

# MUSIKPFLEGE IN DER ABTEI OTTOBEUREN VOM MITTELALTER BIS IN DIE GEGENWART

von Michael Hartmann, München

## 1. Voraussetzungen musikalischer Aktivitäten

Um die Vielfalt musikalischer Aktivitäten in einer Abtei über mehrere Jahrhunderte würdigen zu können, genügt nicht der historische Nachweis von Personen und Aufführungen sowie des der jeweiligen Zeit gemäßen medialen Echos. Denn dies hieße, den zu einer bestimmten Zeit oder Epoche handelnden Personen Unrecht zu tun: Was nicht *allgemein* gewürdigt wurde oder wird, fiel dann nämlich für das Thema nicht ins Gewicht.

Es sind also nicht nur die überregional beachteten Werke, Komponisten oder Ereignisse in den Blick nehmen. Zu fragen ist darüber hinaus auch nach den *Voraussetzungen* musikalischen Lebens in einer Abtei. Dadurch ist auch für Zeiträume, die nur durch wenige literarische Quellen dokumentiert sind, die Pflege der Musik zu entdecken. Im Folgenden sind einige Voraussetzungen von Musikpflege genannt.

Zuerst ist nach den Räumen zu fragen, die für die Musik vorgehalten werden. Schon hier zeigt sich ein immenser, der Musik zugute kommender Aufwand. Hier sind nicht nur die Abteikirche, die Hauskapellen, Theatersaal und Musiksäle für die Schule zu nennen. Für das Mittelalter dürfen wir die Einrichtung eines Skriptoriums als erhebliche Kulturleistung mit unmittelbarem Bezug auf Musik einschätzen. Die Mühen des Kopierens und des originären Schreibens waren weit größer als heute vorstellbar. Die Schreiber arbeiteten „*in silentio* an speziell für ihre Zwecke gebauten Tischen [...] Einige Miniaturen aus dem 11. und 12. Jahrhundert zeigen Schreiber beim Kopieren einer Handschrift, wobei die Vorlage auf dem Tisch und die Abschrift auf ihren Knien liegt [...] andere Miniaturen zeigen Schreiber, die für die Vorlage eine Buchstütze und den Tisch für die Abschrift benutzen.“<sup>1</sup>

Besonderes Augenmerk verdienen natürlich die Archive, Bibliothek und (ab dem 20. Jahrhundert) eine Mediathek. Der dabei entstehende finanzielle Aufwand, auch für den Unterhalt dieser Räume, ist unverzichtbar, um diver-

---

1 Paul Saenger, Lesen im Spätmittelalter, in: Roger Chartier/Guglielmo Cavallo (Hg.), Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm, Frankfurt am Main/New York 1999, 181–217, hier 193.

se Musikalia – Noten, Musikbücher, Instrumente, Tonträger, Hifi-Geräte etc. – sicher vor Staub, Feuchtigkeit, Lichteinstrahlung, Diebstahl zu verwahren.

Das Notenmaterial stellt einen besonderen Wert dar, da es teils von Hand geschrieben, teils in geringen Auflagen gedruckt und längst vergriffen ist, oder – wie im Falle der kirchlichen Choralausgaben – immer wieder auf Grund revidierter Neuauflagen (in größeren Stückzahlen) neu zu beschaffen war.

In Bezug auf Instrumente waren beim Volumen des zu beschallenden Kirchenraumes eine Vielzahl von Streich- und Blasinstrumenten, Pauken und Tasteninstrumente zu beschaffen. Im Blick auf die Orgeltrias darf Ottobeuren unstrittig Weltgeltung beanspruchen.

Zu diesen gleichsam materiellen Voraussetzungen gesellt sich die „manpower“: es sind also die ausführenden Musiker von fundamentaler Bedeutung. Zweifelsfrei verknüpfen sich auf diesem Feld Finanzierungs- und Qualitätsfragen sehr eng. Zu Zeiten von der Abtei unterhaltener Schulen zählte die Ausbildung musikalischen Nachwuchses im Vokal- und Instrumentalbereich zu den selbstverständlichen Aufgaben. Was bei Aufführungen durch eigene Kräfte nicht geleistet werden konnte, wurde ausgeglichen durch bezahlte Aushilfen aus anderen Konventen bzw. städtischen und höfischen Orchestern. Nicht zuletzt sind die Konventualen selbst im Instrumentalspiel und insbesondere im Choralgesang unterrichtet worden.

Die Vielfalt sowie Kontinuität musikalischer Aktivitäten erschließen sich – über die im Einzelnen belegten Aufführungen hinaus – auch, indem die konkreten Anlässe des Musizierens in den Blick genommen werden: Dem Benediktinischen Ideal folgend, ist hier zuerst an das Gotteslob in der Liturgie zu denken. Dabei waren und sind bis in die Gegenwart alle vokalen und instrumentalen Kapazitäten der Abtei regelmäßig gefordert; ob im Stundengebet, bei der Messe oder diversen Kasualien wie Benediktionen, Prozessionen, Wallfahrten und Ordensjubiläum bzw. -Gedenktage. Im Bereich der Profanmusik sind die vertonten Schuldramen, Singspiele, Geburtstags- und Tischmusiken an Festtagen anzuführen. Nicht zuletzt wurde und wird dem privaten Musizieren als einer herausragenden Möglichkeit individueller Selbst- und Glückserfahrung Raum geboten.

## Gang durch die Epochen

### 2.1. Das Hochmittelalter

Die frühesten erhaltenen musikalischen Quellen stammen aus dem 12. Jahrhundert. Obwohl sicher auch die Jahrhunderte zuvor das Kloster im Besitz eines Musikalienbestandes gewesen sein muss, sind doch durch verheerende Brände 1153 und 1217 entsprechende Dokumente/Bücher verloren gegangen.



Abb. 1: Handschrift aus dem Archiv der Benediktinerabtei Ottobeuren Ms.O.4 (II314), Processionale aus dem Jahr 1487, fol. 23r (Bild: Benediktinerabtei Ottobeuren)

Wohl aus der Regierungszeit des als „alter fundator“ gerühmten sel. Abtes Rupert I. (1102–45) stammt das sog. Isengrimm-Missale, das sich in der Otto-beurer Klosterbibliothek befindet. Es besteht aus einem Sakramentar – das die amtlichen Priestergebete wie Präfationen, Kanon, Orationen, Postcommunio etc. aufführt –, einem Propriumsteil (der nur teilweise erhalten ist und vom 12. bis einschließlich 21. Sonntag nach Pfingsten reicht) sowie einem Sequentiar. Da die Handschrift bis zu drei Offertoriumverse aufweist, darf man darin einen „Beweis für die außerordentliche Kunst der Otto-beurer Sänger [sehen], denn die Offertoriumverse waren mit überreichen und schwierigen Koloraturen ausgestattet, die sonst in fast keiner Gattung innerhalb der Gregorianik anzutreffen sind.“<sup>2</sup>

Die im Missale verzeichneten Sequenzen (43 Stück) manifestieren eine Beziehung zu den Klöstern Österreichs, da 2 Sequenzen für den gleichen Zeitraum nur in Seckau und Wien nachgewiesen worden sind, was auf einen gegenseitigen Austausch schließen lässt. Die hohe Qualität der vom sel. Abt Rupert geförderten Schreiber- und Malerarbeiten belegt auch die nach ihrem langjährigen Aufbewahrungsort Providence (USA)<sup>3</sup> benannte Handschrift (u.a. jeweils ein Graduale, Sequentiar und Sakramentar enthaltend), wobei der Mess-Kanon in Gold- und Silbertinte auf violetterem Grund geschrieben ist, mit Initialen von großer Schönheit.<sup>4</sup>

Rupert führte die Hirsauer Constitutiones ein, also die mit der Abtei Gorze bei Metz verbundene lothringische Klosterreform. Es ist daher nur folgerichtig, wenn der in der Staatsbibliothek München befindliche Codex (Clm 9921), neben dem *Micrologus* des Guido von Arezzo (eine der ältesten erhaltenen Abschriften) und dem *Tonar* des Oudalschalch von Maisach (später Abt von St. Ulrich in Augsburg) auch musikgeschichtlich bedeutende 62 Alleluja-Gesänge in Metzger Neumen (d.h. Choralnotation) bietet. Entstanden ist dieser Codex wohl in der frühen Regierungszeit des Isengrimm (ca. 1160). „Hier zeigt sich die ganze Breite und Fülle, die zu spenden Otto-beuren im 12. Jahrhundert fähig war [...] Es wird wenige Klöster geben, die diese Weite gerade in der liturgischen und halbliturgischen Produktion im 12. Jahrhundert aufzuweisen haben.“<sup>5</sup>

Dies belegt auch die zweite im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek befindliche Musikhandschrift (Clm 27134), ebenfalls aus der Regierungszeit Abt Isengrimms stammend. Hier interessiert besonders das *Tropar*. Tropen

2 Wolfgang Irtenkauf, Zur mittelalterlichen Liturgie- und Musikgeschichte Otto-beuren, in: Aegidius Kolb OSB u. Hermann Tüchle (Hg.), *Otto-beuren. Festschrift zur 1200-Jahrfeier der Abtei*, Augsburg 1964, 141–179, hier 148.

3 Diese Handschrift wurde 1981 bei Sotheby in London versteigert und befindet sich seither in Privatbesitz (freundliche Mitteilung von Frater Bonifatius Scholz OSB).

4 Siehe dazu Seymour de Ricci, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in The United States and Canada*, Vol. II, New York 1937, S. 2144 (Zitiert bei Irtenkauf).

5 Irtenkauf, 169.

sind eine Art Choralbearbeitung; einzelnen Basisgesängen werden entweder Introduktionen vorausgeschickt, oder sie werden interpoliert durch Einschub von Melodien und Texte, oder auf einer Silbe ausgedehnte Melismen werden syllabisch mit neuen Texten versehen. Der Tropus ist nicht zuletzt deshalb höchst interessant, weil er das Einfallstor für das liturgische Spiel, zuerst des Oster- und Weihnachtsspiels darstellt. Unser Tropar bietet diesbezüglich den Ostertropus „Hodie processit leo fortis“ zum Introitus, der wiederum aus dem Zwischentropus „Alleluja resurrexit hodie leo fortis“ hervorgegangen ist, der in St. Gallen fehlt und ursprünglich aus Frankreich stammt. Indem dieser Tropar aus der Messe an das Ende der Matutin, vor das „Te Deum“ verlegt wurde, entwickelte sich daraus das dramatische Osterspiel „Visitatio Sepulchri“, das mit dem Grabbesuch der drei Frauen (Maria von Magdala, Johanna und Maria, die Mutter des Jakobus; siehe Lk 24) beginnt. Dass tatsächlich liturgische Osterspiele in Ottobeuren inszeniert wurden, darf aus der Übernahme der Hirsauer – und letztlich lothringischen – Reformideen gefolgert werden: Denn laut „Kassius Hallinger, *Gorze und Cluny*, ist nämlich die *Visitatio* in der Form des Antiphonenspiels charakteristisch für die von Gorze bei Metz ausgehende monastische Reformbewegung.“<sup>6</sup>

Desweiteren findet sich im Ottobeurer Tropar auch der Weihnachtstropus „Hodie cantandus“ des St. Galler Mönchs Tuotilo (gest. um 913; diesen Tropar hat er als junger Mann, also im letzten Drittel des 9. Jahrhunderts geschrieben).

Ekkehard IV. schildert in seinen *St. Galler Klostersgeschichten* (in der Mitte des 11. Jh. verfasst) Tuotilo als einen Maler und Reliefkünstler von hohen Graden, als Musiker aber all seinen Gefährten überlegen „in jeglicher Art Saiten- und Blasinstrument. Unterwies er doch auch die Söhne des Adels in einem vom Abt hierzu bestimmten Raum im Saitenspiel.“ Und Ekkehard rühmt ihn weiter als „eifrig im Chordienst“ und „meisterliche[n] Schöpfer von Versen und Melodien“.<sup>7</sup>

Diese Doppelbegabung als Instrumentalist und Komponist brachte Tuotilo sicher auch in die Oster- bzw. Weihnachtsspiele mit ein. Also werden wohl instrumentale Zwischenspiele diese liturgischen Dramen bereichert haben, dies belegt auch eine „lesbare Handschrift aus dem mit St. Gallen mehrfach verbundenen oberitalienischen Kloster Nonantola.“ Die Musik zeigt eine „spielmännische Wendung“<sup>8</sup>, die an südfranzösische Einflüsse erinnert und damit die weit verzweigten Verbindungen und wechselseitigen Einflüsse der bedeutenden Benediktinerklöster über nationale und sprachliche Grenzen hinweg demonstriert.

6 Walther Lipphardt, Art. Liturgische Dramen, in: MGG Bd.8, 1960, Sp. 1012–1044, hier 1013.

7 Ekkehard IV, *St. Galler Klostersgeschichten* (lat./dt.), Darmstadt 2013, 79.

8 Bruno Stäblein, Art. Tropus, in: 2MGG, Sachteil Bd. 9, 1998, Sp.898–914, hier 902.

## 2.2. Die Zeit der Renaissance

Auf dem Konzil von Konstanz veranlasste Herzog Albrecht V. die Berufung deutschsprachiger Mönche aus dem Kloster Subiaco nach Melk, darunter P. Nikolaus Seyringer v. Matzen, der spätere Abt des Klosters Melk. Die Übernahme der *Consuetudines Subiacenses* 1418 leiteten die sog. Melker Reform ein. Viele bayerische und schwäbische Klöster wurden von dieser Reformbewegung erfasst.<sup>9</sup> In Ottobeuren jedoch geschah dies nicht ohne Widerstand. Ruhe kehrte erst ein, als ein Teil der Mönche in andere Klöster versetzt wurde. Das in Ottobeuren (Bibliothek Kloster Ottobeuren II 292) erhaltene handschriftliche Antiphonale aus dem Jahr 1492 mit Teilen aus 1473 enthält Musik zum Fest der hl. Afra, betont also die Bindung an Augsburg und nicht an Melk. Ebenso stammt aus der Hand desselben Schreibers ein „*processionale secundum modum nostri monasterii Ottenburen* (Bibliothek Kloster Ottobeuren II 314) aus dem Jahr 1487. Ein gedrucktes Missale von 1488 bringt handschriftlich hinzugefügte Sequentiarien. Letztere bieten das „alte Sequenzrepertoire[...] wie es aus dem Isengrim-Missale bekannt ist[...] Was wir an ‚neuen‘ Sequenzen finden, stellt sich bei näherem Zusehen und bei der Überprüfung am ersten gedruckten Augsburger Missale von 1489 als augsburgisch heraus.“<sup>10</sup>

Diesem Befund gemäß, sind Teile der Handschriften, laut Irtenkauf, wohl den Mönchen zuzuschreiben, die emigrierten. In der Handschrift II 314 finden wir auch ein Osterspiel, das – offenbar im Bestreben die Ottobeurer Haustradition zu pflegen – auf die Form des 12. Jahrhunderts achtet (es ist vor den *Laudes „ad videndum sepulchrum“* plaziert) und bedient sich *nicht* der im 15. Jahrhundert weit verbreiteten ausführlichen, mit Darstellern, Szenen und Musik überfrachteten Spiele.<sup>11</sup>

Ein Dokument nichtliturgischer, sondern der privaten und häufig marianisch geprägten Frömmigkeit entspringender Musik bietet das Mensuralfragment Ottobeuren II 389, vermutlich im letzten Drittel des 15. Jhs. geschrieben. Es handelt sich dabei um eine Liedmotette „*O corona omnium confessorum*“. Diese Form stellt eine „Synthese von Motette und Chanson [dar]. Formal und satztechnisch steht sie in engster Nachbarschaft zum Chanson (*Rondeau, Virelay*).“<sup>12</sup> Wir haben hiermit einen Beleg für die Rezeption der damals in Deutschland führenden franko-flämischen Schule um Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem und Josquin Desprez: ein Indiz für die musikalische Vielfalt hinter Klostermauern.

9 Vgl. Edmund Kummer, Art. Melk, in: *2LThK*, Bd. 7, Sp. 259f.

10 Irtenkauf, 171.

11 Vgl. dazu Irtenkauf, 175.

12 Clytus Gottwald, Das Mensuralfragment aus der Handschrift Ottobeuren II 389, in: Ottobeuren. FS zur 1200-Jahrfeier der Abtei, 1964, 180–183, hier 181.

Das 16. Jahrhundert bringt nach den Wirren der Reformation und der Bauernkriege – worin sich das Kloster Ottobeuren als „Bollwerk der katholischen Kirche Schwabens“<sup>13</sup> erweist – mit dem Kirchenneubau (1550–58) unter Abt Caspar Kindelmann einen großen Aufschwung der Künste und Musik.

So entsteht 1577 eine Sammelhandschrift mit anonymen vier- bis fünfstimmigen polyphon gearbeiteten Gesängen für Ordinarium und Proprium, die der Konventuale P. Christian Frantz (nachmaliger Prior von Andechs) gesammelt hat, welche wahrscheinlich auch Musik von Ordensangehörigen bietet. Ottobeuren blieb als Hort hervorragender Musikpflege auch in der Residenzstadt München nicht unbeachtet: Der Münchner Hofkapellmeister Orlandi di Lasso widmet seine „Teutsche Psalmen: Geistliche Psalmen mit dreyen Stimmen [...] Durch Orlandum de Lasso [...] und seinen Sohn Rudolphum newlich componirt“ (1588 in München gedruckt) dem Abt Gallus Memminger. Die dreistimmigen Lieder sind „auf die Psalmen 1 bis 50 gesetzt, in der Textfassung von C. Ulenberg, dem 1582 gedruckten katholischen Gegenstück der lutherischen Übersetzungen.“<sup>14</sup>

Doch nicht nur die Vokalmusik wurde gefördert und belebt. Noch während der Bauzeit der Abteikirche wurde der Ravensburger Orgelbauer Jörg Ebert (gest. vor 1582) mit dem Bau einer neuen Orgel beauftragt. In den Jahren 1554–1557 erstellte der Meister dieses Werk, das als klangliche Besonderheit eine Posaune bot, die „55 hölzerne Büchsen“ besaß. Vergleicht man die Manual- und Pedalumfänge anderer Ebert-Orgeln, die für das Hauptwerk C-a“ = 41 Tasten oder im Rückpositiv F-a“ = 38 Tasten aufwiesen, im Pedal entweder C-b angehängt = 19 Tasten, oder F-b = 16 Tasten umfassten, so gewinnt man eine ziemlich zutreffende Vorstellung über den Klangumfang dieser Orgel. Gewiss beeindruckte das Instrument auch optisch, denn es „hatte auch Flügeltüren, die sicher mit Malereien geschmückt waren.“<sup>15</sup>

Ebert war damals eine Berühmtheit, der bereits 1534 eine Orgel für die Stiftskirche Luzern, 1545 für das Freiburger Münster, 1548 für das Münster in Überlingen und 1554 für das Prämonstratenserkloster Weissenau geliefert hatte. Die außerordentliche Wertschätzung durch das Kaiserhaus belegt der Auftrag für den Bau einer Orgel in die Innsbrucker Hofkirche (1557–1561), die heute noch, hervorragend restauriert, im Originalzustand erhalten ist ebenso, wie der Auftrag Kaiser Ferdinand I. vom 20. Oktober 1561, die durch Tod eines Orgelbauers unvollendet gebliebene Prager Domorgel fertigzustellen. Doch „schätzte Ebert, der als wunderlich und wankelmütig beschrieben wird, zunächst anstehende Arbeiten für die Klosterkirchen Salem (Zisterzienser),

13 Benedikt Kuen, Art. Ottobeuren, in: <sup>2</sup>LThK, Bd. 7, Sp.1310f., hier 1310.

14 Ignace Bossuyt, Art. Lassus. Orlando de, in: <sup>2</sup>MGG, Personenteil Bd. 10, 2003, Sp. 1292–1306, hier 1305.

15 Diese Informationen finden sich bei Hermann Fischer/Theodor Wohnhaas, *Organa Benedictina Bavarico-Suevica*, in: *SMBZ* 90 (1979), 315–355, hier 348.

Kreuzlingen (Augustiner) und Petershausen (Benediktiner) vor. 1562 arbeitete er an der Prager Orgel, ohne sie jedoch seinerseits zu vollenden.“<sup>16</sup>

Hier mag ein kleiner Exkurs sowohl die Bedeutung des Orgelspiels im Gottesdienst zur Zeit der Renaissance als auch manche Vorlieben der Organisten beleuchten.

Erhalten geblieben ist ein Anstellungsvertrag aus St. Gallen für den Organisten Melchior Högger von 1515. Darin wird bestimmt, an 54 Tagen (außer Advent- und Fastenzeit) zuzügl. Stiftungsmessen die Orgel zu schlagen. Dabei präludiert die Orgel dem Introitusgesang bzw. einer Eingangsprozession. An hohen Festtagen kann der Introitus im Wechsel zwischen Chor und Orgel vorgetragen werden. Generell werden häufig die lateinischen Gesänge in Messe und Stundengebet alternatim vorgetragen, d.h., während des Orgelspiels wurden die entsprechenden Verse zwar mitgelesen, nicht jedoch laut gesprochen oder gesungen. Dies erklärt sich daraus, dass man die gregorianischen Melodien „wohl wegen ihrer musikalischen Fremdheit – als *rituelle Formeln* betrachtete. So konnte das bloße Erklingen dieser Formeln, auch ohne den dazugehörigen Text, als hinreichender Vollzug gelten.“<sup>17</sup>

Das Ordinarium wird vollständig in dieser Aufführungsform dargeboten; allerdings nimmt das *Caeremoniale Episcoporum* (1600) das Credo davon aus. Die Sequenz wird alternatim musiziert. Zur Gabenbereitung (gemäß *Caeremon. Episc.* erst nach dem Offertoriumsgesang), zur Wandlung, zur Kommunion und zum Auszug ist freies, nicht choralgebundenes Orgelspiel erlaubt. Musik zur Wandlung war aber nicht überall gerne gehört, was die Verbote der Synoden von Trier 1549, Arras 1570, Reims 1583 belegen.<sup>18</sup>

Unser Vertrag von St. Gallen 1515 weist den Organisten an, zu geringeren Festtagen Credo und Agnus Dei nicht zu begleiten und im Übrigen solle er „etlich register dann lassen styl stan.“<sup>19</sup>

Die entschiedene Ablehnung gewisser Missstände gibt ein anschauliches Bild von der Organistenpraxis jener Zeit. So beklagt sich das Provinzialkonzil in Trier 1549 über die Unart, dem Priester/Subdiakon bei der Lesung ins Wort zu fallen und Graduale, Tractus oder Halleluja anzustimmen. Die Synode von Roermond 1570 indiziert dieselbe Unsitte hinsichtlich der Präfation oder des Vaterunsers.<sup>20</sup> Doch auch manche Priester verhielten sich ähnlich, wenn sie während des Credo-Gesanges bereits zum Offertorium schritten. Auch heutigen Tages mag sich mancher Organist ertappt fühlen, wenn über allzu langes

16 Alfred Reichling, Art. Ebert, Jörg, in: <sup>2</sup>MGG, Personenteil Bd. 6, 2001, Sp. 30–32, hier 30.

17 Rudolf Pacik, Zur Stellung der Orgel in der katholischen Liturgie des 16. Jahrhunderts, in: Walter Salmen (Hg.), *Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert*, Innsbruck <sup>2</sup>1978, 120–143, hier 120. Alle weiteren Beispiele samt Belege sind diesem Aufsatz entnommen.

18 Pacik, 122.

19 Ebd., 123.

20 Ebd. 128.

Orgelschlagen räsioniert oder ihm vorgeworfen wird, den Chor, der detoniert ist und mit falschem Schlusston endigte, bloßzustellen, indem der Organist demonstrativ den richtigen Schlusston anspielt. Und letztlich wird auch moniert, während des Chorgesangs schon mal einige Orgelpfeifen anzuspielen oder Lockerungsübungen auf den Manualen durchzuführen, wie unser Vertrag von St. Gallen 1515 vermerkt: „und so man singt sol er kain pffifen versuchen noch löfflin machen.“<sup>21</sup>

### 2.3. Die Zeit des Barock

Die Herausforderungen der Gegenreformation sowie die sicherlich an Entbehrungen und Verwüstungen reiche Zeit des Dreißigjährigen Krieges lassen die kurz danach wieder auflebende Pflege von Wissenschaft und Kunst umso bemerkenswerter erscheinen. Im Gleichklang damit ist auch das monastische Leben besonders durch die Besinnung ad fontes des Choralgesanges neu aufgeblüht. 18 Großfoliobände mit Offizien- und Meßgesängen – sechzehn aus dem 17. und zwei aus dem 18. Jahrhundert – bezeugen dies. Von 1614 datiert ein *Graduale de Tempore* in Gestalt einer „Reformfassung der medicäischen Druckerei in Rom, die im Rahmen der Tridentiner Liturgiereform erschien [d.h.]: die Melismen sind verkürzt und auf die Akzentsilben gelegt, der Hochton wird nur mehr akzentuierend gebracht.“<sup>22</sup> Desweiteren sind zwei Antiphonale (1625, 1671), Passionsgesänge (1610) und ein Psalterium (1683) zu nennen.

Und schließlich wird mit Pater Joseph Magg (1630–1705) erstmals ein Konventuale explizit als Komponist titulierte. Die Totenrolle bezeichnet ihn als „Musicae quasi alter fundator“, womit wohl die Einführung der sog. Figuralmusik in die Musikkultur des Klosters zum Ausdruck kam. P. Maurus Feyerabend berichtet in seiner vierbändigen Klosterchronik (1813–1816) über eine Theatermusik P. Maggs: „Die Mannigfaltigkeit der sowohl blasenden, als Saiteninstrumente, welche mit den jetzt lateinischen, jetzt französischen, jetzt italienischen Chören oder Arien wechselten, war sehr groß.“<sup>23</sup>

Ein Schüler Maggs dürfte P. Honorat Reich, 1677 in Wangen geboren und 1750 in Ottobeuren verstorben, gewesen sein. Dieser wurde in der Klosterschule unterrichtet und später als Klosterorganist und Orgelsachverständiger bekannt. Bereits 1695 legte er eine Musikhandschrift an, worin er „109 Stücke von damals bedeutenden deutschen, französischen und italienischen Komponisten abschrieb und für die Orgel bearbeitete.“<sup>24</sup> Zum 50-Jahr-Jubiläum der

21 Pacik, 129 bzw. Anmerkung 114.

22 Willi Pfänder, Das Musikleben der Abtei Ottobeuren vom 16. Jahrhundert bis zur Säkularisation, in: SMBZ 73 (1962), 45–62, hier 47.

23 Zitiert bei Pfänder, Musikleben, 47.

24 Berthold Büchele, Art. Reich, Honorat, in: <sup>2</sup>MGG, Personenteil Bd. 13, 2005, Sp. 1448f., hier 1449.

Primiz von Abt Gordian Scherrich komponierte er eine *Missa jubilaei sacerdotis* zu 22 Stimmen (für Soli, Chor und Orchester), die eine Vorstellung von der Pracht und Qualität des klösterlichen Musizierens vermittelt. Zu seinen Schülern wiederum darf man wohl P. Raphael Weiß (1713–1779) zählen. Dieser nahm 1750 überdies noch Kompositionsunterricht bei dem auch in europäischen Musikfachkreisen als Musiktheoretiker hochgeschätzten P. Meinrad Spieß in Kloster Irsee. Zwischen 1738 und 1766 war er der „offizielle Hauskomponist“ (W. Pfänder). Von der Grundhaltung eher konservativ, enthielt er sich allzu opernhafter Figurationen. Doch zeigt er auch „Sinn für klangliche Feinheiten“, wenn er etwa in seinem Requiem zwei Solobratschen und gedämpfte Trompeten notiert. Die großbesetzte Messe *Hostia eucharistica* (für 6 Solostimmen, 2 gemischte Chöre, Streicher, 4 Trompeten, Pauken und 2 Orgeln von 1738) kontrastiert seiner Motette *Sub tuum praesidium* (für gemischten Chor und B.c.), welche sich „durch eine an Palestrina erinnernde Schlichtheit und Erhabenheit auszeichnet.“ Er kopierte auch Werke, so etwa „das *Te Deum* von C.H. Graun [...], um es bei der Einweihung der Ottobeurer Kirche 1766 aufzuführen.“<sup>25</sup> Daneben schrieb er etliche Theatermusiken.

Zwischenzeitlich wurden nach Plänen von P. Christoph Vogt (1648–1725) die Wohnbauten des Klosters neu errichtet. Demselben Konventsmitglied ist auch eine neue Orgel aus dem Jahr 1682 zu verdanken. Für sein Schaffen orientierte er sich an der „italienisch-österreichischen Schule der Casparini und Egedacher“<sup>26</sup> – beide bis in unsere Gegenwart hochgeschätzt. Er selbst wiederum beeinflusste Karl Riepp aus Eldern.

Über den Verbleib der Vogt-Orgel sind wir nicht informiert.

### 2.3.1. Die weltliche Musik im Klosterleben

#### a) Musik für Tasteninstrumente

Nicht nur der Kirchenmusik galt das Interesse der Mönche. Aus dem Jahr 1695 ist eine Handschrift überliefert, welche diverse Suiten-Kompositionen unter anderen von Froberger und Muffat sowie drei Partiten für Cembalo von Johann Caspar Kerll (1627–1693) enthält. „Gerade hinsichtlich der schlechten Quellenlage der Kerllschen Suiten ist die Handschrift sehr bedeutend.“<sup>27</sup> Denn sie wurde nur zwei Jahre nach Kerlls Tod geschrieben.

Die in diesen Werken gebotenen stilistischen Novitäten – Einbezug „konzertante[r] Elemente der zeitgenössischen italienischen Violinmusik [...] in Gestalt von bewegten Klangflächen bei weitgehender harmonischer Stabilität

25 Berthold Büchele, Art. Weiss, Raphael OSB, in: <sup>2</sup>MGG, Personenteil Bd. 17, 2007, Sp. 729f., hier 730.

26 Pfänder, Musikleben, 49.

27 Theodor Wohnhaas, Art. Ottobeuren, in: <sup>2</sup>MGG, Sachteil Bd. 7, 1997, Sp. 1241f., hier 1241.

oder separaten Abschnitten, bestehend aus virtuosem Laufwerk [...bildeten] eine wesentliche Voraussetzung für die gesamte freie Tastenmusik im deutschen Raum und insbesondere für die norddeutsche Toccata bis hin zu J.S. Bach.<sup>28</sup>

## b) Theatermusiken

Als leidenschaftlicher und tatkräftiger Förderer der Bau-, Ton- und Schauspielkunst erwies sich Abt Rupert Neß in seiner dreißigjährigen Regierungszeit (1710–1740). Am Schönsten manifestiert sich dies in der Planung und Fertigstellung (1725) des Theatersaals der Abtei.

Folgerichtig nimmt die einschlägige Musik einen besonderen Raum ein.

Die auf uns gekommenen mehr als hundert Aufführungs-Programme aus der Zeit 1713–1802 zeigen einen Reichtum an Schuldramen, geistlichen Komödien und Singspielen für besondere Festtage oder zum Abschluss des Schul- bzw. Studienjahres (im August oder September) und bezeugen die Blütezeit des Ottobeurer Theaters. Entwickelt hatte sich dies aus dem Schultheater der Klosterschule, angeregt „wesentlich durch den ständigen Austausch Ottobeurer Lehrkräfte mit der Universität Salzburg“<sup>29</sup>, die ihrerseits seit Jahrzehnten mit ihrer Universitätsbühne brillierte. Die Musik für die Ottobeurer Inszenierungen wurde ausschließlich von den eigenen Klosterkomponisten geschrieben, auch die Aufführung oblag einzig hauseigenen Kräften aus Konvent und Schule. Die Musik zu den Schuldramen wurde ursprünglich als Intermezzi zwischen die Lesung des Dramas eingeschoben und gliederte sich nach Rezitativen, Arien, Duetten, Chören, wie sie aus der jeweils zeitgenössischen Opernproduktion bekannt waren. „Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelten sich diese Intermezzi mehr und mehr zu selbständigen Singspielen mit einem geschlossenen Handlungsablauf. Das Vorbild für das klösterliche Schultheater lieferten die Aufführungen, welche die Jesuiten in allen ihren Niederlassungen im Lande veranstalteten.“<sup>30</sup>

Der Aufwand an Bühnentechnik, Kostümen und Dekorationen war enorm.

Bereits 1728 wird von einer Donner- und Blitzmaschine Gebrauch gemacht. Auch Abstiege in die Unterwelt und Aufstiege aus derselben konnten realisiert werden durch eine Senke im Bühnenboden. Man strebte „mit den technischen Mitteln höchste Sinnfälligkeit selbst seelischer Vorgänge“ an.<sup>31</sup>

28 Siegbert Rampe/Andreas Rockstroh, Art. Kerll, Johann Caspar, in: <sup>2</sup>MGG, Personenteil Bd. 10, 2003, Sp.29–44, hier 43.

29 W. Pfänder, *Musikleben*, 50.

30 Robert Münster, *Die Musik in den bayerischen Klöstern*, in: ders./Hans Schmid (Hg.), *Musik in Bayern. I. Bayerische Musikgeschichte*, Tutzing 1972, S. 243–260, hier 255.

31 Walther Klemm, *Benediktinisches Barocktheater in Südbayern*, insbesondere des Reichsstifts Ottobeuren, in: *SMBZ* 54 (1936), S. 95–184, hier 115.

Über den szenischen Aufwand sind wir ins Bild gesetzt z.B. anlässlich einer Aufführung des Schauspiels *Divus martyr Venantius* vom 6. September 1740:

*„In drei Akten mit zusammen 20 Szenen, zwei Chören, Pro- und Epilog werden folgende Szenerien gebracht: Das Meer, der rothe Saal, der Himmel, der weiße Saal, der Wald, die Statt [sic], der schwartze Saal, der Himmel, der weiße Saal, der Kercker, der schwartze Saal, der Himmel, der rothe Saal, der Wald, die Statt, der weiße Saal, der Wald, der Garten.“*<sup>32</sup>

Ein Regiebuch aus dem Jahr 1756 erwähnt mehrfach zwei „Schildwände“, die etwa unseren modernen „Zwischenvorhängen“ entsprechen, indem sie „parallel zum Orchestergraben laufend, die Bühne in hintereinanderliegende Schauplätze abgeteilt haben dürften, um denkbar raschesten Szenenwechsel zu ermöglichen.“<sup>33</sup>

Diese Produktionen erforderten natürlich entsprechenden Personalaufwand. Die Zahl der Mitwirkenden betrug schätzungsweise 40–50 Personen; den Großteil davon dürften die hauseigenen Schüler gestellt haben. Aber auch die in Ausbildung stehenden Jungmönche (*fratres clerici*), die oft auch noch nach ihrer Priesterweihe dem Theaterspiel verbunden blieben sowie die zumeist die Hauptrollen spielenden Lehrer der unteren Klassen bildeten das Bühnenpersonal.<sup>34</sup>

Die ohnehin schon beeindruckende Zahl von Theaterleuten dürfte noch erheblich gesteigert worden sein in den letzten Jahrzehnten vor der Klosteraufhebung aufgrund der sprunghaft gestiegenen Schülerzahl. Den Grund hierfür wiederum benennt P. Maurus Feyerabend, Lehrer der „Dicht- und Redekunst“ und seit 1785 auch Schulpräfekt, in seiner 4 Bände umfassenden Ottobeurer Chronik (erschienen 1813–1816). Die Aufhebung des Jesuitenordens (1773) samt damit einhergehendem Zusammenbruch des Schulsystems sowie die sittliche Verrohung in Folge der napoleonischen Kriege hätten christliche Eltern bewogen, ihre Kinder „unter eine religiöse engere Aufsicht zu stellen und gegen das Zeitverderbnis zu sichern. Hierzu hatte Ottobeuren... arbeitsliebende Männer, erforderliche Mittel, und geräumige Plätze inner seiner Mauern genug... so geschah es sehr bald, dass die hiesige Schule, welche sonst gewöhnlich über 50 lateinische Schüler zählte ... vom Jahr 1789 bis auf die unglückliche Auflösung, aus beinahe 200 derselben alljährlich bestand, und diese hatten sich nicht bloß aus Schwaben, aus der Pfalz, Baiern, Vorderösterreich, Tirol

32 Zit. bei Klemm, 115.

33 Klemm, 116.

34 Vgl. Klemm, 131.

und der Schweiz, sondern auch aus Frankreich, Piemont, Sardinien, Mailand, Veltelin und Graubünden am hiesigen Ort gesammelt.<sup>35</sup>

Wie überall und bis auf den heutigen Tag, spiegelt das Theater auch die Gesellschaftsstruktur, das Bildungsniveau und die allgemeinen Zeitumstände.

Zur Stiftskirchenweihe 1766 komponierte Benedikt Kraus (ca. 1725–1810) eine sog. „Oper“: *Alceste* wurde zum Höhepunkt des Ottobeurer Barocktheaters. Nach Anstellungen u.a. in Kremsmünster und Triest, ist Kraus von 1764–66 als Musiklehrer in Ottobeuren nachweisbar, wo er auch P. Franz Schnizer unterrichtete. Aus dessen Feder wiederum flossen zahlreiche Bühnenmusiken (mehr als 20 sind nachweisbar).

Die vollständige Liste der bekannten Theateraufführungen hat Walther Klemm zusammengestellt; er nennt den jeweiligen Anlass (Auftraggeber oder Widmungsträger), die Aufführungsdaten, den Textautor, den Komponisten, ja selbst den Drucker/Druckerei, und schließlich auch das Sujet bzw. den historischen Hintergrund des gewählten Stoffes.

Es beginnt am 5. September 1713 unter Abt Rupert II. Neß mit dem geistlichen Spiel zu Ehren des seligen Abtes Rupert I., der die Hirsauer Reform in Ottobeuren durchführte: „*Corona justitiae post certamen reddita. Sive D. Rupertus post virgas et exilium gloriosus Bavariae apostolus*“. Die zeitliche Mitte der Theaterchronik markiert in etwa das Festspiel zum 50. Primiztag von Abt Anselm Erb am 29. September 1762, welches die „Opferung Isaacs“ zum Thema hat.

Das Verzeichnis endet mit einem Werk, das der Augsburger Domkapellmeister Franz Bihler komponierte und Aufführungen erfuhr am 1. März sowie am 24./29. April des Jahres 1800: „*Der Tiroler Landsturm im Franzosen Kriege. Eine Operette in zwey Aufzügen*.“<sup>36</sup> Diese letzte Ottobeurer Theateraufführung mag wie ein kryptischer Fingerzeig auf das bevorstehende Ende der in einer nicht mehr steigerbaren Spätblüte stehenden Reichsabtei Ottobeuren verstanden werden. Nicht die Franzosen selbst, aber der durch den Anschluss an Frankreich Bayern große territoriale Gewinne verschaffende Minister Freiherr Maximilian Montgelas (erst 1809 zum Grafen erhoben) vollendete durch die rigorose Anwendung „staatlicher Kirchenhohheit [...] die Unterordnung der Kirche unter die Staatsgewalt im Sinn der Französischen Revolution und der Aufklärung [und] zerstörte dabei vielfach lebendige Kräfte“.<sup>37</sup> Diese Zei-

35 P. Maurus Feyerabend, Des ehemaligen Reichsstiftes Ottobeuren Benediktinerordens in Schwaben sämtliche Jahrbücher, in Verbindung mit der allgemeinen Reichs- und der besonderen Geschichte Schwabens, diplomatisch, kritisch und chronologisch bearbeitet. 4 Bände, Ottobeuren, 1813–1816. Hier Bd. 4, S. 238f. Zitiert nach W. Klemm, Benediktinisches Barocktheater, S. 131.

36 Siehe Walther Klemm, Benediktinisches Barocktheater in Südbayern. Liste der Aufführungen, in: SMBZ 55 (1937), 274–304.

37 Dieter Albrecht, Art. Montgelas, in: <sup>2</sup>LThK Bd. 7, Sp. 590.

tenwende traf auch Ottobeuren schwer, doch – wie sich auch am Beispiel der Musikkultur zeigen wird – nicht vernichtend.

### c) Tafelmusiken

Verständlicherweise sind Kompositionen für die Bühne zwar die spektakulärsten Erscheinungen im Musikleben, doch waren die musikalischen Kräfte des Klosters viel häufiger gefordert und dabei mit der musikalischen Hochkultur wesentlich intensiver befasst auf dem Gebiet der Tafel- oder Tischmusiken.

Über die musikalischen Gepflogenheiten und Qualitäten der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts haben wir einen Bericht aus erster Hand von einem der letzten Novizen vor der Säkularisation, Ludwig Aurbacher (1784–1847), der 1797 als Singknabe ins Kloster aufgenommen worden war. Für Robert Münster, den besten Kenner der Klostermusik Altbayerns, waren die Singschulen der Klöster und Jesuitenkollegien „gleichsam die Musikkonservatorien der Zeit“.<sup>38</sup> Die Aufzeichnungen Aurbachers verdienen daher unsere Interesse: „Von ½ 1–2 Uhr wurden wir in der Musik unterrichtet... von 4–6 Uhr Erholung und musikalische oder literarische Repetition... Wir Singknaben insbesondere kamen nicht aus dem Atem, da sowohl der Musikunterricht als auch so manche Gottesdienste alle unsere Zeit in Anspruch nahmen“.<sup>39</sup>

Aber nicht nur im eigenen Kloster waren die Singknaben aktiv, sondern sie wurden auch zu den in der Nähe liegenden Ferienorten der geistlichen Herren „beschieden, um an den Tafelmusiken teilzunehmen“.<sup>40</sup>

Diese Tischmusiken waren natürlich im Konvent zu hohen Fest- und Feiertagen sehr beliebt. Es wurden „Symphonien aufgeführt, Singpartien und Quartette gegeben, ja [man] wagte sich sogar an die großen Oratorien von Haydn, die Schöpfung und die Vier Jahreszeiten, deren Aufführung in dem prächtigen Kaisersaale vor dem versammelten Adel der Nachbarschaft bewirkt wurde.“<sup>41</sup>

Die „Singpartien“ waren zumeist Arien und Duette aus Opern, z.B. von Cimarosa, Gluck, Hasse, Benedikt Kraus, Mozart, Paisiello, Piccini, Salieri usw.

Auffälliger Weise sind unter den 1200 Handschriften, die sich heute im Besitz der Bibliothek des Klosters befinden und deren Großteil aus dem 18. Jahrhundert stammt, lediglich drei größer besetzte Instrumentalwerke (eine Kasation von Hoffreiter sowie Symphonien von Pleyel und Vanhal) zu finden.

Man darf vermuten, dass das einschlägige Notenmaterial – sofern es nicht einfach verlorengegangen ist – Ausleihmaterial war oder von den im Kloster abgestiegenen Musikern als deren Eigentum im Handgepäck mitgeführt und bei der Abreise wieder mitgenommen worden war.

38 Münster, a.a.O., 246.

39 Zitiert bei Gertraud Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Benediktiner-Abtei Ottobeuren*, München 1986, S. 12.

40 Aurbacher, zitiert bei Haberkamp, 12.

41 Aurbacher, zit. bei Haberkamp, 12.

Von solchen reisenden Musikern, die sich wenige Tage oder auch für mehrere Monate im Kloster aufhielten, gingen oft wertvolle – und heute kaum gewürdigte – Impulse für das Musikleben in den Klöstern aus. So brachten sie etwa neue Werke mit, komponierten solche – teils spontan, teils auf Anregung von Konventualen bzw. Bestellung des Abtes –, unterrichteten die Zöglinge oder leisteten eine Art Fortbildung für den offiziellen Hauskomponisten bzw. Musikdirektor. Da es sich oft auch um bedeutende Instrumentalvirtuosens handelte, ermöglichte ihr Spiel als Solist musikalische Highlights, welche die hauseigenen Instrumentalisten oder Sänger nicht zünden konnten.

Nicht zuletzt kolportierten sie musikalische und allgemein kulturelle Neuigkeiten aus anderen Klöstern, Stiften, Residenzstädten oder Fürstenhöfen.

Sicherlich waren auch faszinierende Persönlichkeiten darunter. Einen solchen beherbergte die Abtei Ottobeuren in den Jahren 1783 und 1787 mit Franz Christoph Neubauer. Um 1760 herum im böhmischen Melnik geboren, geht er früh auf musikalische Wanderschaft. Im August 1780 erscheint er im Stift Gars und hinterlässt bereits dort großen Eindruck als der „berühmte Componist Neubauer ein Prager 18 Jahre“.<sup>42</sup> Seine beiden letzten Lebensjahre verbringt er in Bückeburg am Hofe der Gräfin Juliane zu Schaumburg-Lippe. Auf deren Einladung hin durfte er seine eigenen Werke dort aufführen. Dabei kam es zu großen Spannungen mit dem Leiter der Bückeburger Hofkapelle, Johann Christoph Bach (1732–1795). Diese sind jedoch nicht dem Bach-Sohn zuzuschreiben, sondern eindeutig dem hitzigen Temperament Neubauers, wie in dessen Nekrolog festgehalten wird, da er nämlich „in heftigste Invectiven gegen Bachen ohne alle Zurückhaltung ausbrach, und ihn zu einem musikalischen Zweykampf in Bearbeitung eines Contrapunctischen Thema(s) herausforderte, worin er es auf Leben und Tod mit dem alten Tonkünstler aufnehmen wollte“.<sup>43</sup>

Diesen musikalischen Feuerkopf und schillernden Künstler verschlägt es also auch nach Ottobeuren, nachdem er vorher bereits u.a. in Dießen, Andechs, Schäftlarn, Fürstenfeld und Weissenau Augustinern, Prämonstratensern, Zisterziensern und Benediktinern seine Aufwartung gemacht hatte. Er komponierte während seines Aufenthaltes Werke für die Liturgie und auch für das Schultheater. Dabei wird er wohl nicht zuletzt die Schüler sehr beeindruckt haben, wird er doch –zweideutig – von einem Weissenauer Klosterchronist geführt als der „böhmisch-preußische oder sonstige Aventurier“.<sup>44</sup> Sein gesamtes Oeuvre umfasst mindestens 30 Messen, 10 Litaneien, 8 Vespere und ähnliches mehr. Mindestens 30 Symphonien, wovon zu Lebzeiten 13 bei dem berühmten Musikverlag André in Offenbach erschienen sind, ca.

42 Zitiert bei Ulrich Leisinger, Art. Neubauer, Franz Christoph, in: <sup>2</sup>MGG, Personenteil Bd. 12, 2004, Sp. 1006–1008, hier 1006.

43 Dieser Nekrolog auf Neubauer wird zitiert bei Günther Wagner, Art. Bach, Johann Christoph Friedrich, in: <sup>2</sup>MGG, Personenteil Bd. 1, 1999, Sp. 1384–1394, hier 1387.

44 Siehe R. Münster, Die Musik in bayerischen Klöstern, 250.

80 Instrumental-Duos (für Violinen, VI u. Va, 2 Flöten, V u. Vc., 2 Vc. etc., davon 60 gedruckt), 20 Streichquartette, 6 Flötenquartette, 20 Bläserparthien, etliche Serenaden usw. zeigen die beeindruckende Vielfalt und Schnelligkeit seines Schaffens. Er wird auch in seiner Ottobeurer Zeit ein gesuchter Kammermusikpartner und Solist gewesen sein. „Seine auf äußere Effekte angelegten Instrumentalkompositionen gefielen; vor allem seine Sinfonien.“ Seinem genialischen Auftreten verdankte er manch lukrative Stellung, „die er aber meist nach wenigen Monaten wegen Pflichtversäumnissen und eines als unmoralisch angesehenen Lebenswandels wieder verlor.“<sup>45</sup>

Bei diesem Leumund verwundert es nicht, dass es zu keinen weiteren Engagements in Ottobeuren mehr kam, da Abt Honorat Göhl (Regierungszeit 1767–1802) an einer spirituellen Erneuerung des Ordenslebens schon bei seinem Amtsantritt viel gelegen war. Er nahm sich – ganz im Sinne der Aufklärung – der „Bildung und sozialen Lage der Untertanen [an] und förderte Gottesdienst und Klosterzucht. Gymnasium, Musik- und Wissenschaftspflege erreichten unter ihm den Höhepunkt.“<sup>46</sup> Dies zeitigte auch Konsequenzen für die Kirchenmusik, wie die Quellen zeigen.

### 2.3.2. Die geistliche Musik der 2. Jahrhunderthälfte

Naturgemäß lag der Schwerpunkt der Musikaliensammlung bei den geistlichen Werken. Circa 320 Messen (überwiegend Orchestermessen), finden sich im Musikarchiv.<sup>47</sup> Etwa ein Fünftel aller Handschriften bietet Werke hauseigener Komponisten. Doch auch die großen Namen der Musikgeschichte begegnen uns. Nicht zuletzt, weil im 18. Jahrhundert im Auftrag des Klosters drei namentlich bekannte Patres als eine Art „Musikagenten“ in Wien Notenmaterial ankauften. Darunter kirchenmusikalische Werke von Caldara, Fux, J. Haydn, Kozeluch, Mozart, Salieri, Vanhal und Wagenseil. Vermutlich aus Salzburg bezogen wurden Kompositionen von Adlgasser, Biber, Eberlin, J.M. Haydn.

Mit Sicherheit gab es auch einen regen Austausch mit anderen Klöstern bzw. Domkirchen, was die hohe Zahl von Werken im Dienste von Klöstern bzw. Kathedralkirchen stehender Komponisten erklärt. Zu den Favoriten zählt allen voran Franz Xaver Brixi (1737–1771), der Prager Domkapellmeister; von diesem „um 1770 in Bayern beliebtesten Kirchenkomponisten [waren] nicht weniger als 142 Handschriften geistlicher Werke, darunter 50 Messen vorhanden.“<sup>48</sup> Auch Franz Xaver Richter (1709–1789) ist gut vertreten. Von 1737–1740 wirkte er als Musikdirektor in Ettal, ging über die Fürstabtei Kempten 1747 an den Hof des Kurfürsten Karl Theodor nach Mannheim und

45 Zitate und Werkverzeichnis bei U. Leisinger, Art. Neubauer, 1007.

46 Rupert Prusinovsky, Art. Göhl, Honorat, in: <sup>3</sup>LThK, Bd. 4, Sp. 820.

47 Vergleiche die Angaben bei W. Pfänder, Musikleben, S. 60 sowie Anmerkung 43.

48 Robert Münster, op.cit., 248.

wurde dort zu dem bedeutendsten Protagonisten der Mannheimer Schule mit ihrem revolutionären Orchesterstil. Ab 1769 amtierte er als Kapellmeister am Straßburger Münster. Die Trias böhmisch-mährischer Komponisten vervollständigt Jan Zach (1699–1773), der nach seiner Tätigkeit als Organist in Prag ab 1745 die Hofkapellmeisterstelle in Mainz innehatte.

Doch Abt Honorat Göhl, der vorletzte Reichsabt, förderte nicht nur die zeitgenössische seriöse Figuralmusik. Ein großes Anliegen war ihm die Pflege der klassischen Vokalpolyphonie. Er scheute weder Aufwand noch Kosten und bezog direkt aus dem Vatikan entsprechende Kompositionen. Fast unglaublich mutet es uns heute an, wenn uns P. Pirmin Lindner in seinem 1903/4 erschienen Album *Ottoburanum* („Profefßbuch von Ottobeuren“) mitteilt, diese Gesänge seien von „fünfzig Stimmen und darüber“<sup>49</sup> intoniert worden. Da die Singknaben ja lediglich für Diskant/Sopran und Alt in Frage kamen, mussten Tenor und Bass von den Konventualen realisiert werden. Diese aber waren schon durch die gesungenen Horen reichlich in Anspruch genommen, weshalb unser Gewährsmann P. Maurus Feyerabend sich doch zu der Mitteilung genötigt sieht, dass „so eine Kirchenmusik“ (d.h. Vokalpolyphonie a capella) zwar vor jeder anderen Figuralmusik „einen entschiedenen Vorzug“ verdiene. Doch konnte dieser Gesangsmarathon, „Männern, welche in dem Chorgesang alltäglich vier bis fünfhalb Stunden mit vieler Anstrengung zu singen hatten, nicht anders als sehr beschwerlich fallen.“<sup>50</sup>

Doch nicht genug mit feierlichem Gesang bei Messen und Tagzeiten. Auch die zahlreichen Prozessionen und festlichen Umzüge im Verlauf des Kirchenjahres wollte Abt Honorat musikalisch gewürdigt wissen. Dazu hatte er in P. Franz Schnizer den Mann seines Vertrauens gewonnen. Dieser „änderte die vorher üblichen [...] Antiphonen des einstimmigen Chors in vierstimmige schöne Kirchengesänge um, welche [...] von mehr als dreißig Kehlen mit Begleitung des großen Orgelwerkes gesungen, den Feierlichkeiten eine Herzerhebung und Anmuth verschafften, welche damals in den meisten sogar Kathedrankirchen vermißt wurde.“<sup>51</sup> Man ist geneigt, den Stoßseufzer des Chronisten über die außerordentliche Belastung der Sänger verständnisvoll mitzutragen.

Die Wertschätzung P. Franz Schnizers (1740–1785) durch den Abt ist gleichfalls nachvollziehbar. Er ist der sicherlich bedeutendste Komponist, den der Ottobeurer Konvent jemals hervorbrachte: „Seine stets formsicheren und dramatisch wirkungsvollen Kompositionen sind durch den *stile concertato* geprägt und bewegen sich auf individuelle Weise zwischen Barock und Klassik [...], wobei die Kirchenmusiken sich zusätzlich durch die Beherrschung

49 Zitiert bei W. Pfänder, *Musikleben*, 56.

50 Feyerabend, Bd. IV, 213; hier zitiert nach W. Pfänder, 56f.

51 Feyerabend, Bd. IV, 185. Zitiert nach Pfänder, *Musikleben*, 56.



**Abb. 2:** Dreifaltigkeitsorgel von Joseph Riepp, 1766 (Bild: Benediktinerabtei Otto beuren)

des *stile antico* auszeichnen.<sup>52</sup> Die Wertschätzung seines Schaffens zeigt sich auch in der Drucklegung zweier seiner Werke zu Lebzeiten, der *Sei Sonate per il Cembalo ed Organo op.1* sowie der *Cantus Monasterii Ottoburani*. Die eben als Begleitinstrument angesprochene große Orgel ist die Dreifaltigkeitsorgel Karl Joseph Riepps.

### 2.3.3. Die Riepp-Orgeln

Nicht nur der Vielfalt und Anzahl der Kompositionen im klösterlichen Besitz wegen genießt Ottobeuren den Status eines herausragenden Reichsklosters. Bis auf den heutigen Tag ermöglichen uns die beiden Chororgeln von Karl Joseph Riepp einen authentischen Klangeindruck aus der Barockzeit. Zugleich zählen diese Instrumente zu den schönsten und in Fachkreisen meistgeschätzten Orgeln weltweit. Dass Riepp den Auftrag bekam und nicht sein Rivale Joseph Gabler, der bereits die grandiosen Instrumente für die Abteikirchen in Ochsenhausen (1734 sowie 1753) und Weingarten (1750) errichtet hatte und dessen Sohn dem Ottobeurer Konvent angehörte, spricht für die fachliche Kompetenz und auch den Mut von Abt Anselm Erb (1740–1767), zumal Riepp eine andere Klangwelt vertrat als Gabler. Riepp wurde 1710 im benachbarten Wallfahrtsort Maria Eldern geborenen und erlernte sein Handwerk vermutlich bei Johann Georg Hofer in Ottobeuren. Bald jedoch zog es ihn ins Elsass, wo er die Silbermann-Orgeln studierte. 1735 ließ er sich in Dole nieder. Mit seinem Bruder Rupert als Mitarbeiter lieferte er ca. 1740 eine Orgel für das Zisterzienserkloster Cîteaux. Für die Kathedrale in Dijon (St. Bénigne) bauten die Brüder Riepp eine erste Großorgel (IV/45; Prospekt erhalten). Karl Joseph war seit 1741 verheiratet und ab 1745 in Dijon wohnhaft; zusammen mit seinem Bruder erhielt er 1747 die französische Staatsbürgerschaft. Etwa um diese Zeit erwarb Riepp wertvolle Weinberge in Burgund und agierte künftig sehr erfolgreich als Winzer und Weinhändler. Bei seinem ersten Besuch bei Johann Andreas Silbermann am 22. Mai 1755 in Straßburg erzählte der diesem, dass er „mit dem Weinhandel mehr, als mit dem Orgelmachen profitirt hätte“.<sup>53</sup>

Dabei war Riepp nicht nur ein geschäftstüchtiger Orgelbauer, sondern gleichermaßen qualitätsorientiert. Windladen und Pfeifen waren aus erstklassigem Material. „Das Eichenholz wurde lange gelagert; die Platten für die starkwandigen Prospektpfeifen ließ er aus fast reinem Zinn (99,5%) gießen. Bei den Trakturen legte er Wert auf leichte Spielbarkeit.“<sup>54</sup>

52 Michael Gerhard Kaufmann, Art. Schnizer, Franz, in: <sup>2</sup>MGG, Personenteil Bd. 14, 2005, Sp. 1545f., hier 1545.

53 Zitiert bei Rudolf Walter, Art. Riepp, Karl Joseph, in: <sup>2</sup>MGG, Personenteil Bd. 14, 2005, Sp. 83f., hier 84.

54 Rudolf Walter, a.a.O., 84.

Die Planungen für Ottobeuren begannen 1754; nach diversen Dispositionsvorschlägen und zwei Bauverträgen erfolgt im Herbst 1762 die Einigung auf die konkrete Bauausführung. 1766 waren dann zuerst die Dreifaltigkeitsorgel (epistelseitig, IV/48) und schließlich die Heilig-Geistorgel (evangelien-seitig, II/27) vollendet. Die angestrebte Hauptorgel auf der Nordempore konnte aus finanziellen Gründen nicht realisiert werden. Die Grundidee der Aufstellung auf beiden Chören mit geteilten Pfeifenfeldern war originär und ein „geniales Produkt der Gemeinschaftsarbeit von Riepp, dem Bildhauer Joseph Christian von Riedlingen und dem Schreiner Martin Hörmann von Villingen.“<sup>55</sup> Den vom Bauherrn Abt Anselm gewünschten Spieltisch in der Chormitte lehnte Riepp als technisch unausführbar ab. Die beiden Orgel gleichen sich seitenvertauscht. Sie bieten jeweils 5 Prospekte: zwei Prospekte – vom Kirchenschiff aus nur im Seitenanschnitt sichtbar – umgeben die Hauptwerkklade. Der Pedalprospekt bildet die Schmalseite der Orgel und verkleidet zugleich den zum Chor gerichteten Pfeiler. Die Prospekt vier und fünf gehören als Baß- und Diskantseite jeweils zum Positiv, zeigen ebenfalls zum Chor und sitzen im gleichen Abstand vom Pedalprospekt links und rechts der Emporenbrüstung auf. „Das querstehende Untergehäuse auf der Empore lässt einen Durchgang frei, dessen zum Chor gerichtete Seite jeweils den Spielschrank enthält.“<sup>56</sup>

Beide Instrumente sind praktisch original erhalten, da bei den Restaurierungen 1914 (Hauptorgel, durch Steinmeyer/Oettingen) und 1921/22 (Heilig-Geist-Orgel) von dem üblichen Ersetzen von Verschleißteilen und Ausbesserungen von Deformierungen abgesehen, lediglich „Defektes erneuert[und] einige zerstörte oder fehlende Pfeifen nachgebaut“ wurden.<sup>57</sup>

Von der herausragenden Schönheit des Klanges als auch der Brillanz der Gesamtanlage sowie der Solidität der Ausführung aller Arbeiten war auch schon Karl Joseph Riepp selbst vollkommen überzeugt, wenn er erklärt: „... in der That aber sein Sie [sc. die Orgeln] gestimmt und intoniert wan man Bößere findet in heurope wüll ich nour hänßle haïßen...“<sup>58</sup>

## 2.4. Die Zeit nach der Säkularisation

### 2.4.1. Das 19. Jahrhundert

Dass mit der Säkularisation – „1802 fiel das Reichsstift Ottobeuren mit 260 km<sup>2</sup> an Bayern“ – das Musikleben wie auch die geistliche Tradition des Klosters Ottobeuren nicht völlig zum Erliegen kam, ist einigen wenigen Mönchen

55 H. Fischer /Th. Wohnhaas, *Organa Benedictina Bavarica-Suevica*, in: *SMBZ* 90(1979), 315–355, hier 349.

56 Fischer/Wohnhaas, 351.

57 Ebd. 351.

58 Zitiert bei W. Pfänder, *Musikleben*, 54.

zu verdanken: „Von den 48 Mitgliedern des Konvents blieben 18 im Kloster, einer erlebte 1834 die Ankunft dreier Patres aus Einsiedeln.“<sup>59</sup>

Zu den Ortstreuen und die *stabilitas loci* im wahrsten Sinne Praktizierenden zählte P. Theodor Clarer (1765–1820). Im Jahre 1789 legte er seine Profess ab, 1791 feierte er seine Primiz und 1801/02 amtierte er als letzter Novizenmeister vor der Säkularisation. Er diente seinem Konvent außerdem als Chorregent sowie Professor für Philosophie, Poesie und Rhetorik. Als Komponist können ihm die Kantate *Honoratus ut alter Noachus* (zur Jubelprofess des greisen Abtes Honorat Göhl), ein *Singspiel* zu Ehren des Klosterchronisten P. Maurus Feyerabend, ein *Requiem*, eine *Missa figurata* sowie vier kleinere geistliche Werke zugeschrieben werden.<sup>60</sup> Nach der Stiftsaufhebung hält er mit einigen Gleichgesinnten das monastische Leben aufrecht; „der Chorgesang klingt weiter zum Lobe Gottes, wenn auch heimlich und im Verborgenen.“<sup>61</sup> Seit 1805 war er Gemeindepfarrer von Ottobeuren. Er bemühte sich mit Hingabe und erfolgreich um die Fortführung der kirchenmusikalischen Tradition vor Ort. Als Pfarrer und damit Dienstvorgesetzter des gemeindlichen Hauptlehrers maß er für dessen Stellenbesetzung der musikalischen Qualifikation des Bewerbers, unter besonderer Berücksichtigung seiner Befähigung zum Organisten, eine bedeutende, ja ausschlaggebende Rolle bei. P. Basilius Müller berichtet 1816 über ein solches Auswahlverfahren unter sechs Kandidaten: „Vormittags wurden sie im Theoretischen der Musik, in der Partitur, in der Skala etc. geprüft. Nachmittags ließ er [P. Clarer] alle auf der großen Orgel Volkslieder, Präambulen und Choralstücke spielen. Nur erstere 2 haben sich durch Gesang und Orgelschlagen ausgezeichnet. – Man hatte weit mehrere erwartet – welches gewiss kein unbestimmtes Zeichen ist, in welch großem Verfall die Musik wenigstens in unserem großen Kreise ist.“<sup>62</sup>

Wie uns P. Pirmin Lindner berichtet, führte P. Theodor Clarer mit Hilfe seiner Mitbrüder auch junge Männer seiner Pfarrgemeinde an den gregorianischen Choral heran.<sup>63</sup>

Eine für den Lehrer und Chorregenten F.X. Trieb – auch er noch unter P. Clarer angestellt – im Jahr 1829 angefertigte Abschrift einer *Missa solemnis* in C-Dur (wohl von Mozart), die neben vierstimmigem Chor und Streichern auch je 2 Hörner, Oboen, Trompeten und Pauken verlangt, lässt für diese Zeit auf ein beachtliches Musikensemble schließen. Die große Musiktradition Ottobeurens schien endgültig bewahrt, als 1836 behördlicherseits die Gründung

59 Ulrich Faust, Art. Ottobeuren, 1226.

60 Nachweis bei Pfänder, Musikleben, 61.

61 Pfänder, Musikleben, 61.

62 Zitiert bei Gertraut Haberkamp, Die Musikhandschriften der Benediktiner-Abtei Ottobeuren, München 1986, 13.

63 Nachweis bei Pfänder, 61.

eines Singvereins angeordnet wurde (!): „... für den kirchlichen Zweck und zur Mitwirkung bei öffentlichen Feierlichkeiten.“<sup>64</sup>

Erstaunlicherweise vermehrte sich auch der Bestand an Musikhandschriften des Klosters im 19. Jahrhundert um ca. 100 Manuskripte. Während einige dabei auftauchende Komponisten bereits vor 1802 gelistet waren, sind doch manche, auch große Namen, erstmals und neu hinzugekommen. So etwa Johann Caspar Aiblinger (1779–1867), ehemals Zögling der Benediktinerabtei Tegernsee sowie des Jesuitengymnasiums München. Seit 1803 wirkte er in Italien: in Bergamo, Vicenza, Venedig und schließlich als Kapellmeister der Scala in Mailand. Von dort wurde er an den Münchner Hof engagiert. Von 1843–1863 wirkte er zudem als Musiklehrer an Münchner Kirchen und Klöstern. Aiblinger trat ein für eine „Restauration der Kirchenmusik im Geist der Verinnerlichung und Würde, wie sie vom Kreis um Johann Michael Sailer (1751–1832) gefordert wurde. Für die kirchenmusikalischen Dienste am Hofe (seit 1837 meist in der neuerbauten Allerheiligen-Hofkirche) schuf er zahlreiche Kompositionen.“<sup>65</sup>

Luigi Boccherini taucht unverhofft auf, ebenso der hauptsächlich als Opernkomponist bekannt Belgier André Grétry (1741–1813). Antonio Diabelli und der Münchner Hoforganist Caspar Ett (1788–1847; ebenfalls bei den Benediktinern im Singknabenseminar der Abtei Andechs musikalisch und spirituell sozialisiert) oblagen vornehmlich der geistlichen Musik. Mit Abbé Vogler (1749 in Würzburg geboren, 1814 in Darmstadt gestorben, in Italien zum Priester geweiht, am Hof von Kurfürst Carl Theodor in Mannheim zum Vize-Kapellmeister und *Churpfälzischen Geistlichen Rath* ernannt, ein Leben lang unstedt auf Achse) finden wir eine schillernde Persönlichkeit, die in ihrem Auftreten an den erwähnten Franz Christoph Neubauer erinnert, aber in München sich vor allem durch spektakuläre Orgelbauprojekte und experimentelle Orgelkonzerte einen Namen machte. Als Komponist wandte er sich allen Gattungen zu.<sup>66</sup>

Dass Georg Friedrich Händel erst jetzt Eingang in die Musikaliensammlung findet, überrascht zwar, mag aber mit Robert Münster zu erklären sein, der im Blick auf die bayerische Rokoko-Baukunst der als Wallfahrtskirche der Prämonstratenser von Steingaden errichteten Wies-Kirche sagt: „In ein so bodenständiges Raumkunstwerk [...] vermag sich etwa die letztlich wesensfremde Musik von Bach oder Händel nicht einzuordnen.“<sup>67</sup>

Hingegen haben wir mit Peter von Winter (1754–1825), der bereits fünfzehnjährig in die Mannheimer Hofkapelle aufgenommen wurde, mit der er

64 Siehe Pfänder, 62.

65 Franz Hauk, Art. Aiblinger, Johann Caspar, in: <sup>2</sup>MGG, Personenteil Bd. 1, 1999, Sp. 261–264, hier 263.

66 Siehe Rüdiger Thomsen-Fürst, Art. Vogler, Georg Joseph, in: <sup>2</sup>MGG, Personenteil Bd. 17, 2007, Sp. 176–183.

67 Münster, Die Musik in den bayerischen Klöstern, 250.

1778 nach München übersiedelte und sich 1788 über die Beförderung zu deren Kapellmeister freuen konnte, einen Komponisten von Bühnenmusiken wie zahlreichen geistlichen Werken vor uns, die dem süddeutschen Kunst- und Musikempfinden adäquat waren. Mit der Regierungsübernahme von Kurfürst Max Joseph, dessen Ehefrau Karoline evangelisch war, hatte Peter von Winter neben der katholischen Hofkapelle auch ein evangelisches Hofbetheaus musikalisch zu betreuen. Dies ergab die „besondere Situation, katholische und evangelische Kirchenmusik zu komponieren, wobei die Meßkompositionen bzw. Werke für den katholischen Vespertagesdienst überwiegen. Winters Kirchenstil ist der Musiksprache seiner Opern verwandt.“<sup>68</sup>

Und schließlich fand auch Carl Maria v. Weber (1786–1826) seinen Weg in den Notenfundus der Abtei. Weber traf mehrfach mit Peter von Winter in München zusammen und schätzte diesen als Dirigenten hoch; außerdem sind beide darin verbunden, bei Abbé Vogler Kompositions- bzw. Tonsatzunterricht genommen zu haben. Für alle drei gilt, sich neben einem umfangreichen Oeuvre für die Bühne auch der Kirchenmusik aus Bekenntnisgründen und Verpflichtung gewidmet zu haben. Insofern beschließen sie würdig die Reihe der Musiker, die in die Musikhandschriften der Abtei Ottobeuren Aufnahme fanden.

#### 2.4.2. Vom 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart

Für den letzten Zeitraum des historischen Abrisses rückt das Lebensmotto des Benediktinerordens als Orientierungshilfe dezidiert in den Blick: *Ora et labora*. Das mehrfach täglich gemeinsam vollzogene Stundengebet, der Gesang während der Messe und zur Tagzeiten-Liturgie ist auch in den Ausnahmeszeiten der Weltkriege nicht verstummt. Dies allein ist schon beeindruckend, erfordert doch der Vollzug dieses gebeteten Singens und singenden Betens in einer kirchlichen Lebensäußerungen gegenüber zunehmend feindlich gesinnten politischen Umwelt Mut und Treue zur Geschichte des Ordens und des Hauses. Der gregorianische Choral als „Klangleib des Wortes Gottes“ war und bleibt bis heute die tragende musikalische Konstante im Leben der Abtei Ottobeuren.

Aber auch die uns in den Handschriften und Drucken begegnete Vokalpolyphonie sowie das reiche Erbe orchesterbegleiteter Figuralmusik ist in den regelmäßigen Aufführungen zu Sonn- und Feiertagen wie aus Anlass diverser Kasualien gegenwärtig. Die Einrichtung einer hauptamtlichen Dekanatsmusiker- und Organistenstelle an der Basilika Ottobeuren ist keine Selbstverständlichkeit für eine Abtei, wie der Vergleich mit ähnlich bedeutenden Klöstern in Süddeutschland ergibt.

68 Stephan Hörner/Angelika Tasler, Art. Winter, Peter (von), in: <sup>2</sup>MGG, Personenteil Bd. 17, 2007, Sp. 1020–1027, hier 1026.

Neben diesen personalbedingten Voraussetzungen sind auch die entsprechenden Räume bereitgestellt: Für die Proben der Vokal- und Instrumentalgruppen (von Kinder-, über Jugend-, bis Kammer- und großem Chor) und für die Aufführungen in Konzerten, sei es für solistische, kammermusikalische oder orchestrale Darbietungen. Die Öffnung von Theater- und Kaisersaal für Konzerte und die Realisierung von großen *geistlichen* Werken wie Messen oder Oratorien und Passionen, aber auch von bekenntnishafter *symphonischer* Musik – etwa von Anton Bruckner – in der grandiosen Basilika sind Ausdruck einer großzügigen und weitherzigen Musikpflege.

Bleiben noch die für das Musikleben unverzichtbaren Instrumente. Hier ist z.B. an die verfügbaren Klaviere, Cembalo, Pauken, Streichinstrumente für Proben und Konzerte bzw. liturgische Aufführungen zu denken. Insbesondere aber an die Orgel-Trias in der Basilika. Die beiden umfassenden Restaurierungen der Riepp-Orgeln in den Jahren 1914 und 1921/22 wurden bereits erwähnt. Bis in die Gegenwart verlangt die Pflege und Wartung dieser instrumentalen Kleinodien einen großen finanziellen Aufwand. Aus solchen Schätzen erwächst naturgemäß eine Art Verpflichtung, diese einmaligen Instrumente der musikalischen Öffentlichkeit nicht nur zu erhalten, sondern auch zugänglich zu machen. Seit Jahrzehnten geschieht dies durch Konzerte renommierter Organisten. Besondere Erwähnung verdient die im Jahr 1960 im Auftrag von Arthur Piechler und Abt Vitalis Maier von dem Organisten, Kirchenmusiker und Lehrer Adalbert Meier begründete Orgelkonzertreihe zugunsten des Aussätzigen Hilfswerkes, der deutschen Leprahilfe. Orgelkonzerte und CD-Produktionen mit international bekannten Gastorganisten manifestieren das Ottobeurer Konzertleben. Dabei erklingt auch die Hauptorgel auf der Nordempore, deren Bau schon in der Barockzeit intendiert, aber aus finanziellen Gründen gescheitert war. Dank einer Stiftung des Bundesverbandes der Deutschen Industrie konnte dieses beeindruckende, das Kirchenschiff klanglich ausschöpfende, von der Firma Steinmeyer/Oettingen erstellte Instrument, die sogenannte *Marienorgel*, nach fünfjähriger Bauzeit im Jahre 1957 seiner Bestimmung übergeben werden. Mit 86 Registern auf fünf Manualen und Pedal, ist diese Orgel der Größe des Raumes angemessen. Eine umfassende Restaurierung mit maßvoller Erweiterung wurde 2000–2002 von der Firma Klais/Bonn durchgeführt. Seither verfügt das Instrument über 92 Register auf fünf Manualen und Pedal.

So mehrten auch die Mönche des 19. und 20. Jahrhunderts das große musikalische Erbe der Abtei Ottobeuren.

Und wenn man durchaus mit Stolz feststellen darf: „Kein anderes säkularisiertes Kloster in Deutschland konnte im Kirchenschatz, in Bibliothek, Archiv und Museum so viele Kulturgüter aus der Zeit vor 1802 bewahren“<sup>69</sup>, so gilt doch ein besonderer Respekt und Dank jenen Benediktinern, die heute die-

69 Ulrich Faust, Art. Ottobeuren, in: <sup>3</sup>LThK, Bd. 7, Sp. 1226.

ses Erbe nicht nur im Archiv sichern, sondern auf verschiedenste Weise ihren Zeitgenossen lebendig vergegenwärtigen.

Ein schönen Beleg für die vitale Musikpflege der Abtei Ottobeuren in der Gegenwart darf man deshalb, last but not least, in der Planung und Durchführung eines allein der Musik und deren Pflege gewidmeten Studientages im Rahmen der Studienwoche aus Anlass der 1250-Jahrfeier der Benediktinerabtei Ottobeuren sehen.

## Zusammenfassung

In der Abtei Ottobeuren stand die Leidenschaft für Musik und Kunst zuerst im Dienste der Liturgie, da „dem Gottesdienst nichts vorgezogen werden soll“ (RB 43,3). Zeugnisse dafür sind kunst- wie musikhistorisch bedeutenden Codices aus dem Ottobeurer Skriptorium wie das sog. Isengrimm-Missale (12. Jh.), eine in Providence (USA) befindliche Sammelhandschrift, der in der Staatsbibliothek München aufbewahrte Codex Clm 9921 mit 62 Alleluja-Gesängen in Metzger Choralnotation oder die Musikhandschrift Clm 27134 mit einem für Oster- und Weihnachtsspiele konstitutiven Tropar. Das Rokoko brachte eine Blütezeit orchesterbegleiteter Messen hervor (ca. 300 davon finden sich im Musikarchiv der Abtei) und bis heute wird der Gregorianische Choral gepflegt.

Daneben bereicherte Musik auch das profane Klosterleben: Berichtet wird von Tafel- und Festmusiken zu verschiedensten Anlässen wie Geburtstagen, Besuch von Würdenträgern, Schuljahres-Schlussfeiern. Für das private Musizieren der Mönche standen Noten und Instrumente zur Verfügung. Im 17./18. Jahrhundert konnten zahlreiche Konventualen als Komponisten reüssieren. Und auch das Noteninventar wurde eifrig und systematisch erweitert.

Besonders auf dem Gebiet des Orgelbaues ragt Ottobeuren hervor: Der auch in kaiserlichem Auftrag tätige Meister Jörg Ebert erbaute eine repräsentative Orgel (1557). 1682 erstellte P. Christoph Vogt OSB ein neues Werk. Die beiden von Karl Joseph Riepp erstellten Chororgeln (1766) dürfen Weltgeltung beanspruchen (Albert Schweitzer hielt sie für die schönsten jemals gebauten Instrumente). Die Orgeltrias der Abteikirche konnte schließlich 1957 mit der von Steinmeyer erbauten sog. Marienorgel vollendet werden.

## Abstract

In the abbey of Ottobeuren the passion for music and art were first of all at the service of the liturgy, since according to the Rule of St. Benedict “nothing should be preferred to the work of God” (RB 43:3). This is confirmed by codices produced in the scriptorium of Ottobeuren which rank highly in the history of art and music such as the Isengrimm Missale (12<sup>th</sup> cent.), a composite

manuscript today in Providence (USA), the Codex Clm 9921 preserved in the State Library of Munich with 62 Alleluia chants in the Metz chant notation or the manuscript Clm 27134 with a constitutive trope for Easter and Christmas plays. The rococo period brought a heyday of orchestral scores for Mass (the music archives of the abbey preserves about 300 of them) and Gregorian chant is maintained until today. In addition, music was also frequent in the everyday life of the monastery. We read about table and feast day music for different occasions throughout the year like birthday celebrations, visits of important persons, or the closing ceremony of the school year. The monastery had a collection of scores and instruments for the private practice of monk musicians. Many monks were quite successful as composers during the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. The collection of musical scores was systematically enlarged. Ottobeuren is famous for its organs. The master organ builder Jörg Ebert, who was also commissioned by the imperial court, constructed a representative organ in 1557. Fr. Christoph Vogt OSB provided a new one in 1682. The choir organs (1766) by Karl Joseph Riepp are internationally renowned (Albert Schweitzer said they were the most beautiful organs ever built). The trio of organs in the abbey church was completed in 1957 with the so-called Marian organ build by Steinmeyer.