dämmern vor sich hin. Wie für ein zierliches Stillleben drapiert, hängt an einem nahen Lorbeerbaum eine Leier und auf einem Felsblock daneben liegt eine kleine Flöte. Ganz dem Müßiggang verfallen, will keine der Musen in jene sanften Klänge von Geigen, Oboen und Hörnern miteinstimmen, die durch das Geäst des heiligen Waldes ziehen – doch dann schlagen die Instrumente ganz andere Töne an und es bewahrheitet sich, was der aufmerksame Beobachter längst ahnt: Es ist die trügerische Ruhe vor dem Sturm, in der sich die drei Musen zu Beginn von Pietro Metastasios und Christoph Willibald Glucks Azione teatrale *Il Parnaso confuso* wädhnen. Kaum wandeln sich die Klänge der Eröffnungsszene aus beschaulichem Moll in schwungvolles C-Dur, stürmt Apoll auf die Bühne und reißt die Göttinnen aus ihren Tagträumen: »L'Onomastico Giorno ami ritorna del benigno Pastor.«¹ Die Namenstagsfeier für Abt Erenbert von Kremsmünster stehe unmittelbar bevor. Nun sei es auch an ihnen, dem gütigen Hirten mit Lobliedern aufzuwarten.

Diese ehrenvolle Aufgabe kommt den Musen gerade recht. Melpomene versichert Apoll, man werde keine Mühen scheuen, um dem Jubilar die gebührende Ehre zu erweisen. Nur kehren sich die euphorischen Reaktionen schnell ins Gegenteil um, als der Musenvorsteher eröffnet, welcher Tag für das Klosterfest ausgewählt wurde: »La nuova Aurora«, bereits der nächste anbrechende! Nach anfänglichem Zögern beschließen die drei Göttinnen, die Herausforderung sportlich zu nehmen und sich sofort ans Werk zu machen. An Ideen für Festgesänge mangelt es nicht, jedoch an der Fähigkeit, schnell zu einer gemeinsamen Lösung zu kommen. Dann überbringt Apoll auch noch die überraschende Nachricht, dass das Klosterfest bereits im Gange sei und man sofort nach

1 Übersetzung nach dem Libretto Steyr 1775: »Der Namenstag des gütigen Hirten Kömmt wieder zurück.« *PARNASSO CONFUSO, MESSO IN MUSICA DAL SIGNORE CAVAGLIERE CRISTOFORO GLUCK, RIPRODOTTO, E CANTATO AL FESTEGGIAMENTO DEL NOME GLORIOSO DEL RIVERENDISSIMO ED IL-LUSTRISSIMO SIGNORE ERENBERTO DEL MONASTERO DI CREMIFANO DEGNISSIMO ABBATE &c. &c.* Con licenza de' Superiori, Steyr: Abraham Wimmer, 1775, A-KR Musikarchiv, Sign. G 22.63, S. 4f.

Kremsmünster aufbrechen müsse. Die Musen protestieren, stehen doch ihre Vorbereitungen immer noch am Anfang. Apoll aber setzt sich über die Beschwerden hinweg. Er ist davon überzeugt, dass selbst im ehrwürdigen Kremsmünster der Wille fürs Werk zählt. Unter Aufbietung all seiner Überredungskünste gelingt es ihm schließlich, das Ruder noch einmal herumzureißen. Endlich bereit zum Aufbruch an die »Gestade der Kremsse«, stimmt er seine Gefolgschaft auf das kommende Festereignis ein (vgl. Tab. 1).

Tabelle 1: Textausschnitt aus Christoph Willibald Glucks Azione teatrale »Il Parnaso confuso« (Libretto: Pietro Metastasio), Fassung Kremsmünster 1775

»Apoll. [...] Ora mi udite. Di questo Monastero s'a[vv]icina Il grande Giubileo. Allor potrem[m]o, Potrem[m]o allor, colmi di gioja il core Gloriosi cantar del Gran Pastore Sue lodi, sue virtù, suoi preggi illustri.	Apoll. [...] Nun merket auf mich. Es nähert sich das tausendjährige Jubeljahr dieses Stiftes, Sodenn werden wir in Freuden schwimmend, Die Tugenden, die Verdienste, und den vielfachen Werth Dieses erhabenen Hirten besingen können.
Noi potrem[uoti] al Ciel porger benigni, Onde a regnar sempre vie più il conserui. In tal foggia il Parnasso, piu maggiore Che non fu mai, corregerà l'errore.	Da werden wir unsere feurige Wünsche gegen Himmel schicken, Daß uns dieser Seine Regierung recht lange beschere. Bey dieser Gelegenheit wird sich der Parnaß zu einer noch nie Erreichten Höhe schwingen, und seinen Fehltritt gut machen.
[Finale:] Apoll. Nel mirar solo il sembiante Del amabile Pastore, Melp. Che raccoglie grazia e Amore, Che per noi certo [v]anno; Ambed[ue]. In contento il nostro affano, In piacer si cangerà. Tutti. Di Lui ciglia un lampo, un raggio Lo smarrito suo coraggio Al Parnasso renderá.	[Finale:] Apoll. Man darf nur des besten Hirten Lieb= und huldreich Antlitz sehen, Melp. Wo die Gnad, und Liebe thronen, Und sich nur für uns bestreben. Beyde. Dann wird unsre Quaal in Freude Und in Lust verändert seyn. Alle. Dem Parnaß, der izzt verwirrt ist, Wird ein Strahl aus Dessen Auge Wieder seinen Geist verleih'n.«

Mit diesen Worten endet eine der wenigen erhalten gebliebenen Bearbeitungen von Christoph Willibald Glucks Opern-Serenata *Il Parnaso confuso*. Sie entstand anlässlich des Namenstages von Abt Erenbert III. Meyer im oberösterreichischen Benediktinerstift Kremsmünster und kam dort am 24. Juni 1775 zur Aufführung. Der Jubilar hatte das Stiftstheater noch im Jahr seiner Bestellung zum Klostersvorsteher 1771 für die italienische Oper geöffnet. Nun, vier Jahre später, fieberte man bereits der Tausendjahrfeier des Stiftes (1777) entgegen. Dass die Musik des unterhaltsamen Bühnenspiels »geliehen« war, muss den meisten Mitfeiernden in Kremsmünster bekannt gewesen sein. Immerhin weist das eigens für die Abtfeier gedruckte Libretto als Komponisten des Stücks »Signore Cavagliere Cristoforo Gluck« aus. Die Kremsmünsterer Aufführung wird zudem als Wiederaufnahme (»riprodotto«) bezeichnet. War sich die Festgemeinde

aber auch darüber im Klaren, dass das Stück ursprünglich der Vermählung Erzherzog Josephs, nachmals Kaiser Joseph II., mit Prinzessin Maria Josepha von Bayern gegolten hatte?

Il Parnaso confuso gilt als die erste dramatische Dichtung Pietro Metastasios (1698–1782), die von vornherein für eine Vertonung durch Christoph Willibald Gluck (1714–1787) bestimmt war. Sie musste um den Jahreswechsel 1764/65 innerhalb weniger Tage entstehen, zumal zwischen der Auftragserteilung und den Hochzeitsfeierlichkeiten im Jänner 1765 kaum mehr als fünf Wochen lagen. Der unliebsame Zeitdruck, den Apoll den Musen im Bühnenspiel auferlegt, darf also auch als eine ironische Anspielung auf die tatsächlichen Umstände der Werkentstehung gedeutet werden. Die Uraufführung des *Parnaso* ging schließlich am 24. Jänner 1765 in einer eigens vorbereiteten Antecamera des Schlosses Schönbrunn, dem »Salon de Bataille« (heute Zeremonienaal), erfolgreich über die Bühne. Sie geriet nicht zuletzt deshalb zu einem denkwürdigen Ereignis, weil alle Gesangspartien von den jüngeren Schwestern des Bräutigams übernommen wurden und Erzherzog Leopold die Aufführung vom Cembalo aus leitete.² Unter diesen Vorzeichen war auch dem Komponisten Gluck die öffentliche Aufmerksamkeit und die Gunst des Publikums sicher. Für eine längere Aufführungsserie reichte es dennoch nicht. Nach zwei Wiederholungen Ende Jänner und im Februar 1765 verschwand das Werk wieder von der Bildfläche. Als die nächste überlieferte und zugleich letzte gesicherte zeitgenössische Wiederaufnahme gilt jene in Kremsmünster 1775.

Höchstwahrscheinlich gelangte das Gluck'sche Festspiel über den Regens Chori von Stift Kremsmünster, Pater Georg Pasterwiz (1730–1803), in die Abtei.³ Dieser hatte seit der Öffnung der Stiftsbühne für italienisches Musiktheater bereits Aufführungen von Jommellis *Abramo* (1771), Glucks *Alceste* (um 1772), Wagenseils *Gioas Re di Giuda* und Pergolesis *La serva padrona* (1774) in die Wege geleitet. Während Pasterwiz sich um die Anpassung der Stücke an die örtlichen Gegebenheiten kümmerte und an manchen Stellen neu komponiertes hinzusetzte, fertigte sein Kopist Friedrich Kramel (1727–1782) das benötigte Aufführungsmaterial an. Im Fall von Glucks *Parnaso* fügte Pasterwiz sowohl in der Partitur als auch in den Stimmen erst unter den Originaltext Metastasios die auf den neuen Verwendungszweck abgestimmten Alternativen ein: Wo Erzherzogin Maria Amalia in der Rolle des Apoll zuerst noch Lobgesänge auf die Verbindung Josephs mit dem leuchtendsten Stern Bayerns angestimmt hatte, verlautebarte ein Klosterschüler nun den Namenstag des Abtes.⁴ War die Festgemeinde ursprünglich dem Lauf der »Ister« (im alten Griechenland die gebräuchliche Bezeichnung für die Donau) hin zur habsburgischen Hochzeit gefolgt, fand man sich nun am Ufer der Krems ein.

2 Vgl. Bernd Baselt, »Vorwort«, in: Christoph Willibald Gluck, *Il Parnaso confuso. Azione teatrale in einem Akt von Pietro Metastasio*, hg. von Bernd Baselt, Bärenreiter: Kassel [u.a.], 1970, S. VI–XI (auf S. X finden sich auch Angaben zu jenen beiden Gemälden des Hofmalers Johann Franz Greipel, die Szenen dieser Aufführung wiedergeben).

3 Vgl. Altman Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster. Nach den Quellen dargestellt*, Kassel/Basel: Bärenreiter, 1956, S. 463–464.

4 Im Textbuch der Kremsmünsterer Aufführung sind die ausführenden Sänger vermerkt: Desiderio Millechner, Giurista (Apollo); Francesco Steinhäuser, Rudimentista (Melpomene); Leopold Diernberger, Rudimentista (Euterpe); Giuseppe Sulzer, Rudimentista (Erato). Vgl. *Libretto Parnasso Confuso*, Steyr 1775, S. 3.

Über welche Kontakte Pasterwiz an die Noten des *Parnaso* gelangt war, ist nicht bekannt. Im Unterschied zu Glucks *Alceste*, von der er bei Trattnern in Wien um 20 Gulden den Erstdruck erworben hatte,⁵ muss er vom ausschließlich handschriftlich überlieferten *Parnaso* eine Leihgabe organisiert haben. Die Herausgeber der Gluck-Gesamtausgabe kamen nach Filiation der Überlieferungszweige zu dem Schluss, dass Pasterwiz und seinem Kopisten Kramel höchstwahrscheinlich eine von Gluck autorisierte Zweitschrift oder sogar das Autograph zur Verfügung gestanden hatte.⁶ Des Weiteren wurde festgestellt, dass nicht nur im Stift Kremsmünster, sondern auch in zwei benachbarten Klöstern je eine Bearbeitung von Glucks *Parnaso* vorliegt: Das Benediktinerstift Lambach besitzt eine Fassung, die sich vom metastasianischen Original durch einige Textparodierungen in lateinischer Sprache unterscheidet; im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian adaptierte man Stimmgattungen und Tonartenverlauf.⁷ Pater Georg Pasterwiz hingegen entledigte sich mit umfangreichen Textänderungen sämtlicher allegorischer Anspielungen auf die Hochzeit des habsburgischen Thronfolgers und zugleich der Geschichte zwischen Uraufführung und Wiederaufnahme: Die zuerst bejubelte Ehe Kaiser Josephs mit der bayerischen Prinzessin verlief unglücklich und endete tragisch, als Maria Josepha 1767 infolge einer Pockeninfektion verstarb.

Rührt Pasterwiz' radikale Bearbeitung des *Parnaso* also von einem an Pietätlosigkeit grenzenden Pragmatismus her oder doch von einer unbändigen, alle Hindernisse überwindenden Leidenschaft für die Musik? – Tatsache ist, dass die Musikrezeption des vorindustriellen Zeitalters noch weitestgehend unberührt von urheberrechtlichen Regelungen und dogmatischer Originaltreue stattfand. Zudem verfügten die Musikkapellen der großen Klöster des 18. Jahrhunderts über materielle, personelle und technische Ressourcen, um ständig neue Noten von auswärts herbeizuschaffen und im Bedarfsfall kreative Anpassungsmaßnahmen zu treffen. Pasterwiz scheint in den verhältnismäßig leicht bewältigbaren, auf die Stimmen der Erzherzoginnen zugeschnittenen Gesangspartien des *Parnaso* neues Potenzial erkannt zu haben – auch dahingehend, die Kremsmünsterer Stiftsbühne mit der Musik eines eben erst zum kaiserlichen Hofkomponisten ernannten Stars bespielen zu können. Also legte er Hand an die Partitur, versetzte zwei Rollen aus der Sopran- in die Alt- und Tenorlage, textierte die Rezitative um und stattete das eigens gedruckte Libretto mit einer Übersetzung ins Deutsche aus. Aneignungs- und Umdeutungsprozesse wie diese lassen tief in die klösterliche Lebenswelt des 18. Jahrhunderts blicken – in eine Welt, die kulturell keineswegs so streng von ihrer Umgebung isoliert war, wie uns die mächtigen Gemäuer der großen Stifte glauben machen könnten.

Die vorliegende Studie fokussiert Prozesse der Verbreitung und Rezeption von Musik aus Wien und umspannt den Zeitraum von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Tod der Landesfürstin Maria Theresia und der beginnenden Alleinregentschaft Josephs II. Das imperiale Wien – zuerst ein Umschlagplatz importierter, vor allem italienischer

5 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 454 (ein vollständiger Quellennachweis fehlt).

6 Vgl. Bernd Baselt, »Kritischer Bericht«, in: Gluck, *Il Parnaso confuso*, S. 121–137, hier S. 124.

7 A-LA, Mus.Hs. 1977; A-SF, XXVIII/6. Vgl. Gluck, *Il Parnaso confuso*, S. XI und 122.

Musik – stieg innerhalb weniger Jahrzehnte zu einem musikalischen Zentrum Europas auf, von dem aus sich Instrumental- und in geringerem Umfang auch Vokalmusik auf dem gesamten Kontinent verbreitete. Das Wiener Kopistenwesen befand sich im Aufschwung, ein zunehmend professionell organisierter Markt für Musiknoten, -instrumente und -unterricht entstand.

In den 1760er und 1770er Jahren geschah die Verbreitung von Musikalien im Habsburgerreich noch vorwiegend mittels Herstellung von Abschriften. Neu war, dass sich der Kreis der Käuferschaft wie jener der Anbieter stark erweiterte. Wiener Kopisten, die auf die Vervielfältigung von Notenmaterial spezialisiert waren, hatten nunmehr wesentlichen Anteil an der Distribution und Konservierung von Musik.⁸ Selbst der Kaiserhof, der seinen Bedarf an Stimmenmaterial und Partituren traditionell über eigens angestellte Schreibkräfte deckte, ließ seine Musikalien ab 1755 bevorzugt in städtischen Kopierbetrieben produzieren. Wenige Jahre später häuften sich Annoncen im *Wienerischen Diarium*, in denen mehrheitlich deutsche und österreichische Buchhändler, -drucker und -binder sowie Notenstecher, -schreiber und andere Kaufleute ihr Notensortiment bewarben.⁹ Im Handel mit Drucken löste wahrscheinlich der Musikverleger Antoine Huberty (ca. 1721–1791) Ende der 1770er Jahre einen Innovationsschub aus, indem er mit der Verlagerung seiner Geschäfte nach Wien französische Stichtechniken importierte. Bald sprangen auch Verlage wie Artaria, Torricella und Hoffmeister auf den Zug auf und nützten die Möglichkeit, nun schneller und vergleichsweise kostengünstig Musikdrucke mit sauberem Notenbild herstellen zu können.¹⁰ Bis Wien mit Handelszentren wie Venedig, Paris und Amsterdam gleichzog und der Notendruck zum dominanten Verbreitungsmedium aufstieg, dauerte es zwar noch einige Jahrzehnte; die Jahre um 1780 bildeten aber als Startpunkt dieses technisch-ökonomischen Wandlungsprozesses eine deutliche Zäsur.

In ständiger Wechselwirkung mit den Entwicklungen des Musikalienmarktes vollzog sich auch im Bereich der Darbietungsformen und ihres Zielpublikums ein epochaler Wandel von weitestgehend auf elitäre Kreise beschränkten Musikveranstaltungen hin zu einem professionell organisierten, für breitere Bevölkerungsschichten zugänglichen Konzertwesen. Die Hohenburger spielte weiterhin eine gewichtige Rolle im Wiener Musikleben, allerdings formierte sich in der »Zweiten Gesellschaft« eine neue, bald die »Erste« an Bedeutung überragende Trägerschicht des Kulturlebens. Sie setzte sich aus Beamten, Wirtschaftstreibenden, Ärzten und Juristen, Lehrern an Universitäten und höheren Schulen sowie Literaten und katholischen Geistlichen zusammen.

Mit neuen Rezipienten und Formaten der Musikpraxis verschoben sich auch die Schwerpunkte im Repertoire. Wie wenige andere Musikgenres trafen Konzertsinfonien

8 Vgl. Hannelore Gericke, *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*, Graz [u.a.]: Böhlau, 1960, S. 14 und S. 99–109 (mit einer umfassenden Auflistung von namentlich bekannten Wiener Kopisten); Dexter Edge, »Viennese music copyists and the transmission of music in the eighteenth century«, in: *Revue de Musicologie* 84/2 (1998), S. 298–304.

9 Vgl. Gericke, *Wiener Musikalienhandel*, S. 11–15.

10 Vgl. Alexander Weinmann, *Kataloge Anton Huberty (Wien) und Christoph Torricella*, Wien: Universal-Edition, 1962; ders., *Die Wiener Verlagswerke von Franz Anton Hoffmeister*, Wien: Universal-Edition, 1964; ders., *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien: Krenn, 31985.

und Kammermusikwerke für kleinere Besetzungen den Nerv der Zeit. Neue Ensemblestücke von Ignaz Holzbauer, Georg Christoph Wagenseil und anderen Komponisten fanden beim Wiener Publikum großen Anklang und erwiesen sich ab den 1760er Jahren zudem als wahre Exportschlager. Dabei fand die Verbreitung von Wiener Instrumentalmusik nicht nur über bedeutende Handelszentren statt, sondern auch über kleinere Kulturinstitutionen wie Adelskapellen und Klöster. Die auf das gesamte habsburgische Territorium verteilten und in einigen Regionen besonders dicht beieinanderliegenden Prälatenklöster bildeten Umschlagplätze des kulturellen Austausches mit Wien und den Städten in ihrer unmittelbaren Umgebung.

Manche Kloostervorsteher pflegten engen Kontakt mit Mitgliedern der Herrscherfamilie und nahmen an höfischen Veranstaltungen teil. Der Melker Abt Berthold Dietmayr (reg. 1700–1739) stand gar mehreren habsburgischen Herrschern – Leopold I., Joseph I. und Karl VI. – als Berater zur Seite. Dazu übte er 1706/07 das Amt als »Rector magnificus« an der Wiener Universität aus und trug ab 1728 den Titel eines Wirklichen Geheimen Hofrates. Nicht zuletzt stand er dem niederösterreichischen Prälatenstand vor, bekleidete also auch in politischen Belangen einen hohen Rang, den es in einer fürstlichen Hofhaltung fernab mönchischer Bescheidenheit zu demonstrieren galt.¹¹ Dass die nachfolgenden Kloostervorsteher nicht mehr derart enge Beziehungen zur Herrscherfamilie aufrechterhalten konnten, änderte am betriebenen Repräsentationsaufwand vorerst wenig. Opulent gestaltete Gottesdienst-, Prozessions- und Tafelmusik stand allerdings nicht nur in Melk, sondern in den meisten Prälatenklöstern neben weniger ausladenden Praktiken (z.B. klein besetzter Kammermusik in der privaten Rekreationszeit) und solchen mit erzieherischem Anspruch (Musiktheater, Schuldramen mit musikalischer Umrahmung usw.).

In einigen Abteien Nieder- und Oberösterreichs setzte die vermehrte Rezeption von Wiener Instrumentalmusik bereits um 1756/57 ein.¹² Lebhaftes Interesse bestand bis in die 1780er Jahre hinein an Sinfonien, Streichquartetten und -trios sowie gemischt besetzten Divertimenti. Die musikalisch Verantwortlichen der Klöster zeigten damit ein Konsumverhalten, das ganz im Zeichen der Emanzipation der Instrumentalmusik von den großen Vokalgattungen (Oper, Oratorium etc.) im Konzertleben wie auch auf dem Musikmarkt stand. Sehr häufig borgten Mönche und Klostermusiker Noten aus, um daraus selbst Abschriften anzufertigen. Weitaus seltener kauften sie bei Berufskopisten ein.

Obgleich sorgsam verwahrt, hat keine der solcherart angehäuften Notensammlungen die Zeit bis in die Gegenwart verlustfrei überstanden. Es ist aber den vergleichsweise

11 Vgl. Elisabeth Theresia Hilscher, »Raum II: Wandel und Kontinuität. Zur Rolle von Musik in den habsburgischen Ländern um 1740«, in: Gernot Gruber/Barbara Boisits/Björn R. Tammen (Hg.), *Musik – Identität – Raum: Perspektiven auf die österreichische Musikgeschichte*, Wien [u.a.]: Böhlau, 2021, S. 81–140, hier S. 112.

12 Als »Wiener« Instrumentalmusik werden in der vorliegenden Arbeit Instrumentalwerke jener Komponisten bezeichnet, die in den Jahren zwischen 1755 bis 1780 über längere Zeit hinweg musikalisch in Wien wirkten, allen voran Franz Ignaz Tuma (1704–1774), Ignaz Jakob Holzbauer (1711–1783), Georg Christoph Wagenseil (1715–1777), Georg Mathias Monn (1717–1750), Florian Leopold Gassmann (1729–1774), Joseph Haydn (1732–1809), Carlo d'Ordonez (1734–1786), Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), Leopold Hofmann (1738–1793), Johann Baptist Vanhal (1739–1813) und Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799).

sicheren archivalischen Bedingungen hinter Klostermauern zu verdanken, dass umfangreiches Quellenmaterial vor der Vernichtung bewahrt geblieben ist – darunter hunderte frühe Abschriften von Instrumentalwerken Wagenseils, Holzbauers, Joseph Haydns, Ditters', Vanhals und vieler anderer.

An der regen Rezeption von Haydn'schen Streichquartetten in Göttweig, Melk und Kremsmünster ab den 1760er Jahren ist zu erkennen, dass hier wie in Wien eine neue soziale Komponente des Musikmachens Fuß fasste: »[...] das gemeinsame Musizieren von vier gleichberechtigten Instrumenten setzt den Willen zur Kommunikation, zu einem Zusammenschluß von vier Spielern voraus, von denen keiner dominiert und keiner untergeordnet ist bzw. sich jeder unterordnen können muß und jeder dominieren kann.«¹³ So beschreibt Otto Biba die im Geiste der Aufklärung egalisierten Verhältnisse. Dass man hierfür, wie im Falle der Kremsmünsterer Patres Martin Mödlhammer, Andreas Guglielmo und Benedikt Freiherr von Grustdorff, die abgeschlossenen Räumlichkeiten des Klosters verließ, Musikpartner von außerhalb einbezog und eine kleine Zuhörerschaft versammelte, korrespondiert mit den in Wien ab circa 1770 aufkommenden »Musikalischen Salons«. Ordensgeistliche können also, gewisse Teilaspekte ihrer Tätigkeiten betreffend, in der soziokulturellen Sphäre der höfisch-aristokratischen Welt, in anderen Bereichen hingegen dem aufstrebenden Bürgertum nahe verortet werden. Zusammen mit jenen Ritualen, die vordergründig dem Gebet oder dem Gotteslob verschrieben sind, stand Klosterangehörigen eine breite Palette an musikalischen Ausdrucksformen und Interpretationsmöglichkeiten offen. Diese in ihrer Komplexität zu erfassen, macht es nötig, von einer dichotomischen Unterscheidung zwischen »geistlich« und »weltlich« oder »sakral« und »profan« Abstand zu nehmen – ganz speziell im Bereich der Instrumentalmusik.

Die Relevanz der Beziehungen zwischen Wien und den Klöstern des Umlandes für den inter- und transregionalen kulturellen Austausch im 18. Jahrhundert wurde in den Geistes- und Sozialwissenschaften längst erkannt. Von den vielen bereits durchgeführten Untersuchungen erwiesen sich einige als richtungsweisend für die vorliegende Studie: Aus Robert N. Freemans eingehender Beschäftigung mit dem sinfonischen Schaffen österreichischer Klosterkomponisten ging 1982 eine Sammeledition mit Sinfonien von Johann Georg Zechner, Franz Josef Aumann, Johann Georg Albrechtsberger, Franz Schneider und Marian Paradeiser hervor. Im ausführlichen Vorwort sowie in Begleittexten zu den einzelnen Werken erläutert der Herausgeber verschiedene Einflussbereiche, so auch das sinfonische Schaffen einiger Größen des Wiener Musiklebens.¹⁴ Martin Eybl wiederum zeichnete anhand früher Quellen von Konzertsinfonien in Kremsmünster die Ent-

13 Otto Biba, »Beobachtungen zur österreichischen Musikszene des 18. Jahrhunderts. Vom Wandel des Repertoires und neuen Aufgaben für Komponisten«, in: *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, hg. von Elisabeth Theresia Hilscher, Tutzing: Schneider, 1998, S. 213–230, hier S. 219.

14 *Austrian cloister symphonists*, hg. von Robert N. Freeman, New York [u.a.]: Garland publ., 1982.

wicklung einer »musikalischen Öffentlichkeit im Einflussbereich Wiens« nach.¹⁵ Diese Transferachse fokussiert auch Johannes Frimmels Buch *Literarisches Leben in Melk: Ein Kloster im 18. Jahrhundert im kulturellen Umbruch*, wobei der Autor Kommunikationswege der benediktinischen Wissenschaftspflege in der Aufklärungszeit nachverfolgt.¹⁶

Zwei besonders umfängliche, längst zu den Standardwerken der Klosterforschung zählende Studien zur Musikpraxis in Kremsmünster und Melk handeln in einzelnen Textpassagen von den kulturellen Beziehungen zwischen Wien und den großen Benediktinerabteien sowie von musikalisch relevanten Verbindungen der Ordenshäuser untereinander: Pater Altman Kellners *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster* von 1956 und Robert N. Freemans Dissertation *The practice of music at Melk Abbey based upon the documents, 1681–1826* von 1989.¹⁷ Andreas Lindner fasste seine Untersuchung unterschiedlicher Einflussphären in der 2008 veröffentlichten RISM-Großstudie über die *Musikpflege in den oberösterreichischen Stiften* noch weiter, indem er neben Wien eine ganze Reihe anderer Städte hinsichtlich ihrer kulturellen Vorbildwirkung analysierte.¹⁸

Wissenswertes über kulturelle Vermittlerinstanzen zwischen Wien und den Ordenshäusern der näheren und weiteren Umgebung findet sich in Biographien einzelner Klosterkomponisten¹⁹ ebenso wie in Monographien über klösterliche Theaterbetriebe und besondere Lehranstalten.²⁰ Auf österreichischem Gebiet erleichtern außerdem kommentierte Ausgaben historischer Musikalieninventare und Bestandslisten die Orientierung in äußerst umfangreichen Archiven.²¹ Die Erschließung der Musikfonds

- 15 Martin Eybl, »Frühe Quellen von Konzertsinfonien in Kremsmünster 1762–1769: Zur Entwicklung musikalischer Öffentlichkeit im Einflußbereich Wiens«, in: Werner Jauk (Hg.), *Miscellanea Musicae. Rudolf Flotzinger zum 60. Geburtstag*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1999, S. 93–113; ders., *Sammler*innen. Musikalische Öffentlichkeit und ständische Identität, Wien 1740–1810*, Bielefeld: transcript, 2022, hier speziell Kap. 11 (Geistlicher Stand und musikalische Öffentlichkeit: Instrumentalmusik im Stift Kremsmünster), S. 363–400.
- 16 Johannes Frimmel, *Literarisches Leben in Melk: Ein Kloster im 18. Jahrhundert im kulturellen Umbruch*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2005.
- 17 Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*; Robert N. Freeman, *The practice of music at Melk Abbey. Based upon the documents, 1681–1826*, Wien: Verlag d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 1989.
- 18 Andreas Lindner, *Musikpflege in den oberösterreichischen Stiften – Aufbau, Organisationsstruktur und Personal vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*, Wien: Verl. Der Apfel, 2008.
- 19 Eine kleine Auswahl: Gerhard Croll, »Eine zweite, fast vergessene Selbstbiographie von Abbé Stadler«, in: *MJb* (1964), S. 172–184; Peter Dormann, *Franz Joseph Aumann (1728–1797). Ein Meister in St. Florian vor Anton Bruckner, mit thematischem Katalog der Werke*, München/Salzburg: Katzbichler, 1985; Raimund Hug, *Georg Donberger (1709–1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg*, 2 Bde., Sinzig: Studio-Verl., 2007; Ernst Schlader, *Georg Pasterwiz (1730–1803). Leben Wirken Werk*, Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften, 2011.
- 20 Vgl. z.B. Johann Haider, *Die Geschichte des Theaterwesens im Benediktinerstift Seitenstetten in Barock und Aufklärung. Im Anhang: Seitenstettener Periochenkatalog*, Wien: Verlag d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 1973; Otto Kail, *Ritterakademien im Rahmen adeliger Standeserziehung. Ein Aufriß ihrer Entwicklungs- und Bildungsgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der benediktinischen Ritterakademie im Stift Kremsmünster*, Diss. Universität Salzburg, 1990; Petrus Schuster, *Cremifanum. Professbuch des Benediktinerstiftes Kremsmünster*, Bd. 1: *Das Stift Kremsmünster, seine Geschichte und seine Aufgaben*, Kremsmünster: Stift Kremsmünster, 2020, besonders Kap. 6 und 8.
- 21 V.a. Robert N. Freeman, »Zwei Melker Musikkataloge aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: *Die Musikforschung* XXIII/2 (1970), S. 176–184; Gerda Lang, *Zur Geschichte und Pflege der Musik in der Benediktiner-Abtei zu Lambach. Mit einem Katalog zu den Beständen des Musikarchives*, 3 Bde., Diss.

mährischer, böhmischer und ungarischer Klöster bedarf demgegenüber aufgrund erschwerter Forschungsbedingungen (unzugängliche Sammlungen, Quellenverluste etc.) eines wesentlich größeren Arbeitsaufwandes. Auch hier kann aber auf einen Grundstock an informativen Detailstudien aufgebaut werden.²²

Einige Fragen, die in der vorliegenden Studie aufgeworfen werden, sind bisher bestenfalls einzelne Klöster betreffend behandelt worden. Die Recherchen für die vorliegende Studie konzentrierten sich deshalb auf die Suche nach bislang unbeachtet gebliebenen historischen Quellen in Klosterbibliotheken und Musikarchiven. Auf persönlicher Ebene galt es, Korrespondenzen, Tagebücher und Reiseberichte, Rechnungsbücher und Zahlungsbelege, Chroniken, Personalakten, Besoldungslisten und Dienstordnungen nach relevanten Informationen zu durchforsten. Als verlässlicher Kompass im schwer überschaubaren Untersuchungsfeld erwiesen sich großflächige Auswertungen von Musikinventaren und Notenmaterialien inklusive Schreiber- und Papieranalysen.

Den konzeptuellen Rahmen für die vorliegende Arbeit bilden die vielfältigen Forschungsansätze zum »Kulturtransfer« (auch »interkultureller Transfer«), die seit der Begründung dieses Forschungszweigs in den 1980er Jahren entwickelt worden sind.²³ Leitgedanke der Überlegungen ist ein ausgeprägtes Interesse an Selektions-, Vermittlungs- und Rezeptionsprozessen, die bei der Transferierung von Kulturgütern und -praktiken aus einem »spezifischen System gesellschaftlicher Handlungs-, Verhaltens- und Deutungsmuster in ein anderes« vonstattengehen.²⁴ Dabei sei es besonders ertragreich, anstatt der Disposition der »Ausgangskultur« die Rezeptionsbedürfnisse und -fähigkeiten der »Zielkultur« zu hinterfragen.

Dieses Konzept auf Vorgänge der klösterlichen Rezeption von Wiener Musik anzuwenden, lässt sich auf verschiedenen Ebenen argumentieren: Zum einen waren für die Übernahme eines in der Hauptstadt entstandenen und meist auch dort uraufgeführten Musikwerks – wie eingangs am Beispiel des *Parnaso confuso* skizziert – sowohl größere zeitliche als auch räumliche Distanzen zu überwinden. Zum anderen bedurfte es der gezielten Auswahl und Vermittlung der Musikalien über engagierte Einzelpersonen, da ein

Universität Salzburg, 1978; Friedrich W. Riedel (Hg.), *Der Göttweiger Thematische Katalog von 1830*, 2 Bde., München/Salzburg: Katzbichler, 1979; Alexander Weinmann, *Handschriftliche thematische Kataloge aus dem Benediktinerstift Melk*, Wien: Verlag d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 1984; Charles H. Sherman (Hg.), *The Lambach thematic catalogue (1768)*, Faksimileausgabe, Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002.

- 22 Einen Überblick über Studien zur Musikpflege in tschechischen Klöstern bieten Simona Romportlová, »The Reflection of the Monastical Music in Czech Musicology of the Twentieth Century – The Select Bibliography«, in: *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* 46/32 (1997), S. 67–81 sowie Jiří Sehnal, *Figurální mše na Moravě od 17. století do současnosti* (= Die Figuralmesse in Mähren vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart), Brno: Moravská zemská knihovna v Brně, 2020.
- 23 Eine Zusammenfassung des von Michel Espagne und Michael Werner eingeführten Konzepts inklusive einer umfangreichen Bibliographie findet sich bei Dorothea Nolde/Claudia Opitz-Belakhall, »Kulturtransfer über Familienbeziehungen. Einige einführende Überlegungen«, in: Dies. (Hg.), *Grenzüberschreitende Familienbeziehungen. Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit*, Köln [u. a.]: Böhlau, 2008, S. 1–15.
- 24 Hans-Jürgen Lüsebrink, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012, S. 145.

flächendeckend operierender Musikalienhandel mit dichtem Geschäftsnetz und starker Präsenz auf kleinstädtischen Märkten noch nicht existierte. Um neu herbeigeschaffte Stücke im Kloster aufführen zu können, wurden zudem immer wieder Anpassungsmaßnahmen ergriffen – zum Teil am transferierten Musikstück selbst, zum Teil an den Aufführungsbedingungen vor Ort.²⁵

In der Überzeugung, durch eine nicht wertende Perspektive auf Adaptionsvorgänge und die Konzentration auf involvierte Akteure neue Einsichten in die historische Musikrezeption und -distribution gewinnen zu können, folgt die Gliederung der vorliegenden Arbeit Schlagwörtern der Kulturtransferforschung: Ein einleitender Überblick über die institutionellen Voraussetzungen für die Musikausübung in Klöstern im 18. Jahrhundert ist als atmosphärischer Einblick in eine durch spezifische Werte, Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmuster geprägte »Klosterkultur« zu verstehen.²⁶ Diesen grundlegenden Bemerkungen schließen sich zwei Kapitel an, in denen der eigentliche Untersuchungsgegenstand definiert (*Wiener Instrumentalmusik als Transfärgut*) und der Transferraum kartiert wird (*Der Transferraum und seine Zentren*).

Im Kapitel *Funktion und Motivation* werden klosterspezifische Aufführungsmodalitäten ebenso thematisiert wie übergeordnete Interessen, die hinter der Integration von Wiener Musikwerken in den Kulturbetrieb eines Klosters stehen könnten. Die Kardinalfrage, ob und inwiefern eine klösterliche Musikkultur überhaupt von einer urbanen oder höfisch-aristokratischen abzugrenzen ist, wird diese Überlegungen begleiten. Außerdem werden Aspekte »ideologischer« Motivation eine Rolle spielen, also jene Normen und Werte, die durch die importierten Kulturgüter im Ausgangskontext vertreten werden, verglichen mit jenen, die transferierte Güter nach Absicht der »Importeure« (und etwaiger Auftraggeber) repräsentieren sollen. Steht hinter der Erwerbung bestimmter Musikwerke die Idolisierung einzelner Komponisten oder einer bestimmten Stilistik? Strebten Klöster mit der Übernahme höfischen Repertoires eine Art Statusgewinn an, wie er bei kulturellen Transfers von ranghöheren zu rangniedrigeren sozialen Gruppierungen häufig konstatiert wird?²⁷ Könnte die Übernahme des Streichquartetts in die klösterliche Musikpraxis als bewusste Anpassung an den sozialen Wandel im 18. Jahrhundert interpretiert werden?

25 Vgl. ebd., S. 147–150.

26 Die vorliegende Arbeit orientiert sich diesbezüglich am anthropologischen Kulturmodell nach Geert Hofstede. Vgl. Geert Hofstede, *Interkulturelle Zusammenarbeit. Kulturen – Organisationen – Management*, Wiesbaden: Gabler 1993.

27 Diese Frage bezieht sich vor allem auf das Faktum, dass im 18. Jahrhundert nur noch selten Ordensmänner adeliger Abstammung, viel öfter hingegen Angehörige des Bauern- und Bürgerstandes zu Klostervorstehern gewählt wurden. Letztere hatten nach Ansicht des Historikers Karl Vocelka »– in Konkurrenz zur Adelskurie der Landstände – ein besonders großes Repräsentationsbedürfnis, das als Ausdruck des Aufstieges zu Standesherrn zu werten ist.« Karl Vocelka, *Österreichische Geschichte 1699–1815 – Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat*, hg. von Herwig Wolfram, Wien: Ueberreuter, 2001, S. 202–203. Vgl. auch Katharina Scherke, »Kulturelle Transfers zwischen sozialen Gruppierungen«, in: Federico Celestini/Helga Mitterbauer (Hg.), *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 2011, S. 99–116, hier S. 108.

Herzstück dieses Buches ist schließlich das fünfte Kapitel, das jene *Kommunikationskanäle und Netzwerke* aufzudecken versucht, über die Musikalien aus Wien in die Klöster des Umlandes gelangt sind. Welche Möglichkeiten der Notenakquise standen Mönchen offen? Zeichneten sich in der monastischen Musikalienzirkulation wiederkehrende logistische Muster ab? Welche Rolle kam hier einzelnen Vermittlerpersönlichkeiten zu? Eine breit angelegte Suche nach Quellen im niederösterreichischen Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg sowie im oberösterreichischen Benediktinerstift Kremsmünster hat diesbezüglich neue Erkenntnisse zutage gefördert.

Repräsentative Beispiele werden auch im abschließenden Kapitel zum Thema *Transfer und Transformation* vorgestellt, dort jedoch mit Blick auf die übernommenen Musikwerke und die an ihnen ablesbaren Momente der Adaption und produktiven Rezeption. Nach Ansicht der Begründer der Kulturtransferforschung, Michel Espagne und Michael Werner, ist die Übernahme eines fremden Kulturguts nie ein rein kumulativer, sondern immer ein schöpferischer Akt seitens der Rezipienten.²⁸ Eine detaillierte Untersuchung und Beschreibung ausgewählter Handschriftenbestände kann somit mehrerlei Ziele haben: zuerst Informationen über deren Herkunft, Entstehung und Verwendung zu gewinnen, dann aber mittels eines diachronen Längsschnittes durch die gesammelten Daten auch Merkmale und Tendenzen der »musikalischen Terminologie« und »Aufführungspraxis« zu analysieren. Diesbezüglich versucht die Verfasserin neue Denkanstöße zu geben. Aspekte der qualitativen und quantitativen Dimension vorangegangener Selektionsprozesse werden dabei – wie in allen Kapiteln dieses Buches – berücksichtigt.²⁹

Einem der großen Kritikpunkte, mit dem sich nicht nur Vertreter*innen der Transferforschung, sondern auch jene der historischen Komparatistik konfrontiert sehen – der Verhaftung in nationalgeschichtlichen Denkkategorien, die dem Forschungsansatz per se widersprechen –, kann die vorliegende Untersuchung insofern beikommen, als hier keine transnationalen, sondern transregionale Transferprozesse innerhalb der Territorialgrenzen des Habsburgerreiches untersucht werden. Diese Rahmensetzung entspricht einem Vorschlag Philipp Thers, wonach kleinere Untersuchungseinheiten zum Ausgangspunkt der Analyse gemacht werden sollten. Regionen, Städte oder nationale Untergruppen als Kulturräume in den Blick zu nehmen, verspräche auch aus rein forschungspraktischen Gründen eine erstrebenswertere Unternehmung, da sich die Untersuchung diesfalls wahrscheinlich auf wesentlich bewusster kontextualisierte Fallstudien stützen könnte: »While the history books about nation-states and national societies have artificially isolated their objects of study, historians specializing in regions or cities have been much more ready to acknowledge that their objects of analysis are part of larger

28 Vgl. Michel Espagne/Michael Werner, »Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze«, in: Dies. (Hg.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*, Paris: Édition Recherche sur les civilisations, ADPF, 1988, S. 11–34, hier S. 21.

29 Mit »quantitativ« sind in erster Linie Vergleichszahlen gemeint, die entweder die Häufigkeit oder den Seltenheitswert eines Akquirierungsprozesses verdeutlichen; »qualitativ« bezieht sich auf ästhetische Motive, vermutetes Publikumsinteresse, kulturelle Trends etc., die den Auswahlprozess wertend steuern.

structures.«³⁰ Letzteren Punkt betrachtet die Verfasserin des vorliegenden Buches als nützlichsten Effekt des gewählten Forschungsansatzes: Die Frage nach der Provenienz eines Phänomens wirkt einer isolierten Betrachtung des Untersuchungsgegenstandes entgegen und verlangt immer wieder aufs Neue nach einer zeithistorischen Kontextualisierung.

30 Vgl. Philipp Ther, »Beyond the Nation: The Relational Basis of a Comparative History of Germany and Europe«, in: *Central European History* 36/1 (2003), S. 45–73, hier S. 72.