

## Zur Musikgeschichte oberschwäbischer Klöster des 17. und 18. Jahrhunderts\*

Von Konrad Küster – Grafenhausen

Wer als Ortsfremder mit dem Auto von Reutlingen zum Bodensee fährt, dem bietet der Anblick der barocken Klosterkirche in Zwiefalten sicherlich einen unerwarteten, überwältigenden Anblick. Hinter Zwiefalten erhebt sich die Straße aus dem Talgrund, und von einem letzten Ausläufer der Schwäbischen Alb aus wird bereits die nächste barocke Klosteranlage sichtbar, die Prämonstratenser-Reichsabtei Obermarchtal. Hier könnte auch jener Ortsfremde begriffen haben, daß er einen neuen geographischen, zugleich aber auch einen neuen kulturhistorischen Raum erreicht hat: nicht nur den Nordrand des oberschwäbischen Alpenvorlandes, sondern auch „das oberschwäbische Barock“.

Demjenigen, der sich mit der Kulturgeschichte Oberschwabens befassen will, geht es in mancher Hinsicht ähnlich wie jenem Ortsfremden: Den Zugang zu ihr findet man, ob man will oder nicht, über die Bildende Kunst des Barock, des Rokoko und des frühen Klassizismus. Sie tritt uns als ein relativ einheitlicher Komplex entgegen, der aber sowohl historisch wie geographisch ziemlich weitläufig ist: Zwar lassen sich wesentliche Detailströmungen wie etwa die Voralberger Schule in einen Raum eingrenzen, dessen Konturen man mit den Flußläufen von Lech, Donau, Oberrhein und Aare/Limmat umschreiben kann, in dessen Zentrum somit Oberschwaben liegt<sup>1</sup> – doch wesentliche Aspekte in diesem Zentrum werden auch von ganz anderen Kräften bestimmt. Man kann hierzu auf Weingarten und Meßkirch verweisen, wo das Werk der Brüder Asam hineinspielt, das ansonsten von Mannheim bis Wahlstatt in Schlesien, von Michelfeld in der Oberpfalz bis Einsiedeln in der Schweiz reicht, mit München als Zentrum. Ähnlich könnte man auch den Böhmen Balthasar Neumann nennen, dem man über die Grafen von Schönborn in der Baugeschichte der bischöflichen Residenzen nicht nur in Würzburg und Bruchsal, sondern auch in Meersburg begegnet und der ebenso in Neresheim tätig wurde.

Die Bildende Kunst des oberschwäbischen Barock ist offenkundig das Ergebnis verschiedener internationaler Strömungen, die einander überschneiden. Die

\*) Überarbeitete Fassung eines Vortrags, der am 8. Oktober 1989 anlässlich der Jahrestagung der Historischen Sektion der Bayerischen Benediktinerakademie in Zwiefalten gehalten wurde.

1) Vgl. die Übersichtskarte in: Werner Öchslin (Hrsg.), Die Voralberger Barockbaumeister, Ausstellung in Einsiedeln und Bregenz zum 250. Geburtstag von Br. Caspar Moosbrugger, Einsiedeln 1973, S. 21 und Tafel V.

Architekten, Stukkateure und Maler, die dort wirkten, waren in der Regel weder gebürtige Oberschwaben noch hatten sie in diesem Gebiet für längere Zeit ihren ständigen Aufenthalt; der internationale Charakter kommt nicht nur darin zum Ausdruck, daß sie sich am gesamteuropäischen Kunstgeschehen orientierten, sondern die Wirkungsstätten jedes einzelnen sind über einen großen geographischen Raum verstreut. Anders die Musik in den oberschwäbischen Klöstern: Sie war immer zunächst eine Angelegenheit, an der ausschließlich ortansässige Künstler beteiligt waren. Häufig hatten sie ihre Heimat im Kloster selbst (spätestens im 18. Jahrhundert war es die Regel, daß zumindest der Musikdirektor eines Klosters dem geistlichen Stand angehörte). Das war aber bei den Künstlern, die die oberschwäbischen Barockkirchen schufen, gerade nicht die Regel; eine Ausnahme hiervon ist Br. Caspar Moosbrugger aus Einsiedeln, einer der Vordenker des Barockkonzepts für die Weingartner Klosteranlage. Insofern spielt sich die Musikgeschichte der oberschwäbischen Klöster unter völlig anderen Voraussetzungen ab als die Kunstgeschichte.

Auch zur Musikgeschichte dieses Raums hat man allerdings den einfachsten Zugang, wenn man die Zeit kurz vor 1800 als Einstieg wählt<sup>2</sup>: Aus dieser Zeit sind vergleichsweise umfangreiche Notenbestände erhalten geblieben, und mit ihnen läßt sich ein einigermaßen zuverlässiger Einblick in das Musikleben gewinnen. Zu erwähnen sind daneben für jene späteste Zeit oberschwäbischer Klostermusik auch die Säkularisationsakten, aus denen man bisweilen recht detaillierte Zusatzinformationen erhält. Allerdings erreicht man über diesen Einstieg, mit dem man von 1803 aus rückwärts in die Musikgeschichte Oberschwabens eindringt, relativ schnell eine kaum überwindbare Barriere. Kann man die kunsthistorische Situation Oberschwabens um 1800 noch als Nachwirkung des oberschwäbischen Barock empfinden und dessen Geschichte bis weit ins 17. Jahrhundert hinein zurückverfolgen, so erreicht man bei der Erforschung der Musikgeschichte die eigentliche oberschwäbische Barockzeit gerade nicht: Schon um 1760/70 ist der Weg in die Geschichte zu Ende. Anstelle der Notenbestände aus jener Zeit findet man nur selten mehr als leere Einbanddeckel, die sich zumeist allein deswegen erhalten haben, weil man ihr Inneres nach außen kehren, den Einband also für ein neues Werk weiterverwenden konnte. Das allerdings ist kein Spezialproblem Oberschwabens: Bevor man erkannte, daß auch die Kompositionen vergangener Zeiten ihren Reiz haben, gehörte Musik gewöhnlich zu den Dingen, die veralte-

- 
- 2) Es sei denn, man befaßt sich mit mittelalterlicher Musikgeschichte. Der Weg über das 18. Jahrhundert ist auch in der Geschichte als Ansatzpunkt zur Beschäftigung mit der jüngeren Musikgeschichte Oberschwabens gewählt worden; vgl. hierzu die grundlegenden Studien von Ludwig Wilß (Zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern im 18. Jahrhundert, Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, 1, Stuttgart 1925), in der auch Verhältnisse des 17. Jahrhunderts berücksichtigt werden, und Willi Siegele (Musik des oberschwäbischen Barock, in: Der Barock, seine Orgeln und seine Musik in Oberschwaben, zugleich Bericht über die Tagung in Ochsenhausen 1951, 1. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde, Berlin/Darmstadt 1952, S. 40–58).

ten. Der Geschmack wandelte sich auf diesem Gebiet obendrein sehr rasch; daher konnte noch Mozart im Frühjahr 1783, also bereits in der Umbruchzeit hin zu einem breiteren historischen Interesse, seinem Vater vom Musizieren mit einigen Freunden schreiben: „Wenn es wärmer wird, so bitte ich unter dem dache zu suchen, und etwas von ihrer kirchenMusic zu schicken; – sie haben gar nicht nöthig sich zu schämen. – Baron van suiten, und Starzer, wissen so gut als sie und ich, daß sich der Gusto immer ändert – und aber – daß sich die Verränderung des gusto leider so gar bis auf die kirchenMusic erstreckthat; welches aber nicht seyn sollte – woher es dann auch kömmt, daß man die wahre kirchenMusic – unter dem Dache – und fast von Würmern gefressen – findet“<sup>3</sup>.

In Oberschwaben verhielten sich die Dinge nicht anders: Auch hier war zur Zeit der Wiener Klassik die Musik des eigentlichen oberschwäbischen Barock bereits veraltet. Daher hat sich aus oberschwäbischen Klöstern in der Regel nur das jeweils letzte Repertoire (das aus der Zeit unmittelbar vor der Säkularisation) in relativ großem Umfang erhalten. Aus früheren Epochen sind dagegen die vergleichsweise nicht sehr zahlreichen Drucke und Prachthandschriften erhalten geblieben, vor deren Vernichtung man häufig nur angesichts ihres Wertes zurückschreckte.

Die Musik entstand grundsätzlich nur für den Gebrauch an einem einzigen Aufführungsort: An jedem Ort war ein anders strukturiertes Ensemble vorhanden. Im 18. Jahrhundert hatte sich zwar durchgesetzt, daß der Grundbestand eines Orchesters ein Streicherensemble sein solle, doch welche zusätzlichen Instrumente verfügbar waren, war von Ort zu Ort verschieden. Besonders war schließlich die Vokalbesetzung von örtlichen Gegebenheiten abhängig: Waren alle Chorstimmen gleich gut und gleich kräftig besetzt? Standen für jede Stimme gewandte Solisten zur Verfügung? All dieses prägte die Kompositionen nachhaltig. Wollte man ein solches, speziell auf einen Ort zugeschnittenes Werk an einem anderen Ort aufführen, hatte das natürlich wiederum Konsequenzen. Ein Beispiel aus Oberschwaben: Die C-Dur-Messe von Ernest Weinrauch, dem großen Exponenten Zwiefalter Musik am Ende des 18. Jahrhunderts, ist nicht auch in Quellen aus Zwiefalten erhalten geblieben, sondern nur in solchen aus anderen Orten. Die überlieferten Fassungen unterscheiden sich bereits in der Besetzung der Bläserstimmen – einmal enthält das Werk Flötenstimmen, ein andermal Klarinettenstimmen<sup>4</sup>, wohl weil man für die betreffenden Instrumente am Ort gerade über geeignete Spieler verfügte. Welche der beiden Versionen allerdings die originale

3) Wilhelm A. Bauer / Otto Erich Deutsch (Hrsg.), Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Kassel 1962–75, Bd. III, S. 264 (Nr. 739, Z. 12–18; Brief vom 12. 4. 1783).

4) Flötenstimmen in einem Bartensteiner Exemplar; Frau Dr. Gertraut Haberkamp, Arbeitsgruppe Bundesrepublik Deutschland des Répertoire International des Sources Musicales (RISM), München, sei an dieser Stelle herzlich dafür gedankt, daß sie mir den Zugang zu umfangreichem bibliographischem Material eröffnete. Klarinettenstimmen im Exemplar aus Isny: Tübingen, Schwäbisches Landesmusikarchiv am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität (im folgenden: Tmi), D 75.

ist, läßt sich anhand dieser Quellen nicht entscheiden. Wie professionell aber dieses Bearbeiten betrieben werden konnte, zeigt das Beispiel Weingartens: Hier setzte der Bearbeiter seinen Namen neben den des Komponisten auf das Titelblatt des jeweiligen Werks. Besonders aktiv war darin der Musikdirektor selbst, um 1800 Meingosus Gaele; so sind Weingartner Aufführungsmaterialien eben mit Komponistenbezeichnungen wie „Dittersdorf-Gaele“, „Kozeluch-Gaele“ oder „Rosetti-Gaele“ gekennzeichnet<sup>5</sup>.

Diese Eigenständigkeit örtlichen Musiklebens verhinderte zunächst eine größere Verbreitung der Werke. Doch nicht nur die Ensembles waren von Ort zu Ort verschieden, sondern jeder Ort hatte auch seinen eigenen, unverwechselbaren Aufführungsstil. Für dieses Aufbauen einer lokalen Tradition gibt es in Zwiefalten besonders deutliche Anzeichen: Von etwa 1700 an, vielleicht aber schon ein halbes Jahrhundert vorher, dürften alle führenden Zwiefalter Musiker ihre musikalische Grundausbildung in Zwiefalten erhalten haben, eben auch die jeweiligen Musikdirektoren; folglich gab es seitdem in musikalischen Schlüsselpositionen keinen Fremden mehr, jeder war mit den örtlichen Gebräuchen und Traditionen buchstäblich von Grund auf vertraut.

In dieser Eigenständigkeit, die für Anregungen von außen selbstverständlich offen war (freilich nur dann, wenn sie sich am Ort auch wirklich sinnvoll verwenden ließen), entwickelte sich ein Musikleben höchsten Niveaus. Dies läßt sich zunächst wiederum nur für die Situation am Ende des 18. Jahrhunderts darstellen. Schauen wir dafür nochmals nach Weingarten: P. Meingosus Gaele verfügte sozusagen „privat“ über ein Cembalo und besaß eine Notensammlung, die rund 300 Werke umfaßte. Neben seinen geistlichen, pädagogischen und musikalischen Verpflichtungen wirkte er von 1800 an als Küchenmeister<sup>6</sup>. Derartige Kumulierungen von Funktionen innerhalb des Klosterlebens waren offenbar die Regel, und vermutlich war es überhaupt der Normalfall, daß die Konventualen neben ihren sonstigen Verpflichtungen auch musizierten. Dies ist der Eindruck, den ein Biberacher Dokument aus dem Jahr 1802 vermittelt, eine Übersicht über 103 Musiker, die an einer Aufführung eines Oratoriums „Die Schöpfung“ beteiligt waren (es spricht nichts gegen die örtliche Tradition, nach der es sich um die Komposition Joseph Haydns gehandelt habe)<sup>7</sup>. Nur knapp die Hälfte der 103

5) So Tmi (vgl. Anm. 4), C 27, 59 und 98.

6) P. Pirmin Lindner, Profießbuch der Benediktiner-Abtei Weingarten, Kempten/München 1909, S. 88, sowie Anhang, S. 127, zum Bericht P. Constantin Stampfers aus Salzburg über seinen Besuch in Weingarten. Informationen über die Notenbibliothek Gaelles verdanke ich Herrn Rudolf Faber, Ulm.

7) Vgl. für nähere Angaben: Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons, Katalog, Teilband I/2, S. 862, Nr. 1438 (K. Küster). Wiedergabe der Übersicht in: Franz Schlegel, Justinus Heinrich Knecht, Ein Biberacher Komponist, Biographie und Werkverzeichnis, Biberach 1980, S. 40. Daß es sich bei dem Werk um Meingosus Gaelles „Adam und Evas Erschaffung“ auf einen Text von P. Sebastian Sailer gehandelt habe, ist aus Gründen der Besetzung unwahrscheinlich; vgl. die Erwähnung dieses Werks bei Ulrich Siegele, Artikel Gaele, Meingosus, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Kassel etc. 1949–1986, Bd. 4, Sp. 1229.

Sänger und Instrumentalisten stammte aus Biberach selbst; hinter ihnen bilden die Musiker aus Klöstern der näheren und mittleren Umgebung die größte Gruppe – allein 30 kamen aus Marchtal, Ochsenhausen und Schussenried, also knapp ein Drittel des Ensembles. Geht man beispielsweise den zehn Personen aus Ochsenhausen ein wenig nach<sup>8</sup>, so sieht man, daß sieben von ihnen Patres waren. Unter ihnen ist für vier auch zu ermitteln, welcher Tätigkeit sie im Kloster nachgingen: Zunächst gehörten der Chorregent und der Organist der musikalischen Abordnung an (P. Anselm Härle und P. Aemilian Rosengart)<sup>9</sup>; der erstere sang Baß, der Organist spielte eine erste Violine. Unter seinen Mitgeigern finden sich allerdings auch die Namen des Ochsenhauser Klosterastronomen P. Gerard Haller und des Klostermalers P. Odo Müller. Über einen Ochsenhauser Bratscher und einen Kontrabassisten (P. Augustinus Schäfer und P. Ambrosius Hannstetter) lassen sich aus der Klostersgeschichte keine weiteren Funktionen als die geistlichen erkennen; sie waren aber wohl kaum hauptberuflich Musiker, denn die beiden Stellen, für die dies am ehesten gilt (Chorregent und Organist), waren ja bereits vertreten. Das gleiche gilt für einen weiteren bratschespielenden Pater, Philipp Kiene; er war allerdings ein so versierter Musiker, daß er nach der Säkularisation als Musiklehrer im schweizerischen Pfäfers ein Auskommen fand. Und Ochsenhausen hatte keineswegs alle seine musizierenden Patres nach Biberach ziehen lassen: Zumindest einer reiste nicht mit, wiederum vermutlich ein sozusagen nebenberuflicher Musiker – dessen musikalisches Format ihm allerdings nach der Säkularisation einen Posten in der Stuttgarter Hofkapelle anzunehmen ermöglichte: Stefan Strobl. Neben jenen sieben Patres war Ochsenhausen durch einen weltlichen Verwaltungsbeamten und einen Kammerdiener vertreten (beide geigten), schließlich auch durch einen Hoftrompeter. Natürlich darf man davon ausgehen, daß sie auch an ihrem Heimatort am Musikleben mitwirkten.

Ochsenhausen vermittelt damit den Eindruck, daß das Musikleben einen hohen Stellenwert im Kloster hatte und ein eminent hohes Niveau erreichte – anders ist bereits das Biberacher Gastspiel an sich kaum erklärbar. Mit den Hinweisen auf acht musizierende Patres erfaßt man knapp ein Fünftel der Geistlichen, die damals in Ochsenhausen lebten. In Weingarten beispielsweise sieht die Situation nicht viel anders aus: In der Zeit um 1800 trat ein Sechstel der Konventualen sogar als Komponist hervor. Von den 46 Religiösen, die die Säkularisation erlebten, sind sieben kompositorisch tätig gewesen: Georg Bernhard, Martial Mayr, Hieronymus Wezel, Meingosus Galle, Michael Steyr, Leonhard Rieff

---

8) Personalgeschichtliche Angaben nach: P. Pirmin Lindner, Verzeichnis aller Äbte und der vom Beginne des XVI. Jahrhunderts bis 1861 verstorbenen Mönche der Rechtsabtei Ochsenhausen (Schluß), in: Diöcesan-Archiv für Schwaben 18 (1900), S. 88–90.

9) Härle wurde allerdings erst im Laufe des Jahres 1803 als Chorregent installiert; sein Vorgänger, P. Beda Schwegler, starb noch 1802. Da die Aufführung der „Schöpfung“ bislang anscheinend nicht näher datiert ist, muß offenbleiben, ob Härle als Vertreter oder designierter Nachfolger Schweglers galt oder lediglich als „normaler“ Musiker nach Biberach reiste.

und Placidus Mayr<sup>10</sup>. Ferner wäre aber auch auf Beda Martin zu verweisen, der zumindest als Bearbeiter hervortrat<sup>11</sup>. Und Meingosus Gaele erklärt in den Säkularisationsakten, weshalb das Kloster über keine einzige Geige und nur über wenig Instrumentalmusik verfüge: „Jeder Liebhaber hat so wie sein eigen Instrument eben so auch seine eigene Stücke.“ Allerdings befanden sich in Klosterbesitz je vier Posaunen, Flöten und Bratschen, und für die Kirchenmusik besaß das Kloster einen 1066 Werkeinheiten umfassenden Notenbestand (Gaele rechnete Werksammlungen jeweils als ein Werk)<sup>12</sup>.

Daß der Wirkungsraum jener Klosterkomponisten trotz des hohen Niveaus oberschwäbischen Musiklebens relativ eingeschränkt war, braucht angesichts der Spezialisierung, die für jeden Ort zu konstatieren ist, nicht zu verwundern. Doch welcher geographische Raum stand der Musik eines oberschwäbischen Klosterkomponisten offen?

Als Ausgangsbeispiel kann man die historische Verbreitung der Werke Ernest Weinrauchs heranziehen. Sie gelangten zu seinen Lebzeiten von Zwiefalten aus in die oberschwäbischen Klöster Ochsenhausen, Gutenzell, Weingarten, Petershausen bei Konstanz und über die Iller hinaus nach Ottobeuren, außerdem in seinen Geburtsort Donauwörth, in die Residenz der Fürsten von Oettingen-Wallerstein nach Harburg, in die katholische Reichsstadt Schwäbisch Gmünd und in die Residenz der Fürsten von Hohenlohe-Waldenburg-Bartenstein nach Bartenstein<sup>13</sup>. Man gewinnt daraus den Eindruck, daß das Wirkungsfeld Weinrauchs sich an der württembergischen Südostgrenze entlang orientierte und etwa den nördlichen Teil des Bistums Konstanz erfaßte; Grenzen nach Westen und Osten sind eher unbestimmt. Dieses potentielle Ausstrahlungsfeld eines oberschwäbischen Klosterkomponisten wird auch auf andere Weise bestätigt. Die Klöster Oberschwabens verfügten abgesehen von Kompositionen, die am Ort selbst entstanden waren, zunächst über einen Grundbestand weiterer Werke aus dem oberschwäbischen Raum<sup>14</sup>. Etwa ähnlich strukturiert wie dort waren Notenbestände noch im Süden des Gebiets, beispielsweise an der Kollegiatkirche St. Stephan in Konstanz<sup>15</sup>; allerdings werden hier auffallend starke Verbindungen in andere

10) Lindner (vgl. Anm. 6), Anhang, S. 99.

11) Nach der Weingartner Praxis kommt nur er für die in Tmi (vgl. Anm. 4) erhaltenen Werke mit den Komponistenbezeichnungen Dittersdorf-Martin (C 28) und Miller-Martin (C 75) in Frage; ferner dürfte er der Schreiber „F. B. M.“ des *Salve Regina* von Franz Xaver Bixi (C 23) sein, einer Quelle aus dem Jahr 1779. Weitere Kopistenfunktionen übernahm um 1795/96 Br. Anton Matt (vgl. Tmi, C 18, 42, 43).

12) Baden und Württemberg... (vgl. Anm. 7), S. 863 f., Nr. 1440.

13) Konrad Küster, *Zwiefalter Klostermusik und oberschwäbische Musikgeschichte*, in: Hermann J. Pretsch (Hrsg.), *900 Jahre Benediktinerabtei Zwiefalten*, Ulm 1989, S. 229–242, hier S. 240 f.

14) Als Ausgangspunkt der Untersuchung dient: Walter Gerstenberg, *Schwäbisches Landesmusikarchiv am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen*, Inventar (masch.), Tübingen 1963.

15) Manfred Schuler, *Das Noteninventar der Kollegiat- und Pfarrkirche St. Stephan in Konstanz*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 58/59 (1974/75), S. 85–103.

Regionen erkennbar. Größere Annäherungen sind an Musikalienrepertoires des erweiterten Rhein-Neckar-Raums festzustellen; derartige Repertoires, beispielsweise aus Bruchsal überliefert<sup>16</sup>, enthalten einen auffällig großen Anteil böhmischer Musik. Traditionell enge Verbindungen zwischen diesem Raum und Böhmen werden bereits darin erkennbar, daß der erzbischöfliche Organistenposten in Mainz jahrzehntelang in Händen von böhmischen Musikern lag und Böhmen auch die eigentlichen Träger der „Mannheimer Schule“ waren, jener führenden europäischen Musikrichtung um die Mitte des 18. Jahrhunderts. In Konstanz läßt sich rund ein Fünftel des Bestands an handschriftlichen Quellen böhmischen Musikern zuordnen; das gleiche gilt für die entsprechenden Bestände geistlicher Musik in Bruchsal (in Oberschwaben sind die Anteile weit niedriger, so in Weingarten unter einem Zwanzigstel). Auch Einflüsse aus der – damals ja auch katholischen – Hofmusik Stuttgarts sind in diesen Repertoires wesentlich stärker als in Oberschwaben<sup>17</sup>. Dieser vom oberschwäbischen Musikleben zu unterscheidende Repertoire-Typ dürfte, soweit auch aus den Quellen breisgaurischer Klöster zu erkennen<sup>18</sup>, den Raum beherrscht haben, der im Westen an Oberschwaben anschließt – grob gesagt, von Konstanz rheinabwärts, weit über die württembergisch-oberschwäbischen Grenzregionen hinaus bis in den Mainzer Raum. Offensichtlich traf dieser Raum allerdings in Bartenstein wieder auf oberschwäbisches Einflußgebiet, dort, wo man die Werke des Zwiefalters Weinrauchs musizierte: Besonders enge musikalische Verbindungen zwischen Bartenstein und Bruchsal ergeben sich durch die Biographie eines Musikers, der an den beiden Orten als Hofkapellmeister wirkte, Johann Evangelist Brandl<sup>19</sup>. Bartenstein und Konstanz scheinen somit gleichermaßen Verschmelzungspunkte des musikhistorischen Raums Oberschwabens mit anderen Räumen gewesen zu sein.

Oberschwäbische und oberrheinische Repertoires überschneiden sich grundsätzlich – von örtlichen Sonderformen abgesehen – in den Werken, die zu ihrer Zeit internationale Ausstrahlung hatten; das sind vor allem Werke aus Salzburg, Wien und den Musikzentren Italiens. Nur in ihnen begegnen die oberschwäbischen Repertoires auch grundsätzlich den oberbayerischen aus dem Münchner

---

16) Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv, 56/1102; vgl. auch Baden und Württemberg... (vgl. Anm. 7), S. 862 f., Nr. 1439.

17) Von dem Stuttgarter Hofkapellmeister Niccolò Jommelli, in Bruchsal mit 7 Werken vertreten, liegen in Tmi (vgl. Anm. 4) aus oberschwäbischen Klöstern nur zwei Quellen Weingartner Provenienz vor.

18) In den Vergleich einbezogen wurden die Informationen über Musikalien aus Kloster St. Trudpert, in: Clytus Gottwald, Die Musikhandschriften der Universitätsbibliothek und anderer öffentlicher Sammlungen in Freiburg im Breisgau und Umgebung, Wiesbaden 1979 (Kataloge der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau Bd. 1, Teil 2), S. 37–45.

19) Fritz Zobeley, Musikverhältnisse am fürstbischöfl. Speyerischen Hofe zu Bruchsal im 18. Jahrhundert, in: Ekkhart, Jahrbuch für das Badenerland 10 (1929), S. 48–56, hier S. 52. Brandls Berufung nach Bruchsal erfolgte 1789. Zu seinen Werken in Bruchsal vgl. Anm. 16.

Raum, die ansonsten wiederum ein neues, spezielles Grundrepertoire haben<sup>20</sup>. Allerdings sind traditionell Verbindungen oberschwäbischer Musiker in den Augsburger Raum nachweisbar; immerhin reicht bereits der skizzierte Wirkungsraum Ernest Weinrauchs in das Nachbarbistum hinein, und Augsburg war im 18. Jahrhundert ein wichtiges Zentrum des Musikaliendrucks, auch für Werke oberschwäbischer Komponisten. Traditionell sind zudem Impulse auch von München aus in das oberschwäbische Musikleben eingeflossen.

Ernest Weinrauch hat mit seinem Werk diesen Raum in einer besonders dichten Weise ausgeschöpft. Er ist somit einer der Komponisten gewesen, die nicht nur für das Musikleben ihres Heimatklosters von zentraler Bedeutung waren, sondern auch die Konturen oberschwäbischer Klostermusik in der Zeit der Wiener Klassik wesentlich mitbestimmt haben. Das ist auch daran zu erkennen, wie lange man seine Werke dort als zeitgemäß empfand: Noch 1794, im Jahr nach seinem Tod, wurde seine C-Dur-Messe im Benediktinerkloster Isny für die Kirchenmusik neu angeschafft – das Werk war damals bereits 25 Jahre alt<sup>21</sup>.

Nicht jedem oberschwäbischen Klostermusiker war ein derartiger Wirkungsraum gegeben, und gute Musik, das sei besonders hervorgehoben, verharnte bisweilen dauernd in der Abgeschlossenheit, in der sie entstand. Der Klosterkomponist Willibold Angeber in Rot an der Rot dürfte mit seinen Werken kaum weiter als bis ins wenige Kilometer rotabwärts gelegene Zisterzienserinnenkloster Gutenzell gedrungen sein, dessen Äbtissin Justina Freiin von Erolzheim er eine Reihe von Werken widmete<sup>22</sup>; nicht einmal im noch näher gelegenen Ochsenhausen nahm man von seinen Werken Notiz.

Derartige Repertoireuntersuchungen können beim derzeitigen Forschungsstand allerdings nur mit einiger Vorsicht vorgenommen werden; auch die hier referierte kann nur Tendenzen wiedergeben, die sich momentan abzeichnen. Dennoch vermitteln sie vielleicht eine Vorstellung vom Funktionieren oberschwäbischen – oder allgemeiner: regionalen – Musiklebens. Man erkennt dabei nicht nur wesentliche Aspekte der musikalischen Infrastruktur im historischen Oberschwaben, sondern auch deren Vielfalt und Reichhaltigkeit, die eine Kategorisierung der Komponisten in „oberschwäbische Groß- und Kleinmeister“ freilich von vornherein unmöglich macht.

Man müßte aber neben dieser sozusagen inneren Dimension oberschwäbischer Musik auch nach der äußeren fragen: Gab es im oberschwäbischen Raum eigentlich auch Musiker, die am gesamteuropäischen Musikleben ihrer Zeit der-

20) Besonders klar in: Robert Münster, Kurfürst Max III. Joseph von Bayern und die musizierenden Patres von Kloster Seeon, in: Mozart-Jahrbuch 1960/61, S. 195–218 (Inventarübersicht: S. 206–209). In den Vergleich einbezogen wurde außerdem: Robert Münster u. a. (Hrsg.), Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Benediktinerinnenabtei Frauenwörth und der Pfarrkirchen Indersdorf [d. i.: ehem. Augustiner-Chorherrenstift], Wasserburg am Inn und Bad Tölz, München 1975 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, 2).

21) Tmi (vgl. Anm. 4), D 75.

22) Tmi (vgl. Anm. 4), G 40–48 (ohne G 43: „Mamslle. Herbstenn.“ zugeeignet).

art aktiven Anteil hatten, daß sich deren Ausstrahlung möglicherweise bis hin zu konkreten allgemein-musikhistorisch relevanten Impulsen auswuchs? Wie steht die oberschwäbische Klostermusik im Konzert der abendländischen Musikgeschichte da?

Die detaillierte Antwort sprengt neuerlich den Rahmen dessen, was aus der Zeit der Wiener Klassik aus Oberschwaben überliefert ist; man kann den gesamten durch das Thema abgegrenzten Zeitraum ausschöpfen und zurückgehen bis in die Zeit der späten Renaissance, in der die vokale Mehrstimmigkeit den oberschwäbischen Raum völlig erfaßt haben dürfte und in der es üblich wurde, daß man Komponistennamen mitteilte. Einige derart exzeptionelle Musiker seien im folgenden kurz porträtiert.

Der erste ist Jakob Reiner (1555–1606). Reiner hatte in Weingarten den Posten des Chorregenten, wie damals üblich, inne, ohne Konventuale zu sein. Er hatte bereits als Chorknabe in Weingarten gewirkt und wurde auf Klosterkosten nach auswärts geschickt, um seine Ausbildung zu vervollkommen: zu dem Frankoflamen Roland Lassus aus dem Hennegau, dem Münchner Hofkapellmeister, der unter seinem italianisierten Namen Orlando di Lasso in die Musikgeschichte eingegangen ist. Reiners Werk ist etwa so weitläufig wie das seines Lehrers und umfaßt im wesentlichen alle Sparten geistlicher und weltlicher Vokalmusik der damaligen Zeit. Seine Werke fanden weite Verbreitung; dies wird bereits daran deutlich, wo sie gedruckt wurden: in München, Dillingen, Konstanz und Frankfurt am Main<sup>23</sup>. Welche Verbreitungsmöglichkeiten damit eröffnet waren, läßt sich mühelos vorstellen, insbesondere da sich die Messestadt Frankfurt mit ihrer europaweiten Ausstrahlung unter den Druckorten befindet. Einen Musiker, der im damaligen Oberschwaben oder in Weingarten überhaupt an die Ausstrahlung Jakob Reiners herangekommen wäre, hat es offenkundig nicht gegeben. Wenn Weingartner Musik also irgendwann in jenem Zeitabschnitt eine internationale Dimension hatte, dann in der Zeit kurz vor 1600 – oder anders: Wenn irgendwelche oberschwäbische Klostermusik damals eine internationale Dimension hatte, dann diejenige Jakob Reiners aus Weingarten.

Ein ähnlicher Höhepunkt folgt für das mittlere Drittel des 17. Jahrhunderts in Zwiefalten; er verbindet sich mit den Werken zweier Musiker. Bereits in den 1620er Jahren hatte die Zwiefalter Klostermusik internationales Flair: Aus den erhaltenen Chorbüchern wird deutlich, in wie reichem Ausmaß der etwa zeitgenössische norditalienische Musikstil rezipiert wurde<sup>24</sup>. Daß dies eine Zwiefalter Spezialität war, darf man wohl noch bezweifeln; diese oder ähnliche Musik dürfte auch an anderen Orten dieser Region bekannt gewesen, die örtlichen Quellen aber nicht bis in neuere Zeit erhalten geblieben sein. Daß man sie in Zwiefalten aufbewahrte, verdanken wir ihrer prunkvollen Aufbereitung: Der

23) Vgl. RISM (vgl. Anm. 4), Serie A/I, Bd. 7, Nr. R 1080–1094.

24) Clytus Gottwald, Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, I. Reihe, I. Band: Codices musici I, Wiesbaden 1964, S. 84–107; Küster (vgl. Anm. 13), S. 231–234.

Musiker und Kalligraph Conrad Mayr schrieb den Notentext ab (er mag auch einige Werke selbst verfaßt haben); dazu zeichnete der Buchmaler Georg Haller ein Titelblatt und die Initialen für die vertonten Texte, der Dichter Thomas Mezler versah die Bände mit Widmungsgedichten an Mayr, und in der Klosterbuchbinderei entstanden kostbare Pergamenteinbände.

Somit bieten diese Chorbücher zunächst einen eindrucksvollen Querschnitt durch das örtliche Repertoire; für diesen Detailaspekt regionaler Musikgeschichtsforschung sind sie eine unschätzbare Quelle. Zudem zeigen sie aber auch, welchen Aufwand man für das Musikleben zu treiben bereit war. Dies wird noch deutlicher an der Ausbildung, die das Kloster wenig später für seinen Chordirektor Johann Brandstetter finanzierte. Wie Jakob Reiner war Brandstetter Laie; seine Biographie ist völlig ungeklärt. Nur einmal tritt er historisch in Erscheinung: 1630 widmet er dem Zwiefalter Abt Balthasar Mader als Frucht seines Unterrichts einen Musikaliendruck – in Venedig<sup>25</sup>. Brandstetters Werk heißt „Nymphae duplicium aquarum“ – die Nymphen von Zwiefalten. Sein Druck umfaßt 24 Werke, in denen er das Spektrum der damals jüngeren italienischen Musik voll ausschöpft, von der noch jungen Monodie bis hin zu spätvenezianischer Doppelchörigkeit. Stets verwendet er ein Generalbaßfundament; seine Musik zeigt bereits hierin unmißverständlich frühbarocke Züge.

Jakob Reiner war von Weingarten aus zu einem berühmten Musiker in Deutschland in die Lehre geschickt worden, der reiche Italienerfahrung hatte; das war teuer. In der Regel dürfte aber die Lehre eines Musikers in Italien selbst noch teurer gewesen sein, und der Zwiefalter Abt war offenkundig so sehr auf musikalisches Renommee seines Klosters bedacht, daß er vor den Kosten nicht zurückschreckte. Auch übrigens nicht vor dem Risiko, das er damit einging: Daß Komponisten, die nach Italien zogen, ein Werk wie Brandstetters „Nymphen“ mit nach Hause brachten (also ein Zeugnis des erfolgreichen Unterrichts), ist nicht selbstverständlich; man muß bedenken, daß es auch darum ging, einen fremden musikalischen Stil auf die eigene kompositorische Arbeit zu übertragen<sup>26</sup>.

Der andere große Zwiefalter Musiker jener Zeit war Leopold von Plawenn (gest. 1682). Als Nachfahre eines Vintschgauer Freisassengeschlechts<sup>27</sup> in Innsbruck geboren, war er 1647 als „Professus Zwifaltensis“ im Vintschgauer Kloster

25) Küster (vgl. Anm. 13), S. 234 f. Außerdem sind Verbindungen Brandstetters nach Andechs anzunehmen; eine Komposition in jenem Druck ist dem dortigen Abt Michael Einslin gewidmet.

26) Dies deutet beispielsweise Orazio Vecchi 1604 in der Widmung seines Werks „Le Veglie di Siena“ an den dänischen König Christian IV. an; vgl. Siegfried Schmalzriedt, Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabriellis, Neuhausen-Stuttgart 1972 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, 1), S. 14.

27) Karl Finsterwalder, Tiroler Namenskunde, Sprach- und Kulturgeschichte von Personen-, Familien- und Hofnamen, Innsbruck 1978 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, 4), S. 209.

Marienberg zu Gast<sup>28</sup>; dies ist das früheste, was von ihm bekannt ist – in Zwiefalten selbst läßt er sich nämlich erst 1656 nachweisen. In vielerlei Hinsicht trat Plawenn in Brandstetters Fußstapfen – nicht zuletzt darin, daß er seine Werke unter den gleichen Titel stellte, unter dem auch Brandstetters Druck von 1630 erschienen war. Daraus könnte man schließen, daß Plawenn Brandstetters Schüler war; Genauer weiß man hierzu wiederum nicht. Ähnlich wie Jakob Reiner bei Orlando di Lasso hätte er somit den Unterricht eines italienerfahrenen Musikers genossen – freilich einen extrem preisgünstigen, da dieser Musiker am Ort zur Verfügung stand.

Plawenns „*Sacrae Nymphae*“, die zwischen 1659 und 1679 in vier Teilen in Innsbruck, Kempten und Ulm erschienen, gehen stilistisch einen Schritt weiter als diejenigen Brandstetters: Plawenn schreibt in seinen Vokalwerken grundsätzlich Streicherbegleitung vor, und es sind von ihm sogar Fragmente reiner Instrumentalwerke erhalten geblieben. Diese Erweiterung der musikalischen Formen erfaßte damals die oberschwäbische Klostermusik auch an anderen Orten; auch dort ging etwa zugleich das Musikdirektorat aus weltlichen in geistliche Hände über<sup>29</sup> – wenn auch nicht so elegant wie in Zwiefalten, wo sich dieser Übergang vor Ort mit dem Unterricht eines italienerfahrenen Laien an einen Novizen verbindet.

Plawenns Werke hatten eine extreme Ausstrahlung: Man musizierte sie nicht nur an ihrem Entstehungsort (das wird man wohl voraussetzen dürfen) und in Plawenns Tiroler Heimat (nämlich im erwähnten Kloster Marienberg), nicht nur in den angrenzenden Gebieten am Oberrhein (in Straßburg) oder in Oberbayern (in Indersdorf und Laufen), sondern auch in Leipzig, wo sich ein Plawenn-Druckexemplar in der nachmaligen Dienstbibliothek Johann Sebastian Bachs befand, und in Stockholm in der schwedischen Hofkapelle<sup>30</sup>. Stockholm wie Straßburg, Sachsen wie Südtirol mit Werken zu erreichen darf für einen Musiker des 17. Jahrhunderts ohne Zögern als etwas Außergewöhnliches bezeichnet werden; gemeinsam mit Brandstetters exzeptioneller Ausbildung ist dies ein Hinweis darauf, daß der Gipfel oberschwäbischer Musikkultur in jener Zeit – gemessen an dem internationalen Format – in Zwiefalten gelegen zu haben scheint. Dagegen nimmt sich die gleichzeitige Ausstrahlung der Messen des Weingartners Antonius Ziggeler, 1669 in Konstanz gedruckt, aus heutiger Sicht deutlich geringer aus: Sie sind lediglich in Konstanz und Einsiedeln nachweisbar<sup>31</sup>.

28) Tagebuch von Abt Jacob Grafinger, Marienberg (Klosterarchiv Marienberg, Sk A 10), Eintragungen zum 13. 3. / 3. 5. 1647. P. Josef Joos, Marienberg, sei für Auskünfte herzlich gedankt. Weitere biographische Details: Küster (vgl. Anm. 13), S. 235–237.

29) Rudolf Reinhardt, Zur Musik- und Theaterpflege im Kloster Weingarten, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte 19 (1960), S. 141–150, besonders S. 147 ff.

30) Marienberg: Klosterarchiv, Musikalienverzeichnis, N: 262. Indersdorf: R. Münster, Frauenwörth . . . (vgl. Anm. 20), S. XV. Die übrigen Nachweise in: K. Küster (vgl. Anm. 13), S. 237.

31) RISM (vgl. Anm. 4), Serie A/I, Bd. 9, Nr. Z 210. Vgl. aber Anm. 34.

Einen vergleichbaren Musiker in der Zeit „des oberschwäbischen Barock“ im engsten Sinne, also etwa aus den knapp 50 Jahren zwischen dem Baubeginn in Obermarchtal 1685/86 und dem Abschluß der Barockisierung in Ochsenhausen 1732, ist bislang nicht bekannt geworden. Gerade aus der Bach- und Händel-Zeit (oder, für den katholischen Raum: die Zeit des Dresdners Jan Dismas Zelenka, der Wiener Johann Joseph Fux und Antonio Caldara oder des Venezianers Antonio Vivaldi) hat sich oberschwäbische Musik anscheinend nicht in größerem Stil erhalten. Erst gegen Ende dieses Zeitraums läßt sich wieder eine Musikerpersönlichkeit vergleichbarer Ausstrahlung ermitteln, nun in Obermarchtal, nämlich für die Zeit um 1740/50 Isfrid Kayser. 1712 in Türkheim bei Kaufbeuren geboren, erhielt er seine musikalische Grundausbildung vermutlich bei seinem Vater, der Schulmeister und Organist war. Mit 20 Jahren, 1732, legte er in Marchtal Probe ab; ob er zuvor dort auch musikalisch intensiver ausgebildet worden ist, ist ungeklärt. Allem Anschein nach genoß er vielmehr anschließend einen großen musikalischen Unterricht – vermutlich aber weder in München noch in Venedig, sondern in Ulm, wohin sich enge Bindungen Kaysers nicht nur zum Augustinerchorherrenstift zu den Wengen, sondern auch zum Münsterorganisten Conrad Michael Schneider nachweisen lassen.

Kaysers Werk ist wiederum sehr breitgefächert: Unter seinen in Augsburg in Druck gegebenen Kompositionen befinden sich nicht nur Vertonungen für Messe und Offizium, sondern auch Cembalowerke und „Kantaten“, wie Kayser sie nennt, nämlich das, was die Zeit als katholische Solomotetten bezeichnete<sup>32</sup> und was uns durch Mozarts Sopranwerk „Exsultate, jubilate“, dreißig Jahre später entstanden, vertraut ist. Kaysers Werke stehen, soweit sie sich erhalten haben, klanglich noch mit beiden Füßen im Barock. Kayser starb 1771; sein jüngstes erhaltenes Werk war damals 17 Jahre alt. Ob es in seinem Werk nach 1754 somit zu einer stilistischen Wende in Richtung auf die Vorklassik kam, ist daher nicht bekannt. Wie nah seine Werke dieser Stilwende allerdings stehen, beweisen seine Parthien für Cembalo von 1746, die in manchen Details ihrer Anlage (wenn auch nicht eben im Klang) Überlegungen der klassischen Sonate antizipieren<sup>33</sup>. Auch scheinen seine Werke insgesamt sehr beliebt gewesen zu sein; ihr Wirkungsraum<sup>34</sup> ist mit demjenigen der Werke Plawenns fast deckungsgleich: Wiederum werden Oberschwaben und Oberbayern ausgeschöpft, und Kaysers südlichster Punkt, Müstair in Graubünden, ist nur wenige Kilometer von Marienberg entfernt; ansonsten tendiert er stärker nach Südwesten (nämlich in den Luzerner Raum nach Engelberg und Sarnen) und in den Raum der heutigen Tschechoslowakei (Kremnitz und Nitra) als der so weit nach Norden ausstrahlende Plawenn. Wiederum ein Gegen-

32) Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752, Faks.-Nachdruck Leipzig 1983 (Documenta musicologica, Druckschriften-Faksimiles, 2), S. 288.

33) MGG (vgl. Anm. 7), Bd. 7, Art. Kayser, Isfrid (U. Siegele), Sp. 768; W. Siegele (vgl. Anm. 2), S. 40.

34) Als Ausgangspunkt haben vorläufig die Werknachweise in kirchlichen und klösterlichen Bibliotheken zu gelten: RISM (vgl. Anm. 4), Serie A/I, Bd. 5, Nr. K 210–216.

beispiel für geringere Ausstrahlung, diesmal aus Zwiefalten: Columban Habisreutinger publizierte 1744, ein Jahr nach Kaysers Messen op. 2, beim gleichen Verleger wie dieser seine Vertonungen der *Imitatio Christi* des Thomas von Kempen; sie dürften über den Raum Oberschwabens und Oberbayerns hinaus nicht bekannt geworden sein<sup>35</sup>.

Unerwähnt blieb bislang die Rolle der Orgelmusik, nicht ohne Grund. Allem Anschein nach waren die Organisten oberschwäbischer Barockklöster erstklassige Improvisatoren; es wäre ohnehin vermutlich nicht sehr sinnvoll gewesen, die gespielten Orgelwerke aufzuzeichnen, da die Möglichkeiten zum adäquaten Spiel wohl nur auf dem einen, hochspezialisierten Instrument gegeben waren, für das die Werke jeweils entstanden. Dieser Eindruck wird auch nicht durch das „Ochsenhauser Orgelbuch“ von 1735 entkräftet, eine Art begeistertes Denkmal für die reichen klanglich-spieltechnischen Möglichkeiten des neuen Instruments, der eben vollendeten Gabler-Orgel. Bereits die streckenweise nur skizzenhafte Notation belegt den improvisatorischen Charakter auch dieser Orgelmusik<sup>36</sup>.

Durchbrochen wird der Bannkreis der Improvisation nicht allein durch Isfrid Kaysers sicherlich auch auf der Orgel spielbare Cembalo-Parthien, sondern vor allem durch die Orgelwerke Sixtus Bachmanns. Von den Fuggern gefördert, orgelte er 1766 im Alter von 12 Jahren mit dem weitgereisten, eben noch zehnjährigen Mozart um die Wette (ohne erkennbar zu unterliegen)<sup>37</sup>. Später wurde er Marchtaler Konventuale und publizierte seine Klavier- und Orgelwerke schließlich in Wien<sup>38</sup>; über die Wiener Vertriebsnetze gelangten sie nach Dresden und Neapel. Ob sie aber auch in Oberschwaben zu größerer Verbreitung gelangten, ist fraglich; dort und in den angrenzenden Regionen kannte man dagegen seine Vokalwerke<sup>39</sup>. Somit ist Bachmann ein Beispiel für einen Musiker, der innerhalb und außerhalb Oberschwabens offenkundig mit völlig verschiedenen Werken bekannt wurde.

Daß junge Musiker aus oberschwäbischen Klöstern auf Kosten ihres Heimatkonvents zur Vervollkommnung ihrer Ausbildung nach auswärts geschickt wurden, setzte sich bis ins späte 18. Jahrhundert fort. Aemilian Kayser, 1749 in Oberndorf am Neckar geboren (also mit Isfrid Kayser nicht verwandt), erhielt auf diese

---

35) Einziges nachweisbares Exemplar: München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Pr. 121, aus Kloster Polling.

36) Wilhelm Krumbach, Begleittext zur Schallplatte „Internationaler Orgelsommer Oberschwaben“ (Südwestfunk, Landesstudio Tübingen 1988; Nr. 135/136), S. 8 f.

37) Johann Friedrich Christmann, 1790, zit. nach: Otto Erich Deutsch, Mozart, Die Dokumente seines Lebens, Kassel 1961, S. 333.

38) Zuvor in München; heutige Verbreitung nach RISM (vgl. Anm. 4), Serie A/I, Bd. 1, Nr. B 539–542. Ein Einzelwerk wurde auch in Speyer publiziert, und einzelne Werke für Tasteninstrument sind handschriftlich erhalten: MGG (vgl. Anm. 7), Bd. 15, Art. Bachmann, Sixtus (U. Siegele), Sp. 386.

39) Meßkompositionen nachweisbar in Ochsenhausen und Konstanz: Tmi (vgl. Anm. 4), B 160; Schuler (vgl. Anm. 15), S. 88.

Weise Unterricht in Eichstätt, Mannheim und Einsiedeln<sup>40</sup>. Auch die Ausstrahlungsmöglichkeiten blieben die gleichen; hier kann man auf Joseph Lederer (1733–1796) im Ulmer Wengenkloster verweisen: Seine in Augsburg und Ulm publizierten Werke erfassen wiederum den gesamten süddeutsch-österreichischen Raum, von Einsiedeln über Donaueschingen, Bartenstein, Ebrach und Weyarn bis ins ungarische Raab (Győr)<sup>41</sup>. Er gehört damit zu den Musikern, denen man in Inventaren aus vielen Teilregionen dieses großen Raumes begegnet. Anders als Persönlichkeiten wie sogar Ernest Weinrauch in Zwiefalten mit seiner zweifellos guten Musik, die aber eher nur regional ausstrahlte, beherrschten den Raum damals Musiker aus dem heutigen Bayern: Der gebürtige Wurzacher Franz Schnitzer aus Ottobeuren, Anton Bachschmid aus Eichstätt, Evermodus Groll aus Schäftlarn, Nonnosus Madlseder aus Andechs, Eugen Pausch aus Walderbach.

Die eingangs zitierte Musikerauflistung aus Biberach von 1802 beschreibt den Rang der oberschwäbischen Klostermusik im innerregionalen Vergleich, unmittelbar bevor die Säkularisation dieser Kultur ein Ende setzte. Die Erwähnung einiger Musiker aus den vorausgegangenen zwei Jahrhunderten (sicherlich gab es noch mehrere, die ihnen vergleichbar sind) und das Skizzieren von deren Wirkungen im europäischen Alpenvorland zeigt, daß jene Situation um 1800 nicht als einzelne, späte Blüte zu betrachten ist, sondern als etwas ebenso für die zurückliegenden Jahrhunderte Typisches. Nochmals sei betont, daß die Wirkungen kein absoluter Anhaltspunkt dafür sind, wo musikalische Qualität in Oberschwaben jeweils beheimatet war; gute Musik gab es vielmehr – bezogen auf die Zeit mindestens nach dem Dreißigjährigen Krieg – wohl fast überall in den Klöstern. Allein schon der Rhythmus des Ausmusterns offenbart aber die stilistischen Unterschiede, die zwischen Werken nicht nur Plawenns und Weinrauchs, sondern sogar zwischen denen Isfried Kaysers und Sixtus Bachmanns bestehen, und nicht nur in dieser Stilvielfalt, sondern auch im geistlichen Status dieser Musiker offenbaren sich fundamentale Unterschiede gegenüber dem oberschwäbischen Barock der Kunstgeschichte.

Eine weitere Facette dieses Bildes, das eben nicht nur barocke Züge zeigt, läßt sich schließlich noch im Zisterzienserinnenkloster Gutenzell erkennen, wo die Traditionen noch weiterwirkten. Über die Säkularisation hinaus bestand dort ein funktionstüchtiges musikalisches Ensemble – nicht nur weil die Nonnen Wohnrecht im Kloster hatten<sup>42</sup>, sondern auch weil der musikbegeisterte Pfarrer, Alois Soherr (der sich übrigens als Geiger porträtieren ließ), dieses Musikleben

40) Zu Eichstätt vgl. übersichtsweise Hubert Unverricht, Prolegomena zu einer Geschichte der Eichstätter Hofkapelle im 18. Jahrhundert, in: Sammelband Historischer Verein Eichstätt 80 (1987), Eichstätt 1988, S. 57–67. Der Unterricht in Mannheim fand bei Abbé Georg Joseph Vogler statt; in Einsiedeln war Kayser als Hospitant: Wilss (vgl. Anm. 2), S. 49.

41) Moderne Verbreitung (hierzu aber Anm. 34) nach RISM (vgl. Anm. 4), Serie A/I, Bd. 5, Nr. L 1353–1358.

42) Gebhard Spahr, Oberschwäbische Barockstraße II, Wangen bis Ulm-Wiblingen, Geschichte, Kultur, Kunst, Weingarten 1978, S. 210.

nach Kräften förderte<sup>43</sup>. Wie dies funktionierte, ist durch ein Inventar von 1826 dokumentiert<sup>44</sup>, dessen späteste datierte Eintragungen aus den 1850er Jahren stammen. Das Inventar führt 182 Werke aus Klosterbesitz auf; ihnen folgen 162 bis in die Zeit, in der das Inventar angelegt wurde. Diesen 344 Eintragungen stehen aber stolze 320 aus der Zeit nach 1826 gegenüber! Dieses Musizieren war somit nicht nur – wie andernorts – ein Relikt, sondern es wurde von einem führenden Ensemble neuer Prägung im musikalisch ausgedünnten Oberschwaben getragen: Zwar nahm die Zahl der neuangeschafften Missae solemnes stetig ab (von 34 aus der Klosterzeit über 29 aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts bis hin zu nur 16 im zweiten Viertel), doch gleichzeitig stieg die Zahl der musizierten deutschen Messen und der Propriums gesänge ähnlich stetig an, und aus der Zeit nach 1826 sind ebenso viele Neuanschaffungen von Instrumentalwerken bekannt, wie man sie noch aus der Klosterzeit besaß: nämlich 37.

Daß sich oberschwäbische Klostermusik in diesem Extremfall noch weit bis ins 19. Jahrhundert hinein verfolgen läßt, mutet fast skurril an. Das Gutenzeller Inventar der Zeit um 1820/40 ist damit aber historisch ein Gegengewicht zu dem Repertoire in den Zwiefalter Chorbüchern aus der Zeit um 1620. Dieses knappe Vierteljahrtausend mehrstimmigen Musizierens läßt sich bislang allerdings nur in groben Zügen skizzieren. Seine Erschließung hat das Anfangsstadium überwunden: Die Notenbestände sind bibliographisch weitestgehend erfaßt, also sozusagen „entdeckt“. Was aussteht, ist eine sinnvolle Integration des Erschließbaren in die allgemeine Musikgeschichtsschreibung und eine sinnvolle Integration der musikalischen Werke in unseren Konzertbetrieb.

Damit aber berührt man ein Problem unseres gesamten Musikverständnisses: Musikgeschichte ist für uns traditionell Heroengeschichte, und alle Musik anderer Meister als der „berühmten“ hat bei uns keinen Markt. Insofern ist es nicht ein speziell oberschwäbisches Problem, daß es uns so schwer fällt, in regionale Musikgeschichte einzudringen, sondern ein allgemeines: Auch die badische Hofmusik im barocken Durlach und Karlsruhe, sogar die württembergische Hofmusik im herzoglichen Stuttgart schlummern in unserem Musikleben einen Dornröschenschlaf – und außerhalb Baden-Württembergs sieht die Lage vielfach nicht wesentlich anders aus.

Vielleicht haben wir insgesamt noch keine völlig befriedigende Form gefunden, um uns für die Musik einer Landschaft zu interessieren. Man mag sich wie auf einem Seitenweg der Musikgeschichte fühlen, der zwar ungekannte Aussichten bietet; doch manchmal ist nur Lokalpatriotismus der Grund dafür, daß man ihn überhaupt einschlägt, und Seitenwege verlangen nach Rückwegen. Schon dies zeigt, daß Lust auf Exotisches und Lokalpatriotismus nicht allein die richtigen Motivationen für den Umgang mit Musik einer Landschaft sein können.

---

43) Alois Soherr (Kirchberg/Iller 1783 – Gutenzell 1861) war seit 1817 Pfarrer in Gutenzell; ihm war bereits in Pfarrer Augustin Rugel ein Musikfreund (und Gründer einer Theatergesellschaft) vorausgegangen. Herrn Bürgermeister i. R. Karl Eichmann, Gutenzell, sei für umfassende Auskünfte gedankt.

44) Tmi (vgl. Anm. 4), G 160.

Doch auf der Suche nach einer tragfähigen Basis benötigt die Initiative der Musikforscher und der Aufführenden als dritte Kraft die Bereitschaft des Publikums, auch einmal ein Konzert zu besuchen, in dem nur Werke von Komponisten musiziert werden, deren Namen man noch nie gehört hat – denn nur wenn die Konzerte besucht werden, in denen man jene Werke musiziert, können sie veranstaltet werden, und nur wenn sie veranstaltet werden, können Notenausgaben publiziert werden; sie aber sind das Rückgrat einer Beschäftigung mit Musik, wenn jene über rein regionale Aspekte hinausgehen soll. In Bayern erweisen sich derartige Versuche als fruchtbar<sup>45</sup>; auch in Baden-Württemberg wird nur die gesammelte Neugier aller Beteiligten einen dauerhaften Zugang zur regionalen Musikgeschichte ermöglichen.

- 
- 45) Traditionell bereits über die „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“, aber auch beispielsweise mit den „Katalogen Bayerischer Musiksammlungen“ oder den Aktivitäten einer „Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte“.