

Musikerziehung in Kremsmünster

Von Alfons Mandorfer OSB – Kremsmünster

Vorwort

P. Altman Kellner hat in seiner „Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster“ (erschienen im Bärenreiter-Verlag 1956) mit überzeugender Gründlichkeit dargestellt, welche intensive Pflege die Musik durch über ein Jahrtausend in Kremsmünster erfahren hat. Wer heute als Besucher nach Kremsmünster kommt und die zwar weitläufige und großzügige, aber im letzten doch eher nüchterne Klosteranlage auf sich wirken läßt, wird sich vielleicht über die so einmalig reiche musikalische Tradition des Stiftes wundern. Kremsmünster war nie ein prunkvolles Repräsentationskloster, ein geistlicher Fürstenpalast. Wenn das Stift sich überhaupt in ein Klischee pressen läßt, dann war es noch am ehesten ein Schulkloster. So war auch die Musikpflege hier kaum einmal im Laufe der langen Geschichte Selbstzweck oder gar Repräsentationsmittel, sondern stand fast immer in einer geradezu überraschend engen Bindung mit der Erziehung. Schüler waren es zu allen Zeiten, die zusammen mit den Mönchen den Gottesdienst mit Musik bereicherten, die in Zusammenarbeit mit Berufsmusikern und Patres Opern und Oratorien aufführten, die Feste und Feiern musikalisch gestalteten. So mag es gerechtfertigt erscheinen, daß man auch die Geschichte der Musikerziehung in einer selbständigen, wenn auch nur summarischen Übersicht nachzuzeichnen versucht.

Adalbert Stifter, der selbst durch acht Jahre als Schüler in der Benediktinerabtei gelebt hat und von hier bleibende Eindrücke mitgenommen hat, behauptet, er habe in Kremsmünster zum erstenmal den Satz gehört, „das Schöne sei nichts anderes als das Göttliche im Kleide des Reizes dargestellt.“ Vielleicht trifft dieser Satz tatsächlich ein Hauptanliegen der Erziehung in Kremsmünster! Wer weiß, ob nicht im letzten hier der Weg zur Musik als ein Weg zu Gott gemeint war?

Das Mittelalter

Allem Anschein nach hatten in den Benediktinerklöstern vom allerersten Anfang an auch die Knaben ihren sicheren Platz. Benedikt kommt in seiner Ordensregel wiederholt auf die „Pueri“ oder „Infantes“ zu sprechen und behandelt in einem eigenen Kapitel ausführlich die Art und Weise, wie vorzugehen sei, wenn Eltern — seien es Reiche oder Bedürftige — ihre Kinder dem Kloster darbringen wollten (Cap. 59). Diese „Pueri oblati“ gehörten bereits vollkommen dem Kloster an; durch das Gelöbnis ihrer Eltern glaubte man sie verpflichtet, ihr Leben lang die Regel zu beobachten und als Mönche zu leben¹. Neben den Pueri oblati aber gab es ebenfalls schon seit der ersten Zeit des Ordens, in den Klöstern Knaben, die von den Eltern nicht „geopfert“, sondern den Mönchen nur zur Unterweisung und Erziehung übergeben worden waren. Daß alle diese Klosterschüler in der Musik, genauer gesagt im Singen, eine sorgfältige Ausbildung erhielten, läßt sich aus dem Text und dem Geist der Benediktusregel leicht schließen. Wenn Benedikt den Grundsatz aufstellt, daß der „Gottesdienst“ über alles wichtig sei und ihm nichts vorgezogen werden dürfe (Cap. 43), so erhellt daraus, welche Aufmerksamkeit und Mühe man in seinen Klöstern auf ein würdiges Beten und Singen verwenden mußte. Das „Opus Dei“ wurde nicht einfach rezitiert, sondern mehr oder minder feierlich gesungen. Dies geht aus dem Text der Regel klar hervor. Für das Singen verwendet Benedikt anscheinend wahllos die Verba decantare, modulare, dicere, psallere. Tatsächlich aber unterscheidet Benedikt eine feierliche Art des Singens, das „psallere cum antiphona“, und eine einfachere, das „psallere sine antiphona“ oder „in directum“. Die letztgenannte Art dürfte ein Mittel zwischen gehobenem Sprechen und eigentlichem Singen dargestellt haben, nicht unähnlich dem heute noch üblichen einfachen Psallieren.

Auf eine „erbauliche“, das heißt würdige Ausführung der Gesänge legte Benedikt großen Wert: wenn einem Bruder bei Singen ein Fehler unterliefe, mußte er sofort öffentliche Genugtuung leisten. Unterließ er dies, so unterlag er einer noch schwereren Strafe, „weil er durch Verdemütigung nicht sühnen wollte, was er durch Nachlässigkeit gefehlt hat“ (Cap. 45).

Die Knaben nahmen am Chorgebet teil. Sie sangen mit den Mönchen mit, ja konnten sogar das Amt des Vorsängers übernehmen. Wenn aber einer beim Singen unaufmerksam war und den Gottesdienst durch Fehler störte, mußte er durch Schläge gezüchtigt werden (Cap. 45).

Musik war also für den Ordensvater ein wesentlicher Bestandteil des Gottesdienstes — damit aber auch des gesamten monastischen Lebens. Denn was beim Chorgebet klaglos funktionieren sollte, mußte in den Stunden zwischen den Horen gelernt und geübt werden, vor allem von den Knaben.

1) Steidle, Basilius: Die Regel St. Benedikts (Beuron 1952), 59

Der Gründer des Stiftes Kremsmünster, Herzog Tassilo III., wurde 788 von Karl dem Großen entmachtet und in ein Kloster verbannt. Bayern (und mit ihm Kremsmünster) wurde dem Frankenreich eingegliedert. Ein Jahr vorher hatte Karl seine „Constitutio de Scholis“ erlassen, in der er den Klöstern die Errichtung und Erhaltung von Schulen zur Pflicht machte. Sollte in Kremsmünster bisher — was indes unwahrscheinlich ist — noch keine Schule bestanden haben, so mußte sie jetzt eröffnet werden.

789 verlangte Karl der Große in der „Admonitio generalis“ vom 23. März von seinem ganzen Klerus, „ut cantum Romanum pleniter discant“ (Cap. 80). In den Schulen sollten die Grundlagen geistlicher Bildung so gelehrt werden, daß die Knaben „die Psalmen, die Schrift, den Gesang, die kirchliche Festrechnung und die Grammatik“ nach gut überlieferten Handschriften sicher lernten.

Unter den Beschlüssen der Aachener Synode von 802 fand sich eine Bestimmung, welche beweist, wie großen Wert man auf musikalische Ausbildung der Geistlichen legte: die Bischöfe wurden verpflichtet, sich über die allgemeine Bildung der Priesterkandidaten sorgfältig zu vergewissern. Keiner durfte geweiht werden, der die Prüfung durch den Bischof nicht bestanden hatte. In der Musik wurde bei dieser Prüfung als Minimum verlangt: Kenntnis der gesamten römischen Liturgie und der Meßgesänge nach römischer Art².

Leider fehlen Quellen, die uns über die Erziehung in Kremsmünster und insbesondere über die musikalische Ausbildung der Klosterschüler im frühen Mittelalter Auskunft geben könnten. Karl der Große hat aber das Schulwesen in seinem ganzen Reich so straff organisiert, daß wir mit ziemlicher Sicherheit von den allgemeinen Verhältnissen auf die Zustände in Kremsmünster schließen können.

Wie in den anderen größeren Abteien bestand höchstwahrscheinlich auch in Kremsmünster seit frühester Zeit eine „Innere Schule“ (Schola interior oder Claustrum), an welcher der Ordensnachwuchs herangebildet wurde, und eine „Äußere Schule“ (Schola exterior oder extra Claustrum, in Kremsmünster später „Vordere Schuell“ genannt), in der Knaben ohne geistliche Berufsabsichten Unterricht hielten. In beide Schulen traten die Schüler für gewöhnlich in ihrem siebten Lebensjahr ein. An der Spitze der Klosterschulen stand der Pater Scholasticus oder Magister principalis, dem für die Äußere Schule ein Magister secundarius zugeteilt war. Im übrigen bestand zwischen den beiden Schulen kaum eine Verbindung. Die Knaben wurden in Gruppen von etwa zehn Schülern unterrichtet. Der Lehrer saß beim Unterricht auf einem erhöhten Stuhl, um ihn gruppierten sich die Knaben auf niedrigen Stühlchen sitzend. Täglich wurden auf Unterricht und Repetition etwa sechs Stunden verwendet. Die übrige Zeit verlief in einer genau festgelegten Abfolge von Gebet, Gottesdienst, Handarbeit und Spiel. Der Unterricht war freilich alles andere als eine Erholung: auf mittelalterlichen Abbildungen ist der Lehrer nie ohne die

2) M. G. H.: LL. I, 20

Rute, die alte „virga regia“, zu sehen — und diese war nicht ohne Grund das Zeichen seiner Würde! Der Stoff war trocken und schwierig, die Zucht streng.

Die Gliederung des Wissenstoffes hatte das mittelalterliche Schulwesen von der Antike übernommen: die „VII Artes liberales“ teilte man in das „Trivium“, bestehend aus Grammatik, Rhetorik und Dialektik, und in das „Quadrivium“, zu dem außer Arithmetik, Geometrie und Astronomie auch die Musik als eigene Disziplin gehörte. Innerhalb der sieben Wissenschaften war Musik ein hochgeschätztes Fach. Daß man sie in so enger Verbindung mit dem Gottesdienst sah und übte, mag dazu viel beigetragen haben. Praktische Betätigung (also Singen) und Musiktheorie waren untrennbar miteinander verbunden. Die gottesdienstlichen Gesänge mußten von allen Zöglingen der Klosterschule erlernt werden. Der Gesang wurde vom Cantor geleitet, der durch Bewegungen der Hand („Cheironomie“) das Steigen und Fallen der Melodie, ihre Verzierungen und Ausschmückungen andeutete. Trotz dieser Hilfe war das Auswendiglernen der Gesänge äußerst mühsam und schwierig. Das Fehlen einer entsprechenden Notenschrift erwies sich dabei als das größte Problem. Mit Recht bemerkt daher Isidor einmal: „Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt“³. Die Elementarstufe des Musikunterrichts bildete das Erlernen der Psalmodie. Erst nach und nach wurden die schwierigeren Gesänge des Offiziums und der Messe studiert. Der theoretische Unterricht vermittelte eine Menge von Regeln, die man beim Singen zu beobachten hatte. Die „Ars musica“, Musik als Wissenschaft, war den Fortgeschrittenen vorbehalten. Sie wurde in enger Verbindung mit Arithmetik und Astronomie gelehrt. Gewährsmann war hier Boethius (475—524), von dem man vor allem die fundamentale Einteilung der Musik in eine *Musica mundana, humana und instrumentalis* übernahm. Als Unterrichtsmethode wurde die Dialogform bevorzugt. Die vorbereiteten Antworten galten als Gedächtnisstoff und mußten auswendiggelernt werden. Die Schüler schrieben in der Unterrichtsstunde nicht mit, das sonst übliche Wachstäfelchen fand im Musikunterricht kaum Verwendung. Der Lehrer selbst hielt sich genau an ein Buch. Die vorzüglich verwendeten Lehrbücher waren neben Boethius die Schriften des Rhabanus Maurus, Alkuins und des Beda Venerabilis. Für den bayrisch-süddeutschen Raum waren die Schriften der St. Gallener Schule mit ihrem Haupt Notker Balbulus (+912) von besonderer Bedeutung.

War für das praktische Musizieren die Kirche das Hauptbetätigungsfeld, so wurde im 9. und 10. Jahrhundert doch auch außerhalb bereits musiziert, sogar das Instrumentalspiel wurde schon gepflegt, wenn auch in primitiver Weise und in äußerst bescheidenem Umfang⁴. Musik war im

3) Gerbert, Martin: *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae et Germaniae Codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica Luce donati* (Ulm 1784) I, 20

4) Adler, Guido: *Handbuch der Musikwissenschaft* (Berlin 1930) I, 86

Kloster ein willkommenes Mittel zur Erholung; Gesang und Spiel erfreuten sich großer Wertschätzung, wie Berichte aus St. Gallen bezeugen⁵.

Ein vordringliches Anliegen der mittelalterlichen Musiker war es, den Mängeln der musikalischen Notation abzuweichen. Um das Jahr 1000 unterschied man in diesem Bemühen zwei Richtungen: nördlich der Alpen die Schule von St. Gallen, die an den herkömmlichen, linienlosen Neumen festhielt und ihnen durch allerlei Zutaten (Buchstaben, Akzente) eine gewisse melodische Bestimmtheit zu sichern suchte, im Süden die fortschrittliche Schule des Guido von Arezzo (995–1050). Guidos Liniensystem mit den vier terzenweise geordneten Linien, der gelben C- und der roten F-Linie, sowie den Schlüsselbuchstaben zu Beginn des Liniensystems bedeutete eine bahnbrechende Neuerung und einen ganz wesentlichen Fortschritt. Auf die Linien gestellt, konnten die Neumen nach kurzer Erklärung sogar von den Singknaben ohne besondere Schwierigkeit ausgeführt werden. Eine zweite Großtat Guidos bedeutete die Einführung der Solmisation. Wurde die eigentliche Solmisationslehre auch erst von Guidos Schülern entwickelt und zu einem System ausgebaut, so gehen ihre Grundideen doch auf den großen Musiktheoretiker zurück. Guido gab den einzelnen Tönen bestimmte Namen, die nicht die absolute Tonhöhe bezeichnen sollten, sondern ihre Stellung innerhalb des Hexachords, bzw. der sie im Rahmen des Hexachords umgebenden Töne. Der Solmisationsname blieb also dem Ton treu, wenn er durch die Transposition des Hexachords („Mutation“) auf eine andere absolute Höhe rückte. Neben Treffübungen und theoretischen Erläuterungen pflegte Guido, der primär Pädagoge und erst in zweiter Linie Theoretiker war, mit seinen Schülern auch rhythmische Studien. Sein Unterricht schloß hier an die *Ars grammatica* an. Die rhythmischen Übungen gingen von der Metrik aus, die durch Taktieren dem Verständnis der Schüler nahegebracht wurde.

Vor allem in den romanischen Ländern breiteten sich Guidos Ideen rasch aus. Für Kremsmünster läßt sich erst um 1270 die Übernahme der Notationsweise des Guido von Arezzo belegen. Bis dahin waren sämtliche Musikhandschriften mit Neumen versehen. Ein in der Fragmentensammlung der Stiftsbibliothek aufbewahrtes Litanei- und Totenoffizium-Bruchstück aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts zeigt die alten Neumen, die auf Linien übertragen sind. Ein anderes Fragment aus der gleichen Zeit weist vier bis fünf farbige Linien im Terzabstand auf. Dieses Bruchstück ist noch in der sogenannten „Hufnagelschrift“ geschrieben, bald darauf tauchte aber auch in Kremsmünster die *Nota quadrata* auf, die in Italien bereits seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts in Übung war.

Von Abt Friedrich von Aich (1274–1325) heißt es, daß er für die Bibliothek die „*Regulae Guidonis*“ anageschafft habe. Bei diesen *Regulae* dürfte es sich um Guidos „*Regulae de ignoto cantu*“ gehandelt haben⁶, einer

5) a. a. O.

6) Kellner: Musikgeschichte 82

Einführung zu Guidos auf Linien notierten Antiphonen. Aus der Notiz zu schließen daß auch Guidos übrige musiktheoretische Schriften erst jetzt in Kremsmünster bekannt wurden, scheint indes nicht notwendig. Man hat vielleicht deswegen mit der Einführung der diastensischen Notationsweise so lange gezögert, weil mit der Änderung der Notenschrift die alten Neumenhandschriften unbrauchbar werden mußten und die Anschaffung neuer Codices viel Geld und auch Zeit erforderte. Das zumindest der Name Guidos schon länger bekannt war, verrät die Tatsache, daß man ihn ohne jede Beifügung und Erklärung nennt. Wenn aber der Mann bekannt war, wußte man auch um sein Werk. Da indes der Einführung von Guidos sonstigen Reformen keine ähnlichen praktischen Überlegungen wie die eben angedeuteten im Wege standen, könnte man sie schon vor der Einführung der Liniennotenschrift übernommen haben. Sicher ist, daß man zumindest um 1300 Guidos Reformen übernahm, denn eine Annahme der diastensischen Notation ohne die damit verbundene Musiktheorie hätte wenig Sinn gehabt.

Für die gleiche Zeit ist zum erstenmal das Mitwirken der Klosterschüler bei *szenischen Spielen* und die Pflege des *deutschen Liedes* bezeugt. In der Stiftsbibliothek haben sich mehrere, zum Teil sehr bedeutende Fragmente eines Dorotheenspieles („Ludus de sancta Dorothea“) und zweier Osterspiele, genauer gesagt Osterfeiern erhalten. Das Dorotheenspiel ist in deutscher Sprache abgefaßt und wurde 1350 nach einer älteren Vorlage aufgezeichnet. Die Osterfeiern sind lateinisch und wurden im 13. Jahrhundert aufgezeichnet. Die zweite Version der lateinischen Osterfeiern ist eine bedeutend erweiterte Fassung der ersten. In den Spielen hatten Scholaren mit ungebrochenen Stimmen die Frauenrollen zu übernehmen. In beiden Spielen wird das Absingen deutscher geistlicher Lieder in die Handlung eingebaut. So heißt es im Dorotheenspiel: „Nu singe wir alle dysen Leys: Nu bite wir den heyligen geyst — et cantat omnis populus“ (V. 9). Das lateinische Osterspiel schließt mit dem gemeinsamen Lied „Christ ist erstanden: „Qua cantata revertantur ad chorum cantantes solemni melodia: Te Deum laudamus. Populo suo laeto canto cantante: Christ derst erstanden“ (V. 8–11).

Neben dem geistlichen deutschen Lied erfuhren auch das weltliche Volkslied und die höfische Lyrik verständnis- und liebevolle Pflege. Cod. 127 der Stiftsbibliothek, ein Psalterium aus dem beginnenden 13. Jahrhundert, enthält auf Blatt 130 zwei Lieder Walters von der Vogelweide: „Vil wundervol gemachet wip“ und „So die bluomen uz dem graze dringent“, von denen das erste mit Neumen versehen ist. In Fragmenten ist ein Lied eines unbekanntes Sängers erhalten, das in vier Strophen Frühling und Minne besingt⁸.

7) veröffentlicht 1899 von P. Heinrich Schachner in: Zeitschrift für deutsche Philosophie XXXV (1899), 157–196

8) Kellner: Musikgeschichte 68

Drei mittelalterliche Mönche von Kremsmünster haben Liedersammlungen angelegt: der Chronist Bernardus Noricus⁹ schrieb „Cantiones“, der Mönch Werhardus Lavarius „Unum libellum cum cantilenis“¹⁰. In allen drei Fällen dürfte es sich um weltliche deutsche Lieder, Volkslieder oder Minnelieder, gehandelt haben. Die Sammlungen selbst sind bedauerlicherweise verlorengegangen, doch dürfen wir aus ihnen schließen, daß in der Musikpflege und damit wohl auch in der Musikerziehung zu Kremsmünster das deutsche Lied eine nicht unerhebliche Rolle gespielt hat.

Die Kremsmünsterer Singschule erlebte unter Abt Friedrich von Aich eine Blüte. Um 1300 war sie weithin berühmt¹¹.

Unter dem gleichen Abt machte Kremsmünster wahrscheinlich die erste Bekanntheit mit der *Mehrstimmigkeit*, welche in Frankreich zu dieser Zeit bereits eine beachtliche Höhe erreicht hatte. Der Chronist Bernardus Noricus berichtet von Abt Friedrich: „Huius tempore renovatus est rigor monasticus disciplinae et introductus est usus artis musicae“¹². Der Ausdruck „usus“ soll uns sagen, daß es sich bei dieser „Ars musica“ nicht um theoretisierende Musikwissenschaft, sondern um eine neue Praxis des Musizierens gehandelt hat, eben die Mehrstimmigkeit.

Daß das mehrstimmige Singen anfangs ungewohnt wirkte und mancherorts in der Kirche als unpassend empfunden wurde, ist dann um so verständlicher, wenn man bedenkt, welch kunstvolle, ja gekünstelte Formen die Polyphonie etwa im „Triplum“ oder im „Conductus“ schon entwickelt hatte. Tatsächlich beschränkte Papst Johannes XXII. 1325 in seiner Bulle „Docta Sanctorum“ den kirchlichen Gesang auf den gregorianischen Choral und einige gemäßigte Formen der Mehrstimmigkeit. Auch in Kremsmünster wurden die Formen des Discantus, des Motettus und des Triplums, kurze Zeit nachdem sie eben Fuß gefaßt hatten, wieder verboten. Die Handschriften, welche man wenige Jahre vorher um teures Geld aus Frankreich beschafft hatte, wurden zum Großteil entweder vernichtet oder verkauft¹³.

Trotzdem dürfte gerade durch die Pflege des mehrstimmigen Gesanges die Musik an Ansehen gewonnen haben. Dies könnte sich darin ausdrücken, daß zu Beginn des 14. Jahrhunderts zum erstenmal ein Cantor namentlich erwähnt wird: „Fridericus presbyter et monachus, cantor istius loci, Ruffus“¹⁴.

9) Neumüller, Willibrord: Bernardus Noricus von Kremsmünster. In: 90. Jahresbericht des Obergymnasiums der Benediktiner zu Kremsmünster (1947), 128

10) Neumüller, W.-Holter, K.: Die mittelalterlichen Bibliotheksverzeichnisse des Stiftes Kremsmünster (Linz 1950) 45 f.

11) Kellner: Musikgeschichte 80

12) Cod. Pal. Vind. 610, fol. 94

13) Kellner: Musikgeschichte 85

14) M. G. H.: Nocr. IV, 211

Wie das Stift im allgemeinen während der letzten Regierungsjahre des Abtes Friedrich einen Niedergang erlebte, begann in dieser Zeit die im Hochmittelalter renommierte Klosterschule an Ansehen zu verlieren. Ursache dafür war freilich nicht nur das Altern des Abtes: die gleiche Entwicklung beobachten wir an den meisten Kloster- und Domschulen! Seit einiger Zeit war ihnen in den neugegründeten Universitäten eine gefährliche Konkurrenz erwachsen. Die Musiker strömten vor allem in Paris zusammen. Als es Mode wurde, ins Ausland an eine Universität zu ziehen, verloren die einheimischen Schulen, deren Besuch rasch zurückging, an Bedeutung. Eine Folge des starken Zuzugs zu den Universitäten war unter anderem das *Vagententum*. Die herumziehenden Studenten, in der Regel musikalisch und sprachlich gebildet, waren vielerorts beliebt. Ihre Lieder, lustig, übermütig, parodistisch oder lyrisch, nicht selten anstößig und frivol — und damit ein gesunder Ausgleich zur geschraubten Minnelyrik —, bildeten eine eigene Literaturgattung. Die umfangreichste und bekannteste Sammlung besitzen wir in den „Carmina Burana“. Bald jedoch sanken die umherstreunenden Goliarden und „Lotterpaffen“ zu niedrigem Gesindel herab, vor dem man sich mit Gesetzen und Strafen schützen zu müssen vermeinte. Kirchenversammlungen nahmen wiederholt gegen sie Stellung, so die Synoden von Salzburg 1274, St. Gallen 1284 und wieder Salzburg 1307. Erzbischof Konrad von Salzburg schritt 1305 gegen die „Gaukler und fahrenden Scholaren“ mit strengen Strafen ein. Den geistlichen Häusern wurde untersagt, ihnen Unterkunft zu gewähren oder sie sonstwie zu unterstützen. Trotzdem wissen wir, daß in Kremsmünster zumindest unter dem Abt Christian von Ottsdorf (1346—49) die Musikanten und fahrenden Studenten weiterhin gute Tage erlebten. Häufig ungeladen und ungebeten, stellten sie sich zu den hohen Festtagen in der Kirche ein und verzierten Gottesdienst und anschließendes Mahl mit ihren Liedern und ihrem Spiel.

Was neben den Universitäten im 14. Jahrhundert den Klosterschulen noch Abbruch tat, war die Wandlung im Bildungsideal, die sich im Hohen Mittelalter vollzogen hatte. Die Vornehmen schickten jetzt nur mehr ihre Kleinen ins Kloster, der junge Adelige kam mit 14 Jahren bereits an den Hof des Lehensherren, um hier als Knappe und Gefolgsmann ritterliche Lebensart zu lernen.

Weitere Umstände trugen dazu bei, das Vertrauen in die Klosterschulen zu erschüttern, allem voran der unleugbare Verfall der Disziplin in den Klöstern selbst. Mit der strengen mönchischen Lebensart ging es allgemein zurück. Die Bevorzugung des Adels bei der Auswahl des Nachwuchses wirkte sich äußerst schädlich aus. Um sich zum Priester weihen lassen zu können, genühten bald einige wenige Kenntnisse in Latein und etwas Singen — wenig Wert aber legte man auf wahren geistlichen Beruf und gediegene theologische Bildung.

Mit dem allgemeinen Stand der Klosterschulen sank das Niveau des Musikunterrichtes. Die geistlichen Patres Scholastici waren zum Teil durch

an den Universitäten geschulte, aber unstete und liederliche weltliche Magistri abgelöst worden. Dabei stiegen die fachlichen Anforderungen an den Musiktheoretiker mit der raschen Entwicklung der Mehrstimmigkeit enorm! Seit die „gemessene“ Musik, die *Musica mensurata*, in die Musikwissenschaft aufgenommen worden war, unterschied man zwei große Lehrgebiete, die nacheinander behandelt wurden: die *Musica plana* und die *Musica mensurata*. Die Musiktraktate wurden immer umfangreicher und komplizierter. Dennoch war in der *Musica plana* kein Fortschritt, der wesentlich über Guido hinausgeführt hätte, festzustellen. Die junge *Musica mensurata* hatte allerdings mit völlig neuen Problemen zu ringen. Dabei ging es vordringlich um die Klärung und Fixierung der Notenwerte.

Im wesentlichen blieb auch bei der Mensuralmusik das Auswendiglernen Anfang und Ende des Unterrichts. Deshalb erhielten die Regeln gerne eine feste, oft schematische Gestalt oder man bediente sich der Versform und des Memoriergesanges, um dem Gedächtnis Hilfen zu schaffen. Daß die kunstreiche Wissenschaft in die jungen Köpfe nicht leicht hineinwollte, ist begreiflich. War der mittelalterliche Lehrer im allgemeinen nicht sparsam mit der Rute, so setzte es noch die meisten Hiebe in der Grammatik und in der — Musik! Der Weg zur Solmisation, zur Mutation, zu den Noten und Tönen war mit Schlägen gepflastert. „*Quantis verberibus, quibus doloribus musicarum discentes imbuuntur!*“¹⁵ Einen Eindruck von der Schwierigkeit der Materie vermittelt der Cod. 312 der Kremsmünsterer Stiftsbibliothek, ein Mensuraltraktat aus der Zeit um 1400¹⁶.

Humanismus und Renaissance

Das 15. Jahrhundert schenkte dem Stift eine Reihe tüchtiger und bedeutender Äbte. An ihrer Spitze steht Jakob Treutlkofer (1419–54), der als „*vir juvenis*“ zur Regierung kam und der sogenannten „Melker Reform“ in Kremsmünster Eingang verschaffte. Das Konzil von Konstanz hatte den Herzog Albrecht beauftragt, in der Passauer Diözese eine Visitation der Klöster zu veranlassen. Über Vorschlag des Wiener Universitätsrektors Nikolaus von Dinkelsbühl berief der Herzog den Benediktiner Nikolaus Seyringer von Matzen für diese Aufgabe. 1418 wurde Seyringer zum Abt von Melk bestellt, das damit zur Wiege und zum Zentrum einer monastischen Erneuerungsbewegung wurde. Jakob Treutlkofer unterhielt mit Abt Seyringer regen Kontakt. In Kremsmünster erlebte nicht nur die Disziplin eine Erneuerung, sondern auch Wirtschaft, Wissenschaft und Schulwesen. Im Gefolge der Melker Reform kamen in Kremsmünster auch die Ideen und die Ideale des Humanismus zum Tragen.

Eine für den Musikbetrieb und den Musikunterricht bedeutsame Neue-

15) „Wieviel Schläge, welche Schmerzen müssen die ertragen, die in der Musik unterrichtet werden!“ (S. Columb., Inst., zit. bei: Zappert, G.: Stab und Rute im Mittelalter, Wien 1853, 209)

16) veröffentlicht von Altman Kellner in: Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Wien 1956), 71–85

zung war es, daß die Melker Reform die Knaben aus dem Mönchschor verbannte. Dies hatte seinen Grund bestimmt nicht nur in einem stärkeren Rücksichtnehmen auf die kindliche Natur, für die das lange Offizium oft eine peinliche Qual gewesen sein muß, sondern auch darin, daß die Mönche selbst häufig anderen Beschäftigungen nachgingen und in der Präsenz der Chorknaben eine Entschuldigung für ihr eigenes Fernbleiben sahen.

Für den Musikunterricht ergab sich als Konsequenz eine viel weniger intensive Beschäftigung mit dem Choralgesang und statt dessen eine vermehrte Pflege der Mehrstimmigkeit und besonders der Instrumentalmusik. So erklärt sich, daß um die Mitte des 15. Jahrhunderts zum erstenmal die Anstellung weltlicher Musiker erfolgte. Besondere Aufmerksamkeit scheint man der Kunst des Orgelspiels geschenkt zu haben. In der Folge waren die Äbte durchwegs darauf bedacht, stets tüchtige Organisten, die wohl ausnahmslos dem Laienstand angehörten, an das Stift zu binden.

Dem Magister stand seit dieser Zeit der Cantor zur Seite. Dieser war nicht nur Chorleiter, sondern auch Klassenlehrer; seine Hauptaufgabe aber bildete der Musikunterricht. Seine Wohnung hieß die „Cantorey“ — später übertrug man diese Bezeichnung auch auf die dem Cantor unterstellten Sänger und deren Unterkunft. Der Cantor selbst hatte meist einen Gehilfen, der „Succentor“ oder „Collaborator“ genannt wurde. Dieser war der Präfekt der Sängerknaben und lebte mit ihnen. Bei den Sängern selbst unterschied man „Discantisten“ und „Astanten“. Im mehrstimmigen Gesang übernahmen die Astanten die unteren drei Stimmen (Baß, Tenor, Alt), während die Diskanten den Sopran zu singen hatten.

Die Zahl der Sänger war nach heutigen Begriffen klein und schwankte zwischen 10 und 20. Man hat bis in die Barockzeit mit wenigen, aber kräftig und scharf intonierenden Stimmen musiziert. Konnte ein Part nur mangelhaft oder gar nicht besetzt werden, so wurde ein Instrument von gleicher Tonhöhe und ähnlicher Klangfarbe zur Hilfe genommen.

Ihren Unterricht erhielten die Singknaben gemeinsam mit den ebenfalls wenig zahlreichen Schülern der „Vorderen Schuell“.

Oberster Leiter der gesamten Stiftsmusik war bis ins 17. Jahrhundert der Hofschulmeister (auch Schulmeister in der Vorderen Schul, Magister aulicus, Ludimoderator, Ludimagister, Schulrektor oder einfach Magister genannt).

Der Cantor unterstand dem Hofschulmeister oder Magister nicht nur in der Schule, sondern auch bei den musikalischen Aufführungen. Häufig war er ein älterer Studiosus, der aus irgendwelchen Gründen seine Studien nicht abgeschlossen hatte (der Magister mußte mindestens „Baccalaureus“ sein und entsprechende „Testimonia“ einer Universität vorweisen können). Wie die Rechnungsbücher ausweisen, haben viele solcher „alter studiosi“ um „Condition“ als Cantor angehalten. Nur in seltenen Ausnahmefällen gelang es einem Cantor, selbst Hofschulmeister zu werden¹⁷.

17) Altinger, A.: Geschichte des Gymnasiums Kremsmünster I, 19

Auf die Theorie wurde im 15. Jahrhundert nicht mehr der gleiche Wert gelegt wie früher. Die Schüler mußten auf kürzestem Weg zu sicherem Blattsingen geführt werden und womöglich auf mehreren Instrumenten unterwiesen werden. Nach den „Praecepta“, die kurz absolviert wurden, hatte sich der Cantor möglichst rasch dem „Usus“, dem praktischen Musizieren, zuzuwenden. Großer Wert freilich wurde in der Zeit des Humanismus auf richtige und sorgfältige Aussprache des Textes sowie auf sinngemäße Deklamation gelegt.

Als wertvolles Lehr- und Übungsmittel schätzte man das *Bühnenspiel*. Man machte die Klosterschüler mit der klassischen lateinischen Komödien-dichtung bekannt, um sie in der lateinischen Sprache zu üben, um das Gedächtnis zu schulen und die jungen Leute zu deutlichem Sprechen und gewandtem Auftreten zu erziehen. Bald trachtete man, sich zusätzlich zu den Werken von Plautus und Terenz auch zeitgenössische Stücke zu beschaffen. Gespielt wurde gewöhnlich im Schulzimmer, gelegentlich auch im Speisesaal, ein eigener Theatersaal aber fehlte noch.

Der Abt Johannes Schreiner (1505–1524) war als Magister nach Kremsmünster gekommen und hatte sich erst hier für den geistlichen Stand entschieden. Als überzeugter und hochgebildeter Humanist hat Schreiner zahlreiche Bücher angeschafft, darunter auch eine Reihe musiktheoretischer Werke, die zum Teil sich bis in unsere Zeit erhalten haben. Die Bibliothek des Stiftes bewahrt noch folgende Bände auf:

Wollick Nicolaus: Opus Aureum, musice castigatissimi de Gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans omnibus cantu oblectantibus utile et necessarium, ex diversis excerptum. Cöln 1505.

Reisch Gregor: Margarita philosophica cum additionibus novis: ab auctore suo studiosissima revisione tertio superadditis. Basel 1508. Der fünfte Band des Werkes handelt von der Musik.

Reisch Gregor: Compendium musices confectum ad faciliorem introductionem discentium. Venedig 1509.

Cochlaeus Johannes: Tetrachordum musices. Nürnberg 1512.

Roswick Michael: Compendaria Musice artis aeditio, cuncta quae ad practicam atinent mira quadam brevitate complectens. Leipzig 1519.

Clareanus Henricus Loritus: Isagoge in musicen. Basel 1517.

Auch Schreiners Nachfolger, Abt Johann Habenzagel (1526–43), war ein entschiedener Förderer der Schulen. Seine Großzügigkeit und Freigebigkeit kam auch dem Musikunterricht zugute. Aus seiner Regierungszeit sind folgende musiktheoretische Abhandlungen auf uns gekommen:

Philomates Wenzeslaus: Musicorum libri quatuor. Editio quinta. Wittenberg 1534.

Froschius Johannes: Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne, totius eius negotii rationem mira industria et brevitate complectens, iam recens publicatum. Straßburg 1535.

Froschius Johannes: Tractatus de musices descriptione ac divisione. Wittenberg 1534/39.

Spangenberg Johannes: Quaestiones musicae in usum scholae Northusianae. Wittenberg 1536. Das Büchlein ist auch noch in einem Nürnberger Druck (ohne Jahreszahl) vorhanden.

Rhau Georg: Enchiridion utriusque musicae practicae a Georgio Rhau ex variis Musicorum libris pro pueris in schola Vitebergensi congestum. Wittenberg 1538.

Rhau Georg: Enchiridion musicae mensuralis a Georgio Rhau congestum. Wittenberg 1538.

Galliculus Joannes: Libellus de compositione cantus. Wittenberg 1538.

Listenius Nikolaus: Musica Nicolai Listenii, ab authore denuo recognita multisque novis regulis et exemplis adaucta. Wittenberg 1539. Daß die Musica des Listenius in Kremsmünster ein beliebtes Lehrbuch war, beweist das Vorhandensein der Nürnberger Drucke von 1540, 1549 und 1553.

Vogelsang Johannes: Musicae rudimenta, per Joan. Vogelsangum Lindauensam, tam fideliter quam compendiose congesta. Augsburg 1542.

Daß Abt Gregor Lechner (1534–1558) 1549 die Vordere Schule — einem Zug der Zeit folgend und wahrscheinlich einem Wunsch Kaiser Ferdinands entsprechend — in ein öffentliches Gymnasium umwandelte, dürfte auf den Unterricht selbst fürs erste ohne besondere Folgen gewesen sein.

Aus der Regierungszeit des Abtes Gregor hat sich nur ein einziges musikpädagogisches Buch erhalten:

Lampadius Auctor: Compendium musices tam figurati quam plani cantus ad formam dialogi, in usum ingenuae pubis. Bern 1546.

Wenn der Schluß von der mehrfachen Existenz des Büchleins des Listenius auf die Häufigkeit seiner Verwendung erlaubt ist, läßt sich vom Inhalt der „Musica Listenii“ auch auf die Art des Musikunterrichtes schließen. Ein Blick in die Abhandlung aber zeigt mit Deutlichkeit, daß die ganze Theorie auf das praktische Musizieren ausgerichtet war und daß die im Mittelalter so beliebten spekulativen und abstrakten Überlegungen fast keine Rolle mehr spielten.

Katholische Schulmeister waren um die Mitte des 16. Jahrhunderts bereits so rar, daß Abt Gregor 1557 sogar einen Protestanten, den Magister Nicenus, anstellen mußte. Die Magistri blieben in der Regel nur kurze Zeit. Bezeichnend ist, daß von etwa 30 Schulmeistern, deren Namen von 1557 bis 1640 überliefert sind, keiner in Kremsmünster gestorben ist.

Unter Abt Gregor Lechners Nachfolger, Markus Weiner (1558–65), kamen die reformatorischen Ideen in Kremsmünster voll zur Wirkung. 1561 bestand der Konvent nur mehr aus dem Abt und sechs Mönchen. Er zeugt von einem großen pädagogischen Verantwortungsbewußtsein, daß man trotzdem die Schulen zu erhalten suchte und die erzieherische Arbeit nicht aufgab.

An musiktheoretischen Werken, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Lehrbücher Verwendung fanden, haben sich erhalten:

Figulus Wolfgang: De musica practica liber primus. Norimbergae 1556.

Zarlino Gioseffo: Le Istituzioni harmoniche. Venezia 1558.

Zarlino Gioseffo: Dimostrazioni harmoniche. Venezia 1571.

Zarlino Gioseffo: Sopplimenti musicali. Venezia 1588.

Zacconi Ludovico: Prattica di musica utile e necessaria, Venezia 1596.

Sowohl die Werke des Zarlino als die „Prattica“ des Ludovico Zacconi waren für die Entwicklung der Musiktheorie und der musikalischen Praxis von hervorragender Bedeutung und stellen heute bibliophile Kostbarkeiten von großem Wert dar.

Gegenreformation und Barock

Als 1569 der Kardinal Commendone das Stift visitierte, waren an den Schulen ein Magister und ein Cantor tätig, welche zusammen 80 Schüler unterrichteten; 20 von ihnen wurden im Kloster verpflegt. Der Tätigkeit des Magisters Leonhard Wiener wurde im Visitationsbericht ein ehrendes Zeugnis ausgestellt.

Es mag interessieren, wie es zu dieser Zeit um das Einkommen der weltlichen Lehrer bestellt war. Der Schulmeister erhielt 1569 folgende Besoldung:

„An gellt 40 fl

Sein weihnacht gellt 1 fl

Jährlich für das Winterlicht 120 khertzen

Martini ain Ganns

Faschingszeit ain Henn

Osterzeit sein Gweichts

Jeden Tag für sein ordinari liferung 3 halb wein

samt zwaian laibl Brot haimbzutragen.

Sonsten für sein Recordationes was er daraus bringen kann, mit zuelassung des Hrn Prelaten, steet ihme zu ainer Besserung bevor.“

Den Posten des Cantors versah ein Succentor, der im Vergleich zum Magister bedeutend weniger erhielt:

„An gellt 7 fl

Opfergellt 4 spf

Jede Malzeit sein Pecher wein und alle Tag drei Rhockhe

laibl Prot.“¹⁸

Für die gesamte Kantorei bedeutete das fleißig geübte „Ansingens“ einen hochgeschätzten Nebenverdienst. So wurde zu Weihnachten und Neujahr der Abt angesungen, wofür die Sänger mit Speise und Trank bewirtet wurden und ein Geldgeschenk erhielten. Freie Zeiten benützte die Kantorei zu Besuchen in benachbarten Städten und Stiften, wo sie sich mit ihren Madrigalen, Motetten und Liedern „producirte“ und zum Lohn gewöhnlich außer mit guter Bewirtung auch mit einer Geldspende bedacht wurde.

18) Kellner: Musikgeschichte 135 f.

Über die Literatur, welche man in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts musizierte, gibt uns ein Inventar, das man 1584 beim Magister aufnahm, Auskunft:

„Der Magister oder Schuell-rector der hat Gsanngpüecher in seinem Castn:

Venedigisch Thesaurus 6 partes
 Clemenntisch Thesaurus 5 partes
 4 schwarze partes darinnen allerlei Muteten
 5 partes orlanddisch Muteten
 5 partes darinnen allerlei Messen
 1 Cantional in folio, darinnen allerlei Mess. Truckt
 7 partes Authore Jacobo Hanndl darinnen allerlei Meß
 5 partes alte Messen

Mer 6 alte partes darinnen das Caste parentis steet
 4 partes darinnen die Himbni steen

Mer 4 partes truckt darinnen allerlei Introytus
 2 alte vergebne Cantional

Mer 5 partes vom Cantor von Passow darinnen allerlei Liedl.“¹⁹

Der „Venedigisch Thesaurus“ ist der von Pietro Joaneli 1568 in Venedig herausgegebene „Novus Thesaurus musicus.“ Er enthält 246 vier- bis achtstimmige Moteten von verschiedenen Meistern, hauptsächlich Venetianern. Der „Clemenntisch Thesaurus“ dürfte die Motettensammlung des Clemens non Papa vom Jahr 1559 sein. Die 4 partes Introitus stammen – wie ein ähnliches Inventar von 1600 bezeugt – von Heinrich Isaak. Unter den 5 partes orlanddisch Motetten müssen wir das „Patrocinium musices“ des Orlando di Lasso vermuten. Als Vertreter der venetianischen Modemusik finden wir außer den Meistern des „Venedigisch Thesaurus“ Jakob Handl (Jacobus Gallus) vertreten. Das Inventar zeigt uns, daß man bezüglich der wertvollen Neuerscheinungen durchaus am laufenden war.

Eine gleichzeitige Bestandsaufnahme beim Organisten bezeugt eine rege Pflege der Instrumentalmusik.

Wenn im zitierten Inventar in der Astantenkammer fünf Betten genannt werden, so verrät uns dies, wie klein die Sängerschar gewesen sein muß, die dem Cantor zur Verfügung stand.

Während noch wenige Jahre vorher die Magistri und Cantores vorwiegend aus Sachsen, Böhmen und speziell als Wittenberg gekommen waren, so trachtete der gegenreformatorisch gesinnte Abt Erhard Voit (1571–1588) besonders, Absolventen der Jesuitenuniversität in Ingolstadt als Lehrkräfte zu bekommen. Dies bedeutete, daß nach und nach auch in Kremsmünster die Prinzipien und Methoden zum Tragen kamen, welche die Jesuiten an ihren Schulen vertraten und übten. Gefördert wurde die dahinzielende Entwicklung mit aller Entschiedenheit unter den nachfolgenden Äbten.

19) Kellner: Musikgeschichte 138 f.

Unter Abt Johannes Spindler (1589–1601) wird zum erstenmal eine „deutsche Schule“ für die Kinder des Ortes erwähnt. Für diese Marktschule stellte die Äbte mehrmals Statuten auf. Die älteste erhaltene „Teutsche Schuell Ordnung allhie zu Khremsmünster“ hat Abt Johann Spindler am 22. Februar 1600 erlassen. In dieser Schulordnung heißt es im 6. Abschnitt: „Von den christlichen Gesengen, so mit den Schuelkindern geyebt werden sollen:

Dieweil auch die christliche Lehre, auff allerley weiss, mit Lehrnen, Lesen, Singen fleissig getribn, unnd imerdar mit der Jugent geyebt mussen werden, unnd aber der Catechismus mit etlichen schönen Gesengen begriffen, darin auch aygentlich der Recht katholische Glaub unnd verstandt gründlich erfast und außgelegt, so sollen die Schuelmeister albeg, wenn die Khinder auß der Schuel geen, derselben Geseng ainß neben ihren ordentlichen Gebetlein, mit den khnaben und maidlein singen, damit sie den khindern bekhandt und gemain werden.“²⁰

Die zitierte Stelle ist ein Beweis dafür, daß die katholische Gegenreformation nicht nur von brutalen Herrschernaturen, sondern auch von geschickten Seelsorgern und Erziehern betrieben wurde, die es wohl verstanden, auch Musik, Theater und bildende Kunst in den Dienst der Religion zu stellen.

Den Höhepunkt der Gegenreformation bedeutet in Kremsmünster die Regierung des Abtes Alexander a Lacu (1601–13). Alexander a Lacu entstammte einer oberitalienischen Adelsfamilie und kam auf echt barocken Umwegen nach Kremsmünster. Unter ihm begann für das Musikleben der Abtei der stetig wachsende Einfluß der italienischen Musik, die unter Abt Alexander auf Grund der persönlichen Beziehungen ein stark venetianisches Gepräge trug.

Alexander a Lacu war sorgfältig darauf bedacht, mit der Zahl seiner Mönche auch ihren Bildungsgrad zu heben. Als ein hervorragendes Mittel hiefür sah der Abt die Musik an. Bereits 1604 nahm er den „Veldtrommeter“ Joseph Kaltenkrautter in Dienst, damit er „die Brüeder auf etlich Instrumenten“ unterrichte. Das nächste Ziel, welches der Abt dabei verfolgte, war freilich, die weltlichen Musiklehrer durch Geistliche ersetzen zu können. Tatsächlich wurde noch unter Abt Alexander P. Wolfgang Christian als erster geistlicher Regenschori der gesamten Stiftsmusik vorangestellt. Der Posten des Succentors wurde nach 1604 nicht mehr besetzt.

1603 untersagte der Abt der Kantorei die Ausflüge in die benachbarten Stifte. Als Ersatz für die Geschenke, welche dadurch in Zukunft den Sängerknaben und den Stiftsmusikern entgehen mußten, beschenkte er selbst jährlich die Sänger mit 10 Gulden.

Vielleicht während seines theologischen Studiums in Rom hatte Abt Alexander hier die für die Geschichte von Oratorium und Oper bedeutenden „Dialoge“ kennengelernt. Er versuchte, diese Kunstform auch in

20) Kellner: Musikgeschichte 161

Kremsmünster heimisch zu machen. Träger dieser szenischen Darstellungen waren vorwiegend die Mitglieder der Kantorei. Die erste Aufführung eines Dialogspiels fand am 25. Dezember 1603 statt, ein zweites Spiel folgte schon zu Ostern 1604 und ein drittes am Weihnachtstag des gleichen Jahres. 1605 wurden ein Dreikönigsspiel und ein Osterspiel aufgeführt. Die Häufigkeit der Spiele beweist, wieviel dem Abt an ihnen gelegen war, läßt aber andererseits auch vermuten, daß sie sich bei den Zuschauern großer Beliebtheit erfreuten.

Verglichen mit den humanistischen Spielen, von denen oben die Rede war, zeichneten sich die Dialoge vor allem durch eine weitaus reichere Ausstattung aus. In den Rechnungen werden Blech, Rauschgold, Kleider, Larven, Wolken und Beleuchtungskörper erwähnt, die man für die einzelnen Spiele benötigte. Mehrmals tauchen auch Beträge auf, welche ein Malermeister für die Bereitstellung von Kulissen und Utensilien erhalten hat. Besonders bemerkenswert ist schließlich die Tatsache, daß fallweise auch Musiker von auswärts gerufen wurden, die mit ihren „pfeiffen“ und „geigen“ den Prunk der Spiele vermehrten.

Es steht fest, daß unter Abt Alexander a Lacu außer den Dialogen auch bereits Dramen, wie sie an den Jesuitenschulen beliebt waren, aufgeführt wurden²¹. Diese Schuldramen bildeten die ganze Barockzeit hindurch einen wesentlichen Bestandteil der musischen Erziehung und sollen später noch ausführlicher besprochen werden.

Eine dritte Art von szenischen Spielen war das volkstümliche „Paurenspiel“, das ebenfalls von den Klosterschülern gepflegt wurde. Am 1. März 1605 erhielten beispielsweise die „Asthanten auf der Schuel, so bei Ir Gn.ain Paurn Spill gehalten“, 3 fl. 6 s. Diese Bauernspiele in der Art von Hans Sachs' bekannten Fastnachtsspielen dürften wohl im Fasching besonders zu ihrem Recht gekommen sein.

Nicht nur der bekannteste, sondern gewiß auch einer der größten unter den Kremsmünsterer Äbten war Anton Wolfradt (1613–39), gestorben als Fürst und Bischof zu Wien. Wie Abt Anton im allgemeinen das von seinen Vorgängern Begonnene weiterzuführen bedacht war, so setzte er auch in musikalischer Hinsicht die Tradition fort. Er selbst war ein warmer Freund der Musik, dem nicht nur zahlreiche Komponisten der Zeit „Opera“ dedi-zierten, sondern der selbst in freien Stunden auch als Abt und Bischof noch musizierte (ob er Laute oder Gambe spielte, geht aus den Quellen nicht hervor). Es ist begreiflich, daß Wolfradt den Stand der Musik aufmerksam verfolgte und – soweit nötig und möglich – förderte.

Seit Abt Alexander a Lacu für den größten Teil des musikalischen Wirkungsbereiches, die Kirchenmusik einen Geistlichen als Leiter bestellt hatte, verlor das Amt des weltlichen Cantors immer mehr an Bedeutung. Es war das Ergebnis einer folgerichtigen Entwicklung, daß 1623 der Magister die Agenden des Cantors übernahm und man seither diesen

21) Kellner: Musikgeschichte 178

Posten unbesetzt ließ. Unterstützt wurde in der Folgezeit der Magister von geeigneten Astanten, die ihm einen Teil des musikalischen Unterrichts abnahmen. So „übersingt 1628–30 Gotfried Weitenauer die 12 Khnaben auf der Schuel“, nach ihm der Altist Hans Pfest 14 Knaben (der Alt war immer noch einer Männerstimme anvertraut). Freilich begann man schon in der Zeit des Abtes Anton, die Ausbildung der Sängerknaben mehr als Sache des Regenschori denn des Magisters zu betrachten. In einer Rechnung aus dem Jahr 1637 heißt es zum Beispiel: „Dem Johannes Hintermayr, umb daß er die Khnaben übersungen und selbige in der Musik instruiert, 6 Monat jeden ein Taller, auß befelch Herrn P. Benedicti 9 fl.“²² Beim genannten P. Benedictus aber handelt es sich um den Regenschori P. Benedikt Lechler (1594–1659).

Nach dem Jahr 1621 verschwindet die Bezeichnung „Astanten“; die Unterstimmen heißen fortan „Cantoren“, die Diskantisten „Museaner“.

Von der Sängerknaben besuchten die Größeren das Gymnasium, die Kleinen, welche erst Lesen und Schreiben lernen mußten, wurden in die „teutsche Schuel“ im Markt geschickt. 1621 wurde hier für vier Diskantisten das Schulgeld bezahlt.

Um das Jahr 1630 tauchte der Plan auf, die Hofschule und die Marktschule zu vereinen. Man arbeitete Statuten aus, die für die neue Schule Geltung haben sollten. Für den Musikunterricht war darin täglich eine volle Stunde (von 12 bis 13 Uhr) vorgesehen. Diese Musikstunde sollte von allen zum Singen brauchbaren Schülern besucht werden. Der Gedanke der Vereinigung der beiden Schulen wurde dann doch wieder fallen gelassen, wir wissen nicht, aus welchen Gründen.

1634 erließ Abt Anton für das Gymnasium eine Studienordnung, die sich in vielen Punkten an die Praxis der Jesuitenschulen anschloß. Ein merklicher Unterschied zwischen der „Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu“ und der Wolfradtschen Studienordnung bestand vor allem in der größeren Wertschätzung, welcher sich hier die Musik erfreute. Dem Musikunterricht war täglich eine volle Stunde vorbehalten; wenn man bedenkt, daß die gesamte Unterrichtsdauer fünf Stunden am Tag nicht überschritt, der Musikunterricht also zeitlich ein Fünftel des Gesamtunterrichts ausmachte, wird man gern bereit sein, in Abt Anton Wolfradt einen ganz besonderen Förderer der Musikerziehung in Kremsmünster zu sehen. Freilich stand dem Abt im oben genannten P. Benedikt Lechler ein umsichtiger und tatkräftiger Sachwalter in „musicis“ zur Seite, der gewiß dafür Sorge trug, daß die dem Musikunterricht eingeräumte Zeit auch fruchtbar genutzt wurde.

Abt Placidus Buechauer (1644–1669) gab dem Sängerknabeninstitut in P. Petrus Hacker einen geistlichen Vorstand. Er gestaltete das „Museum“ zeitgemäß um und wies ihm im neuerbauten Trakt entlang dem Wasser-

22) Stiftsarchiv Kremsmünster B II/2/I a

graben geeignete Räumlichkeiten zu. Die Zahl der Museaner, die vom Stift Kost, Wohnung, Kleidung und Ausbildung unentgeltlich erhielten, betrug indes auch weiterhin im Durchschnitt nicht mehr als ein Dutzend.

Abt Plazidus war es auch, der 1647 für die dramatischen Darbietungen ein eigenes *Theater* errichtete, das er in der Folge mit allem Erforderlichen reich ausstattete. Zugleich bestellte er einen „Pater Comicus“, der die Sorge für das Theater übernehmen sollte.

In den 150 Jahren von 1650 bis 1800 nahm das Stiftstheater im Rahmen der Musikpflege und damit auch der Musikerziehung einen hervorragenden Platz ein.

Verfügte Kremsmünster auch über eine eigene Theatertradition, so fand es für sein barockes Drama doch im Schuldrama der *Jesuiten* das Vorbild. Die Sprache des Dramas war Latein. Besonderes Gewicht kam der Finalkomödie am Ende des Schuljahres²³. zu. In der Blütezeit des Theaters, etwa von 1730 bis 1770, spielte man jedoch nicht selten viermal im Jahr!

Die gebotenen Stücke waren zwar vorwiegend Sprechstücke, doch gab es kaum eines unter ihnen, in dem nicht auch gesungen und musiziert worden wäre. Vor allem in den lustigen Intermedien, bei Balletten und beim abschließenden Applausus fand die Musik reichliche Verwendung. Frauen wurden zum Spiel nicht zugelassen, ihre Rollen übernahmen Knaben, die ja damals noch um etliches später mutierten als heute, und daher zu solchen Aufgaben eher zu gebrauchen waren. Ein Kastrat wird in Kremsmünster ein einzigesmal als vorübergehend beschäftigt erwähnt: es war dies Franz Pliem, der 1689–91 die Knaben im Singen unterrichtete. Die Männerrollen waren den größeren Studenten übertragen und den wenigen am Kirchenchor verwendeten Berufssängern. Die Aufführungen fanden in der Regel nachmittags statt; ein Eintrittsgeld wurde nicht eingehoben, hatten doch nur geladene Gäste Zutritt.

Die Dauer der einzelnen Theaterstücke war beträchtlich. Selbst eine „Actiuncula“ der kleinen Prinzipisten währte schon mindestens ihre fünf Viertelstunden, die großen Dramen dauerten durchschnittlich drei bis vier Stunden. Doch kam es auch vor, daß man ein Werk an zwei Tagen geben mußte, weil an einem einzigen Nachmittag nicht genügend Zeit zur Verfügung stand.

Den Text des Dramas schrieb meist der Pater Comicus selbst, die benötigte Musik mußte der Regenschori oder ein komponierender Stiftsmusiker beistellen. Überragende Bedeutung — sowohl in sprachlicher als in dramatischer Hinsicht — besitzen einzig die Dramen des bekannten Barockdichters P. Simon Rettenpacher (1634–1706).

Parallel zur Haupthandlung lief meist eine allegorische Nebenhandlung. Den Stoff für die Dramen entnahm man entweder der Bibel, der Heiligenlegende oder der Geschichte. Bevorzugt wurden in Kremsmünster das Martyrium des Klosterpatrons Agapitus und die Gründungssage des Stif-

23) Das Schuljahr dauerte in der Regel von Allerheiligen bis Mitte September.

tes. Beide „Sujets“ hatten den Vorteil, daß die Haupthelden noch in jugendlichem Alter standen (und starben).

Die Einstudierung der „Aktionen“ muß nicht wenig Zeit und Mühe gekostet haben- selbst wenn man kein überragendes Niveau der Darbietungen voraussetzt. Ein bedeutender musischer und erzieherischer Wert kann den Schuldramen für ihre Zeit nicht abgesprochen werden. Daß sie in vielfacher Hinsicht zeitgebunden waren, kann ihn nicht mindern. Von den Dramen der Jesuiten unterschieden sich die Kremsmünsterer Schuldramen durch eine größere Volksnähe und durch das fast vollständige Fehlen gegenreformatorischer Tendenzen.

Die barocke Musikkultur wäre undenkbar ohne ihre hochentwickelte *Instrumentalmusik*. Es ist uns heute ein Rätsel, wie man trotz weitgehendem Fehlen einer entsprechenden pädagogischen Literatur (Schulen, Übungsmaterial etc.) auf den zum Teil höchst unvollkommenen Instrumenten (denken wir nur an diverse Blasinstrumente!) eine Musik ausführen konnte, die mitunter höchste technische Ansprüche stellte. Dabei muß das allgemeine Durchschnittsniveau beachtlich hoch gewesen sein! Das Instrumentalspiel beschränkte sich keineswegs auf die heute gebräuchlichen Instrumente. Im Gegenteil, das Instrumentarium war überaus reich und bunt – auch in Kremsmünster, wie Inventare, Rechnungen über Ankäufe und Reparaturen, Notenbestände und erhaltene Instrumente beweisen. Aus dem 17. und 18. Jahrhundert bewahrt das Musikarchiv des Stiftes heute noch folgende Instrumente auf:

- 14 Violinen,
- 6 Violen,
- 3 Celli,
- 3 Kontrabässe,
- 3 Gamben,
- 1 Tenorviola,
- 1 Quinton,
- 4 Viole d'amore (darunter ein besonders schönes „Englisches Viollett“),
- 6 Lauten,
- 3 Querflöten,
- 2 Oboen,
- 2 Englischhörner,
- 2 Bassetthörner

Dieser immer noch recht stattliche Bestand müßte vermehrt werden um jene 46 Instrumente (ebenfalls aus dem 17. und 18. Jahrhundert), die das Stift 1836 dem damals neugegründeten Museum Francisco-Carolinum in Linz (heute Oberösterreichisches Landesmuseum) schenkte:

- 3 Gamben,
- 3 Viole d'amore,
- 1 Baryton,

- 1 Tenorgeige,
- 3 Lauten,
- 2 Chitaronnen,
- 7 Zinken,
- 2 Krummhörner,
- 2 Oboen,
- 1 Oboe da Caccia,
- 1 Englischhorn,
- 5 Dulziane,
- 5 Fagotte,
- 1 Pommer,
- 1 Querflöte,
- 2 Diskant-Blockflöten,
- 1 Alt-Blockflöte,
- 5 Baßblockflöten.

Alle diese Instrumente wurden einmal gespielt und sind nur der Rest eines noch viel reicheren Bestandes. Die Tasteninstrumente sind mit Ausnahme der Kammerorgel des Abtes Johannes Spindler von 1580 (die ein europäisches Unikat darstellt) alle verlorengegangen. Und doch wissen wir, daß z. B. schon 1601 (wie das nach dem Tod von Abt Johannes Spindler aufgenommene Inventar ausweist) der Obsorge des Organisten 13 Tasteninstrumente anvertraut waren:

- „Erstlich ain Positiv mit siben Stimberchen . . .
- Ain einfachs Regall . . .
- Ain guets Virginal mit einem weißpainern Clavir,
- Vier alte Virginal,
- Drey Clavicordi . . .
- Ain neues doplts Virginal . . .
- Mer ain klains Virginal.
- Ain dridoplts Virginal im Taflzimer“²⁴

Besonderer Beliebtheit erfreut sich bis ins 18. Jahrhundert die *Laute*, Von ihrem subtilen, seelenvollen Klang meinte man, daß er besonders gut in Mönchszellen paßte. Heute noch finden sich unter den Beständen der Regenterei (=Musikarchiv) eine Anzahl wertvoller Tabulaturen, unter den oben genannten sechs Lauten sind Meisterwerke von Hans Frei, Markus Tieffenbrucker, D. A. Stadlmann u. a.

Als Hinweis dafür, wie eifrig anscheinend auch von seiten der Patres und Fratres musiziert wurde, stehe eine Rechnung des Geigenbauers Thomas Regauer aus dem Jahr 1606:

„Verzeichnus was der Regauer am Kirchberg an den Geygen ins Convent gemacht hat:

Erstlich 6 Fidelbögen	1 fl
Mer 30 Hilzennegel (=Wirbel)	3 fl
Item 4 Sättl zum Geign	1 fl 14pf“ ²⁵

24) Kellner: Musikgeschichte 145

Eine andere Rechnung aus dem gleichen Jahr besagt:

„Vermerkht was Hanns Feichtinger Pfeiffenmacher zu Gmundn in ain Erwürdiges Convent an Pfeiffen und anderen auf Cremsmünster im Oktober des 606isten Jar gemacht:

„Erstlich 10 Zinggen Mundstuckh	6 s 20 pf
Auf den Vagodt 8 Ror	5 s 10 pf
Mer auf den Vagodt 4 kleinere Ror	1 s 18 pf
Zwai Stimberwerch Fleutten gemacht	7 fl
Ain Fuederal zum Zinckhen	2 fl
Ain Fuederal der großen und kleinen	
Zwerchpfeifen	2 fl
Umb 2 klaine Fleuttl	1 s 18 pf
Reparatur ainer alten Fleutten	2 spf
2 Fleuttl die Cornethöch	2 s 20 pf
Summa alles	14 fl 2s 24pf ²⁶

Am 23. März 1611 lieferte der Geiger Hans Leberle „Harz zue den Geigen ins Conventd“ um 2 s 18 pf²⁷. Unter den „Geigen“ sind hier und in anderen Belegen nicht Violinen, sondern Mitglieder der Gambenfamilie zu verstehen. Die Violine war zu dieser Zeit noch ein verachtetes Instrument, das vorwiegend als Begleitinstrument beim Tanz Verwendung fand, aber kaum von Mönchen gespielt wurde.

Den Instrumentalunterricht besorgten gewöhnlich die Stiftsmusiker, die in der Regel für die Unterrichtsstunden gesondert entlohnt wurden. Die Instrumente wurden vom Stift zur Verfügung gestellt, ebenso die nötigen Requisiten wie Saiten, Mundstücke etc. Bedürftige Knaben wurden nicht selten auf Kosten des Klosters (wenn hier kein geeigneter Lehrer zur Verfügung stand oder es sich um ein besonderes Talent handelte) nach Linz, Wels, Steyr, Passau oder Wien geschickt, um sich dort ausbilden zu lassen. So sandte Abt Johann Spindler 1596 den Wolf Ulrich Schueller nach Garsten bei Steyr zum Unterricht im Orgelspiel²⁸. 1599 weilte Schueller zum gleichen Zweck in Wien. Für den 1619 als Diskantisten erwähnten Augustin Rottpauer wurde 1622–25 beim Welser Stadturner Max Schwerdtl das Lehrgeld bezahlt²⁹. Um 1650 wurde Leopold Pfleger nach Linz geschickt, damit ihn hier der Pfarrorganist Johann Winkler auf der Orgel unterrichtete. 1654 wurde Klemens Hanfstingl zum Landschaftstrompeter Baltasar Schulz in Linz in die Lehre gegeben. 1682 wurde der Diskantist Franz Landesberger zu besonderer Ausbildung nach Salzburg gesandt. 1696 sandte Abt Erenbert Schrevogel den Sohn des Gambisten Matthias Puecher und den jungen Mesner Gottlieb Copisi nach Passau, damit sie hier „Hubua“ und „Fagot“ lernten. Die angeführten Beispiele

25) Stiftsarchiv Kremsmünster B I/6/II(41)

26) Stiftsarchiv Kremsmünster B I/6/II(56)

27) Stiftsarchiv Kremsmünster B I/7/I b

28) Kellner: Musikgeschichte 155

29) Kellner: Musikgeschichte 190

ließen sich beliebig vermehren. 1630 wurde der Organist Spanholz für den Unterricht, den er einem Diskantisten auf der Orgel erteilte, in Naturalien entlohnt³⁰. Als 1641 Melchior Winckler als Bassist und Instrumentalist aufgenommen wurde, erhielt er vom Regenschori den zusätzlichen Auftrag, zwei Knaben aus Weißkirchen im Singen und auf (nicht näher genannten) Instrumenten zu unterweisen³¹.

Der Gesangsunterricht lag seit 1646 vorwiegend in den Händen des „Präzeptors“. 1642 hatte Abt Bonifaz Negele (1639–44) dem letzten Hofschulmeister, dem ebenfalls auf Stiftskosten ausgebildeten Magister Behamb, den Abschied gegeben. Der Grund für diese Maßnahme lag in der Absicht, die gesamte Unterrichtstätigkeit von Geistlichen ausüben zu lassen.

Doch scheint man bald auf unvorhergesehene Schwierigkeiten gestoßen zu sein, da man bereits 1646 wieder eine weltliche Kraft berief, die in untergeordneter Stellung an der Schule und in der Stiftsmusik tätig sein sollte und den Namen „Präzeptor“ oder „Musicus“ führte. Dieser Präzeptor war Lehrer in der untersten Gymnasialklasse und hatte den elementaren Musikunterricht zu erteilen, also vor allem den Kleinen die Anfangsgründe des Singens zu vermitteln. Seinen Aufgabenbereich umriß eine Instruktion von 1670³². Fallweise übernahm ein anderer fähiger Stiftsmusiker den Gesangsunterricht, wie aus einer 1673 für den Bassisten Johann Michael Vogl erlassenen Vorschrift hervorgeht: „Neunten, weilien die Unnderweisung der Knaben sowoll in singen alß geigen ihme absonderlich anvertraut wirdet, als befelchen Wür hiemit ernstlich, daß er sich jedesmall und sovill möglich, dahin befließige, auf daß die Khnaben, sonderlich diejenige, welche er am tauglichsten vermaint, nachdeme sie die funamenta schon allbereits in etwas erfahren, in Erlernung der Manier und Zierlichkeit in wenigsten verabsaumt, sondern mit ordentlicher observierung der vorgesetzten Zeith und Stunden täglich mit seiner selbststeigenen Gegenwarth dazue eyfrig angehalten und dergestalten instruiert werden, damit Wür hieran ain gefallen haben mögen.“³³ Erst unter Abt Martin Resch (1704–09) übernahm endgültig ein Pater auch den Posten der Präzeptors.

An der Solmisation als Grundlage des Gesangsunterrichtes scheint man verhältnismäßig lange festgehalten zu haben. 1689 machte sich P. Simon Rettenpacher über die neue Art lustig, wie man jetzt in Frankreich das Blattsingen zu lernen versuchte: „Frankreich lehret ihre Jungen eine neue Arth, das Ut, re, mi, fa, sol, la, zu singen und schreibt ihnen verschiedene Regeln vor, welche sie in Auff- und Absteigen sowoll im linden als harten Gesang fleißig beobachten sollen.“³⁴ Rettenpacher war selbst musi-

30) Kellner: Musikgeschichte 187

31) Kellner: Musikgeschichte 207

32) gedruckt bei: Hagn, Das Wirken der Benediktiner-Abtei 237 f.

33) Kellner: Musikgeschichte 263 f.

34) „Francia gallice delusa oder Die mit Gegenlist hintergangene Französische Schelmerey“, Schlußchor des 2. Aktes

kalisch gebildet und mit der Gesangkunst wohl vertraut. Aus seiner Bemerkung dürfen wir schließen, daß man um 1690 in Kremsmünster an der Solmisationsmethode noch entschieden festhielt, obwohl man vom moderneren Buchstabensingen Kenntnis hatte. Der tatsächliche Übergang zur neuen Methode dürfte erst um 1730 stattgefunden haben. In dieser Zeit zog Mattheson in Hamburg mit aller Vehemenz gegen die Solmisationsmethode zu Felde; seine Schriften wurden alle binnen kurzer Zeit nach ihrem Erscheinen auch in Kremsmünster angekauft und hier gebunden (wobei man dem Einband die Initialen des regierenden Abtes einpreßte; so ist die genaue Zeitbestimmung möglich). Man hätte 1730–40 in Kremsmünster kaum soviel Interesse für Matthesons Schriften gezeigt, wenn man nicht auch seine Ansichten geteilt hätte! Außer dem „Vollkommenen Kapellmeister“ (Hamburg 1739) finden sich heute noch in der Stiftsbibliothek der „Kern melodischer Wissenschaft“ (Hamburg 1737), die „Große General-Baß-Schule“ (2. Auflage 1731) und die „Kleine General-Baß-Schule“ (Hamburg 1735).

Schöne Knabenstimmen schätzte das Barock hoch. So wissen wir aus der erhaltenen Korrespondenz, daß 1595 die Stimme des Sängerknaben Wilhelm Reichl durch ihren Wohlklang derartiges Aufsehen erregte, daß niemand geringerer als Kaiser Rudolf II. in einem eigenhändig unterzeichneten Schreiben den Übertritt des Knaben in die kaiserliche Kapelle in Prag wünschte. Die Eltern des Knaben konnten sich jedoch nicht dazu entschließen, ihr Kind so weit fortziehen zu lassen³⁵. 1699 ließ sich das Stift um verhältnismäßig teures Geld einen kleinen Diskantisten aus Wien kommen³⁶.

Als musiktheoretisches Werk scheint durch lange Zeit das „Hexachordon seu quaestiones musicae practicae“ von Andreas Raselius (erschienen zu Nürnberg 1591 in 2. Auflage) verwendet worden zu sein.

1677 erwarb der Regenschori P. Siegmund Gast von seinem Freund, dem berühmten Wiener Hoforganisten Al. Poglietti (gest. 1683) dessen Orgel- und Kompositionsschule. Im gleichen Jahr wurde die „Instructio musicalis Domini Antonii Berthalli“ angeschafft³⁷. Außer diesen beiden Werken bewahren die Stiftsbibliothek und das Musikarchiv noch folgende theoretische Schriften aus dem 17. Jahrhundert und aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf:

Im Sammelband L 64 der Regenterei eine knappe italienische Harmonielehre von einem nicht genannten Autor (um 1620). Weiters:

Adam Gumpelzhaimer: Compendium musicae latino-germanicum (Augsburg 1632).

Kircher, Athanasius: Musurgia universalis. Romae 1650.

Berardi Angelo: Documenti armonici. Bologna 1687.

Printz Wolfgang Caspar: Exercitationes musicae theoretico-practicae cu-

35) Kellner: Musikgeschichte 148

36) Stiftsarchiv Kremsmünster B III/4/II b (201, 202)

37) Kellner: Musikgeschichte 245

riosae de concordantiis singulis, d. i. musikalische Wissenschaft- und Kunst-Übungen von jedwedem Concordantien. Dresden 1687–89.

Samler Johann Baptist: Manuductio ad organum, d. i. gründliche und sichere Handleitung durch die höchst Nothwendige Solmisation zu der edlen Schlag-Kunst. Salztzburg 1704–07 (2 Bände).

Tevo Zaccaria: Il musico Testore. Venezia 1706.

Anonymus: Regulae componendi (1718), enthalten in L 70.

Anonymus: Ars componendi (um 1720), enthalten in L 69.

Fux Johann Joseph: Gradus ad Parnassum (Wien 1725).

Fux Johann Joseph: Der Weg zum Musenberge oder Anleitung zur regelmäßigen Musik-Komposition. Leipzig 1742.

Heinrich Johann David: Der Generalbaß in der Composition oder neue und gründliche Anweisung, wie ein Musik-Liebender mit besonderem Vortheil durch die Principien der Composition erlernen könne. Dresden 1728.

Gasparini Francesco: L'armonico pratico al cimbalo, regole, osservazioni, ed avvertimenti per ben suonare il basso a accompagnare sopra il cimbalo, spinetta ed organo. Venezia 1729.

Speidel Johann Christoph: Unverwerffliche Spuren von der alten davidischen Singkunst nach ihren deutlich unterschiedenen Stimmen, Tönen, Noten, Takt und Repetitionen. Stuttgart 1740.

Spiess Meinrad: Tractatus musicus compositorio-practicus (Augsburg 1745).

Die „Cythara David“, eine Einführung in das Choralsingen (erschieden 1745 in Linz), hat den als Bassisten in Kremsmünster angestellten Josef Kinninger zum Verfasser. Dieses Werk wurde verständlicherweise als Lehrbuch verwendet und mehrmals in zahlreichen Exemplaren nachgeschafft. Seine Theorien über den Gregorianischen Choral sind freilich heute überholt und nicht haltbar.

Auf Betreiben des Regenschori P. Virgil Trausner erließ Abt Alexander Strasser (1709–31) 1711 für die Stiftsmusiker Statuten, in denen der Umfang ihrer Verpflichtungen, ihre Verhaltensmaßregeln und ihre Bezüge genau festgelegt wurden. Auch ihre Aufgaben als Musiklehrer wurden präzise geregelt:

„Neunten weillen denen Musicanten under andern auch die Instruction oder Underweisung der Knaben, so mit unserm Vorwissen durch den P. Chorregenten, welchen Wür solche Musik-Instruction und hierüber führende Oberinspection hiemit wollen committiert und nachdrucklich commendiert haben, dahin angewiesen werden, sowohl in der Instrumental- als Vocalmusic obligen tueth. Diesem nach sollen diejenige, denen die Instruction solchergestalten zu verrichten specialiter anbefolchen würdt, sich des Tags einer gewissen Stundt mit dem P. Praefecto Musaei vergleichen, und dieser Function bey denen sowohl von dem Closter Ihnen assignierten ohne Bezahlung, als auch, wann sonst einer oder anderer von der Music was lernen will, gegen billiche Bezahlung, fleißig abwarthen, unnd

sonderlich derjenige, dem die Vocal-music zu instruieren aufgetragen würdt, dahin sich zu bemühen, damit die Khnaben, so hiezu am tauglichsten befunden werden, in Erlehnung der Fundamenten, woran das mehrrigste gelegen, am wenigsten nit verabsaamt, sondern dazue eyfrig gehalten unnd solchergestalten instruiert werden, damit wann einer oder der andere mutiert, wür den Mangel der Discantisten mit unseren selbst eigenen Khnaben ersetzen können, unnd die Leuth nit allzeith von weiten hernehmen müessen. Wormit auch denen, welche schon perfect und für die ordinari sich müessen brauchen lassen, auch dieses zum besten kombt, daß sie gleichwoll abwexln können, unnd durch das kontinuierliche Singen nit all zu vill dörfen übertrieben werden.“³⁸

Die Instruktion ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich: fürs erste bezeugt sie, daß der Regenschori über die gesamte Musikerziehung die Oberaufsicht und Verantwortung hatte. Er wurde von den Stiftsmusikern im Instrumentalunterricht, aber auch im Gesangsunterricht und bei der Probenarbeit unterstützt. Fürs zweite geht aus der Instruktion hervor, daß ein Teil der Knaben, wohl die, welche sich auf dem Kirchenchor verwenden ließen, unentgeltlich Musikunterricht erhielt. Die übrigen mußten für die Stunden bezahlen (die Instruktion berücksichtigt ja nicht nur die „Museumner“, sondern auch die übrigen Schüler des Gymnasiums). Bemerkenswert ist, was der Abt vom Nachwuchs an Diskantisten sagt: der Kirchenchor war gleichsam ein Auswahlchor, zu dem nur die besten unter den jungen Sängern zugelassen wurden. Offensichtlich waren die Anforderungen, welche in der Kirche an ihr Können gestellt wurden, nicht gering, sonst wäre man nicht — wie die Instruktion es andeutet — immer wieder einmal gezwungen gewesen, sich auswärts um brauchbare Sänger umzuschauen.

In wirtschaftlicher Hinsicht bedeutete das Unterrichten für die Stiftsmusiker eine willkommene Aufbesserung. So erhielt — um nur ein Beispiel herauszugreifen — der Gambist Matthias Puecher 1711 für seine Dienste als Instrumentalist 50 fl, dazu jährlich 10 Eimer Wein, täglich „ein Kandl Pier“, wöchentlich „14 weiße unnd 14 roggene Laibl Brodt“, für seine Unterrichtstätigkeit aber zusätzlich noch 25 fl. Leider erfahren wir nicht, wieviele Stunden er wöchentlich gegen diese Bezahlung zu erteilen hatte.

In der Instruktion von 1711 wird den Musikern das gemeinsame häuslich Musizieren besonders nahegelegt. Ihr Beispiel sollte auch auf die Schüler aneifernd wirken.

Hauptaufgabe der Musiker war nach wie vor die Gestaltung des Gottesdienstes. Das Konventamt wurde täglich gesungen, je nach dem „Rang“ eines Festes auch Teile des Offiziums (z. B. die Vesper). Dazu kamen Andachten der verschiedenen Bruderschaften und liturgische Hausbräuche, die sich im Laufe der Jahrhunderte eingebürgert hatten. Festliche Musik mußte „figuriert“ sein, das heißt mehrstimmig gesungen mit instrumen-

38) gedruckt bei: Kellner, Musikgeschichte 309 ff.

taler Begleitung. Den liturgischen Alltag begleitete der gregorianische Choral. Auch er wurde mit Liebe und Sorgfalt gepflegt. Ein Beweis dafür liegt allein in der Tatsache, daß die Novizen täglich eine volle Stunde sich im Choralgesang üben mußten! Um 1730 genoß die Choralpflege von Kremsmünster einen so guten Ruf, daß Klöster der engeren und sogar weiteren Nachbarschaft ihren Nachwuchs zur Ausbildung im Choralsingen hieher schickten.

Welche Rolle — schon allein dem zeitlichen Umfang nach — die Musikpflege im Leben eines barocken Kremsmünsterer Studenten spielte, zeigen uns die „Statuta Gymnasii Cremifanensis“, welche Abt Alexander Fixlmillner (1731–59) im Jahre 1737 erließ:

- 5.00 Uhr: Aufstehen
- 5.15 Uhr: Morgengebet, dann Studium
- 6.30 Uhr: Waschen, dann Vorbereitung auf die Messe
- 7.00 Uhr: Messe, dann Frühstück
- 7.45–9.45 Uhr: Unterricht in der Schule
- 9.45–10.30 Uhr: für die Kleinen „Repetitiones“, für die größeren Studium
- 10.30 Uhr: Mittagessen, anschließend Rekreation (Erholungszeit); für die Musiker „Exercitia“ (Übungszeit)
- 12.00–13.30 Uhr: Studium
- 13.30–15.45 Uhr: Schule
- 15.45–16.30 Uhr: „Repetitiones“, Musikstunden (Instrumentalunterricht)
- 16.30–17.30 Uhr: für die Musiker Übungszeit, für die übrigen Studium
- 17.30 Uhr: Abendtisch, anschließend Rekretation (die von den Musikern wieder zum gemeinsamen Musizieren oder zu Proben verwendet werden kann)
- 19.00–20.00 Uhr: Studium
- 20.00 Uhr: Abendgebet, Schlafengehen³⁹.

Die Tagesordnung zeigt, daß der Werktag der Studenten voll ausgefüllt war. Der Instrumentalunterricht wurde gewöhnlich zur Zeit der Repetitionen erteilt. Die Übungszeiten mußten von jedem Musikeleven gewissenhaft eingehalten werden und wurden vom Präfekten sorgfältig überwacht. Besonders den Zöglingen des Museums wurde in dieser Beziehung Gewissenhaftigkeit eingeschärft: „Exercitium musicum exacte absolvant!“⁴⁰

Im Sängerknabeninstitut führte Abt Alexander II. 1740 eine Trennung zwischen den Museanern mit tiefen (gebrochenen) Stimmen und den Sängerknaben mit ungebrochenen Stimmen durch. In den Räumen unter der Akademischen Kapelle richtete er für die Großen das „Museum philosophicum“ ein, welches er der Leitung eines eigenen Präfekten unterstellte.

39) Statuta Gymnasii Cremifanensis 1737, Abschnitt 6 (Stiftsarchiv Kremsmünster N III)

40) Regulae Musaeorum (Stiftsarchiv Kremsmünster N III).

Fixlmillers Nachfolger, Abt Berthold Vogl (1759–1771), schränkte die Freiplätze im Museum ein und begrenzte die Zahl der Sängerknaben mit 16:

- „Statutum die Museaner ... betreffend: Ist mithin festgestellt,
1. daß wir wollen, um die Musique zu erhalten, jährlich 16 Knaben in unserem Museo die Kost und Kleydung und Unterstand angedeyen lassen, solange sie sich wirklich zu der Music gebrauchen lassen können.
 2. und zwar 4 zur Violin, 2 oder 3 zum Blasen, 1 zum Bass, 2 zum Tenor, 2 oder 3 zum Alt, 3 oder 4 zum Diskant.
 3. diese 16, soferne sie in diesen 6 Jahren untauglich werden, so werden sie die 6 Jahr zu verbleiben haben, wenn sie wenigstens 3 Jahr ihre officia praestiert haben. Jedoch werden sie die Kleydung verlieren, wenn sie zu singen aufhören⁴¹. Nach 6 Jahren aber ante philosophiam sollen sie abgedankt werden.
 4. wenn sich nach 6 Jahren einige tauglich machen, den Chor zu bedienen, welches aber ohne unseren Consens nicht zuzulassen, so mögen sie noch 2 Jahr in der Philosophie verziehen, jedoch nach 2 Jahren von uns abgedankt werden.
 5. über diese 8 Jahr soll von uns keiner mehr sine speciali gratia geduldet werden.“⁴²

Von den musiktheoretischen Werken des 18. Jahrhunderts ist J. J. Fux' „Gradus ad Parnassum“ auch in Kremsmünster von besonders nachhaltigem Einfluß gewesen. Der „Gradus“ ist heute noch in mehreren zeitgenössischen Exemplaren vorhanden; viel benützt, mußten diese im Laufe der Jahre wiederholt zum Buchbinder wandern. Die bedeutendsten Komponisten unter den Kremsmünsterer Chorregenten, Franz Sparry (1715–1767), Georg Pasterwiz (1730–1803) und Gunther Kronecker (1803–47), haben an Hand dieses Werkes ihr kontrapunktisches Können erworben und geschult. Dieses Können, von dessen Höhe zahlreiche Kompositionen Zeugnis ablegen, hat die Kirchenmusik in Kremsmünster lange – auch in gefährlicher Zeit – vor Verflachung bewahrt.

Unter dem Einfluß der Aufklärung wandelte sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts langsam aber nachhaltig das Bildungsideal, vor allem in den obersten Schichten. In den Dreißigerjahren des 18. Jahrhunderts spürte man bereits überall Unzufriedenheit mit den Gymnasien und Universitäten, die weitgehend von den Jesuiten beherrscht wurden. Das neue Ideal des „Galant-homme“ verlangte nach anderen Bildungsanstalten. So entstanden die sogenannten „Ritterakademien“. Auch Kremsmünster folgte diesem Zug der Zeit und gründete 1740 eine Ritterakademie, die 1744 von

41) Außer der nötigen Straßenkleidung erhielten die Museaner vom Stift eine „Uniform“, bestehend aus kurzen schwarzen Mänteln mit weißer Halskrause. Bei liturgischen Prozessionen trugen die Sänger schwarze Talare und weiße Chorröcke.

42) Kellner: Musikgeschichte 593 f.

Maria Theresia bestätigt und fortan freundlich gefördert wurde. An dieser Kremsmünsterer Ritterakademie, an der die jungen Adelligen nicht nur moderne Sprachen, Philosophie, Jus, Mathematik und Physik, Rhetorik und Kriegsbaukunst studieren, sondern auch Reiten, Fechten und Tanzen lernen konnten, spielte die Musik eine hervorragende Rolle. Gerade jene Männer, die der Akademie im allgemeinen ihr geistiges Profil gaben, waren selbst begeisterte Musiker, die sich bemühten, einem einseitigen Intellektualismus zu wehren. So wurden die Ritterakademiker zu vielseitigen und fleißigem Musizieren angeleitet. Die Krönung musikalischer Betätigung aber sah man in der *Oper*. Als durch ein Verbot der Hof-Studienkommission 1764 dem Schuldrama der Todesstoß versetzt wurde, konnte die neuneapolitanische Oper in Kremsmünster Einzug halten und besonders im Jahrzehnt von 1770 bis 1780 triumphale Erfolge feiern.

Chorregent war von 1767 bis 1783 P. Georg Pasterwiz. Nach vorbereitenden Jahren intensiver Singschulung führte Pasterwiz 1771 die erste italienische Oper in Kremsmünster auf: „Abramo“ von Niccolo Jommelli. Schon 1772 folgte Glucks „Alceste“, was nicht nur von Pasterwiz' Fleiß, sondern auch von seinem guten Geschmack zeugt. Das Jahr 1773 brachte das „Componimento sacro“ „Sant' Elena al Calvario“ von Leonardo Leo, 1774 „Gioas Re di Giuda“ von G. Chr. Wagenseil (mit Pergoleses „La serva padrona“ als Intermezzo). Im gleichen Jahr noch wurde unter anderem der „Parnasso confuso“ von Chr. W. Gluck aufgeführt. Für das Jubiläumsjahr 1777 schrieb Pasterwiz selbst auf einen Text von P. Metastasio die Festoper „Il Giuseppe riconosciuto“. Es würde über dem Rahmen dieser Untersuchung hinausführen, wollte man sämtliche Opern, Intermezzi, Singspiele und Oratorien aufzählen, die Pasterwiz in unglaublicher Dichte zur Aufführung brachte. Dabei hat er sich seine Arbeit nie leicht gemacht und stets Leistungen geboten, die die Zuschauer zum Staunen brachten. Besondern Wert legte Pasterwiz auf sorgfältige Stimmbildung und richtige Aussprache. Sein Schüler und Nachfolger P. Beda Plank berichtet:

„Zu bewundern kam fürwahr seine unverdrossene standhafte Mühe in Ausbildung der jungen Sänger für die Schaubühne. Denn da er nicht nur teutsche Stücke, sondern auch mehrere wälsche Opern und Oratorien ganz in Rezitativen, Arien und Chören mit Knaben und Jünglingen produzierte, denen die Sprache fremd war, so mußte er zugleich ihr Dolmetsch sein; dann sie die Aussprache, den Ausdruck, die Akzente, die Stellungen und Bewegungen lehren. Doch kam er durch seine so zu sagen eiserne Geduld immer zum Ziele und das allgemeine Vergnügen des Auditoriums zinsete ihm den Lohn dafür. Seine wiederholten Reisen nach Triest und Venedig trugen vieles bei, sich auch den italiänischen Geschmack zu eigen zu machen.“⁴³

Es ist daher kein Zufall, daß aus der musikgeschwängerten Atmo-

43) Kellner: Musikgeschichte 450

sphäre dieser Zeit mehrere in der Musikgeschichte bekannte Männer die Liebe zur Musik und ihre fachliche Grundbildung mitgenommen haben. Stanislaus *Reidinger* war schon 1750 nach Kremsmünster gekommen, lebte hier bis 1755 als Sängerknabe und diente von 1766 bis 1789 dem Stift als Musiker. Fr. X. *Süßmayr*, Mozarts Lieblingsschüler und Vollender seines Requiems, war 1766 in Schwanenstadt geboren; er war Sängerknabe in Kremsmünster und erwarb sich hier seine ersten kompositorischen Lorbeern, ehe er 1788 nach Wien ging und dort Mozarts Unterricht genoß. Auch der berühmte Schubert-Freund und Opernsänger Johann Michael *Vogl* war in Kremsmünster Sängerknabe gewesen und hatte hier das Gymnasium besucht. Wenn wir später im engsten Freundeskreis Schuberts außer Vogl noch drei weitere „Alt-Kremsmünsterer“ finden, wenn Adalbert Stifter um 1820 vom musischen Geist am Gymnasium bleibende Eindrücke erhält, so dürfen wir darin letzte Ausläufer der musikalischen Großleistungen der Pasterwiz-Zeit sehen.

Einen ersten Rückschlag erfuhr das blühende Musikleben der Abtei durch die einschränkenden Bestimmungen Kaiser Josefs II. Vor allem wirkten sich die Reduzierung der besoldeten Stiftsmusik und die Aufhebung der Ritterakademie nachteilig aus. Das Sängerknabenkonvikt war 1789 auf 8 Zöglinge zusammengeschrumpft. Pasterwiz konnte sich mit dieser Entwicklung nicht abfinden und legte bereits 1783 sein Amt als Regenschori nieder. Seine Nachfolger hatten mit widrigen Verhältnissen zu kämpfen, reichten aber auch als Musiker nicht an Pasterwiz heran. Einen vorübergehenden Aufschwung nahm das Musikleben unter dem von Kaiser Josef II. 1789 bis 1791 als Kommandatarabt eingesetzten Abbé Maximilian Stadler (+1833). Der gleichzeitige wirtschaftliche Niedergang des Stiftes und die Not der Franzosenkriege zwangen indes bald zu vermehrter Sparsamkeit. Als P. Beda Plank um 1800 daranging, das musikalische Leben des Stiftes neu zu gestalten, war eine neue Zeit angebrochen.

Die Romantik

Den Wandel in der Geschmacksrichtung, der sich um 1800 bereits vollzogen hatte, verrät allein die Tatsache, daß man die Wahl des Abtes Wolfgang Leuthner (1800–12) am 23. Juli 1800 nicht mehr wie früher mit einem Drama oder einer Oper, sondern mit der Aufführung eines Oratoriums, nämlich Haydns „Schöpfung“, feierte. Zwei Jahre später folgten am Wahltag des Abtes die „Jahreszeiten“, die 1803 noch einmal wiederholt wurden. Der neue Regenschori, P. Beda Plank, zeigte sich als ein rühriger und tüchtiger Mann, der – obwohl über die Jugendjahre schon hinaus – seiner Aufgabe wohl gewachsen war. Plank muß den Chor (bestehend ausnahmslos aus Studenten) und sein Orchester (gebildet aus einem spärlichen Rest von alten Stiftsmusikern und größeren Schülern) rasch zu einer beachtenswerten Höhe geführt haben.

1803 mußte das barocke Theater dem Konvikt weichen, das das Stift auf Wunsch von Kaiser Franz errichtete.

Mit viel Geschick und unter hohem persönlichen Einsatz brachte Beda Plank es zustande, jährlich im Sommer eines der großen Haydnoratorien aufzuführen, dazu an den hohen Festen die Messen von Haydn und Mozart, sowie Beethovens C-Dur-Messe. Sein Wirken fand gebührende Anerkennung. Anlässlich der Wahl des Abtes Anselm Mayrhofer schreibt die „Musikalische Zeitung für die österreichischen Staaten“ am 5. September 1812:

„Die Musik allein hatte für mich ein vorzügliches Interesse, das gleich am ersten Tag meines Aufenthaltes daselbst durch die äußerst präzise Exequierung einer Messe samt Graduale und Offertorium von Michael Haydn erhöht wurde. Seit vielen Jahren habe ich keinen so herrlichen Sopran und Alt von Knabenstimmen gehört; auch die übrigen Sing- und Instrumentalstimmen waren gut besetzt. Am Wahltag selbst wurde von Mozart eine Messe, Nachmittags aber die Schöpfung von Joseph Haydn gegeben. Die Hauptstimmen wurden von dem trefflichen und der Musik sehr beflissenen Hrn Schnepf und der Tenor von dem P. Corbinian Preisinger meisterlich, nicht so von dem in die Kunst des ästhetischen Vortrages noch nicht eingeweihten Diskantisten vorgetragen, das Ganze aber von dem würdigen Hrn Chorregenten P. Beda Plank mit jugendlichem Kunstfeuer angeordnet und geleitet. Dieser würdige Greis ist es, dem die Musik in Kremsmünster bisher alles zu danken hat, der das Klassische dem Tändelnden vorzieht, das keimende Talent mit Vatergüte kultiviert und pfleget, und auf diese Art schon manchen Schüler zum Meister, wo nicht selbst gebildet, doch zu dessen Bildung beigetragen hat . . .“

Bald jedoch scheint die Qualität der Aufführungen nachgelassen zu haben und das Niveau der Musik in Kirche und Konzertsaal gesunken zu sein. Im Juli 1817 erschien in der „Wiener Allgemeinen Musikzeitung“ ein Bericht unter dem Titel „Der Musikzustand in Kremsmünster“. Der ungenannte Verfasser schreibt darin:

„Es ist zwar hier noch besser als sonst überall im Lande ob der Enns; aber in Beziehung auf vorhergegangene Jahre dürfen wir ihn, ich sage nicht ausgezeichnet, sondern kaum erträglich finden . . . Es befindet sich hier ein eigenes Institut, das sogenannte Museum, worin nach der Anordnung des Stifters hoffnungsvolle Musiker, die zugleich die Gymnasialschulen besuchen, ganz unentgeltlich ihren Unterhalt finden sollten. Gewöhnlich werden hiezu arme Söhne von Schullehrern aus den Klosterpfarreyen verwendet. Man ist aber bei der Auswahl dieser Zöglinge nicht strenge genug. Und bereits ist es dahin gekommen, daß die musikalische Fähigkeit gar nicht mehr berücksichtigt wird. Überdies mag es dem jetzigen Vorsteher dieser Anstalt, D. L. (David Landsmann), zwar nicht an Willen, wohl aber an Kenntnissen, einer Musiklehranstalt vorzustehen, fehlen. Durchgehends mangeln dieser Anstalt taugliche und geschickte Musiklehrer. Der Gesang, die Grundlage jeder fernerer Ausbildung, wird fast ganz vernachlässigt, in keinem Instrumente wird ein gründlicher, auf Theorie aufgebaute Unterricht erteilt. Auch gibt es hier der praktischen

Künstler zu wenige, um von dieser Seite etwas abzulernen. Herr Michl ist allerdings ein braver Violinspieler, so wie Herr Thaller ein trefflicher Oboist und Violencellist. Aber jener hat keine Schule und dieser keine Schüler. Nebst dieser Privatanstalt des Stiftes befindet sich hier auch eine öffentliche Erziehungsanstalt von etwa 60 Zöglingen. Den Gesetzen zufolge müssen die Tauglichen unter ihnen Musik lernen. Die Convicts-Direction hat das Geschäft des Unterrichts zwey Musiklehrern anvertraut, einen für das Pionaforte, den anderen für die Violine; zudem haben aber alle Zöglinge die Freiheit, auf eigene Kosten und für andere Instrumente andere Musiklehrer zu halten. Der Gesang wird aber auch hier ganz auf die Seite gesetzt, denn eine Arie auswendig herablallen, heißt noch nicht singen lernen . . . Von den auswärts Studirenden treibt auch ein großer Teil Musik, und rechnen wir diese zu den vorigen aus dem Museum und dem Convicte hinzu, so dürfte sich wohl die Zahl der Musiktreibenden nur unter den Studirenden auf mehr als hundert belaufen. Was gäbe das für eine Musikschule! — Zudem besitzt das Stift eine ungemein reiche Sammlung an Musikalien, besonders im Fache der Kirchenmusik. Auch an Symphonien und Quartetten, meistens von Haydn und Mozart, ist ein schöner Vorrath aufgehäuft; nur das neueste, Beethovens unsterbliche Werke dürften diesem Schatze noch beygelegt werden⁴⁴. Ewig schade! außer einigen Messen liegt alles unbenützt, mit Staub überladen, in Kästen begraben. — Der verehrungswürdige Greis, Herr Beda Plank, des berühmten Pasterwiz Nachfolger in der Musik-Direction, betreibt sein Amt noch mit wunderbarem Eifer; aber dem trefflichen Mann fehlt es an gehöriger Unterstützung. Herr Schnepf, ein ausgezeichnete Kammerbassist, wäre vielleicht imstande gewesen, eine Musikschule für Gesang zu errichten; aber er ist jetzt in Prag. Am schlechtesten sind wohl die metallenen Blas-Instrumente bestellt. Herr Steibel, Hoftrompeter, ein ziemlich betagter Mann, soll zu seiner Zeit besonders gut geblasen haben, aber die ältesten Leute können sich dessen nicht mehr erinnern. Die beyden Brüder Holzinger, zwey wackere Trompeter, haben die Studien abgerufen; leider das Schicksal der meisten, die in der Tonkunst Fortschritte gemacht haben. — Faßt man das bereits gesagte zusammen, so darf man gewiß die Hoffnung nicht aufgeben, es werde der Zustand der Musik hier noch einmal recht blühend wie zu Süßmayrs Zeiten, hervorgehen. Freylich muß man dann das Institut zur Erziehung der Musikzöglinge in andere Hände geben, dem Musikdirector darf es nicht mehr an gehöriger Unterstützung mangeln, auch ist für taugliche Lehrer der Tonkunst Sorge zu tragen, der Gesang darf nicht mehr vernachlässigt werden und der Eifer für diesen schönen Kunstzweig im Convicte muß eine bessere Richtung bekommen. Dieses wichtige Geschäft kann aber nur ein Mann übernehmen, der das

44) Hier zeigt sich der Berichtstatter schlecht unterrichtet: das Musikarchiv bewahrt noch heute eine Reihe von Werken Beethovens in Erstdrucken auf. Die IV. Symphonie wurde schon ein Jahr nach ihrer Uraufführung in Wien in Kremsmünster gespielt.

einzelnen Zerstreute zu einem gemeinschaftlichen Ganzen zu verbinden weiß . . .“

Mag an dieser Schilderung der Verhältnisse in Kremsmünster auch manches übertrieben sein und gar zu schwarz gemalt — im großen und ganzen dürfte der Bericht den Tatsachen entsprechen. Die Hauptschwierigkeit lag wohl in der Beschaffung geeigneter Lehrer, die fähig waren, einen gediegenen Unterricht zu erteilen. Seit der Dezimierung der Stiftsmusik dürfte sich — wie auch andernorts, z. B. in Wien, wo zur gleichen Zeit Beethoven über den „hier alles verderbenden Dilettantismus“ klagt — künstlerisches Unvermögen und mangelndes pädagogisches Ethos zu einer unglücklichen Synthese vereinigt haben.

Besonders herbe Kritik wird am Musikunterricht im k. k. Konvikt und am „Museum“ geübt. Wie berechtigt diese Kritik war, wird auch von anderen Seiten bestätigt. Wenige Zeit vor dem zitierten Bericht arbeitete ein anderer (der Stiftsmusik anscheinend nahestehender) Kritiker eine Eingabe aus, in der nicht nur die Ursachen für den Niedergang, sondern auch Vorschläge zu einer Besserung aufgezeigt werden. Der Grund für den Verfall wird im Versagen der Museaner und in der wenig glücklichen und sorglosen Auswahl der besoldeten Stiftsmusiker, bzw. Musiklehrer gesehen. Weil kein ordentlicher Lehrer zur Verfügung steht, fehlt den Museanern eine entsprechende Grundschulung. Vielen unter den Museanern wird schlicht und einfach musikalische Unbrauchbarkeit vorgeworfen. Besonders für die Blasinstrumente, aber auch für Kontrabaß und Violine müßten neue Lehrer besorgt werden. Die neuen Musiker wie auch die zukünftigen Museaner sollten durch Inserate in verschiedenen Zeitungen zu einer Prüfung geladen werden. Eine Jury, bestehend aus den „bewährtesten Herren Musiker“ müßte die Auswahl treffen. Der Regenschori sollte zugleich Präfekt des Museums sein, weil dadurch „manche Collisionen beseitigt würden und die Jungen zweckmäßiger zu Musik-Uibungen angehalten werden könnten.“⁴⁵

Man ist versucht, die letzte Schuld an den unbefriedigenden Zuständen dem Stift, genauer gesagt der Stiftsvorstehung zuzuschreiben. Tatsächlich aber kämpfte das Kloster in diesen Jahren mit größten wirtschaftlichen Schwierigkeiten. Auch wenn man bereit gewesen wäre, in mancher Hinsicht Abhilfe zu schaffen, fehlte es an den finanziellen Möglichkeiten dazu. Der kränkliche und wenig energische Abt Anselm Mayrhofer (1812–21) sah sich schließlich nicht mehr imstande, der mißlichen Wirtschaftslage Herr zu werden. Er begab sich zu Beginn des Jahres 1819 nach Wien, um den Kaiser selbst zu informieren und seinen Rat zu erbitten. Die Folge dieses Schrittes war die Einsetzung einer „k. k. Untersuchungs- und Verbesserungskommission“, die als eine ihrer ersten Entscheidungen die Schließung des Museums verfügte. Damit fand die älteste und ehrwürdigste unter den Erziehungsanstalten des Stiftes ein vorläufiges und unrühm-

45) Kellner: Musikgeschichte 590

liches Ende. Dem Musikunterricht und dem Musikleben der Abtei wurde ein verheerender Schlag versetzt. Der tatkräftige Abt Thomas Mitterndorfer (1840–60) rief zwar das Sängerknabeninstitut 1858 noch einmal ins Leben, sein Nachfolger Abt Augustin Reslhuber (1860–75) aber hob es 1871 wieder auf, um für eine Erweiterung des Konvikts Platz zu schaffen.

Hätte nicht überhaupt das *Konvikt* wenigstens zum Teil die Aufgaben des Sängerknabeninstituts wahrnehmen und die altherwürdige musikerzieherische Tradition weiterführen können?

Im Errichtungsstatut des Konvikts war dem Musikunterricht ein verhältnismäßig weiter Platz eingeräumt gewesen. Die Konviktszöglinge sollten – soweit sie musikalisch begabt waren – im Rahmen einer eigenen „Musikschule“ kostenlosen Musikunterricht erhalten. Vorgesehen war Unterricht im Singen, im Klavier- und Violinspiel. Daß ein entsprechender Erfolg ausblieb, hatte einmal seinen Grund darin, daß der Musikunterricht als Gruppenunterricht erteilt wurde, zum zweiten aber lag er im Versagen der zur Verfügung stehenden Musiklehrer. Daß diese selbst wieder an der Leitung des Konvikts und an den Präfekten zu wenig tatkräftige Unterstützung und Förderung erhielten, muß als Möglichkeit eingeräumt werden. Auf jeden Fall hat der Musikunterricht im Konvikt – so gut er gemeint war – nicht die Erwartungen erfüllt, die man in ihn hätte setzen können.

Ganz schlecht war es um Musikpflege und Musikunterricht nach dem Ausscheiden des eifrigen Beda Plank bestellt, der in P. Georg Benedikt einen wenig geeigneten Nachfolger als Regenschori fand. Benedikt hörte schon bald nach Übernahme des Chorregentenamtes (1830) mit den Proben auf. Er pflegte nur minderwertige Literatur, die er obendrein mangelhaft aufführte. Vom öffentlichen Musikleben zog er sich ganz zurück. Wären nicht Romantik und Biedermeier von Natur aus so musikfroh gewesen, wir müßten die Zeit von 1830 bis 1840 als die traurigste Periode in der Kremsmünsterer Musikgeschichte bezeichnen. So aber wurde zumindest in kleinen Kreisen fleißig Kammermusik betrieben. Besonderer Beliebtheit erfreute sich das Gitarrenspiel, das von den Studenten in eigenen „Zirkeln“ gepflegt wurde. Die Patres Theophil Hornbauer, Markus Holter und Theodorich Hagn (gest. 1872 als Abt von Lambach) gehörten solchen Zirkeln an, bzw. standen ihnen schon als Studenten vor⁴⁶.

Bevor wir uns mit dem Abschnitt, der durch die Regierung des Abtes Thomas Mitterndorfer und das Wirken des P. Gunther Kronecker (Regenschori von 1841 bis 1847) und dessen Nachfolger P. Max Kerschbaum geprägt ist, wieder einem erfreulicheren Kapitel zuwenden, muß hier eines Mannes kurz gedacht werden, der sich um einen sinnvollen Musikunterricht eingehend Gedanken gemacht hat und neue Wege dafür gesucht hat: P. Bonifaz Schwarzenbrunner (1790–1830).

Bonifaz Schwarzenbrunner war von Beruf Physiker, ein Gutteil seiner

46) Kellner: Musikgeschichte 635

Neigungen und Interessen aber galt der Musik. 1822–25 verfaßte er ein Werk, das den Titel trägt: „Versuch einer Vereinfachung der Musikzeichen und einer kurzen Geschichte der Musik“. Das Manuskript besteht aus fünf Bänden:

- 1.) Geschichte der Musik
- 2.) Anleitung zum Choralgesang
- 3.) Anleitung zur Figuralmusik
- 4.) Umfang der gewöhnlichen Instrumente
- 5.) Vom Generalbaß

Der wichtigste und originellste Teil der ganzen Arbeit ist der zweite. Hier gibt Schwarzenbrunner eine Einführung in die Notation des gregorianischen Chorals und legt dann seine „neue, einfache Art der Tonbezeichnung“ dar. Sie hier im einzelnen darzustellen, würde zu weit gehen. Angeregt wurde Schwarzenbrunner wahrscheinlich durch den Vorschlag J. J. Rousseaus („Dissertation sur la musique moderne“, 1743), statt der üblichen Noten die arabischen Ziffern zur Kennzeichnung einer Melodie anzuwenden. Schwarzenbrunner wollte nun durch Ziffern die Intervalle in einer Tonfolge kenntlich machen: den Grundton bezeichnete er mit 1, die Sekund mit 2, die Terz mit 3 und so fort bis 7. Als Notenplan verwendete er eine einzige Linie, auf welcher die Zahlen notiert wurden, solange die Melodie den Umfang einer Oktav nicht überschritt. Wurde die Oktav überschritten, so standen die Ziffern über die Linie, bewegte sich der Gesang unter den Grundton hinab, so wurden die Zahlen unter der Linie notiert.

Schwarzenbrunner entwickelte seine Notenschrift für den gregorianischen Choral, der nach der Medicea-Ausgabe in rhythmischer Hinsicht nur zwei Notenwerte kannte: die Verlängerung des Grundwertes veranschaulichte er durch einen Punkt oberhalb der Ziffer, eine eventuelle Verkürzung konnte man durch einen Punkt unter der Ziffer andeuten. Die Ligaturen wurden durch Beistriche kenntlich gemacht. An die Stelle eines Schlüssels trat die Angabe des Grundtones, die Alteration wurde durch Durchstreichen der Ziffer veranschaulicht.

Im dritten Teil seiner Abhandlung versuchte Schwarzenbrunner darzustellen, wie sich seine Erfindung auch in der Figuralmusik verwenden ließe, und legte dar, welche Erleichterung sie für den Gesangsunterricht bedeuten könnte.

Schwarzenbrunner war weder der erste noch der letzte, der unsere Notenschrift durch Ziffern ersetzen wollte. Rousseau dürfte durch alte Tabulaturen, vielleicht auch durch die Generalbaßschrift zu seinem Vorschlag angeregt worden sein. Von den verschiedenen Versuchen, die in der gleichen Hinsicht unternommen wurden, konnte sich höchstens die von P. Natorp entwickelte Zifferschrift allgemeiner durchsetzen. Ein Vergleich zwischen ihr und den Versuchen Schwarzenbrunners zeigt, daß beide im wesentlichen von den gleichen Voraussetzungen ausgingen und den gleichen Prinzipien folgten.

Im Jahr 1840 übernahm Abt Thomas Mitterndorfer die Leitung des Stiftes. Mitterndorfer war ein ausgezeichnete Wirtschaftsfachmann, der indes auch für die kulturellen und wissenschaftlichen Aufgaben ein offenes Herz und — wenn es sein mußte — eine offene Hand hatte. Eine seiner ersten Verfügungen war es, daß der den jungen Kaplan von Thalheim, P. Gunther Kronecker, ins Stift berief und ihn mit der Leitung der Kirchenmusik betraute. Kronecker hat das kirchenmusikalische Programm grundlegend umgestaltet. Großen Wert legte er auf gute Partituren, an Hand derer er das vorhandene Stimmenmaterial sichtete und ergänzte. Die Regenterei wurde von ihm mit zahlreichen Neuanschaffungen bereichert, der gesamte Musikalienbestand neu geordnet.

Im Gegensatz zu seinem Vorgänger hielt P. Gunther wieder regelmäßig Proben ab, schulte seine Sänger sorgfältig und bereitete seine großen Aufführungen, die er bald aufs Programm setzte, gewissenhaft vor. Über sein Wirken als Dirigent in Kirche und Konzertsaal sind wir leider nur sehr unzulänglich unterrichtet. Am 11. Dezember 1844 wurde jedenfalls bereits das Mozartrequiem aufgeführt; die „Wiener Allgemeine Musikzeitung“ bemerkte dazu: „Mit wahren Vergnügen gestehen wir ein, daß wir hier (in Kremsmünster) noch nie eine gelungenere Aufführung dieses unsterblichen Tonwerkes gehört haben.“

Am Karfreitag 1845 gab es Haydns „Sieben Worte des Erlösers am Kreuz“ zu hören, das folgende Jahr brachte die Aufführung von Haydns „Schöpfung“, des „Liedes von der Glocke“ von A. Romberg und der C-Messe von Beethoven. Gunthers letzte musikalische Großtat war die Einstudierung der „Jahreszeiten“ (Aufführung am 20. Juni 1847). Zu diesem Zeitpunkt war Kronecker bereits ein todkranker Mann, allgemein betrauert, starb er am 14. August 1847 an einem tückischen Krebsleiden.

In der Zeit seiner kurzen Wirksamkeit hat Gunther Kronecker vieles und in mehrfacher Hinsicht Großes geleistet. Als er das Amt des Regenschori übernahm, lag die Stiftsmusik darnieder. Am Gymnasium gab es keinerlei Musikunterricht, der Unterricht im Konvikt hatte wenig Wert. Kronecker konnte daher bei Musikern und Schülern nicht viel mehr voraussetzen als Liebe zur Musik und Bereitschaft zum Musizieren. Er selbst konnte für seinen Teil freilich außer seiner überragenden Musikalität, seinem beachtlichen Können und seiner Vielseitigkeit seine jugendliche Energie und vor allem sein überaus sympathisches, gewinnendes Wesen in die Waagschale werfen. Das Ergebnis seiner Bemühungen war imponierend: jede der verhältnismäßig vielen großen Aufführungen fand ungeteilten Beifall. Von der Aufführung der Jahreszeiten 1847 notierte ein Zuhörer im Textbuch: „Die drei Stunden der Dauer gehören zu den schönsten des Jahres, ja Lebens.“

Den von Gunther Kronecker begonnenen musikalischen Wiederaufbau führte sein Nachfolger P. Max Kerschbaum (Regenschori 1847–74) mit Geschick und Ausdauer weiter. Zu seiner Zeit fand durch die Schulreform von Thun-Exner-Bonitz der Musikunterricht wenigstens als Freifach

„Gesang“ am Gymnasium Eingang. Nachdem 1848–50 der Volksschullehrer Engelbert Lanz die Schüler im Singen unterrichtet hatte, übernahm 1850 sein Kollege Josef Beyer den Gesangsunterricht für die 1.–4. Klasse. Beyer führte den Freigegegenstand in drei Kursen mit je zwei Wochenstunden. Insgesamt nahmen 1850–51 18, 1851–42 21 Schüler daran teil. 1852 dehnte man den Gesangsunterricht auch auf die Schüler des Obergymnasiums aus, was ihm bedeutenden Aufschwung gab. Bei den traditionellen Aufführungen (besonders beliebt waren jetzt neben den Meisterwerken J. Haydns die Oratorien Mendelssohns) unter der Leitung des Regenschori hatten die Studenten Gelegenheit, ihre Stimmkultur und ihre Treffsicherheit zu beweisen, und fanden auch tatsächlich allgemeinen Beifall.

Als Lehr- und Arbeitsbuch führte Beyer 1854 den „Leitfaden zum Gesangsunterricht in Gymnasien und Realschulen“ von Franz Wiesser ein. Die Zahl der Schüler, welche den Musikunterricht besuchten, lag allerdings in der Regel nur bei 30.

Im Laufe des Schuljahres 1858/59 wurde Josef Beyer von Adalbert Proschko (1834–1923) abgelöst. Proschko – wie Beyer Volksschullehrer – verstand es, dem Musikunterricht eine größere Breitenwirkung zu verschaffen. Während die Zahl der Teilnehmer am Gesangsunterricht 1866/67 mit 69 Schülern einen Höchststand erreichte, den sie nicht mehr überschreiten sollte, stieg die Zahl der Instrumentalschüler von 65 im Jahr 1866 auf 126 im Jahr 1885 (bei einem Gesamtschülerstand des Gymnasiums von 355 Studenten). Unter 97 sank die Zahl der Instrumentalschüler, die privaten Unterricht nahmen, durch über ein Jahrzehnt nicht. Dies bedeutet, daß in den 80er Jahren immerhin jeder dritte Student auf einem Instrument Unterricht erhielt! Dieser Unterricht lag zum Großteil in den Händen von Lehrkräften der Marktschule.

Den Gesangsunterricht erteilte Proschko in drei Gruppen mit je zwei Wochenstunden. „1. Abteilung: Knabenstimmen, Anfänger und weniger vorgerückte Schüler; Übungen im sicheren Treffen und gutem Vortrag. 2. Abteilung: Knabenstimmen, vorgerückte Schüler; Übungen in den Intervallen, der harten und weichen Tonleiter, Verständlichung der Tonarten, Übung im ein- und mehrstimmigen Gesang. 3. Tonleiter: Männerstimmen; Übung in den Tonleitern, im mehrstimmigen Gesang, theoretischer und praktischer Unterricht im Vortrag (Atemholen, Aussprache).“⁴⁷

Das Gymnasialprogramm von 1893 umreißt den Stoff, den Proschko in seinem Musikunterricht zu bewältigen hatte, noch etwas genauer:

1. Abteilung:

Übungen auf Grundlage der Tonleiter C-Dur mit steter Berücksichtigung der Takteinteilung in fortschreitender Schwierigkeit. Übung der Intervalle; die Dur-Tonarten, Lieder und Choräle entsprechend eingereiht. 2 Wochenstunden.

2. Abteilung:

Übungen mit schwierigen Einteilungsfällen und Taktarten; der zweistim-

47) Gymnasialprogramm 1872, 28

mige Gesang; Kenntnis der gebräuchlichsten Molltonarten; sichere Kenntnis und Übung der Intervalle; dreistimmige Gesänge; Kenntnis und Übung der wichtigsten Akkorde. 2. Wochenstunden.

3. Abteilung:

Übungen zur Erziehung der Treffsicherheit; Solfeggien mit Begleitung des Harmoniums (!) in fortschreitender Schwierigkeit unter steter Rücksichtnahme auf sichere Kenntnis der Intervalle, Tonarten, Akkorde und das Wissenswerte aus der Theorie der Musik. 2 Wochenstunden.

Knabenchor und Männerchor, die bisher getrennt geführt worden waren (der Männerchor war schon 1846 vom bereits genannten Lehrer E. Lanz gegründet worden) waren 1893 vereint und probten wöchentlich eine Stunde. Diese Vereinigung der beiden Chöre war vielleicht das Werk des P. Oddo Loidol (1858–1893), der 1887 einen Teil des Musikunterrichts übernommen hatte. Loidol war Schüler und Freund von Anton Bruckner und galt als vortrefflicher Klavierspieler. Er war ein feinsinniger Musiker, der zu schönsten Hoffnungen berechtigte. Leider erlag er schon 1893 einem Lungenleiden.

Regenschori war seit 1874 P. Georg Huemer (gest. 1908). Huemer wäre ein überdurchschnittlich begabter Musiker gewesen, hatte aber eine mangelhafte Fachausbildung genossen. Die Programme der immer seltener veranstalteten Konzerte stellen seinem Geschmack kein ehrendes Zeugnis aus. Auch in der Kirchenmusik wandte Huemer sich immer mehr vom überkommenden Guten ab und den seichten Produkten seiner Zeitgenossen zu. Selbst die Gestaltung des 1100jährigen Gründungsjubiläums ließ in musikalischer Hinsicht arg zu wünschen übrig. Proben war für Georg Huemer eine unangenehme Last, Unterrichten interessierte ihn nicht. Bedeutet seine Chorregentenzeit im allgemeinen kein Ruhmesblatt für die Musikgeschichte des Stiftes, so ist ihm die Musikerziehung noch weniger Dank schuldig.

Neben dem Gymnasialchor, dem P. Oddo Loidol in der kurzen Zeit, da er ihn leitete, raschen Aufschwung gegeben hatte, gab es am Gymnasium ein Streichorchester, das 1893 aus 24 Mitgliedern bestand und wohl von einem älteren Schüler geleitet wurde. Gelegentlich wird es lobend erwähnt, so anlässlich einer Feier, die man am 25. Februar 1893 zu Ehren des Abtes Leonhard Achleuthner (1887–1905) veranstaltete⁴⁸. Seit wann das Orchester bestand, läßt sich nicht eruieren, auch nicht, ob es dauernd existierte oder vielleicht zeitweilig wieder einging.

In das Jahr 1897 fällt die Gründung eine *Blechkapelle*. Die „Studentenkapelle“ übte auf die Schüler jener Zeit mehr Reiz aus als Chor und Streichorchester. Auch sie wurde von einem Schüler aus einer der obersten Klassen geleitet. Am 23. Jänner 1898 trat sie zum erstenmal an die Öffentlichkeit. Bis 1938 erfreute sie sich bei Schülern, Altkremsmünstern und Freunden großer Beliebtheit, obwohl ihr Können sehr stark an

48) Gymnasialprogramm 1893, 96

die Persönlichkeit des jeweiligen „Kapellmeisters“ gebunden war. 1938 mußte sie nach der Aufhebung von Konvikt und Gymnasium einem „FZ“ (=Fanfarenzug) weichen, ihre Instrumente wurden verschleudert. 1949 ermöglichte der Verein der Altkremsmünsterer durch eine großzügige Spende die Wiederherstellung der Kapelle.

Um 1900 scheint der Musikunterricht in Kremsmünster in keiner Hinsicht auf besonderer Höhe gestanden zu sein. Das hohe Alter des Gesangslehrers Adalbert Proschko machte sich nicht weniger bemerkbar wie die Inaktivität und Interesselosigkeit des Regenschori P. Georg Huemer.

So ist es verständlich, daß man an den Amtsantritt des neuen Regenschori P. Benno Feyrer, der auch den Musikunterricht am Gymnasium übernehmen sollte, große Hoffnungen knüpfte. P. Benno löste mit Beginn des Schuljahres 1907/08 Adalbert Proschko als Gesangslehrer ab. Noch als Adjunkt des Regenschori P. Georg hatte Feyrer 1906 die Wiedererrichtung des Sängerknabeninstitutes durchgesetzt. Dieses verfügte nun über 16 Plätze; seine Zöglinge fanden nach eingetretenem Stimmbruch als Geiger oder Cellisten Verwendung. Unterricht auf einem der beiden Streichinstrumente war daher für alle Museaner verpflichtend. Nach Vollendung der Mutation wurden die Museaner in der Regel als Tenöre oder Bässe eingesetzt. Sie blieben also die ganze Gymnasialzeit im Institut, was freilich mitunter gewisse disziplinäre und pädagogische Probleme verursachte.

Der Regenschori P. Benno war zugleich Präfekt des Museums. Seine Schüler und Zöglinge waren ihm treu ergeben und blieben dies auch nach ihrem Scheiden von Kremsmünster. Im allgemeinen galt P. Benno als guter Stimmbildner und Gesangspädagoge, obwohl es in dieser Hinsicht auch an kritischen Stimmen nicht fehlte. Seine musikalische Ausbildung hatte Benno Feyrer in Regensburg als Schüler von F. X. Haberl, Mich. Haller, J. Renner u. a. erhalten. Er verfügte über nur mäßige Kenntnisse im Klavier- und Orgelspiel, war aber ein guter Geiger. Als der Nachfolger von „gewöhnlichen“ Volksschullehrern wurde er im Kollegium der Gymnasialprofessoren als nicht ganz gleichwertig betrachtet. P. Benno litt unter dieser Geringschätzung von seiten seiner Mitbrüder mehr als er zeigte. In der Probenarbeit dürfte er eher zu großzügig und für unsere heutigen Begriffe zu wenig genau gewesen sein.

Am Gymnasium führte Benno Feyrer wieder die Dreiteilung von Knabenchor, Männerchor und gemischtem Chor ein. Mit jeder der drei Gruppen probte er wöchentlich eine Stunde. Im übrigen führte auch er drei Musikurse mit ungefähr der gleichen Stoffverteilung, wie wir sie 1893 kennengelernt haben, doch legte er mehr Wert auf Kenntnisse in Musikgeschichte, als dies sein Vorgänger getan hatte.

Die Literatur, welche P. Benno am Gymnasium und in der Kirche musizierte, entsprach dem Geschmack seiner Zeit. Man kann aber nicht behaupten, Feyrer hätte sich mit Kitsch abgegeben. Große Aufführungen blieben selten. Einen Großteil der Schuld daran mögen der Erste Weltkrieg und die Not der Nachkriegsjahre gehabt haben. 1908 und 1914 führte

P. Benno das Oratorium „Christophorus“ von Josef Rheinberger (1839–1901) auf. In der Kirche bemühte er sich die großen Messen der Klassiker wieder zu einem würdigen Erklingen zu bringen.

P. Benno hätte sich rühmen können, Joh. Nep. *David* zum Schüler gehabt zu haben. David besuchte in Kremsmünster die 3. und 4. Klasse des Gymnasiums. Er versah in dieser Zeit den Organistendienst in der Studentenkapelle und blies im Salonorchester der Studenten Flöte. Leider verließ er nach eingetretenem Stimmwechsel Kremsmünster, um sich an der Lehrerbildungsanstalt in Linz auf den Beruf als Volksschullehrer vorzubereiten.

P. Bennos musikantischer Natur machte der Unterricht in der Schule wenig Vergnügen. So trachtete er, wenigstens als Lehrer am Gymnasium möglichst bald einen Nachfolger zu bekommen. Ende der Zwanziger-Jahre stand ihm in der Person des P. Altman Kellner ein Mann zur Verfügung, der sich durch überragende musikalische Fähigkeiten und pädagogisches Geschick in gleicher Weise empfahl.

Abt Leander Czerny (1906–1929) hatte für P. Bennos Wünsche Verständnis und schickte P. Altman nach Wien, damit er sich als Schüler von Joseph Lechthaler, Vinzenz Goller und anderen auf seinen späteren Wirkungsbereich als Gymnasiallehrer und Regenschori vorbereite.

1930 konnte P. Altman seinen Vorgänger als Musikprofessor am Gymnasium ablösen. Im gleichen Jahr entsprach man in Kremsmünster der Bestimmung des Lehrplans von 1927, daß Musik für die untersten drei Klassen nicht länger Freigegegenstand, sondern Pflichtfach sein sollte. Den Schülern der 4.–8. Klasse blieb weiterhin der Besuch des Musikunterrichtes freigestellt. Der Lehrstoff wurde durch den Lehrplan von 1927 neu geordnet. Dieser neue Lehrplan legte auf die Pflege des Volksliedes besonderen Wert. Entgegen dem Lehrplan, der weniger Wochenstunden vorsah, hatten in Kremsmünster die unteren drei Klassen wöchentlich zwei Stunden Musik. Seit 1934 führte P. Altman den Gymnasialchor als gemischten Chor mit zwei Wochenstunden.

Als Chorleiter legte Kellner weniger Wert darauf, einzelne Werke auf Perfektion zu studieren und dann öffentlich aufzuführen, sondern trachtete eher, möglichst vielfältige und verschiedene Literatur zu singen, um die Schüler auf diese Weise an diverse Stilepochen heranzuführen und ihren Geschmack zu schulen. Er war der Meinung, daß so wie 1800 die Zeit der Oper vorbei war, mit dem Ersten Weltkrieg ein Ende für große Oratorienaufführungen gekommen war.

P. Altman war im Gegensatz zu P. Benno ein talentierter Organist, vor allem Orgel-Improvisator, und ein begabter Komponist. Daneben gehörte sein vorzügliches Interesse der Durchforschung, Ordnung und Erschließung des Musikarchivs. Seit 1934 war er Präfekt des Juvenates (mit Unterbrechungen bis 1956) und unterrichtete am Gymnasium neben Musik auch noch Religion und Italienisch. So war es ihm unmöglich, sich seinen Aufgaben als Musikerzieher mit der Ausschließlichkeit hinzugeben, die gerade dieses Fach verlangt hätte.

Als Lehrer war P. Altman geachtet und geliebt, als Musiker wurde er von seinen Schülern bewundert. Als Komponist verbindet er Einflüsse Bruckners, seiner Lehrer Lechthaler und Goller mit einer der Gregorianik nahestehenden Melodik. Experimenten und Übertreibungen war er stets abhold; sowohl seine großen Messen (Kellner schrieb fast ausschließlich für die Kirche) als die zahlreiche geistliche Gebrauchsmusik erweisen ihn als gewiegten Praktiker, der freilich neben vielem Bleibenden auch manches Vergängliche geschaffen haben dürfte.

In der Zeit vor dem „Umbruch“ galt P. Altman als einer der Exponenten einer kompromißlos antinationalsozialistischen Haltung. Deshalb war er nach der Eingliederung Österreichs in das Deutsche Reich einer der ersten, deren Entfernung aus dem Lehrkörper des Gymnasiums verlangt wurde. Kellner wurde von seinem Abt in die Schweiz geschickt und fand während der Kriegsjahre im Benediktinerkloster Mariastein als Organist und Novizenmeister ein seinen Anlagen und Neigungen entsprechendes Betätigungsfeld, bis er 1945 wieder in sein Heimatkloster zurückkehren und hier mit der ihm eigenen Energie am moralischen Wiederaufbau mithelfen konnte.

Die NS-Zeit (1938—45)

Um halb zwei Uhr nachmittags zogen am 12. März 1938 die ersten deutschen Soldaten in Kremsmünster ein. Kaum zwei Wochen später erhielt das Stiftsgymnasium in Prof. Kaun einen provisorischen Leiter, der am 31. März durch Prof. Seminitz abgelöst wurde⁴⁹.

Am 26. Juli 1938 traf in Kremsmünster der Erlaß ein, daß allen Privatgymnasien das Öffentlichkeitsrecht entzogen sei. Am 10. September trat Dr. Otto Becke als neuer Gymnasialdirektor sein Amt an. Die Patres wurden durch weltliche Lehrkräfte ersetzt. Nach längerem Hin und Her wurde im Dezember bekannt, daß der Gau Oberdonau Gymnasium und Konvikt übernommen habe, wobei das Konvikt bis 1942 von der Marktgemeinde Kremsmünster verwaltet wurde. In die Räume des aufgelassenen „Museums“ zog die Volksschule ein.

Den Musikunterricht am Gymnasium hatte als Nachfolger seines jüngeren Bruders der Stiftsorganist und Volksschullehrer Adolf Kellner übernommen. Er mußte mit 31. Dezember seinen Posten als Organist aufgeben, den er seit 1913 innegehabt hatte. Musik war für die 1.—6. Klasse des Gymnasiums Pflichtfach. Für den Unterricht war der Erlaß vom 3. November 1938 verbindlich:

„Die Landesschulbehörden werden ersucht, dem Gesang in den Schulen ein besonderes Augenmerk zuzuwenden. Hierbei wird auf den Erlaß vom 16. September 1938 verwiesen, nach welchem neben dem Volkslied das Liedgut der Bewegung und das Soldatenlied zu pflegen ist. Ein oberflächliches Vielerlei ist zu vermeiden, vielmehr soll ein sorgfältig ausgewählter

49) Hundstorfer, Rudolf: Das Stift unterm Hakenkreuz 28

Liedschatz zum dauernden Eigentum der Schüler werden. Da das Kirchenlied seiner Natur nach in den Religionsunterricht gehört, ist von seiner Pflege im Gesangunterricht in Hinkunft abzusehen.

Schließlich wird in Erinnerung gebracht, daß das Singen nicht bloß auf die Gesangstunden beschränkt bleiben soll, sondern auch in anderen Lehrgegenständen, besonders in der Leibeserziehung zu berücksichtigen ist.⁵⁰

Grundsätzlich nahmen die Schulbehörden des Dritten Reiches dem Musikunterricht gegenüber eine wohlwollende Stellung ein. Freilich betrachtete man ihn zu einem Gutteil als Mittel für politische Zwecke. Der Einfluß aus Deutschland brachte der „Ostmark“ manche Errungenschaften der Jugendmusik, der man sich hier bisher zum Teil verschlossen hatte.

Adolf Kellner war bereits zu alt, um sich vom Volksschullehrer zum Musikerzieher an der Oberschule mit entsprechendem Erfolg umstellen zu können. Dem Liedgut, welches er mit seinen Schülern zu pflegen hatte, stand er zum Großteil innerlich ablehnend gegenüber. Äußere Umstände trugen noch dazu bei, in ihm keine rechte Lust und Freude aufkommen zu lassen. Ein unglücklicher Sturz befreite ihn am 23. November 1940 von einem Amt, das ihm selbst eine Last war und seinen Schülern wenig Gewinn brachte.

Für den Leiter der Oberschule war es nicht leicht, für Kellner einen Ersatz zu finden. Schließlich mußte der im nahen Kirchdorf tätige Kapellmeister Pribitzer einspringen, der allerdings ohne persönliche Autorität und ohne pädagogische Erfahrung den schon recht stark entwickelten Persönlichkeiten seiner Schüler nicht gewachsen war.

Zwei hervorragende Musiker besaß das Gymnasium in dieser Zeit in den Professoren Dr. Goigner und Dr. Katzenbeißer. Beide waren indes mit anderen Fächern voll ausgelastet und hatten wenig Zeit, auf die Schüler musisch einzuwirken.

Bedeutenden musikerzieherischen Gewinn brachte dem Ort und der Oberschule die Gründung einer Musikschule durch Prof. Dr. Josef Bacher (1943). Dr. Bacher war ein Musiker und Musikerzieher von Format. Ihm gelang es rasch, sich einen Stab von rührigen und fähigen Mitarbeitern, besser gesagt Mitarbeiterinnen zu schaffen. In kürzester Zeit entfaltete die Musikschule eine fruchtbare Tätigkeit, die leider durch das Näherrücken der Front frühzeitig ein Ende fand. Am 11. November 1944 wurden die Räume des Gymnasiums, in denen auch die Musikschule zum Großteil untergebracht war, von der Wehrmacht als Lazarett beansprucht. Das Gymnasium improvisierte noch einige Monate einen Notunterricht in den Studiersälen des Konvikts, doch hatte der unruhige und vielgestörte Schulbetrieb nicht mehr viel Sinn. Das Feld der musikalischen Betätigung lag in dieser Zeit vollkommen brach; auch der FZ, der in den vorhergehenden

50) Verordnungsblatt des Ministeriums für innere und kulturelle Angelegenheiten (Wien 1938), 86

Jahren sich durch beachtliches Können ausgezeichnet hatte, fristete nur mehr ein kümmerliches Dasein.

Ende März 1945 wurden die Schüler der Heimschule Kremsmünster heimgeschickt, im Schülerheim (=Konvikt) wurde die aus Wien geflüchtete Gestapo untergebracht.

Einen guten Monat später rückten die ersten amerikanischen Panzer in Kremsmünster ein (5. Mai 1945). Schon am 6. Mai wurde die Verwaltung des seit dem 3. April 1941 beschlagnahmten Stiftes dem Prior P. Richard Rankl übergeben. Am 29. Juni kehrte Abt Ignatius Schachermair aus der Verbannung zurück, in die man ihn 1941 geschickt hatte: eine neues Kapitel Stiftsgeschichte konnte beginnen.

Die Gegenwart

Da im Herbst 1945 ein Teil des Konvikts noch von den Amerikanern beansprucht wurde, entschloß man sich vorerst, den Unterricht am Gymnasium nur mit fünf Klassen wieder aufzunehmen. 1949 — wenn das Gymnasium das Jubiläum seines 400jährigen Bestehens feiern würde — sollte die erste Matura seit Kriegsende stattfinden.

Den Musikunterricht übernahm wiederum P. Altman Kellner. Er wurde indes seit 1946 durch Dr. Paul Gognier, P. Siegmund Tönig und P. Veremund Hochreiter, die die eine oder andere Klasse übernahmen, geringfügig unterstützt. Musik wurde vorerst von der ersten bis zur achten Klasse als Pflichtfach unterrichtet. Die bereits im provisorischen Lehrplan vom 18. Oktober 1946 vorgesehene Regelung, daß die Schüler des Obergymnasiums zwischen Kunsterziehung und Musik zu wählen hätten (seit Inkrafttreten des Schulorganisationsgesetzes von 1962 steht die Wahl nur der 7. und 8. Klasse frei), wurde erst von 1950 an durchgeführt.

Von einer Wiedererichtung des Sängerknabeninstituts wurde Abstand genommen. Erstens wurden die hiefür in Frage kommenden Räume noch von der Volksschule beansprucht, zweitens war P. Altman mit verschiedenartiger Arbeit reichlichst eingedeckt und drittens hielt P. Altman sich selbst wahrscheinlich nicht für den richtigen Mann, ein derartiges Institut zu leiten. Seine Interessen galten Dingen, die zumindest im Augenblick wichtiger waren als das Museum. Das Stift brauchte ihn nicht nur in der Schule, sondern auch als Novizenmeister, Juvenatspräfekten, Kirchenrektor, Regenschori und Musikarchivar. Das Musikarchiv mit seinen über 10 000 Nummern empfand er als eine Verpflichtung, es mit seiner „Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster“ einer breiten interessierten Öffentlichkeit zu erschließen. Welche Arbeit die Sammlung des Materials für dieses Buch allein gekostet haben muß, erfaßt jeder, der es nur einmal in der Hand gehabt hat!

Dem privaten Musikunterricht wandte P. Altman das gebührende Augenmerk zu. Er hatte das Glück, daß ihm in der ersten Nachkriegszeit eine ganze Reihe tüchtiger Instrumentallehrer zur Verfügung stand.

Den Gymnasialchor leitete 1945–1951 P. Altman, 1951–1955 P. Sieg-

mund Tönig. Während – wie oben bereits angedeutet – P. Altman vor allem auf Sicherheit im Blattsingen Wert legte, war P. Siegmund bemüht, seinen Chor mit sorgfältig vorbereiteten Konzerten an die Öffentlichkeit treten lassen. Seine Weihnachtssingen, Passionssingen und gelegentlichen Maikonzerte waren für die Sänger selbst jedesmal ein Erlebnis und wurden von den Zuhörern stets mit Dankbarkeit und rückhaltsloser Anerkennung aufgenommen. P. Siegmund probte viel und intensiv, verstand es aber, seine Sänger so zu begeistern, daß sie nie unwillig oder überdrüssig wurden. Die Nachfolge des P. Siegmund als Leiter des Gymnasialchores trat der Stiftsorganist Prof. Rudolf Seibt an, der den Chor bis 1963 betreute. Mit größeren Aufführungen ist Prof. Seibt, der Sudetendeutscher war und in Prag eine gediegene musikalische Bildung genossen hatte, bei den Studenten zwar beliebt war, aber immer ein bißchen mit Disziplinschwierigkeiten zu kämpfen hatte, nicht vor die Öffentlichkeit getreten. Erfolgreicher war Prof. Seibt mit dem Schülerorchester, das er von 1949 bis 1961 leitete und das er zu recht beachtlichen Erfolgen führen konnte.

1957 schied P. Altman aus dem Lehrkörper des Gymnasiums, den gesamten Musikunterricht übernahm nun Prof. Seibt – zusätzlich zum Organistendienst und den vielen Privatstunden eine ungeheure Last! Es ist verständlich, daß Prof. Seibt, der obendrein dem Pensionsalter schon nahe war, keine musikerzieherischen Großtaten mehr vollbringen konnte. Aber er imponierte den Schülern durch sein vielseitiges Können und sprach sie an durch seine bescheidene Freundlichkeit und seine spürbare Liebe zu Musik.

Seit 1962 ist der Verfasser dieser Übersicht als Musikerzieher am Gymnasium tätig. In stillen Stunden reflektiert er gern über die große Musiktradition des Stiftes Kremsmünster – im übrigen ist er bemüht, diese Tradition weiterzuführen und seinen Schülern durch ein möglichst breites Angebot an musikalischer Betätigung und musikalischem Erleben zu einem inneren Verhältnis zur Musik und damit zu einem reicheren und schöneren Leben zu verhelfen.

Der schulische Musikunterricht soll die Grundbegriffe richtigen Singens und die Grundlagen der elementaren Musiklehre vermitteln. Er soll den Schülern durch ein persönliches Verhältnis zu den großen Meistern und durch Werkbesprechung den Zugang zu einem besseren Musikverständnis erschließen. Technische Mittel, eigenes Musizieren und gelegentliche Konzertbesuche bilden eine wertvolle Bereicherung des Unterrichts. Durch enge Zusammenarbeit mit der Musikschule der Marktgemeinde Kremsmünster und mit dem Brucknerkonservatorium in Linz wird der Instrumentalunterricht nach Kräften gefördert; die Instrumente werden im Bedarfsfalle nach wie vor vom Stift zur Verfügung gestellt. Die Schüler haben die Möglichkeit, im Kirchenchor oder im Gymnasialchor zu singen, im Studentenorchester oder in der Studentenkapelle mitzuspielen. Die Gelegenheit zum Musizieren in einer „Band“ besteht, wenn der Musikerzie-

her auch vor allem darauf bedacht ist, den Geschmack zu bilden und den Sinn für wertvolle Musik zu erschließen. Die wesentlichsten musikalischen Eindrücke und Erlebnisse sollen durch eigene Aufführungen — Gestaltung von feierlichen Gottesdiensten, Konzerte in Kirche oder Kaisersaal — vermittelt werden. Musik soll nach dem Willen aller Verantwortlichen auch in Zukunft einen wesentlichen Faktor der Erziehung in Kremsmünster bilden.

Quellen und Literatur

- Altinger, Altmann*: Geschichte des Gymnasiums Kremsmünster, T. 1—4. In: Gymnasialprogramm 52. 1902 bis 55. 1905.
- Fellöcker, Siegmund*: Geschichte der Sternwarte der Benedictiner-Abtei Kremsmünster. In: Gymnasialprogramm 14. 1964 bis 19. 1869
- Hagn, Theodorich*: Das Wirken der Benediktiner-Abtei Kremsmünster für Wissenschaft, Kunst und Jugendbildung (Linz 1848)
- Huemer, Georg*: Die Pflege der Musik im Stifte Kremsmünster (Wels 1877)
- Hundstorfer, Rudolf*: Kremsmünster heute. In: Gymnasialprogramm 97. 1954, 15—62
- Hundstorfer, Rudolf*: Das Stift unterm Hakenkreuz. In: Gymnasialprogramm 104. 1961, 7—93
- Kammerei-Rechnungen des Stiftes Kremsmünster (Stiftsarchiv Kremsmünster B)
- Kellner, Altman*: P. Benedikt Lechler. Ein Meister der Musik aus der Zeit des 30jährigen Krieges. In: Gymnasialprogramm 83. 1933 — 86. 1936
- Kellner, Altman*: Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster (Kassel 1956)
- Kellner, Altman*: Profefßbuch des Stiftes Kremsmünster (Klagenfurt 1968)
- Mandorfer, Alfons*: Erziehung und Unterricht in Kremsmünster. In: Kremsmünster — 1200 Jahre Benediktinerstift (Linz 1976), 147—193
- Paulsen Friedrich*: Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart (Berlin 1965), 2 Bände (photomechanischer Nachdruck)
- Pitschmann, Benedikt*: Die Geschichte des Stiftes Kremsmünster (1500—1974). In: Kremsmünster — 1200 Jahre Benediktinerstift (Linz 1976), 83—108
- Plank, Beda*: Schicksal des Musikstandes im Stifte Kremsmünster. MS. (1823)
- Programme des k. k. Gymnasiums zu Kremsmünster*. 1851 ff.; fortgesetzt als: Jahresberichte des Obergymnasiums der Benediktiner zu Kremsmünster. 1920 ff
- Schachner, Heinrich*: Das Konvikt Kremsmünster (Linz 1904)
- Schiffmann, Konrad*: Das Schulwesen im Lande ob der Enns bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. In: Mus. Linz 59. 1901, 1—297.
- Schiffmann, Drama und Theater in Österreich ob der Enns bis zum Jahre 1803*. In: Mus. Linz 1905, 1—240
- Schünemann, Georg*: Geschichte der deutschen Schulmusik (Leipzig 1928)
- Stollenmayer, Pankraz*: Aus der Geschichte unseres Gymnasiums. In: Professorenfestschrift „400 Jahre Gymnasium zu Kremsmünster“ (Wels 1949), 137—160
- Sturm, Albert*: Theatergeschichte Oberösterreichs im 16. und 17. Jahrhundert (Wien 1964)
- Sturmberger, Hans*: Studien zur Geschichte der Aufklärung in Kremsmünster. In: Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung 53. 1939, 423—480