

Benediktinisches Barocktheater in Südbayern, insbesondere des Reichsstiftes Otto-beuren.

Von **Walther Klemm, Plauen i. Vogtl.**

Übersicht.

Einleitung. — I. Reichsstift Otto-beuren.

Das otto-beurische Schulwesen im Überblick. — Vorgeschichte des barocken Schultheaters — Theatersaal und Bühne — Dekoration — Darstellung, Kostüm, Tanz — Dramen, Dichter, Komponisten — Abt Rupert II. Neß — Abt Anselm Erb — Abt Honorat Göhl — Das Ende.

II. Die südbayerischen Benediktinerklöster.

Einleitung, Abtei Tierhaupten — Abteien: Andechs — Attl — Benediktbeuern — Scheyern — Tegernsee — Weihestephan — Weltenburg — Wessobrunn — Hl. Kreuz-Donauwörth — Elchingen — Füssen — Irrsee — Ettal — Kempton.

III. Das fürstbischöfliche Lyzeum zu Freising.

Einleitung.

Noch aus vorchristlichen Zeiten datierten die im schwäbischen wie im bayerisch-österreichischen Stammesgebiete verwurzelten mimischen Volksbräuche und Jahreszeitenspiele. In ihrer Umformung zu christlichem Sinn und Gehalt erblickte die Kirche schon früh eine geeignete Verbindung religiöser Befestigung und Befriedigung der Schaulust der Masse.

In richtiger Erkenntnis dieser Sachlage wie der spezifisch südostdeutschen, eingeborenen Spiel- und Theaterfreude des Volkes stellte die Societas Jesu, als „Stoßtrupp der Gegenreformation“¹, das Schultheater in ihren Dienst. Freilich fußte sie dabei auch auf der seit der Renaissance an weltlichen und geistlichen Höfen zunehmenden Theaterfreude. So trat das Theaterspiel aus zwei geschiedenen Wurzeln gewachsen — der mimischen Grundveranlagung des Stammes und der propagandistischen Wirkungsmöglichkeit — in wachsendem Umfang in den Dienst der katholischen Kirche und ihrer Orden. Das ziel-

¹ Flemming Willi, Das Ordensdrama, S. 28. (Bd. 3 der Reihe „Barockdrama“ der Sammlung „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“, Leipzig 1931 bei Reclam.)

gebundene Theater der Jesuiten², bestrebt, das im Rahmen höfischer Kultur und sinnlicher Lebensfreude prunkhaft auftretende Komödienspiel zum Zwecke der Massenbeeinflussung, Rekatholisierung möglichst noch zu übertreffen, fand bei verschiedenen anderen Orden und geistlichen Vereinigungen Nachahmer oder Parallelscheinungen. Sie setzten sich mit ihrem Theaterspiel freilich wesentlich andere Ziele³.

Der ernsthafteste theatergeschichtliche Konkurrent erwuchs den Jesuiten im Schultheater der Benediktiner, allerdings keineswegs im Sinne einer beabsichtigten Gegnerschaft, die die wirtschaftliche und teleologische Situation der Orden von vornherein ausschloß³.

Das — unfreiwillige — Ausscheiden der Jesuiten seit 1773 überließ die Pflege des geistlichen Theaters und damit die Kultur des barocken Schultheaters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fast allein den Benediktinern.

Die Einflüsse Italiens, die Mittel der Reichsstifter und geistlichen Souveräne hatten dieses Theater technisch, künstlerisch und geistig weit über das Niveau des Volkstheaters im Mittelalter und der Renaissance erhoben. Seine Wirkung blieb auch in den Klöstern nicht auf die häusliche Gemeinde beschränkt: weltliche Fürstlichkeiten und Standespersonen waren als Schüler der Klosteranstalt mit ihm vertraut geworden und zählten später häufig zu seinen Zuschauern. Das geistliche Schultheater des Barock wurde so ein wesentlicher Vorgänger des aus dem gleichzeitigen höfischen Theater sich entwickelnden Nationaltheaters. Zwar sind des Schultheaters poetisch-dramatische Werte meist gering. Doch überwiegt gerade im Theater der Benediktiner der Einfluß heimischer, volkhafter, selbst nationalgeschichtlicher Elemente ganz gewaltig den, der sich im höfischen Barocktheater irgend bemerkbar machen konnte. Die geistige Haltung des benediktinischen Schultheaters gilt außer der rein pädagogischen Zweckmäßigkeit, der religiösen und ethischen Verinnerlichung des Zuschauers und Spielers. Die erwähnten Ansätze zu nationalen Stoffen finden sich also im Benediktinertheater nicht selten.

Als Fürstbischof Johann Franz Ecker von Freising 1697 Benediktinerpatres für sein neugegründetes Lyzeum berief, entstand in Zusammenstimmung mit der gleichen Entwicklung und Übung Salzburgs auch das barocke Schultheater in Freising. Die schon unter seinem Amtsvorgänger Veit Adam von

² Zeidler J., Studien und Beiträge zur Gesch. der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. IV), Hamburg und Leipzig 1891.

³ „Nicht Mission, Wiederbekehrung, sondern Pflege heißt ihre (der Benediktiner) Aufgabe.“ (Flemming, Ordensdrama, S. 28.)

Wagnereckh entwickelten höfischen, die volkstümlichen und die Schulmeisterspiele waren des Schultheaters Vorläufer. Die Beteiligung benediktinischer Klöster Bayerns (Congregatio SS. Angelorum Custodum), Schwabens (Congreg. S. Spiritus) am Unterhalt des Freisinger Lyzeums wie der Salzburger Universität brachte dem Theaterspiel stärkste Belebung: Das Barocktheater der südbayerischen Benediktiner.

Waren freilich an Unterhalt, Lehrerbestellung und Leitung Freisings unter den sämtlichen Abteien der bayerischen und schwäbischen Benediktinerkongregationen noch sechs kongregationsfreie beteiligt, so schwindet doch der Umkreis der für die Erforschung des benediktinischen Barocktheaters „Ergiebigen“ bei näherer Betrachtung erheblich zusammen.

Die durch die Zentralen Salzburg und Freising gewonnene Verbindung zahlreicher Klöster scheidet die Kongregations-„freien“ — die auf heute bayerischem Gebiete⁴ lagen — wesentlich aus. Die Folgen der Säkularisation vornehmlich stellen für eine lückenlose Erkenntnis südbayerisch-benediktinischen barocken Schultheaters nicht Freising — trotz Zahl und Umfang seiner theatralischen Leistungen, seiner wirtschaftlichen und durch den souveränen Hof gegebenen repräsentativen Möglichkeiten —, sondern die ehemals reichsfreie und unmittelbare Abtei Ottobeuren in den Mittelpunkt. D. h. Ottobeuren gibt vor allen in Frage stehenden Abteien und selbst dem „hochfürstlichen Lyceum“ Freising am ehesten ein klares Abbild barocken benediktinischen Schultheaters.

Notwendig aus heutiger Sachlage, nicht ursächlich, mußte daher Ottobeuren zum Kern der folgenden Untersuchung werden.

I. Reichsstift Ottobeuren.

Das ottobeurische Schulwesen im Überblick — Vorgeschichte des barocken Schultheaters.

Das 764 gestiftete Kloster Ottobeuren erfuhr in den Jahren 1711—1766 unter den Äbten Rupert II. Neß und Anselm Erb eine vollkommene Umgestaltung durch Neuerrichtung sämtlicher Klosterbaulichkeiten einschließlich der Stiftskirche. Diese Bauten sind noch heute zum guten Teil im damaligen Zustand erhalten; die Säkularisation, die anderwärts große Schädigungen im Gefolge hatte, tat Ottobeuren geringeren Eintrag. Die Wiedererrichtung des Klosters 1834 und seine Erhebung zur Abtei trugen vollends dazu bei, daß Ottobeuren in seiner Art ein Bild kulturellen Lebens des 18. Jahrhunderts und des benediktinischen Barocktheaters bietet.

⁴ Im staatsrechtlichen Sinne.

Der in seiner Gesinnung und in allen seinen Teilen großartige Klosterneubau des Abtes Rupert II. mußte der der Zeit und ihren Menschen innewohnenden, aber auch den Ordensgefliegenheiten entsprechenden Theaterfreude des Barock gebührenden Raum bieten.

Wann der Anfang irgendwelcher theatralischen Betätigung im Reichsstift Ottobeuren zu setzen ist, entzieht sich näherer Datierung infolge der schweren Brand- und Wetterkatastrophen von 1153, 1157 und 1217, deren letzte alle damaligen Klostergebäude samt Inventar restlos vernichtete; ferner infolge der Plünderung von 1525, wobei das Archiv und die Bibliotheksbestände verbrannt wurden; und schließlich auch zufolge der völligen baulichen Erneuerung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diese Untersuchung muß sich daher und ihrer Zielsetzung gemäß wesentlich auf das Theater im neuen Klosterbau beschränken. Anzunehmen ist natürlich der Beginn gelegentlichen Theaterspiels im Zusammenhang mit der Entwicklung der ottobeurischen Schulanstalten.

Ihre Entstehung liegt sehr früh. Bereits für das Jahr 794 vermutet die Chronik⁵: „Ottenbeuren mußte ebenfalls seine eigenen Schulen gehabt haben; weil die ältesten Nekrologien von verstorbenen Kinder, und Schülern melden.“ Sichere Nachricht gibt allerdings erst das Aufnahmegesuch für einen Schüler von 1231: „Die Klosterschule hatte also damals Togaten, oder Kinder, welche von den Eltern dem Gottesdienste im zarten Alter gewidmet waren, die . . . sich zu Ordensmännern bildeten“⁶. Im 16. Jahrhundert war der Ausbau der Schulen weit gediehen. P. Maurus betont bei der Regierungszeit Abt Kaspar Kindelmanns⁷ im Jahre 1553 ausdrücklich⁸: „Unter ihm blüheten, wie in den ältesten karolingischen Zeiten, zwei Jugendschulen, wovon man eine die äußere, oder Markt- und die andere die innere, oder eigentliche Klosterschule nannte, welche von Zeit zu Zeit der Klosterschule sehr taugliche Ordensgeistliche lieferte“⁹. Die Marktschule trug also den Charakter der

⁵ Feyerabend M., Des ehemaligen Reichstiftes Ottenbeuren Benediktiner Ordens in Schwaben Sämtliche Jahrbücher / in Verbindung mit der allgemeinen Reichs- und der Besondern Geschichte Schwabens diplomatisch, kritisch und chronologisch bearbeitet, 4 Bde., Ottobeuren 1812—16. I, S. 174: „Die ältesten Tödtbücher melden öfters von verstorbenen Choralen, und beweisen hierdurch, daß schon von den ältesten Zeiten her solche Jugendschulen am hiesigen Stifte bestanden.“

⁶ Feyerabend, II, S. 365.

⁷ Geb. zu Stegen (Kanton Zürich). Reg. 1547—84.

⁸ Feyerabend, III, S. 196.

⁹ Feyerabend, I, S. 173/74: „In den Innern (Schulen) bildete man bloß die sog. Togaten, sammt den jungen Ordensgeistlichen. Hiezu ward den weltlichen Schülern aus kluger Besorgnis . . . aller Zutritt versagt; hingegen bestanden die äussern Schulen allein für die Weltjugend.“ Dieser Ausschluß „weltlicher“ Schüler war im 18. Jahrhundert weggefallen.

örtlichen Volksschule. Für das Schultheater im Kloster kam nur die „innere“, als Lateinschule von gelehrten P.P. geleitet und vornehmlich von Alumnen besucht, mit der ihr angegliederten, später häufig als „Pflanzschule“ oder „Seminar“ bezeichneten Ausbildung junger Kleriker in Frage.

Außerdem versuchte aber bereits Abt Leonhard Widemann¹⁰, Kaspars Vorgänger, für sein Kloster eine hohe Schule zu erhalten. Am 17. 1. 1543 gründete er zusammen mit den schwäbischen Benediktinerabteien Kempten, Ochsenhausen, Zwiefalten, Weingarten, Elchingen, Irrsee, Donauwörth und Wiblingen „eine öffentliche Lehranstalt für die morgenländischen Sprachen, und eine förmliche Akademie“¹¹, deren Hauptzweck war, „die jungen Klostergeistlichen in den orientalischen Sprachen, und in der tiefern Kenntnis der heiligen Schrift gründlich zu unterrichten, und den unerträglich stolzen Ton der Glaubensgegner (Protestanten), die nach ihrer Gewohnheit mit der morgenländischen Sprachkunde sehr groß taten, durch ein gleiches . . . Gegenverhältnis zu mäßigen . . .“ Der Abt von Zwiefalten entwarf den umfänglichen Studienplan, auf Grund dessen am päpstlichen und kaiserlichen Hofe um das Recht, akademische Grade zu verleihen, nachgesucht wurde. Die Anstalt sollte u. a. „alle niederen Vorbereitungsklassen sammt den sogenannten schönen Künsten“ umfassen. Der Studienplan empfiehlt besonders „neben wochentlichen gelehrten Streitübungen auch wochentliche Deklamationen“.

Die Akademie, der ein klostereigenes Gebäude eingerichtet worden war, wurde mit etwa 20, darunter auch weltlichen Schülern eröffnet. Aber schon nach etwa zwei Jahren mußte sie nach der Abtei Elchingen auswandern, mit der sie 1546¹² der Vernichtung durch schmalkaldische Truppen anheimfiel. Die Kürze ihres Bestehens erlaubte kaum eine volle Durchführung des Studienplanes, so daß über sie oder ihre „wochentlichen Deklamationen“ nichts erhalten ist. Der Versuch einer otto-beurischen Hochschule war und blieb mit ihr gescheitert.

Trotz den unruhigen Zeiten des Dreißigjährigen Krieges und großer wirtschaftlicher Bedrängnis fand der alte Akademiegedanke in Ottobeuren immer wieder fruchtbaren Boden, wenn auch nur in der eifrigen Unterstützung auswärtiger Gründungen. Von dauerndem Erfolge begleitet war davon die Beteiligung an der Errichtung des fürsterzbischöflichen Lyzeums und der Universität zu Salzburg, die später so große Rückwirkungen auf das Ottobeurer Schultheater haben sollte. Abt Gregor Reubi¹³

¹⁰ Reg. 1508—47; geb. zu Schrezheim bei Dillingen.

¹¹ Feyerabend, III, S. 133 o/138.

¹² Feyerabend, III, S. 164.

¹³ Geb. 1572 zu Sonthofen. Reg. 1612—28.

besetzte 1617 auf Bitten des Abtes Joachim von St. Peter in Salzburg das Lyzeum des Fürsterzbischofs Marcus Sittich von Hohenems mit dem P. Regens und fünf weiteren Konventualen seines Klosters. Die 1620 gegründete Universität sah die Ottobeurer PP. Silvan Herzog als ersten, Albert Keuslin als zweiten Rektor. 1633 weilten sogar neun Ottobeurer PP. in Salzburg, acht andere verschiedenorts, sodaß das heimische Kloster geschwächt war. Freilich hatten die Stürme des Dreißigjährigen Krieges selbst die klösterliche Pflanzschule „anfangs an der Zahl ihrer Zöglinge und Schüler sehr vermindert“, dann für mehrere Jahre gänzlich eingehen lassen. 1650 gelang unter Abt Maurus Schmied (Faber)¹⁴ die Wiedererrichtung.

Neben der fortdauernden Unterstützung der Salzburger Universität beteiligte sich Abt Benedikt Hornsteiner¹⁵, dem die Förderung der Wissenschaften sehr angelegen war, 1673 finanziell und personell an der theologischen Schulanstalt zu Rottweil am Neckar¹⁶. Von dieser Gründung der Klöster Zwiefalten, Ochsenhausen, Ottobeuren, Petershausen, Mehrerau, St. Trudpert, St. Peter, St. Blasien, Weingarten und Villingen zog aber bereits der Nachfolger, Abt Gordian Scherrich¹⁷, seine Hand ab, um das Geld „für die eigene Klosterschule zu verwenden, welche hierauf bald von jungen Ordensgeistlichen anderer Klöster besucht wurde“¹⁸. 1681 hatte noch unter dem Abte Benedikt, der als „schlechter Wirtschaftler“ 1688 resignieren mußte, eine fürstbischöflich-augsburgische Visitation¹⁹ „die allzugroße Zahl der Schüler“ in Ottobeuren bemängelt. Unter dem „haushälterischen“ Abt Gordian scheint die Kloster- und Pflanzschule ihre fruchtbarere Aufwärtsentwicklung begonnen zu haben, so daß noch in seine Regierungszeit die erste sichere Aufführungsnachricht fällt. Die Chronik berichtet: „Der erste Tag dieses Jahres (1710) eröffnete sich mit einer hohen Feierlichkeit, welche das von dem regierenden Herrn Abte Gordian hinterlegte 50. Jahr seines hohen Priesterthumes veranlaßte. Alles trug zur größeren Feierlichkeit des Jubelfestes bei, . . . und das Bestreben der studirenden Jugend, welche während Tischzeit verschiedene dramatische Vorstellungen theils mit begleitender, theils mit abwechselnder Musik aufführte. . .“²⁰

Die Notiz enthält kein Wort davon, daß diese — in der Folgezeit selbstverständliche — theatralische Ehrung des Jubilars ein Novum oder Theaterspiel überhaupt etwas Seltenes und besonders Erwähnenswertes gewesen sei. Vielmehr ist nach

¹⁴ Geb. 1581 zu Gmünd in Schwaben. Reg. 1633—72.

¹⁵ Reg. 1672—88.

¹⁶ Feyerabend, III, S. 509.

¹⁷ Geb. 1635 zu Wangen. Reg. 1688—1710.

¹⁸ Feyerabend, III, S. 557. ¹⁹ Ebd. S. 530. ²⁰ Ebd. S. 618 M.

den späteren Gepflogenheiten des Chronisten anzunehmen, daß von „dramatischen Vorstellungen“ hier nur berichtet wird, um die hohe Feierlichkeit vollständig abzuschildern.

Noch im gleichen Jahre kam der „zweite Stifter“²¹, der ohne Zweifel bedeutendste Ottobeurer Abt, Rupert II. Neß aus Wangen, bislang Stiftsökonom, am 10. Mai zur Regierung. Er fand bei seinem Amtsantritte sicher eine Spieltradition vor, die den Inhalt der obigen Nachricht übertraf. Mußte doch der beständige Austausch ottobeurerischer Lehrkräfte zwischen dem Heimatkloster und Salzburg Anregungen und Beispiele ergeben haben, nachdem dort seit fast 50 Jahren die großartigen Bühnen der Universität im Gebrauch standen. Die damalige Allgemeinüblichkeit klösterlichen Theaterspiels beweist auch der nachbarliche Besuch des neuen Abtes am 10. 6. 1713 beim Herzog von Marlborough in dessen Fürstentum Mindelheim: „... worauf man sich zu den englischen Fräulein begab, dort einer dramatischen Vorstellung beiwohnte...“²² Aus seinen ersten Regierungsjahren — vor Eröffnung des neuen Theatersaals im Klosterbau — stammen neben den sechs ältesten Periochen acht Notizen (im *Diarium Ruperti Abbatis*), die Theatereinrichtungen bezeugen.

Bereits am 5. Mai 1711 hatte Rupert II. an der Südostecke des großen Vierecks den Grundstein des neuen Gebäudekomplexes gelegt, erst 1725 war nach Überwindung zahlloser Schwierigkeiten das neue Theater fertig. Die Spieltätigkeit jedoch hatte indes nicht ausgesetzt.

1. Theatersaal und Bühne.

Lassen zwar die obenerwähnten Archivalien am Theaterpiel in den Gebäuden der alten Reichsabtei keinen Zweifel, so fehlt doch bis auf zwei Fälle die Ortsangabe. Die Endskomödie von 1717 nennt der Abt „in novo Musaeo conventus producta“²³ und berichtet am 5. 9. 1719²⁴, daß sie „in Sacello S. Nicolaj ... producta fuit“. In seiner Begründung für die Schaffung eines eigenen Theatersaales mit feststehender Bühneneinrichtung betont er: „Man hat bishero allzeit das Theatrum de novo mit Kösten aufrichten müssen, und widerumb abbrechen...“²⁵. Vielleicht war ein dem Salzburger und Freisinger ähnliches Verfahren (Bühne an der Schmalseite des

²¹ Ebd. S. 620: „Ein Mann, dessen ... Verwaltung, Anordnungen, Unternehmen, und neuhergestellte Prachtgebäude noch jetzo eine gleichsam unfreiwillige Bewunderung abzwängen.“

²² Ebd. S. 645.

²³ *Diarium Ruperti Abbatis*, t. III, Jahr 1717, Teil I, S. 349.

²⁴ Ebd., t. V, Jahr 1719, Teil I, S. 141.

²⁵ Ebd., t. VII, Jahr 1725, Teil III, S. 104.

Raumes gegenüber dem Altar) im Gebrauch, nur mit dem Unterschiede, daß jede Aufführung erneute Bau- und Abbrucharbeiten mit sich brachte. Der neue Theatersaal unterscheidet sich davon wesentlich dadurch, daß er ausschließlich zu theatralischen Zwecken bestimmt war und keine Einrichtung als Kirchenraum besaß. P. Kaspar Kuhn²⁶, der Chronist des Ottobeurer Laintheaters in den Jahren 1873/87, schildert dies noch heute ziemlich gut erhaltene Theater:

Abt Rupert II., der größte aller Äbte des Gotteshauses Ottobeuren, ließ in dem von ihm erbauten großartigen Kloster für die studierende Jugend auch ein herrliches Theater herstellen, das im Jahre 1725 vollendet wurde. Dieser Theatersaal ist 110 Fuß lang, 40 breit und 30 hoch. Die Bühne war gegen Osten, gegen Westen eine erhöhte Gallerie für den Abt und die Gäste. Das Gesims auf den beiden Längeseiten wird von 20 hölzernen Säulen korinthischer Ordnung getragen, alles andere ist Mauerwerk und mit Gemälden, Stukkaturen reich verziert. Das Deckengemälde im Zuschauerraum ist eine allegorische Darstellung der Tragödie und Komödie unter dem Schutze der Pallas Athene und des Apollo. Die 8 kleinern Bilder auf den Seiten, gelb in gelb, oder grün in grün gemalt, stellen vor: die Haare der Medusa werden in Schlangen verwandelt; Deukalion und Pyrrha bevölkern die Erde aufs neue; die Verwundung des Apollo, Aeneas trägt seinen Vater Anchises aus dem brennenden Troja, usw. Alle Gemälde sind von Fr. Spiegler um 300 fl. gemalt. Die Faßarbeit ist von Negele²⁷; die Statuen auf dem Gesimse sind von dem Italiener Volpini und kosteten nebst den Stukkaturen 400 fl.²⁷. Die 4 Inschriften an der Decke sind folgende:

Gegen Westen:

Plebs rudis est satyris, comicis et risibus apta.

Gegen Osten:

Grandia Facta ducum tragicis hic misceo Fatis.

Gegen Norden:

Nil dicta Foedum visuque haec limina tangat. (Juvenal.)

Gegen Süden:

Illecebris erit et grata novitate morandus spectator. (Horaz.)

Über die Baugeschichte des Theaters gibt Rupert II. in seinem *Diarium actorum sub Regimine Rdmj Ruperti Abbatis*“ (hier DRA) selbst genauere Auskunft. Erstmals am 1. 3. 1724 findet das „Proiect vor dem Comedj Saal“ Erwähnung²⁸:

Nachdem angetragen worden, daß der Comedj Saal in das Clostergebäu kommen solle, und zwar ex variis motivis, Regularibus, publicis, et Oeconomicis, so habe ein Proiect machen lassen, wie solcher solle exornirt, und inwendig gemacht werden. Obwohl nun unterschiedliche Concept geführt worden, so habe endlichen daß anständigste seligert, welches so wohl pro Theatro et Spectatoribus, als Abbate et conventu am commodisten wäre. Es wirdt eine besondere logj in der Höhe zuruckh gemacht pro Abbate,

²⁶ Kuhn K., Beschreibung und Geschichte des Theaters in Ottobeuren. (Ms. im Besitze der Abtei Ottobeuren.)

²⁷ Feyerabend behauptet im Gegensatz dazu III, S. 691: „... der Statuar Volpini lieferte für 450 fl. 8 Statuen auf die Gesimse des Saales...“ und a. gl. O. S. 717 u.: „Sichelbein erhielt für die Fassung... des Refektoriums, und des Theatersaals 1100 fl.; mußte aber die Gesellen selbst zahlen, und Farbe und Gold selbst schaffen.“

²⁸ DRA, tom. VII, Jahr 1724, Teil III (Oeconomica), S. 65.

Conventu et honoratoribus hospitibus. Der Platz pro communibus Spectatoribus kan per annum zue einem Saal, auch pro Exercitu nobilium dienen, und eventualiter auch pro Congregatione Juventutis studiosae in nostro Seminario.

Die von P. Kaspar als „erhöhte Gallerie“ erwähnte „besondere logj in der Höhe zuruckh“ dürfte für ihren Bestimmungszweck kaum ausgereicht haben. Denn der Konvent zählte auch schon zu Ruperts Zeiten etwa 40 Kapitularen, und die Zahl der „honoratiores hospites“ war nach seinen eigenen Berichten häufig nicht klein. Für die Nebenverwendung des Saales „pro Exercitu nobilium“ findet sich kein Beleg, dagegen sind mehrere Aufführungen der „Congregatio litteratae juventutis Ottoburana sub titulo B.V. in templo praesentatae erecta“ nachzuweisen. Eine ausgesprochen untheatralische Verwendung des Raumes dürfte dagegen angesichts des keineswegs seltenen Spiels und der gewiß reichlich Platz bietenden sonstigen Räumlichkeiten des West-(Schul)-Traktes der Reichsabtei unwahrscheinlich sein²⁹.

Rasch folgen Ruperts Ersterwähnung des „Proiects“ die Daten der Ausführung: am 30. Juni: „In dem Comedj Saal haben die Stuccador angefangen die Decke zu exorniren“³⁰. Am 10. August: „Comödj Saal wirdt in Fresco von Herrn Franz Spiegler von Wangen ausgemahlt. Das Concept besteht in exhibitione Comoediae et Tragödiae sub praesidio Palladis et Apollinis“³¹. Und am 30. Okt.: „Herr Franz Spiegler, Mahler hat die Mahlerey in deme Comoedj Saal bis auf die Galery absolvirt in Fresco. (So dann . . . und die Cupula zwischen den Zimmern bey der rothen Abtey.) Davor ihme 300 fl. versprochen, und würrklich 265 fl. bezahlt, den Rest à 32 fl. gibts, wenn Er auch die Galery gemahlt. In dem Comoedj Saal hat er mir schon Satisfaction gegeben, aber . . . nit gefallen“³².

Damit endet für dieses Jahr die „Exornirung“ des „Comoedj Saales“, denn erst am 28. 2. des folgenden wird unter der Schlagzeile „Theatrum wirdt inventirt“ die Herstellung der Bühne geschildert. Daß man 1724 mit der Auszierung des Zuschauerraumes nicht ganz fertig geworden war, ergibt sich aus den Bemerkungen: „Der Negele hat andere Faßarbeit im Comoedj Saal“³³ und „Weilen allgemach die Zeit der Comoedj zukommt, so thut man an dem Comoedj Saal mit allem Ernst arbeiten, damit die Comoedj darauf können gehalten werden“³⁴.

²⁹ Vielmehr sind noch je eine Auff. „in schola Rhetorices et Poeseos“ (1732) und „in Musaeo DD. Theologorum“ (1742) belegt.

³⁰ DRA, t. VII, J. 1724, Teil III, S. 75.

³¹ Ebd. S. 79.

³² Ebd. S. 86.

³³ Ebd., t. VII, Jahr 1725, Teil III, S. 118, 20. 7.

³⁴ Ebd. S. 123, 21. 8.

Bühneneinrichtung und Dekorationen waren 1725 bis zum Schuljahresschlusse nur teilweise, der eigentliche Saal dagegen vollständig fertig geworden. Der Abt ist diesmal mit den künstlerischen Leistungen (hier und anderswo) des Freskenmalers (Spiegler) zwar zufrieden, weniger allerdings mit dessen Forderungen: „Nachdeme Herr S. 6 bis 7 Monath hier in Arbeith gewesen, und während dieser Zeit in fresco gemahlt, . . ., 10 Feldle in Comoedj Saal³⁵ . . . hat er vor alles begehrt 500 fl. So Ihme auch bar bezahlt, obwohlen es mich zuvil bedunckhte. . . Er hat angeschlagen . . . Ein Feldle im Comoedj Saal 8 fl. . . . die Arbeit in fresco ist schon wohl gemacht, aber zue teyr“³⁶.

Feyerabends Angaben über Künstler und Bezahlungen sind also irrig: der „Statuarier“ Volpini erhielt für die „8 Statuen in dem Comödj Saal“ nur 400 fl. am 31. 10. 1726³⁷, und Sichelbein hatte im Theatersaal überhaupt nichts zu tun.

Nach der Säkularisation wurden sämtliche Theatereinrichtungen und der gesamte Fundus an den Fürstbischof Clemens Wenzeslaus von Augsburg um 3000 fl. für sein Schloß Oberdorf verkauft³⁸. Nach seinem Tode (1812) kam dieser Bestand nach Waal (Schwaben), wo er im Februar 1885 verbrannte.

Da weder P. Kaspar Kuhns Aufzeichnungen Einzelheiten über das an den Fürstbischof verkaufte Theaterzubehör ersehen lassen, noch archivalische oder andere Quellen dafür im Kloster zu erschließen waren, kann nur aus den Akten der Passionsspielgemeinde Waal in Schwaben und einer kurzen Nachricht P. Maurus Feyerabends im Vergleiche mit dem heutigen Augenschein näherer Anhalt gewonnen werden. Graf Schenk von Castell kaufte das fürstbischöfliche Theater in Oberdorf in allen Teilen samt dem Gebäude an, ließ es in seinem Schloßpark zu Waal aufbauen und gestattete die Benutzung durch den dortigen Theaterverein. 1816 wurde dies Theaterhaus abgebrochen und ging mit seinem Inhalt in das Eigentum des Vereinschenkungsweise über. Die erhaltenen Akten bieten uns aus der Zeit des Übergangs von Oberdorf nach Waal an Unterlagen für Rückschlüsse auf die Theaterverhältnisse der Reichsabtei Ottobeuren:

1. Ein noch in Oberdorf am 25. 10. 1811 datiertes *Inventarium*;
2. Von der Übernahme in den Gräflich Castellschen Besitz einen sehr kurzen *Beschrieb*, den der „Mahler Xaveri Sutor“ am 29. 11. 1812 in Oberdorf abfaßte;
3. Ein großes Inventar vom 21. 12. 1816, das die Waaler Theaterdeputation — Theater-Mahler Xavier Sutor, Schmiedemeister Mayer und Schreinermeister Nerlinger — unterzeichnete.

³⁵ Gemeint sind die Seitenbilder aus der antiken Mythologie.

³⁶ DRA, t. VII, Jahr 1725, Teil III, S. 141, 15. 9.

³⁷ Ebd., t. VIII, Jahr 1726, Teil III.

³⁸ Kuhn, Beschreibung und Gesch.

Unter Ausscheidung aller ausdrücklich als „nach 1807 neu angeschafft“ bezeichneten Gegenstände usw. ergibt das „Inventarium“ von 1811 einige Nachrichten über die Ausstattung des Zuschauerraums. Aufgezählt werden: 9 lange hölzerne Sitzbänke, 4 mit Silberfarbe angestrichene Sitzbänke zum orchestre gehörig, 4 gleichfarbige „gueridons“³⁹, 5 lange Musicpulten, 2 desgl. einfache. Selbst 2 „eisen blecherne Oefen mit den dazugehörigen Röhren samt den 3 eisernen Windfängen“ können aus Ottobeuren stammen, da der Theatersaal heute keine Heizungseinrichtungen besitzt.

Dies Material kann wohl kaum die Ausstattung des Zuschauerraums im Theatersaale der Reichsabtei sein. Eher wären diese ärmlichen Sitzgelegenheiten der im folgenden zu erwähnenden Benutzung des Saales am Ende des 19. Jahrhunderts angemessen gewesen. Aber hier bereits zeigt sich, was bei der Untersuchung der von Oberdorf nach Waal gelangten Dekorations- und Kostümbestände immer wieder ins Auge fällt, daß bei dem mehrmaligen Besitzwechsel ganz beträchtliche Materialmengen „verschwanden“.

Um den Raum für Laien-Vereinszwecke in Gebrauch nehmen zu können, mußte 1873 auf Verlangen der Regierung in Augsburg wegen Feuersgefahr (?) über der Bühne, unter den oberen Rahmenabschluß herabgreifend, eine gemauerte Decke eingezogen werden. Nach den Berichten P. Kaspars wurden auch neue Sitzbänke und Dekorationen beschafft und der Boden des Zuschauerraumes mit nach rückwärts ansteigender Dielung versehen⁴⁰. Über die Herstellung der eigentlichen Bühne bringt er keine näheren Angaben, doch ergibt ihre genaue Untersuchung, daß jeglicher Bühnenzubehör, auch das Podium, beim Säkularisationsverkauf entfernt wurde. P. Kaspar, der über Mangel an Mitteln selbst klagt, ließ kurzerhand die schweren Bretter der Saaldielung, die sich unter dem ehemaligen Bühnenpodium fanden, herausreißen, als neues Podium aufrichten und in den Fehlboden gründen. Die Materialien des heutigen Bühnenpodiums entstammen also größtenteils dem 18. Jahrhundert, selbst handgeschmiedete Nägel finden sich hier neben anderen, die im 19. Jahrhundert üblich wurden. Die Abstützung dieses neugeonnenen Bühnenbodens ist ziemlich schwach und verrät rasche Arbeit mit behelfsmäßigen Mitteln. Die damals neugeschaffene, heute noch fast vollständig sichtbare Verwandlungseinrichtung trägt gleichfalls durchaus interimistischen Charakter⁴¹.

³⁹ Da der große Kronleuchter noch heute im Ottobeurer Theatersaale hängt, ist die Herkunft dieser Leuchterträger fraglich.

⁴⁰ Diese ist jetzt wieder entfernt, da sie die Aufstellung von Schaukästen hindern würde.

⁴¹ Siehe Bildtafel III.

Der gesamte Theaterraum bildet jetzt einen Teil des Klostermuseums und wird wegen Bauauffälligkeit zu seiner ursprünglichen Bestimmung nicht mehr benutzt; er hat folgende Abmessungen:

Theatersaal (Zuschauerraum), Länge	ca. 16	m
Höhe	ca. 5	„
Breite (zwischen den Säulen)	8	„
Breite der Wandelgänge (zwischen Säulen und Wänden)	je 1,30	„

Die beiden Längsseiten besitzen im Zuschauerraum nach Nord und Süd je sechs Fenster, im Bühnenteil je drei, ein weiteres auf der Nordseite ist vermauert. Die Galerie an der Schmalseite gegenüber der Bühne erhebt sich 2 m über den Saalboden⁴². Unter der Dielung dieser Galerie finden sich zwei hölzerne Wellen von je etwa 1 m Länge mit schmiedeeisernen Beschlägen. Ihre Bestimmung ist weder aus Aufzeichnungen noch sonst erklärlich⁴³. Das heutige Bühnenpodium mißt:

Ganze Länge: 10 m — Höhe (vorn): 0,72 m — Höhe (hinten): 1,05 m.

Die Bühnenhöhe beträgt zwischen Podium und eingezogener Decke vorn 3,50 m, die Bühnentiefe 8 m.

Demgegenüber ergeben sich für die Anlage des 18. Jahrhunderts wesentliche Abweichungen. Die jetzige Rahmenbreite der Bühnenöffnung von 5,60 m scheint durch Einbauten um mindestens 0,40 m gegenüber der früheren verengert worden zu sein. Das ehemalige Podium muß um ca. 0,75 m weiter hinter dem gegenwärtigen Stande begonnen haben, so daß sich ein breiterer Orchestergraben bildete. Das Waaler Inventar vom 21. 12. 1816 gibt über das Aussehen und die Einrichtungen des Proszeniums ziemlich genaue Auskunft:

Nachdem der Saalvorhang vermittelt eines auf dem Boden befindlichen Rades aufgezogen ist, stellt sich das Proszenium vor mit 2 Seiten Thüren, wovon nur eine geöffnet werden kann, einem Souffleur Behältnis, und einer auf dem Fußboden angebrachten langen Bedeckung⁴⁴. Die Rückwand⁴⁵ ist die sogenannte Theater Gardin, von Leinwand, wie alle übrigen zum Szenarium gehörigen Gegenstände, den Gott des Ruhmes über eine ländliche Gegend schwebend vorgestellt. — Diese Gardin wird vermittelt eines Zugwerks auf der linken Seite auf- und abgezogen.

Sollten die erwähnten Stücke nicht noch aus Ottobeuren gestammt haben, glichen sie zweifellos den vor der Säkularisation dort vorhandenen weitgehend.

Von der einstigen technischen Anlage sind zwar nur geringe Spuren zu entdecken, die aus den Süd- und Nordwänden des Bühnenraumes hervorragenden Holzpfeosten bzw. Mauer(ziegel)-

⁴² Siehe Bildtafel II.

⁴³ Für einen denkbaren Flugeffekt von der Galerie zur Bühne findet sich im erhaltenen Periochen- und Dramenmaterial kein Anhaltspunkt.

⁴⁴ Wohl für die Rampenbeleuchtung.

⁴⁵ Des Proszeniums.

vorsprünge lassen aber zusammen mit weiteren Angaben der Waaler Akten ziemlich sichere Schlüsse darauf zu:

Der Bühnenboden ruhte beiderseits auf den erwähnten, in die Mauern eingelassenen Unterlagen, deren Zweckbestimmung sich auch daraus erkennen läßt, daß sie von vorn 1,10 m bis zu 1,60 m Höhe am Ostende der Bühne ansteigen. Die gegenüber der heute vorhandenen wesentlich größere Podiumshöhe und stärkere Steigung erlaubten Versenkungen und ein umfängliches Verwandlungssystem. Der letzte Prior und Chronist der Reichsabtei, P. Maurus Feyerabend, berichtet kurz: „Zuhause wurde das neue Theater nach dem Salzburgischen mit zwölf vollständigen Veränderungen, die durch zwei angebrachte Wellbäume schnell hervorgebracht wurden, verfertigt. Der hiesige Arbogast Thalheimer samt drei Mitgehilfen mahlte dasselbe; . . .“⁴⁶

Ausführlicher schildert Abt Rupert den Plan der Bühne:

Weilen in dem Comoedj Saal ein beständiges Theatrum⁴⁷ zustellen, so habe von Salzburg von dasigem sehr berühmten academischen Theatro einen Grundriß, sambt allen Oefnungen in das Perspectiv gemahlt, procurirt, damit das allhiesige so vil als möglich nach demselbigen möchte gemacht werden. Dem Architecto, oder Pictorj, so es copirt, habe 50 fl. gegeben. Nun werde sehen, wie man das Modell von Salzburg imitiere, und ein solches Theatrum mache, damit man darmit pro futuro in omnem eventum versehen seye. Man hat bishero allzeit das Theatrum de novo mit Kösten aufrichten müssen, und widerumb abbrechen, nunmehrö können all dise Kösten erspahrt werden, wen ein Theatrum seinen fixum locum hat, und allzeit parat steht pro exercitio studiosae Juventutis⁴⁸.

Und am 30. Mai desselben Jahres ihre Herstellung:

Das Theatrum ist völlig in der Arbeit, und wirdt nach dem Salzburgischen, dessen Modell bekommen, gemacht, so vil es die Gelegenheit, und der Platz zulasset. Die Mahler, und Schreiner haben viles zu thun, alles in die Perspectiv zu richten, welche es in dem Tag- und Wochenlohn, sambt der Kost machen. Der Mahler hat des Tags 1 fl. Der erste Gesell 24 kr. der andere 20 kr. der Jung 12 kr. sambt der Kost, wenn sie arbeiten. Der Schreiner des Tags 20 kr. der Gesell 12 kr. der Jung 12 kr. mit der Kost, ausgenommen Sonnund Feyertag. Die nöthige Leinwand darzue muß ich gleichfals schaffen; und zwar 1 Stuckh von 60 Ellen per 11 fl. dergleichen vile erfordert werden, dürfte die leinwandt allein dem Ansehen nach sich auf 2 oder 300 fl. belaufen⁴⁹.

⁴⁶ Feyerabend, III, S. 691.

⁴⁷ Sehr ähnlich dem Ottobeurer Theatersaal (vgl. Bildtafel I) dürfte der des Klosters Lambach sein, dessen Gesamtanlage überhaupt Vergleiche mit O. gestattet. Soweit zwei Abbildungen (Bildt. 9 in Guby R., Das Benediktinerstift L. in Oberösterreich, Wien, und Abb. 136 Gregor J., Weltgeschichte d. Theaters, Zürich 1933) erkennen lassen, ist seine Bühnenwand sogar noch reicher gegliedert, stuckiert und bemalt, der Plafond dagegen nur flach. Die Bühnenöffnung erscheint kleiner als in O. „Das Klostertheater wurde unter Abt Amand Schickmayr (1746—94) errichtet. . . Die Stiftsbühne in L. stellt das einzige noch erhaltene Klostertheater in Österreich dar. Das Theater wurde gelegentlich des Aufenthalts Marie Antoinettes in L. auf der Reise nach Frankreich . . . eröffnet. . .“ (Guby, S. 11.) — Wenn diese Darstellung zutrifft, wurde der L. er Saal 1770, also fünfundvierzig Jahre nach dem O. er, in Benutzung genommen.

⁴⁸ DRA, t. VII, Jahr 1725, Teil III, S. 104, 28. 2.

⁴⁹ Ebd. S. 112, 30. 5. Bei den anderen Handwerkern ist auch aus den Großkellereibüchern nicht festzustellen, wofür im einzelnen sie ihre — häufig Tage- — Löhne erhielten.

Aber auch die eifrigsten Anstrengungen genügten nicht zur Vollendung der umfanglichen Bühnenerfordernisse (20. 7.):

Der Thalheimer machet das Theatrum mit seiner Mählerey⁵⁰; 1. 8.: Das Theatrum sambt dem Saal ist in völliger Arbeit, . . .⁵¹ und 21. 8.: Weilen allgemach die Zeit der Comoedj zukommt, so thut man an dem Comoedj Saal mit allem Ernst arbeiten, . . .⁵² während der Spätherbst- und Wintermonate muß weitergearbeitet werden: Dise Winterszeit sindt in dem Gebäu in arbeit, Mahler und Schreiner bey dem Theatro⁵³.

Da ferner Baudaten ausbleiben, scheint die Notiz des Abtes vom 27. 2. 1726 die im wesentlichen fertige Bühne zu betreffen: „Hodie in novo Theatro à nostra stud. Juv. exhibita est aliqua Comoedia . . .“⁵⁴

Über die technische Einrichtung der Bühne und zumal des Verwandlungssystems gibt das Diarium keinerlei Anhaltspunkte. Aus den Akten der Passionsspielgemeinde Waal enthält allein das obenerwähnte Inventar von 1816 nähere Daten:

Die Coulissen laufen oben in sogenannten Rechen, reichen durch den Fußboden bis unten auf ein unter den Theater angebrachten Brücke und stehen auf Rädchen und werden obwohl wegen ihrer zu starken Höhe durch ein der Länge nach in der Mitte angebrachtes Rad hin und her getrieben. Die Souffitte laufen in senkrecht oben angebrachten Latten und werden durch eine rechte Hand der Länge nach Oben angebrachten Walze auf und ab gelassen.

Diese Darstellung bezieht sich auf die technischen Bühnenverhältnisse des Theaters im Gräflich Castellischen Park zu Waal. Sie dürften infolge der Übernahme auch des Theatergebäudes aus Oberdorf den dortigen Einrichtungen vollkommen geglichen haben. Dagegen wird die Übereinstimmung zwischen Ottobeuren und Oberdorf geringer gewesen sein, obwohl auch bei diesem Verkauf der gesamte technische Apparat übernommen worden war. Der Ausdruck „hin und her getrieben“ will im Gegensatz zum „auf und ab gelassen“ der „Souffitte“ die seitliche Beweglichkeit der Kulissen besagen. Die „zu starke Höhe“ der Kulissen, derentwegen die Verwandlung durch das „der Länge nach in der Mitte angebrachte Rad“⁵⁵ erfolgt, würde angesichts der hohen Ottobeurer Oberbühne und des damals viel höheren Bühnenrahmens wohl stimmen.

Abt Rupert, Feyerabend und schließlich Kuhn betonen zwar ausdrücklich (s. o.) das Salzburger Vorbild für Thalheimers Arbeiten und die gesamte Ottobeurer technische Anlage von 1725. Die von Kutscher in Salzburg festgestellten Bühneneinrichtungen⁵⁶ aber bedienen sich ab 1644 in der provisorischen

⁵⁰ Ebd. S. 118. — ⁵¹ Ebd. S. 121. — ⁵² Ebd. S. 123. — ⁵³ Ebd. VIII, Jahr 1726, Teil III, S. 1. 10. 1. — ⁵⁴ Ebd. Teil I, S. 7.

⁵⁵ Darunter ist wohl die bei Feyerabend für Ottobeuren erwähnte, in Salzburg übliche und in Ludwigsburg heute noch erhaltene Walze zu verstehen, die, in der Längsachse des Theaters unter der Mitte des Bühnenbodens angeordnet, durch ein Rad betrieben wurde.

⁵⁶ Kutscher A., Salzburger Barocktheater, München 1924, S. 69, 72, 73.

Aula des seitlichen, ab 1657 in der Aula minor und 1661 nach dem Umbau unter Fürsterzbischof Guidobald auch in der großen Aula academica des senkrechten Kulissenverwandlungssystems. Der Ottobeurer Theaterraum besaß eine beträchtliche Oberbühne, die fast die Bezeichnung Schnürboden verdiente, wenn sie auch die einheitliche Firsthöhe des gesamten Klosterbaues nicht überschritt. Etwa in Höhe der eingezogenen Decke zeigen sich umlaufende Galerien; ein Stockwerk höher, das durch eine offensichtlich dem 18. Jahrhundert entstammende Holzstiege zu erreichen ist, eine speicherartige Dielung, die auch über den Plafond des Saales reicht, jedoch allenthalben durchbrochen ist. Sie gleicht heute mehr einer nach unten Durchblick gewährenden Bretterlage. Die Balkenkonstruktion des Daches ist hier wie über dem Zuschauerraum, dessen Wölbdecke an ihr hängt, wesentlich stärker als in den übrigen Teilen des Klostergebäudes. Veränderungen wurden daran nicht vorgenommen, vielmehr weisen Einschnitte im Gebälk, Reste von Rollen, Seilscheiben usw., die mit handgeschmiedeten Eisen befestigt sind, deutlich den früheren Zustand und damit den Bestand einer schnürbodenartigen Anlage auf. Die Voraussetzungen zur Verwandlung nach oben erscheinen daher gegeben, zumal da der zur seitlichen Verwandlung verfügbare Raum des Bühnenpodiums beiderseits der Kulissengassen nur reichlich 2,50 m betrug.

Eine bestimmte Entscheidung zwischen den beiden Systemen ist auch aus der Zeitdauer⁵⁷, die ottobeurerischer Szenenwechsel in Anspruch nahm, nicht abzuleiten. Nur zwei Augenzeugenberichte über Aufführungen sind vorhanden, die jedoch beide nichts über diese Fragen aussagen. Außerdem bezieht sich der eine auf ein inhaltlich und inszenatorisch unbekanntes Stück⁵⁸, der andere betont ausdrücklich „die zwar wenigen, aber gut gewählten Dekorationen“⁵⁹. Sicher ist, daß die Maschinerie durch die unter dem Podium zu suchende große Walze betrieben wurde, die nach Kutscher⁶⁰ für horizontales (Ludwigsburg) wie vertikales System (Salzburg) Hauptantrieb war.

Die heute vorhandene Länge des Bühnenpodiums (10 m) wird der des Podiums im 18. Jahrhundert ungefähr entsprechen — obwohl es 0,75 m weiter östlich begonnen haben dürfte —, weil die rückwärtige (östliche) Abschlußwand der Bühne offenbar Umbauten entstammt. Schon 1792 sind hier gelegentlich

⁵⁷ Kutscher, S. 73 M und 74 M. Das vertikale Verwandlungssystem der großen Aula in Salzburg wurde von Zeitgenossen kurz nach seiner Einrichtung, aber auch nach der 1681 erfolgten Verbesserung noch 1745 als sehr langsam arbeitend geschildert.

⁵⁸ *Alceste rediviva*, 1766; Feyerabend, IV, S. 111.

⁵⁹ *Josephus honoratus*, 1792; Feyerabend, IV, S. 221.

⁶⁰ Kutscher, S. 73.

der Schaffung eines neuen Dekorationsfundus Veränderungen vorgenommen worden, wofür die neben der kleinen Bühnengangspforte (in der Südostecke) an der Wand erhaltene Zahl zeugt. Obwohl sich aus den im Klosterarchiv vorhandenen Architekturplänen⁶¹ darüber keine Klarheit gewinnen läßt, besteht die größte Wahrscheinlichkeit, daß die schmale Stiege vom ersten Stock zur erwähnten Bühnengangspforte damals erst geschaffen wurde. Sie half dem Mißstand ab, daß die Schüler (Darsteller!) von ihrem Schultrakt aus keinen unmittelbaren Bühnenzugang besaßen. Sie mußten ihn über den „Studentehof“ oder in großem Umweg durch den Gymnasiums- und Kreuzgang suchen. Die sehr mangelhafte Bau„kunst“, die dieser Stiege zuteil wurde⁶², macht allerdings auch möglich, daß sie noch später, zu P. Kaspars Zeiten, eingeflickt wurde, um einen vom Klosterhauptportal sowie ehemaligen Schul- und Gästetrakt⁶³ unabhängigen Zugang aus Richtung des Markttorts zu gewinnen.

Diese mehrfachen baulichen Veränderungen hindern heute eine klare Vorstellung von der Bühnenrückwand zu Zeiten Ruperts oder auch nur der Reichsabtei. Alles heute Vorhandene: Tür (in der Nordostecke der Bühne) für eine Stiege zu dem durch die eingezogene Decke geschaffenen speicherartigen Raum (bzw. Umlaufgalerie), diese Stiege, die heutige Bühnenost-(rück)wand widerspricht Ruperts Stil, ist „unecht“. Der jetzt gebräuchliche Weg zum Zuschauerraum — vorbei an der Südseite des Podiums — war infolge der damaligen Podiumskonstruktion im 18. Jahrhundert nicht vorhanden. Entgegen der im Kloster vertretenen Meinung, die aus der Erinnerung an P. Kaspars Theater in den letzten Jahren des 19. Jahrhundert schöpft, muß also der Zuschauereingang in der Tür auf der West-(Galerie)-Seite gesucht werden. Außer der Nähe des Hauptportals der ganzen Klosteranlage⁶⁴ sprechen dafür die Lage des Gästetrakts⁶⁵ und die — in Salzburg⁶⁶ und Freising zwar verlassene — allgemeine Gewohnheit, den Haupteingang zum Theater der Bühne gegenüber anzuordnen.

Hinter (östlich) dem (durch die eingezogene Decke) über der Bühne geschaffenen Raume zeigt sich ausreichender Platz zum

⁶¹ Weit später angefertigt.

⁶² Hat keinen Anfang im Erdgeschoß, sondern beginnt unvermittelt im ersten Stock und stört die sonst allenthalben gewahrte Symmetrie der Bauteile.

⁶³ Dienten damals weltlichen Zwecken.

⁶⁴ Die heutige Klosterpforte kann nach dem Plane bei Feyerabend IV nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben.

⁶⁵ Zweiter Stock der Westfront, in gleicher Ebene mit dem Theatersaale.

⁶⁶ Kutscher, S. 73.

Umkleiden; ein sehr kleines Gelaß, das Garderobe- oder Abstellzwecken gedient haben dürfte, ist erhalten. Ein Magazin war und ist darüber — erreichbar über die dem 18. Jahrhundert entstammende Holzstiege — hinter dem Schnürboden möglich. Ob auch die Speicherdielung über dem Plafond des langgestreckten Zuschauerraumes dazu diente, könnte heute fraglich erscheinen. Die mit bescheidensten Mitteln vorgenommene Bühnen„restauration“ von 1873 hat hier freilich — nach im Kloster erlangten Auskünften — willkommenes Bauholz entführt. Da die Südwand des Theatersaales in Höhe der Dachkehlung stark nach außen gedrückt ist, mußten quer durch den Zuschauerraum eiserne Verstrebungen gezogen und auch über dem Plafond Vorkehrungen getroffen werden, um weiteres Fliehen der Mauern zu verhüten. Das Magazin über dem Saalplafond ist also ziemlich sicher, denn in Salzburg zeigten sich ähnliche Folgen für den Bau⁶⁷.

Das Theater liegt im zweiten Stock des Teiles der Nordfront der Klosteranlage, der sich hinter der Stiftskirche nach Westen zieht⁶⁸.

2. Dekoration.

Art, Stoffe und Personal der theatralischen Aufführungen des 18. Jahrhunderts ergeben, daß das benediktinische Barocktheater in Otobeuren zu beträchtlichen theatralischen Leistungen fähig war, die einen großen dekorativen und bühnentechnischen Apparat erforderten. Die Berichte Feyerabends (Chronik), gelegentliche Äußerungen Ruperts II.¹ und die häufigen Aufzählungen der Zuschauer von Stand bestätigen diesen Eindruck.

Schon die älteste erhaltene Perioche (*Corona justitiae* vom 5. 9. 1713) bringt als Handlungsangabe des musikalischen Prologs: „Die Tugenden und Laster machen mit einer Seeschlacht das Vorspiel“ und erwähnt am Ende deren Mitwirkende (12 allegorische Personifikationen), die „octo navibus distributae erant“. Hieraus wie aus Aufbau und Personal des Stückes ergibt sich die Bedeutung der „Spieltradition“, die Abt Rupert II. bei seinem Amtsantritt vorfand (s. o.). Auch war eine recht gute technische Einrichtung vorhanden, wie in der Handschrift zur *Corona justitiae* erhaltene szenarische Bemerkungen näher erläutern: „Octo navibus distributae erant haec personae, quibus aliae mutae intermixtae sunt, ut 12 na-

⁶⁷ Kutscher, S. 70 o.

⁶⁸ Die Angabe im Bd. Ordensdrama der Reihe Barock in der Sammlg. Deutsche Literatur, die das Theater in der „Roten Abtei“ sucht (S. 34), beruht also auf Irrtum, denn die „Rote Abtei“ liegt inmitten der Klostergesamtanlage (siehe Bildtafel IV).

¹ In DRA.

vigijs proelium magis tractabile fiat.“ Man hatte also höchstwahrscheinlich eine Kulissenbühne mit beiderseits je sechs Gassen wie aus der Zahl der teilweise mit stummen („markierenden“) Personen besetzten Schiffe zu schließen ist. Der Ausdruck „ut proelium magis tractabile fiat“ zeugt dafür, daß man eindrucksvolle szenarische Vorgänge zu bieten gewohnt und an Raum wie Material zu sparen nicht gezwungen war.

Diese Regienotizen bringen für den vorliegenden Zusammenhang Bemerkenswertes weiter mit der Schilderung der praktischen Verwendbarkeit der Schiffe: „Fides sinistra comediae infra aliquid sclopetum praeferebat. Haeresis sclopetum a latere pendente habuit. Ceteri non sunt dati sclopeto, abeunt eis, inde putandi sunt molestia et alia inconvenientia.“ Die beiden Hauptgegner Fides und Haeresis, die im Verlaufe des Kampfes auch am härtesten aneinandergeraten, tragen also Flinten. Die Begründung, weshalb den übrigen zehn Teilnehmern diese schwere Armatur fehlt, soll wohl einen Mangel des Fundus vertuschen! Die Verwendung der Schußwaffen scheint durchaus realistisch gewesen zu sein, denn von Fides wird vermerkt: „... sclopetum in Haeresin explodit.“

Die „praktikable“ Einrichtung der Schiffe beleuchten die folgenden Randglossen näher: „... quâ (face) adversa vela succendit“ (Fides), „contrahunt vela“ und „naves partim fugiunt, partim merguntur.“ Man konnte also nicht allein manövrieren, sondern sogar die Segel anzünden und selbst die Schiffe versenken. Die letzte dieser Notizen: „emergit Div. Providentia Schemate Neptunij“ deutet zusammen mit der unmittelbar vorher erwähnten darauf, daß eine umfangliche Versenkungsmaschinerie nicht fehlte.

Andere bühnentechnische und dekorative Feinheiten sind der dreisprachigen² Perioche zum *Sol Austriaco-Bavarus*³ zu entnehmen. Die Bühnenbemerkung⁴ zu Beginn der *Introductione I.* besagt, daß die Szene einen Blumengarten mit Springbrunnen darstellt, den allerhand symbolische Bäume umgeben. Man sieht: zwei Olivenbäume, zwei Lorbeerbäume, zwei Granatbäume, zwei Palmen, eine Erle und in deren Mitte das Wunderbild der Madonna von Eldern⁵. Die verschiedenen Bäume tragen

² Lateinisch, Italienisch, Französisch; einziger Fall dieser Art in Otthebeuren.

³ 1723 für den Empfang fürstlicher Gäste einstudiert.

⁴ „Il Scenario dipinge un Giardino fiorito con una Fontana (mà da prio non gittante) in questo si vedono diversi gl'Alberi Simbolici 2. Germogli d'Olivi, 2. Aldri, 2. Alberi di Pomi Granati, 2. Palme ed à dietro della fontana un'Almo in Tedesco: Erlen oder Eldren-Baum. Nel cuore di quest' Almo vede l'Imagine Miracolosa della Madonna Elderesa, chiamata volgarmente Unsere Liebe Frau in Elderen.“

⁵ Otthebeurisches Superiorat.

zwölf Früchte mit Zitaten aus antiken Schriftstellern oder der Hl. Schrift, die sich auf die erwarteten Gäste und ihre nahen Verwandten beziehen.

Zum Beginn der *Introductio IV.* heißt es vom Brunnen, der zunächst nicht in Betrieb war: „*Salit unda quadri-color, Caerula, Alba; Rubra et Alba. Concavis excepta in cordibus, infunditur cyathis, et Hospitibus propinatur felicem in Adventum, perennemque salutem à Domino.*“

Es ergibt sich aus alledem, daß man bereits vor 1725 große Ansprüche an die Bühnentechnik zu stellen gewohnt war. Die Bühne im neuen Theatersaal muß also mindestens gleichwertige Möglichkeiten eröffnet haben.

Die Herstellung der Dekorationen (nach Salzburger Vorbild s. o.) wurde dem Ottobeurer Arbogast Thalheimer übertragen. Bei der Einweihung des neuen Spielortes waren jedoch erst drei von zwölf geplanten Szenerien fertig: „Es werden aber an dem Theatro nur drey facies fehrtig, als der rothe Saal, der graue Saal, und der Garthen, mit welchem sich vor dis Jahr die *Comodj* muss contentieren lassen“⁶.

Die Anfertigung der restlichen neun „*facies*“ erfolgte vornehmlich im Januar 1726, weil Ende Februar wieder gespielt werden sollte. Thalheimer erhielt am 20. 1. 7 fl. 42 kr.; am 21. 1. 7 fl. 4 kr. und am 3. 2. 7 fl. 16 kr. „*p. theatro*“⁷. Die Vollendung des Dekorationsfundus scheint sich doch noch über den 27. 2. 26⁸ hinausgezogen zu haben, denn der Meister empfing am 22. 5. wieder 12 fl. 25 kr. „wegen theatro“. Der Abt pflegte, wenn die bildenden Künstler im Stückakkord⁹ arbeiteten, unmittelbar nach Ablieferung zu zahlen.

In den *Periochen* tragen Thalheimers Dekorationen die Bezeichnungen:

1. Der Garten; 2. Der rothe Saal; 3. Der weiße Saal; 4. Der Schwartze Saal; 5. Der Keller (*cella vinaria*); 6. Der Kercker; 7. Der Tempel; 8. Die Stadt; 9. Das Lager; 10. Der Wald; 11. Das Meer; 12. Der Himmel.

Nr. 4 ist dabei wohl mit dem „grauen Saal“ in Ruperts Notiz identisch. Auffallend ist, daß von diesen 1726 geschaffenen zwölf Dekorationen drei (Keller, Meer und Himmel) erst nach 1735 (*Foedus auspiciatissimum Ottoburae*), der Feier des 25-jährigen Regierungsjubiläums des Abtes in *Periochen* Erwähnung finden. Ferner, daß in der Zahl der Thalheimerschen

⁶ DRA, t. VII, Jahr 1725, Teil III, S. 123, 21. 8.

⁷ Großkellereibücher des Reichsstifts O., Jahr 26/27, Rubrik: „Mahler“.

⁸ Aufführung des *Simeon Salus eremita*; „*Hodie in novo Theatro . . .*“ (DRA, t. VIII, Jahr 1726, Teil I, S. 7.)

⁹ 1725 sind Thalheimers Arbeiten nicht einzeln aufgeführt, da er im Taglohn stand.

Szenerien (ebenso wie unter den 1791/92 neugeschaffenen) der in Salzburg und allenthalben im geistlichen Theater ganz unerläßliche Schauplatz „Hölle“ fehlt. Da dieser Mangel den Fürsten der Finsternis seines eigentlichen Wirkungsfeldes beraubte, muß er anderweit sein Unterkommen finden. So 1728 im „Schwartzten Saal“, der überhaupt öfter den Auftritten unguter allegorischer Personen dient. Das ist aber keine Regel, die Szenerien werden durchaus beliebig und nach Bedarf verwendet. So ist für die Genien der Tyrannis, der Kirche und des hl. Martyrers Sebastian am 5. 9. 1736 im 2. Chor des *Divus Martyr Venantius* erstaunlicherweise das Meer der Schauplatz, an dem „die Tyranny der Kirchen den Untergang verschwöret“. Analog liegt der Fall im Prolog von 1740, doch bewegen sich im gleichen Stücke die Laster Idololatria und Furor bei einem Zank in der Stadt.

Über die technischen Einrichtungen für Bühneneffekte und die Gepflogenheiten ihrer Anwendung erfahren wir schon 1726 aus der Handschrift zum *Simeon Salus Eremita* am Beginn der 2. Szene des II. Aktes: „Sensim mutatur Theatrum aula rubra“, während die vorhergehende im Garten gespielt haben dürfte. Desgl. bei Sz. 4: „Mutatur Scena Templum“, III, 1: „Mutatur Scena aula alba“, III, 2: „Mutatur Scena urbs“ und beim Epilog wieder Templum. Ob nun das bei II, 2 vorkommende „sensim“ und das auch nur in dieser Handschrift gebräuchliche „mutatur“ darauf hindeuten wollen, daß etwa bei offener Bühne verwandelt wurde, ist nicht zu entscheiden, da die späteren Dokumente sich wesentlich mit der Angabe des Schauplatzes begnügen. Unmöglich wäre es nicht, weil man Bühneneffekte aller Art schätzte. — So muß schon 1728 eine Donner- und Blitzmaschine vorhanden gewesen sein, denn es heißt in der szenarischen Bemerkung zum Prolog der „Veritas orbis domina“: „fulgura micant audit tonitrum“ und beim Epilog: „fulmine abigit Pluto“. Weiteren Beweis dafür liefern die szenarischen Bemerkungen zur Handschrift des *Zelus victrixque Virgineae Matri vere devotus* vom 16. 8. 1756: Nach der ersten Strophe der ersten Aria des Prologs ertönt „strepitus“, während der zweiten Strophe erscheint eine „Flamma“. Das während I, 1 vermutlich herzustellende, II, 2 erneut erwähnte „loch in der Erden“, das II, 3 „zu bereitung zum Erdbeben“ dient und am Ende dieser Szene „unterdessen zugemacht wird“, stellt wohl eine der Einrichtung des alten Theaters (vor 1725) entsprechende Versenkung dar. Aus ihr erscheint I, 2 der aus der Hölle kommende Helvidius; II, 3 einige Genij infernales, die der Magirus „auss der Hölle heraus ruffet“ — um mit ihrer Hilfe den hl. Anselm zu verderben. In beiden Fällen spielt sich der Vorgang in der Szenerie „Sylva“

ab. Ihre Herstellung wird II, 3 gekennzeichnet: „Scena mutatur in horridam solitudinem.“

Diese Einrichtung ist also eine weitere, gegenüber den früheren umfänglichere Lösung des technischen Höllenproblems. Eine Erklärung dafür liegt vielleicht in der Tatsache, daß die Hölle in den vorangegangenen Fällen nur für die musikalisch-allegorischen Aufführungsteile gebraucht wurde, während sie 1756 zweimal im eigentlichen Schauspiel vorkommt. Überdies stellte diese Aufführung auch schon stofflich (Name des Helden) eine beabsichtigte Huldigung zum Profeßjubiläum des seit 1740 regierenden Abtes Anselm Erb dar. Der handschriftliche Text ist doppelt erhalten, als korrigierte Ur- und als kalligraphierte Reinschrift. — Erst gegen Ende des Jahrhunderts verschiebt sich das Schwergewicht innerhalb des jeweiligen Stückes mehr und mehr zugunsten der musikalischen Handlung.

Ganz allgemein hielt man es mit den berühmten Worten des Goethischen Theaterdirektors über die reichliche Anwendung der Bühnenmaschinerie im „Vorspiel auf dem Theater“ zu Faust I. In der *Veritas orbis domina* von 1728 heißt es also in der Perioche bei Chorus III: „Es erscheinet das H. Creutz als ein Zeichen der Victori“ dem schlafenden römischen Fürsten und in der Bühnenbemerkung der Handschrift „apparet crux“. Ein Beweis, daß man mit den technischen Mitteln höchste Sinnfälligkeit selbst seelischer Vorgänge anstrebte. Veranlassung dafür war keineswegs bloße Rücksicht auf das Verständnis der Zuschauer, als vielmehr die barocke Freude an effektvollen und überraschenden Bühnengestaltungen. Die Theaterleitung ist also in der Verwendung des vorhandenen reichhaltigen Dekorationsfundus durchaus nicht sparsam, nimmt jeweils möglichst viele Szenerien in Gebrauch. Unter sechs verschiedenen, von denen natürlich einzelne auch noch mehrfach im gleichen Stück benutzt werden, geht es nicht; acht und zehn sind nicht ungewöhnlich. — Eine ganz besonders wechselreiche Aufführung war die des *Divus martyr Venantius* am 6. 9. 1740. In drei Akten mit zusammen 20 Szenen, zwei Chören, Pro- und Epilog werden folgende Szenerien gebracht: Das Meer, der rothe Saal, der weiße Saal, der Wald, die Stadt, der schwartze Saal, der Himmel, der weiße Saal, der Kercker, der schwartze Saal, der Himmel, der rothe Saal, der Wald, die Stadt, der weiße Saal, der Wald, der Garten. — Zweifellos eine bühnentechnisch beachtliche Leistung! — Die Schauplätze für die ab 1735 sehr beliebten „Scenae intermediae“ oder „intercalares“ und „Interludia“ beweisen vollends, daß weniger auf Übereinstimmung von Ort und Handlung als auf möglichst reichlichen Szenenwechsel Wert gelegt wurde.

Der genannte, häufig verbesserte handschriftliche Text zum *Zelus gloriosus* von 1756 ist der einzige unter den seit Eröffnung des neuen Theatersaales erhaltenen, der eingehende szenarische Anweisungen enthält. Er übertrifft hierin weit die *Corona justitiae* von 1713 und erweist sich recht eigentlich als Regiebuch, das den Gang der Probenarbeit durch häufige Korrekturen an den Notizen über die beabsichtigten Szenarien erkennen läßt. Ihm ist ein Exemplar des gedruckten Programms beigeheftet, das die handschriftlichen Regiebemerkungen zu den musikalischen Szenen aufweist.

Dadurch, daß neben jeder Szene die genauesten Daten über die vorzubereitenden und auszuführenden Verwandlungen und szenarischen Veränderungen aller Art angemerkt sind, wird die bühnentechnische Seite einer großen Ottobeurer Aufführung übersichtlich. Die drei Strophen der ersten Arie des Prologs werden von akustischen und optischen Effekten begleitet; den für die beiden ersten Strophen genannten (s. o.) folgt bei den Worten: „Falsa Prophetiae videre“ in der dritten ein „Schattenspiel“. Der Name Phöbus wird am Eingang der zweiten Arie von der Erscheinung „Sol“, also einem Lichteffect, begleitet. — Die reiche sonstige Ausstattung wird andersweit zubesprechen sein.

Zu der von 1734, 1735, 1741 bekannten Möglichkeit, Dekorationen zu kombinieren, tritt im Regiebuch von 1756 die mehrfache Erwähnung zweier „Schidwände“¹⁰, die, parallel zum Orchestergraben laufend, die Bühne in hintereinanderliegende Schauplätze abgeteilt haben dürften, um denkbar raschesten Szenenwechsel zu ermöglichen. Sie hätten also dem noch gegenwärtig bühnenüblichen Zwischenvorhang entsprochen¹¹. Die erste Anwendung einer solchen „Schidwand“ erfolgt bereits in der zweiten Arie des Prologs. Ihr Aufziehen gab vermutlich den Blick auf die angemerkte Szenerie: „altare. scena Templi“ frei. Es folgt am Ende des Prologs die Bemerkung: „Zeichen zur ersten Schidwand, und rother Saal“, kurz nach Beginn von I, 1, die im rothen Saal spielt, die Anweisung: „der altar wird fortgeräumt“, inmitten der Szene heißt es: „ein loch in dem boden“, schließlich kommt das „Zeichen zur Aufziehung der Schidwand, und zu dem Wald“. In ihm spielt I, 2, zu der das „loch“ benötigt wird. Die vierte Szene wickelt sich wie die

¹⁰ In Salzburg *Zweites Velum*; Kutscher, S. 76 o.

¹¹ Diese Vermutung findet bei Fink Wilh. (Beiträge zur Gesch. der bayer. Benediktinerkongregation 1684—1934, Metten und München 1934, S. 170 u.) Bestätigung: „Unter den Akten, die nach der Aufhebung aus Prüfung in die Mettener Stiftsbibliothek kamen, hat sich . . . ein Zettel erhalten, der Bühnenanweisungen . . . enthält. Es waren drei Vorhänge vorhanden, hinter denen die einzelnen Szenen vom Regisseur vorbereitet wurden, sodaß bei Veränderungen des Bühnenbildes nur ein Vorhang weggezogen zu werden brauchte.“

dritte im weißen Saal ab, doch ist „Ein Bauern Hauß zu hinterst“ angeordnet. An diese Szene schließt sich ein Intermedium an, das im Walde spielt, da für ihn und „Aufziehung der hinteren Schidwand“ am Ende von I, 4 das Zeichen zu geben ist. — Der vielfache Szenenwechsel mit Verwendung der Schidwände erfolgt auch im weiteren Verlauf des Stücks. Ob aus der sechsmaligen Anordnung des Regiebuchs an Szenenschlüsseln: „Der Fürhang“ geschlossen werden darf, daß in den anderen zahlreichen Fällen dank der raschen Verwandlungsmöglichkeit der Vorhang offen blieb, ist immerhin fraglich.

Die regietechnische Genauigkeit dieser Handschrift wird durch Anmerkungen über Verwendung praktikabler Gegenstände besonders hervorgehoben. So werden am Ende von I, 6 „Tisch, Reichsapfel“ für den anschließenden Chorus I verlangt, der Salomons Krönung durch David enthält. Der Vorgang findet entsprechende Wiederholung am Ende von II, 4, wo „Ein Tisch und 3 Stühl, Kandel Wein, Gläser“ für das nachfolgende „Interludium im Keller“ benötigt werden. Über den Inhalt dieses Zwischenspiels findet sich keinerlei Andeutung. Erst das sehr späte Gesangstext- und Programmheft zum *Josephus honoratus* vom 19. 6. 1792 bringt im Argumentum einen kurzen Hinweis auf den Inhalt des zugehörigen Zwischenspiels. Die Rollennamen seiner Darsteller lassen erkennen, daß analoge Vorgänge in früheren Jahren ähnliche Stoffe im Zwischenspiel bedeutet haben müssen.

Die sieben nach 1756 erhaltenen handschriftlichen Texte und der 1776 in Ottobeuren für Freising gedruckte Text der Tragödie *S. Sigismundus rex et martyr* von P. Ignaz Zoller, Musik von P. Franz Schnizer, die 1776 in Freising und laut gedrucktem Programmheft 1777 in Ottobeuren aufgeführt wurde, bringen keinerlei Bemerkungen über Szenengestaltungen mehr. Da auch die Gewohnheit, in den gedruckten Perioden den Schauplatz der Szenen anzugeben, längst abgekommen war, können über die nach Kuhn 1791/92 neugeschaffene großartige Dekorationsserie und ihre Anwendungen nur unzulängliche Vermutungen aus den nach diesem Zeitpunkt erhaltenen sechs bis sieben Programmen angestellt werden.

P. Kaspar schreibt aus dem *Abbatiale majus* über die neue Ausstattung:

In den Jahren 1791 und 92 malte Albert Schöpf neue Coulissen mit folgenden Szenerien: 1. eine Ruine, 2. ein Saal, 3. ein Zimmer, 4. ein Cabinet, 5. ein Tempel, 6. ein Wald, 7. eine Gasse, 8. ein Stadtplatz, 9. eine Landschaft, 10. ein Gefängniß, 11. die Nacht, 12. ein Garten, 13. eine Gebirgsgegend, 14. ein Seehafen, 15. ein Zimmerschluß, 16. ein Tempelsaal.

Der neue Dekorationsfundus übertraf also den Thalheimerschen um vier Szenerien, so daß den immer steigenden Bedürf-

nissen der musikalischen Handlungen in ganz anderem Maße Genüge geleistet werden konnte als vorher. Leider berichten weder der Chronist P. Maurus Feyerabend, der von 1771 bis zu seinem Tode 1818 dem Stift, zuletzt noch nach der Säkularisation als Prior, angehörte, also die Dekorationen Schöpfs hinreichend gekannt haben muß, Näheres über sie noch P. Magnus Bernhard, der Verfasser einer Festschrift zum elfhundertjährigen Stiftungsjubiläum. Die Aufzeichnungen des letzten Conventualen der Reichsabtei, der die Säkularisation und die Wiedererrichtung überlebte, P. Basilius Miller, enthalten nur das traurige Schicksal des wertvollen Fundus nach der Aufhebung des Stifts. P. Kaspar, der Theaterchronist, kann sie also nie gesehen haben.

Das 25jährige Regierungsjubiläum des Abtes Honorat Göhl bringt als Festaufführung den erwähnten *Josephus honoratus*. Er spielt wie das zwei Jahre jüngere Drama musicum *Josephus Aegypti prrex* in Ägypten. Beide Josephus-Dramen waren, soweit aus Text- und Programmbüchern ersichtlich, rein musikalische Aufführungen. Der hohe Jubiläumstag des Abtes wird der äußere Anlaß zur Anschaffung der großartigen neuen Dekorationen gewesen sein. Sie werden der Aufführung einen besonderen festlichen Charakter verliehen haben, der mit dem seit 1726 wohl reichlich abgenutzten Fundus nicht zu erreichen gewesen wäre. — Dem Festspiel war das erwähnte zweiszenige Zwischenspiel eingeflochten, das auf deutschem Boden spielt.

Ob auch die vier Kantaten *Die Tagzeiten* von Zaccaria, Musik von Benedikt Kraus, im gleichen Jahre Gelegenheit zur Entfaltung dekorativer Pracht gegeben haben, ist schon wegen der Unbekanntheit ihres Aufführungsplatzes und des vorwiegend betrachtenden Inhalts wenig wahrscheinlich¹². Da aber die Verwendungsmöglichkeit der neuen Schöpfschen Dekoration „Die Nacht“ nicht ohne weiteres ersichtlich erscheint, wurde sie vielleicht doch für die vierte dieser Kantaten, die den gleichen Titel trägt, geschaffen. Auf die Gestaltung der Szenerie dürfte bei dieser Annahme einiges aus dem Kantatentexte geschlossen werden. Es heißt da von der „Nacht“: „... ihr helles Sternenkleid fleußt über ihren prächtigen Wagen“; „Er (der Christ) hört die Todesglocke schlagen, indem er unter Gräbern irrt“; „... umsonst schreckt ihn des Grabes Höhle“; „Weit hinter jener Nacht sieht er den Vorhang sinken, und Palmen, ihm bestimmt, und Seraphine winken“.

Von den drei letzten erhaltenen Ottobeurer Periochen läßt nur der *Sonnenaufgang im Norden* etwas über die Bühnengestaltung erkennen. Von diesem Singspiel wurde der erste Auf-

¹² Allerdings: „Alles drängt zum Drama, die Kantate wird Singspiel.“ Kutscher, S. 51 o. für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts.

zug 1795 zu Ehren einer Anwesenheit des Augsburger Fürstbischofs Clemens Wenzeslaus aufgeführt. Schauplatz ist die Wohnung des Gouverneurs des Nordlandes. Am Schluß des dritten Auftritts hat ein Sonnenpriester das Ende der Polarwinternacht und den Sonnenaufgang verkündet. Die szenarische Bemerkung am Eingang des vierten Auftritts lautet: „Der hintere Theile der Bühne öffnet sich, wo niedere mit Schnee bedeckte Hütten erscheinen, welche wie die ganze Gegend von der Morgenröthe halb erleuchtet sind, und röthlich aussehen.“ Sehr wahrscheinlich ist mit dem „hinteren Theile der Bühne“, der „sich öffnet“, ein zweiteiliger Prospekt gemeint. Seine Hälften waren nach den Seiten verschiebbar. Die Erwähnung der Effektbeleuchtung vermittelt wenigstens einige Vorstellung von der am Ende des Jahrhunderts in Ottobeuren üblichen Bühnentechnik. Wesentlich ist, daß also Clemens Wenzeslaus 1795 Gelegenheit hatte, den soeben neubeschafften Dekorationsfundus selbst kennenzulernen. Dessen nach der Säkularisation erfolgte Erwerbung für sein Schloß Oberdorf läßt auf einen Eindruck von nachhaltiger Wirkung schließen, den der Bischof in Ottobeuren empfangen hatte. Dies will für die Güte des Ottobeurer Fundus um so mehr besagen, da Clemens Wenzeslaus als Sohn Friedrich August II. von Sachsen-Polen, Erzbischof von Trier, Fürstbischof von Augsburg und früherer Fürstbischof von Freising zu kritischer Würdigung wohl befähigt gewesen sein dürfte.

Diese Meinung über den Ottobeurer Fundus wird mindestens hinsichtlich seines Umfangs durch die Waaler Akten weitgehend bestätigt. Selbstverständlich ist dabei die oben betonte Einschränkung nicht außer acht zu lassen, daß der mehrfache Besitz- und Ortswechsel zwischen 1803 und 1812 den dokumentarischen Wert der Aufstellungen verringert. Im folgenden wird daher ausschließlich für ottobeurische Abstammung in Anspruch genommen, was sich mit den bisherigen Ergebnissen in Einklang bringen und im Oberdorfer Inventarium als vor 1807 vorhanden gekennzeichnet ist. Offenbar hatte sich für Clemens Wenzeslaus erst damals Veranlassung zur Ergänzung des Ottobeurer Kaufes ergeben.

Das *Inventarium über die zum dahiesigen Hof-Theater angehörige Kleidungsstücke, Decorationen und sonstige Effecten de dato Oberdorf den 20ten October 1811* bringt nach den bereits erwähnten Stücken aus dem „Hörsaal“ (Zuschauerraum) unter der Rubrik „Auf dem Theatre“ eine Aufzählung zahlreicher Gebrauchsgegenstände und Werkzeuge für den technischen Bühnenbetrieb.

Die Posten „32 blecherne Hangplackaten“, davon 2 „beim Sufflierkasten“, 13 „Stück Schirm zum orchestre“, 41 „ble-

cherne Feuerlampen“, 2 „neue Singe Glöckel“ sind jedoch durchgehend mit den Bemerkungen „seyen gestohlen worden“, „nicht vorhanden“ oder „nichts“ versehen. Nicht besser steht es mit den Werkzeugen: von 6 „ordinair Butzscheren“ und 36 Bohren ist nichts, von 169 „blechernen Mahsen“ (?) sind nur 124 vorhanden. Die aufgeführten Einrichtungsgegenstände für Bühnenbilder schließlich — 2 Zimmer Leuchter, 1 steinerner Krug, 1 gläserne Flasche — „mangeln“ ebenso wie die blecherne Blitz Maschine und 1 Schwamm. Die Annahme, daß dieses Inventarium an Hand einer früheren Aufzeichnung aufgenommen wurde, wobei sich die ganz erheblichen Abgänge zeigten, liegt um so näher, als mindestens die „Blitz Maschine“ bereits aus den Ottobeurer Periochen bekannt ist. Gleiches gilt für den unter dem anschließenden Titel „An Decorationen“ verzeichneten „Karrn zum Donnerwetter“ und für „Eine Versenkung mit den dazugehörigen Sailer“, 2 „eisern Werken bei den Suffitten“ und 1 großer Vorhang. — Da sich in den Verzeichnissen von 1812 und 1816 über diese Versenkung keine Angaben finden, die obenangeführte Notiz näherer ermangelt, ist über die Größe der Versenkung kein einwandfreies Bild zu erhalten. Immerhin wird das aus den an anderer Stelle wiedergegebenen Bemerkungen in Regiebüchern zu entnehmende Vorhandensein einer solchen im Bühnensystem durch das Inventarium von 1811 weitgehend gestützt. Aus dem am 21. 12. 1816 von der Waaler Theaterdeputation aufgestellten umfänglichen Verzeichnis gehört hierher die „Flug Maschine samt Walzen“.

Bei den vollständigen Bühnendekorationen ist die Herkunfts-feststellung durch den Vergleich mit den 1791/92 hergestellten Schöpfschen Szenerien wesentlich erleichtert. Übereinstimmend bringen alle drei aus den Waaler Akten stammenden Inventarien (1811, 1812 und 1816) die Bühnenbilder: (langer) Wald; Blauer Saal; Garten; grünes Zimmer und Baurenstube, die den Schöpfschen Dekorationen Nr. 6, 2, 12, 3 entsprechen. Nur die „Baurenstube“ ist unter den Ottobeurer Dekorationen nicht zu finden. Immerhin könnte sie auch daher stammen, da sie für die beliebten Interludien, Intermedien, Scenae intercalares usw. geeigneten Schauplatz abgeben hätte¹³, vielleicht sogar aus der alten Thalheimerschen Dekoration „cella vinaria“ (Keller) entstanden sein mag. Weiterhin enthalten die Inventarien von 1811 und 1812 gleichlautend: Straße und kurzes bzw. „kurzes Gottisches“ Zimmer, die sich mit Schöpfs Szenerien 7 und 15 decken. 1811 und 1816 erscheint der Meer- oder Seehafen (Schöpf, Sz. 14). Nur in der Aufstellung von 1811 finden sich: „1 Transpirenter Tempel mit 2 Opferstöcken“ und „1 Tempel

¹³ Vgl. auch die im II. Teil geschilderten „ländlichen Sittenstücke“ die für O. allerdings nicht belegbar sind.

mit Tuch bezogen“, von dem vermerkt wird: „befindet sich in der Wagen Remise“; „1 kurzer blauer Saal“, „1 kurzer Wald“. Diese beiden Tempel entsprechen bei Schöpf 16 und 5; die Anmerkung zum tuchbezogenen legt nahe, daß er schon 1811 sehr abgenutzt war, was das Fehlen dieser beiden Dekorationen 1812 und 1816 erklärt. 1816 allein sind verzeichnet: „Stadt Prospekt“, eine „sehr große Berghöhle“, 2 Berge, 1 Felsen und 1 Ruine in 3 Stück, für die von Schöpf die Schauplätze 8, 13 und 1 gedient haben können.

Als unauffindbar erweisen sich dagegen die Dekorationen Schöpf's: Cabinet, Landschaft und Nacht. Über das von Ottobeuren Vorhandene hinaus bringt 1816 ein „kleines Theater, auf das große zu stellen“ und ein „Altes Zimmer“, deren Herkunft nicht näher zu bestimmen ist. Zu diesem „kleinen Theater“ bietet die Rechnung¹⁴ des Freisinger Malers Joh. Schießl von 1694 über für „Ihro Churfl. Durchl.“ (Fürstbischof Joseph Clemens) „kleineres Comödi Theatrum“ auf „Corton bappier“ gemalte „Figuren“ eine Parallele. Die Malereien stellen sich stafflich als Krippenfiguren dar, sodaß die Annahme, daß des Fürstbischofs Joseph Clemens „kleineres Comödi Theatrum“ gleich dem im Oberdorfer Nachlasse enthaltenen „auf das große zu stellen“ gewesen sein dürfte, naheliegt.

Die wichtigsten Angaben, die die Waaler Akten für die als aus Ottobeuren stammend erkannten vollständigen Bühnenbilder (Dekorationen) enthalten, sind die Aufzählungen der einzelnen Teile, aus denen sie gebildet wurden. Schon der Oberdorfer *Beschrieb* von 1812 bemerkt über die sieben von ihm erwähnten Szenerien ausdrücklich: „Zu Jedem dieser Decorationen sind die Gehörigen Suviten und Prospecte ganz Befindlich.“ Das Verzeichnis von 1816 ist weit ausführlicher. Es zählt als Teile des (älteren) Grünen Zimmers auf: „1 Schluß¹⁵ mit Thüren, 8 Coulissen, 4 Souffitten“; des Kerkers: „2 Schlüsse, 6 Coulissen¹⁶, 3 Souffitten“; des Blauen Saales: „2 Schlüsse¹⁷, 6 Coulissen, 3 Souffitten“; des Waldes: „2 Schluß, 10 Coulissen¹⁸, 6 Souffitten zur Luft“; des Gartens: „1 Schluß, 8 Coulissen“. Der Seehafen scheint nicht mehr sonderlich verwendbar gewesen zu sein, es wird von ihm nur erwähnt: „sind 4 Stücke“. Dafür finden sich an anderer Stelle des Verzeichnisses verstreut: „1 große Brücke in 2 Stücken, eine weitere holzartig gemalt, Wasser und Wellen 3 Stück, 1 Stück Ufer“. Der „Stadt Pro-

¹⁴ HStA. München, B 2, III. Lit. 677.

¹⁵ Vermutlich Abschlußprospekt.

¹⁶ Hierbei steht die Bemerkung: „Auf die Coulissen ist das neue grüne Zimmer gemahlt“, woraus sich die schon bei der „Baurenstube“ vermutete Veränderung alter ottobeurerischer Dekorationen ergibt.

¹⁷ Bemerkung: „der größere ruiniert“.

¹⁸ Bemerkung: „ruiniert“.

spekt“ wurde von 6 Coulissen und 1 Schluß¹⁹ gebildet; das seiner Herkunft nach etwas zweifelhafte „kleine Theater, auf das große zu stellen“ bestand aus: A. Proszenium; B. Gardine; C. 4 Coulissen, 1 Schluß²⁰, und das „Alte Zimmer“ trägt für seine 6 Coulissen summarisch den Vermerk: „Unbrauchbar“.

Bauern- und andere Häuser der verschiedensten Art, Teile der „Baurenstube“ sowie vielerlei sonstige praktikable und Veratzstücke finden sich wie die obenerwähnten Hafenteile anderweit im Inventar von 1816 zahlreich vor.

Die Notizen, die starke Abnützung der Bestände betonen, fehlen fast keiner der aufgezählten Dekorationen und sind auch bei den verzeichneten Einzelstücken häufig. Dieser mangelhafte Zustand im Jahre 1816 erhärtet den aus der Übereinstimmung mit den Ottobeurer Feststellungen gezogenen Schluß auf die Herkunft der hier besprochenen Bestände. Ergänzungen des Dekorationsfundus scheinen demnach unter Clemens Wenzeslaus oder in den ersten Waaler Jahren wesentlich nur für die Passion stattgefunden zu haben. Die als dazugehörig bezeichneten Stücke scheiden jedoch in diesem Zusammenhange aus.

Zusammengehalten mit dem oben Gesagten rundet die aus den Waaler Akten gezogene Einzelkenntnis des einstmaligen Theaterdekorationfundus der Reichsabtei Ottobeuren den Eindruck seiner Mannigfaltigkeit und der künstlerischen Wirkungen, die mit ihm zu erzielen waren.

3. Darstellung, Kostüm, Tanz.

Wie in der Einleitung gesagt wurde, waren Anlaß und Zweck des Ottobeurer Theaters die ordensüblichen. Auch die Ausführung hält sich also an den — natürlich benediktinisch abgewandelten — Sinn der berühmten jesuitischen „ratio studiorum“ von 1591²¹, ohne sich freilich auf deren engere Zielsetzung — Aneiferung zum Studium — zu beschränken. Dies wie die Außerachtlassung des in der „ratio“ bis 1602 enthaltenen Verbots weiblicher Rollen und Kleidung sind angesichts des starken Salzburger Einflusses und Vorbildes Selbstverständlichkeiten.

Das ältesterhaltene Ottobeurer Stück, *Corona justitiae post certamen reddita. Sive D. Rupertus post virgas et exilium gloriosus Bavariae apostolus* wurde am 5. 9. 1713 zu Ehren des Abtes Rupert II. Neß als (Schul-) Jahresendkomödie aufgeführt

¹⁹ Bemerkung: „ruiniert“.

²⁰ Bemerkung: „Die Coulissen und der Schluß sind ruiniert“.

²¹ Siehe: Duhr B., Studienordnung der Gesellschaft Jesu, Freiburg 1896; Zirngibl Eberhard, Studien über das Institut der Gesellschaft Jesu mit besonderer Berücksichtigung der pädagogischen Wirksamkeit dieses Ordens in Deutschland, Leipzig 1870.

und nennt ihn in der Dedikationsformel u. a. „*almae universitat. Salisburg. assistens*“. Abgesehen vom Prolog stützt es sich stofflich stark auf zwei 90 Jahre ältere Salzburger Komödien: den zum feierlichen Einritt des Fürsterzbischofs Paris Graf von Lodron²² dargebotenen *Adplausus comicus S. Ruperto Wormatia per iniuriam depulso, Juvavii excepto* vom ersten Professor der Rhetorik Andreas Vogt und den zur Domweihe²³ aufgeführten *Der salzburgischen Kirch Anfang, St. Rupertus* von Thomas Weiß. Der ältere Salzburger Text zeigt wie der Ottoberer weibliche Rollen. Dieser sogar in großer Zahl. Allerdings betreffen alle mit einziger Ausnahme der Königinmutter Brunehildis allegorische oder Gestalten der antiken Sage, die hier in besonderer Häufigkeit auftreten und eine nicht nur im Prolog große Rolle spielen. Das musikalische Vorspiel wird von den Tugenden und Lastern *Fides divina, Spes, Charitas, Constantia, Patientia, Innocentia; Haeresis, Tyrannis, Invidia, Pertinacia, Perfidia, Luxuria* und der *Divina Providentia* bestritten. Dabei ergibt sich aus dem die Perioche beschließenden langen und sehr ausführlichen Personenverzeichnis, daß die Rollen der *Patientia* und *Invidia* doppelt besetzt waren, weil die eine Besetzung gleichzeitig mit der Rolle der *Haeresis* bzw. *Luxuria* betraut war. Der Grund liegt vermutlich in der Qualität der Sänger, die man außerhalb des Prologs durch minder gute vertreten lassen mußte, weil die Erstbesetzung der *Haeresis* noch mit den Gesangsrollen *Genius D. Ruperti* und *Honor*, die der *Invidia* mit einem *Genius* ausgestattet waren. Diese zweiten und dritten Rollen kommen im Drama und den Chören vor.

Während die aufgezählten Fälle der Durchführung mehrerer Rollen mit einem Sänger und der daraus folgenden zwei — unechten — Doppelbesetzungen künstlerische Ursachen gehabt haben dürften, ist der Anlaß der in der gesprochenen Komödie ganz auffallend häufig vorkommenden Beschäftigung von Darstellern in zwei und mehr Rollen anderweit zu suchen.

Das gesamte (musikalische und sprecherische) Personenverzeichnis zählt nur 34 Rollenträger namentlich auf, aber 28 Gesangs- und 47 gesprochene Rollen, außerdem wirken noch acht der 34 Mitspielenden als „*Salij*“. Für die Gesangsrolle „*Minos, Tenebrarum Princeps*“ und die Sprechrolle *S. Rupertus* sind keine Darsteller benannt. (Was anderwärts zu erörtern ist.) Weil dieses Personenverzeichnis nicht wie die späteren fast stets den Schlußvermerk: „*Ceteros scena dabit*“ verwendet und selbst die Träger kleinster Sprechrollen wie *Miles, Ephebus, Civis* angibt, ist anzunehmen, daß es erschöpfend ist. Außerdem aber, daß man über die aufgezählten hin-

²² 12. 10. 1621. (Kutscher, S. 40 o.)

²³ 14. und 25. 9. 1628.

aus Darsteller nicht besaß. Da üblicherweise möglichst alle Schüler bei der Jahresendskomödie Verwendung fanden, hat man also die vorhandene Spielerzahl mit fast genau der doppelten Rollensumme bedacht. Ein anderer Grund als die damals schon bestehende Freude an möglichster Mannigfaltigkeit und Fülle ist nicht abzusehen. Die Absicht, den Spielern Gelegenheit zu geben, sich in Rollen verschiedenen oder gegensätzlichen Charakters zu versuchen und zu bewähren, ist angesichts des Schematismus der Figuren und damit der Ähnlichkeit aller Rollen nicht anzunehmen.

Nur vier oder fünf in Sprechrollen mitwirkende „Principistae“, ein „Grammatista“, zwei „Syntaxistae minores“, ein „Syntaxista major“ und ein „Rhetor“ sind mit je einer Rolle bedacht, der „Poeta“ Petrus Strasser bringt es dagegen auf vier musikalische und eine Rolle in der Komödie. Hierin ist also die übliche Übereinstimmung mit dem Salzburger Vorbild²⁴ ebenso festzustellen wie in der gleichzeitigen Mitwirkung mehrerer Glieder der gleichen Familie²⁵. Bei der in Rede stehenden Aufführung waren die Synt. min. Franz Anton und Joseph Statmiller sowie die Principistae Georg Statmiller, Johann Michael und Johann Bernhard Maurus beteiligt. — Bis zum alleinigen Spiel einer ganzen Pantomime von acht Personen²⁶ oder Betrauung eines Darstellers mit sieben Rollen in einem Stück hat es Ottobeuren nach den vorhandenen Quellen allerdings nicht gebracht.

Auch die nächstjüngere erhaltene Perioche von 1717 bringt wieder eine sehr große Zahl weiblicher, allegorischer Personen, bzw. Personifikationen, aber keine einzige echte Frauenrolle. Sie unterscheidet im Personenverzeichnis nicht zwischen Sängern und Sprechern, so daß nur die summarische Feststellung der 46 mitwirkenden Schüler in 63 Rollen möglich ist. Nur zwei Spieler haben hier je drei Rollen. Wiederum wirken mehrfach mehrere Glieder der gleichen Familie mit.

Das ältere der beiden Ottobeurer Stuartdramen, die *Pacifica perfidae crudelitatis victima. Seu Maria Stuart serenissima Scotorum regina perfide suppressa, crudeliter mactata* vom 4. 9. 1720 enthält erstmals weibliche Hauptrollen (Maria und Elisabeth). Deren Frauengefolge ist allerdings noch immer recht sparsam bemessen, die allegorischen Gestalten um so reichlicher. Die Hauptrollen sind mit einem Poeta und einem Major Syntaxista besetzt. Das Personenverzeichnis bringt gegenüber den bisherigen wesentlich gesteigerte Ziffern: in Sprechrollen sind

²⁴ Kutscher, S. 78.

²⁵ In späteren Personenverzeichnissen aus den Herkunftsangaben zu ersehen.

²⁶ Kutscher, S. 79 o.

37, in Gesangsrollen 17, als Salij 13 und im Zwischenspiel 10 Schüler beschäftigt. Insgesamt haben 59 Spieler — die Tänzer eingerechnet — 90 Rollen inne!

Im *Philadelphus et Philopistus, Fidus amicus erit rarus et carus*, 1723, erscheinen wieder zwei weibliche Rollen. Von ihnen ist die Königin-Witwe Phronisis (ein Humanista), die Vertreterin mütterlicher Klugheit („materna sagacitas“), als Hauptrolle anzusprechen. Stephanobia, ihre Tochter und Schwester des Philadelphus (ein Syntaxista Minor), dient nur zur Ausrundung des glücklichen Abschlusses der Hofintrige. Das Verzeichnis der Mitwirkenden umfaßt 20 Sprechrollen „Personae Scenicae“, 14 kleinere Rollen „Juventus Aulica“ und 18 Gesangspartien im „Prologum“, den beiden Chori und Epilogus. Diese 52 Rollen sind mit ebensoviel Schülern besetzt, „Ephebi Regij Tyrann. et Phronisis, ac Philopisti“ und „Satellites Regij“ treten noch als Statisterie hinzu.

Bis zur Endskomödie von 1741 bleiben die großen Personenverzeichnisse üblich und ergeben immer wieder erhebliche Mitspielerzahlen: 1724 24 Träger von Sprech- und 22 von Gesangsrollen. Über das Verhältnis zwischen Rollen- und Spielerzahl läßt das Verzeichnis nichts erkennen, da Nebenrollen nicht einzeln angegeben werden. Unter den Sängern der Hauptrollen findet sich ein Joseph Rupert Neß aus Wangen, wahrscheinlich ein Verwandter des Abtes. — 1725 bei der Eröffnung des neuen Theatersaales werden in Hauptrollen des Dramas 14, in Nebenrollen (als Ephebi, Salij, Genij Funebres, Milites) 28 und in musikalischen Rollen 11 genannt. Von den Sängern sind drei außerdem in Sprechhauptrollen beschäftigt. — Vom *Simeon Salus eremita*, der am 27. 2. 1726 gespielt wurde, ist nur das Rollenverzeichnis erhalten, das etwa 50 sprechende und 17 singende Personen aufzählt. — Der *Catalogus Actorum* für den 6. 9. 1728 ist wieder ausführlicher, er bringt 42 Spieler in 88 Rollen, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß jeder der vier Akte in anderer Umgebung, Zeit und Besetzung spielt. Außerdem waren für Prologus und Chöre in 14 Partien 11 Sänger erforderlich, von denen nur 6 nicht schon im Drama verwendet wurden. Die Festaufführung zum 25jährigen Regierungsjubiläum Abt Ruperts II. am 11. 5. 1735 zählt einige 40 ausschließlich allegorische Rollen auf — es war also wieder die gesamte Schülerschaft beteiligt — nähere Daten über die Spieler fehlen jedoch.

Die restlichen sechs Perioden dieses Abschnittes (bis 1741) lassen erkennen, daß die Freude an der Unzahl von Rollen und deren Mißverhältnis zur Summe der Spieler abzuflauen beginnt. Die durchschnittlichen Teilnehmerziffern gleichen im allgemeinen den gewohnten. —

Der *Triumphus justitiae in Divo Ivone* . . . , aufgeführt am 8. 4. 1742 „in Musaeo DD. Theologorum“, bringt unter den Darstellern erstmals den Familiennamen des neugewählten Abtes Anselm. Seine Neffen Ignatius und Franz Sales Erb stehen an der Spitze des Syllabus Actorum. Sie scheinen nicht lange im Kloster geblieben zu sein²⁷, denn nur Ignaz wird am 5. 9. des gleichen Jahres im Personenverzeichnis der Endskomödie noch einmal erwähnt. Erst am 21. 4. 1746 (Namenstag Anselms) taucht ein Grammatista Georg Erb aus Ravenspurg auf. Um die gleiche Zeit erscheint unter der Schülerschaft der Grammatista Caspar Göhl aus Immenstadt/Allgäu. Er wird erstmals am 6. 9. 1745 als Sänger, ein Jahr darauf als „Syntaxista“ und Träger einer Sprechrolle der Endskomödie, in den folgenden Klassen (Poesie und Rhetorik) beim gleichen Anlaß als Schauspieler und Tänzer genannt. Der spätere Abt Honorat Göhl, der einen großen Teil seiner Ausbildung Ottobeuren verdankte, hat also auch auf dessen Bühne gestanden.

Die Gewohnheit der Äbte, jüngere Verwandte in ihre Klosterschule aufzunehmen, findet auch in der Folgezeit Fortsetzung: kurz nach Honorats Wahl erscheint 1770 der Grammatista Julius Göhl aus Immenstadt und bei der Endskomödie von 1780 wohl ein später Verwandter Anselms, ein Rudimentista Joseph Benedikt Erb aus Ravenspurg, der die ottobeurische Schule durchlief.

Die Darstellerverzeichnisse des fünften Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts zählen in erster Linie nur noch die singenden und sprechenden Hauptpersonen auf. Neben der abschließenden Bemerkung „Ceteros Scena dabit“ stehen jedoch häufig noch Hinweise auf die Art der Nebenrollen bzw. auf die stets zahlreiche Statisterie. Schon 1735 und 1736 waren 18 und 11 Milites zu finden. 1743 heißt es beim *Antiochus Epiphanes*: „Choristas, Pumiliones. Et Reliqua Idola seu Hebraea seu latina Sc. d.“; 1744 zu dem an Lichtmeß gelegentlich des 50. Profeßjubiläums der PP. Constantin Storf, Prior bei (der ottobeurischen Besetzung) St. Johann in Veldkürch, und Honorat Reich, Professor der Humaniora, aufgeführten *Marinus*: „Choristas, faunos, fungos Aliósqe Salibusulos . . .“ 1747 sind es „Sacrificuli, Salij, Milites etc.“, 1749 „Charites cum reliqua Geniorum turba“. Man hatte also im Chor, als Statisterie und für die zunächst bescheideneren Raum einnehmenden Zwischenspiele oder eingeschobenen Szenen (intercalares) ein reichliches Reper-

²⁷ Am 29. 9. 1762 assistierten dem feierlichen Pontifikalamte beim 50jährigen Priesterjubiläum Anselms vier seiner Neffen: „Die Zeremonien besorgte unser Wolfgang Erb, das Buch Lorenz E., Hofkaplan z. Tetttnang, die Infel trug Ignatz E., Pfarrer zu Ebenweiler, den Stab Franz Sales E., Benefiziat zu Ravenspurg.“ (Feyerabend, Bd. 4, S. 82 u.)

toire an phantastischen Personen aller Art: Zwerge, Faune, Pilze²⁸ und andere Tänzer.

1750 und folgende Jahre zeigen wieder genauere Personalisten mit stets großen Statisteriezahlen. Besonders rollenreich muß die Endskomödie von 1752 gewesen sein, da ihr Personenverzeichnis trotz der namentlichen Aufführung von zehn Choristen, neun Soldaten, sechs Priestern²⁹, vier Bürgern Babylons und zwei Jünglingen noch die Bemerkung „Caeteros Sc. d.“ enthält. Diese von nun an fast ständige Anmerkung entbehrt in der Folgezeit bis zum Schluß nähere Zusätze über die Zusammensetzung von Chor und Statisterie. Dagegen erscheinen im Personal der Endskomödie von 1770 erstmals deutsche Rollen, deren Verwendung im eigentlichen — natürlich lateinischen — Stück und seinen Chören nicht erklärlich ist. Obwohl in der Perioche zu dieser „Felicitas“, die in Rom spielt, ausdrückliche Angaben fehlen, sind die Rollen Veitl, Balthes, Haussknecht, Hanss, Stöffele, Jäger, Jodl, Theiss nirgends anders als im Zwischenspiel zu suchen. Diese Perioche enthält auch das letzte ausführliche Verzeichnis mit 43 Mitwirkenden und dem Zusatze „Reliquos Sc. d.“.

Das im siebenten und achten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hervortretende Überwiegen der musikalischen Aufführungsteile zieht naturgemäß immer geringere Nachrichten über die Sprechrollen nach sich. Diese Entwicklung ist kurz vorm Ende des Jahrhunderts so weit gediehen, daß bei dem rein musikalischen Stück zum 25. Regierungsjubiläum Abt Honorat Göhls am 19. 6. 1792 an Sprechrollen nur noch die deutschen des Zwischenspiels genannt werden. Analog ist die Lage 1793, während die jüngste Perioche, ein „Ludovicus XVI.“, noch einmal das alte System der Trennung in Trauerspiel und eingeschobene allegorische Chöre zeigt.

Die Zahl der Mitwirkenden (der Endskomödien) war — solange die Periochen genaue Festlegung erlauben — in Übereinstimmung mit der durchschnittlichen Schülerfrequenz (50) immer etwa 40—50. Im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts muß darin eine wesentliche Änderung eingetreten sein, da die Schülerzahl sich vervierfacht hatte. Der Chronist P. Maurus, der ab 1785 selbst Schulpräfekt und Lehrer der „Dicht- und Redekunst“ geworden war, berichtet über diese Vergrößerung der Schule und die Gründe, die dazu führten:

Da sich in den deutschen Städten, gleich wie in den von den Franzosen entweder schon okkupierten, oder durch Freiheitsgrundsätze schon angesteckten Ländern allgemach eine große Unsittlichkeit und Zügellosigkeit zeigten, so trugen christliche Eltern vieles Bedenken, ihre Kinder den hohen Schulen, oder andern . . ., besonders nach geschehener Aufhebung

²⁸ fungus kann auch heißen: Dummkopf. — ²⁹ „Sacrificuli“.

der Gesellschaft Jesu, anzuvertrauen, und wünschten vielmehr, dieselben unter eine religiöse engere Aufsicht zu stellen, und gegen das Zeitverderbnis zu sichern. Hierzu hatte eben Ottenbeuren ... arbeitliebende Männer, erforderliche Mittel, und geräumige Plätze inner seiner Mauern genug. ... so geschah es sehr bald, daß die hiesige Schule, welche sonst gewöhnlich über 50 lateinische Schüler, zählte nicht vom Jahre 1789 bis auf das Jahr der unglücklichen Auflösung, aus beinahe 200 derselben alljährlich bestand, und diese hatten sich nicht bloß aus Schwaben, aus der Pfalz, Baiern, Vorderösterreich, Tirol und der Schweiz³⁰, sondern auch aus Frankreich, Piemont, Sardinien, Mailand, Veltelin und Graubündten am hiesigen Orte gesammelt³¹.

P. Maurus schildert im Anschluß an Vorstehendes eingehend die Maßnahmen, die Abt Honorat der Unterbringung dieser großen Anstalt widmete, an der „sich gewöhnlich weniger nicht als zwölf Ordensgeistliche mit dem Unterrichte der Schuljugend beschäftigten“³². Die wenigen nach 1789 erhaltenen Periochen jedoch bringen über die zweifellos gegenüber früher gewachsene Mitwirkendenziffer keine oder unzulängliche Angaben. Nur die große Spielerzahl (17) im Zwischenspiel von 1793 — wobei „Herr Jos. Höss, Lehrer der Iten und IIten Klasse“ außer seinem Gesangspart die männliche Hauptrolle innehat — und 1799 im Trauerspiel (24) deuten neben der üblichen Statistriebemerkung darauf hin.

Vom fünften Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts an beginnen weibliche Titelrollen zahlreicher zu werden. So erscheint am 2. 9. 1744 eine *Joanna Aurelianensis*, 1749 zu Anselms Namenstag *Perseus und Andromeda*, 1750 eine *Athenais*, 1751 der *Ingeniosus amor conjugis ... Ansbertae ...*³³, 1753 eine *Eudoxia*. 1755 tritt eine böse Schwiegermutter mit dem Helden im Titel auf, während 1762 die *Ancilla Ibera*, 1766 die erste *Alceste Phoebe et Amoris beneficio rediviva*, 1768 eine zweite *Maria Stuarta*, 1770 die erwähnte *Felicitas* und 1793 die zweite *Alceste rediviva* wieder die Gattung der erbaulichen und beispielgebenden Frauenrollen darstellen. Solche fehlen auch in Nebenrollen und Chören nicht. Mit der hervorgehobenen Ausnahme erscheinen weibliche Rollen ungünstigen Charakters nicht im Titel und überhaupt erst spät. So 1776 gleich zwei. Im Trauerspiel die ränkevolle Kaiserin Ariadna, in den musikalischen Szenen die böse Königin Semiramis von Assyrien. 1779 kommen im *Ludwig IX., heiliger König in Frankreich* sogar eine ausgesprochene Intrigantin, die ihres Ehemannes böser Geist und Untergang ist, sowie eine intrigante Liebhaberin und Helfershelferin der ersten vor.

Der nahen Vergangenheit oder gar Gegenwart entnommene Frauenrollen sind natürlich ganz verschwindend an Zahl. Das

³⁰ Wie bisher schon. — ³¹ Feyerabend, Bd. 4, S. 238/39.

³² Feyerabend, Bd. 4, S. 241 M.

³³ Griseldisstoff.

Zwischenspiel von 1793 zeigt als Parallele zum Drama *Musium Raub und Rettung einer Witwe Elsbet von Rehlingen*.

Während man noch 1792 neben dem musikalischen *Josephus honoratus* ein Zwischenspiel pädagogischen Charakters aus der Sammlung *Etwas wider die Mode* des Augsburger P. Franz Xaver Jann bietet, der sich in seinen Schriften erbittert gegen den Zeitgeschmack und moralischen Verfall wendete, zeigt 1795 die Festaufführung vor Clemens Wenzeslaus, daß man sich der Gegenwartsmode immerhin etwas genähert hat. Im *Sonnenaufgang im Norden* treten vier weibliche Personen auf. Da nur der erste Akt gedruckt erhalten ist, wird die kritische Bewertung ihrer Rollencharaktere stark beeinträchtigt. Die „Kammermagd“ Verte scheint jedenfalls den diesem Beruf in der späteren Operette (des weltlichen Theaters) zufallenden weiblichen Typus noch nicht zu vertreten. Im letzten Stück schließlich erscheinen an weiblichen Rollen: die Königin Antonie (Marie Antoinette), eine Prinzessin, die Gräfin de la Tour, die Kammerfrau der Königin und die Kammerjungfer der Gräfin.

Alles zusammengenommen ergibt sich für Ottobeuren neben dem Überwiegen der ausgesprochenen Männerstücke und abgesehen von den allegorischen Personen eine sehr bescheidene Anzahl weiblicher Rollen, denen man ja auch kaum ausreichend gerecht werden konnte. Außerdem bedurfte der hier bis zum Ende kaum unterbrochene und keineswegs vollkommen verflachte alte Stil keiner nennenswerten Zuziehung von Frauenrollen. Die Verwendung von Darstellerinnen und Sängerinnen — etwa aus dem Kreise der Ortseinwohner — oder gar von Berufskünstlerinnen ist natürlich ausgeschlossen.

Die aus den Waaler Akten zu gewinnenden Einblicke in die Ottobeurer Kostümbestände erhärten diese Feststellung dadurch weiterhin, daß sich zahlenmäßig nur geringes weibliches Kostüm findet. Das Oberdorfer Inventar von 1811 bringt unter der Rubrik „An Kopf-Bütze“, die eine größere Zahl männlicher Perücken und „Schnautzbärde“ aufweist, an weiblichen Effekten nur: 1 „Schwarze Frauzimmer Toure“³⁴, 1 „blaue Chapeau Toure“³⁴, 1 „Titus perrique mit 6 flöchten mit Boukeln und Stirnbände“, 1 „Blondes Haarzöpfel“, 3 „paar Frauzimmer Boudern“ (?), 1 „Frauzimmer Kissen“, 1 „Haarzöpfel“. Die Randbemerkung zu dieser Aufstellung „sind sämtlich in einem Kistchen von Sturzblech“ läßt auch ihrerseits erkennen, daß die Kopfputzbestände, die die Reichsabtei überdauerten, sehr bescheiden waren.

Die Liste der Kostüme fällt dafür desto reichhaltiger aus. Aber auch hier kommt das weibliche Element nur wenig zur Geltung. Unter zahlreichen Uniformen aller Art, Bauernkleidern, dem Kostüm für „Pierrau“: 1 „Websjäckel und Rock

von schwarzem Glanzschechter“, 1 „Schleyer von Mouselin“, 1 „Haube mit Schleyer“³⁴, 1 „Hanswurstkleid von Leinwand“³⁵. Hierher gehört schließlich auch das „hölzerne Bügel-eisen“ und 1 Schere, während der überwiegende Teil der aufgeführten Gerätschaften oder Berufsattribute ausgesprochen männlichen Beschäftigungen zuzählt.

Aus dem Waaler Verzeichnis von 1816 sind die etwa noch von Ottobeuren stammenden Kostüme nicht mehr auszuscheiden. —

In mehreren Fällen ergeben die Periochen, daß Tiere auf der Bühne Darstellung fanden. Allerdings wohl in allen Fällen, die sich dazu eigneten, durch Menschen. Zunächst zur Bereicherung der szenarischen Ausdrucksmittel oder zu rein dekorativen Zwecken, später aber sogar als wichtiger Handlungsbestandteil. Im Programmheft zum *Heinrich III.* vom 8. 5. 1737 steht als Inhaltsangabe des ersten Chores: „Die Grausamkeit bemüht sich / aber umbsonst / daß die drey Tugenden³⁶ von wilden Thieren zerrissen werden.“ Dies waren ein Bär und ein Löwe, die ein Grammatista und ein Rudimentista zu spielen hatten. — Beide Tiere werden, ebenso besetzt, auch 1739 im *Syllabus Actorum* aufgeführt. Ihre Rolle im Drama ist aber aus der Perioche nicht ersichtlich. Des Bären Kostüm ist als „Bähren Hauth“ im Oberdorfer Inventar zu finden. — Die Handlung im ersten Chor des *Sedecias* vom 2. 9. 1748 wird beschrieben: „Der Engel der Stadt Jerusalem fanget auff der Jagt einen flüchtigen Löwen.“ Im Personenverzeichnis sind zwar zahlreiche Venatores, nicht aber der Löwe vermerkt. Die Szene ist als allegorische Parallele des Dramas gedacht. — Im Regiebuch der Festsaufführung zu Abt Anselms Professjubiläum am 16. 8. 1756 ist am Ende der 1. Aria des 2. Chores, in dem „Der Salomon zu einem König gesalbt wird“, bemerkt: „discendit (Salomo) à curru Triumphali“ und anschließend: „Discedunt leones cum curru.“ Am Schlusse des folgenden Terzetto heißt es: „leones adveniunt cum curru Triumphali“, holen also den König wieder ab. Im zugehörigen Personenverzeichnis finden sich die Tiere jedoch nicht, da sie vermutlich aus Pappe waren. Im Oberdorfer Inventarium steht außer der „Bähren Hauth“ der „hölzerne Papaquai“ verzeichnet, der sehr wahrscheinlich 1795 in der Aufführung vor Clemens Wenzeslaus mitgewirkt hat. Allerdings wird das im *Sonnenaufgang im Norden* auftretende Tier „Kakatu“ genannt. Der Diener des Gouverneurs im Nordlande — Belleroni, ein Mohr — hat den Kakatu gefangen, „eine Schaar Nordländer

³⁴ Randbemerkung: „mangelt“.

³⁵ Randbemerkung: „ein weibliches“.

³⁶ Pietas, Prudentia et Clementia.

tritt mit Kolben und Spießen bewafnet herein. Zween davon tragen einen großen Käfig mit einem Kakatu darin. Worunter ein Marsch gespielt wird.“ Das Tier wird nun von der mitleidigen Gouverneursfrau mit einem besseren Vogelkorb versehen. Es kann sogar sprechen, übt diese Kunst aber nicht auf der Bühne aus. Der verräterische Mohr berichtet nur, daß der Vogel ihn als Spitzbuben angeredet und den Namen der Gouverneurin gewußt habe. Die erwähnte Kammermagd Verte glaubt, in dem Tier ihr früheres Eigentum zu erkennen. Die Unvollständigkeit des Textbuches läßt nur den Schluß zu, daß der Kakatu eine beträchtliche Rolle in dem Stück gespielt haben dürfte, da man von ihm vermutet, daß er der Vorbote des abwesenden Gouverneurs sein könne. Vielleicht sollte er im weiteren Verlauf sogar zum Anlaß der Auffindung des Vaters der Verte werden.

Diese den Dokumenten nach umfänglichste Tierrolle ist naturgemäß in dem Stück enthalten, das den meisten Unterhaltungscharakter trägt, der in der Verfallszeit in Freising und Kempten in weit größerem Umfange zu beobachten ist.

Die Besetzung der Rollen zeigt schon im ältesten Stück von 1713 die Eigentümlichkeit, daß für eine musikalische Hauptrolle — „Tenebrarum Princeps Minos“ — kein Rollenträger angegeben wird. Diese Gewohnheit hält sich bei einzelnen Stücken bis 1743. Im Personenverzeichnis der *Vitis putata faecundior* vom 29. 3. 1743 erscheint in der Rolle „Vinitor“ der „Spectatissimus D. Franz Anton Scherer, Ludimagister Ottoburanus“, — später nur „Principiorum magister“. Vielleicht verbarg sich unter der früheren Übung scheinbar unbesetzter Rollen jeweils der Ludimagister oder sonst ein Lehrer. Nach den auf S. 160 näher erörterten Gepflogenheiten ist Scherer als Dichter dreier Stücke in den Jahren 1743/44 anzusprechen. 1766—92 wird die Besetzung einer oder mehrerer, meist musikalischer Hauptrollen mit „N. N.“ bezeichnet, obwohl die Angabe mitspielender Lehrer nicht fehlt.

Außer den Lateinschülern des Klosters kommen als weitere Spieler bloß die in der Ausbildung stehenden „jungen Ordensgeistlichen“ (fratres Clerici), nur einmal der Konvent als solcher³⁷ in Frage. Ihre Beteiligung neben dem Lehrer jüngerer Klassen, der meist eine Hauptrolle innehatte, ist später die Regel, so daß manche jahrelang mitwirkten, auch noch, wenn sie bereits ein geistliches Amt trugen. So der „Nobilis ac Spectatiss“. D. Jos. Anton Biesenberger, der, 1728 als Rhetor erstmals genannt, bis 1735 als „SS. Theol. ac SS. Can.

³⁷ 1781, 50jähriges Profeßjubiläum des P. Joh. Ev. Precht. Desgl. Weihenstephan, wo der Konvent selbst am 5. 7. 1753 den Namenstag des Abtes mit Theateraufführung feierte.

Stud. und Cand.“ außer einer zehnjährigen Unterbrechung von 1741/51 als „Notarius Publicus Caes.“ dem Theater vornehmlich in Schauspielhauptrollen bis 1763 treu blieb. Ebenso die „Ornatiss. ac Doctissimi“ DD. Franz Jos. Busenbenz und Cajetan Eugen Sold als Vicarii der Dörfer Günz und Böhen. Auch der obgenannte Scherer entstammte der ottobeurischen Bühnentradition.

Während 25—30 Jahren des ottobeurischen Barocktheaters nimmt wie anderwärts³⁸ der Tanz einen breiten Raum ein: erstmals enthält 1725 die Perioche des *Gundobert* im „Syllabus Actorum“ einen Absatz „Salij“³⁹. Drei Poetae, je zwei Syntaxistae Majores und Minores sowie ein Grammatista sind darunter aufgeführt. Doch ergeben weder der „Innhalt“ noch das Szenarium Anhaltspunkte für ihre Verwendung im Stück. Daß die Bezeichnung „Salij“ etwa ihren ursprünglichen Sinn haben sollte, ist stofflich ausgeschlossen, sie ist vielmehr als „Saltatores“ aufzufassen⁴⁰. Auch 1728 zählt die Perioche der *Veritas orbis Domina* im „Catalogus Actorum“, der nach den Schulklassen geordnet ist, verstreut die Namen von 15 „Salij“ auf. Zwischen III, 3 („Der Römische Fürst / indem er freyeren Luft schöpffet / fangt an wegen der neuen Lehr⁴¹ Sorg zu nehmen.“) und III, 4 („Durch dessen Bedeuthuß aber zur Verfolgung der wahren Lehr häfftig entzündet / eylet der Fürst nach Rom.“) schiebt sich die Bemerkung: „Kommet entzwischen ein Tantz.“ Hier ist es nach dem Inhalt von III, 4 nicht unmöglich, daß die „Salij“ ihrem altrömischen Charakter entsprachen. — Die 17 in der Perioche von 1729 auf gleiche Weise wie im Vorjahre aufgezählten Salii scheinen im ersten und zweiten Akt mit einem Bauern- und einem Tanz der „Hof-Jugend“ beschäftigt gewesen zu sein. In den aus 1734—40 erhaltenen Periochen fehlen die Rolle des Salius und jede Andeutung eines Tanzes. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß die üblich gewordenen Scenae „intermediae“ oder „intercalares“ den in jedem Syllabus Actorum verzeichneten „Epehi“ Gelegenheit dazu geboten haben.

Das Darstellerverzeichnis des *Joannes Calybita* (1741) enthält wieder 13 Salii neben mehreren Epehi. I, 6 ist ein „Saltus Umbrarum“ („Freuden-Tantz“ der „Höll / Betrug / Natur / und Liebe der Elteren“). Im *Grande Modicum sive Marinus ex lapsu incauto totus Marianus* zu Lichtmeß 1744 ist I, 3 „Saltus“, der Marinus vom Treiben der Zechgenossen ab-

³⁸ Kutscher, S. 79/80.

³⁹ Eigentlich ein unter diesem Titel von Numa Pompilius begründetes römisches Priesterkollegium.

⁴⁰ Das Wort „Saltator“ war für die Römer mit verächtlichem Nebenbegriff verbunden. — ⁴¹ Christentum.

stößt⁴². Das Personenverzeichnis erwähnt nur generell neben anderen Statistiergruppen „Salibusuli“. Der zweite Akt der *Joanna Aurelianensis*, Endskomödie desselben Jahres, „praesentat Scenas sequentes cum saltu Pastorum“. Die Teilnehmer sind als „Salij“ wie im Personenverzeichnis des „Marinus“ behandelt. Das Verzeichnis zur *Fortitudo Amoris* am Namenstage Anselms 1747 bemerkt nur kurz: „Salij etc. in Theatro spectabuntur“, das der Endskomödie des gleichen Jahres zählt 13 Salii namentlich auf, sie haben nach I, 3 einen „Tantz“ auszuführen. Der bei gleichem Anlaß im folgenden Jahre aufgeführte *Sedecias* enthält als III, 3 einen „Saltus Umbrarum = Der Todtentantz“, wofür elf Umbræ, aber nur ein Salius benannt sind. Dagegen sind bei der 1749er Namenstagsaufführung zwar neben drei „Nereides“ auch „Charites cum reliqua Geniorum turba“ beschäftigt, aber ein Tanz nicht angemerkt. Von nun an werden die Nachrichten über den Tanz immer spärlicher: noch 1750, 51 und 53 werden zahlreiche Salii aufgezählt, ihre Tätigkeit im Szenarium aber nicht erwähnt. Dann verlieren sich auch diese Spuren, woraus aber weniger auf Wegfall des Tanzes zu schließen ist, weil die überlangen Personenverzeichnisse — wie erwähnt — abgekommen waren. Im ersten Chor der Endskomödie von 1763 wird „Joannes von Herode verurtheilet“. Salome verlangt den Kopf des Täufers in einem Rezitativ mit Herodes und Herodias, von ihrem Tanze ist natürlich keine Rede. Ebenso wenig an gleicher Stelle 1767, wo „Die Anbettung des goldenen Kalbs“ Thema ist.

Unter der Regierung Honorats fehlt jede weitere Erwähnung von Tänzern und Tanz, obwohl dazu im *Idill* oder *Schäfergedicht*, aber auch in der *Alkeste rediviva* sicher Gelegenheit gewesen wäre. Es ist also nicht ganz ausgeschlossen, daß Honorat, der der Vokalmusik sein Hauptaugenmerk schenkte, diese mimische Form zurückdrängte oder geradezu beseitigte. Ähnliches scheint sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auch in Salzburg ereignet zu haben.

Der Überblick über den ottobeurischen Bühnentanz ergibt, daß er niemals selbständig, außerhalb der Handlung oder in nur losem Zusammenhang (Ballett), nie als Einzel-, sondern ausschließlich als stoffverbundener Gruppentanz auftrat, um der Abwechslungsfreude des älteren und späteren Barockdramas Vorschub zu leisten.

4. Dramen, Dichter, Komponisten.

Vom Theater der Reichsabtei Ottobeuren sind uns aus den Jahren 1713—1801 insgesamt 102 Titel von Theater-

⁴² „Spectatis in sylva Orcinianis Congerronum ludis, mox in se revertitur.“

stücken (Aufführungen)¹ verschiedenster Art bekannt. 83 Stücke sind als Periochen (meist gedruckte Programmhefte) — unter ihnen 16 außerdem vollständig, größtenteils handschriftlich — im Besitze des Klosters Ottobeuren erhalten. Von weiteren 19 Aufführungen waren nur die Titel zu erschließen, allein 16 aus Ruperts *Diarium*. Die Einweihung des neuen Spielraumes (6. 9. 1725)² eröffnet eine neue, die Glanzperiode des Ottobeurer Barocktheaters. Von den vierzehn bereits vor 1725 unter Abt Rupert II. gespielten Stücken sind nur fünf als Periochen³ erhalten.

Abt Leonhard Widemann errichtete, unterstützt durch den Prior Niklas Ellenbog, 1509 zu Beginn seiner langen Regierungszeit eine Buchdruckerei, „wobei ohne alle Beihilfe einer weltlichen Hand nur Mönche . . . angestellt waren“⁴. Die historischen Aufzeichnungen enthalten jedoch keine Angabe über theatralische Betätigung zu jener Zeit. Noch unter ihrem Gründer wurde die klostereigene Druckerei 1525 infolge des Bauernkrieges, „welcher dieser Arbeit durch Zerstörung der Formen einen längeren Stillstand gebot“, vorübergehend eingestellt. Das Kloster erlitt schwere Plünderungsschäden. Über das weitere Schicksal berichtet P. Maurus nur kurz: „Die Druckerei, welche beiläufig vor anderthalb hundert Jahren in weltliche Hände kam, besteht noch jetzt. . .“⁵ Zum bezeichneten Zeitpunkt (Anfang der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts) erwähnt er sie jedoch nicht. Sie scheint bis zu ihrer (wohl durch Verkauf erfolgten) Verweltlichung sich wesentlich mit dem Druck geistlicher Schriften befaßt zu haben⁶. Der Mangel an erhaltenen anderen Druckwerken des eigenen Betriebes dürfte also weniger dem Fehlen jeglichen Theaterspiels zuzuschreiben sein als diesem engeren Aufgabenkreis der Druckerei und den verschiedentlichen Schädigungen der Folgezeit⁷.

Ob die Sitte, Theaterprogrammhefte drucken zu lassen, überhaupt erst unter Abt Rupert II. Eingang fand, ist nicht zu entscheiden. Die erste sichere Spielnotiz stammt zwar noch aus der Regierungszeit seines Vorgängers, die älteste erhaltene Perioche aber von 1713. Sie und die neun Nächstfolgenden (vorhandenen) sind in zeitlicher Reihenfolge bei Joh. Mayr in Kempten, Ad. Jos. Ebel in Mindelheim und Caspar Roll in

¹ Selbständige Zwischenspiele sind hierbei nicht mitgezählt.

² „Ambitio severe castigata in Gundoberto, Longobardorum rege.“

³ Davon zwei auch vollständig.

⁴ Feyerabend, Bd. 2, S. 790 M.

⁵ Feyerabend, Bd. 2, S. 793 o.

⁶ Feyerabend, Bd. 2, S. 791/92.

⁷ Siehe auch: Bernhard, Mag. Die Buchdruckerei des Klosters Ottobeuren. (Studien u. Mitteilungen aus dem Benediktiner- u. Cisterzienser-Orden, 1881, 4. Heft, S. 313/22.)

Kempten hergestellt. Erst ab 1734 ist die „verweltlichte“ Ottobeurer Druckerei mit Joh. Balthasar Wanckenmiller vertreten, der das Kloster bis zur Säkularisation treu blieb⁸.

Mit zwei Ausnahmen⁹ sind sämtliche Ottobeurer Programmhefte, ebenso alle handschriftlichen Texte im Quartformat gehalten. Der in Salzburg¹⁰ übliche Unterschied zwischen großen Aufführungen (Quart) und kleinen (Duodez) ist unbekannt.

Die 83 in Programmheften oder vollständig erhaltenen und die 19 nur dem Titel nach bekannten Stücke gliedern sich ordens- und zeitüblich weit weniger nach literarischen, künstlerischen oder stofflichen Gesichtspunkten als nach den Aufführungsanlässen. Der hervorragendste ist wie anderwärts natürlich der Schuljahresschluß, mit dem die „Endskomödie“ untrennbar verbunden ist. In der Widmung fast immer als „ludis autumnalibus acta, exhibita, repraesentata“ usw. bezeichnet, ist sie die Hauptaufführung des Schul- wie Kalenderjahres und eine feststehende Einrichtung. Ihre Termine schwanken von 1713—55 nur unwesentlich zwischen dem 1. und 6. 9., am bevorzugtesten sind der 6. oder 5. 9. Erstmals 1756 wird mit dem 16. 8. wegen Anselms Profeßjubiläum eine Ausnahme gemacht. Doch schon im folgenden Jahre wird zwar in der Dedikationsformel das Jubiläum (Jahrestag) ausdrücklich erwähnt, der gewohnte Zeitpunkt aber wieder eingehalten. Eine bedeutende Terminabweichung erfährt das nur namentlich bekannte Herbstspiel des Jahres 1766, das an Stelle der fälligen Endskomödie als Festaufführung zur Einweihung der prächtigen Stiftskirche¹¹ zu gelten hat. Die Oper *Alceste Phoebe et Amoris beneficio rediviva* wurde, nachdem die einfache Einsegnung am 31. 8. (Schutzengelfest) durch den infulierten Abt Sigmund, Generalvikar des Heiliggeistordens und Spitalmeister zu Memmingen und Wimpfen sowie die Hauptweihe am 28. 9. durch Fürstbischof Joseph von Augsburg und seinen Koadjutor, Fürstbischof Clemens Wenzeslaus von Freising, vorangegangen waren, am 29. 9., 2. und 5. 10. aufgeführt. — Unter Abt Honorat Göhl (1767—1802) schwankt der Termin der Endskomödie zwischen dem 26. 8. und 6. 9.

Alle Endskomödien sind mit der bis auf unwesentliche Abweichungen und Zusätze stereotypen Dedikationsformel dem regierenden Abt gewidmet. Die Formel enthält die wesentlichen

⁸ Noch Feyerabend läßt bei ihrem damaligen Inhaber Joh. Bapt. Ganser drucken.

⁹ *Sol Austriaco-Bavarus*, 20. 7. 1723 (Folio); *Simeon Salus Eremita*, 27. 2. 1726 (Duodez).

¹⁰ Kutscher, S. 45.

¹¹ Im Bau seit 1737.

Titulaturen¹², aber auch die schmeichelhaftesten Prädikate („Abbas vigilantissimus“, „dominus Maecenas gratiosissimus“, „Dominus ter gratiosus“) des Abtes, dem die jeweilige Komödie „in humillimum et devotissimum obsequium dedicata“ ist. Allerdings sind diese sämtlichen Epitheta reine Formalien, da sie jedem Abt sofort nach Amtsantritt mit bloßer Namensänderung zgedacht werden.

Häufig enthält das Titelblatt der Endskomödienperiode den Zusatz „pro distributione praemiorum“. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird er als selbstverständlich nicht mehr angeführt.

Von den 102 bekannten Stücken sind 65 Aufführungen zum Schuljahresschluß und zur Prämienverteilung, 24 entfallen auf Regierungs- oder Profestjubiläen, Benediktionsfeier, Geburts-, Namens- und Jahrestage. Dreizehn weitere gelten besonderen Gelegenheiten: zwei Aufführungen zur Fastenzeit (1718, 1726); eine *Meditatio in Scenam data*“ (1732)¹³; eine Schulaufführung zu Ehren des seligen Isidor, Patrons des Kirchenrechts (1742); drei Aufführungen (1731, 1743, 1756) der Marienkongregation¹⁴; die Festspiele zum geplanten Besuch Kurfürst Max Emanuels von Bayern (20. 7. 1723) und bei der Anwesenheit von Clemens Wenzeslaus (1795). Für die vier restlichen Stücke schließlich, darunter zwei Kantaten, wird der Anlaß weder aus Daten noch Inhalt ersichtlich. Auch diese Programmarten tragen auf dem Titelblatt umständliche Dedikationen unter weitläufiger Anführung sämtlicher Namensteile, Titulaturen und Ämter der Widmungsempfänger.

Die Endskomödien waren außer mit Chören fast stets mit Zwischenspielen und eingeschobenen Szenen versehen, in denen sich lustspielmäßige und possenhafte Elemente zeigen durften. Rein komische Aufführungen dagegen, die nicht als humoristisches Beiwerk ernsthafter Stücke zu gelten haben, fehlen im (erhaltenen) Ottobeurer Material ebenso gänzlich wie irgendwelche Nachrichten über die anderwärts so beliebten Schlittenfahrten. Die Jubiläums- und Namenstagsspiele sind häufig ausgesprochene Gelegenheitsdichtungen, in handgreiflicher Weise auf das Festobjekt zugeschnitten. Hier wird auch dem Zeitgeschmack des ausgehenden 18. Jahrhunderts einigermaßen Rechnung getragen. Eine *Ode applaudentis Ottoburae* feiert

¹² Rupert II. ist: „S. R. I. praelatus, liberi-imp.-exempti mon. Ott. Abbas, S. C. et R. C. M. actualis consiliarius et sacellanus perpetuus, almae universitat. Salisburg. assistens.“

Anselm: „S. R. I. Praesul“ usw.

Honorat: „S. C. M. capellanus perpetuus“ usw.

¹³ Wahrscheinlich Aufführung der Marienkongregation.

¹⁴ Gegr. 1729 für die ottobeurische Schülerschaft durch Abt Rupert II. (Feyerabend, Bd. 3, S. 700 o.)

1765 das 25 jährige Regierungsjubiläum Anselms; das *Idill oder der dem großen Pan opfernde Hirt Palemon* 1781 das 50 jährige Profößubiläum des Seniors des Reichsstifts, P. Joh. Ev. Precht, und 1793¹⁵ das 50 jährige Priesterjubiläum des Pfarrers Jos. Suiter vom Gebietsdorf Hawangen; ein *Schäfergedicht* 1790 den Jahrestag der Wahl Honorats und eine Dichtung gleichen Titels als *Palämons Namenstag* 1791 den Namenstag des P. Subprior Gregorius Hilber.

Mit der Regierungsübernahme des musikliebenden und -fördernden Abtes Honorat fand die anderwärts in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Blüte gelangte Kantate auch in Ottobeuren stärkeren Anklang. Von drei Werken dieser Gattungsbezeichnung sind Programmhefte erhalten. Darunter das einer Vertonung von Zachariäs *Tag(es)zeiten* durch den Kapellmeister Benedikt Kraus¹⁶. Die gedruckten Programme besagen nichts über den Aufführungsort der Kantaten. P. Maurus berichtet¹⁷, daß zum 50 jährigen Profößubiläum Honorats (15. 11. 1801) die von ihm verfaßte, von P. Theodor Klarer gesetzte Kantate *Das Opfer Noahs* und Haydns *Schöpfung* in dem „sogenannten hohen, oder Kaisersaale aufgeführt“ wurden, wo musikalische Darbietungen auch bei der Festtafel am 29. 9. 1766 und 1748 zu einem Besuche des Wiener Weihbischofs Franz Anton Marxer stattgefunden hatten. Andererseits wurden „2 geistliche Chöre und 2 Arien“ am 14. 5. 1800 im Theatersaal gesungen, denen der französische Divisionsgeneral Dominique René Vandamme „auf der Loge“ beiwohnte.

Der stofflich so stark an Salzburger Vorbilder erinnernde *Rupertus* von 1713 entspricht in seiner, auch außerhalb des Prologs und der Chöre umfangreichen Anwendung allegorischer Personen und Vorgänge wie im ganzen Aufbau dem „Typus des älteren Barockdramas“¹⁸. Er ist in allen drei Akten durchsetzt mit Szenen, die außer Allegorien Personen aus der antiken Mythologie enthalten, sich aber dem Gang der Handlung ungefähr einfügen. Sie bedeuten keine eigentlichen Parallelen oder Vorbilder im späteren Sinne und stehen untereinander nicht in Zusammenhang¹⁹. Das „Vorspihl“ zeigt allgemeinen Inhalt (Seeschlacht zwischen Tugenden und Lastern). I, 5 enthält zwei Arien und bringt eine Art von allegorischem Kommentar zum Gesamtstück, ohne mit den vier vorangegangenen

¹⁵ Einzige Wiederverwendung eines ottobeurischen Stückes.

¹⁶ Feyerabend, Bd. 4, S. 185 u.: „Benedikt Kraus, ehemaliger Kapellmeister in Trient, der sich mehrere Jahre hier aufhielt.“

¹⁷ Feyerabend, Bd. 4, S. 333/34.

¹⁸ Kutscher, S. 56 u.

¹⁹ „Deutsche Literatur“, Reihe „Barockdrama“, Bd. 3, das „Ordensdrama“, Leipzig 1931, S. 34: „seit 1723 herrscht (in Ottobeuren) das Melodram“, ist wohl Druckfehler.

Szenen des Dramas ursächlichen Zusammenhang zu haben: „Indeme der GOTTES-Dienst und die Jungfrauschafft Ruperto Krantzlein flechten / werden von dem Neid und Ketzerey Dörner undermischtet / auß welchen aber die Gedult Rosen hervorziehet.“ Die Virginitas ist laut handschriftlicher Anmerkung „floribus“, die Religio „lauro coronata“. I, 9: „Es ist schier kein Handel / welcher nit durch ein Weib herkommet“ —, steht als allegorische Szene bereits in naher Verbindung mit der Handlung (die Königin Mutter Brunecchildis intrigiert gegen Rupertus) und wird von zwei Genien mit einer Arie bestritten. Der den ersten Akt beschließende „Chor“ knüpft an die in der vorhergehenden Szene gezeigte Austreibung Ruperts aus Worms unmittelbar an und gibt allegorisch den Inhalt der folgenden Akte an: „Der in dem Elend herumb wanderende Genius²⁰ deß H. Ruperti empfanget von der Göttlichen Vorsichtigkeit Trost / und die Ertz-Bischöfliche insignia, zu dem Vorzeichen deß künftigen Salzburgischen Ertz-Stifts.“

Der erste Akt trägt in der Perioche den Sondertitel „Ruperti Kampf“. Im zweiten wird „Der Sig Ruperti“ dargestellt. Die Allegorien II, 4 („Die höllische Richter Minos, Aeacus, Rhadamantus ziehen den Übelthäter zur verdienten Straff“, wobei Tisiphone und eine Furia mitwirken) und II, 6 („Die Ketzer- und Abgötterey suchen einen Riegel vorzuschutzen“ — gegen Ruperts Sieg) schließen sich unmittelbar den vorangehenden Szenen des Dramas an, II, 7 dagegen gibt genaueren Inhalt des Folgenden: „Der Göttliche Glaub wecket auff das Bayren-Land / welches von dem Fürsten der Fünsternus geleitet worden.“ Dessen äußeres Zeichen im Bühnenbild erläutert die Anmerkung: „In medio erigit ara ad statuum Jovis.“ Der Chor am Ende des zweiten Aktes trägt zwei Arien ganz allgemeinen Inhalts vor: „Die Ehr strebet nach denen / so sie fliehen: und flieh die / so ihr nach streben.“ Die zweite Szene des dritten Aktes — „Ruperti Sigskrantz“ — wird von zwei Genien bestritten und ist gleichen Charakters: „Glückselig ist der Regent / welcher denen schlimmen Rätthen kein Gehör stattet.“ III, 6 dagegen rekapituliert allegorisch die Handlungsvorgänge („Der Glaub erlöset das von der Abgötterey in den Irrgarten verführte Bayren / und thut zugleich dem Abentheur Minotauro die Abgötterey aufopfferen“), III, 8 greift sogar in die Handlung ein: „Die Begirden Austrasiae²¹ suchen Rupertum, ihme die Wormbserische Inful wider heimzustellen.“ Der Epilog schließlich gibt in einer Aria des Ganzen erbauliche Lehre: „Keiner erlanget die Cron / welcher nit rechtmäßiger Weiß gekämpffet.“

²⁰ „Genius D. Ruperti in habitu exulis.“

²¹ „Quattuor desideria.“

Dem gleichen Typus gehören die Stücke der folgenden Jahre an. — Die *Maria Stuarta* von 1720 zeigt erstmals auch im deutschen Periochenteil Szenenbezeichnungen, die als Vorläufer der späteren sogenannten „eingeschobenen Szenen“ gelten können: Einer allegorischen Szene im zweiten Teil des ersten Aktes — nach der Freisprechung Marias durch das „Yörckische Gericht“ — folgt als I, 6 „Agitur extrajudicialiter“. Nach dem Todesurteil lautet II, 6 sogar „Sentencia interlocutoria“, während III, 5 („Sententia definitoria“) im Anschluß an Marias Abschied von Melvin die übliche Inhaltsangabe der restlichen Szenen zu bedeuten scheint. — Das erste im neuen Theatersaal aufgeführte Stück — *Gundobertus* — gleicht in Pro-, Epilog und Chören dem Bilde seiner Vorgänger, nur sind die allegorischen Szenen auf eine einzige innerhalb der mit „Protasis“, „Epitasis“, „Catastasis“ und „Catastrophe“ bezeichneten vier Akte zusammengeschwunden.

Die wegen ihrer Bühneneffekte bereits erwähnte *Veritas orbis Domina à Generatione in Generationem* von 1728 gehört dem „Revuetypus“ an²² und zeigt in gleichfalls vier Akten die Veritas „sub lege Naturae“ (Erschaffung der Welt bis zur Sintflut), „sub lege Moysis“, „sub lege Gratiae“ als „Idolatriae Victrix, Urbis, et Orbis Domina“ (das Christentum bezwingt Rom) und schließlich als „Idolatriae Victrix, Romae Domina, adhuc militans“. Dieser Akt beschäftigt sich mit dem Zustande der Wahrheit in der Gegenwart. Mit Ausnahme der des ersten Aktes sind alle vorkommenden Gestalten Typen ohne die geringsten persönlichen Züge. Chöre und Prolog sind sehr umfanglich geworden. Er ist nicht mehr bloß einleitendes Vorspiel, sondern vermittelt die dem Ganzen zugrundeliegende Idee: „Die Menschliche Natur machet vermittelst der Religion / und deß Glaubens / einen ewigen Bund mit der Wahrheit: wider welchen aufstehet der höllische Lugen-Vatter: erkennt aber auß der unerschaffnen Wahrheit / daß sie durch die Einfleischung der Welt aufgehen / und seinen Gewalt gänzlich zernichten werde. Kündet dennoch der erschaffnen Wahrheit den Krieg an / und machet sich in die Welt / ihr zu schaden; da hingegen gemelte Tugenden zusammen den Armb Göttlicher Wahrheit anrufen / umb die Beständigkeit deß Bundts Menschlicher Natur mit der erschaffnen Wahrheit.“

Die Chöre I und II entsprechen inhaltlich dem Gewohnten. Chor III greift in die Handlung unmittelbar ein, steht auch nicht am Ende, sondern zwischen den Szenen 7 und 8 des III. Aktes. Der IV. Akt, damit das Ganze, schließt abweichend von der bisherigen Regel. Die letzte Szene, die der „Policey

²² Kutscher, S. 51 o.

jetziger Zeit“ (IV, 5) folgt, trägt die Bezeichnung „Musica“. Sie endet mit kaum unbeabsichtigter Hindeutung auf die politische Gegenwart: „Damit die Wahrheit möchte die Oberhand bey jetziger Zeit erhalten / verlangt sie den Friden zur Gespanin; welchen hervor führen die Genij deß Römischen Pabst / und Osterreichs.“ Die darauf folgende Angabe der Perioche: „Scena: Die Gesandte zum Friden etc.“ ist nur szenarische Bemerkung.

Das Drama *Virtus post funera vivens in S. Canuto invicto rege, et martyro glorioso* von 1729 gleicht im Aufbau wieder dem „Gundobert“ von 1725; nur noch eine Szene innerhalb der Handlung weist eine allegorische Person auf. Sonst sind die Allegorien in Prolog, Chöre und Epilog konzentriert. Bemerkenswert ist, daß I, 1 — „Canutus, nach dem er den Friden in dem Vatterland widerumb hergestellt / theilet die Beuth / und nach jedes Verdienst die Schanckungen / under die Soldaten auß“ — vermutlich zur Prämienverteilung gedient hat. Weiter findet sich im „Canutus“ der erste sichere Beleg einer — zur Handlung gehörigen — Szene komischen Charakters: I, 4 „erweisen die Bauren Canuti in dem Weinkeller / wiewohl sie mit ihrem Fürsten vergnügt.“

Das nächsterhaltene Stück — *Sanctius König von Navarra* — ist fünf Jahre jünger, die Entwicklung also wieder vorangeschritten. Es besitzt im III. Akt eine ganz ausgesprochen komische Szene, die nur sehr lose Beziehung zur Handlung hat: „Entzwischen da die Katz aus dem Haus / rühren sich die Mäuß“ (der Herr ist verreist, die Sklaven Mopsus und Lalaps sowie der Koch Schmuzelius treiben vermutlich Narrenspossen). Für die allmählich an Ausdehnung gewinnende Musik ist die nächste Szene bezeichnend: „Die Hirten hingegen suchen ihre Traurigkeit ... durch ein Pastorell zu verringern.“

Erst die Endskomödie des Jahres 1735 läßt wieder Einblick in die Ottobeurer Dramatik gewinnen. Der *Kaiser Heraclius* hat sich wieder einen wesentlichen Schritt weiter vom Typus des älteren Barockdramas entfernt: in jedem der drei Akte trägt die vierte Szene den Titel „Intermedia“. Inhaltsangaben dafür fehlen. Die Komödien der nächsten Jahre bleiben bei diesem Schema. Einen weiteren Entwicklungsfortschritt ergibt der *Divus Martyr Venantius* von 1740, dessen Chöre I und II sowie der Epilog der Haupthandlung angepaßte, allegorisch-musikalische Parallelen, untereinander zusammenhängend erstmals darstellen. Schon die Endskomödie des Jahres 1741 nimmt eine weitere Ausdehnung der musikalischen Aufführungsteile vor. Die letzte Szene des III. Aktes — also unmittelbar vorm Epilog — wird als „Musica“ besonders bezeichnet.

Vom 8. 4. 1742 stammt das einzige erhaltene Schulstück,

das, „in Musaeo D. D. Theologorum“ aufgeführt, den *Triumphus Justitiae in Divo Ivone* darstellt und sich als zivilrechtlicher Anschauungsunterricht aus dem Erbrecht erweist. Es hat nur einen Akt, aber darin zwei Scenae „Intercalares“. Der didaktische Zweck wird besonders unterstrichen durch die Bemerkung nach dem Epilog: „Sequitur mox Oratio Problematicè deducta, utrum nempe Jurisprudentiâ aliis Scientiis an aliae Jurisprudentiâ sint praestantiores?“ Unzweifelhaft zeigt sich hier der Einfluß Anselms, der bis zum Regierungsantritt²³ auswärtig Kirchenrecht gelehrt hatte. Rein symbolische Stücke sind in Ottobeuren — ihrem anderwärts üblichen Verwendungszweck als Festspiele und ludi caesarei²⁴ entsprechend — selten. Das älteste vorhandene und der einzig sicher nachweisliche „ludus caesareus“ der Reichsabtei ist der *Sol Austriaco-Bavarus resplendens in monasterio Ottoburano*, der für einen erhofften Besuch der bayerischen Kurfürstenfamilie 1723 einstudiert worden war. Dieses festliche Empfangsspiel war von rein musikalischem Charakter²⁵. Für jede der zahlreichen allegorischen und symbolischen Personifikationen wird in der Perioche²⁶ die Stimme angegeben: die Genii Bavariae (Alt) und Ottoburanus (Sopran); „Auster, seu Austria“ (Tenor), „Aquila, seu Imper.“ (Baß), „Obsequium Ottoburae Devotissimum“ (Sopran) und die „Solertia Ottobur. Vigil.“ (Alt) Ihnen folgen die sechs „Comites Genij Bavariae Venatici“, die durch Schilde und Abzeichen auf Max Emanuels und seiner Verwandten Taten oder Herrschaften hinweisen: 1. „Genius Bavarici Armiger, cum Scuto Thaumaturgae Oettinganae tesserario“, 2. „Genius cum Scuto Insign. Electorali Bavarico, et Reg. Sobjesck. Polonico“²⁷, 3. „Cum Scuto Insign. Elect. Bavarico, et Archid. Austriaco“, 4. „Cum Insign. Duc. Bavarico, et Palatin. Neoburgo“, 5. „Cum Insign. Episcopat. Monaster. et Paderbornens.“ und 6. „Cum Insign. Episc. Ratisbonensis.“ Sie singen Bariton und Alt. Schließlich die „Sex Ordines, et Pastoritij Con. Gen. Ottoburani“, deren Abzeichen auf die staatsrechtliche Stellung der Reichsabtei (Reichsunmittelbarkeit, Kreisfreiheit, Exemption) und des Abtes, die kaiserlichen Gönner sowie die Stifter (Graf Silach und Familie) hinweisen. Es sind die „Status“: „Religiosus Capituli Monast. cum Insign. Rosae

²³ 23. 11. 1740. — ²⁴ Kutscher, S. 53/54.

²⁵ „D. R. A.“, t. VII, Jahr 1723, Teil II, S. 44; 22. 7.: „Dieses Drama wehrete eine stund, und ware alles in Musica vocalj et instrumentalj producirt.“ Feyerabend, Bd. 3, S. 682: „Die Mannigfaltigkeit der sowohl blausenden, als Saiteninstrumente, welche mit den jetzt lateinischen, jetzt italienischen, jetzt französischen Chören oder Arien wechselten, war sehr groß.“

²⁶ Dem *Diarium* Ruperts beigeheftet erhalten.

²⁷ Anspielung auf die Befreiung Wiens 1783, an der Max Emanuel wesentlichen Anteil hatte.

Aureae“²⁸, „Clerical. Parochor. cum Insign. Abbat. Mitra, Pedit et Ense“, „Curial. official. Minist. cum Insign. Aul. Aquilae Argent.“, „Litterarius Studiosor. cum 2. Vexillis Insign. Heraldicis“, „Civicus Reipl. Oppid. cum Imp. Bic. Aquila, et Insign. Caroli- ac Ottonis M.“ und „Plebejus Subditor. reliq. omn. cum Insign. Fundatorum.“ Ihre Stimmlagen sind Alt und Tenor, während die nicht einzeln aufgeführten „Pastoritij Comit.“(es) Alt und Bariton singen.

Das Stück gliedert sich in „Praeludium, 8 Introductiones, Conclusio + Ode Finalis“. Präludium und drei Introductiones behandeln den Sonnenaufgang, vier den Mittag, eine den Untergang, sind also Allegorien für Kommen, Verweilen und Abfahrt des Kurfürsten.

Die dem Ganzen vorangestellte lateinische „Synopsis“ erklärt den Sinn des Bühnenbildes (Hausgarten), in dem man den „Maximus Hospes“²⁹ mit dem „Wasser“ des Brunnens und Früchten bewirten wolle. Er möge mit dem Nachtlager fürliebnehmen, das einst sein Vorfahr, Kurfürst Maximilian I., nicht verschmähte³⁰.

Als rein symbolisches Stück und bedingt auch als ludus caesareus ist noch zu nennen das *Foedus auspiciatissimum Ottoburæ* zum 25. Regierungsjubiläum Ruperts am 11. 5. 1735. Es gehört zu dem außer beim obengeschilderten „Sol“ bis dahin nur beim „Gundobert“ und der „Veritas Orbis Domina“ verlassenen dreiaktigen Typ. Alle Szenen tragen einschließlich Prolog, Chören und Epilog symbolisch-festspielmäßigen Charakter. Die Auftretenden sind sämtlich Personifikationen, allegorische Gestalten, Typen: Divina Providentia, Ottobura, Fortuna, Genius Naturae, Genius Ottoburæ, Oppidum, Umbra, Aeternitas; ferner quattuor Anni tempora, Annus vigesimus quintus, Annus quinquagesimus, duodecim Menses, Mors, Sol und Saturnus; aber auch Conventus, duo Officiales, Pastor, Medicus, Chyrurgus sowie Secretarius. Dazu schließlich die Comites der Ottobura und vier Ephebi. Ein Darstellerverzeichnis besitzt die Perioche nicht.

²⁸ Wappen des Reichsstifts O.

²⁹ Wortspiel mit dem Namen des Kurfürsten.

³⁰ Synopsis: „Serenissimæ Domûs Bavaræ Genius suas, solis instar, terras obiens, Ottoburanum etiam Servitorium, ex conducto Clementissimo, ac renovata invitatione permotus, auspiciatissimâ illustrat præsentia. Maximus Hic Hospes à devotissimo loci præside ac præsule Genio in symbolica, novo opere constructa, viridaria introcitur. Inibi salutaris aqua fontis salientis in Vitam aeternam, et fatidici fructus honoris offeruntur. Humilima pariter cum fiducia acceptandus nocturnæ quietis thorus defertur, quem olim, veluti Lectulum LX. Fortibus ambitum, Teutonicus Ille Salomon, et Sexagesimus Bojariæ Dux, Maximilianus I. Elector, in exoleta quadam pristinidormitorij cella domesticus frequens et familiaris inhabitare non dedignabatur.“

Die 1740er Endskomödie zeigt mit einer weiteren rein symbolischen Handlung erstmals den „Typus des späteren Barockdramas“³¹: *Bellona repudiata, et Irene restituta*. Pro- und Epilog sind der Handlung inhaltlich verbunden, die beiden Chöre parallelisieren sie mit dem Estherstoff. Die Musik ist ohne besondere Kennzeichnung der betr. Szene bereits mitten in die Handlung gelangt: III, 2 „Da in dessen Themisiades³² bey königlicher Taffel erscheinet, und die Monarchi mit lieblicher Music erquickt“, III, 3 „Bey nebens auch gar klug erweist wie leicht es seye eine Zusammenstimmung zu verderben, und wie schwer solche wider herzustellen“.

Eine lange Vorrede im „Argumentum Argumenti“ bezeichnet die *Vitis putata faecundior*³³, Aufführung der Marienkongregation am 29. 3. 1742, ausdrücklichst als zur Meditation, keineswegs zur theatralischen Unterhaltung bestimmt. Von Interesse für die sonst übliche Stellungnahme der Zuschauerschaft zu den theatralischen Darbietungen ist besonders die hervorgehobene Ablehnung einer Kritik am Darsteller oder Dichter. Darüber hinaus ist diese Einleitung durch die in Ottobeuren erste Erwähnung des Wortes „opera“ in solchem Zusammenhange bedeutungsvoll. Der musikalische Anteil am Stück ist allerdings wieder stark gewachsen, es ist als erstes der erhaltenen ottobeurenischen in musikalischen und „Prosa“teil geschieden. Den fünf Arien im „Praeludium“, das als Personen „Vinitor seu Christus“, die Genii „Marianus“ und „Tutelarior“ enthält, folgen drei „Oden“. Sie zeigen eine größere Zahl Arien, Arietten und Duette. Nun schließt sich das „Prosa“ überschriebene Drama an. Es zerfällt in zwei „Puncti“, von denen jeder fünf „Inductiones“ aufweist. Die vorletzte Inductio des zweiten Punktes ist „Intercalarior“, allerdings nur, um die sonst in beiden Stückteilen gleiche Handlung eine „Adhortatio ad Paenitentiam“ in neun Strophen, deren deutscher Text abgedruckt ist, zu unterbrechen.

Noch ausgesprochener als die drei Jahre ältere *Bellona repudiata* gehört der *Antiochus Epiphanes*, Endskomödie des Jahres 1743, dem Typus des späteren Barockdramas an. Dieser hat sich nun in Ottobeuren durchgesetzt. Das Maccabäer II, 9 entnommene Drama wird nach dem Prologus weiter durch eine

³¹ Kutscher, S. 58 M. — ³² Deckname Irenes.

³³ „Ad Meditandum. Spectatores parthenij, ad Meditandum hodierna vos invitat scena. Ad Meditandum, non ad quaerendum hic velut profanas inter fabulas, curiositatis diverticulum, non ad pascendos in apparatu comico oculos, non ad recreandas ex modulis musicis delicatas aures, non ad ferendam de Metro, sive profa, de voce, de gestu, de peritia seu canentium, seu agentium chrisin, non ad discutiendas theatri leges, seu pro more servatas, seu de data opera neglectas; . . . sed ad Meditandum omnes ac singuli adestis hodiè. . .“

„Inductio Musica“ eingeleitet, die zwei Arien, ein Duetto und einen Chorus umfaßt. Gleiche Inductiones folgen den Chören und sogar dem Epilog. Damit nicht genug, enthält der III. Akt zwischen dem zweiten und dritten „Numerus“ (Szene) einen „Musicus“ (Numerus). Der an derselben Stelle des I. Aktes befindliche „Intercalaris“ (Numerus) scheint diesen Titel nicht ganz mit Recht zu tragen, da er, inhaltlich wenigstens, eine normale Fortführung der Handlung darstellt. Auch die Stoffe der Chöre und Inductiones des Pro- und Epilogs entstammen dem Alten Testament. Größtenteils dem apokryphen Jesus Sirach, daneben dem 1. Buch der Könige, Propheten Daniel, Buch Esra und Psalter.

Der 1744 zum Feste Mariä Reinigung aufgeführte *Marinus* ist der vorjährigen Darbietung der Marienkongregation nahe verwandt, die Form entspricht jedoch der *Bellona repudiata*. Gleiches gilt von der *B. V. Maria* am Namenstag (21. 4.) Anselms 1746, nur ist die Akteinteilung gänzlich in eine Folge von neun „Interlocutiones“ (Szenen, Bildern) aufgelöst, zwischen und in die sich „Oden“ zu je mehreren Arien und Duetten schieben.

Die Endskomödien dieser Jahre bleiben beim obenerwähnten Typ, erweisen sich aber mehr und mehr als aus drei Bestandteilen zusammen- oder nebeneinandergefügt: A. Allegorische Umrahmung der Tragödie (Pro- und Epilog); B. Eigentliches Drama (drei Akte zu etwa je sechs Szenen); C. Alttestamentarische Parallelhandlung (Chöre). Im *S. Edmundus Anglorum rex* (1745) greift Teil C. außerdem noch auf die vierte Szene des II. Aktes über, während sich die *Scena Intercalaris* im III. Akt findet. — A. und C. können jedoch auch stofflich zusammengehören wie im *Accanthus juvenis* von 1746. Das Namenstagsspiel von 1747 zeigt durchgehends musikalische Struktur, ist als Oper anzusprechen. Prolog, Chöre, Epilog fehlen, auch *Scenae Intercalares* sind nicht vermerkt. Dagegen sind sämtliche Szenen in der Perioche mit Angaben über die vorkommenden Gesangsstücke versehen: „Aria Anacreonticum“, „Duetto Alemanio-Euripidium“, „Duetto Jambicum dimet.“, „Aria Asclepiad.“, „Duetto Jamb. Catalect.“, „Aria Leonin.“, „Aria Phalencium“ usw. Selbst das angewandte Metrum wird bei einigen Szenen bemerkt. Über die Stoffherkunft berichtet das „Argumentum“: „Euripidi Comico, Eximio deinde Amorum lusori Ovidio rem debemus. . .“ Die Charakteristik der eigenen Dichtertätigkeit ist hoffentlich nicht wörtlich zu nehmen: „. . . quam in Theatrum et Scenas cogimus.“ Aber auch ein kleines Selbstlob fehlt am Schlusse nicht: „Nos pro legibus artis Comicae pauca immutabimus, eaque amore Veritatis.“ Die aus gleichem Anlaß 1749 aufgeführte *Mutua Perseum inter et Andromedam pietas*

ist in der Perioche sehr kurz: nur drei „Oden“ zu je einigen Arien, Arietten, Terzetten. Das Ganze schließt ein Chorus.

Daß sich auch die ottobeurische Endskomödie immer stärker dem Operncharakter nähert, belegt der für das spätere Barockdrama überhaupt typische *Ingeniosus amor . . . Ansbertae in Bertulfum*. Das Szenarium lautet:

„Prologus³⁴: Die Eheliche Lieb schlaiffet unter Anführung des guten Raths, und der Vernunft das Schloß deß Wueths mittelst der Musique; wornach sie neuerdings hoffet, jhres Geliebten habhafft zu werden.“ Personen sind: Furor, Turcismus³⁵, Amor conjugalis, Bonum consilium und Prudentia. „Actus I, Sc. 1: Bertulfus bekümmeret sich höchlich in dem Kercker über die vermeinte Untreu seiner Gemahlin Ansbertae. 2. Mittler weil, da eben die Obriste mit Verdruß daß jhnen von dem Obrist Hofmaister angekündte Nahmens-Fest deß Sultans anhörten; 3. Landete Ansberta in verstellter Kleydung unter dem Nahmen Bartenas an; 4. Und machte jhr den hohen Tag zu nutz; indem sie durch den Obristen der Leibgarde leichten Eintritt zu Hof gewanne. 5. Sultan, dem Festtag ein größeres ansehen zu erwerben, laßt die Gefangene vor sich führen, 6. Auch drey deren das Looß ziehen, so vor Bertulfum übel ausfielen. — Chorus I: Die Liebs-Brunst zwischen Pyramo, und der Thisbe begünnet in dem finstern Gemach deß Kerckers nur mehr anzuwachsen³⁶.“ „Actus II, 1³⁷: Ansberta, nunmehr Bartenas, den zum Kercker zurück geführten Bertulfum erblickend; 2. Verrathete sich in gähen Eyfer mit Worten schier, wo nit Florindus solche wider zu verdrähen gewußt hätte. 3. Die blutige Gesinnung deß Sultans, mit dem Todt Bertulfi seinen Nahmens-Tag anzufangen, 4. Wird durch hitzigstes anerbieten in den Todt deß Bartenas glücklich hintertriben: 5. Wohl gar wußte solcher den Schlußl dem Kerckermaister auß der Taschen zu entzucken³⁸; 6. Sein allzugroße Hitz aber ware Ursach, daß er auf der That ertappet, zu Bertulfo in die Keichen gesperrt wurde. — Chorus II: Orpheus führet mit sich Eurydiden von der Höll zuruck³⁹.“ Personen sind hier: Orpheus, Eurydice, Pluto, Charon, Mercurius. — „Actus III, 1: Die zwey gefangene bedauern jhr Schicksal unter allerley Gemüths-Regungen. 2. Die Kunst deß Bartenas wird von dem Eisen-Maister bey dem Sultan über die massen hervogestrichen: 3. Welcher dann unverzüglich zur Tafel beruffen, 4. Sich hören lasset⁴⁰; wovor jhm Bertulfus zu theil wird. 5. zu dero beyder ungehinderten zuruck Raiß der gähling Todtfahl des Sultans trefflich beytruge. 6. Der nun errettete Bertulfus undergibt sich dem Bartenas als ein Slav; lasset doch ohne Unterlaß die gegen Ansbertam gehögte Mißgunst, als welche annoch sich nit zu erkennen gabe, zimblich arg spühren: 7. Biß endlich zeit ware, die bißhero so maisterlich begleitete Stell deß Bartenas mit dem wahren Nahmen und vorigen Aufzug Ansbertae zu vertauschen. — Epilogus: Der Ehelichen Liebe wird in der Ewigkeit ein glückvolle Wohnstadt unter den Gestirn ausgezeichnet⁴¹.“

Die vielfach verwickelte Handlung bot zweifellos theatralischen Reiz, zu dessen Erhöhung das bei ihresgleichen ungemein

³⁴ Enthält vier Ariä, ein Quartett, einen Chorus.

³⁵ Das Drama spielt am Sultanshofe.

³⁶ Enthält zwei Ariä, ein Duetto.

³⁷ Chorus Captivorum eröffnet die Szene.

³⁸ „Canit Charilus“ (drei Strophen).

³⁹ Zwei Ariä, ein Duetto zwischen O. und E.

⁴⁰ Aria des Bartenas.

⁴¹ Zwei Ariä, „Chorus ut in Prologo“. Personen des Prologs.

beliebte Verkleidungsmotiv beitragen mußte. Daß selbst hier, ohne sonderlichen Anlaß, auf das Eingreifen der höheren Gewalt (plötzlicher Tod des Sultans) nicht verzichtet wurde, dürfte weit mehr moralische als dramaturgische Ursache haben: Nicht genug mit dem Siege der Unschuld, muß der Bösewicht auch augenfällige Strafe erleiden. Allerdings erst, nachdem selbst ihm gegenüber die Macht der Musik erwiesen war.

Die ottobeurischen Dramen des sechsten Jahrzehnts blieben bei diesem Schema und weisen untereinander nur geringe Abweichungen auf. Häufiger wird die Parallelhandlung (Teil C) in beiden Chören stoffeinheitlich. In den Programmheften werden die Szenen des Dramas immer kürzer, die musikalischen desto ausführlicher verzeichnet, sogar nach und nach ihre Gesangstexte zum Abdruck gebracht. Ein „Chor“ besteht nun aus einer größeren Anzahl Arien, Chören im engeren Sinne, Rezitativen, Duetten usw. Die Erwähnung der meist auf die drei Akte verteilten *Scenae Intermediae* oder *Intercalares* unterbleibt dagegen nach 1752. 1756 erscheinen noch einmal „Intermedium“ im I. und ein „Interludium im Keller“ im II. Akt. — Allenthalben ist also ein Streben nach Vereinheitlichung des Ganzen bei gleichzeitiger Ausgestaltung der — musikalischen — Teile bereits bemerkbar⁴².

Das Festspiel zum 50jährigen Priesterjubiläum Anselms am 29. 9. 1762⁴³ gehört zu dem für diesen Zweck üblich gewordenen rein musikalischen Typus. Es behandelt in vier von Pro- und Epilog umrahmten *Inductiones* die Opferung Isaaks und schließt mit dem von den Personen⁴⁴ „*Venerabilis Conventus*“ und „*Ottoburana cum Socijs*“ gesungenen Huldigungschor „*Vive Pater optime! Vice Praesul maxime!*“ Von gleicher Art ist der *Admetus* zum jährlichen Wahltag Anselms 1764. Das Singspiel umfaßt nur einen Akt, dessen Personen Apollo, Admetus rex, Alceste conjux und Daphnis sind. In der „*Apodosis fabulae*“ gibt ein Poeta die Quintessenz: „*Varus Admetus, Anselme, tu es.*“ Das verschollene Festspiel zur Stiftskirchenweihe scheint nach den Aufzeichnungen des Augenzeugen P. Marus Feyerabend dem geschilderten rein musikalischen Typ angehört zu haben und — für Ottobeuren — ein echter „*ludus caesareus*“ gewesen zu sein.

„Dem hiesigen Herrn Tonsetzer, Benedikt Kraus, ehemaligen Kapellmeister zu Triest, wurde schon einige Zeit vor-

⁴² Kutscher trifft diese Feststellung in Salzburg für ungefähr den gleichen Zeitpunkt (S. 63 u.). Der dort erfolgte Übergang zum „Typus des späten Barockdramas“ hatte in O. jedoch noch nicht stattgefunden, das obenerwähnte dreiteilige Schema wurde noch beibehalten.

⁴³ Feyerabend datiert die Aufführung auf den 30. 9. (Bd. 4, S. 82).

⁴⁴ Natürlich durch Schüler dargestellt.

her der Auftrag gemacht, eine ganz neue sogenannte Oper, wozu unser Mitbruder Augustin Bayrhamer einen sehr schönen Text verfertigt hatte, zu bearbeiten. Das schöne, sinnreiche und sehr zierlich bearbeitete Gedicht führte die Aufschrift: *Alceste Phoebe et Amoris Beneficio Rediviva* und enthält sowohl auf die anwesenden höchsten Gäste als selbst auf das tausendjährige Ottenbeuren eine sehr schickliche Anspielung⁴⁵.“ Über die Uraufführung am 29. 9. 1766⁴⁶ berichtet der Chronist⁴⁷:

„Noch war die Mittagstafel nicht aufgehoben, als die lauten Ehrenbezeugungen, nämlich die Paradierung der Kompagnien⁴⁸, und der Laut des Geschützes, und der Glocken die Annäherung S. Hochf. Gnaden, des Herrn Honorius Fürststabs des hochadelichen benediktiner Stiftes Kempten, J. Maj. der römischen Kaiserinn Erberzmarschalls Nachmittags um 3 Uhr mit einer noch weit zahlreichern Begleitung ankündigten. S. Hochf. Gnaden erstatteten sogleich nach beendigter Mahlzeit den anwesenden Höchsten Herrschaften einen Besuch, und . . . wohnten alle drey erhabene Reichsfürsten⁴⁹ der Aufführung jener schönen Oper auf dem hiesigen Theater bei, welche fünf Uhr abends anfieng, und nach zwei Stunden sich endete. Das Stück fiel ausnehmend gut aus; das Schattenspiel, welches die Annäherung der unterirdischen Schatten, und besonders jene der wieder zurückkommenden Alceste schön vorstellte, das von einem Ingenieur aus München künstlich geleitete Feuerwerk, welches mit aller Kraft losbrach, als die Riesen es wagten, des Jupiters Himmelsburg auf mehreren übereinander gethürmten Bergen zu bestürmen, und endlich die von unserm damaligen Tonkünstler, Herrn Benedikt Kraus, treflich gesetzte Musik, wovon auf Höchstes Begehren manche Stücke, und Arien wiederholt, und abermal wiederholt wurden, erwarben sich vorzüglich den höchsten, und ungetheiltesten Beifall. — Am folgenden Donnerstage wurde das Stück abermal mit großem Beifall aufgeführt, und so auch am Schlusse der feierlichen Oktav.“

Mit dem Höhepunkt des weltlichen Glanzes der Reichsabtei war auch der des ottobeurischen Barocktheaters erreicht. Nur Honorats 25jähriges Regierungsjubiläum sollte noch einmal Ähnliches bringen.

Die *Alceste* hatte die ruhmvolle Krönung des Lebens und Wirkens Anselms begleitet, sie blieb aber wohl auch die letzte Aufführung seiner Regierungszeit. Der zur Benediktion Honorats am 16. 5. 1767 folgende *Josue Mosi Successor Delegatus seu Drama* fällt noch in Anselms, des Freiresignierten, letzte Lebensstage. Das rein musikalische Stück entspricht in seinem allegorischen Charakter dem bei solchen Gelegenheiten schon zu Anselms Zeit Üblichen — Personae: Genius Div. Providentiae, Moses, Josue, Israelitae. . Akteinteilung fehlt, abwechselnde

⁴⁵ Feyerabend, Bd. 4, S. 100.

⁴⁶ Sammlung „Deutsche Literatur“, Reihe „Barockdrama“, Bd. 3, „Ordensdrama“, S. 34 nimmt irrig 1776 an.

⁴⁷ Feyerabend, Bd. 4, S. 110.

⁴⁸ Aus der Untertanenschaft gebildete Ehrenwachtruppe.

⁴⁹ Fürstbischof Joseph von Augsburg und sein Koadjutor Fürstbischof Clemens Wenzeslaus von Freising.

Arien und Rezitative beschließt ein Chorus. Sein Segenswunsch für den Neuerwählten blieb freilich letzten Endes unerfüllt:

Dux a Coelo nobis datus,
Tanto Patre dignus natus
Mille vivat secula.
Vota Superi firmate,
Honoratum conservate:
Secla date aurea.“

Das „*seculum aureum*“ der Reichsabtei Ottobeuren sollte Anselm nicht allzulange überdauern.

Die Endskomödien des siebenten Jahrzehnts und die Auf-
führung zum Namenstage Honorats am 11. 4. 1768, von der
nur neun rein musikalische Inductiones in der Perioche erhalten
sind, bleiben bei dem für ihre Anlässe gewohnten Schema.

Von größerem Interesse ist wegen der stofflichen Vergleichs-
möglichkeit mit der 1720er die Endskomödie *Maria Stuarda*
von 1768. Titel und Inhalt des Dramas weisen weitgehende
Übereinstimmung auf. Um so größer ist der Unterschied in
der Struktur der beiden. Die zweite „*Maria*“ ist in ihren
„Chören“ natürlich von einer ausgesprochenen Parallelhandlung
(Daniel in der Löwengrube) begleitet, während Vor- und Nach-
spiel stofflich mit der früheren vergleichbar sind. Die ausführ-
lichen Inhaltsangaben des alten Dramas sind 1768 zugunsten
der musikalischen Teile stark zurückgetreten.

1772 zeigt die Endskomödie *Junius Brutus fortis in filiis
sui victor, urbisque Romae vindex gloriosus* einen wesentlichen
Unterschied von der des Vorjahres und damit vom Gewohnten.
Sie leitet also den, in Ottobeuren allerdings etwa ein Jahrzehnt
umfassenden Übergang zum „Typus des späteren Barock-
dramas“⁵⁰ ein. Während noch 1771 die *Valentiniani ferox am-
bitio* deutlich das alte dreiteilige Schema erkennen läßt, sind
beim *Junius Brutus* Teil A und C (Rahmung und Chöre) in
inhaltlichen Zusammenhang verschmolzen, die zweite Hälfte
des Teiles A, das Nachspiel (Epilog) ist sogar verschwunden.
Diese letztere, weitgehende Abwendung vom Hergebrachten
bleibt allerdings in Zukunft nicht alleinüblich, ebensowenig die
zu diesem Zeitpunkt ungewohnte, sehr eingehende Inhaltsangabe
aller Szenen des Dramas.

Das folgende Jahr bringt mit der Ersetzung des Ausdrucks
„Chor“ durch (Erste oder Zweyte) „Zwischen-Musik“ eine Neue-
rung. Dafür macht sich aber im Wiedererscheinen des inhaltlich
mit dem Vorspiel zusammengehörigen, von den Zwischenmusiken
verschiedenen Nachspiels das dreiteilige Schema wieder in seiner
alten Form bemerkbar. Der *Sanctius* vom 5. 9. 1774 hat nur
einen „Zwischenchor“ bei drei Aufzügen. Das „Nachspiel“ tritt

⁵⁰ Kutscher, S. 63.

jedoch zwischen den zweiten und dritten Aufzug, hat also seinen Charakter verloren; Vor- und Nachspiel sind stofflich vom Zwischenchor verschieden. Gleiches gilt für die nächstfolgende Endskomödie, *Anacletus*, die keinerlei „Nachspiel“ besitzt. Ein sehr erweitertes Szenarium kennzeichnet den *Zeno Kaiser im Orient* von 1776, der den Typus des späten Barockdramas fast klar repräsentiert: Dem dritten Auftritt des ersten Aufzuges (des Dramas) folgt das „Vorspiel zu den (zwei) musicalischen Chören“, die sich dem Ende des ersten und vierten Aufzuges angliedern. Zwischen den zweiten und dritten sowie den dritten und vierten Aufzug schieben sich „Zwischenspiele“; die Länge des fünften Aufzuges wird durch seinen fünften, stummen Auftritt unterbrochen. Nachspiel fehlt. Vorspiel und Chöre bilden eine eigene, zusammenhängende Handlung; für die beiden Zwischenspiele gibt die Perioche weder Inhalts- noch Darstellerangaben, da sie, abgesehen vom musikalischen Teil, sich mit der Aufzählung der Hauptmitwirkenden im Drama begnügt. Der „stumme“ Auftritt im fünften Aufzug kann sehr wohl zum Gange der Handlung gehört haben. Im vorangehenden Auftritt wird beschlossen, „den der Gewohnheit nach be rauschten Kaiser umzubringen“, die Inhaltsangabe des folgenden beginnt: „Da nun beyde Kaiser dapfer mit einander soffen, . . .“ Vielleicht war also der stumme Auftritt eine (komische?) Trinkszene, denn die Schilderung des folgenden schließt: „Zeno aber, von dem Rausche entmannet, und des fliehens unfähig fiel toll und voll auf die Erde hin.“ Eine komische Szene wäre um so verständlicher, weil alsbald „Zeno lebendig in ein Grab geworffen“ (7. Auftr.), sein Bruder (und Saufkumpan) Longinus aber „von den rasenden Soldaten, in der Flucht ergriffen, und in Stücke zerhauen worden“ ist (8. Auftr.). Trotz dem wörtlichen Abdrucke der gesungenen Texte bringt die Perioche noch sehr umfängliche Inhaltsangaben des Dramas.

Das in Freising bereits 1776 zur Aufführung gekommene Trauerspiel *Sigismund der heilige König und Martyrer* von 1777 entspricht in seinem Aufbau weit mehr dem „Anacletus“ (1775) als dem unmittelbaren Vorgänger: Das Vorspiel ist von den zwei Chören stofflich geschieden, Nachspiel fehlt, die musikalischen Teile sind in der Perioche nur in kurzen Inhaltsangaben vertreten. 1778 und 1779 erschienen im *Salomon* und *S. Ludovicus IX.* wieder ausgesprochene Vertreter des späten Barockdramas, ersterer sogar ohne Vorspiel, beide ohne Nachspiel. Die musikalischen Aufführungsteile sind textlich umfangreich abgedruckt, zusammenhängenden Inhalts, während der Inhalt der Dramen nur noch ganz kurz skizziert wird. Zwei in sich geschlossene Handlungen laufen also, gedanklich kaum ver-

bunden, parallel. Besonders auffällig ist, daß die musikalischen Teile der beiden Endskomödien sehr nahe Stoffverwandtschaft zeigen: 1778 der Brüder Verrat an Joseph; 1779 Joseph, Vizekönig, die Benjamingeschichte. Die in Ottobeuren zehn Jahre später so große Beliebtheit des Josephstoffes kündigt sich hier schon an. Die Endskomödie *Debita Mauritius solvens* . . . vertritt 1780 zum vorletzten Male innerhalb der Theatergeschichte der Reichsabtei den Typus des späten Barockdramas in der während des abgelaufenen Jahrzehnts vorherrschenden Form. Von nun ab beherrschen mit Ausnahme der jüngsten erhaltenen Jahresschlußperiode die rein musikalischen oder sonst weit abweichenden Gestaltungen die Ottobeurer Szene.

Wie die *Maria Stuarta* von 1768 ist auch dieser *Mauritius* die zweite Bearbeitung des nämlichen Stoffes in Ottobeuren. Die reine Inhaltsverglei chung ergibt, soweit das die Perioden erkennen lassen, gegenüber der kaum zwanzig Jahre zurückliegenden Erstfassung (1761) wesentlichere Unterschiede als zwischen den beiden „Marien“, die vierzig Jahre auseinander lagen. Beide Mauritiusauffassungen gleichen sich jedoch weitgehend im rein Stofflichen. Weniger in der mehr oder minder benediktinischen Stellungnahme zu Sünder und Sünde. Ist im älteren „Mauritius“ großes Gewicht auf des Übeltäters Schuld und Gottes unausweichlich rächendes Strafgericht gelegt, so könnte eine gewisse Quellenabhängigkeit dies erklären. Die zweite Bearbeitung zeigt darin wesentliche Milderungen, zielt mehr auf das spezifisch benediktinische, heiligmäßige, in Gottes Willen ergebene und mit ihm bereits (vor dem Tode) versöhnte Sterben hin, das fast einem freiwilligen Sichauflösen gleicht. (Ganz ausgeprägt zeigt dies der *Sigismund* von 1777, der den Tod — als Diesseitsstrafe — selbst erbittet, dafür mit der Martyrergloriole im Sterben belohnt wird.) Jedoch gipfeln beide Mauritiusfassungen zwar in Gottes Willen ergebener Reue, keineswegs aber kraft eigener Schulderkenntnis erbetener zeitlicher (Todes-)Strafe.

Jedenfalls scheint der erste *Mauritius* seine durch den otto-beurischen Verfasser offen zugegebene Abhängigkeit (der Stoff entstammt Hist. Univ. t. 2, p. 2, 1. 6. von P. Adrian Daude S. J.) von der jesuitischen Betrachtung des Falles nicht ganz verleugnen zu können. Schon die allgemeine „Inhalts“angabe (Argumentum) beginnt mit den apodiktischen Sätzen: „Njmahlen sind die Laster großer Fürsten ungestraft. Je mehr sie Gott über den gemeinen Pöbel erhebet, desto empfindlicher sind insgemein die straffen, mit welchen er derenselben Sünden züchtigt.“ Mauritius hat für seine 12000 gefangenen Soldaten aus Geiz das Lösegeld verweigert, damit deren Tod verursacht. Im Traum erschien ihm der Buchstabe Φ als Namensbeginn

dessen, der an ihm Gottes Strafe vollziehen werde. Das veranlaßt ihn, gegen seinen — natürlich völlig unschuldigen — Schwager Philippikus despotisch vorzugehen. Kaum erkennt er bei der Nachricht, daß ein ungetreuer Hauptmann Phocas gegen ihn heranzieht, seinen Irrtum, als er durch Flucht sich Phocas und Gottes Strafe zu entziehen sucht. Schon im siebenten Auftritt der I. „Abhandlung“ aber ist er Gefangener des Phocas. Ohne zu ahnen, daß der Usurpator ihm ans Leben wollen könnte — um einem etwaigen Stimmungswechsel der Soldaten zuvorzukommen —, erweist sich Mauritius am Schlusse der II. Abhandlung mild-verzeihend gegen einen reuigen Widersacher. Die III. Abhandlung zeigt Mauritius „bußfertigst“ und in den Tod „mit unüberwindlicher Standhaftigkeit heldenmüthig ergeben“. Letzteres wohl in Gewißheit göttlicher Gnade gegen den reuigen Sünder. Der eigentliche „jäh Umbruch“ im Verhalten des Mauritius, die Reue als „Erkenntnis des Bösen“⁵¹ als jesuitische Spezifika fehlen also, sind aus der Perioche mindestens nicht zu erkennen. Vielmehr muß schon der Traum samt seiner raschen Verwirklichung die Ergebung in das von Gott gesandte Geschick vorbereitet haben.

Wesentlich geschlossener, „benediktinischer“ erweist sich der Charakter des zweiten Ottobeurer *Mauritius*. Diesmal hat der Kirchenhistoriker Caesar Baronius als Quelle gedient. Vielleicht kann schon daraus eine absichtlich von der jesuitischen entferntere Stoffauffassung erwartet werden. Der einleitende Satz des „Inhalts“: „Mauritius Kaiser in Orient war mit so vielen, als ausbündigen Tugenden begabet, welche er doch durch seinen allzugroßen Geitze sehr verdunkelt hat, ...“ schließt die Notwendigkeit plötzlichen Gesinnungswandels, „jäh Umbruchs“ von vornherein aus. Mauritius, sonst Gott wohlgefällig, verfällt zwar in Anfechtung, bald aber — „nachdem er mit erschrocklichen Traumgesichter, und unsäglichen Gewissens-Bissen stets beunruhiget worden, sein schweres Verbrechen ernstlich bereuet, auch nichts anderes gewünscht, als noch in dieser Welt seiner Sünden halber abgestraft zu werden“ — findet er zu seinem besseren Selbst zurück. Die nächste Weiterentwicklung ist aus der Perioche nicht klar zu erkennen: der „Inhalt“ läßt Mauritius, der von der Empörung des Phocas „luft bekam“, einen durch „ein heftiges Sturm-Wetter“ gescheiterten Fluchtversuch unternehmen. II, 13 „rathet Philippicus auf alle nur erdenkliche Weiß dem Mauritius heimlich zu entfliehen“, aus den Szenenangaben des III. Aufzuges scheint hervorzugehen, daß es ihm auch gelang, einen „Schlupfwinkel“ zu erreichen. Phocas und die Mitverschworenen wissen ihn

⁵¹ Flemming, „Ordensdrama“, S. 29.

durch List herauszulocken, indem sie den zugunsten des Kaisers verhandelnden Philippicus „schändlich hinter das Licht führen“. Von einem despotischen Vorgehen gegen Philippicus, der vielmehr als Ratgeber durchaus das Ohr des Kaisers hat, ist nirgends die Rede. II, 1: „Da Phil. sich bestrebet die allbereits glimmende Aufruhr zu hemmen; 2.: zugleich den Mauritius seines Lasters des abscheulichen Geitzes nemlich auf eine feine Art erinneret, und dieser 3.: als ein wahrer Büßer 4.: durch seine unschuldige Kinder den Himmel für sich zu versöhnen gedencket;“ Mauritius bemüht sich also, wohl unter dem Einflusse des Traumes und dem Drucke der Heeresmeuterei, besonders aber zufolge des Zuspruchs seines Schwagers um die göttliche Verzeihung. (Die „unschuldige Kinder“ sind vielleicht als Geiseln für die durch Philippicus „in Worten und goldenen Versprechen“ (II, 6) angebotene Nachsicht des Kaisers gegenüber den Meuterern gedacht.)

Der dritte Aufzug gibt (in der Perioche) über das des Kaisers Verhalten keine weitere Auskunft, handelnd treten hervor Philippicus und die boshafte Gegenspieler um Phokas. Nur der „Inhalt“ besagt über das Ende der Unterliegenden: „welches er (Mauritius) samt den seinigen mit unüberwindlicher Herz und Standhaftigkeit ausgestanden, jene Worte des büßenden Davids, Ps., 119 wiederholend: HErr! du bist gerecht, und dein Urtheil ist gerecht!“

In diesen Schlußworten begegnen sich die beiden ottobeurischen Mauritiusdramen wieder. Der zweite Mauritius ist aber des menschlichen Mitgeföhls bei, trotz erwiesener Bußfertigkeit, allzugroßem Unglück würdiger und insoweit benediktinischer, als er, noch in Freiheit, (der ältere erst im Gefängnis!) nicht allein bessere Charaktereigenschaften verrät, sondern sich ernstlich um Gottes Verzeihung bemüht. Trotz deren vorläufiger Verweigerung unterwirft er sich willig. Die Besserung ist also vollzogen, Gott nicht nur rächender Richter.

Das neunte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts fällt für die Geschichte des ottobeurischen Barocktheaters als einziges fast völlig aus: mit Ausnahme einer Gelegenheitsaufführung ist aus ihm keinerlei Perioche oder Programmheft erhalten, von Feyerabend nichts berichtet. Etwaige äußere Anlässe, die vielleicht eine wirkliche Unterbrechung der Spieltätigkeit verursacht hätten, sind nicht zu erkennen.

Die einzige bekannte und belegte Aufführung zwischen 1781 und 1789 ist die dritte von sieben in den Jahren von 1775 bis 1793 abgehaltenen, im wesentlichen gleichförmigen Veranstaltungen dieser Art. Sie unterscheidet sich — wie schon bemerkt — nur dadurch von ihnen und allen Theaterdarbietungen der Reichabtei, daß für dies *Idill oder der dem großen*

Pan opferende Hirt Palemon 1781 ausdrücklich angegeben wird: „veranstaltet von dem gesamten Convent daselbst“ (und 1793: „von seinen⁵² Verehrern und Freunden⁵³ veranstaltet“). — Das älteste dieser sieben Gratulationsstücke wurde 1775 dem Abte Amandus des unter Verwaltung der augsburgisch-schwäbischen Kongregation stehenden Benediktinerklosters Fultenbach unter dem Titel *Encaenia Ottoburana* dargebracht. Er hatte für sein überschuldetes und verarmtes Kloster⁵⁴ bereits 1773 die Hilfe der Kongregation nachsuchen müssen. Die weltliche Verwaltung wurde darauf zunächst von Neresheim, später Ottobeuren übernommen, das Stift blieb ab 1794 bis zur Säkularisation Priorat. Abt Amandus verbrachte seine drei letzten Lebensjahre in Ottobeuren, wo er auch sein 50jähriges Priesterjubiläum feierte.

Die *Ode* von 1780 („von dankbaren Schülern ihrem Lehrer der Dicht- und Redekunst auf sein Namensfest in einem Singspiel abgesungen“) und das *Onomasticon* („Personae sunt quatuor genii: 1. Conventus, 2. Dicasterii, 3. Scholarum, 4. Territorii“), 1792 zu Ehren des P. Prior Ildephons Reichard, waren ähnliche poetisch-musikalische Ehrungen verdienter Ordensmänner. Das bereits erwähnte *Idyll* und die *Schäfergedichte* von 1790 und 1791 haben demgegenüber etwas erweiterten Umfang. Ihr Charakter entspricht mit der Verlegung der Handlungsvorgänge in Schäfermilieu und der Vermeidung des Namens Gottes, der durch „Großer Pan“ ersetzt ist, dem Geschmack des Rokoko. — Im *Idyll* wollte der „Greis Palemon dem Pan ein Opfer schlachten, zu diesem Feste lud er die Hirten ein. Myrtill und Sylvia, seine Kinder, flochten Blumenkränze, und . . . krönten die ehrwürdigen Haare ihres alten Vaters, da indessen Damöt ein zartes Lämmchen aus der Herde hub.“ . . . „Als er (Palemon) das Opfer errichtet, singen die Hirten dem großen Pan Dankeslieder ab.“ — Auch der sonst so strenge und der Ordensregel widrigen Neuerungen höchst abholde Abt Honorat wurde zur 23. Wiederkehr seines „hohen Wahltages“ in dieser Weise geehrt: „Die Schäfer einer Flur — Dametas, Asphaltion, Irin, Amynt und ein Kor (Chor) — versammeln sich, um den Tag zu feiern, an dem sie nach dem Tode des Daphnis den Thyrsis zum Oberhirten wählten.“ —

⁵² Joseph Suiter, „des wohlloblichen Ottobeurer Ruralkapitels erster Assistent, wie auch Bibliothekar, und durch 37 Jahre eifrigster Seelsorger in Hawangen.“

⁵³ Die Perioche gibt keine Auskunft, ob die Aufführung außerhalb der Räumlichkeiten der Reichsabtei stattfand.

⁵⁴ Feyerabend, Bd. 4, S. 152 u.: „Die Alchymistischen Operationen seines Vorfahrs, Abtes Michael, welcher den unedlern Metallen, durch Kunst, und Komposition Gold abnöthigen wollte, womit auch größere Herren verflochten waren, veranlaßten diesen Zustand des Klosters.“

Im zweiten *Schäfergedicht* mit dem Untertitel „Palämons Namenstag“ und der „Inhalt“-angabe: „Die Kinder Palämons feiern den Namens Tag ihres Vatters“ sind die „singenden Schäfer“ Damon, Diophantus, Mirtill, Damöt, Amint und Titirus beschäftigt. Besetzung und Stimmen sind im Textheft handschriftlich vermerkt. Stilistisch gleichen sich diese beiden Schäferdichtungen, inhaltlich unterscheiden sie sich voneinander soweit wie die Hirten- von den Schäfernamen.

Die musikalischen Jubiläumsaufführungen bilden gewissermaßen die Überleitung zum ottobeurischen „Drama musicum“, zur Oper. In den beiden großen Gestaltungen des Josephstoffes 1790 und 1792 hat die Musik den Sieg über das Barockdrama davongetragen. Drei „Introductiones“ behandeln im *Josephus Aegypti Prorex* stoffeinheitlich die Benjamingeschichte. Arien, Arietten, Duette und Hirtengesänge („Chorus Pastoralis“ im Beginne der Introd. Prima, „Ode Pastoritia“ der secunda) sind vollständig, die Dialoge zwischen ihnen mindestens im wesentlichen in der Perioche abgedruckt. Dem einleitenden Dialog (zwischen Joseph und seinem Bruder Judas) folgt der erwähnte Hirtenchor, dritten Aufzug und damit das Ganze schließt der Chorus finalis. Selbständige Einleitungs- und Schlußszenen fehlen also. Der ungewöhnliche Aufführungstermin (13. 7.) und die Bemerkung: „a Fratribus . . . exhibitum“ deuten an, daß auch dieser *Josephus Prorex* eine Festgabe war. Zwei Jahre später folgt zum 25jährigen Regierungsjubiläum des Abtes quasi die Fortsetzung im *Josephus honoratus*. Allerdings dürfte sie weniger beabsichtigt als aus der Beliebtheit des Gegenstandes zufällig sein, zumal der Aufführungsanlaß den historischen Hintergrund stark verblässen läßt. Die „personae canentes“ sind außer einigen hinzugekommenen ägyptischen Vornehmen und Priestern dieselben. Ramesses, der im *Prorex* Josephs Vertrauter war, steht als „Praefectus Regiae“ wieder an seiner Seite.

Die szenarische Struktur entspricht vollkommen der von 1790. Allein, das „Argumentum“ erwähnt eine „Scena intermedia“, die in der Perioche sonst nicht verzeichnet ist. Sie ist der Sammlung „Etwas wider die Mode“ des P. Franz Xav. Jann entnommen und paßt sich inhaltlich dem Anlaß der gesamten Veranstaltung: Dank seiner (geistlichen) Söhne an den Vater (Honorat) gut an.

Auffallend ist, daß mit dem *Josephus honoratus* eine gewisse Stellungnahme zu aktuellen Zeitproblemen oder -ereignissen im Ottobeurer Theater beginnt⁵⁵. Ziemlich klar wird in der Festaufführung religiöse Toleranz empfohlen: Die Intro-

⁵⁵ Ausgenommen: die *Veritas Orbis Domina* von 1728; IV, 5.

ductio I. behandelt die „*Consilia de Celebritate Proregi decernenda*“. Als der „*Praepositus populi*“ Bagoas öffentliche Ehrungen vorschlägt, widersetzen sich die ägyptischen Priester diesem Plane. Aber die Vertreter der „*Proceres*“ schließen sich den Ausführungen des Bagoas an. Die Inductio II. läßt die „*impedimenta remota*“ werden, die Priester hatten zwar eine öffentliche Begrüßung der zu des Vizekönigs Ehrung zu erwartenden Brüder Josephs verworfen, sich sogar dem Beschlusse des Hofes, sie zu empfangen, widersetzt. Ramesses wirft ihnen Undank gegen den Prorex vor — („*Vah! quae ingrata Religio, quae suos non sinit esse gratos?*“) — und empfiehlt in einer Aria die Gäste auch der ägyptischen Opferhandlung zuschauen zu lassen. („*Quae novitas non allicit? Spectare sacrificium vel hospes meruit.*“) Das persönliche Erscheinen Josephs aber beendet den Streit. Noch einmal wird in der Inductio III. („*Adplausus communis*“) die Gleichberechtigung unterschiedlicher Bräuche unterstrichen: die Brüder erhalten die Erlaubnis, Joseph nach ihrer Sitte zu huldigen. Ramesses wünscht, beide Völker im Lobe des Prorex vereint zu sehen und betont in einer Aria: „*Sit rhytmus cantici Hebraei vel aegyptii / Ad rem nil attinet.*“ — Für die Betrachtungsweise der hier wirksamen „aufklärerischen“ Tendenz ist bezeichnend, daß einzig die Priester sich der übermäßigen Bewillkommnung der Landfremden widersetzen. Den Laien dagegen erscheint unterschiedslose Gleichbewertung aller Kulte selbstverständlich. Überhaupt ist der Gesichtswinkel ein ausschließlich religiöser, ja sogar nur konfessioneller, die Land- und Rassefremdheit des Vizekönigs und der Gäste kommt niemandem zum Bewußtsein! — Es folgen nun die Dankesbezeugungen der Ägypter, die Segenswünsche ihrer Priester („*Amor, Pater patriae, Fulcrum reipublicae, Urbis, orbis gloria, Vivito in secula!*“), die Glückwünsche der Brüder, die Joseph „*Unde mihi gloria? Ex coeli gratia*“ beantwortet. Mehr und mehr wird die Fabel verlassen, das eigentliche Festobjekt angesprochen bis schließlich der Chorus finalis alle Einkleidung fallen läßt:

Sit soli Deo gloria!
 Abbati summa gratia!
 Sit salus Jubilaeo!

und den Namen des Jubilars mit dem Titel verbindet:

Ottobura vivat mater!
 Matrem diu regat Pater!
 Sit honor Honorato!

P. Maurus Feyerabend, der Augenzeuge, schildert Verlauf der Festaufführung und Wirkung nach außen⁵⁶:

⁵⁶ Feyerabend, Bd. 4, S. 220/21.

Nach eingenommenem Mittagmahle, begab man sich nach dem Theater, welches einige Jahre vorher ganz neu hergestellt⁵⁷, und von dem H. Kunstmahler Schöpf aus München sehr geschmackvoll gemahlet war. Die Oper, oder das auf diese Feierlichkeit eigens von den Unserigen verfertigte, und von unserem Konrad Bagg in die Musik gesetzte Stück drückte jene feierliche Dankbarkeit aus, welche das alte hebräische Volk, wie unsere Dichter wollten⁵⁸, sammt den Ägyptiern ihrem Vizekönige Joseph nach so vielen, und so außerordentlichen dem gesammten Lande erwiesenen Wohlthaten öffentlich zuerkannt hatte. Die Aufführung des Stückes fieng Nachmittags Ein Uhr an, und dauerte bis Abends halb sechs Uhr. Das kurze Sprechspiel war bloß als eine Ruhepause zum Besten des begleitenden Musikchors angeordnet, die gute Auswahl rein tönender, wohl geübter, und ungezwungener Naturstimmen, die dem Spiele sehr angemessene orientalische Landeskleidung, die zwar wenigen, aber gut gewählten Dekorationen⁵⁹, die wohl besetzte Musik selbst, und die Anordnung im Ganzen erwarben sich lauten Beifall, und man konnte nicht hindern⁶⁰, daß einige ansehnliche Freunde das Stück in öffentlichen Blättern anrühmten.

Die vorletzte, bekannte ottobeurische Endskomödie, *Alceste rediviva: seu Votum Germaniae, ut per Gallias pene extincta religio denuo reviviscat* vom August 1793, zeigt schon im Titel neben dem Anklang an das Festspiel von 1766 — aktuellsten Charakter. Mehr noch tritt dieser in der, auch in der Perioche ausführlicher behandelten *Scena intermedia* zutage: „Elsbetam a Kunzio Equite Villenbacensi raptam, opera vero Joannis de Koenigsegg liberatam; aut si mavis, Moguntiam, a Gallis captam, a potentissimo autem Rege Borussiae Imperio Romano restitutam exhibebit.“ Erstaunlicherweise sind im deutsch gesprochenen Zwischenspiel, das seine zwei Akte zwischen die *Inductiones* IV und V sowie VIII und IX schiebt, weit mehr Darsteller beschäftigt als im *Drama Musicum*. Dem Verzeichnis der sprechenden Personen folgt sogar noch die Bemerkung „Reliquos *Scena* dabit“. Die im Programmheft des „Josephus honoratus“ nur kurz vermerkte „*Scena intermedia*“ hat sich also sehr rasch entwickelt. (Letzten Endes entstammt sie allerdings den „*scenae intercalares*“ des späteren Barockdramas.) Wörtlich abgedruckt sind aber die musikalischen Szenen.

In den zwölf *Inductiones* des *Drama Musicum* wird die mythologische *Admetus-Alceste*-Handlung unter starker Abweichung von der griechischen Sage dem bereits im „*Argumentum*“ angekündigten Zweck zugestandenermaßen angepaßt:

„Nos Regem a Pelia . . . adductum, ut ad Inferos descenderet, Phoebi potissimum, eidem familiarissimi, et Amoris opera uxorem recepissee fingimus, indignante licet Marte. . .“ Der Grund dieser Maßnahme und der hoffnungsvolle Sinn des Ganzen erhellt aus dem Schlußsatz der Inhaltsangabe: „Ita quidem, cum Poetis fabulari, at simul pie ominari nobis liceat,

⁵⁷ Diese Zeitangabe widerspricht den Angaben P. Kaspar Kuhns, auch fehlt bei F. an früherer Stelle jeglicher Vermerk.

⁵⁸ War Feyerabend anderer Meinung?

⁵⁹ Also kein häufiger Szenenwechsel.

⁶⁰ Auch eine „gute Presse“ war unerwünscht!

fore, ut Franco-Gallus a Marte sollicitatus, ut Alcesten suam . . . Patrumque Religionem abdicet, cui per tot saecula fidem servavit integram, a Pelia saniora doctus, summo nempe Pontifice, pristino demum in sacram Religionem Amore incensus, exterorumque Principum sapientissimis consiliis, opibusque⁶¹ adjutus, extinctam, revocet, revocatamque novo, eoque arctissimo et perpetuo foedere sibi devinciat.“

Kein Wort also vom freiwilligen Opfer der Alceste, nichts von Heracles! Vielmehr reizt Mars in der Inductio I. Admetus zu Kriegshandwerk und Verlassen der Frau: „Flere sine feminis: sua arma sexui molli.“ Der Rat findet günstigen Boden: „Ah! cede tandem dulce nomen conjugis: Sponsam ab dico! Regem ut probem me Thessalis, Hanc ultimam litabo noctem conjugii“ monologisiert Admetus und singt: „Cede amor conjugis: . . . Cede, jubet Patria“ und „Vera laus est Principis, contra hostes dimicare.“ Phoebus und Amor, „seu Cupido“, legen sich jedoch auf des Pelias Bitten ins Mittel: „Cupido . . . novos amores Admeto inspirat.“ (Ind. V.) Selbst Mars läßt sich durch Pelias (gemeint ist also der „summus Pontifex“!) zum Nachgeben bewegen⁶². Und „Rex triumphantis more ingreditur“ (Ind. XII), Admetus und Alceste singen neuvereint ein Liebesduett: „Sponsa, Tu lux mea, Sponse, tu anima es.“

Das Zwischenspiel ist in den Szenenangaben der Perioche ganz kurz abgetan, man nimmt offenbar an, daß der Satz im Argumentum: „aut si mavis etc.“ als Hinweis auf soeben geschehene (die Aufführung lag im August 1793) Gegenwartsergebnisse verstanden würde: die Befreiung des im Vorjahre von Custine genommenen Mainz durch den preußischen Generalleutnant Grafen von Kalckreuth am 22./23. Juli.

Zur Anwesenheit des Augsburger Fürstbischofs Clemens Wenzeslaus bietet die ottobeurische Bühne von einem Singspiel in drei Aufzügen den ersten, der allein auch im Druck erhalten ist. Das Stück steht durch sein Überwiegen unterhaltenden Charakters in merklichem Abstände von der gesamten Ottobeurer Theaterliteratur. Nur die auch hier unverkennbare motivische Verwendung eines Gegenwartsergebnisses — der französischen Revolution —, verknüpft es mit den stilistischen Besonderheiten seiner unmittelbaren Vorgänger. — Im achten Auftritt berichtet die „Kammermagd“ Verte ihrer Herrin „Ganz bestürzt“ in einer Arie den nächtlichen Traum: Revolution des (Nord-)Landes habe sie gesehen. Im neunten Auftritt unterhält sich darauf die Herrschaft über Vertes Herkunft. Ihr Wesen und Benehmen deuteten gute Abstammung an, sie habe wohl aus ihrem Vaterlande fliehen müssen. Verte selbst gibt sich beim zehnten Auftritt dem — S. 131 erwähnten — Vogel „Kakatu“ gegenüber als Emigrantin zu erkennen. Sie wurde

⁶¹ Id est: „Truppenmacht!“ — ⁶² „auctoritate Peliae motus“.

vom väterlichen Schloß durch die Revolution vertrieben, vom greisen Vater getrennt, den sie in der weiten Welt herumirrend vermutet. Ihr Vaterhaus fiel der Zerstörung anheim, das Vaterland mußte sie verlassen, ihre Kenntnisse und Fertigkeiten in der dienenden Stellung für den Lebensunterhalt verwerten.

Der versoffene und lüsterne Mohr Belleroni, Diener des abwesenden Gouverneurs, sucht sich Verte zu nähern, die ihn natürlich voll Abscheu zurückweist. Er prahlt, er werde Vizegouverneur, der Herrschaft gleich, verrät Verte im Duett des Finales, daß er einer Revolutionierung des Nordlandes hilfreiche Hand leistet. Verte aber gibt ihm deutlichst zu erkennen, daß sie ihn für einen Schurken, Bösewicht und Taugenichts hält. Die Gouverneurin dagegen nimmt das vermeintliche Dienstbotengezänk auf die leichte Schulter.

Damit endet der einzig erhaltene Akt. Doch ergibt sich schon aus der unvollkommenen Kenntnis des Stückes zweifelsfrei die Beziehung auf die französische Revolution⁶³, die herben Emigrantenschicksale, die allenthalben aufflackernden Umsturzbestrebungen⁶⁴. Gerade Ottobeuren kannte ja diese Vorgänge aus erster Quelle — in der seit sechs Jahren vervierfachen Schülerfrequenz befanden sich zahlreiche Emigrantensöhne, flüchtige Geistliche und Standespersonen durchreisten das

⁶³ Weit unliterarischer behandelt der Prüfeninger Abt Rupert Kornmann die Wirkungen der französischen Revolution in einer zweiaktigen Operette *Die Versteigerung oder keiner will sie haben und Alle wollen sie haben* (Stiftsbibliothek Metten, Prüfeninger Mansarde 296, 6). Sie deutet zwar das Revolutionsthema nur allegorisch an, gewinnt aber um so größeres Interesse durch die drastische Abschilderung scharfumrissener Volkstypen, unter denen die für Zeit und Stoff ganz besonders ungewöhnliche Figur eines Handelsjuden auffällt. Denn sein Konterfei zeigt so deutlich gewisse Hauptwesensmerkmale seiner Rasse, daß es nicht als bloße, mehr oder minder harmlos gemeinte Satire, sondern als glatte Warnung der Zuschauer aufgefaßt werden muß. (Also vollkommener Gegensatz zum Ottobeurer *Josephus honoratus* von 1792! Siehe S. 155.) Um so mehr als Kornmann ganz im Sinne der in gegenwärtiger Arbeit noch mehrfach Erwähnung findenden, bodenständig-nationalen, antiaufklärerischen Tendenzen bei südbayerischen Benediktinern auf der Bühne Volkserziehung zu treiben suchte, um Glück und Zufriedenheit des einzelnen, patriotischen Sinn der Gesamtheit und damit die Staatswohlfaht zu fördern.

Den Inhalt der Operette schildert P. Fink Wilhelm, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Benediktinerkongregation 1684—1934 (IX. Ergänzungsheft der „Studien und Mitteilungen zur Gesch. des Benediktinerordens und seiner Zweige, München 1934, S. 187/88).

⁶⁴ Feyerabend nimmt dazu Bd. 4, S. 228 o, 1792 anläßlich der Einnahme von Mainz durch Custine Stellung: „Krieg den Pallästen, Friede den Hütten! Diese Lockstimme hörte man allenthalben, und allenthalben fand sie unter den verdorbenen Menschen der Rheinlande Anhänger genug, die über diesen Modegesang auf ihr deutsches Vaterland, und auf die theuerste ihrer Pflichten vergaßen.“

Stiftsgebiet⁶⁵ oder suchten dort Obdach⁶⁶ — und sollte sie schon im nächsten Jahre aus größter Nähe erfahren.

So kann der Stoff der letzten bekannten ottobeurischen Endskomödie und damit des überhaupt letzten datierten Theaterprogramms nicht wundernehmen: *Ludovicus XVI. Galliae rex interemtus* am 28. 8. 1799. Er gehört — wie schon S. 149 angedeutet — dem Typus des späten Barockdramas an, gleicht jedoch nicht dessen ausgesprochensten ottobeurischen Repräsentanten (*Zeno* 1776, *Salomon* 1778, *S. Ludovicus IX.* 1779), sondern dem *Sigismund* von 1777. Der „Tragoedia“ ist also ein „Prologus“ vorangestellt, die „Chori“ I. und II. schließen sich dem zweiten und dritten Aufzug an. Der Prolog behandelt mit den singenden Personen *Ludovicus*, *Seditio*, *Genius Bourboniorum*, *Comites* etc. des unglücklichen Königs Schicksal allegorisch. Die Chöre dagegen haben das Geschick des „jüdischen Feldherrn und Priesters *Jonathan*“ und seiner Söhne in der Gefangenschaft des grausamen Königs *Tryphon* zum Gegenstand. Ein Nachspiel fehlt. In der Perioche sind die drei musikalischen Szenen abgedruckt, für das Trauerspiel, außer dem allgemeinen „Innhalt“, nur sehr kurze Angaben der vier Aufzüge vorhanden. Die *Tragoedia* beschränkt sich im ersten und zweiten Akt auf die Bemühungen des Grafen *de la Tour*, den König, der bereits im „Tempelthurm“ gefangen ist, zu befreien und auf die Gerichtsverhandlung vor dem Nationalkonvent. Der dritte und vierte Akt sind im Sinne der ottobeurischen *Stuart*-Dramen vornehmlich dem in Gottes Fügung ergebenden Abschied von den Seinen und standhaftesten Tod des Königs gewidmet.

Von den Theaterstücken aus Ruperts Zeiten sind vielfach nur die Titel, dafür aber durch sein *Diarium* die Verfasser, zuweilen auch die Komponisten bekannt. Später stellen sich mit immer größerer Regelmäßigkeit Periochen ein, die meist den Komponisten, nie den Dichter angeben.

In weit größerem Umfange sind die, nicht nur bei den „Mauritius“-Fassungen, freimütig vermerkten Quellen der ottobeurischen Dramatik zu erkennen. Abgesehen von Bibelpsalmen (Psalmen) werden in erster Linie die geistlichen Schriftsteller und Kirchenhistoriker benutzt. *Romualdus Scotus*, *Nicolaus Causinus*, *Bisselius*, *Marinaeus*, *Ranucius Picus*, *Antonio Foresti*, *Beyrlinck*, *Henniges*, *Mathaeus à Bapenheim*, *Pexenfelder*, *Rossignol*, *Johann Bonvilla*, *St. Gregor (der Erleuchter)*, *Thomas Cantipratanus*, *Iselin*; die PP. *Stanislaus Grembs*, *Segneri* und *Lud. du Mesnil*; die Kardinäle *Anton Sander*,

⁶⁵ Feyerabend, Bd. 4, S. 218/19.

⁶⁶ Feyerabend, Bd. 4, S. 289/90.

Cäsar Baronius, Coelestinus Sfondrati (O. S. B.) und Joseph Saenz de Aguirre; der Dominikaner St. Antoninus, der Karthäuser Laurentius Surius, die Jesuiten PP. Paulus Barri, Lucas Bidermann, Johann Bollandus, Adrian Daude, Martinus Delrio, Joan Nadasi, Pedro Ribadenaira und Hazart sowie die Gelehrten Karl Sigonius und Lipsius (Joost Lipp). Wie in Salzburg⁶⁷ fehlt aber auch die heidnisch-antike Literatur nicht: Livius, Ovid, Plutarch, Sueton müssen Stoffe liefern.

Im alljährlichen Teil I. („Regularia, Ecclesiastica, Scholastica“) seiner *Diarien* verzeichnet Abt Rupert ziemlich regelmäßig die wichtigeren Daten über Beginn und Ende sowie die Ereignisse des Schuljahres seiner Klosteranstalt. Bis 1733/34 und wieder ab 36/37 finden dabei die jeweils mit den einzelnen Klassen betrauten PP. Professores Erwähnung, für eine Reihe von Jahren liegt darüber hinaus ein vollständiges Schülerverzeichnis bei. Fast aller schultheatralischen Veranstaltungen seiner Regierungszeit gedenkt der Abt in Notizen, deren Umfang von seinen sonstigen Amtsgeschäften allerdings eingeständenermaßen abhängig ist. So erklärt es sich, daß er selbst nur fünf Verfasser mit zusammen elf und den Komponisten eines Stückes ausdrücklich erwähnt. Für fünf weitere Komödien sind die Verfasser mit großer Wahrscheinlichkeit nach des Abtes Professorennotizen zu bestimmen.

Sämtliche ottobeurischen Dramendichter sind selbstverständlich Konventualen des Klosters⁶⁸. Die zwischen 1714 und 1739 Genannten oder Bestimmbaren waren z. Zt. der jeweiligen Aufführung ausnahmslos „Professores Rhetorices“ oder „Rhet. et Poeseos“. Die letzte Theaternotiz Ruperts bezeichnet den Jüngsten dieser Reihe auch noch als „Comicus“. Da der Abt die PP. Professores häufig alljährlich untereinander oder gegen andere Kapitularen seines Stifts auswechselt, kann für die Jahre des Fehlens der Autorengabe auf den jeweiligen „Rhetor“ geschlossen werden. Soweit also über die Verteilung der Schulämter Aufzeichnungen vorliegen, sind Verfasser erschließbar.

Der älteste auffindbare Spielvermerk⁶⁹ Ruperts vom 5. 9. 1714 ist einer der ausführlichsten und typisch:

Hodie pro finali absoluteione anni scholastici in Seminario nostro à R. P. Anselmo Erb Rhetoricae professore in Theatrum producta est Comœdia, cuius Argumentum erat illa Ecclesiastica historia de Secta. Felicitate

⁶⁷ Kutscher, S. 52.

⁶⁸ Vgl. Salzburg: „Die Dichter waren angestellt. Der Prof. der Rhetorik oder der Poesie hieß offiziell Comicus. Ihm war die Abfassung der Komödie gewöhnlich übertragen...“ (Kutscher, S. 47 M. Vgl. besonders das von Pirmin Lindner angelegte Professbuch von Ottobeuren: Album Ottoberanum (Zeitschrift d. hist. Vereins v. Schwaben-Neuburg 1903/04).

⁶⁹ DRA., t. II, Jahr 1714, Teil I, S. 73.

cum 7 Filiis patronis nostri Monasterii. Summarium huius actionis legi poterit in Exemplaribus impressis. Haec historia ita in scenam producta fuit, ut plurimos Spectatores ad lachrymas permoverit. Compositio erat etiam bona, nempe clara et sententiis ac eruditionibus artificiosa. Comœdiam sequebatur distr. praem. . . .

Anselm Erb⁷⁰ ist als Verfasser nur für dies eine — verschollene — Stück zu erkennen, so daß allein des Abtes Kritik über seine dichterische Leistung Auskunft geben kann. Weit öfter erscheint als Verfasser der P. Prof. Rhet. et Poeseos Felix Stang⁷¹, dem das *Diarium* drei Stücke zuschreibt, den *Jocus Bacchanalitiis* (28. 2. 1718), *David Betonus* (3. 9. 1722) und den ludus caesareus *Sol Austriaco-Bavarus* (20. 7. 1723). Für den *Triumphus Charitatis et Clementiae* und *Philadelphus et Philopistus*, Endskomödien von 1718 und 1723 war er als Rhetor zuständig. Während von letzterem nur ein sehr kurz gehaltenes Programmheft vorliegt, sind die vorhergehenden völlig verloren. Zum *Jocus* bemerkt Abt Rupert: „Erat insignis et periucunda ac jocosa actio⁷².“ Die umfangreiche Perioche des *Sol* erweist Stang als sprachgewandten und anpassungsfähigen Gelegenheitsdichter, denn die Musik dazu lag bereits vor. Sie „verfertigte schon ehemals unser Joseph Magg, welcher im Jahre 1705 starb⁷³.“ Die Diarienbemerkung Ruperts: „R. P. Joseph aber hat die Musicam gemacht“⁷⁴ ist unklar, denn sie könnte sich auch auf den 1726 als Komponisten genannten P. Joseph Christadler beziehen. Möglicherweise war also das Melodram längst vorhanden und wurde für den festlichen Zweck nur mit einem neuen Text versehen. Die vermutliche Entstehungszeit einer Erstfassung oder der Musik allein beweist, wie die auf S. 100 erwähnten „dramatischen Vorstellungen bei Gordian Scherrichs Jubelprofeß 1710, daß zu dessen Regierungszeit Gelegenheitsaufführungen dieser Art bereits durchaus üblich waren.

Der Komponist Joseph Magg „war zu Kaufbeurn i. J. 1630 gebohren, durchgieng mehrere Aemter, verstand sich auch gut auf die Regeln der Tonsetzung⁷⁵.“ Seit 1677 war er Subprior Abt Benedikt Hornsteiners, 1681 als „ein sehr gesellschäftlicher und gefälliger Mann . . . bei dem Herrn Franz von Taff, außerordentlichen Gesandten an die Churhöfe des Reichs, Gesandtschaftspriester“ und starb als Senior seines Stifts⁷⁶.

⁷⁰ Der Amtsnachfolger Ruperts.

⁷¹ Geb. Augsburg 17. 12. 1688. Im Kloster 5. 3. 1732 †.

⁷² DRA., t. IV, Jahr 1718, Teil I, S. 69; 28. 2.

⁷³ Feyerabend, Bd. 3, S. 682.

⁷⁴ DRA., t. VII, Jahr 1723, Teil II, S. 44; 22. 7.

⁷⁵ Feyerabend, Bd. 3, S. 531.

⁷⁶ Die Annahme auf S. 34 des „Ordensdramas“ („Deutsche Literatur, Reihe Barockdrama“, Bd. 3): „Ottobeuren rühmt sich schon im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts eines geschickten Komponisten in Graf Franz

Wie Felix Stang ist auch sein Mitbruder Gallus Sindlin⁷⁷ mit drei Stücken seiner Feder im Diarium vertreten. Von seiner „Maria Stuarta“ (erste Ottobeurer, 1720) ist die Perioche, sein „Simeon Salus“ (27. 2. 1726) sogar vollständig erhalten. Der *Certamen Virtutis, et Honoris* vom 24. 4. ist dagegen ebenso wie die ihm als Rhetor zuzuschreibende Endskomödie des gleichen Jahres, *Conradinus*, verschollen. Über die Aufführung der *Maria Stuarta* berichtet Abt Rupert von den Zuschauern: „omnem habuere satisfactionem de exhibita actione Tragica“⁷⁸. Seine kritischen Bemerkungen zu Sindlins letzteren beiden Stücken fielen jedoch ungünstiger aus, der Dichter scheint allzu große Längen bevorzugt zu haben. Während die ungewöhnliche Aufzeichnung beim *Certamen* nur lautet: „Durabat per horam et sextam“⁷⁹, wird der Tadel beim *Conradinus* deutlicher: „Exhibitio et Theatrum, ut adverti, hospitibus bene placuit, sed iusto longior protacta mihi videbatur Comoedia, dum primum hora 7. finita erat“⁸⁰.

Den sechs Jahre jüngeren Conrad Renz^{80a} erwähnt das *Diarium* als Dichter der *Synceritas incauta* und des *Gundobertus*, Endskomödien der Jahre 1724 und 1725, in denen er Rhetor war. Beide Stücke sind vollständig erhalten. Eine Kritik vermerkte der Abt nur zum *Gundobert*, sie beschränkt sich aber darauf, daß trotz der Unfertigkeit des Dekorationsfundus „doch alles gratios herausgekommen“⁸¹ sei.

Für die Schuljahre 1726/27 und 1727/28 ist als Rhetor P. Rupert Kolbinger⁸² genannt, dem also die Endskomödien *Triumphans Agenor* (verschollen) und *Veritas orbis domina* zuzuschreiben sind. In den nächstfolgenden Jahren werden die Theaternotizen des *Diariums* immer spärlicher, bleiben zuweilen ganz aus. Der Abt begründet dies 1729:

Weilen mir hoc anno so viles in negotio exemptionis⁸³ vorgefallen, daß Ich nit so vile Zeit gehabt, die ... Scholastica zu annotieren ... daher in fine huius anni solche paucis annectieren wollen: als Absolutiones anni Scholastici ... in litteris Humanioribus cum exhibitia comoedia⁸⁴.

Die für 1728/29 noch vorhandene Anführung der Schulämter erlaubt es jedoch, den *S. Canutus* (6. 9. 1729) dem P. Präfekt,

Taff;“ beruht also auf Verwechslung mit seinem Kaplan Magg. Taff findet sich auch nicht in der aus Wiblingen erhaltenen Totenrolle.

⁷⁷ Geb. Rapperswyl 22. 7. 1690. Im Kloster 8. 8. 1735 †.

⁷⁸ DRA., t. VI, Jahr 1720, Teil I, S. 452; 4. 9.

⁷⁹ DRA., t. VIII, Jahr 1726, Teil I, S. 18.

⁸⁰ Ebd. S. 81; 4. 9.

^{80a} Geb. Stetten am Kalten Markt 20. 1. 1696, im Kloster † 3. 4. 1770.

⁸¹ DRA., t. VII, Jahr 1725, Teil III, S. 127; 6. 9.

⁸² Geb. 11. 11. 1694 Haigerloch, als Superior von Eldern † 15. 10. 1756.

⁸³ Die angestrebte Exemption der augsburgisch-schwäbischen Benediktinerkongregation von der bischöflich augsburgischen Jurisdiktion.

⁸⁴ DRA., t. X, Jahr 1729, Teil I, S. 340.

zugleich Prof. der Rhet. et Humaniora, Albert Löchle⁸⁵ zuzuschreiben. Bei den anschließenden vier Schuljahren bis 1732/33 versagt auch dieser Ausweg, da Angaben über die Professoren gänzlich fehlen, solche über das Schultheater außer 1730 zwar vorhanden sind, aber keine Verfasser nennen.

1733/34 sind Professores die PP. Alb. Löchle und Magnus Merrath, 34/35 Placidus Christadler und Franz Rauch. Mangels näherer Daten über die Klassenverteilung, können für die Endskomödien *Sanctius* und *Heraclius* und den *Sebastianus* von 1736, wo alle Aufzeichnungen ausbleiben, Verfasser um so weniger vermutet werden, als von allen drei Stücken nur Periochen erhalten sind.

In den letzten Regierungsjahren Ruperts klingt der Exemptionskampf ab. Der letzte und jüngste Dichter dieses Zeitabschnitts ist aus seiner Stellung als Rhetor und Notizen des Abtes einwandfrei zu bestimmen. Von Franz Rauchs⁸⁶ drei Endskomödien aber (*Divus Martyr Theodorus* 1737, *Virtus Mortalium Immortalis* 1738 und *Boleslaus III.* 1739) ist nur die letzte als Perioche erhalten.

Abt Ruperts Ableben beendet auch seine Diarien. Mit ihnen ist die beste und — immerhin — ergiebigste Quelle für die Feststellung der ottobeurischen Dramenverfasser versiegt. Die während der Regierung des großen Abtes sehr genau und übersichtlich geführten *Großkellereibücher*⁸⁷ ergänzen jedoch das über die Dichter dieses Zeitraumes Dargelegte noch nach einer Richtung.

Nicht allein Abt Rupert hattei — wie S. 101 erwähnt — schon zu Beginn seiner Amtszeit bei einer Reise nach Mindelheim Gelegenheit gehabt, dort einer Theateraufführung beizuwohnen. Vielmehr ist zwischen 1720 und 1735 dem jeweiligen Großkellereibuchabschnitt „Allerley Zöhrung und Reiskösten“ zu entnehmen, daß Besuche in M. sehr häufig, zur dortigen (Jesuiten-)Komödie sozusagen freundschaftliche Gewohnheit waren.

So werden am 6. 7. 1726 verbucht: „R. PP. Josepho (Christadler) und Gallo (Sindlin) nacher Mindelheim 3 fl. 10 kr.“ Fahrgeld und „wegen der Comedi bey Romanus⁸⁸ verzehrt 6 fl. 3 kr.“ Im nächsten Jahre sind es am 4. 8. „R. P. Felix (Stang) cum Sociis“ und am 10. 8. R. P. Rupertus (Kolbinger).

⁸⁵ Geb. Kempten 28. 11. 1696, im Kloster † 30. 3. 1703.

⁸⁶ Das 1737 im *Diarium* enthaltene Verzeichnis des Ottobeurer Konvents zeigt ihn als jüngsten Kapitularen. Geb. Benningen 22. 9. 1703, im Klotter † 28. 6. 1759.

⁸⁷ Vorhanden für die Jahre: 1707, 1720/21, 1723/25, 1726/31, 1733—35 und 1743—50. (Der tomus 1770—84 ist nur „Umgeltsregister“ für Malz, Wein usw.)

⁸⁸ Wohl Gastwirt.

In beiden Fällen werden aber nur je 1 fl. 30 kr. ausgeworfen⁸⁹. Dies scheint überhaupt der Durchschnittssatz für Reisen nach Mindelheim gewesen zu sein. Er findet sich auch am 30. 8. 1720 und 7. 7. 1731 für P. Felix allein, 1729 für ihn und P. Rupert, während am 6. 7. 1730 für P. Felix 1 fl. 12 kr. und am 14. 7. 1729 für ihn „sambt collegio“ 3 fl. verrechnet sind.

Außer den als Ottobeurer Dichter bekannten und damit als besondere Komödieninteressanten anzusprechenden PP. finden sich am 3. 1. 1733 noch die „RR. PP. Maurus (Klöck) et Alexander“ (Scheffler) mit 8 fl. 5 kr. für „Raisgelt nach Mindelheim Comedi“⁹⁰. Felix Stang aber war der eifrigste Besucher: er ist auch am 4. 8. 1721⁹¹ mit P. Philipp (Langbartner) und am 3. 8. 1730⁹² mit P. Ildephons (Brudermann) als Reisender nach Mindelheim anzutreffen.

Die im Ottobeurer Klosterarchiv vorfindlichen Mindelheimer Periochen ergeben zwar keinerlei Anhaltspunkte für irgendwelche Einflüsse auf die reichsstiftische Bühnendichtung, doch sind die zahlreichen Besuche von „Fachkollegen“ zweifellos nicht allein auf nachbarliche Höflichkeit zurückzuführen.

Aus der Regierungszeit Abt Ruperts ist — außer Joseph Magg — nur P. Joseph Christadler⁹³ durch Diarieneintragung⁹⁴ als Komponist bekannt. Er „composuit Musicam“ zum *Certamen Virtutis, et Honoris*. Erst die achtzehnte, aus dem Jahre 1742 erhaltene Perioche bringt, obwohl die umfanglichsten Darstellerangaben von Anfang an üblich waren, den Namen des Komponisten. Der „ornat. ac doct. D.“ Josephus Carolus Vögele^{94a} schrieb die Musik zum *Divus Ivo*. Nur dies einzige Mal wird sein Name erwähnt, während schon der nächste Hauskomponist, der Regens Chori Raphael Weiß, zwischen 1743 und 1762 neunmal genannt wird. In der gleichen Zeit erscheinen noch weitere vier Komponisten: Nicolaus Meichelbeck⁹⁵, der Bruder des Freisinger Historikers Karl M., mit sechs Endskomödien und der Festaufführung zu Anselms Namenstag 1747; Hieronymus Hornstein mit den Endskomödien von 1753 und 1754; Benedikt Vogl mit der von 1755 und Gallus Dingler 1761. Das Amt des Regens muß in dieser Zeitspanne mehrfach gewechselt haben. Meichelbeck ist 1746

⁸⁹ *Großkellereibuch* Jahr 1727/28, S. 80.

⁹⁰ *Großkellereibuch* Jahr 1733, S. 54.

⁹¹ 2 fl. — ⁹² 2 fl. 30 kr.

⁹³ Geb. Wurzach 16. 10. 1687. Im Kloster 3. 4. 30 †.

⁹⁴ DRA., t. VIII, Jahr 1726, Teil I, S. 18; 24. 4.

^{94a} War nicht Konventuale Ottobeurens.

⁹⁵ Lindner, Die Schriftsteller usw., II, S. 73 ff.: „Er lieferte zu mehreren Theaterstücken die Musik, welche aber verloren gegangen zu sein scheint“ und „Alle diese Theaterstücke ... wurden zu O. bei Wanckenmiller gedruckt. Die Musik war handschriftlich.“

bei seiner ersten Erwähnung „pro tempore Professor Philos.“, schon 1747 „p. t. Regens Chori“, hat also von Weiß das Amt übernommen. Ab 1750 ist Meichelbeck „p. t. Professor Synt.“, drei Jahre vor seinem Tode (1756) ist Hornstein Regens, während Vogl in der Perioche nur als Capitular bezeichnet wird. Lindner⁹⁶ nennt ihn dagegen „Lehrer der Musik im Klosterseminar“. Trotzdem und den 46 Jahren Klosterlebens ist er nur mit einer Theaterkomposition vertreten. Von Hornstein kam das Amt des Regens wahrscheinlich auf Dingler, denn Weiß wird vor und nach 1761 der Titel „Chori-Director“ beigelegt. Er starb 66jährig 1779, dreizehn Jahre nach seiner letzten (bekannten) Komposition für die Bühne. Da für die aus den Jahren 1762, 1763 und 1764 bekannten drei Endskomödien keine Komponisten angegeben werden, ist es jedoch nicht unmöglich, daß auch sie von Weiß stammten, der damit der fruchtbarste ottobeurische Komponist im Zeitraum vor der Weihe der neuen Stiftskirche war.

Diese — 1766 — bringt insofern einen Abschnitt in der Folge der Ottobeurer Komponisten, als kurz vorher der Tonsetzer des Festspiels *Alkeste rediviva*, Benedict Kraus, als „p. t. musicus Ottoburanus“ und Komponist einer festlichen Aufführung 1764 zu Anselms Wahltag sowie der Endskomödie des gleichen Jahres auftritt. Erst 1792 nennt ihn das Textheft der Kantate *Die Tagzeiten* noch einmal. Kraus bildet insofern eine Ausnahme unter den Komponisten Ottobeurens als er nicht Kapitulär, sondern weltlicher Angestellter der Reichsabtei war⁹⁷. Gleichfalls 1766 wird erstmals ein Textdichter genannt⁹⁸: Augustin Bayrhamer, der Verfasser des Festspiels. Er war nach Lindner Lehrer für Rhetorik, Poesie, Philosophie und Kirchenrecht, 1775—77 zu Freising für Logik und Physik und starb 1782 als Klosterarchivar. Außer der verschollenen *Alkeste* schreibt ihm Feyerabend „mehrere Elegien, und andere poetische Versuche“ zu⁹⁹.

Mit Kraus hatte die neue Komponistengeneration begonnen. Ihr hervorragendster Vertreter ist Franz Schnizer. Ob der Fruchtbarkeit seines Schaffens kann er als Ottobeurens hauptsächlichlicher Theaterkomponist gelten. Feyerabend berichtet über sein Leben¹⁰⁰: „Die Grundregeln in der Tonsetzung erlernte der für die Tonkunst gleichsam geschaffene

⁹⁶ Lindner II., S. 73: „Ein guter Violinist.“ Geb. 31. 12. 1718 zu Sauburg. (Nicht Salzburg wie irrig bei Lipowsky, Baierisches Musiklexikon, München 1811, S. 358.) † 21. 10. 1790.

⁹⁷ Feyerabend, Bd. 4, S. 100 o.: „Dem hiesigen Herrn Tonsetzer B. K., ehemaligen Kapellmeister zu Triest...“

⁹⁸ Bei Feyerabend, Perioche ist nicht erhalten.

⁹⁹ Feyerabend, Bd. 4, S. 174.

¹⁰⁰ Feyerabend, Bd. 4, S. 185 u.

junge Mann¹⁰¹ unter der Anleitung des Herrn Benedikt Kraus, der sich mehrere Jahre hier aufhielt. Neben vierzehn bis fünfzehn Theaterstücken, die einen ungetheilten Beifall erhielten, den vier Tagzeiten, welche nach Frankreich bestimmt waren...“ betätigte er sich als fruchtbarer Kirchenkomponist. Von 1769 ab führt er in den Periochen den Regensitel, 1785 bei seinem plötzlichen Tode war er Küchenmeister des Klosters¹⁰². Vierzehn Endskomödien und das Drama musicum *Josephus Prorex* verdanken ihm zwischen 1767 und 1780 ihre Komposition. Der *Josephus* wurde allerdings erst fünf Jahre nach seinem Tode aufgeführt. Auf der Perioche des von ihm komponierten *S. Sigismundus* (1776 in Freising, 1777 in O.) ist als Textdichter P. Ignaz Zollikofer handschriftlich angegeben, den Lindner jedoch als ottobeurischen Dichter nicht erwähnt.

Das letzte Jahrzehnt des Bestehens der Reichsabtei bringt an genannten Komponisten außer dem bereits aufgeführten Benedikt Kraus nur Balthasar Buchwieser und P. Conrad Back (Bagg)¹⁰³ mit dem *Josephus honoratus* (1792) sowie der undatierten Kantate *Die Leidensgeschichte Jesu*, als deren Textdichter „ein Kapitular in Ottobeuren“ angegeben wird.

Der einzige im Druck einer Perioche namentlich angeführte und wohl auch einzige weltliche¹⁰⁴ Textdichter ist Friedrich Wilhelm Zachariae¹⁰⁵ mit seinen *Tag(es)zeiten*.

Nach Lindners Angaben hat der Chronist, P. Maurus Feyerabend¹⁰⁶, außer der von ihm selbst genannten Kantate zu Honorats Jubelprofeß (1801) eine weitere zum 50jährigen Priesterjubiläum des P. Gallus Dingler verfaßt, die gleichfalls P. Theodor Klarer setzte. Feyerabend kam als zehnjähriger Chorknabe ins Kloster, wo er 1818 verschied. Seine Kantatentexte als Gelegenheitsarbeiten sind verloren, aber mit der Chronik seines Stifts sicherte er ihm und sich ein bleibendes Gedenken.

¹⁰¹ Er hatte mit 20 Jahren Profeß abgelegt.

¹⁰² Feyerabend, Bd. 4, S. 187 o. Vergleichweise: Kutscher, S. 59 M.

¹⁰³ Feyerabend, Bd. 4, S. 220: „Dieser damalige Kastenherr des Stiftes, zu Haigerloch i. J. 1749. 23. 6. geb. brachte schon einige Regeln der Tonsetzung mit in das Kloster, vervollkommnete dieselbe unter der Anleitung des H. Neubauer, und lieferte neben 2 Operetten, und 1 Kantate ... s. o. ... mehrere brauchbare Stücke für die Kirchenmusik. Er starb i. J. 1810. 10. 4.“

¹⁰⁴ Lindner II, S. 73 ff. (bei der Lebensbeschreibung Nicolaus Meichelbecks): „Die Verfasser dieser Theaterstücke sind nicht genannt, es waren aber ohne Zweifel Religiösen von O.“

¹⁰⁵ Die Perioche nennt ihn „Zaccaria“. Geb. Frankenhausen 1. 5. 1726, Professor am Carolinum in Braunschweig, Bremer Beiträger, Braunschweig † 30. 1. 1777.

¹⁰⁶ Geb. Schwabmünchen, 7. 10. 1754.

Der Komponist seiner Kantaten, P. Theodor Klarer, komponierte zu Ehren eines Namensfestes Feyerabends ein *Singspiel*¹⁰⁷ und ein solches mit dem Titel *Genius Ottoburanus*¹⁰⁸. Lindner schildert ihn, der im Kloster Professor der Philosophie, Chorregent, 1801/02 letzter Novizenmeister, schließlich bis zu seinem Tode (1820) Ortspfarrer war:

Sein ganzes Leben war Musik. . . Besonders lag ihm die Kirchenmusik am Herzen. Unter seiner mehrjährigen Leitung und durch Unterstützung trefflicher Musiker erhob sich zu den letzten Zeiten die Musik zu O. zu einer Vollkommenheit, wie man sie damals selbst bei fürstlichen Kapellen kaum fand. Daß Haydns *Schöpfung* und die *4 Jahreszeiten* von den Konventualen unter Mitwirkung der Studenten vollständig besetzt und trefflich ausgeführt gegeben wurden, beweist wie groß die Zahl der Musikverständigen und wie deren Übung vorgeschritten.

Daraus geht hervor, daß die geistlichen Gesangswerke in erster Linie vom Konvent selbst aufgeführt wurden, während die Studenten hierbei nur „mitwirkten“. Honorats Pflege der Kirchenmusik findet darin deutlichen Ausdruck und erklärt, daß unter den neun jüngsterhaltenen Periochen sich allein vier von Kantaten finden.

6. Abt Rupert II. Neß (1710—1740).

Der im vierzigsten Lebensjahr zum regierenden Abt erwählte Stiftsökonom Rupert Neß¹ aus Wangen hat sein hohes Amt für das Stift als Bauherr allergrößten Stils geführt. Wie die gesamte Neuanlage in Plan und Ausführung, dadurch die barocke Raumschaffung für ein reiches und kulturell bedeutendes Kloster, ist die entsprechende Schöpfer- und Organisator-tätigkeit für das Theater ihm zu danken. Außer den architektonischen und bühnentechnischen Voraussetzungen aber waren die fortgeführte Mitwirkung an der Universität Salzburg² und ab 1714 die Unterstützung auch des neugegründeten fürstbischöflichen Lyzeums Freising durch Entsendung ottobeurerischer Lehrer von größter Bedeutung für die Entfaltung des Ottobeurer Barocktheaters.

Der Chronist P. Maurus berichtet von der Beteiligung seines Reichsstifts am Freisinger Lyzeum erst 1714 und verlegt dahin auch dessen Gründung. Diese war jedoch bereits 1697 erfolgt, die „*aula gymnastica*“ (Theatersaal) seit 1707 in Benutzung. Wahrscheinlich kamen 1714 erstmals Ottobeurer Lehrkräfte nach Freising. 1720 meldet er, daß „durch die liberalen Beiträge der bairischen, schwäbischen und salzburger benediktiner Abteien“ der Schulfonds um 10000 fl. vermehrt wurde, die

¹⁰⁷ Lindner gibt kein Datum an, erhalten ist nichts.

¹⁰⁸ Lindner, Alb. Ott; II. S. 63.

¹ Geb. 24. 12. 1670.

² Zur ersten Säkularfeier wählte die Universität 1718 den Ottobeurer Abt zum Präses.

Studienanstalt „zu ihrer vollständigen Reife“ gedieh. Am 29. 1. räumte daher der Fürstbischof den vereinigten Äbten die „zweite Verwaltungsbefugniß“ urkundlich ein.

Rupert II. erweist sich in allen Amtshandlungen, geistlichen und weltlichen, als echter Barockregent. Frömmigkeit und Sinn für standesgemäße Repräsentation seiner Kirche vereinen sich in ihm, wofür seine Aufzeichnungen immer wieder Zeugnis ablegen. Klare Erkenntnis und Beachtung wirtschaftlicher Einzelheiten neben Konzeption kühner Pläne zu schöpferischer Gestaltung dokumentieren ihn ebenso wie unbestreitbar weltgewandte Politik als echtes Kind seiner Zeit⁶. Im ersten Regierungsjahre „führte er bei den öffentlichen kirchlichen Umzügen eine erbauliche Ordnung ein, . . . legte zur Schonung der anliegenden Fruchtfelder und zur Abräumung des vielen Gebüsches, hinter welches sich manchmal junge Wallfahrer und Wallfahrerinnen steckten, einen breiten schnurgeraden Weg nach Eldern an, . . . und schickte um der Kirchenmusik dereinst einen höhern Schwung zu geben, die zwei jungen Ordenspriester Honorat Reich und Benedikt Schmier in der Absicht nach Stuttgart, während der Herbstferien, bei dem damals berühmten Kapellmeister Herrn Böcken neben der weitem Vervollkommnung auf der Violine die Regeln der Tonsetzungskunst zu erlernen⁷.“ Auf dem Gebiete der weltlichen Verwaltung zeigte er sofort die für seine Zeit charakteristische Tätigkeit und Baufreude, traf damit Vorbereitungen (Brücken-, Ziegelhüttenbau, Erhöhung des Bier„umgeldes“) für sein großes Vorhaben. Sein Amtsvorgänger muß ihm das Stift in ausgezeichnete Finanzlage zurückgelassen haben, da er trotz den erwähnten Maßnahmen 1710 „gegen Verschreibung . . . bedeutende Geldsummen“ ausleihen konnte.

Außer dieser wirtschaftlichen Geschäftsgewandtheit bewies Rupert II. auch in staatsrechtlicher und diplomatisch-politischer Hinsicht stärkste Begabung, die er zielbewußt und klug nicht nur allgemein in den Dienst seines Hauses und Landes, sondern hauptsächlich in den der beabsichtigten Neugestaltung zu stellen wußte.

1353 war es dem Bischof Marquard I. von Augsburg gelungen, die ehemed kaiserliche Schutzvogtei, trotz allen Gegenstellungen Otobeurens, an sein Bistum zu bringen, wo sie sich im Widerspruch zur 972 erlangten (staatsrechtlichen) Exemption nach und nach zu einer unwillkommenen Art Lehenshoheit mit entsprechenden Unkosten und Beeinträchtigungen der stiftischen Landesherrschaft ausgewachsen hatte. Beides mußte

⁶ Siehe auch: Lieb N., Otobeuren und die Barockarchitektur Ostschwabens, Augsburg 1933, S. 7—10.

⁷ Feyerabend, Bd. 3, S. 623.

dem eigenwilligen und unternehmungslustigen Abt höchst unlieb sein. Die Geisteskrankheit des Fürstbischofs Alexander Sigismund Pfalzgraf v. Rhein und die dadurch bedingte stellvertretende Geschäftsführung des Domkapitels wußte er sich also noch 1710 zur Ablösung des Schutzvogteirechtes gegen bare 30000 fl. zunutze zu machen. Die — sozusagen — über-tölpelten⁸ Augsburgs Domherren konnten — dank der durch Ottobeuren vorsichtigerweise eingeholten kaiserlichen Bestätigung der erwähnten Rechtshandlung — zwar Ruperts Gewinn nicht wieder zunichte machen. Sie bemühten sich aber 1714 gelegentlich einer an sich nebensächlichen Auseinandersetzung zwischen dem 1710 gestifteten kleinen Frauenkloster Wald (auf ottob. Gebiete bei Hawangen) und dem Stift, Vergeltung zu üben. Allerdings mit wiederum negativem Erfolg.

Nachdem 1710 wesentliche technische, pekuniäre und politische Voraussetzungen geschaffen waren, konnte der Abt 1711 darangehen, „von allen Kloster- und Kirchengebäuden . . . keinen Stein über dem andern stehen zu lassen, und alles vollkommen neu herzustellen; er faßte diesen Entschluß und führte denselben so standhaft und glücklich aus, wie wir denselben noch heute eben so regelmäßig und solid, als schön und glänzend ausgeführt sehen“⁹.

Von fünf Entwürfen wurde der des „Hausarchitekten“ P. Christoph Vogt¹⁰ zur Durchführung gewählt¹¹.

Diplomatische Fähigkeiten ermöglichten dem Abt während seiner langen Regierungszeit, die mannigfachen Schwierigkeiten, die seinen Plänen entgegentraten, immer wieder und meist zu seinem Vorteil zu beheben. Vornehmlich auf dem Gebiete der Finanzgebarung hatte er eine außerordentlich glückliche und geschickte Hand. Ihre Erfolge gestatteten die rastlose und kostspielige Bautätigkeit, die vielfachen Sach- und Grunderwerbungen, die umfassende Beschäftigung bildender Künstler und den Ausbau des Theaters, zogen aber damit Ottobeuren die Begehrlichkeit anderer zu.

Meist gelang es dem Abte, unliebsame Forderungen (z. B. des Schwäbischen Kreises), die der reine Rechtstitel der Exemption allein nicht abzuwehren vermochte, sehr gewandt zu

⁸ Feyerabend läßt das (Bd. 3, S. 626 o.) durchblicken: „Zwar ließ sich Augsburg nach einigen Jahren dieses Schrittes heftig gereuen und suchte alles rückgängig zu machen.“

⁹ Feyerabend, Bd. 3, S. 627 u.

¹⁰ Geb. 1648 zu Dietenheim (württ. Oberamt Laupheim, damals fürstlich fuggerisch). Als Subprior im Kloster 16. 2. 1725 †.

¹¹ Genaueres über Bau, Architekten, Entwürfe und Baumeister bei Lieb, ebd. S. 27, 37—42, 57—59. Siehe auch: Hauttmann M., Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550—1780, München 1921.

verringern. So 1716, 1734 und 1738 durch freiwillige Beiträge an die kaiserliche Kriegskasse in Wien ehe der Schwäbische Kreis höhere Summen auferlegen konnte. Mehrfach versagte aber auch dies Auskunftsmittel: Trotz freiwilliger Zahlung an das kaiserl. Generalkommissariat half 1736 kein kaiserliches Reskript gegen die Hartnäckigkeit des Herzogs von Württemberg als kreisausschreibenden Fürsten, der seine Forderungen durch Zwangseinquartierung wirksamer zu gestalten wußte. Ottobeuren mußte erneut, aber kräftiger zahlen. . . Und als kurz darauf „freiwillige“ Strohkontributionen für die kaiserl. Rheinarmee „erbeten“ wurden, erhielt Ottobeuren zwar die 1736 erpreßten Summen nicht zurück, mußte sich vielmehr auf etwas ungnädige Wiener Aufforderung hin wiederum zum Zahlen verstehen.

In Abt Ruperts Diarien ist all' dieser Kümernisse unter abschriftlicher Beifügung des vielfachen Schriftwechsels über den „Herrn agens in Wien“¹² und mit der kaiserlichen Heeresleitung eingehendst gedacht. Von den ursprünglichen fünfzehn Folianten des Tagebuches befinden sich die tomi II—XIV (1714—1739) im Klosterarchiv O., während t. I (1710/13) leider von dort aus spurlos verschwunden ist und der für den vorliegenden Zusammenhang unwesentliche t. XV (1739/40) im Bayerischen Hauptstaatsarchiv zu München liegt¹³. Jeder Jahrgang zerfällt in die Teile: I. „Regularia, Ecclesiastica, Scholastica“; II. „Ordinaria, Politica, Civilia“ und III. „Oeconomica“.

Neben seiner vielfältigen Tätigkeit daheim fand Rupert II. oft Zeit zu Höflichkeitsbesuchen bei in der Nähe weilenden weltlichen Herrschern oder Nachbarn. Wenn nicht sofort greifbare politische oder finanzielle Vorteile, erzielte er dabei mindestens gutes Einvernehmen und Nachbarschaft, die seinem Lande zunutze kamen. Nach dem auf S. 101 erwähnten Besuch bei Marlborough in Mindelheim 1713 machte er Prinz Eugen, der vom Friedensschluß zu Rastatt 1714¹⁴ zurückkehrte, in Memmingen und im Gebietsort Sontheim als Landesherr seine Aufwartung¹⁵. Wichtiger war 1711 der Besuch beim neugewählten Kaiser Karl VI. in Füssen gewesen, der Abt und Abtei die Erbwürde des „wirklichen kaiserlichen Raths, und Erbkaplans“¹⁶ sowie Bestätigung aller Stiftsfreiheiten einbrachte. Der Kaiser war aus Spanien gekommen, um sich zur Krönung zu begeben. Abt Rupert hatte sich sofort eingestellt und den günstigen Erfolg davongetragen.

¹² Bevollmächtigter des Reichsstifts am Kaiserhofe.

¹³ Ottobeuren, Kloster Literalien 20.

¹⁴ Erster Rastatter Kongreß, Ende des spanischen Erbfolgekrieges.

¹⁵ Feyerabend, Bd. 3, S. 647. — ¹⁶ Feyerabend, Bd. 3, S. 634.

Dem freundnachbarlichen Verhältnis zum Fürstentum Mindelheim, das an Bayern zurückgefallen war, dienten seine Reisen von 1722 und 1723. Auch hier wußte der geschickte Diplomat, sich und sein Stift in das beste Licht zu setzen:

„Ihro Churfürstl. Durchlaucht in Bayern, sambt 3 Prinzen kommen in Mindelheimb an, welchen aufgewahrt. Und invi-tiert¹⁷.“ Allein des Kurfürsten Antwort auf die zum zweiten Male erfolgte Einladung mußte lauten: „Belangend die invitation, so bin ich dermahlen nit im standt zu deferieren, weilen wir uns nit lang von München aufhalten können . . . , reserviere mir aber dise Ehr auf ein andersmahl, werde auch, geliebts Gott, gewiß kommen¹⁷.“

Am nächsten Tage lautet die Tagebucheintragung:

„Heut wollte einen botten mit schreiben und etlichen exemplarien von einem Dramate¹⁸ an H. General Grafen v. Rechberg schicken, daraus Ihro Churf. Durchl. ersehen möchten, was für eine intention Ottobeyern geführt Selbe zu beehren; weilen aber H. P. Felix mich gebetten, Ihme zuerlauben, daß Er solche selbst präsentieren könnte, so hab Ich es Ihme erlaubt.“ . . . „Haben Ihro Churf. Durchl. . . . großes contento davon bezeugt. . . .“¹⁹

Der mündliche Bescheid, den P. Felix (Stang) von Mindelheim mitbrachte, hatte im Kloster neue Hoffnung auf das Erscheinen der Gäste geweckt:

Es ware heut auf erhaltene Nachricht der Ankunft S. Durchl. alles parat, bis der Stallmaister die resolution gebracht, der Churfürst werden nit kommen, worauf Ich nachmittags das Drama gleichwohlen exhibieren lassen, welches sehr wohl ausgefallen, und Ihme nichts abgieng, als praesentia tantorum hospitum²⁰.

Alles Geschick und Glück Ruperts in weltlichen Landesangelegenheiten entkräftete aber nicht die seit 1710 bzw. 1714 unvergessene Abneigung des Augsburger Domkapitels. Schon mehrere kleinere Angelegenheiten hatten im Laufe der Jahre wiederholte vergebliche Versuche gezeitigt, Ottobeuren in seiner geistlichen Verwaltung Schwierigkeiten zu bereiten. Noch unter Abt Benedikt war 1685 zwischen den Klöstern Deggingen, Donauwörth, Elchingen, Füssen, Fultenbach, Irrsee, Neresheim und Ottobeuren die augsburgisch-schwäbische Benediktiner-

¹⁷ DRA., t. VII, Jahr 1723, Teil II, S. 44; 20. 7. Gemeint ist Kurfürst Max Emanuel von Bayern mit seinen Söhnen: dem Kurprinzen Karl Albrecht sowie den Herzögen Ferdinand Maria und Johann Theodor, damaligem Bischof von Regensburg.

¹⁸ *Sol Austriaco-Bavarus*.

¹⁹ DRA., t. VII, Jahr 1723, Teil II, S. 44; 21. 7.

²⁰ Die Meinung Liebs: „1723 wurde anlässlich eines Besuches des großen baierischen Kurfürsten Max Emanuel im Reichsstifte ein pomphaftes allegorisches Melodram aufgeführt. . .“ ist also nach des Abtes ausführlichen Darlegungen irrig. (Das Ottobeurer Klostertheater, Aufsatz in Nr. 24/25 des „Schwäbischen Erzählers, Beilage zur Memminger und Ottobeurer Zeitung“, 45. Jahrg., 17./24. 6. 33, von N. Lieb.) Gleiches gilt von der Angabe auf S. 130 von Lindners Alb. Ott.

kongregation S. Spiritus begründet worden. Die Absicht Ruperts als Präses, für sie nach dem Beispiele der bayerischen (SS. Angelorum Custodum) 1727 die volle Exemption von der bischöflich augsburgischen Gerichtsbarkeit zu erlangen, brachte Augsburgs ganze Macht auf den Plan. Obwohl der Präses bereits seit dem 10. 7. 1727 das apostolische Exemptionsbrevé in den Händen hatte, gelang es ihm, noch durch den Kurfürsten von Mainz verstärkten Einfluß, vom Kaiser die Androhung der Sperrung „aller Regalien, und aller Weltlichkeiten“ gegen die schwäbischen Klöster zu erwirken. Da außerdem die „bloß mittelbaren“ Abteien Deggingen, Donauwörth, Füssen und Fultenbach „sich schon fruher zum Ziele legen“, also angesichts der gegen sie auftretenden Mächte vom Projekte hatten ablassen müssen, konnte ihr hilfreicher Freund in Rom, der Kardinal Prosper Lambertini²¹, auch die Reichsunmittelbaren vorm Nachgeben nicht bewahren.

Welches Gewicht die Beteiligten diesem „negotium exemptionis“ beimaßen, beweist nicht allein das Machtaufgebot der Gegner Ruperts, sondern zumal sein *Diarium*. Mit aller ihm eigenen Energie und Unermüdlichkeit versuchte er in zahllosen Schriftsätzen seinem Rechtsstandpunkt zum Siege zu verhelfen. 1728—30 tobte der Kampf am heftigsten, so daß Dutzende von Tagebuchseiten dem Schlagwort „exemptio“ gewidmet sind, der Verfasser nach eigener Darstellung²² für die laufenden Angelegenheiten seines Hauses kaum oder gar nicht Zeit zur Eintragung fand. Vergebens: die Augsburger bischöfliche Kurie hatte gesiegt. Doch scheinen sich die Beziehungen zu Ottobeuren danach gebessert zu haben.

Um so eifriger betrieb Rupert II. den Klosterbau, der, trotz dem 1724 empfindlich aufgetretenen Hausteinmangel und anderen immer wieder überwundenen Schwierigkeiten, 1731 im wesentlichen vollendet war. Die sofortige Inangriffnahme der Stiftskirche vermochte der Bauherr beim Konvent jedoch nicht durchzusetzen, da die Gebietswaldungen infolge der Holzlieferungen zum Bau überlastet waren. Er mußte sich vorerst mit der Erstellung des Kirchenbaugrundes und der Vervollkommnung der Innenausstattung des Klosters begnügen.

Im Laufe der Jahre waren zahlreiche Kirchenpläne von verschiedenen Meistern entworfen worden²³. Erst im Oktober 1736 erhielt der Abt, der „fünf sogenannte Baurisse oder Grundzeichnungen sammt zwei hölzernen Modellen zur Einsicht vorgelegt hatte“²⁴, von der Klostersgemeinde die Genehmigung

²¹ Der spätere Papst Benedikt XIV. — ²² Auf S. 131 wiedergegeben.

²³ Siehe: Norbert Lieb, Ottobeuren und die Barockarchitektur Ostschwabens.

²⁴ Feyrerabend, Bd. 3, S. 722.

zum Bau²⁵. Da inzwischen hinreichend Baumaterial angesammelt war, konnte Rupert am 27. 9. 1737 die feierliche Grundsteinlegung vornehmen. 1738 hatten neunzig Mann am und für den Kirchenbau gearbeitet. Am 23. Mai des folgenden Jahres ließ der Abt zu dem neuen Gebäude der weltlichen Beamten des Stifts gegenüber der Westfront des Klosters den Grundstein legen, so daß die Gesamtzahl der Beschäftigten auf 125 stieg.

Siebzehn Monate später ging der unermüdliche Bauherr im siebzigsten Lebensjahre zur ewigen Ruhe ein. Feyerabends Nekrolog sagt mit Recht: „So lange er regierte, bauete er²⁶, und zwar alles meistentheils, wie man zu sagen pflegt, im großen Stil: alle seine Gebäude empfehlen sich durch Licht, Ordnung, Schönheit und Dauer, . . . allenthalben gehen Thür auf Thür, Fenster auf Fenster, und selbst die entfernern Beamtenwohnungen stehen in einer Symetrie mit dem Ganzen. . . Er selbst wunderte sich in seinem hinterlassenen Tagebuche nicht selten, wie er alle seine Unternehmen und Plane nach seiner Absicht so glücklich . . . und ohne seinen Nachfolger mit einer bedeutenden Schuldenlast zu beschweren, zu Stande gebracht habe²⁷.“

Ruperts II. Neß Wirken und Werk erfassen des Chronisten schlichte Worte zwar zu einem wesentlichen, aber doch nur zu einem Teile. Des großen Abtes Bau und Raum und kulturelles Vermächtnis gewordener Schöpfergeist selbst setzte ihm jedoch ein Denkmal, das Menschenwort erübrigt.

7. Abt Anselm Erb (1740—1767).

Von der fürstlichen Akademie zu Fulda wurde Anselm Erb aus Ravensburg^{27a} einen Monat nach seines Vorgängers Ableben nach Ottobeuren zurück- und zur Regierung berufen. Er übernahm ein, gegenüber der Kleinheit des Landes betrachtet, gewaltiges Erbe an Ruperts Schöpfungen, das aber, trotz dem guten Zustande der Verwaltung, mehr zu Leistung verpflichtete als ruhigen Genuß gestattete.

Anselm Erb steht nicht nur zeitlich zwischen dem barockkraftvollen, energiegeladenen, in seiner Baufreude fast gewalttätigen Rupert Neß und dem klassizistisch-strengen, trotz seiner Abneigung gegen die Aufklärung doch ungleich nüchterneren Honorat Göhl. Auch der Inhalt und das Resultat seiner 26jährigen Regierung entsprechen notwendig und nicht zu seinen

²⁵ Nach einem Plane des Maurermeisters Simpert Kramer. (Siehe Lieb, S. 136—40, 145—159.)

²⁶ Außer dem Kloster verdankten ihm zahlreiche Kirchen- und Profanbauten des Landes ihr Entstehen.

²⁷ Feyerabend, Bd. 3, S. 735.

^{27a} Geb. 29. 1. 1688.

Ungunsten dieser zeitlichen und sachlichen Stellung. So wenig Abt Anselm ohne seines genialen Vorgängers richtung- und rahmgebendes Schaffen zu denken ist, hätte sein Nachfolger in den ungleich schwierigeren Zeitläuften der Revolutionskriege den — ideellen — inneren Ausbau des Stiftes mit so großem Erfolge betreiben können, wenn nicht Anselm das fertige — materielle — Bauwerk hinterließ.

Zwar betont Feyerabend, daß Rupert den „neuen Tempel . . . nach dem damals gewählten Plan noch weit prächtiger, als jener (Anselm), ausgeführt hätte²⁸.“ Die zeitliche und damit stilistische Stellung des neuen Bauherrn erklärt jedoch die Verflachung der fertigen Kirche gegenüber Ruperts Entwurf²⁹. Der ungestüme Drang zum Erhabenen-Gewaltigen hatte einer geistvollen Freude an graziöser Beschwingtheit Raum gegeben. Anselm Erb ist keineswegs nur dem Zeitcharakter entsprechend als Ruperts Epigone anzusehen. Vielmehr hat seine Regierungszeit den Höhepunkt für Ottobeurens Barocktheater und der barocken Prunkentfaltung bei festlichem Anlaß sowie weltliche Machterweiterung durch Gebietsvergrößerung gebracht. Nicht als letztes Aufleuchten vorm Zerfall, eher als Krönung des Schaffens Ruperts II.

Der neue Herr war während des größten Teiles der Amtszeit seines Vorgängers ortsabwesend: 1723—25 als Professor für Philosophie an der Universität Salzburg, dann ab 1727 für Kirchenrecht und als Regens sieben Jahre am fürstbischöflichen Lyzeum Freising, schließlich bis zur Wahl an der 1734 vom Fürstabt Adolph von Dahlberg aus dem vorhandenen Lyzeum gebildeten Akademie zu Fulda. Trotzdem nahm er sich außer den ihm zunächstliegenden Geistesgebieten der Bauhinterlassenschaft Ruperts nach Kräften an. Das Beamtengebäude konnte am 25. 11. 1741 bezogen werden. Die eifrige und natürlich kostspielige Vollendung des Rohbaues und der Außenteile der Kirche brachte den Abt 1752 sogar in einen Widerstreit seiner Amtspflichten und Gegensatz zu seinem Teile seiner Klostersgemeinde. Den Gepflogenheiten seines Hauses entsprechend hatte auch er junge Ordensmitglieder zu ihrer wissenschaftlichen Ausbildung nach Salzburg, Irrsee usw. gesandt, um der ihm begreiflich naheliegenden Klosterschule geeignete Lehrkräfte laufend zu sichern. Außerdem bemühte er sich, den Unterricht in jeder Weise zu vervollkommen und zu vertiefen³⁰. Der 1752 auftauchende Plan „einer zwischen allen (deutschen) benediktiner

²⁸ Feyerabend, Bd. 4, S. 736.

²⁹ Bauplan des „Churfürstl. Bayerischen Baumeisters“ Joh. Michael Fischer. (Lieb, S. 176/79.)

³⁰ Feyerabend, Bd. 4, S. 50/52.

Abteien gemeinschaftlichen großen literarischen Anstalt³¹ mit dem Hauptsitze in der Fürstabtei Kempten fand also seine bereitwillige Unterstützung. Allein: „zu einem glücklichen und löblichen Gedeihen war alles vorbereitet: als sich die ganze Anstalt eben so, wie die ottenbeurische Akademie im 16ten Jahrhundert nach zwei Jahren, als ein siebenjähriges Waffentümmel die ruheliebenden Musen verscheuchte, wieder verlor³².“ Ottobeuren selbst scheint zwar nur nach der Erklärung des Reichskrieges gegen Preußen durch einen vom Schwäbischen Kreis mit Hilfe „der gewöhnlichen Zwangmittel“ erlangten, in Unterhandlungen allerdings von der „hochgespannten Forderung auf eine leidentlichere Summe herabgestimmten“³³ Kriegsbeitrag in Mitleidenschaft gezogen worden zu sein. Der Teil des Konvents, der auf Kosten des Baues höhere Summen für die Societas verwendet wissen wollte, drang jedoch nicht durch. Hatten doch nicht unbedeutliche Kreisbeiträge zu kriegerischen Verwicklungen³⁴, die 1746 erfolgte käufliche Erwerbung der Herrschaft Stein³⁵ und erhebliche Belegungstaxen³⁶, die Abt Anselm an Kaiser Franz I. entrichten mußte, in jüngster Vergangenheit die Klosterkasse stark belastet. Die Einsicht schließlich, daß weder der Bau nach etwa sechzehn Jahren liegen bleiben noch Ottobeuren allein das Eingehen der wissenschaftlichen Gründung hätte hindern können, erklärt des Abtes Entscheidung zugunsten der Kirche. Mit ihr war der langgehegte Wunsch nach einer eigenen oder Ottobeuren nahegelegenen akademischen Anstalt endgültig begraben.

Am Ende des Jahres 1753 war die Kirche im Rohbau samt dem durch den Ottobeurer Zimmermeister Michael Klein ge-

³¹ *Societas literaria Germano-benedictina.*

³² Feyerabend, Bd. 4, S. 48 o. — ³³ Feyerabend, Bd. 4, S. 69 o.

³⁴ 1742 an den Schwäbischen Kreis 9000 fl.; 1743 desgl. 6000 fl. und österr. Einquartierung; 1745 desgl. 6000 fl., „welche eine militairische Exekution . . . mit aller Gewalt eintrieb“ (Feyerabend, Bd. 4, S. 24) und franz. Einquartierung; 1746 österr. Einquartierung, an diese 1000 fl. „Don Gratuit“. (Feyerabend, Bd. 4, S. 26.)

³⁵ Kostete 127402 fl. 30 kr. „die alte Ritterburg Stein . . ., mußte um mehrere tausend Gulden noch besonders angekauft werden“. (Feyerabend, Bd. 4, S. 28/29.)

³⁶ Laut Exemptionsurkunde wäre Ottobeuren keine eigentliche Belegungstaxe schuldig gewesen. Aber: „Bei der Kaiserlichen Belegung über die ottoberischen Regalien, Reichslehen und Blutbann ereignete sich in diesem Jahre (1746) das Sonderheitliche, daß die Reichskanzlei einen doppelten Lehentax ansetzte, und forderte; obgleich jene wegen des Hinscheidens Karls VII. schon während des Reichsvikariats, wie die andern bei dem Antritte der Abteiverwaltung mit voller Richtigkeit abgethan war. Eben so schlich sich . . . das sogenannte Kaiserliche Don Gratuit ein, worunter eine freiwillige Gabe von 4000 fl. an den Kaiser verstanden wird. . . Die Hausgeschichte liefert hiervon kein älteres Beispiel.“ (Feyerabend, Bd. 4, S. 30/31.)

fügten Dachstuhl fertig, die Dachdeckung „zwar nicht mit Kupfer, wie der erstere Bauriß des hochseligen Abtes . . . vorwies, . . . mit einer doppelten Blattenreihe“ im folgenden Sommer vollendet. — Erst 1757, im Jahre der 50jährigen Profess Anselms, begann der eigentliche Innenausbau, der 1765 soweit gefördert war, daß im nächsten Herbst endlich die feierliche Weihe folgen konnte. Die großen, auf eine Woche berechneten Feierlichkeiten wurden, dem Range und Ansehen einer reichen Abtei entsprechend, auch weltlich mit allem der Zeit und dem Ort verfügbaren Prachtaufwand ausgestaltet. Den Mangel eigenen Militärs als äußeren Sinnbildes landesherrlicher Macht, zur Ehrenerweisung gegenüber den zahlreichen hohen Gästen und auch zum polizeilichen Schutze des Festortes wurde von der Untertanenschaft bereitwilligst abgeholfen:

„Nachdem alle diese Vorkehrungen so gut, als je möglich, getroffen waren, kommandirte man den 27. des Herbstmonats Einige von der Kavallerie nach der Gebietsgränze hinter den so genannten Grabus³⁷, die Kompagnien sammt dem bürgerlichen Fußvolke stellte man hier in Parade; der damalige Herr Prior aber, Peter Sedelmayr³⁸, und der Herr Kanzler Stephan von Mayersburg³⁹ eilten dem Hochwürdigsten und durchlauchtigsten Herrn Fürstbischefe Joseph von Augsburg, und dem . . . Herrn Klemens Wenzeslaus, damaligen Koadjutor von Augsburg, Fürstbischefe zu Freisingen, und kgl. Prinzen von Polen, und Lithauen etc. bis Mindelheim zum Empfange entgegen, von woher Höchstdieselben unter der Läutung aller Glocken, Abfeuerung des größern Geschützes, und Paradirung der erichteten Kompagnien mit einer zahlreichen, und hochansehnlichen Begleitung⁴⁰ nach 3 Uhr abends hier eintrafen⁴¹. . .“

„Nachdem sich die, . . . Fürsten . . . zurückgezogen hatten, genossen die zwei Kompagnien der höchsten Gnade, ihre erlernte kleinen Manövers machen zu dürfen, und hatten das Glück von den höchsten Herrschaften mit einem lauten Beifalle beehret zu werden⁴².“

Die kirchlichen Feierlichkeiten erstreckten sich über volle acht Tage. An jedem hielten geistliche Gäste die Festpredigt, trafen Wallfahrten der Gebietsorte ein, wurden Tausende von Kommunionen gespendet und Beichten durch auswärtige Ordensgeistliche abgenommen.

Der starke Gästestrom geistlicher und Laienwürdenträger zog entsprechende weltliche Festveranstaltungen innerhalb des

³⁷ Weiler an der ottobeurischen Ostgrenze gegen die Herrschaft Mindelheim.

³⁸ Abt Anselm mußte sich wegen Altersschwäche in den Regierungsgeschäften und weltlichen Hausherrnpflichten vertreten lassen.

³⁹ Oberster weltlicher Beamter des Stifts.

⁴⁰ Ölbild des Einzugs im Klostermuseum O.

⁴¹ Feyerabend, Bd. 4, S. 101/03. — ⁴² Ebd. S. 104 o.

Klosters nach sich. An den Tagen der Anwesenheit vornehmster Gäste wurde im Kaisersaale öffentlich Tafel gehalten. Am 29. 9., dem Tage der ersten Aufführung der Festoper, spielte beim Mittagmahl „der junge vierzehnjährige Tonkünstler Janitsch mit großer Fertigkeit ein angenehmes Violinkonzert. Fünf und zwanzig Grenadiers . . . setzten in drei Zügen jedesmal 25 Platten auf die Tafel, worauf in zwei Zügen das Konfekt folgte⁴³. . .“ Am siebenten Feiertage (4. 10) hielt der Chorherr Sebastian Sailer aus dem Prämonstratenser Reichsstifte Marchthal die Festpredigt. „Nachmittags unterhielt Sailer auf vieles Ansuchen die anwesenden hohen Gäste, und die meistens aus Geistlichen bestehende Gesellschaft mit seinem äußerst launigen, und nachmals in mehrere Sprachen übersetzten Gedichte *Adam* oder *Die Schöpfung* betitelt, welches er als Verfasser und Kompositeur zugleich mit einer Violine eben so possierlich begleitete⁴⁴.“

Vom 30. 9. 1766 bemerkt Feyerabend: „Indeß versahen die errichteten Kompagnien, wie vorher, also auch noch heute, und in den folgenden Tagen mit aller Genauigkeit sowohl die Ehren- als die anderen Wachen, welche zum Schutze des stets offenen Kellers, und einiger herrschäftlichen Zimmer erforderlich waren⁴⁵.“ Zweifelsohne war diese Vorsicht am Platze. Denn die Laienschaft nahm auf ihre Art nicht minder ausgiebig an der weltlichen Festlichkeit teil als das Kloster in der oben-erwähnten seinen, sodaß lichtscheues Gesindel leichteres Spiel gehabt hätte.

In dem hiesigen Marktorte widmete man die vormittägigen Stunden der Andacht, und dem Gottesdienste, die nachmittägigen der gesellschaftlichen Unterhaltung und Freude; folglich verblieb für die Arbeit sehr wenig, oder wohl gar nichts, und für Ottenbeuren war diese Zeit eine Woche des goldenen Zeitalters, von welchem die Alten vieles gedichtet, das aber die Sterblichen niemals erlebt haben. Die ganze Feierlichkeit, wie sie veranstaltet und ausgeführt wurde, kostete 45378 fl. 45 kr., wonach sich die späten Nachkömmlinge nach andern tausend Jahren (Ein und fünfzig sind von denselben schon wieder zurückgelegt) gefälligst benehmen mögen⁴⁶!

Die Jubeloktav des 1000jährigen Ottobeuren konnte sich also an der Entfaltung kirchlichen und vornehmlich weltlichen Glanzes und geradezu fürstlichen Aufwandes ähnlichen Feiern weit größerer Orte, Freisings, selbst Salzburgs, vergleichen. Nur, daß die ottobeurische Feierlichkeit den Charakter barocker Volkstümlichkeit in besonders hohem Maße gehabt zu haben scheint.

Abt Anselm, für den während seiner letzten Regierungsjahre der Prior im wesentlichen die Geschäfte besorgte, hatte sich auch bei den Weihefeierlichkeiten vom Prälaten Sigmund des Heiligeistordens, Spitalmeister zu Memmingen, als Haus-

⁴³ Ebd. S. 110 M. — ⁴⁴ Ebd. S. 118. — ⁴⁵ Ebd. S. 114 M.

⁴⁶ Ebd. S. 120/21.

herr und Gastgeber altershalber vertreten lassen müssen. Mit der Vollendung des Baues als Krönung seines Lebenswerkes war auch seine Lebenskraft erschöpft. Um noch seinen Nachfolger kennenzulernen, resignierte er am 12. 5. 1767 seine Würde. Aber schon neun Tage darauf nahm er von seiner Klostergemeinde den letzten Abschied.

Feyerabend faßt seinen Nekrolog Anselms in den Satz zusammen: „er nützte, so lange er lebte“⁴⁷. Zwar tritt auch damit Anselm Erb als Persönlichkeit in den Schatten seines großen Vorgängers, der gestiftete „Nutzen“ jedoch reicht sichtbar bis zur Gegenwart.

8. Abt Honorat Göhl (1767—1802).

Während seine Amtsvorgänger den Hauptinhalt ihrer Regierungszeiten im architektonischen Auf- und Ausbau der Reichsabtei gefunden hatten, sah Honorat Göhl⁴⁸ die vornehmste Aufgabe seines Wirkens in der Anpassung des geistigen Innenlebens an den prächtigen Rahmen. Unmittelbar nach der Regierungsübernahme setzte des neuen Abtes Reformtätigkeit ein, der namentlich die Pflege der Musik, die Kunstsammlungen und die Klosterschule viel zu danken hatten. Wurde doch durch diesen organisatorischen Unterbau die Schulanstalt zu der plötzlichen Vervielfachung ihrer Schülerzahl befähigt. Voraussetzung für dies Streben in wahrhaft benediktinischem Geiste war aber die rechte Erfüllung der Ordensregel.

Der Chronist schildert den äußeren Anlaß zu Honorats Vorgehen⁴⁹:

Während des hohen Alters des Herrn Vorfahrs, und unter dem vielen Gewimmel der Künstler, Handwerker, und Tagelöhner verlor sich doch bei aller Wachsamkeit der Klosterobern Manches durch den öftern, und freiern Umgang mit Weltmenschen an der genauern Beobachtung der bis dahin löblichst bestandenen Klosterzucht; das Getös von außen störte das Stillschweigen von innen, Zerstreung unterbrach die Versammlung des Geistes, freierer Ausgang veranlaßte Gesellschaften, und diese droheten dem Weltgeiste, der sich bei einer längern Nachsicht der Obern in die geistlichen Gemeinschaften so gerne einschleicht, den Eingang in das Kloster zu öffnen ... der neue Herr Abt ... gab sich angelegenst daran, das neue Ottenbeuren mit einem neuen Geiste der Ordnung, der Pünktlichkeit und des Eifers zu beleben.

Der energische Abt widmete sich dieser Aufgabe auf weltlichem wie geistlichem Gebiete mit nicht geringerem Eifer als ihn etwa Rupert II. einst auf seine Bauschöpfung verwendet hatte⁵⁰:

Allenthalben, besonders in den ersten Regierungsjahren, fand sich der Herr Abt ein, und zwar bei Gelegenheiten, und bei einem Zeitpunkte, wo man dessen Annäherung, und Gegenwart garnicht vermutete; die Nächte, wie die Tage, galten ihm gleich; weder der Ordensmann bei seiner Tagesordnung,

⁴⁷ Ebd. S. 125 o. — ⁴⁸ Geb. Immenstadt 6. 1. 1733.

⁴⁹ Feyerabend, Bd. 4, S. 128. — ⁵⁰ Ebd. S. 131/32 o.

noch der Beamte in der Kanzlei, die Dienerschaft bei ihren Verrichtungen, die Mesner bei ihrem Kirchendienste, die Zöglinge in den Schulen, die Klostermeister in ihren Werkstätten, und die niedrigsten Domestiken bei ihren Arbeiten entgingen seinen steten Beobachtungen . . ., er gab sich alle Mühe, sogleich Anfangs seiner Regierung alle Gränzen und Marken des Gebietes genauest zu kennen; überhaupt erstreckte sich dessen Wachsamkeit so lange es die Kräfte erlaubten, bis auf das Geringste, und es geschah nur selten, daß seinem wachenden Auge etwas entwischte.

Der allgegenwärtige „kleine Prälat“, wie P. Maurus den Abt Honorat wegen seiner leiblichen Größe nach zeitgenössischer Gewohnheit einmal nennt, war mit Ottobeuren seit früher Jugend verwachsen. Hier (und in Salzburg) hatte er die Schule besucht, am 13. 12. 1751 Profeß abgelegt und schließlich 1757 die Priesterweihe empfangen. Über seine Charaktereigenschaften berichtet des Chronisten Nekrolog⁵¹: „Nichts weniger, als ein Freund der Gemüthszerstreuungen, oder der sogenannten Erholungen, oder des Reisens verblieb er stets zu Hause. . .“

Diese Eigenart des Abtes kam der angestrebten geistigen Regeneration des Klosters in jeder Beziehung zustatten. So daß er seine Tätigkeit auch der künstlerischen Vervollkommnung der Musikpflege des Hauses in höherem Maße als seine Vorgänger zuwenden konnte. Wenn er freilich dabei in erster Linie deren rein kirchliche Seite im Auge hatte, bereitete er doch ihrer breiten weltlich-theatralischen Anwendung den Weg⁵²:

Sorgfalt und Eifer verwendete Abt H., welchem ein, dem majestätischen Tempel wohl anpassender feierlicher, und auferbaulicher Gottesdienst naest am Herzen lag, auf die Einführung eines schönen, und herzzührenden Kirchengesanges bei den festlichen Umzügen, oder Prozessionen während des Kirchenjahres. Niemand entsprach dieser frommen Absicht zweckmäßiger, als unser damaliger Kirchenmusikdirektor, P. Franz Schnitzer, . . . Dieser änderte die vorher üblichen, und auf die Festtage des Kirchenjahres anberaumten Antiphonen des einstimmigen Chors in vierstimmige schöne Kirchengesänge um, welche . . . von mehr, als dreisig Kehlen mit Begleitung des großen Orgelwerkes gesungen, den Feierlichkeiten eine Herzerhebung, und Anmuth verschafften⁵³.

Der kirchenmusikalische Eifer des Prälaten erforderte zur Erringung solcher Erfolge jedoch nicht geringe physische Kraftanspannung der Konventualen. P. Maurus berichtet vom Jahre 1791⁵⁴:

Zu Hause führte der Herr Abt H. allmählig an den höhern Festtagen des Kirchenjahres den schweren, und ermüdenden Kontrapunktgesang bei den feierlichen Messen zuerst, und nachmals auch bei den Vespren, und einigen Tagzeiten, . . . den mit dem Chor stets abwechselnden vierstimmigen Gesang ein. Unstreitig verdient so eine Kirchenmusik vor einer jeden andern Figuralmusik bei dem öffentlichen Gottesdienste, besonders wenn es, wie eben damals, an einer Menge reiner, und wohl geübter Vokalstimmen nicht mangelt, einen entscheidenden Vorzug; jedoch konnte dieselbe Männern, welche in dem Chorgesange alltäglich vier bis fünfthalb Stunden mit vieler An-

⁵¹ Ebd. S. 339/40 o. — ⁵² Ebd. S. 184 u.

⁵³ Schnitzer als Theaterkomponist s. S. 69.

⁵⁴ Feyerabend, Bd. 4, S. 212/13.

strennung zu singen hatten, nicht wohl anders, als sehr beschwerlich fallen, und nur das Beispiel, und die Mitanstrengung des alten würdigen Abtes gab derselben auf dessen noch übrige Lebenszeit eine unabgeänderte Fortdauer⁵⁵.

Die verhältnismäßige Häufigkeit der textlich oder wenigstens als Titel aus der Regierungszeit Honorats überlieferten Kantaten legt für die damals im Kloster bestehende Blüte der Vokalmusik Zeugnis ab. Selbst auf dem Boden des Theaters war dem sakralmusikalischen Streben des Abtes ein wohl ebenso ungeahnter wie für das Reichsstift glücklicher Gewinn weltlicher Art im Revolutionskriege beschieden:

Den 14. Mai⁵⁶ folgte nach 4 Uhr Abends Herr General Vandamme⁵⁷ selbst. Von den Seinigen so böse geschildert, und von den Unserigen deßwegen so sehr gefürchtet zog der Herr Divisionsgeneral, auf einem schönen von uns erbeuteten Pferde sitzend, . . . unter der Begleitung einer türkischen Musik ein. . . Der H. General begab sich . . . um ½11 Uhr Nachts auf die Loge des Theaters, wo die Unserigen, wie sie . . . freundschaftlich waren belehrt worden, um die Gewogenheit des H. Generals für das hiesige Haus zu erwerben, zwei geistliche Chöre, und zwei Arien mit so vielem Beifalle aufführten, daß der H. General von der Loge herabstieg, dem Orchester sehr freundlich dankte, und dem Hause allen Schutz, alle Gnade, und Gewogenheit zusicherte. Von dieser Stunde an machte Vandamme den wahren Beschützer des Hauses⁵⁸.

Entgegen seinen sonstigen Gewohnheiten hielt Vandamme nicht nur sein Versprechen, sondern noch nach seinem Abzuge am 23. 5. ein gutes Andenken bei seinen musikalischen Gastgebern aufrecht, indem er ihnen zu einigem Ersatz der erlittenen Einquartierungsschäden einen „wohlbeladenen Küchenwagen“ schickte.

Im folgenden Jahre konnte der Abt bei seinem 50jährigen Profestjubiläum einen weiteren künstlerischen Erfolg seiner Mühen ernten: *Das Opfer Noachs* (s. S. 137) und „am folgenden Tag das große Meisterstück der Tonkunst, *Die Schöpfung von Jos. Hayden* von einem zahlreichen Musikchor mit vielem und ungetheiltem Beifalle . . . aufgeführt⁵⁹.“

Nicht minder als der Musik galt Honorats vorzügliche Aufmerksamkeit seiner durch Emigrantenzöglinge vervielfachten Klosterschulanstalt, wozu ihn seine langjährige Lehrtätigkeit besonders befähigte. Denn von 1757 ab „lebte er so wohl als Lehrer der Weltweisheit und der Gotteslehre, . . . inner, und außer dem Hause angestellt. . .“ Als Abt legte er die Entschlossenheit an den Tag, dem Eindringen der Folgeerscheinungen der französischen Revolution, der Aufklärung in seinem

⁵⁵ „Hiezu schaffte der Herr Abt mehrere Kompositionen aus dem römischen Vatikan, und von anderen ansehnlichen Plätzen . . . bei.“

⁵⁶ 1800.

⁵⁷ Dominique Jos. René Vandamme, Divisionsgeneral der französischen Republik.

⁵⁸ Feyerabend, Bd. 4, S. 319 und 320. — ⁵⁹ Ebd. S. 334.

Kloster Widerstand zu bieten. Mit dem unbestreitbaren Resultat, daß Ottobeuren vor Verfall und innerer Zersetzung bewahrt blieb.

Daß Honorats Stellungnahme nicht unbegründet war, geht aus einer Bemerkung des Chronisten schon von 1789 hervor:

Übrigens nahm mit diesem Jahre, in welchem die franz. Revolution auszubrechen begann, nicht nur hier, sondern auch an mehreren andern Schulanstalten Schwabens, und Deutschlands bei der katholischen Schulanstalten die Lust zur Freiheit, und Unabhängigkeit so sehr zu, daß man an den, von den Herbstferien zurückgekehrten Zöglingen, wie mehrere angestellte Schulaufseher bedauerten, sehr viele Züge einer christlichen Bildung wie gänzlich verwischt antraf, und dieses Übel stieg mit den folgenden Jahren⁶⁰.

Abt und Schulpräfekt P. Maurus Feyerabend trafen sich also in der Beurteilung der geistespolitischen Zeitlage. Ihrem Zusammenwirken scheint es jedoch gelungen zu sein, die heraufziehenden Gefahren noch abzuwenden. Der vom Chronisten aus einer Augsburger Zeitschrift von 1802⁶¹ zitierte Nachruf auf Honorat betont dies ausdrücklich:

... der Hochselige vereinigte in seiner Person die vollkommensten Eigenschaften eines würdigen Abtes. Klosterzucht und Wissenschaften blühten im gleichen Grade während seiner mehr als fünfunddreißigjährigen Regierung in seinem Stifte. Selbst der herrschende Zeitgeist konnte weder jene entkräften, noch diese verderben.

9. Das Ende.

Schon eine Woche nach Honorat Göhls Ableben trat im Kloster der Wahlkonvent zusammen, um das Reichsstift in den schwierigen Zeiten nicht länger ohne Landesherrn zu lassen. Der Prior Paulus Alt⁶² ging aus dem Skrutinium als Abt hervor. Bereits zwei Tage später, am 25. 7. 1802, erfolgte seine feierliche Konsekration in der Pfarrkirche zu Oberndorf⁶³ durch den Augsburger Fürstbischof Clemens Wenzeslaus. Da das Schicksal Ottobeurens damals noch in der Schwebelage war, hofften Abt und Konsekrator, es möchte allenfalls dem Bischof als Entschädigung zuteil werden. Für diesen Fall machte Clemens Wenzeslaus dem Abt die tröstlichsten Zusicherungen über des Klosters Fortbestand.

Zweifellos hatte Abt Paul am inneren Zustande des Stifts — wie oben dargelegt und sich im folgenden ergeben wird — ein gutes und erfreuliches Erbe übernommen. Allein seit dem Frieden von Lunéville⁶⁴ waren an der Außenseite der Reichspolitik drohende Wolken heraufgezogen. Vielleicht hofften Konvent und Abt noch auf einen Erfolg der Rechtsverwahrung,

⁶⁰ Ebd. S. 206 M.

⁶¹ Augsburger Monatsschrift, 1. Jahrg., 10. Heft, Okt., S. 639.

⁶² Geb. Wangen 15. 3. 1760. Profeß 8. 12. 1780.

⁶³ Markt Oberdorf. — ⁶⁴ 9. 2. 1801.

die die geistlichen Reichsstände gegen ihre Aufhebung eingelegt hatten. Jedenfalls setzte der Abt auch an seinem Teile alles daran, durch rasches Handeln nach außen eine für alle Fälle günstige Rechtslage, durch sachdienliche Einrichtung seiner häuslichen Verwaltung nach innen die gute Verfassung des Stifts zu sichern. So wurde alsbald für die Temporalien die kaiserliche Belehnung nachgesucht, übertrug Abt Paul dem bisherigen Schulpräfekten P. Maurus Feyerabend seine Nachfolge im Priorat, während P. Roman Chrisman an die Spitze der Schule trat.

Doch nach einem Monat der neuen Regierung wurden alle Hoffnungen jäh zunichte^{64a}: „Den 29. 8. . . . kamen der ehemalige Herr Stadtpfleger zu Mindelheim, jetzt aber als Höchst ernannter kurbaierischer Kommissär, der Frhr. v. Hertling, sammt dem H. Baron v. Lerchenfeld . . . an⁶⁵.“ Die Kommissare verkündeten dem Abt die alsbald erfolgende militärische Okkupation des reichsstiftischen Gebietes⁶⁶: „Am 3. 9. besetzten 30 Mann mit 2 Unteroffizieren Ottenbeuren, wovon nach Memmingen⁶⁷ und St. Ulrich⁶⁸ detachiert wurde, sodaß zuletzt noch 6 Mann in O. verblieben.“ Zwar traf das nach der Neuwahl des Abts eiligst nachgesuchte „Kaiserliche Belehnungsinstrument im vierten Monate nach dem Wahltage . . . ein, ward aber den 7. 11. in Originali nach Ulm abgefodert.“ Die Übernahme der Zivilverwaltung auf den neuen Landesherrn ließ nun auch nicht lang auf sich warten: „1. 12. 1802 nahm der fürstlich kemptische Hofrath von Renz als Subdelegierter des Churfürstl.-bairischen Kommissärs in Kempten die Zivilbesitznahme vor.“ Die Verwaltung wurde dem bisherigen ottobeurischen Kanzler und dem Oberamtmann übertragen⁶⁹.

Der Versuch, durch Erlangung der kaiserlichen Belehnung wenigstens die Zivilverwaltung des Stiftsgebietes für die Abtei zu retten, war gescheitert. Aber auch die — wohl erhoffte — günstige Rechtslage trat nicht ein. Denn Kurbayern erkannte die Neuwahl nicht an und gewährte Abt Paul nur eine kleine Pension, das Kloster selbst verfiel der Auflösung.

^{64a} Über das Ende Ottobeurens vgl. nunmehr die treffliche Arbeit J. Rottenkolbers, Die letzten Jahre des Reichsstifts Ottobeuren. (Diese Zeitschrift 53 (1936), S. 146—177.)

⁶⁵ Feyerabend, Bd. 4, S. 348 ff. (Diese und die nächsten zwei Zitationen.)

⁶⁶ Das ottob. Hoheitsgebiet umfaßte einschließlich der Exklave Erkheim im Zeitpunkt der Säkularisation $4\frac{3}{4}$ geogr. Quadratmeilen mit 1636 Wohnhäusern und 10051 Seelen; dazu Besitzungen zu Immenstadt/Bodensee, zu Feldkirch/Vorarlberg usw. (Feyerabend, Bd. 4, S. 348 ff.)

⁶⁷ Reichsstadt.

⁶⁸ Reichsabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg.

⁶⁹ Feyerabend, Bd. 4, S. 357 o. O.s jährliche Einkünfte vor der Säkularisation sollen 130000 fl. betragen haben (Vgl. Rottenkolber, S. 150).

Das unmittelbare, freie und exempte Reichsstift Ottobeuren des Benediktinerordens hatte zu bestehen aufgehört. Mit all seinen großen und kleinen Standesgenossen sowie den meisten Freien Reichsstädten war es noch in seiner Blüte der endgültigen Auflösung des Hl. Römischen Reiches Deutscher Nation vorangegangen. Nur wenige Jahre noch und dieses selbst mit seiner ganzen verwickelten staatsrechtlichen Situation wird de facto und dann auch de jure der Geschichte angehören. Mit ihm sollten freilich auf lange Frist der politische Reichsgedanke und die kulturelle Reichseinheit gleichsam schlummern. P. Kaspars Worte über den ruinösen Zustand des ottobeurischen Theatersaales durch Jahrzehnte können für die gesamte kulturelle Verlassenschaft dieser Eigentümlichkeit der alten deutschen Reichsverfassung sinngemäß gelten: Es vergingen sehr viele Jahre bis ein heraufziehendes neues Jahrhundert auch ihr wieder Beachtung schenkte.

Das im vorliegenden Zusammenhang hauptsächlich interessierende Schicksal des Theatersaales ist, soweit noch nicht erwähnt, P. Kaspars Darstellung zu entnehmen:

Dieser schöne Musentempel, in welchem oftmals Personen vom höchsten Range und hundert andere mit Entzücken versammelt gewesen, die Studierenden in jugendlicher Begeisterung ihre Gesäng und Declamationen zum Besten gegeben, stand nun nach der Säcularisation, seiner ganzen Einrichtung und seines Schmuckes beraubt⁷⁰, 70 Jahre fast wie eine Ruine geschlossen da, und es vergingen oftmals Jahre, bis wieder ein menschlicher Fuß den ehemals Freude und Bildung spendenden, jetzt verödeten und verstummtten Raum betreten durfte.

Des wackeren Theaterfreundes Bemühungen um die Wiederbelebung des „schönen Musentempels“ wenigstens für Laienvereins- und kleine Schüleraufführungen fanden nicht allenthalben den erhofften Widerhall. Zwar stand noch S. Gnaden der jetzt regierende H. Herr Abt Dr. phil. Joseph Maria Einsiedler wie einst seine reichsstiftischen Amtsvorgänger als dreizehnjähriger Schüler in dem lustigen Stücklein *Ei, so beiß!* am 6. 12. 1883 auf P. Kaspars Brettern. Aber mit Kuhns Tode war des Theatersaales Eigenschaft als Museumsteil endgültig besiegelt.

Hoffentlich bleibt er als kostbares Unikum für Bayern und Deutschland (s. S. 107, Anm. 47) mindestens in dieser Form unverändert immer erhalten, um Zeugnis ablegen zu können vom Benediktinischen Barocktheater!

(Fortsetzung folgt.)

⁷⁰ „Im Dez. 1803 erschien der Theatermaler Haugesmüller von Landsberg . . . , um die Requisiten — 12 Schlußgardinen, 42 Kulissen u. v. a. — . . . zum Verkauf herzurichten. Nach seiner Schätzung war alles „höchstens 660 fl. wert.“ (Rottenkolber, S. 170.) Fürstbischof Clemens Wenzlaus bezahlte 550 fl.

Zu den Tafeln.

I. Theatersaal der Reichsabtei Ottobeuren.

Gewölbter Plafond über dem Zuschauerraum (Blick von der Bühne zur Abts-galerie). Deckengemälde um den Kronleuchter: „Tragödie und Komödie unter dem Schutze der Pallas-Athene und des Apollo“.

- | | | |
|-----------------|---|------------------------|
| 1. Südkartusche | } | Inschriften s. S. 102. |
| 2. West- „ | | |
| 3. Nord- „ | | |

II. Ansicht der Bühne (heutiger Zustand).

1. 1873 eingezogene Decke (s. S. 105). — 2. Ostkartusche (Inscript s. S. 102).

III. Teilansicht des Bühnenraumes und der Verwandlungs- einrichtung von 1873.

1. Umlaufgalerie (s. S. 103). — 2. 1873 eingezogene Decke (s. S. 105). — 3. Fenster der Südseite.

IV. Plan der Reichsabtei Ottobeuren (Feyerabend, Bd. 4).

1. Theatersaal. — 2. Westtrakt (Gäste, Schule, Kaisersaal, Hauptportal). — 3. „Grüne“ oder Sommerabtei. — 4. „Rote Abtei“ (s. S. 173). — 5. Museum. — 6. Klosterökonomie. — 7. Wohngebäude der weltlichen Stiftsbeamten. — 8. Pfarrkirche des Marktes. (Jetzt [ohne Turm] Rathaus.)