

Die Musikpflege in den bayerischen Benediktinerklöstern zur Barockzeit *)

Von Robert Münster — München

Choralpflege

Jahrhundertlang war der gregorianische Choral die einzige Form des liturgischen Gesangs in den bayerischen Benediktinerklöstern. Mehrfach war er Reformen unterzogen worden, doch auch im 18. Jahrhundert wurde er rund tausend Jahre nach seinen Anfängen immer noch gesungen. Freilich mußte er nun manche Modifikation über sich ergehen lassen. So ließen die Äbte Petrus von Gutrath und Gregor Plaichshirn von Tegernsee in ihrem Kloster die Choralgesänge überarbeiten und 1721 und 1755 in der eigenen Klosterdruckerei neu herausgeben. Im wesentlichen handelte es sich bei den Eingriffen um Vereinfachungen der Gesänge. „Die alten Mönche hatten in ihrer heiligen Einfalt oder einfältigen Heiligkeit sehr viele Silben, die in ihrer Natur kurz sind, allzusehr gedehnt.“ So lautete das Urteil der Klostermusiker der Barockzeit über die herkömmlichen vielfach melismatisch ausgezieren Choralgesänge.

Auch im 18. Jahrhundert wurde der Choral noch gelehrt und geübt. Er nahm aber nicht mehr die alte zentrale Stellung ein und wurde nur noch unter der Woche, bei einem Teil des Stundengebets und während der Advent- und Fastenzeit gesungen. Im übrigen griff man dann auf ihn zurück, wenn der Gottesdienst kurz oder ein langer Text darin rascher gesungen werden sollte oder auch dann, wenn keine Mittel für eine mehrstimmige, instrumental begleitende Musik zur Verfügung standen.

Teile des Choralen wurden jetzt auch mehrstimmig gesungen. Eine wesentliche Neuerung war, daß der Choral nunmehr mit der Orgel begleitet wurde. Vielfach sind solche Begleitungen schriftlich fixiert worden und zum Teil heute noch erhalten.

Orgelspiel

Die Orgel gab in kurzen Vorspielen den Ton für den Gesang an. Schon im 17. Jahrhundert hatte sich durch ihre Heranziehung mehr und mehr eine Alternativpraxis breitgemacht: Die Orgel wechselte mit dem Choralgesang, um so den liturgischen Ablauf farbiger auszugestalten und einer Ermüdung der Sänger vorzubeugen. Auch Teile des Meßordinariums konnten von der Orgel allein übernommen werden. So wurde in einer Messe aus der Abtei Thierhaupten der erste und dritte Ruf des „Kyrie eleison“ von der Orgel allein gespielt, der zweite aber gesungen. Im „Christe eleison“ wurde das erste und dritte gesungen, das zweite aber von der Orgel ausgeführt.

Im 18. Jahrhundert wurde in den Benediktinerklöstern großer Wert auf

*) Überarbeitete Fassung eines Manuskripts für den Bayer. Rundfunk.

ein gutes Orgelspiel gelegt. Einer anonymen Handschrift aus dem Augustinerchorherrenstift Dießen um 1780 ist zu entnehmen, welche Stellung der Orgelmusik zukam, und was von einem guten Organisten verlangt wurde: „Nach der Menschen-Stimme gebühret unstreitig der Orgel und dem Clavire der Rang. Das Praeambuliren, fugiren, accompagniren, transponiren, die Partitur, die Galanterie stehen einem Organisten eigenthümlich zu, in welchen er aber seine beyden Hände und Füße muß wohl geübet haben. Ein Organist muß ein Componist ex tempore seyn, und nicht nur einige wohl geübte Stücke in- und auswendig herspielen, sondern einen eben angefangenen Satz künstlich ausführen können. Hierzu gehöret aber eine gute natürliche Fähigkeit, eine lange Übung und ein unermüdeter Fleiß und dieses heißet nicht eine Kunst zur ergözung treiben, sondern mit allem ernst sich mit selber zu beschäftigen.“

Der süddeutsche Klosterorganist tritt nicht in großen, virtuosen Orgelwerken nach Art der norddeutschen Schule in Erscheinung. Seine Aufgabe bestand in erster Linie darin, durch kurze Stücke wie Präludien, Versetten und Kadenzen die Verbindungen und Überleitungen innerhalb der Liturgie herzustellen; er hatte darüber hinaus die instrumentale Kirchenmusik zu begleiten. Von ihm wurde in diesem Rahmen auch die Fähigkeit zum Improvisieren erwartet.

Die meisten Orgelstücke aus den bayerischen Benediktinerklöstern der Barockzeit dienen dem eben geschilderten praktischen Zweck. Sie sind zum Teil handschriftlich, zum Teil in gedruckten Sammlungen überliefert. 1733 veröffentlichte der Benediktinerpater Carlmann Kolb aus der Abtei Asbach im Rottal, einer der besten bayerischen Orgelmeister der Zeit, acht Praeludien mit Versetten und Kadenzen unter dem Titel *Certamen Aonium, id est Lusum vocum inter se innocue concertantium* (Musikalischer Wettkampf, das heißt Spiel der Stimmen, die unschuldig miteinander wetteifern), die heute wieder viel gespielt werden.

Stilistisch gilt für die süddeutsche Orgelmusik des 18. Jahrhunderts, was Gotthold Frotzcher in seiner Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition ausgeführt hat: „Wenn im Norden das Ideal des verschnörkelten, naturwüchsig Phantastischen und Monumentalen Form und Stil bestimmte, so zeigt die Kunstanschauung und Kunstgestaltung des Südens den Drang nach klar gegliederten, ungebrochenen, in ihrer Gesamtheit leicht zu erfassenden Formen, nach hellen Klängen und leichterem Imitation auf dem Grunde deutlich gezeichneter Harmonien. Die Formen und Klangmittel der Klavierkunst kommen diesen Komponisten mehr entgegen als die polyphone Orgel.“

Für viele der überlieferten Orgelwerke aus den Benediktinerklöstern Süddeutschlands ist eine der Klaviermusik ähnliche Behandlung in der Faktur charakteristisch. Das Pedal wird nur verhältnismäßig wenig, vielfach lediglich bei Orgelpunkten am Schluß der Stücke eingesetzt. P. Placidus Metsch aus der Benediktinerabtei Rott am Inn ist einer der wenigen Komponisten, die das Pedal häufiger verwenden. Seine beiden in Nürnberg gedruckten

Sammlungen mit Orgelstücken erschienen just in der Zeit, als in Rott am Inn die von dem genialen Johann Michael Fischer entworfene und von ersten bayerischen Künstlern der Zeit wie dem Bildhauer Ignaz Günther und dem Freskantem Matthäus Günther ausgestattete Klosterkirche erstand. Sie gilt mit Recht als eine der Höchstleistungen spätbarocker Kunst. P. Placidus lieferte die hauseigene Orgelmusik für diese einzigartige Raumschöpfung.

Weitere Namen von trefflichen Orgelkomponisten in den bayerischen Benediktinerklöstern der Zeit wären noch zu nennen, so neben dem schon erwähnten Carlmann Kolb, Frater Marian Königsperger in Prüfening, P. Sebastian Prixner in St. Emmeram oder P. Franz Schnitzer in Ottobeuren. Schnitzer, 1785 im Alter von 45 Jahren verstorben, wurde noch 1811 von Felix Joseph Lipowsky in dessen bayerischem Musiklexikon gewürdigt: „Wenn man einerseits bei seinen Kirchenmusiken die Erhabenheit und edle Simplizität seiner Gedanken, den natürlichen schönen Gesang, voll zärtlicher und inniger Andacht, die Leichtigkeit und Sicherheit, mit der er dieselben mit den unveränderlichen Gesetzen des Kontrapunkts zu vereinen mußte, andererseits bei seinen Theaterstücken seine muntere Laune, seinen gefälligen ungesuchten Witz, seine Bestimmtheit im Ausdruck, seine unverbrüchliche Treue, mit der er den jedesmaligen Charakter der handelnden Personen zu zeichnen verstand, betrachtet, so muß man seinem glücklichen musikalischen Talente und seiner Kunst Gerechtigkeit widerfahren lassen.“

Die 1773 im Druck erschienenen und dem Ottobeurer Abt Honorat Göhl gewidmeten sechs Orgelsonaten von P. Franz Schnitzer sind Orgelwerke, die keinerlei liturgische Funktion mehr besitzen. Es ist mit Witz und Laune gestaltete Spielmusik, wie sie vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch in den süddeutschen Klöstern beliebt war. Vielfach wurden diese sowohl auf der Orgel als auch auf dem Klavier ausführbaren Sonaten wohl auf dem Klavier gespielt, das ja in allen Abteien gleich in mehreren Exemplaren zu finden war.

Instrumentalmusik

Die weltliche Instrumentalmusik, wozu Schnitzers Sonaten zu zählen sind, wurde in den Klöstern eifrig gepflegt. Besonders beim Besuch von Gästen oder bei der Tafelmusik an herausragenden Festtagen traten die Konventualen selbst mit Kammermusikwerken oder auch in der Formation eines kleinen Kammerorchesters in Erscheinung. Die Benediktinerabtei St. Mang in Füssen konnte mit einer Besonderheit aufwarten, die noch heute zu sehen ist: Hier war es möglich, die Decke des Speisesaales durch eine sinnreiche Vorrichtung zu öffnen. Während der Tafel erklang dann vom darüberliegenden Raum Musik, ohne daß die Spieler selbst zu sehen waren.

Besonders festliche Anlässe, die musikalische Kunst eines Klosters und seiner Konventualen unter Beweis zu stellen, waren Besuche des Bischofs oder des Landesherrn. In der Abtei Seeon war am 12. Oktober des Jahres 1777 Kurfürst Max III. Joseph anlässlich einer Hofjagd im Chiemgau für

einen Nachmittag zu Gast. Der Prior des Klosters, P. Rufinus Widl, hat über den denkwürdigen Tag ausführlich im Klosterdiarium berichtet. Der Kurfürst besuchte nach seiner Ankunft zuerst die Kirche und das Stiftergrab, ließ sich dann die Schatzkammer des Klosters zeigen, und begab sich daraufhin in den großen Saal zur Tafel. Lassen wir Pater Rufinus weiter erzählen: „Nachdem Seiner Churfürstlichen Durchlaucht mit ihrer . . . Souite und den zwei Herrn Prälaten (von Seeon und Baumburg) zur Tafel gesessen waren, wurde mit Pauken und Trompeten von den von Rosenheim berufenen Thürmern ein Tusch und Aufzüge geblasen, doch nicht lange, denn seine Durchlaucht schaffte diese unangenehme Musike ab. Sogleich wurden von unseren Herrn zwo Simphonien aufgeführt, und nach diesen zwey Quadri, über welches die Höchsten Herrschaften ein solches Wohlgefallen bezeiget haben, daß nicht nur Seine Durchlaucht der Churfürst einigemal ihnen ein gnädiges Bravo zugerufen, sondern auch denselben nach geendigter Tafel sechs Maß (das sind etwa sechs einhalb Liter) Wein anbefolchen haben.“ Vielleicht haben die Seoner Patres damals mit einer Sinfonie des Salzburger Hoforganisten Anton Kajetan Adlgasser aufgewartet. Adlgasser war dem Kloster freundschaftlich verbunden und sieben seiner Sinfonien befanden sich im Seoner Musikarchiv.

Mit schmetternden Aufzügen für Trompeten und Pauken, die freilich als Tafelmusik im Saal recht ungeeignet waren, hatten die Seoner den Kurfürsten schon bei seiner Ankunft empfangen. Wie in den Städten und Residenzen, so verlieh die „heroisch-musikalische Trompeter- und Paukenkunst“ auch in den Klöstern festlichen Veranstaltungen den äußeren Glanz. In vielen Festberichten ist davon die Rede. Als man sich im Jahr 1753 in Tegernsee anschickte, das goldene Profeßjubiläum des Abtes Gregor Plaichshirn zu begehen, beauftragte Kurfürst Max III. Joseph den Grafen Maximilian Franz zu Rheinstein und Tattenbach auf Valley, den Feiern als sein Vertreter beizuwohnen. Wie der Chronist berichtet, bestieg der Graf mit anderen hohen Gästen zu Gmund ein Schiff und fuhr unter ständigem Krachen von Böllern zum Tegernseer Gestade, wo die Ankömmlinge vom Abt „unter frohlockenden Trompeten Schall doppleten Chors“ — also mit doppelchörigen Trompetenaufzügen zu acht Stimmen — empfangen wurden. Solche festlichen Trompeten- und Paukenklänge erfüllten auch die Räume der Klosterkirchen: sie erklangen beim Einzug und Auszug des Bischofs oder des Abtes und begleiteten auch das Aussetzen des Allerheiligsten auf dem Hochaltar.

Instrumental begleitete Kirchenmusik

Die Instrumentalmusik hat erst verhältnismäßig spät zusammen mit der mehrstimmigen Vokalmusik Einzug in die Klosterkirchen gehalten. Beide drängten den Choral mehr und mehr zurück und erlangten im 18. Jahrhundert in der Kirchenmusik vorherrschende Bedeutung. Neben dem Meßordinarium wurden nun auch Vespern, Litaneien, marianische Antiphonen, das Te Deum und anderes in mehrstimmiger Figuralmusik mit Orchesterbegleitung gesungen.

Die Kirchenkompositionen des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts sind zum großen Teil kontrapunktisch gestaltet. Kajetan Kolberer aus Kloster Andechs verleugnet in seinen 1710 und 1719 im Druck erschienenen Offertorien nicht die Bindung an die klassische Vokalpolyphonie, und sein Zeitgenosse, der Tegernseer Komponist P. Columban Praelisauer, war ein begeisterter Verehrer des damals durchaus nicht mehr allgemein bekannten Orlando di Lasso, der 150 Jahre zuvor in München gewirkt hatte. Manche Komponisten griffen in ihrem kirchenmusikalischen Schaffen Formeln und Zitate aus dem gregorianischen Choral auf. Kajetan Kolberer hat seinen Zyklus von Introitus-Vertonungen für das ganze Kirchenjahr, den er 1701 und 1703 in zwei Teilen vorlegte, als Cantus-firmus-Bearbeitung von Chormelodien gestaltet. P. Gregor Schreyer, ein anderer Andechser Benediktiner, hat beispielsweise einem Laudate Dominum aus seinem dritten Druckwerk mit Vesperpsalmen aus dem Jahr 1766 den fünften Psalmton zugrundegelegt.

Seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts sind überaus zahlreiche Sammlungen klösterlicher Kirchenmusik im Druck erschienen. Führend war hier der Verlag Lotter in Augsburg, dessen Stimmendrucke noch heute in kirchlichen Sammlungen und Bibliotheken zu finden sind. Neben Lotter, der für einen Zeitraum von fast 100 Jahren in Süddeutschland den Markt beherrschte, traten auch andere Verlage mit kürzerer Produktionsdauer in Erscheinung. Aufschluß darüber gibt, das „Répertoire international des sources musicales“ (RISM) mit Angabe der erhalten gebliebenen Exemplare. Größere Auflagenziffern erreichten vor allem die Werke des Prüfeningener Benediktinerfraters Marian Königsperger und des Banzer Benediktiners P. Valentin Rathgeber. Der Verleger Lotter hat selbst bekannt, daß er den von ihm veröffentlichten Werken Königspergers die Grundlagen seines Wohlstandes verdanke.

Die kirchenmusikalischen Drucke der Benediktinerkomponisten, aber auch Angehöriger anderer Orden und weltlicher Musiker, die vornehmlich im evangelischen Augsburg erschienen, erreichten große Verbreitung und wurden auch in vielen Pfarrkirchen in Stadt und Land verwendet. Sie enthielten zumeist verhältnismäßig leicht aufführbare Kirchenwerke mit kleinerer Instrumentalbesetzung. Heute sind nicht mehr alle damals erschienenen Ausgaben überliefert. Manche Drucke sind nur noch bibliographisch nachweisbar.

Nicht alle Veröffentlichungen waren Verkaufserfolge. Auch in der Kirchenmusik wollte man immer wieder Werke neuesten Stils beziehen, älteres war wenig gefragt und wurde nach spätestens 50 Jahren nicht mehr gespielt und aus dem Repertoire ausgeschieden. Ein angesehener Komponist war beispielsweise der Andechser Benediktiner P. Nonnosus Madlseder. Er veröffentlichte zwischen 1765 und 1768 bei dem Augsburger Verleger Matthäus Rieger drei größere Sammlungen mit eigenen Kirchenwerken. Seine fünf Vespere op. 4 aber, die vom Kloster Andechs selbst im Eigenverlag herausgebracht wurden, fanden 1771 nur wenig Interesse und brachten der Abtei-

ein beträchtliches Defizit ein. Um diese Zeit waren Werke „ac stylo ecclesiastico accomodata“, also Werke im strengeren Kirchenstil, nicht mehr sehr gefragt. Inzwischen hatte sich in der Kirchenmusik von Italien her schon weitgehend der konzertante Stil mit technisch anspruchsvollen Soloarien und homophon gesetzten Chören durchgesetzt. Deutlich zeigte sich der von der Oper ausgegangene Einfluß und es ist bezeichnend, daß manche Äbte ihre Komponisten nach München sandten, damit sie sich dort beim Anhören der am Hofe gespielten Opern Anregungen holten.

Mehr noch als durch den Druck waren die in den Klöstern gespielten Werke durch Abschriften verbreitet. Solche Kopien waren zumeist billiger als Drucke, sie konnten in den Klöstern und Klosterschulen selbst hergestellt werden oder durch Tausch von anderen Konventen erworben werden. Leider ist von der einstigen Fülle, die durch verschiedene Inventare belegt ist, heute nur mehr ein kleiner Bruchteil erhalten. Die Bayerische Staatsbibliothek ist seit mehr als zehn Jahren mit Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft bemüht, diejenigen Musikalien, die noch aufzufinden sind, katalogmäßig zu erfassen und damit für die Wissenschaft und die Musikpraxis zu sichern.

Der Musikalienbestand eines Klosters umfaßte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Durchschnitt zwischen 250 und 500 mehrstimmige Messen mit Instrumentalbegleitung, dazu noch eine große Anzahl anderer größerer und kleinerer Kirchenwerke. Entsprechend der geographischen Lage spiegelten die einzelnen Sammlungen deutlich die maßgeblichen musikalischen Einflußsphären wieder. Salzburger Kompositionen sang man etwa in Seeon oder Neumarkt-St. Veit, Musik aus dem böhmischen Bereich fand sich mehr in oberpfälzischen Beständen, wie in der Abtei Enseldorf. Die Reichsabtei Ottobeuren pflegte direkte Verbindungen nach Wien und bezog von dort aus Musikalien. Ein sehr großer Teil der Musikwerke aber stammte von den klostereigenen Komponisten, deren Schaffen in erster Linie dem eigenen Musikchor galt. Vieles davon gelangte auf dem Tauschweg in andere Klöster. Da sich das Repertoire der Benediktiner in der instrumental begleiteten Kirchenmusik nicht wesentlich von demjenigen der übrigen Prälatenklöster unterschied, wurden in den Benediktinerabteien auch die Werke von Augustinerchorherren, Praemonstratensern und Zisterziensern aufgeführt. Vor allem mit den ebenfalls sehr musikfreudigen Augustinerchorherren fand ein reger Austausch statt.

Die wenigsten der Ordenskomponisten hatten den Ehrgeiz, mit den weltlichen Hofkomponisten zu konkurrieren. Ihr Schaffen galt nicht der Repräsentation, es richtete sich nach den Erfordernissen der Praxis und erfüllte darüber hinaus in der Sakralmusik eine gleichsam homiletische Aufgabe. Aufschlußreich sind hier die Vorreden der zahlreichen gedruckten Messen, Litaneien, Vespere, Offertorien, Hymnen und Antiphonen. Frater Marianus Königspurger hat im Vorwort zu seinen Messen op. 23 aus dem Jahr 1764 deutlich zum Ausdruck gebracht, welche Rolle der Musik innerhalb der Liturgie zugedacht war: „Ich halte darvor, ein Kirchen-Stylus seye jener, welcher

durch die Ohren des Gemüth innerlich berühret, zur Andacht bewegt, und zu Eyfer des Gebets anreizet.“

So verstanden ist die heimische Kirchenmusik ein wesentlicher Bestandteil der sakralen Kunst jener Zeit. Architektur, Malerei und Plastik des süddeutschen Barock und Rokoko verbinden sich in den herrlichen Kirchen des Landes zu einer einzigartigen Synthese, um die Gläubigen durch ihre jubelnde, festliche Pracht in eine himmlische Sphäre zu versetzen. Zu ihnen tritt die Musik als vierte Kunstkomponente und erst mit ihrem Erklingen erfolgt die Verschmelzung und Verlebendigung des sakralen Gesamtkunstwerks im Sinne seiner eigentlichen Bestimmung.

Der Anteil weltlicher Komponisten

Neben den Klosterkomponisten haben in den Abteien zeitweise auch angesehene weltliche Musiker gewirkt. Franz Xaver Richter versah von 1737 bis 1740 in Ettal das Amt eines Musikdirektors. Anschließend stand er bis 1746 als Vizekapellmeister im Dienste des Fürstbistums von Kempten, bevor er als Kammerkompositeur an den Hof des Kurfürsten Karl Theodor nach Mannheim ging und später das Amt des Münsterkapellmeisters in Straßburg übernahm. Richter war eine der wichtigsten Komponistenpersönlichkeiten im Umbruch vom Barock zur Vorklassik. In Kempten schrieb er seine stilistisch bedeutsamen ersten sechs Sinfonien, die wenig später in Paris, damals einer der musikalischen Hauptstädte Europas, im Druck erschienen sind.

In Ottobeuren wirkte ab 1764 für einige Jahre der zuvor schon in Kremsmünster und an verschiedenen Höfen angestellte Organist und Kapellmeister Benedikt Kraus als Musiklehrer. Auch der leichtlebige böhmische Komponist Franz Christoph Neubauer hat sich in den achtziger Jahren in Ottobeuren und anderen bayerischen Klöstern aufgehalten; in Attel am Inn hat er mehrere Werke für die Kirche und das Schultheater geschrieben. Dieser „böhmisch-preußische Aventurier“ — wie ihn ein Klosterchronist aus Weißenau nennt — war einer der musikalischen Klosterwanderer der Barockzeit, zu welchen auch der vormalige Mainzer Hofkapellmeister Johann Zach gezählt hat. Von Zach stammt ein wahrscheinlich in einem bayerischen Kloster geschriebenes *Tantum ergo*, zu welchem der junge Mozart einen Amenschlußchor hinzugefügt hat. Wolfgang Amadeus Mozart hat in seiner Jugendzeit selbst zwei Offertorien für die Benediktiner in Seon komponiert. Er besuchte das Kloster des öfteren von Salzburg aus in Begleitung von dort ansässigen Verwandten Seeoner Patres. Zuletzt weilte er dort noch im Jahr 1780.

Wenige Wochen nach der Rückkehr von einer dreijährigen Reise mit der ganzen Familie nach Frankreich, England und den Niederlanden hatte sich der elfjährige Mozart wieder einmal in dem malerisch gelegenen Inselkloster eingefunden. Bei der Tafel veranlaßte ihn die zufällige Bemerkung des Abtes über den Mangel an Offertorien für das nahe Benedictusfest, im ersten freien Augenblick aus dem Saal zu treten und auf der Fensterbrüstung davor mit

Bleistift das Offertorium „Scande coeli limina“ KV 34 zu schreiben. Das erstaunlich reife Werk des Elfjährigen ist wohl im gleichen Jahr 1767 zum erstenmal in der Seeoner Klosterkirche erklingen. Das zweite Mozartsche Offertorium „Inter natos mulierum“ KV 72 schrieb der wohl Fünfzehnjährige für den Seeoner P. Johannes von Haasy.

Auch der Salzburger Konzertmeister Johann Michael Haydn stand mit mehreren bayerischen Benediktinerabteien in Verbindung. Er lieferte der Abtei Seeon mehrere seiner Vokal- und Instrumentalwerke und schätzte besonders das gute Seeoner Klosterbier, das er sich durch seinen Schüler, den Seeoner Klosterorganisten Max Keller, gleich eimerweise nach Salzburg senden ließ. 1793 hat Michael Haydn der von ihm als Musikerin sehr geschätzten Feldwieser Hoffischermeisterstochter Ursula Oswald zur Profeß in der Abtei Frauenwörth die „Missa in honorem Sanctae Ursulae“ komponiert. Schon bald fand die schöne Messe unter dem Namen „Chiemsee-Messe“ weitere Verbreitung. Die Frauenwörther Chorfrau Sebastiana Oswald – wie ihr Klostername lautete – war eine ausgezeichnete Sopranistin. Auch der genannte Seeoner Klosterorganist Max Keller hat mehrere Werke für sie komponiert.

Wie für die Abtei Frauenwörth, so haben auch für die Benediktinerinnenabtei St. Walburg in Eichstätt namhafte Komponisten der Zeit Werke geliefert. In Eichstätt waren es in erster Linie die Komponisten am fürstbischöflichen Hof oder die Domkapellmeister, die den Chor des bedeutsamen Klosters mit den notwendigen Musikwerken versahen. So schrieb der fürstbischöfliche Hofkapellmeister Joseph Meck um die Mitte des Jahrhunderts eine Reihe von Hymnen zu Ehren der heiligen Walburga, die hier als Patronin des Klosters und wundertätige Wallfahrtsheilige besonders verehrt wurde.

In Tegernsee schließlich wirkte zeitweise der in Weyarn lebende pensionierte kurfürstliche Kammerkompositeur Joseph Michl als Musiklehrer und Komponist. Im Rechnungsbuch der Abtei von 1802 findet sich der Eintrag: „Herrn Michl von Weyarn, welcher dem P. Gothard (Gloggner) von 20. Novembris bis 15. Jänner huius anni das Musik componiren allhier gelehrt, und Unterricht gegeben, zu einer Erkenntlichkeit, weil er nichts gefordert hat, gegeben drei halbe Souverendos.“ (Der Souveraindor war eine Goldmünze im Wert von 16 Gulden.) Joseph Michl gehörte zu den begabtesten Musikern der Zeit in Oberbayern, seine Werke waren in vielen Klöstern zu finden. Manches aus seinem reichen Schaffen wäre noch einer Wiedererweckung wert.

Aufführungspraxis und Interpretieren

Die noch erhaltengebliebenen Notenmaterialien aus den Klöstern vermitteln Aufschlüsse über die Aufführungspraxis, speziell über die Besetzungstärke bei der Interpretation von Vokal- und Instrumentalwerken. In der Regel ist in den Stimmenmaterialien nur jeweils ein Exemplar von jeder Stimme vorhanden. Das besagt, daß die Violinen höchstens dreifach besetzt

waren, und daß das Begleitorchester in Kirchenwerken je nach Bläserbesetzung höchstens zehn bis 15 Spieler umfaßte. Dasselbe gilt auch für Sinfonien und Konzerte. Auch die Chöre waren nach den heutigen Begriffen nur schwach besetzt. In der Regel dürften sie aus einem Doppelquartett, also acht Sängern, bis hin zu 16 Sängern bestanden haben. Ausnahmen waren in stark besetzten Konventen oder bei der Hinzuziehung von weltlichen Musikern oder Studenten aus den Studienseminaren selbstverständlich möglich.

Wie waren nun die Klöster in der Lage, ihre zahlreichen Musikaufführungen personell zu gewährleisten? In erster Linie kamen die Mönche selbst als Interpreten in Betracht. Schon bei der Aufnahme von Novizen in den klösterlichen Verband spielte die Frage eine wichtige Rolle, ob der Bewerber musikalisch gebildet war, ob er den Gesang beherrschte oder ein Musikinstrument spielte. In den Personalverzeichnissen des Studium commune, des gemeinsamen Studiums der Novizen in einem der Benediktinerklöster, ist bei jedem einzelnen Novizen genau vermerkt, welches Instrument er beherrschte und welche Stimmlage er besaß.

Neben den Konventualen wurden auch weltliche Musiker — vor allem solche aus den Dienstkraften des Klosters — mit zu den Aufführungen herangezogen. Unter diesen befanden sich oft ausgezeichnete Musiker.

Der Kammerdiener des Abtes war fast immer ein gut geschulter Musiker, manchmal auch ein gewandter Komponist. So hat der in Beuerberg geborene Johann Nepomuk Schmid als Kammerdiener Oratorien, Messen, Litaneien, deutsche Kirchengesänge und anderes komponiert. Er war offenbar so gefragt, daß er nacheinander in mehreren Klöstern, darunter auch in Wessobrunn und Attel, nachgewiesen werden kann.

Während der Ferien verdienten sich in den Klöstern immer wieder Studenten aus München durch die Mitwirkung bei der Musik einiges hinzu. Auch Musiker aus der Umgebung spielten auf den Musikchören oder bei der Tafelmusik mit. So wirkten die drei Markt Musikanten aus Neumarkt das Jahr über „bey der Kirchenmusik am Chor“ in der Abtei St. Veit mit, wenn dies erforderlich war. Dafür erhielten sie pro Jahr neuneinhalb Scheffel Korn im Wert von 95 Gulden. Eine Anmerkung in der St. Veiter Klosterrechnung von 1802 besagt: „Wenn sich solche zu einer besonderen Musik gebrauchen lassen, besonders an Prälaten Festen, erhaltet ieder zwei Kändl Bier.“ Zu größeren Festlichkeiten, wie zu Klosterjubiläen kamen, in die Klöster auch Hofmusiker und Hoftrompeter, die der Kurfürst schickte.

Die Singknaben

Einen wichtigen Anteil an der Musikübung der Klöster leisteten die Klosterschüler. Wer als Singknabe in einem Kloster aufgenommen werden wollte, mußte eine Gesangsprüfung bestehen und dabei eine Stimme einer Fuge vom Blatt singen. In der klösterlichen Kirchenmusik waren die Sopran- und Altstimmen mit Singknaben besetzt. Ihre Zahl betrug je nach Größe und Bedarf einer Abtei vier, sechs oder acht. In der Abtei Michelfeld befanden sich jeweils acht Sängerknaben, vier für Sopran und vier für Alt. Die

Tenor- und Baßstimmen wurden hier wie anderswo von den Patres gesungen.

Die Knaben erhielten im Seminar ihres Klosters eine gründliche Schulbildung. In einigen Abteien, wie etwa in Tegernsee, wurden nur die Anfangsgründe der deutschen und lateinischen Sprache gelehrt und in der Musik Unterricht erteilt, zur Fortsetzung der Schulbildung mußten die Knaben dann eine andere öffentliche Lehranstalt besuchen. Zumeist war es das kurfürstliche Gymnasium in München, das bis 1773 von den Jesuiten geführt wurde. In manchen Abteien konnte man jedoch sowohl in den Wissenschaften als auch in der Musik eine abgeschlossene Bildung erlangen. Solche größere Studienanstalten befanden sich unter anderem in Benediktbeuern oder in Ettal.

Die Klosterschulen, in welchen die Knaben eine Grundausbildung in Latein, Deutsch, Rechnen und in der Musik geboten wurde, waren in der Regel nicht groß. Zum Teil umfaßten sie gerade die Schülerzahl, die auch für den Musikdienst im Kloster ausreichte. Wo mehr Knaben aufgenommen wurden, hatten die Chor- und Sängerknaben im Gegensatz zu den übrigen für Unterricht, Verpflegung und Unterkunft nichts zu bezahlen. In der Abtei Seeon befand sich ein Seminar mit acht bis zehn Schülern, vier davon waren als die sogenannten „Musikantenbuben“ für ihre Dienste auch in Speise und Trank bevorzugt.

In Tegernsee gab es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts jeweils vier Sängerknaben, denen unentgeltliche Verpflegung gewährt wurde. Sie hatten hier wie anderswo vom neunten oder zehnten Lebensjahr an für etwa zwei Jahre Musikdienste im Kloster zu leisten; ihr Tagesablauf war nach einer erhalten gebliebenen „Zeitordnung vor die Musikanten Jugendt“ aus dem Jahr 1717 genau festgelegt.

„Nach 5 Uhr sollen sie sammentlich aufstehen in silentio sich ankleiden, waschen und alsdann mit aufgerekhten Händen kniend andachtig das Heilige Morgen-Gebett verrichten, nach selbem sich gleich ein ieder zu seiner Lection lehrnen begeben, sich darbey zichtig und still verhalten.

Umb 7 Uhr werden sie die Heilige Messe mit Andacht hören. Um halbe acht Schuell bis halbe 9 Uhr.

Halbe 9 Uhr Musica bis gegen 3 Virlt auf 10 nach welcher respiriren (— Ruhepause —).

Umb 10 Uhr ist das Mittagessen, vor und nach selben allzeit wochentlich einer laut vorbettet, dann die andern still nachbetten. Yber tisch soll zu Mittag als zur Nacht allzeit was weniges aus einem geistreichen Büchlein von dem Lectore gelesen werden.

Nach Essen und vollbrachtem Tischgebet recreation bis auf 12 Uhr. Das wird einmahl und alle mahl verboten mit Wirffl und Kardten spillen, welche Verbottybertretung allzeit getrafft wird. Item in der recreation die gar zu grosse Ausgelassenheit, Rauperey (mutwillige Büberei), Nachnamen (Spottnamen geben), Raufen und schlagen, mit steinen oder schneeballen werfen wird nit gestattet.

Nach den 12 (Uhr) Gebett begeben sie sich still mit einand in silentio paar und paar zum Venerabile (in die Kirche), alda 7 Vater unser, 7 Ave Maria

(und) sovill Gloria Patri mit angehangtem Glauben zu gewinnen einen Heiligen Ablaß, den selben tag kann erlanget werden.

Diesen folgt Musica bis halbe 2. Halbe 2 bis ganze 3 Uhr Schola.

Von ganze 3 Uhr bis 4 Exercitium Musicum (Musikunterricht), wie auch die Untderweisung der angehenden (neu hinzugekommenen) Knaben durch den Wochner (wochendiensthabenden Pater).

Von 4 bis 5 Uhr schreiben oder Rechnen, oder nothen schreiben nach ieden tags der oberen befelch, und das in silentio.

Umb 5 Uhr das Nachtessen, bey welchem das immer was zu Mittag essen gemeldet worden, zu halten ist. Alsdann recreatio bis man das Chorgloglein zur Complet leithet, under disem Zeichen gehen sie zichtig mit einand in ihr Lehrstuben, setzen sich zusammen und betten den Heiligen Rosenkranz für Regirenden Gnaden Herrn Praelaten und löblichen Closters angelegenheiten. Disen folgt von den wochentlichen Lectore das geistliche Lesen bis zur Ankunft des Patris Moderatoris.

Halbe 8 Uhr Examen Conscientiae (Gewissenserforschung) und Nachtgebett auf das sie gegen 9 Uhr in göttlichen schuz befolchen die nothwendige Ruhe geniessen mögen.

Ut in Omnibus Glorificetur Deus.“

Es war ein wahrlich reiches und anstrengendes Tagespensum, das die Buben damals zu absolvieren hatten. Um dabei die gebührliche Ordnung gewahrt zu wissen, wurde ein strenges Regiment geführt. Die Liste der bei Androhung von Strafen zu beachtenden Verbote ist nicht kurz:

„Verbott so zu beachten.

Erstens alle sondern gemeinschaft mit einigen Herrn aus dem löblichen Convent ist under großen straff verboten, noch vill weniger wird gestattet mit ihnen in heimlichen Orthen oder verstollens zu spillen.

Karten, wirffl ohne austrühliche Verlaubung Patris Moderatoris zu gebrauchen, oder zu haben ist scharff zu straffen.

Rauffen, schlagen, Nachnamen, feindschaften, bissige Reden, Ungebirliches laufen, mit stein, Koth oder schnee ballen werffen, wird allezeit, nach gebir sein straff mit sich ziehen.

Liegen (Lügen), Ungeziemende reden, betriegen bleibet nit ungestrafft.

Mit frembden Bueben gemeinschaft und bey der recreation mit zu gedulden ist verboten, und wan der Monitor solches Patri Moderatori nit werend begebenheit anzeigt und sich beklagt, wird solch als nachlessig einbüßen.

Theyschlen, Kaufen und Verkhauffen ohne Vorwissen und Verlaub Patris Moderatoris wird nit geduld sondern abgestrafft.

Heimliches Gelt ohne Verlaub Patris Moderatoris haben wird nit gedult sondern verboten.

Zwakh (stehlen) und mit sich gehen lassen das nicht sein wird bis auf das bluth abgestrafft. Roches opst oder andere schädlichen speisen essen wird nit ungestrafft vorbey gehen.“

Michael Vogt, einst Sängerknabe in der Abtei Michelfeld, berichtet in sei-

nen Erinnerungen: „Wir machten an einem Vakanztage einen Spaziergang, kamen zu Haselnußstauden und füllten unsere Nasentücher mit Haselnüssen, die kaum reif waren. Ein Bedienter des Klosters, der uns auf dem Heimweg antraf, sah die Haselnüsse in unseren Nasentüchern, und da selbe nur für den Gebrauch des Klosters waren, so wurden wir so durchgeprügelt, daß keiner mehr sitzen konnte. Auf dieses hin nahm ich die Flucht. Zu Haus angekommen, verbarg mich die Mutter vor dem Vater, der eben abwesend war, und ließ mich durch den Schulgehilfen sogleich wieder ins Kloster führen. Da angekommen, wurde ich auf eine Bank gebunden und mit Haselnußstöcken so gehauen, daß ich nicht mehr aufstehen konnte. Der dasige Doktor, damaliger Zeit nur ein Barbier, untersuchte meinen Hintern, der alle Farben wie ein Regenbogen hatte, und um die Schmerzen und Geschwulst zu stillen, mußte ich warme Überschläge darauf machen.“

Die Singknaben mußten damals einiges über sich ergehen lassen. Dank der gründlichen Ausbildung und der ständigen Heranziehung in der musikalischen Praxis sind aber aus ihnen zahlreiche trefflich gebildete Sänger und Musiker hervorgegangen. Von ihrer stimmtechnischen Leistungsfähigkeit vermitteln die zum Teil recht virtuosen Solopartien der erhaltenen Klostermusikalien einen deutlichen Eindruck.

Nicht wenige der Singknaben brachten es später zu geachteten Stellungen. In Andechs hatte von 1797 bis 1800 der berühmte Kirchenkomponist Caspar Ett seine Ausbildung erfahren, dessen „Laudate Dominum“ am 19. November 1980 bei der Papstmesse auf der Münchener Theresienwiese aufgeführt wurde. In Weltenburg erhielt der dann in Italien als Opernkomponist so erfolgreich Johann Simon Mayr seine musikalische Grundausbildung, und in Tegernsee finden wir von 1790 bis 1794 den späteren Münchener Hofkapellmeister Johann Kaspar Aiblinger unter den Singknaben.

In Aiblingers Nachlaß hat sich ein kleines Lieder- und Notizbüchlein aus der Tegernseer Zeit erhalten, in welchem er den Tageslauf im Seminar während des letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts festgehalten hat. Hier wird der Ablauf aus der Sicht eines Singknaben in wenigen Worten geschildert. Im großen und ganzen hatte sich seit 1717 nicht allzuviel geändert, dennoch scheint sich die Atmosphäre — in der Zeit der beginnenden Aufklärung — doch ein wenig gelockert zu haben.

„Im Sommer: Weckt man mit der Ratsche um $\frac{3}{4}$ auf 5 Uhr, um $\frac{1}{4}$ über 5 Uhr giengen wir zum Beten, welches nicht gar kurz war, hernach zum Studieren, und bereiteten uns auf die Schul vor, bis 7 Uhr, dann giengen wir in die 7 Uhr Messe, wenn das Amt nicht figurirt gewesen ist, denn wenn es figurirt war, kam der Pater Professor um 7 bis 9 Uhr, sonst aber von 8 Uhr bis 10 Uhr, um halbe 8 Uhr holte man die Suppe und wir aßen sie. Von 10 Uhr bis 11 Uhr war Musikstund. Von 11 bis 12 Uhr Tischzeit. Von 12 bis $\frac{1}{2}$ 1 Uhr Erholung. NB. zu wenig; beym Tisch im Seminario standen sie oft erst um Viertel über 12, um halbe Eins erst auf.

Von $\frac{1}{2}$ 1 bis $\frac{3}{2}$ 2 Uhr Musik oder Studierstund. Von $\frac{3}{2}$ 2 bis 2 Uhr zum Studieren auf die Vorbereitung zur Schul. Von 2 bis 4 Uhr hielt der Profes-

sor Schul. Von 4 bis 5 Uhr Musikstund. Von 5 bis 6 Uhr Tischzeit. Nach dem Tisch wiederum Erholung bis $\frac{1}{2}$ 7 Uhr; um $\frac{1}{2}$ 7 Uhr bis Angelia Domini Studien, die besten Musikanten machten, wenn es ihnen beliebte, Musik meistens den gnädigen Herrn. Die übrige Zeit war gar nichts bestimmtes bis wir betteten und ins Beth giengen. Ende.

Erchtag (Dienstag) und Donnerstag waren die bestimmten Vakanz Täge in der Woche. Da hatten wir in der frühe Schul, im Nachmittag bis 3 Uhr Vakanz. Wenn wir mit dem Pater Professor spazieren giengen, blieben wir meistens bis 4 Uhr aus.“

Das zuvor mit 10 Uhr recht früh angesetzte Mittagessen fand nun eine Stunde später, um 11 Uhr, statt. Die anschließende Ruhezeit war um eine halbe Stunde gekürzt und scheint nach Aiblingers Bemerkung bei längerer Dauer des Mittagmahls im Konvent nicht selten auch ganz ausgefallen zu sein. Dem Musikunterricht und dem Musizieren waren in beiden Plänen täglich etwa drei Stunden vorbehalten.

Der praktische Musikunterricht erstreckte sich in erster Linie auf den Gesang, daneben wurde aber auch das Spiel auf den Instrumenten gelehrt, hauptsächlich Violine und Orgel. Die begabten Instrumentalisten unter den Klosterschülern hatten öfters Gelegenheit, mit ihrem Können hervorzutreten, sei es im Spiel vor den Konventualen oder vor Gästen, sei es bei anderen musikalischen Darbietungen auch außerhalb des Klosters. Zu besonderen Anlässen gab es da zum Beispiel Wassermusiken auf dem Tegernsee. So wurde beim Besuch des Freisinger Fürstbischofs im August 1786 der hohe Herr während der Fahrt auf dem See von einem mit zwanzig Knaben besetzten Schiff begleitet, die auf ihren Instrumenten wacker musizierten.

Über die Kleidung der klösterlichen Singknaben erzählt Michael Vogt: „An gemeinen Sonntagen hatten wir graue Röcke, kurze Hosen und blaue Strümpfe. An sogenannten Priorfesten, an denen nämlich der Prior das Hochamt hielt, grüne Röcke mit roten Krägen, grüne Hosen und graue Strümpfe. An großen Festen oder Prälatenfesten grüne Röcke mit roten Krägen und Goldborten darum, grüne Hosen und weiße Strümpfe und Hüte mit Goldborten.“

Einmal mußte Vogt an einem Festtag morgens vier Uhr als Altsolosänger zusammen mit drei anderen Singknaben mit zu einer Wallfahrtskirche fahren, wo zum Patronatsfest mehrere Gottesdienste gehalten wurden. In der ersten Messe hatte er zu ministrieren: „Während der Messe zeigten die Leute unter anhaltendem Gelächter auf mich, so daß ich auch mitlachte. Als ich zur ersten Einsenkung die Altarstufen hinauftrat, fing auch der Professor, der die Messe las, zu lachen an. Vom Altar herabtretend, blickte ich abwärts: oh, welcher Schreck! Ich hatte an einem Fuß einen blauen, am andern einen weißen Strumpf. Tags vor der Reise ordnete ich wohl meine Kleider, allein vor lauter Freude auf die Fahrt betrachtete ich die Strümpfe nicht, und als wir morgens abfuhren, war es noch dunkel. Nach geendeter Messe aber lief mir alles Volk nach, und während dem Mittagessen, wo auch die benachbarten Geistlichen anwesend waren, mußte ich vor dem Tisch stehen,

damit alle meine Fußbekleidung betrachten konnten, hatte aber weder Mangel am Essen noch am Trinken.“

Vogt's Musiklehrer war P. Sebastian Daisenberger, der auch einige musiktheoretische Schriften veröffentlicht hat. Eines Tages war er plötzlich verschwunden: „Da die sogenannte Klausur, wo die Religiösen wohnten, immer geschlossen war und zur Pforte niemand außer der Pfortner einen Schlüssel hatte, so war es unbegreiflich, wo Pater Sebastian hingekommen war. Es war am Donnerstag, wo er vermißt wurde. Alle Freitag wird auf dem Chor um 9 Uhr morgens von den Singknaben *Tenebrae factae sunt* mit der großen Orgel begleitet gesungen. Wie nun der Organist im Pedal den untersten 16-Fußton antritt, entsteht ein fürchterlich Gebrüll. Vor Schrecken entläuft der Organist mit uns Singknaben. Wie nun die Religiösen mit Bedienten herbeieilen, entdecken sie den Pater Sebastian in der großen Orgelpfeife. Hinter der Orgel befand sich eine Stiege, die in den Kirchturm führte. Vermutlich wollte Pater Sebastian in den Kirchturm, verfehlte die Treppe und fiel in die Orgelpfeife. Die Pfeife wurde nun herausgenommen, das obere Blatt abgelöst, Pater Sebastian halb tot herausgenommen, kam nie mehr zum Verstand und starb bald darauf.“

Musiktheater

Eine bedeutsame Rolle im Kulturleben der Klöster spielte vor allem in den Abteien mit größeren Studienanstalten das Theaterspiel. Zum Schluß des Schuljahres, aber auch bei anderen festlichen Gelegenheiten, wurden jeweils neu gedichtete und komponierte Theaterstücke aufgeführt. Die Rollen der Sänger und Schauspieler wurden begabten Schülern übertragen. Auch im Orchester spielten Knaben aus dem Seminar.

Vorbilder für die älteren lateinischen Spiele lieferte in erster Linie das Theater der Jesuiten. Formal bestand eine Aufführung in der Regel aus einem mehraktigen Schauspiel, das mit einem musikalischen Prolog eingeleitet wurde und in dessen Zwischenakte musikalische Intermedien eingelegt waren. Beide Teile, das Schauspiel und die musikalisch gestalteten Abschnitte, hatten eigene, durchlaufende Handlungen und beide standen in inhaltlichem Bezug zueinander. Bei der Tausendjahrfeier der Abtei Tegernsee im Jahr 1746 schilderte das gesprochene Schauspiel die Vorgeschichte der Gründung und die Stiftung des Klosters durch Albert und Oatker aus dem bayerischen Adelsgeschlecht der Huosi, die musikalische Nebenhandlung aber hatte in einer allegorischen Rückschau auf die Klostersgeschichte die Verwüstung der Abtei durch ein himmlisches Straffeuer und seine Wiederaufrichtung und neue Blüte zum Inhalt. Komponist war P. Columban Praeisauer aus der Benediktinerabtei Rott am Inn. Leider ist von ihm kein musikalisches Werk erhalten geblieben. Der Tegernseer Klosterkomponist P. Marian Praunsperger war vier Jahre zuvor verstorben. Der gebürtige Salzburger hatte mehrere lateinische Spiele in Musik gesetzt und auch einige bei den Münchener Jesuiten aufgeführte Schuldramen vertont. Zu dem um 1710 entstandenen Stück „Phoenix redivivus“ ist seine Musik überliefert. Sie

ist ein schönes Beispiel für die an venezianischen Vorbildern geschulte Musiksprache des Tegernseer Musikers.

Die klösterliche Theatermusik war Gelegenheitsmusik. Die Spiele wurden in der Regel ein- bis zweimal aufgeführt und dann nicht wieder vorgenommen. Zu neuen Anlässen wurden Text und Musik wieder neu geschrieben, Dichter und Komponisten gab es bei den Benediktinern ja in allen Klöstern, notfalls half auch ein Nachbarkloster aus. So ist verständlich, daß infolge der meist nur einmaligen Aufführung heute nur noch wenige Beispiele klösterlicher Theatermusik im Original nachzuweisen sind: Das meiste ging verloren. Dennoch ist heute doch noch mehr für das Theater komponierte Musik überliefert, als zu vermuten wäre. Wie erst in den letzten Jahren festgestellt wurde, sind in den Klöstern Teile der Musik zu Theaterstücken, einzelne Arien, Duette oder Chöre, später in Kirchenwerke umgearbeitet worden. Das Verfahren ist im 18. Jahrhundert keineswegs unbekannt, hat ja doch auch Sebastian Bach Musik aus seinen weltlichen Kantaten später in Kirchenkantaten oder auch in seinem Weihnachtsoratorium wiederverwendet. Leider ist konkret nur in wenigen Fällen nachweisbar, ob es sich bei erhaltenen klösterlichen Kirchenwerken um Originale oder um Bearbeitungen handelt. Die Handschriften enthalten nur ganz gelegentlich eine Kennzeichnung als Bearbeitung.

Umarbeitungen weltlicher Musik in Kirchenwerke erstreckten sich nicht nur auf die Theatermusik des eigenen Klosters. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden mancherorts auch Werke anderer bekannter Musiker in ähnlicher Weise transformiert. So sind verschiedentlich Arien und Chöre aus Mozartschen Opern durch die Unterlegung lateinischer geistlicher Texte zu Offertorien oder auch ganze Messen arrangiert worden. Freilich stieß ein solches Verfahren auch auf Kritik und wurde nicht überall praktiziert.

Im Schultheater der Benediktiner setzte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehr und mehr das deutschsprachige Singspiel vor den lateinischen Stücken durch. Zu den besten Librettos gehörten diejenigen, die der Prüfeningener Abt Rupert Kornmann gedichtet hat. Eines dieser Melodramen, wie man diese Singspiele auch nannte, wurde 1792 am Wahltag des Abtes in Prüfening aufgeführt. Es trägt den bezeichnenden Titel „Daphnis“ und vermittelt die Stimmung der Schäferspiele des 18. Jahrhunderts.

Ein schon 1791 aufgeführtes Singspiel von Rupert Kornmann hat der Weltenburger Benediktiner und Musikdirektor P. Benno Grueber in Musik gesetzt. Es trägt den Titel „Die zween Dorfschullehrer“ und stellt in den Mittelpunkt seiner Handlung ein aktuelles Problem aus der pädagogischen Praxis. Hier werden in dem alten Schullehrer Fuchs und dem jungen Lehrer Liebwerth die veraltete, auf Strenge gegründete Zucht, und die neue, verständnisvolle, auf die Ideen der Aufklärung gestützte Erziehungsmethode einander gegenübergestellt. Die alte Erziehungsmethode und ihre Vertreter werden angeprangert und bloßgestellt. Der alte Lehrer Fuchs ist ein Trinker; er hält sich am liebsten im Wirtshaus auf, wo er im Kreise seiner ehemaligen Schüler zecht. Von anderer Art ist der junge Lehrer Liebwerth. Er will die

Kinder für das Gute erziehen. Er führt sie hinaus in die Natur und leitet sie an, Bäumchen zu pflanzen. Mit Gesang will er seinen Schülern den Begriff der Pflicht beibringen. Schließlich muß am Schluß auch Lehrer Fuchs die neue, bessere Methode anerkennen.

Die klösterlichen Theateraufführungen waren nicht nur für die Abteien und ihre Zöglinge von Bedeutung. Die Spiele waren auch Gästen zugänglich und boten weiten Kreisen auf dem Lande die einzige Möglichkeit, anspruchsvolleres Musiktheater in oft recht qualitativvoller Interpretation zu erleben. Wie die Theaterproduktionen erreichten auch die kirchenmusikalischen Aufführungen einen großen Kreis an Gläubigen. Beide vermittelten oft bestimmende Eindrücke und Anregungen, die vor allem bei der musikbegabten Jugend Früchte trugen. So bewirkten die Klöster durch ihre Lehrtätigkeit wie auch durch ihre aktive Musikübung eine Hebung der Musikkultur im ganzen Land, und dies vor allem auch in Gebieten, die weitab von den Städten lagen.

Ausblick

Das Jahr 1803 brachte mit der Säkularisation und dem Aufhören der klösterlichen Gemeinschaften ein jähes Ende der segensreichen Kulturpflege, die ganz wesentlich von den Benediktinern getragen worden war. Die Seminare, die gleichsam als kleine Musikonservatorien in breiter Streuung gewirkt hatten, wurden aufgelöst, die Konventualen mußten ihre Abteien verlassen. Die Bestände an Musikinstrumenten und Musikalien wurden teils versteigert und verstreut, teils auch der Vernichtung preisgegeben. Jahrzehnte sollte es dauern, bis die so entstandene schmerzliche Lücke im Musikleben Bayerns durch neue Initiativen wenigstens zum Teil wieder ausgeglichen werden konnte. Manche der im 19. Jahrhundert wiederbelebten Benediktinerabteien wie Metten, Scheyern, Ettal oder St. Stephan in Augsburg versuchten mit Erfolg an die alten Traditionen anzuknüpfen. In ihren Gymnasien wurde und wird wieder besonderer Nachdruck auf einen guten Musikunterricht gelegt. Doch war mit dem Jahr 1803 die alte Bedeutung der Benediktiner im Kulturleben Bayerns und die musikalische Glanzzeit der Abteien zu Ende gegangen. Die Verbürgerlichung des Musiklebens hat neue Voraussetzungen und Gegebenheiten geschaffen.

Unvergessen und durch die erhaltenen Quellen eindrucksvoll belegt ist der maßgebliche Anteil der Benediktiner an dem Wachsen der bayerischen Musikkultur in rund tausend Jahren.

Literatur

Fink, Wilhelm, OSB: Beiträge zur Geschichte der bayer. Benediktinerkongregation, Metten 1934 (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige. IX. Ergänzungsheft), S. 155–197.

Frotscher, Gotthold: Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, Bd. 1, Berlin 1935, S. 470 ff. u. Bd. 2, Berlin 1936, S. 1048 ff.

Kataloge bayerischer Musiksammlungen. Hrsg. von der Generaldirektion der bayer. Staatl. Bibliotheken.

Bd. 1: Thematischer Katalog der Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tegernsee und Benediktbeuern, bearb. von Robert Münster und Robert Machold, München 1971.

Bd. 2: Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Benediktinerinnenabtei Frauenwörth und der Pfarrkirchen Indersdorf, Wasserburg am Inn und Bad Tölz, unter der Leitung von Robert Münster bearb. von Ursula Bockholdt, Robert Machold und Lisbet Thew, München 1975.

Münster, Robert: Aus dem Rottenbacher Musikleben im 17. und 18. Jahrhundert, in: 900 Jahre Rottenbuch. Beiträge zur Geschichte und Kunst von Stift und Gemeinde. Hrsg. von Hans Pörnbacher. Weissenhorn 1974, S. 130.

ders.: Die Musik in den bayerischen Klöstern seit dem Mittelalter, in: Musik in Bayern I. Bayerische Musikgeschichte, Tutzing 1972, S. 243–260.

ders.: Kurfürst Max III. Joseph von Bayern und die musizierenden Patres von Kloster Seeon, in: Mozart-Jahrbuch 1960/61, Salzburg 1961, S. 195–205.

ders.: Fragmente zu einer Musikgeschichte der Benediktinerabtei Tegernsee, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens 79, Ottobeuren 1968, S. 79 ff.

ders.: Mozarts „Tantum ergerl“ KV 142 und KV 197, in: Acta Mozartiana 10, 1963, H. 3, S. 57 (mit Notizen zur Musikpflege in der Abtei St. Veit zu Neumarkt).

Musica Bavarica. Schallplattenreihe. Hrsg. von Alois Kirchberger und Robert Münster. Mit Musik aus den Benediktinerabteien Andechs, Attel, Benediktbeuern, Eichstätt-St. Walburg, Ettal, Füssen, Frauenwörth, Irsee, Kempten, Oberelchingen, Ottobeuren, Niederaltaich, Rott am Inn, Seeon, Tegernsee und Weltenburg mit Einführungen von Robert Münster, Adolf Layer, Rupert Brandlmeier OSB und Alfred Goldmann. München 1967 ff.

Répertoire international des sources musicales — Internationales Quellenlexikon der Musik. Bd. 1 ff., Kassel 1971 ff.

Vogt, Michael: Erinnerungen eines wandernden Musikers, Basel 1971, S. 14 ff.