

5. Kommunikationskanäle und Netzwerke

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelang es Mönchen und Klostermusikern aus allen Teilen des Habsburgerreiches, ihre Notensammlungen mit Wiener Musik zu bestücken. Den heute erschlossenen historischen Archivbeständen nach zu urteilen, waren mindestens dreißig Ordenshäuser in die damit einhergehenden Prozesse der Notenbeschaffung und -weiterverbreitung intensiv involviert. Sie nutzten Kommunikationskanäle und Transferwege, über die eine stabile Versorgung mit Noten aus Wien bereits Jahrzehnte vor Einführung professionell betriebener Musikverlage in der Hauptstadt zu bewerkstelligen war.

Organisatorische Prozesse von Notenerwerbungen analysieren zu wollen, bedeutet, Fragen wie den folgenden nachzugehen: Wie erfuhr ein Mönch des 18. Jahrhunderts von der Existenz eines neuen oder ihm zuerst unbekanntes Musikwerks? ... Wer zeichnete für die Anbahnung eines Musikalientransfers verantwortlich? Ein Klostermusiker, der ein bestimmtes Stück an sich bringen wollte? Ein Musikalienhändler, der Abnehmer für sein aktuelles Sortiment finden musste? ... Auf welchem Weg verschaffte sich ein Interessent Zugang zur Ware? Wie nahmen Anbieter Kontakt mit potenziellen Abnehmern auf? ... Ist überhaupt davon auszugehen, dass einzelne Werke gezielt erworben wurden oder ist eher festzustellen, dass wahllos gekauft oder kopiert wurde, was im Moment zur Verfügung stand? ... Wie lief die Weitergabe eines Musikstücks konkret ab? Wer fertigte die Abschriften an? Mit welchen Kosten waren Notenankauf oder -leihe und Erstellung einer Kopie verbunden? – Die folgenden Kapitel werden um diese Fragestellungen kreisen. Analysen ausgewählter Beispielfälle mögen zum Verständnis regionaler wie transregionaler Verbreitungsprozesse und der dafür notwendigen Kommunikationsstrategien beitragen.

5.1 Mögliche Kommunikations- und Distributionskanäle im Überblick

Seit vielen Jahrzehnten wird in Forscherkreisen lebhaft darüber diskutiert, wie Mönche und Klostermusiker im 18. Jahrhundert an Noten von auswärts gelangt sind. Das Wiener Repertoire betreffend wird im Allgemeinen von direkten Verbindungen mit städtischen Anbietern ausgegangen. Was für den Handel mit Kunstgegenständen und Büchern gesi-

chert ist, kann auf den Erwerb von Musikalien umgelegt werden, ist hier aber tendenziell schwieriger zu belegen. Noch bis ins 19. Jahrhundert hinein existierten in den meisten Klöstern keine archivalischen Standards, die eine Aufbewahrung der Privatkorrespondenz einzelner Patres sicherten. Zudem sind Musikalien mit Herstellungs- und Provenienzvermerken und auch Rechnungen über Noteneinkäufe bislang seltene Funde.

Für die Erforschung möglicher Bezugsquellen hat Hannelore Gericke mit ihrer 1960 veröffentlichten Studie *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778* eine solide Datengrundlage geschaffen.¹ Sie zeigt, dass der Handel mit Notenmaterial in Wien vor 1780 größtenteils von Lohnkopist*innen betrieben worden ist. Häufig scheinen diese in Werkstätten zusammengearbeitet zu haben. Noch zusätzlich dürfte das Geschäft durch Gemischtwarenhändler, die Musikalien im Sortiment führten, belebt worden sein.²

Wie die auswärtigen Klöster mit Wiener Kopisten und Händlern in Kontakt gekommen sind, liegt weitestgehend im Dunkeln. Der gängigsten These nach bildeten die in Wien gelegenen Dependancen der auswärtigen Ordenshäuser und ihre dort ansässigen Verwalter wichtige Schaltstellen in der Vermittlung zwischen Kloster und städtischem Markt.³ Sie boten jenen Klosterangehörigen Herberge, die in der Hauptstadt Erledigungen zu machen hatten, hier studierten oder die Ferienzeit verbrachten und stellten im Bedarfsfall wohl auch Kontakt zu Händlern her. Zudem hatten Mönche und Musiker der Wiener Klöster in das städtische, gelegentlich auch in das höfische Musikleben Einblick. Man kann annehmen, dass auch sie wichtige Ansprechpartner für auswärtige Ordensmänner waren. Nur fehlen selbst für einen bereits bekannten Fall wie jenen der Chorregenten Paul Schopper (1695–1751) und Hermann Seiler (1695–1750) handfeste Beweise: Sie sollen zwischen dem Wiener Schottenstift und St. Florian in Oberösterreich Musikalien hin- und hergetauscht haben.⁴

Gleichermaßen undurchsichtig gestaltet sich die Quellenlage in Bezug auf die Frage, ob direkter Kontakt zwischen Klosterangehörigen und den in und um Wien wirkenden Komponisten bestanden hat. Klösterliche Auftrags- oder Widmungskompositionen aus der Feder namhafter Meister sind seltene Ausnahmen geblieben. Gleichwohl könnten komponierende Weltliche aktiv an der Weiterverbreitung ihrer Werke in klerikale Kreise beteiligt gewesen sein. Immerhin zählten die prestigeträchtigen Klosterkapellen,

1 Hannelore Gericke, *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*, Graz [u. a.]: Böhlau, 1960.

2 Vgl. ebd., S. 13–15, 99–109; Dexter Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, Doctoral diss., Los Angeles, Calif., University of Southern California 2001; Thomas Hochradner, »Kopisten – Facetten eines musikalischen Berufsbildes«, in: *StMw* 58 (2014), S. 171–216.

3 Vgl. z. B. Eybl, »Frühe Quellen von Konzertsinfonien«, S. 97f.; Thomas Hochradner, »Das Schaffen von Johann Joseph Fux in klösterlicher Musiziertradition. Eine komparative Untersuchung und ihre möglichen Schlußfolgerungen«, in: Kačič, *Musik der geistlichen Orden*, S. 275–284, hier S. 279–282; Lindner, *Musikpflege*, S. 62.

4 Der langjährige Archivar von Stift St. Florian, Albin Czerny, berichtet von diesem Tauschverkehr in seiner 1887 gedruckten Studie über Kunst und Kunstgewerbe im Stift St. Florian, ohne aber den entsprechenden Nachweis zu erbringen. Eine Überprüfung seiner Angaben verlief erfolglos, weil weder in St. Florian noch im Archiv des Schottenstiftes persönliche Dokumente von Schopper oder Seiler aufzufinden sind. Vgl. Albin Czerny, *Kunst und Kunstgewerbe im Stift St. Florian. Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Linz: Ebenhöch, 1886, S. 268.

gemessen an ihren wertvollen Notensammlungen, mindestens bis 1780 zur Kernkundschaft für Komponisten und Musikalienhändler, wenn nicht sogar häufig zu den Hauptadressaten neuer Kompositionen.

Die in Göttweig nachweisbaren frühen Abschriften von Sinfonien und Kammermusikwerken Joseph Haydns veranlassten H. C. Robbins Landon zu der Annahme, einer der vertrauten Freunde Joseph Haydns oder dieser selbst habe sich zeitweilig in Göttweig aufgehalten.⁵ Ferner steht die Vermutung im Raum, Joseph Haydn sei mit dem St. Florianer Regens Chori Franz Josef Aumann (1728–1797) persönlich bekannt gewesen. Peter Dormann untermauert diese These mit dem Argument, dass der Chorherr Aumann Teile seiner Studienzeit in Wien verbracht hat und in dieser Phase auch langanhaltenden Kontakt zu Michael Haydn und Johann Georg Albrechtsberger aufbauen konnte.⁶ Außerdem werden in St. Florian Abschriften einiger Werke Joseph Haydns aufbewahrt, die vom esterházyschen Hauskopisten Joseph Elßler senior angefertigt worden sind.

Für den direkten Kontakt mit Komponisten kann noch ein Beispiel genannt werden, das zwar nicht in den Untersuchungszeitraum fällt, aber außergewöhnlich detailliert über Prozesse der Notenbeschaffung informiert: Der bedeutende Komponist, Theoretiker und Organist der Weimarer Stadtkirche Johann Gottfried Walther (1684–1748) beauftragte Freunde und Bekannte mehrfach damit, für ihn auf Reisen Bücher und Noten ausfindig zu machen. Er brachte auf diese Weise Traktate und Musikalien aus Jena, Mannheim, Amsterdam und Wien in seinen Besitz. Ein in der Korrespondenz Walthers befindlicher Brief von 1732 lässt darauf schließen, dass er bei Georg Muffat, dem Wiener Hoforganisten, und bei Georg Reutter dem Älteren (1656–1738), Kapellmeister an St. Stephan, schriftlich um bestimmte Werke angefragt hat. Von speziellem Interesse war für ihn »das Fuxische Compositions-Werck«, also Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*. Die eigentliche Übermittlung der ersehnten Noten und Bücher scheint dann ein Verwandter Walthers (»der Apoldische Kauffmann«), der sich zu dieser Zeit in Wien aufgehalten hat, für ihn erledigt zu haben.⁷

Umgekehrt liegen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehrfach Informationen über reisende Komponisten vor, die sich vorübergehend in Klöstern einquartiert haben (entsprechende Aktivitäten der Mozarts und Johann Baptist Vanhals waren hier bereits Thema⁸). Sie hinterließen dort gelegentlich musikalische Werke, etwa als Dank für die ihnen zuteil gewordene Gastfreundschaft.⁹ Sehr wahrscheinlich suchten auch herumreisende Kaufleute die Klöster auf, um ihre Waren vor Ort anzupreisen und rasch

5 Vgl. Landon, *Haydn. Chronicle* 1, S. 586.

6 Vgl. Dormann, *Franz Joseph Aumann*, S. 19–21 und 26.

7 Johann Gottfried Walther, Brief vom 25. Jänner 1732 aus Weimar an Heinrich Bokemeyer in Wolfenbüttel, in: *Johann Gottfried Walthers Briefe*, hg. von Klaus Beckmann, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1987, S. 152–156, hier S. 154. Vgl. Kirsten Beißwenger, »Erwerbsmethoden von Musikalien im frühen 18. Jahrhundert. Am Beispiel Johann Sebastian Bachs und Johann Gottfried Walthers«, in: *Fontes Artis Musicae* 45, Nr. 3/4 (1998), S. 237–249, hier S. 245.

8 Vgl. hier Kap. 1.3.1 (*Der Kloostervorsteher als »amator musicae«*) und Kap. 2.2.6 (*Johann Baptist Vanhal*).

9 Vgl. das Kapitel »Komponisten und Musiker des 18. Jahrhunderts zu Gast in Stams«, in: Herrmann-Schneider, *Engel*, S. 299–323.

Geschäfte abzuschließen – ein Vorgehen, wie es für den Buchhandel hinreichend belegt ist.¹⁰

Von unzweifelhaft hoher Relevanz für die Notendistribution war zudem der Austausch der Klöster untereinander sowie ihr Austausch mit anderen Institutionen der Kulturpflege, allen voran mit den Kapellmusikern der nahen Adelsresidenzen und Bischofssitze. In Bezug auf Musikalien Wiener Provenienz ist auf dieser Transferebene bereits ein nächstes Verteilungsstadium erreicht: Mönche und Klostermusiker waren nun nicht mehr nur Endabnehmer und Konsumenten eines musikalischen Produkts, sondern auch Distribuenten und in diesem Sinne kulturelle Multiplikatoren. Auf Basis der heute festzustellenden Quellenstreuung ist diese Transferstufe als ein Prozess des Hin- und Herreichens, des In-Umlauf-Bringens und der Zirkulation von Notenmaterialien zu beschreiben. Demgegenüber verliefen die zwischen Wien und den auswärtigen Klöstern stattfindenden Transfers von Musikalien primär unidirektional aus Wien in Richtung der Klöster. Sie basierten vermutlich eher selten auf Tauschgeschäften.

Nichts deutet darauf hin, dass die von Klostermusikern praktizierte Weiterverbreitung von Musikalien auf finanzielle Bereicherung abgezielt hat. Vielmehr ging es um die wechselseitige Ausweitung des Repertoires. Wenn nicht sogar Stück gegen Stück ausgetauscht wurde, pflegten und festigten die Klostermusiker durch das Verborgnen von Noten ihre Beziehungen untereinander. Früher oder später konnten sie sich diese wieder zunutze machen, wenn es um die Erweiterung der eigenen Sammlungsbestände ging. Nur sporadisch ist im klösterlichen Musikbetrieb nachzuweisen, dass auswärtige Musiker bei Einstellung als Organist oder Chorregent auch ihre persönliche Notensammlung in die Gemeinschaft einbrachten.¹¹

Basis für einen regen Tauschverkehr ist die Besonderheit, dass Notenmaterial leicht zu transportieren ist und mit wenig Aufwand manuell vervielfältigt werden kann. Vorausgesetzt, Kopierfehler bleiben aus oder beschränken sich auf unwesentliche Details, verliert eine Komposition im Vorgang der schriftlichen Duplizierung weder an musikalischem Gehalt noch an künstlerischem Wert oder an schöpferischer Originalität. Unter Kopisten war gründliche Handarbeit gefragt, musiktheoretisches Fachwissen aber

10 Z.B. Stift Zwettl betreffend: »Auch von wandernden Buchhändlern kaufte man Bücher an, so 1711 bei einem ›bayerischen buechträger, der eben mit seinem Wanderlager am Kloster vorbeikam‹ [...]«. Helmut W. Lang/Wilma Buchinger/Konstanze Mittendorfer (Hg.), *Handbuch der historischen Buchbestände in Österreich*, Bd. 3 (Burgenland, Kärnten, Niederösterreich, Oberösterreich, Salzburg), Hildesheim [u.a.]: Olms-Weidmann, 1996, S. 207. Noch 1781 konnte Friedrich Nicolai auf seiner Reise durch Deutschland und die Schweiz »Gängler oder Trägler oder herumziehende katholische Buchhändler« beobachten, die auch die Klöster aufsuchten, »ihre Waaren im Konventgange« auslegten und auf diese Weise insbesondere Predigt- und Gebetbücher an den Mann brachten. Nicolai, *Deutschland/Schweiz*, 8. Bd. (1787), S. 54–55, zit.n. Franz M. Eybl, »Zwischen Psalm und Werther: Ein Modell klösterlicher Textzirkulation im 18. Jahrhundert«, in: Alfred Messerli/Roger Chartier (Hg.), *Lesen und Schreiben in Europa 1500–1900: Vergleichende Perspektiven*, Basel: Schwabe, 2000, S. 335–349, hier S. 344 [Herv.i.O.].

11 Katalin Kim-Szacsvai nahm beispielsweise den sammelfreudigen Jesuitenpater Ignatio Müllner (1678–1750) ins Visier, der bis zu seinem 38. Lebensjahr in Österreich und danach in West- sowie Oberungarn tätig war. Die Recherchen ergaben, dass Müllner seine persönliche Notensammlung von Wirkungsort zu Wirkungsort mitgenommen und sie dabei über 40 Jahre hinweg kontinuierlich erweitert hat. Vgl. Kim-Szacsvai, »Musikalien- und Instrumenteninventare«, S. 133–138.

nicht zwingend notwendig.¹² Also konnten Chordirektoren auch musikalisch unerfahrene Klosterschüler zum Notenkopieren heranziehen. Sie befreiten sich dadurch selbst von einer zeitraubenden Aufgabe und verwerteten die Dienstpflicht der Notenbeschaffung noch dazu als musikalische Lehrstunde. Eine Kremsmünsterer Instruktion von 1732 zeigt außerdem, dass auch die angestellten weltlichen Musiker zu Kopierarbeiten verpflichtet worden sind: »[...] waß die Abschreibung der *Musicalien*, so unseren *P. Chor regenten* zu weilen unter die Handt komen oder von anderwärts comunciert werden, betrifft, seynd sie alle, anstatt des schädlichen miessigangs, und miessigen auslaufen darmit brauchen zu lassen schuldig.«¹³ Auch die Spielpausen sollten mit nutzbringender Arbeit gefüllt werden.

Der vergleichsweise simple Herstellungsprozess könnte letztlich auch erklären, warum der Erwerb von Büchern in Klöstern wesentlich besser dokumentiert ist als die Musikalienakquise. Während Notenmaterial oft nur auf »inoffiziell« Weg über eigenmächtig organisiertes Abschreiben aus geliehenen Vorlagen in ein Kloster gelangte, setzten die Mönche im Bereich des Bücherankaufs schon im 18. Jahrhundert weitaus häufiger auf offizielle Handelsbeziehungen mit Buchhändlern und Verlegern (inklusive Rechnungslegung). Diese Kontakte waren wahrscheinlich auch leichter zu knüpfen, da der ökonomisch weitaus bedeutendere Buchhandel im Zeitraum zwischen 1750 und 1780 im Habsburgerreich auf ein wesentlich dichteres Versorgungsnetz bauen konnte, als dies für den erst allmählich institutionalisierten Musikalienhandel angenommen werden kann.

5.1.1 Ausnahmefall Auftragswerk – Joseph Haydns *Applausus* Hob XXIVa:6

Eines der populärsten Beispiele klösterlicher Auftragskompositionen des 18. Jahrhunderts ist die *Applausus*-Kantate Hob XXIVa:6, die Joseph Haydn im Jahre 1768 komponiert hat. Sie stellt einen der seltenen Fälle dar, in denen ein angesehener Hofkomponist mit der Anfertigung eines Musikwerks für ein Klosterfest beauftragt worden ist. Entstehung und Uraufführung der Huldigungsmusik fielen dem Bereich klösterlicher Repräsentation zu und stellten in diesem Sinne offizielle Akte dar. Also steht zu erwarten, dass Abläufe der Auftragsvergabe und -abwicklung schriftlich dokumentiert und somit auch heute noch zu rekonstruieren sind. Diesen Details nachzugehen, wirft möglicherweise auch auf andere Beschaffungsmodalitäten ein neues Licht.

Das Autograph der *Applausus*-Kantate Hob XXIVa:6, das neben zahlreichen vollständigen Abschriften aus dem 18. Jahrhundert erhalten geblieben ist, hat Joseph Haydn doppelt datiert: auf dem ersten Notenblatt der Partitur mit der Überschrift »In Nomine Domini. del giuseppe Haydn m[anu] p[ropria] 1768«, am Ende als Chronogramm.¹⁴ Für wel-

12 Auch Dexter Edge unterstreicht die Bedeutung der Tatsache, dass das im späten 18. Jahrhundert in Wien nachweisbare professionelle Kopistenwesen bei Weitem nicht nur von praktizierenden Musikern betrieben worden ist. Als bestätigende Beispiele nennt er Joseph Arthofer, Johann Radnitzky, Peter Rampl, Franz Xaver Riersch, Johann Schmutzer und Johann Traeg, weiters Haydns Hauskopisten Johann Schellinger und Johann Elßler sowie Beethovens Kopist Wenzel Schlemmer. Vgl. Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 98.

13 »INSTRUCTION Kremsmünster 1732«, zit. n. Schlader, *Pasterwiz*, Anhang 2, S. 222 [Herv. i. O.].

14 »HVNCAVSLVMFECLTIOSEPHHAIDN«. Vgl. hier und im Folgenden JHW XXVII.2, Vorwort, S. VII.

che festliche Gelegenheit das Werk ursprünglich gedacht war, vermerkte Haydn allerdings nicht in der Partitur, sondern vermutlich erst sehr viel später im *Entwurf-Katalog*. Eine kleine Notiz neben dem Eintrag zum *Applausus* erläutert dort den Anlassfall: »[...] in lateinischer Sprache bey Gelegenheit einer Praelats Wahl zu Crems Münster«. Ebendiese authentische Zuschreibung wurde in der Haydn-Forschung immer wieder in Frage gestellt, obwohl sie – dem Text der Gratulationskantate nach zu urteilen – durchaus Sinn ergäbe: Stellvertretend für die guten Eigenschaften des Abtes stimmen die vier Kardinaltugenden Klugheit (»Prudentia«), Mäßigung (»Temperantia«), Gerechtigkeit (»Justitia«) und Tapferkeit (»Fortitudo«), ergänzt durch die Figur der »Theologia«, in ein Loblied auf die Freuden des monastischen Lebens ein.¹⁵

Bereits Carl Ferdinand Pohl äußerte im 1882 veröffentlichten zweiten Band seiner Haydn-Biographie stärkste Zweifel an der Richtigkeit des Eintrags, zumal in Kremsmünster, wo seit 1759 und ohne Unterbrechung bis 1771 Berthold Vogl als Abt des Klosters amtierte, im Jahr 1768 keine Abtwahl angestanden haben kann.¹⁶ Pohl vertrat die Meinung, der *Applausus* sei für die Abtsbenediktion von Magnus Klein komponiert worden, die am 7. August 1768 in Göttweig stattgefunden hatte. Handfeste Beweise für diese These fehlten jedoch. Das Rätsel um den Entstehungsanlass blieb also ungelöst, bis andernorts neue Quellenfunde gemacht und im Jahre 1966 einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert wurden.¹⁷ Endlich bestand Gewissheit: Haydn hatte seine Festkantate weder für Kremsmünster noch für Göttweig, sondern für das goldene Professjubiläum des Zwettler Abtes Rayner I. Kollmann (reg. 1747–1776) komponiert. Das in Zwettl aufgefundene Prachtlibretto überliefert die entsprechenden Widmungsdaten und den Tag der Aufführung, den 15. Mai 1768.

Haydns *Applausus* reiht sich in eine lange Tradition von groß besetzten Huldigungsmusiken ein, die im höfischen Bereich bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts zurückzufolgen ist. In Wien blühte dieser Brauch speziell mit Kompositionen von Antonio Caldara auf, der 1716 Johann Joseph Fux als Vizekapellmeister am Hof Kaiser Karls VI. nachfolgte.¹⁸ Während aber das Hofzeremoniell bald unter den Auswirkungen des österreichischen Erbfolgekriegs litt und das Aufführen von Glückwunschkantaten stark dezimiert wurde, wirkte diese Praxis in den großen Klöstern noch einige Jahrzehnte nach. Johann Georg Zechner komponierte für die Göttweiger Äbte Gottfried Bessel und Odilo Piazzol zwischen 1740 und 1766 immer wieder Festkantaten. Im Herzogenburger Inventar von 1751ff. scheinen allein von Georg Donberger acht *Applausus*-Kantaten auf und auch von

15 Vgl. Friedrich W. Riedel, »Joseph Haydns ›Applausus‹ und die Tradition des musikalischen Schultheaters in Österreich«, in: Gerhard J. Winkler (Hg.), *Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit*, Bericht über das internationale Symposium im Rahmen der Haydn-Tage 8.–10. Dezember 1988, Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1992, S. 88–106, hier S. 93.

16 Vgl. Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 2, S. 40.

17 Vgl. Stefan Holzhauser, »Die Melodie eines Klosters – Zur Musikgeschichte der Zisterzienserabtei Zwettl«, in: *Singende Kirche. Zeitschrift für katholische Kirchenmusik* 13 (1966), S. 206–211, hier S. 208–209; JHW XXVII:2, Vorwort, S. VII.

18 Vgl. Riedel, »Joseph Haydns ›Applausus‹«, S. 88–89 sowie Andrea Zedler, *Antonio Caldaras Kantatenschafften. Ein Vergleich der Kantatenkompositionen für Principe Francesco Maria Ruspoli und Kaiser Karl VI.*, Diss. Karl-Franzens-Universität Graz, 2017.

Johann Georg Albrechtsberger sind zwei Stücke dieses Namens bekannt, das zugehörige Notenmaterial ist jedoch nicht erhalten geblieben.¹⁹

Nur vereinzelt lassen sich schon im frühen 18. Jahrhundert Fälle nachweisen, in denen auswärtige Komponisten prächtige Festmusiken für klösterliche Weihejubiläen, Namenstage und andere Feierlichkeiten beisteuerten. 1701 komponierte Johann Joseph Fux im Auftrag der Melker Kapitulare eine im Stil des benediktinischen Applausus gehaltene »Comoedi«. Sie galt der Benediktion von Abt Berthold Dietmayr und trägt den Titel *Neo-exoriens Phosphorus* (FuxWV II.2.2).²⁰ Friedrich Wilhelm Riedel äußerte die Vermutung, zwischen Fux und Dietmayr könnte ein nachbarschaftliches Naheverhältnis bestanden haben und auf Basis dessen der Kompositionsauftrag zustande gekommen sein. Dietmayr hatte vor seiner Bestellung zum Kloostervorsteher zwischen 1697 und 1700 das Amt als Stifftshofmeister in Wien inne; zeitgleich war Fux neben dem Melker Stifftshof wohnhaft und in der gegenüberliegenden Schottenkirche Organist.²¹

Fux hatte seine »Comoedi« in Melk 1701 noch höchstpersönlich mit Mitgliedern der Hofkapelle zum Besten gegeben. Joseph Haydn war es 1768 hingegen nicht möglich, an der Uraufführung seines *Applausus* in Zwettl teilzunehmen. Wir wissen von seinem Fernbleiben, weil Haydn der vollendeten Partitur genau aus diesem Grund einen Begleitbrief mit Aufführungsanweisungen beigelegt hat. Das Schreiben endet mit einer kritischen Bemerkung über die Bedingungen der Auftragsausführung. Diese machten es Haydn ganz offensichtlich unmöglich, die Komposition auf die örtlichen Gegebenheiten abzustimmen: »[...] Sollte ich etwan mit meiner Arbeit den Geschmack derselben [= Herrn Musicis] nicht erraten haben, ist mir hierinfall nicht übelzunehmen, weil mir weder die Personen noch der Ort bekannt sind, die Verhehlung²² dessen hat mir in Wahrheit diese Arbeit sauer gemacht [...].«²³ Einerseits ist es gut nachzuvollziehen, warum Haydn seinem Ärger Luft machen musste. Andererseits ergaben Robert N. Freemans Recherchen, dass zu Ehren Abt Kollmanns in Zwettl alle drei bis vier Jahre (bis 1775) anonym beauftragte Kompositionen aufgeführt wurden.²⁴ Was Haydn als Schikane empfand, könnte unter den Zwettler Patres also übliche Praxis gewesen sein.

19 Vgl. die Auflistung einiger klösterlicher Huldigungsmusiken bei Riedel, »Joseph Haydns »Applausus«, S. 90–91.

20 Von diesem Stück liegt nur ein Textdruck vor, die Musik gilt als verschollen. Vgl. FuxWV, S. 144f.

21 Vgl. Friedrich W. Riedel, »Neo-Exoriens Phosphorus: Ein unbekanntes musikdramatisches Werk von Johann Joseph Fux«, in: *Die Musikforschung* (3/1965), S. 290–293, hier S. 292; Robert N. Freeman, »The Fux tradition and the mystery of the music archive at Melk Abbey«, in: Harry White (Hg.), *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, Aldershot [u.a.]: Scolar Press, 1992, S. 18–39.

22 Die Bedeutung dieses Begriffs wird in Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexikon* folgendermaßen erklärt: »Verhehlen, oder Verheelen, die Verhehlung, oder Verheelung, sonst auch Verheimlichen, oder die Verheimlichung, Vertuschen, und Vertuschung [...] heißt überhaupt nichts anders, als etwas verschweigen, oder heimlich und verborgen halten, und geschiehet so wohl mit Personen, als Sachen. [...]« Art. »Verhehlung«, in: Johann Heinrich Zedler (Hg.), *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 47 (1746), Sp. 426.

23 Joseph Haydns Begleitbrief zum *Applausus* Hob XXIVa:6, zit.n. JHW XXVII:2, S. 2.

24 Vgl. Robert N. Freeman, »The applausus musicus, or Singedicht: a neglected genre of eighteenth-century musical theatre«, in: David Wyn Jones (Hg.), *Music in eighteenth-century Austria*, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2006, S. 197–209, hier S. 207.

Einem Schreiben des Zwettler Priors Pater Placidus Assem (1713–1779) zufolge hatte man bereits Ende des Jahres 1767 im Konvent den Entschluss gefasst, den Abt anlässlich seines bald anstehenden Professjubiläums reich zu beschenken. Geplant war die Erwerbung eines Tafelaufsatzes aus Porzellan und ein eigens für das Fest komponiertes Musikwerk in Auftrag zu geben. Aus dem Brief geht außerdem hervor, dass für die Finanzierung dieses Vorhabens von den auswärts tätigen Konventualen 600 Gulden einzusammeln seien.²⁵ Offenkundig geschah dies auch, denn laut einem weiteren in Zwettl aufgefundenen Brief setzte der Verwalter des Zwettler Stiftshofes in Wien, Pater Nikolaus Bindtner (1725–1784), das Vorhaben des Konvents zügig in die Tat um. Er erstand in der Hauptstadt ein »Desserte« aus weißem Porzellan für 30 Personen²⁶ sowie ein Gemälde, vermutlich ein Abtporträt. Dazu wickelte er den Kompositionsauftrag ab. Die dafür insgesamt getätigten Ausgaben samt Botenlöhnen beliefen sich schließlich auf stolze 640 Gulden und 6 Kreuzer. Mit etwa 100 Gulden dürfte Joseph Haydn entlohnt worden sein.

So schlüssig sich die Vorgänge auch darstellen mögen – in der Abrechnung klafft eine große Dokumentationslücke: Der Zwettler Stiftshofmeister legte der Gesamtkostenaufstellung einzig für das Porzellan eine Rechnung bei, mit der einfachen Begründung, dass die beiden anderen Posten für Gemälde und Musik »stipulirt« gewesen seien. Ihr Preis war demnach bereits im Voraus mündlich und eventuell per Handschlag verbindlich vereinbart worden.²⁷ Die Ausstellung einer Rechnung samt Leistungsaufstellung war unter diesen Konditionen nicht vorgesehen. Der Fall des *Applausus* könnte also ein Stück weit erklären, warum unter den Stiftshof-Archivalien der verschiedensten Klöster nur selten Rechnungsbelege für die in der Residenzstadt in Auftrag gegebenen Werke aufzufinden sind.

5.1.2 Der Weg zum Musikmanuskript – Charles Burneys Wienaufenthalt 1772

Kompositionen von Wagenseil, J. Haydn, Ditters, Vanhal und anderen in und um Wien tätigen Komponisten wurden schon im 18. Jahrhundert weit über das Habsburgerreich

25 Vgl. JHW XXVII:2, Vorwort, S. VII.

26 Der aus 60 Einzelelementen bestehende Tafelaufsatz zeigt auch die weiblichen Tugendallegorien, die in Haydns *Applausus* auftreten. Er gilt als eines der bedeutendsten Ensembles aus Wiener Porzellan und ist heute Teil der Sammlung des Museums für angewandte Kunst, Wien (Inventarnr. Ke 6823). Vgl. Matthew Martin, »Porcelain and Catholic Enlightenment: The Zwettler Tafelaufsatz«, in: *Eighteenth-Century Life* 45/3 (2021), S. 116–134.

27 In Zedlers Lexikon ist dieser Begriff so umschrieben: »Stipuliren [...] heißt überhaupt nichts anders, als versprechen, verheissen, angeloben, zusagen, mit Hand und Mund etwas angeloben; ingleichen von jemanden etwas fordern, begehren, oder denselben fragen: ob er dieses oder jenes geben oder thun wolle? sich etwas angeloben, verheissen oder versprechen lassen; nach denen Rechten aber ins besondere, gewisse Bedinge vertragen, oder eingehen, und nach des Gegentheils Begehren etwas verbindlich geloben, oder ihm angeloben lassen. Wobay an vielen Orten die Weise gehalten wird, daß ein solches Versprechen durch den Handschlag, *stipulata manu*, muß bestätigt werden. Welches so denn auch eigentlich, etwas mit Hand und Mund, versprechen, oder angeloben heißt, dasjenige, so abgeredet worden, steiff und fest zu halten. Daher heißt auch ferner *Stipulatio* in denen Rechten eine solche Verbindung, da durch Frage und Antwort einer dem andern etwas zu geben oder zu thun verspricht.« Art. »Stipuliren«, in: Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. 40 (1744), Sp. 192 [Herv.i.O.].

hinaus verbreitet. Von Wien müssen also bereits zu Lebzeiten dieser Komponisten rege Handelsaktivitäten ausgegangen sein. Musterbeispiel eines Mönchs, der entsprechende Bezugsquellen anzapfte und sich überdies in der Wiener Musikszene bestens zu vernetzen wusste, ist der Kremsmünsterer Pater Beda Plank (1741–1830). Er hielt sich zwischen 1800 und 1803 mehrfach in Wien auf und suchte sowohl mit Antonio Salieri als auch mit Joseph Haydn persönlichen Kontakt. Gute Gelegenheiten dafür gab es, wenn Pater Beda bei musikalischen Akademien zu Gast war. Nach eigenen Angaben zählte er zum Beispiel zu den Besuchern jener Aufführung der *Schöpfung*, die Haydn höchstpersönlich am 16. Jänner 1801 im Großen Redoutensaal leitete.²⁸

Pater Beda ergriff während seiner Aufenthalte in Wien auch mehrfach die Gelegenheit, Exemplare neu erschienener Musikdrucke für sein Kloster zu besorgen. Unter anderem brachte er – auch unter Mithilfe von Pater Georg Pasterwiz – die Noten von Haydns *Jahreszeiten* an sich. Nur zwei Jahre nach der Wiener Uraufführung gelangte das Oratorium im Sommer 1803 auch im Kremsmünsterer Stiftstheater zur Aufführung.²⁹ Um die Jahrhundertwende waren in Wien freilich bereits mehrere Musikverlage und -geschäfte angesiedelt, von deren Angebot Pater Beda Gebrauch machen konnte. Welche städtischen Anlaufstellen hatte man aber in den vorangegangenen Jahrzehnten konsultieren können? Einige wenige Anhaltspunkte bietet Charles Burneys detailreiche Beschreibung seines Aufenthaltes in Wien im Herbst 1772. Wie er an mehreren Stellen seines Reiseberichts deutlich macht, scheute er in Wien keine Kosten und Mühen, um Notenmaterialien und Bücher an sich zu bringen:

»I told him [Johann Baptist Vanhal] that I was a stranger, and in quest of whatever was most curious in music; that I had heard some of his symphonies performed, which had pleased me very much, and wished to be in possession of a few of them, if he had any ready transcribed, or if he knew of a copyist who had. [Fn.:] As there are no music shops in Vienna, the best method of procuring new compositions, is to apply to copyists; for the authors, regarding every English traveller as a *milord*, expect a present on these occasions, as considerable for each piece, as if it had been composed on purpose for him. [...]

After dinner, I had the pleasure of a long visit from M. Gasman, who not only furnished me with a list of his works, but obliged me with copies of a great number of his manuscript quartets, for various instruments. [...]

[Nach einem letzten Besuch bei Georg Christoph Wagenseil:] [...] I flew home, to pack, and to pay; here, among other things, I was plagued with copyists the whole evening; they began to regard me as a greedy and indiscriminate purchaser of whatever trash they should offer; but I was forced to hold my hand, not only from buying

28 Vgl. A. Peter Brown, *Performing Haydn's The Creation. Reconstructing the Earliest Renditions*, Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana University Press, 1986, S. 4.

29 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 566–572. Kellner bezog seine Informationen zu Beda Planks Aktivitäten größtenteils aus einem Reisebericht des Paters. Dieser geht auf die Zeit zurück, in der Pater Beda Wertgegenstände des Klosters vor einer befürchteten Plünderung durch französische Truppen in Sicherheit bringen musste. Vgl. Beda Plank, *P. Beda Planks Fluchtreise 1800–1801*, hg. von Bernhard Pösinger, Linz: Akad. Buchdruckerei des kath. Pressevereines, 1913.

bad music, but good. For every thing is very dear at Vienna, and nothing more so than music, of which none is printed.

As it was, I did not quit Vienna till I had expended ten or twelve guineas [= 20 bis 24 Dukaten, d.h. ca. 90 bis 108 Gulden] in the purchase of music; which, with what had been given me, what I had transcribed myself, and the printed books I had collected, rendered my baggage so unwieldy, as to cost me an additional horse to my chaise, all the way to Hamburg.«³⁰

Burney gelangte also auf vielerlei Arten an Musikalien: erstens über die Komponisten selbst, die Burney gegenüber um gute Eigenvermarktung bemüht waren und den musikalisch versierten Forscher großzügig mit bereits vorhandenen oder mit eigens in Auftrag gegebenen Abschriften ihrer Werke beschenkten;³¹ zweitens über Musikalienhändler und Notenkopisten, von denen letztere nach Meinung Burneys äußerst aufdringlich um ihre Kunden warben und drittens indem er selbst zur Feder griff und aus kurzfristig geborgten Vorlagen abschrieb.³²

Der letztgenannte Beschaffungsmodus dürfte in Wien mindestens bis in die 1770er Jahre hinein bevorzugt worden sein. Interessenten konnten sich das Notenmaterial so wesentlich kostengünstiger zu eigen machen als über den Kauf von (importierten) Druckwerken. Zudem war das Angebot an gedruckten Noten vorerst eher dürftig und – schenkt man Burneys Urteil Glauben – auch ein professionell hergestelltes Manuskript nur um teures Geld zu erwerben. Die allseits verbreitete Praxis des Notenabschreibens stellte allerdings für Musikverleger und noch mehr für die Komponisten ein unkalkulierbares Problem dar. Der Musikgelehrte Jakob Adlung sprach sich deshalb bereits 1758 dafür aus, den Verkauf von Notenstichen nicht zu forcieren:

»Mit Kupfernoten sollte man auch billig mehr zurück halten. Wenn ein Verleger sein Vermögen dran gewendet, so wird bisweilen in einer grossen Stadt 1 Exemplar verkauft; 30 und mehr Liebhaber nehmen davon die Abschrift, und der Verleger muß seine Exemplarien behalten. Wer kann wohl dieses billigen? Daher geschiehet es, daß die Verleger nichts geben wollen vor die Composition, und müssen entweder die Künstler umsonst arbeiten, oder lassen es gar [...].«³³

Ein kommerziell betriebener Notenverleih, wie er in Wien in den 1780er Jahren sporadisch nachzuweisen ist, könnte dieses Problem noch verschärft haben. Der aus Berlin gebürtige Schriftsteller und Verlagsbuchhändler Friedrich Nicolai berichtete nach einem Aufenthalt in Wien 1781 über die dort verfügbaren Möglichkeiten der Musikalienleihe:

30 Burney, *Germany*, Bd. 1, S. 352, 361 und 363–364 [Herv.i.O.].

31 Allein in Wien bat Burney eine ganze Reihe von Personen um Abschriften bestimmter Kompositionen, so z.B. Ludwig L'Augier (um Klavierwerke von Domenico Scarlatti), G.Chr. Wagenseil (»ungedruckte Klaviersachen«, Duette etc.), Marianne Martinez (Arie über einen Text von Metastasio etc.), Hasse (Arie im polnischen Stile, andere »seiner seltensten und ausgewähltesten« Stücke), Vanhal und Gassmann. Vgl. ebd., S. 247, 332, 337, 340, 342, 345, 357 und 361.

32 Beispielsweise traf Burney in Wien den päpstlichen Nuntius am kaiserlichen Hof, Antonio Eugenio Visconti (reg. 1767–1774), und bat ihn darum, einige seiner Kanon-Kompositionen abschreiben zu dürfen. Vgl. ebd., S. 281.

33 Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt: J.D. Jungnicol Sen., 1758, Reprint Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1953, S. 727–728.

»Einer Namens *Laurent Lausch*, der sich einen *Musikalienverleger* nennt (in der Kärntherstraße [sic!] Nro. 939) verleiht Musikalien, dafür man auf ein halbes Jahr 6 Fl. bezahlt. Einer Namens *Johann Traeg* (im Polatischen Hause im ersten Stocke) handelt mit geschriebenen Musikalien, verleiht auch einzelne Stücke, z. B. ein Quartett für 3 Kr.«³⁴

Den wahrscheinlich frühesten Versuch, im deutschen Sprachraum einen Leihhandel mit Musikalien als förmlichen Geschäftszweig einzurichten, hat Barry S. Brook aufgedeckt.³⁵ 1773 gab der Berliner Buchhändler Christian Ulrich Ringmacher (1743–1781) ein Verzeichnis mit handgeschriebenen Instrumentalwerken heraus, die für eine Monatspauschale ausgeliehen werden konnten. Er arbeitete mit Pränumeration und Pfand, um sich einer treuen Abnehmerschaft und der Rückgabe des Leihmaterials zu versichern. Tobias Widmaiers Untersuchungen zufolge brach sich ein förmlicher Leihhandel mit Musikalien trotzdem erst Bahn, als gegen Ende des 18. Jahrhunderts das stark vermehrte Angebot an Notendruckern dem Kopieren von Hand allmählich den Rang abließ.³⁶ Bis dahin wollten auch die Wiener Musikalienhändler die Leistung des handschriftlichen Kopierens buchstäblich nicht aus der Hand geben.

Eine Anzeige des »Notisten« Simon Haschke von 1771 sowie eine 1784 vom Musikalienhändler Johann Traeg (1747–1805) in der *Wiener Zeitung* geschaltete Annonce zeigen außerdem, dass selbst der Notenverleih nicht dazu gedacht war, für die Herstellung von Stimmen Kopiervorlagen zu liefern. Vielmehr boten beide fertig eingerichtetes Aufführungsmaterial an, um direkt daraus zu musizieren (Haschke mit dem Hinweis »es werden auch Musikalien ausgeliehen zu Akademien«).³⁷ Traeg vermittelte seinen Kunden bei Bedarf sogar ausführende Musiker: »Auch lehnt er zu großen und kleinen Akademien Musikalien gegen einen gewissen Erlag her. – So kann man auch zu Akademie Leute bei ihm bestellen.«³⁸ Gerade im Hinblick auf neueste, zuerst nur in Partitur vorliegende Werke könnte der Verleih von Stimmenmaterial im Wien der 1780er Jahre doch auch lukrativ gewesen sein.

Charles Burney dürfte 1772 in Wien bevorzugt den persönlichen Kontakt zu Komponisten oder zu generösen Musiksammlern gesucht haben. Eine weitere Anlaufstelle waren dann die ansässigen Musikalienhändler und Kopisten, über die er an bereits fertiggestellte Abschriften oder auch an Vorlagen für seine eigenhändig verfassten Kopien gelangte. Mönche und Klostermusiker bezogen Notenmaterial vermutlich über dieselben Kanäle wie Charles Burney. Sie könnten entweder selbst während ihrer Aufenthalte in Wien die erforderlichen Kontakte geknüpft oder geeignete Mittelsmänner damit beauftragt haben (z. B. den Verwalter der Wiener Dependence des Klosters wie im Fall von

34 Nicolai, *Deutschland/Schweiz*, Bd. 4 (1784), S. 557 [Herv.i.O.].

35 CATALOGO de' Soli, Duetti, Trii, Quadri, Quintetti, Partite, de' Concerti e delle Sinfonie [...] che si trovano in Manoscritto nella Officina musica di Christiano Ulrico Ringmacher Libraio in Berlino. MDCCCLXXIII, fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe, mit einem Nachwort u. Register hg. von Barry S. Brook, Leipzig: Edition Peters, 1987 (KATALOG 4); Tobias Widmaier, *Der deutsche Musikalienleihhandel. Funktion, Bedeutung und Topographie einer Form gewerblicher Musikaliendistribution vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Saarbrücken: Pfau, 1998, S. 30.

36 Vgl. ebd., S. 33.

37 Vgl. hier Kap. 2, Fn. 100 und 101.

38 *Wiener Zeitung* 27. Okt. 1784 (Nr. 86), S. 2441, zit.n. Gernot Gruber/Siegfried Mauser (Hg.), *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik*, Laaber: Laaber-Verlag, 2006, S. 220–221.

Haydns *Applausus*). Nur haben selbst ausführliche Erhebungen in Klöstern bisher keine Briefe, Reiseberichte oder andere Schriftstücke zum Vorschein gebracht, aus denen – wie aus Burneys Beschreibungen – Rückschlüsse auf die in Wien getätigten Noteneinkäufe gezogen werden könnten. Im Grunde genommen wäre ein derartiger Fund sogar ungewöhnlich, denn anders als Burney, der die Stadt Wien aus der Perspektive eines Musikforschers erkundete und die Ergebnisse dieser Recherchen in seinen veröffentlichten Schriften präsentierte, stellte die Musikalienbeschaffung für Klostermusiker und Mönche nur eine von vielen Tätigkeiten dar. Diese musste nicht in allen Einzelheiten dokumentiert werden. Worüber jedoch auch in Klöstern penibel Buch geführt wurde, waren die Finanzen. Hinweise dafür, wie Mönche an ihre Musikalien kamen, sind also am ehesten in Rechnungsbüchern zu erwarten, wenn dort die Erwerbung von Notenpapier oder der Ankauf von Notenmanuskripten und -drucken registriert wurde.

5.1.3 Herzogenburger Handrapulare als Zeugnisse der Musikalienakquise um 1750

Frigdian I. Knecht, seit 1740 Propst des niederösterreichischen Augustiner-Chorherrenstiftes Herzogenburg, führte während seiner 35-jährigen Amtszeit über Einnahmen und Ausgaben sorgfältig Buch. Er verzeichnete seine getätigten Geschäfte in sogenannten *Handrapularen*.³⁹ In der Sektion »Ausgaben Verschiedene« verbuchte er neben Zeitungs- und Büchererwerbungen, Reisekosten und Küchengeld für den Wiener Stiftshof auch jene Ausgaben für Musik, die über die gewöhnlichen Gehaltszahlungen der Klostermusiker hinaus anfielen.⁴⁰ Wiederkehrende Kostenpunkte sind hier Instrumentenankäufe und -reparaturen, anlassbezogene Extraausgaben des Chorregenten und Zahlungen an auswärtige Musiker, die Klosterangehörigen Unterricht erteilten. Zudem trug der Propst auch Ankäufe von Notenpapier sowie Kopistenlöhne ein.

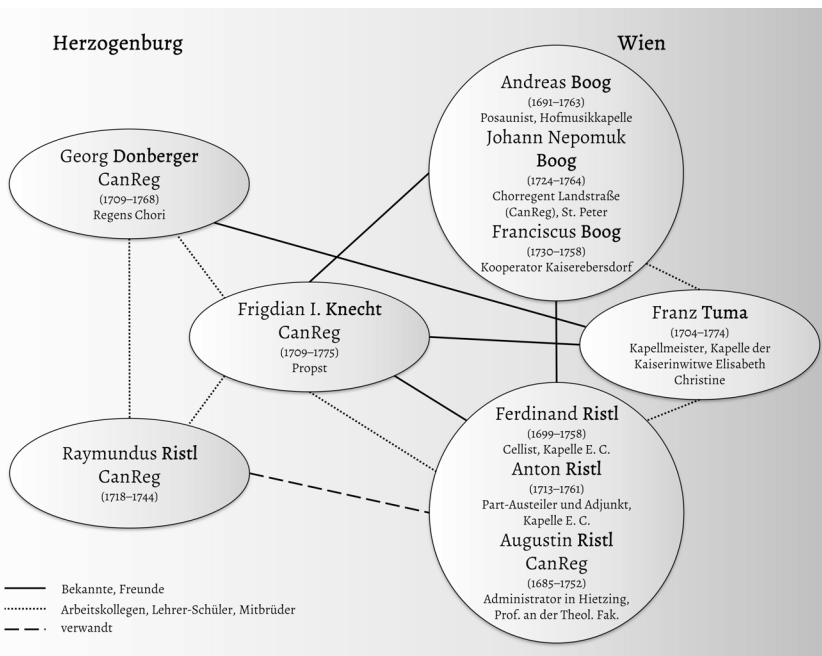
Wie in Rechnungsbüchern üblich, sind die verschiedenen Aufwendungen nur stichwortartig notiert. Zahlungsbelege, die eine detaillierte Beschreibung der erbrachten Leistungen liefern könnten, fehlen gänzlich. Der Informationsgehalt der Rapulareinträge gestaltet sich folglich äußerst divergent: Notizen betreffs Kopistenentlohnung verraten in der Regel nicht mehr als die Höhe des Honorars, z.B. am 31. März 1748: »[...] vor Musicalien abschreiben 12 fl. 55 kr.« oder am 12. Februar 1751: »[...] vor Abschreibung einiger Musicalien 20 fl. 50 kr.«. Gelegentlich beinhalten die Einträge aber auch Zusatzinformationen, so zum Beispiel den Namen oder das Amt des Kopisten (am 23. Jänner 1748: »[...] den Organisten wegen notnschreibn 3 fl.«), das Genre der kopierten Stücke (am 22. Dezember 1752: »[...] vor Abschreibung einiger Pastorell arien 1 fl. 36 kr.«) und in sehr seltenen Fällen auch den Namen des Komponisten (am 11. September 1752: »[...] vor eine Mess Authore Adolpho Hasse abzuschreiben 3 fl. 39 kr.«).

39 Das älteste Exemplar dieser Handrapulare, die in späterer Zeit unter der Bezeichnung *Prälaturkasabücher* geführt wurden, stammt von Propst Wilhelm Schmerling (reg. 1709–1721): Er verzeichnete in den Jahren 1716 bis 1720 die während seiner Aufenthalte im Herzogenburger Hof in Wien getätigten Ausgaben. Ursprünglich wurden die Handrapulare in der Herzogenburger Prälatur aufbewahrt, heute liegen sie im Stiftsarchiv.

40 Vgl. Hug, *Donberger*, Bd. 1, S. 140–142.

Einer der wenigen namentlich genannten Notenkopisten ist ein gewisser »Boog«, welcher in den Aufzeichnungen der Jahre 1748, 1751 und 1752 einige Male auftaucht (vgl. Abb. 16 rechts oben). Er wurde vom Herzogenburger Propst mehrfach mit der Anfertigung von Musikhandschriften und mit der Beschaffung von Notenpapier beauftragt.⁴¹ Nach Raimund Hug, dem Verfasser einer umfänglichen Studie über den Herzogenburger Chorregenten Georg Donberger, sei er wahrscheinlich mit einem Primizianten namens Franz Boog ident.⁴² Diesem händigte der Herzogenburger Propst am 28. August 1753 einen Geldbetrag von 4 fl. 10 kr. aus.

Abbildung 16: Die Verbindungen zwischen Augustiner-Chorherren aus Herzogenburg und Wiener (Hof-)Musikern um die Mitte des 18. Jahrhunderts



In anderer Schreibweise – als Pockh, Poog oder Pogg – fällt der Name in den Herzogenburger Handrapularen mehrmals. Am 26. April 1747 etwa wird einem »Herrn Pockh« die Reparatur einer Posaune vergütet. Dieser Eintrag brachte Raimund Hug

41 19. Dez. 1748: »Hrn. Poog vor Papier und abschreibung einiger Musicalien ersetzt ... 5 fl. 15 kr.«; 12. Juli 1751: »Hrn: boog vor Notn Papier ... 8 fl.«; 11. Okt. 1751: »Hrn: Pogg vor Musicalien abschreiben und notn Papier ... 6 fl.«; 20. März 1752: »vor abschreibung einiger Musicalien Hrn: Pockh ersetzt den bogen à 5 kr. sambt Papier ... 7 fl. 31kr.«; 5. Juli 1752: »Hrn. Poog vor Noten Papier ... 2 fl. 48 kr.«. Vgl. Handrapular 1746–1751, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.1, fol. 27r, 51v und 53v und Handrapular 1752–1757, H.3.1.B.3.2, fol. 14v und 15r. Alle angeführten Zahlungen finden sich in der Rubrik »Ausgaben Verschiedene«.

42 Vgl. hier und im Folgenden Hug, *Donberger*, Bd. 1, S. 135.

auf den Gedanken, der zuvor genannte Primiziant Franz Boog sei ein Sohn des Wiener Hofposaunisten Andreas Boog (1691–1763) und somit Bruder von Johann Nepomuk Boog (1724–1764), dem Chorregenten an der Peterskirche in Wien. Der Querbezug scheint auf den ersten Blick weit hergeholt, bei näherer Betrachtung ist er jedoch schlüssig: Erstens setzten die Herzogenburger Chorherren in puncto Instrumentenwartung und -neukauf sehr häufig auf die Expertise der in Wien ansässigen Spezialisten und zweitens war das Kloster um die Mitte des 18. Jahrhunderts im Besitz einer Vielzahl von Kompositionen Johann Nepomuk Boogs.⁴³

Einem Taufbuch der Wiener Pfarre St. Stephan, welcher der Hofposaunist Andreas Boog angehörte, ist zu entnehmen, dass einer seiner Söhne am 29. August 1730 auf den Namen Franciscus Joannes Adamus getauft worden ist.⁴⁴ Raimund Hugs These zu den Verwandtschaftsverhältnissen ist damit bestätigt. Die eingangs erwähnte, vom Herzogenburger Propst am 28. August 1753 getätigte Ausgabe war möglicherweise als ein Geschenk zum 23. Geburtstag oder zur Priesterweihe dieses Franciscus Boog gedacht.⁴⁵ In der Wiener Pfarre Kaiserebersdorf ist schließlich ab Juni 1757 die Tätigkeit eines Koope-rators namens Franciscus Boog nachzuweisen; allerdings verstarb dieser bereits am 16. Juni 1758 (»alt 28 Jahr«).⁴⁶

Der älteste Eintrag in den Herzogenburger Rechnungsbüchern, der den Namen »Pockh« enthält, könnte sogar erklären, warum eine engere Beziehung zwischen der Familie Boog und dem politisch einflussreichen Herzogenburger Propst bestanden hat (Frigdian Knecht war seit 1744 Raitherr und ab 1750 ständischer Verordneter des niederösterreichischen Prälatenstandes): Am 10. Juli 1748 wurde ein Herr »Pockh« »propter product oratorium«⁴⁷ mit 8 fl. 20 kr. bezahlt. Zwar bleibt offen, ob der Genannte für die Leitung einer Oratorienaufführung im Kloster oder für die Anfertigung einer Abschrift des erwähnten Werks entlohnt wurde (für eine Auftragskomposition wäre der

43 Vgl. A-H Kat. 1751ff. Ein weiterer musikrelevanter Kontakt zwischen Boog und einem Chorherren dürfte außerdem in der Person Franz Josef Aumanns gegeben sein, der während seiner Ausbildungszeit in Wien vermutlich Generalbassunterricht von Johann Nepomuk Boog erhalten hat (»[...] von einem berühmten Organisten Bockh in dem Generalbasse unterrichtet [...]«). Aumann trat später in das Augustiner-Chorherrenstift St. Florian in Oberösterreich ein und übte von 1755 bis zu seinem Tod 1797 das Amt als Regens Chori aus. Franz Seraphin Kurz, »Bericht über den Musikzustand«, Sp. 129, zit.n. Dormann, *Franz Joseph Aumann*, S. 20.

44 DA Wien/St. Stephan, Taufbuch Sign. 01–066, fol. 41r.: »1730. Augustus. [...] 29. H. Andreas Boog, Kaysl: Musicus./Anna Catharina, uxor./H. Joannes Adamus Goldhan, bürgl. Eisenhandler, per/Ingenua Adolesc. Ignatium Goldhan, filium suum./[...] Theresia Goldhanin, uxor. [...] Franciscus/Joannes/Adamus.« Für einen Großteil der nachweisbar in der Pfarre St. Stephan getauften Kinder des Andreas Boog (zwei Töchter 1720 und 1721 sowie weitere vier Söhne 1723, 1725, 1726 und 1727) standen die Hofmusiker Matthias Öttl und Leopold Christian bzw. deren Ehefrauen Pate. Vgl. DA Wien/St. Stephan, Taufbücher 01–060, fol. 205r, 01–061, fol. 176v, 01–062, fol. 223v, 01–063, fol. 55r und fol. 362v, 01–064, fol. 326v.

45 Propst Frigidian I. Knecht feierte seine erste Heilige Messe ebenfalls im Alter von 23 Jahren.

46 Vgl. PfA Wien/Kaiserebersdorf, Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch Sign. 01,2,3–02, Sektion Taufbuch S. 25–29 mit Franciscus Boog als Taufspender und schließlich Boogs Tod, Sektion Sterbebuch S. 35: 16. Juni 1758 – »Boog der wohl Ehrwürdige H: Franciscus Boog gewester Curatus cooperator allhier alt 28 Jahr. [rechts daneben Anmerkung von anderer Hand:] Priester.«

47 Handrapular 1746–1751, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.1, fol. 24r.

Geldbetrag wohl zu gering bemessen gewesen); mit einiger Gewissheit kann aber davon ausgegangen werden, dass der Rapulareintrag auf die folgende Komposition Bezug nimmt: *Triumph-Wagen Der Göttlichen Liebe, In Begleitung Der Gedult Joannem von Nepomuck, Den streitend- und überwindenden Blut-Zeugen Christi siegreich einführend*. Es handelt sich dabei um ein Oratorium von Johann Nepomuk Boog, das dieser seinem Namenspatron gewidmet hat.⁴⁸

Boogs Nepomuk-Oratorium war, kurz bevor es nach Herzogenburg gelangte, in zwei Wiener Kirchen aufgeführt worden: am 17. Mai 1748 bei den Karmelitern in der Wiener Leopoldstadt und am 4. Juli 1748 in St. Ursula.⁴⁹ Ein in Brünn überlieferter Librettodruck und die Hauschronik des Ursulinenklosters in Wien belegen diese Aufführungen. Ein Zusatz im Titel des Librettos klärt außerdem darüber auf, dass Johann Nepomuk Boog zur Zeit der Entstehung des Oratoriums noch nicht an St. Peter, sondern im Kloster der Augustiner-Chorherren auf der Wiener Landstraße als Regens Chori gewirkt hat.⁵⁰ Er stand dem Orden also schon länger nahe.

Weitere Einträge in den Handrapularen zeigen an, dass nicht nur geistliche Vokalmusik, sondern auch Instrumentalmusik über Kopieraufträge in das Stift Herzogenburg gelangt ist. Am 20. Dezember 1752 bezahlte der Propst »vor abschreibung 6 Simphonien« 3 fl. 13 kr., am 18. März 1754 »vor 10 Parthien abzuschreiben« 6 fl. 18 kr. und am 9. Jänner 1757 »vor 6 Parthien abzuschreiben« 5 fl. 33 kr.⁵¹ Wahrscheinlich befanden sich unter diesen 16 Parthien jene drei Kompositionen von Franz Josef Aumann und jene fünf von Franz Ignaz Tuma, die im Herzogenburger Musikinventar von 1751ff. in der Rubrik »Parthiae« aufgelistet sind.⁵² Eine definitive Zuordnung ist aber nicht möglich, da sich im Herzogenburger Musikarchiv zu keiner einzigen Parthie und im Übrigen auch zu keiner der inventarisierten Sinfonien und Sonaten auswärtigen Ursprungs Notenmaterial erhalten hat (in Frage kämen neben den genannten Stücken beispielsweise auch Sonaten von J.J. Fux und Tuma sowie Sinfonien von Matthias Georg Monn, Johann Georg Orsler und Gregor Joseph Werner).

Bedeutsam mag in diesem Zusammenhang die freundschaftliche Beziehung zwischen dem seit 1733 in Herzogenburg amtierenden Chorregenten Georg Donberger und Franz Ignaz Tuma, dem Leiter der Kapelle der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine,

48 Das Herzogenburger Musikalieninventar von 1751ff. listet ein Oratorium Boogs, leider ohne Individualtitel: *Oratorium a 4 voc[is] Concertati 2 violini in d[u]plo Trombone Solo 1 viola obligata Cemballo Violone parti 11 Del Sig[nore] Joa Boog*.

49 Vgl. die Angaben bei Page, *Convent music*, S. 241 (die Autorin nennt allerdings nur ein *Oratorio St. Johann Nepomuk*) und Allan Badley, »Two Martyrdoms of St. Johann Nepomuk: Recovering Leopold Hofmann's Musikalisches Oratorio«, in: Warren Drake (Hg.), *Liber Amicorum John Steele: A Musicological Tribute*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1997, S. 415–432, hier S. 417, Fn. 9; Motnik, »Oratorien am Wiener Theater nächst der Burg«, S. 57.

50 Titelzusatz: »[...] Von Herrn Joanne Nepomuceno Boog, Regens Chori bey denen WW: EE: PP: Augustinern auf der Landstrassen.«, in: Johann Nepomuk Boog, *Oratorium »Triumph-Wagen Der Göttlichen Liebe«*, Libretto, Státní vědecká knihovna v Brně, Sign. Nr. 654, zit.n. Badley, »Two Martyrdoms«, S. 417, Fn. 9.

51 Handrapular 1752 bis 1757, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.2, fol. 16r, 45r und 90v.

52 Fast alle anderen Kompositionen dieser Rubrik stammen vom Herzogenburger Chorregenten Georg Donberger. Vgl. A-H Kat. 1751ff., fol. 318–319.

gewesen sein.⁵³ Außerdem ging Johann Nepomuk Boog bei Tuma in die Lehre.⁵⁴ Der Schwerpunkt auf Kompositionen der Wiener Hofmusiker im Herzogenburger Repertoire um die Mitte des 18. Jahrhunderts dürfte also nicht allein aus den regen Kontakten zur Familie Boog hervorgegangen sein. Vielmehr setzte der bestens vernetzte Chorregent und Komponist Donberger der Stiftsmusik seinen ganz persönlichen Stempel auf. Den ersten Biographen Donbergers zufolge hatte dieser schon während seiner Studienzeit in Wien Unterricht von Antonio Caldara erhalten. Etwas später machte er mit Johann Joseph Fux Bekanntschaft, weiters soll er mit bedeutenden Musikern wie Carl Badia, Franz Conti, Johann Joachim Quantz, (den Brüdern?) Graun und Benda in »nähere Verbindung« getreten sein.⁵⁵

Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang auch Herzogenburger Abschriften einiger Werke Donbergers sowie Kopien zweier Vespere von Tuma (Mus.Hs. 882 und 884). Sie bestehen aus Notenpapier, welches am Wiener Hof bis um die Jahrhundertmitte häufig Verwendung gefunden hat.⁵⁶ Die beiden Vespere weisen noch dazu Gemeinsamkeiten mit Aufführungsmaterialien aus den Beständen der Wiener Hofmusikkapelle auf. Verraten sie uns etwas über ihre Herkunft und etwaige Verbindungen zwischen Herzogenburg und Wien?

Das Aufführungsmaterial von Tumas *Vesperae de confessore »Dixit Dominus Domino«* VogT A–III–13 wird heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt. Es soll laut Umschlagtitel 34 Stimmen umfassen.⁵⁷ Tatsächlich beinhaltet das Konvolut jedoch nur 18 Faszikel, eingefasst in den alten großen Umschlag. Unter dem Titel ist die Jahreszahl 1753 angegeben – wahrscheinlich jenes Jahr, in dem die Stimmen zusammengefasst worden sind. Immerhin 16 Faszikel müssen später entwendet oder ausgeschieden worden sein, was insofern zu verschmerzen ist, als mit dem verbleibenden Material das im Titel erwähnte Besetzungsspektrum vollständig abgedeckt werden kann (Concertato- sowie Ripieno-Stimmen für S, A, T und B sowie

53 Einem Rechnungsbucheintrag vom 12. Dezember 1762 nach zu urteilen, war auch der Herzogenburger Propst über den zwischen Donberger und Tuma bestehenden Kontakt im Bilde: »Dito [12. Dez.] bezahle dem Herrn Regens Chori den Dem Herrn Tuma Compositori überschicktn Rehe Pockh mit 4 fl. 10 kr.« In: Handrapular 1757–1763, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.3, fol. 95r (bei Hug, *Donberger*, Bd. 1, S. 148, Fn. 336 unrichtige Lesart »Rohrpack«).

54 Vgl. Georg Reichert, *Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Universität Wien, 1935, S. 102; MacIntyre, *The Viennese concerted mass*, S. 696, Fn. 31.

55 Vgl. Ludwig Mangold und Joseph Neugebauer, »Biographie des Georg Joseph Donberger, regul[ierten] lat[eranensischen] Chorherren des Stiftes Herzogenburg, gewes[enen] Regenschori und Tonsetzers, regul[ierten] lat[eranensischen] Chorherren des Stiftes Herzogenburg 1827«, Ms., A-H Stiftsbibliothek, o.Sign., zit.n. Hug, *Donberger*, Bd. 1, S. 70 und S. 453–454 (auf S. 451–457 vollständiger Wortlaut des Textes).

56 Wz: Wappenschild mit einem steigenden Bock in einem unverzierten, einfach ovalen Rahmen mit leicht abgesetzter Bekrönung; IGS in einem rhomboiden Rahmen. Vgl. Hug, *Donberger*, Bd. 1, S. 260 und 266–267 sowie Jan LaRue, »Die Datierung von Wasserzeichen im 18. Jahrhundert«, in: Erich Schenk (Hg.), *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien. Mozartjahr 1956*, Graz [u.a.]: Böhlau, 1958, S. 318–323, hier S. 321.

57 Vgl. Franz Ignaz Tuma, »Vesperae de confessore »Dixit Dominus Domino« (= psalmi vesperales et Magnificat) a 4 voci concertanti, 2 violini concertanti, 2 tromboni ripieni, e (voci) ripieni«, A-WN Mus.Hs. 15728.

Stimmen für 2 vl, cornetto, 2 trb, fag, vlc, org, Maestro di cappella). Ursprünglich muss also eine Doppelüberlieferung vorgelegen haben, wie sie in den Beständen der Wiener Hofkapelle immer wieder vorkommt und bisher vor allem von der Fux-Forschung registriert worden ist. Der zweite Stimmensatz könnte aus der Kapelle der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine stammen. Deren Auflösung erfolgte 1750, woraufhin etliche Musiker in die kaiserliche Hofkapelle übernommen wurden.⁵⁸ Man kann annehmen, dass auch die Notenbestände oder wenigstens Teile davon in das Archiv der Hofmusik überstellt worden sind.

Auf dem Wiener Exemplar von Tumas Vesper VogT A–III–13 ist der kurze Vermerk »1753 Aug C: P:«⁵⁹ zu lesen. Genau in diesem Jahr gelangte ein Stimmensatz des Stücks auch nach Herzogenburg.⁶⁰ Es handelt sich um eine Vesper für Bekennerfeste, derer es im Laufe des Kirchenjahres viele zu feiern gab. Trotzdem beeindruckt die Liste der Aufführungsdaten, denn Tumas Werk wurde in Herzogenburg zwischen 1754 und 1781 mehr als fünfzig Mal vorgetragen. Das Stück war demnach außerordentlich beliebt. Im Vergleich mit dem Wiener Manuskript ist festzustellen, dass beide Abschriften zwar von verschiedenen Kopisten, jedoch auf ein und demselben Papier angefertigt worden sind. Außerdem wurde die Besetzung der Vesper stark reduziert und damit an die Herzogenburger Verhältnisse angepasst: Die vier Vokal-Ripienstimmen und das ebenfalls als Füllstimme eingesetzte Cornetto (Zink), das normalerweise den Sopran verstärken sollte,⁶¹ sowie die Direktionsstimme wurden nicht übernommen. Analog dazu wurde auch die für den Wiener Hof durchwegs typische Generalbassbesetzung mit Fagott, Violoncello, Violon und Orgel halbiert, sodass nur Violoncello und Orgel übrigblieben.⁶²

Exakt dieselben Modifikationen weist auch die Abschrift einer zweiten Vesper von Franz Tuma auf (VogT A–III–8), die ebenfalls in den 1750er Jahren in die Herzogenburger Bestände eingegangen ist. Neben den einzelnen Stimmen liegt lediglich die Rückseite des alten Umschlages vor. Auf diesem sind Aufführungsdaten ab 1758 notiert.⁶³ Die-

58 Vgl. Eybl, *Sammler*innen*, S. 159–163.

59 A-Wn Mus.Hs. 15728, auf Umschlagvorderseite außen »1753«, innen »1753 Aug C: P:«.

60 A-H Mus.Hs. 884 mit dem Titel »Vesperae de Confessore/a/4tor Voc[is] Conc[ertan]tis Con Stromenti/Parti 10/Del Sig[nor]e Francesco Thuma/pro Chor[o] Ducumbu[r]g[en]si [= Herzogenburg] desc[ripsit] [1]753«. Vgl. Hug, *Donberger*, Bd. 2, S. 143.

61 Das »cornetto« zählte am Wiener Hof bis circa 1750 zu den wichtigsten Blasinstrumenten und bildete zusammen mit zwei Posaunen und Fagott die typische Ripieno-Bläser-Konstellation, wie sie vornehmlich in den Kirchenmusikwerken der Hofkomponisten Ziani, Caldara, Predieri und Fux zum Einsatz kam. Vgl. Dagmar Glüxam, *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Tutzing: Hans Schneider, 2006, S. 493.

62 Vgl. FuxWV, S. 324.

63 Vgl. A-H Mus.Hs. 882. Der erneuerte Notenumschlag enthält 13 Stimmen und trägt den Titel »Vesperae Dominicales a 4 Voci. 2 Violini. 2 Clarini 2 Tromboni Tymp. Organo e Violonzello Auth. Thuma Choro Ducumb[ur]g[en]si«. Vom originalen Stimmenumschlag ist nur die Rückseite erhalten geblieben. Da die Liste der Aufführungsvermerke in Herzogenburg häufig auf der Vorderseite des Umschlages innen begonnen und auf der Rückseite fortgesetzt wurde, ist es gut möglich, dass dieses Werk auch schon vor dem ersten auf der Rückseite verzeichneten Aufführungsdatum, dem 2. November 1758, in Herzogenburg gespielt worden ist. Im Herzogenburger Musikinventar von 1751ff. ist diese Vesper als Nummer 11 in der Sektion »Vesperae Dominicales cum Clarinis & Tympano.« verzeichnet, in Katalog II (um 1774) rangiert das Werk unter der Nummer 9.

ses Mal sollte das entsprechende Wiener Stimmenmaterial laut Titelangabe 37 Stimmen enthalten, wieder fehlen genau 16 Faszikel.⁶⁴ Auch hier ergibt der Abgleich der in Wien und Herzogenburg beteiligten Kopisten keine Gemeinsamkeiten, aus welchen darauf geschlossen werden könnte, dass die in Wien fehlenden Stimmen jene in Herzogenburg vorliegenden sind. Schon allein die zeitliche Zuordnung spricht aber für die These, die Musikalien der Kapelle von Elisabeth Christine seien nach deren Auflösung zumindest teilweise einer neuen Bestimmung in anderen Kapellen zugeführt worden. Nach dem Ableben der Kaiserinwitwe sprach vermutlich nichts mehr dagegen, das einst exklusive Kapellrepertoire durch handschriftliche Vervielfältigung weiterzuverbreiten.

Einen konkreten Anhaltspunkt für diese These bietet die erste der beiden genannten Tuma-Abschriften, die 1753 nach Herzogenburg gelangt ist.⁶⁵ Just für dieses Jahr findet sich im bereits erwähnten Handrapular von Propst Frigidian ein Eintrag über eine Zahlung von 3 fl. 15 kr. an einen »Hrn: Ristl vor Abschreibung einiger Musicalien«. ⁶⁶ Nun ist der Name Ristl gerade im musikalischen Umfeld Franz Ignaz Tumas kein unbekannter, wirkte doch in der von Tuma geleiteten Kapelle der Kaiserinwitwe ein gewisser Ferdinand Ristl (1699–1758) als Cellist mit.⁶⁷ Dessen Neffe⁶⁸ Anton Ristl (1713–1761) war ebenfalls in der Elisabethinischen Kapelle tätig, zuerst als Part-Austeiler und schließlich als Adjunkt des für Notenkopiaturen zuständigen Konzertdispensators und Kon-

64 A-Wn Mus.Hs. 15726, mit zwei Aufführungsdaten für 1753.

65 Weitere Unterstützung findet diese These auch im Benediktinerstift Lambach und in der Benediktinerabtei Ottobeuren. In Lambach scheint eine Messe von Tuma unter dem folgenden Titel auf: »Missa Sanctae Elisabethae Viduae Canto: Alto: Tenore: Basso. Violino Primo: Violino 2do. Trombonis 2bus oblig Organo Et Violone A[mandus]A[bbas]L[ambacensis] Authore Dno Francisco Tuma Capellae Magistro S: Caes: Majestatis Elisabethae Viduae«. Gerda Langs Schreiberanalysen zufolge wurde diese Abschrift von dem Lambacher Musiker Joseph Tischer angefertigt. Eine Aufführung vom 3. Dez. 1753 ist vermerkt. Vgl. A-LA Mus.Hs. M 456; RISM online ID no.: 603001576 (Zugriff 14.04.2022); Lang, *Lambach*, Bd. 3, S. 716. In Ottobeuren wiederum liegt das »Stabat Mater à 4. voc: Conc: Canto Alto. Tenore Basso. 2. Violini. 2. Tromboni Con Organo. Del S: Francesco Tuma M: D: C: D: S: M: L'Imp.ce Elis: vedova«. Am Ende der Violone-Stimme findet sich in dieser Abschrift der Hinweis »De Scripsit Joannes Michael hass T: T: tubicen Monasterii ottoburani Anno 1751«, eine Aufführung fand laut Vermerk am 25. Feb. 1758 statt. Vgl. D-OB Mus.Hs. MO 813, RISM online ID no.: 450008349 (Zugriff 14.04.2022); Haberkamp, *Ottobeuren*, S. 207.

66 Eintrag vom 20. September 1753, in: Handrapular 1752 bis 1757, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.2, fol. 31r.

67 Herbert Vogg, *Franz Tuma (1704–1774) als Instrumentalkomponist, nebst Beiträgen zur Wiener Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts – Die Hofkapelle der Kaiserin-Witwe Elisabeth Christine*, Bd. 3: Franz Tuma als Instrumentalkomponist, Diss. Universität Wien, 1951, S. 115.

68 Entgegen der Vermutungen Herbert Voggs war Ferdinand nicht der Bruder Antons, sondern sein Onkel. Anton Ristls Vater Franz Leopold (get. 3. Dez. 1686 in Korneuburg, vst. 28. März 1763 in Wien/St. Stephan), ein bürgerlicher Handelsmann, und der Hofmusiker Ferdinand Ristl (get. 02. Apr. 1699 in Korneuburg, vst. 07. März 1758 in Wien/St. Stephan) waren Söhne des in Korneuburg als Kaiserlicher Salzmacher tätigen Gottfried Ristl. Franz Leopolds Sohn wurde in Korneuburg am 28. März 1713 auf den Namen Antonius Gottfridus getauft. Im Amt als Succentor bei St. Stephan heiratete Anton Ristl im November 1755 die Tochter des Hofmusikers Lambert Graff. Einer der Trauzeugen war der Chorregent der Schottenkirche, Tobias Gsur (1724–1794). Anton starb am 17. Okt. 1761. Vgl. Pfa Korneuburg, Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch, Sign. 01.2,3–03, Sektion Taufbuch S. 30 und 70; DA Wien, St. Stephan, Bahrleihbuch Bahr 03a–082, o.S. (Bild-Nr. 03–Tod–0077), Bahrleihbuch Bahr 03a–087, o.S. (Bild-Nr. 03–Tod–0187), Trauungsbuch 02–057, fol. 226r.

zertmeisters Joseph Leysser (ca. 1708–1771).⁶⁹ Beide Ristls sind mit einem Angehörigen des Herzogenburger Konvents, dem aus Klosterneuburg stammenden Raymundus Ristl (1718–1744), verwandt.⁷⁰

Eine weitere Verbindungslinie nach Herzogenburg lässt sich über Ferdinands Cousin,⁷¹ den Klosterneuburger Chorherrn Augustin Ristl (1684–1752) herstellen. Er versorgte den Herzogenburger Propst in den Jahren 1747 und 1750 mit einigen Büchern.⁷² Die Lektüre kam allerdings nicht aus Klosterneuburg, sondern aus Wien, wo Augustin Ristl bereits seit den 1730er Jahren sesshaft war.⁷³ Noch nicht genug der Querverbindungen, schließt sich der Kreis über die weitverzweigte Familie Ristl auch zum Wiener Organisten Johann Nepomuk Boog: Bei der Taufe seines Sohnes Karl Franz Xaver Andreas stand Anton Ristls Bruder Karl Pate.⁷⁴

Zugegebenermaßen ist das hier dargestellte Beziehungsnetz schwer durchschaubar (s. Abb. 16) und mancher Knotenpunkt für den Transfer von Musikalien aus Wien nach Herzogenburg wohl weniger relevant als andere. Aus weiterer Entfernung betrachtet, lassen die vielen kleinen Mosaiksteine aber auch Ansätze von Mustern und damit generelle Merkmale der Musikaliendistribution um 1750 erkennen: In dieser Phase bildeten enge persönliche Beziehungen, insbesondere familiäre Netzwerke und der Austausch unter Angehörigen einer Gemeinschaft – sei es ein Orden oder eine Musikinstitution – jene Relationen, über die Musikalientransfers angebahnt wurden. Privatkontakte konnten mitunter auch dorthin Türen öffnen, wo offizielle Handelsbeziehungen undenkbar gewesen wären, allen voran in die angesehenen Hof- und Adelskapellen.

69 Vgl. Eybl, *Sammler*innen*, S. 131–133.

70 Vgl. »ALBUM Canoniae Ducumburgensis ad Div. Georgium«, Ms., begonnen in Herzogenburg am 1816, bis heute fortgeführt, A-H Prälaturarchiv, S. 60. Raymundus Ristl (15. Aug. 1718–21. Mai 1744, Profess 17. Aug. 1738, Priesterweihe 22. Juli 1742) war ein Sohn des Grundschreibers von Stift Klosterneuburg Johann Karl Ristl. Raymundus' Bruder Ferdinand Karl (Geburtsname Carl Ignaz Hartmann) Ristl (18. Dez. 1716–21. Dez. 1771, Priesterweihe am 1. Apr. 1742) war als Klosterneuburger Chorherr ab 1752 Studienpräfekt im Wiener Stiftshof und ab 1758 Dekan an der Theologischen Fakultät der Universität Wien. Vgl. Berthold Otto Černík, *Die Schriftsteller der noch bestehenden Augustiner-Chorherrenstifte Österreichs. Von 1600 bis auf den heutigen Tag*, Wien: Kirsch, 1905, S. 215–216.

71 Mittels der Taufbucheinträge in Korneuburg und Klosterneuburg ist zu belegen, dass Augustin (Geburtsname Johann Leopold) Ristl, der Klosterneuburger Grundschreiber Johann Carl Ristl, der bürgerliche Handelsmann Franz Leopold Ristl, der Hofmusiker Ferdinand Ristl, Ignaz (Ignaz) Ristl und Ivo (Leopold) Ristl Söhne der in Korneuburg geborenen Brüder Mathias (Beruf: Fleischhauer), Gottfried (Kaiserlicher Salzmacher) und Johann Georg (Förster im Stift Klosterneuburg) waren. Vgl. PfA Korneuburg, Tauf-, Trauungs- und Sterbebuch 01,2,3–03, S. 15, 18, 30 und 70; PfA Klosterneuburg/Stiftspfarre, Taufbuch, 01–02, S. 26 und 35.

72 Vgl. Handrapular 1746–1751, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.1, fol. 15r, 16v und 43v.

73 Augustin Ristl betreute die Wiener Pfarre Hietzing, wirkte zeitweilig als Präfekt der in Wien studierenden Angehörigen von Stift Klosterneuburg und betätigte sich auch schriftstellerisch. Vgl. Černík, *Schriftsteller*, S. 213–214.

74 DA Wien/St. Stephan, Taufbuch Sign. 01–084, fol. 246r, Eintrag vom 3. Dez. 1761: »Carolus Franc./Xav: Andreas./[Vater:] Joes Nepomucenus von Boog, Regens Chori bey St./Peter. Eleonora ux./[Pate:] Carolus Ristl. B. Handels: Mann. Kefßlerin obst.«

5.1.4 Produktion und Logistik, Preisgestaltung und -entwicklung

Die bisher evaluierten Quellen lassen auf wesentliche Spezifika der Musikaliendistribution im Zeitraum zwischen 1750 und 1780 schließen: Neue Kompositionen aus Wien gelangten hauptsächlich durch manuelles Vervielfältigen in die Hände von Klostermusikern. Einige der angehäuften Sammlungen beinhalten Manuskripte, die vermutlich schon in der Hauptstadt von Berufskopisten hergestellt worden sind; die allermeisten Bestände kamen aber aus hauseigener Produktion, stammten also von Klosterkopisten. Fertigung und Verbreitung der Noten ging in diesen beiden Fällen mit unterschiedlichen produktionstechnischen und logistischen Prozessen einher. Ebendiese hatten wiederum direkte Auswirkungen auf die Preisgestaltung. Ausgehend von der These, wonach sich das »Konsumverhalten« der Klöster schon in dieser Frühphase des professionell betriebenen Handels mit Musikalien an den Marktpreisen orientiert hat, rücken nun finanzielle und materielle Komponenten in den Mittelpunkt der Untersuchung.⁷⁵

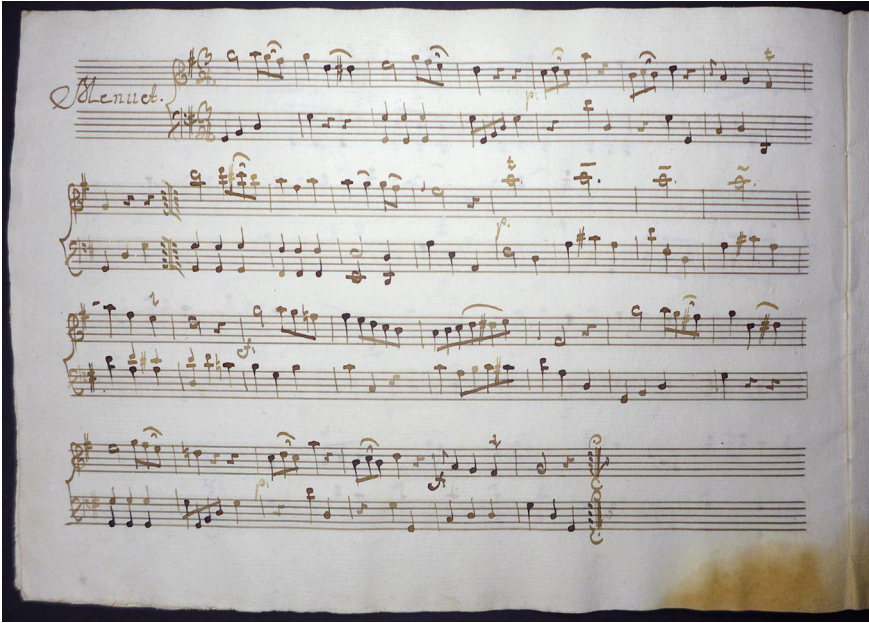
Hier drängt sich die Frage auf, wie häufig Mönche und Klostermusiker die Dienste von Berufskopisten in Anspruch genommen haben. Mithilfe der bereits existierenden Studien über Kopisten in Quellenkorpora der in und um Wien angesiedelten Hofkapellen gelang es bereits, einzelne Klosterquellen als Abschriften höfischer Provenienz zu identifizieren. Im Musikarchiv von Stift Kremsmünster liegen zum Beispiel Kopien von Werken Johann Joseph Fux', die aus der Feder eines Hauptkopisten der Wiener Hofmusikkapelle stammen.⁷⁶ Die Handschrift des esterházyschen Hofkopisten Joseph Elßler senior wurde wiederum in einer Abschrift von Joseph Haydns Sinfonie Nr. 67 in Kremsmünster sowie in St. Florian liegenden Kopien der Sinfonien Nr. 14, 21, 29 und der »Nikolaimesse« Hob XXII:6 identifiziert.⁷⁷

75 Vgl. Christiane Maria Hornbachner, »Netzwerke zwischen Stadt und Land: Klöster als Konsumenten am Wiener Musikalienmarkt 1750–1780«, in: *De musica disserenda* XVI/1 (2020), S. 103–119.

76 Es wird vermutet, dass es sich bei diesem Schreiber um einen von Fux' Hauptkopisten am Wiener Hof, entweder um Andreas Abendt (1656–1729) oder Kilian Reinhardt (1653–1729), handelt. Vgl. Josef-Horst Lederer, »Zur Datierung der Triosonaten und anderer Werke von Fux«, in: Harry White (Hg.), *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, Aldershot: Scolar Press, 1992, S. 109–137, hier S. 119, 125f.; Martin Eybl, »Zum vorliegenden Band«, in: *Johann Joseph Fux: Triosonaten*, vorgelegt von Martin Eybl, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 2000, S. VII–XV, hier S. X–XII.

77 Hob I:67 in A-KR Mus.Hs. H 4.49 (zusammen mit Johann Schellinger und einem weiteren unbekanntem Kopisten verfasst); Hob I:14, 21 und 29 in A-SF Mus. 27/33a, 34 und 35; Hob XXII:6 in A-SF Mus.Hs. 2/169 (zusammen mit zwei unbekanntem Kopisten verfasst). Vgl. Robert von Zahn, »Der fürstlich Esterházysche Notenkopist Joseph Elßler sen.«, in: *Haydn-Studien* 6/2 (1988), S. 130–147, insbesondere S. 140–142.

Abbildung 17: Schriftprobe des »Fürnberg-Morzin-Kopisten Nr. 4« aus den Melker Beständen (A-M V.66 mit Hob III:4 in Bearbeitung für Streichtrio und Cembalo, fol. 4v)



Ein besonders interessanter Fall ist der von H. C. Robbins Landon zuerst als »Wiener Professional Copyist No. 2«, dann als »Fürnberg-Morzin-Kopist Nr. 4«⁷⁸ bezeichnete Schreiber. Er dürfte in den 1760er Jahren mit Joseph Haydn eng zusammengearbeitet haben, denn in einigen seiner Kopien finden sich Korrekturen und Hinzufügungen von Haydns Hand. Nach Landons Einschätzung könnte der Kopist sogar Haydns Wiener »Skriptorium« angeführt haben. Seine Manuskripte sind heute sowohl in österreichischen als auch in tschechischen Musikarchiven nachzuweisen. Einige liegen in Klöstern, so zum Beispiel Haydns Sinfonie Nr. 10 und 52 in St. Florian, die Streichtrios Hob V:C1 und F1 sowie eine Sammlung von frühen Haydn-Streichquartetten in Melk (Hob III:1, 3, 4, II: 6, III: 6, vgl. Abb. 17). Eventuell zählen auch die Sinfonien Nr. 19, 20 und 25 in Prag dazu, die aber ursprünglich Teil der Sammlung der Barmherzigen Brüder in Kukul gewesen sind.⁷⁹ Die Produkte des »Fürnberg-Morzin-Kopisten Nr. 4« verbreiteten sich

78 Benennung nach Landon, *The Symphonies*, S. 45 und 611 und ders., *Haydn. Chronicle 1*, S. 251. Vgl. Feder, »Überlieferung und Verbreitung«, S. 27. Stephen Carey Fischer identifizierte den Kontrabassvirtuosen Friedrich Pischelberger (1741–1813), der unter anderem im französischen Theater in Wien angestellt war, als Landons »Wiener Kopist Nr. 2«. Schon dessen 1774 verstorbener Vater Franz hatte den Beruf des »Notenschreibers« ausgeübt. Vgl. Stephen Carey Fischer, *Haydn's Overtures and their Adaptations as Concert Orchestral Works*, Ann Arbor, Mich.: University Microfilms Internat, 1986 (zugleich Doctoral diss. University of Pennsylvania 1985), S. 459–468.

79 Hob I:10 in A-SF: Kat. 27/28; Hob I:52 in A-SF: Kat. 27/47; Hob V:C1 und F1 in A-M: V.765 und 766; Hob III:1, 3, 4, II:6, III:6 in A-M: V.67 und 74, 68 und 77, 66 und 74, 76, 79 sowie V.765 und V.766;

also auffällig weit. Daraus ist zu schließen, dass er tatsächlich mit dem Verkauf von Notenmanuskripten sein Geld verdient hat – ganz im Unterschied zu den bisher genannten Personen, die als Hofkopisten höchstwahrscheinlich gar nicht dazu befugt waren, Musikalienbestände ihrer Kapellen in Umlauf zu bringen, geschweige denn, sich daran finanziell zu bereichern.

Ob und wie man aus der Erscheinungsform der Notenmanuskripte professioneller Schreiberhände allgemeine Kriterien für die Identifizierung von Wiener Berufskopien ableiten kann, hat Dexter Edge in einer Grundlagenstudie über Mozarts Wiener Kopisten vorgeführt.⁸⁰ Der »Fürnberg-Morzin-Kopist Nr. 4« reiht sich in Edges Typologie ein: Seine Kopien zeigen routiniert und einheitlich wirkende Schriftzüge, die charakteristischen Schlüssel- und Notenformen und häufig Taktsummen bei Doppelstrichen. Wie für Wiener Kopistenwerkstätten üblich, schrieb er auf hochqualitativem, aus oberitalienischen Produktionsstätten stammendem Papier.

Komplizierter wird es, wenn Produkte der Klosterkopisten von jenen der Wiener Berufskopisten unterschieden werden sollen. Öfter als vermutet weisen erstere ein ähnlich flüssiges, sauberes und einheitliches Schriftbild wie die Manuskripte von professionellen Schreibern auf. Zudem taugt auch die Papieranalyse nur bedingt als Unterscheidungskriterium, da Notenschreiber in Klöstern lokal hergestelltes Beschreibmaterial ebenso verwendet haben wie einige der in Wien verbreiteten italienischen Papiere. Dass aus diesen Gründen oftmals nur vage Zuordnungen vorgenommen werden können, zeigt sich nicht zuletzt in den Kritischen Berichten der Haydn-Gesamtausgabe. Hier wird die Provenienz klösterlicher Quellen (und nicht bloß diese) häufig mit bewusst unpräzise formulierten Angaben umschrieben. Für die Klosterquellen von Haydns Sinfonie Nr. 63 werden Zuordnungen wie »wohl Wiener Berufskopie«, »wahrscheinlich Wiener Berufskopie«, »Berufskopie unbekannter (lokaler?) Provenienz« oder »unvollständige Berufskopie unbekannter Provenienz« getroffen.⁸¹ Es ist zu hoffen, dass großangelegte Grundlagenstudien über das Wiener Kopistenwesen bald neue Anhaltspunkte liefern und speziell das diffuse Phänomen der »Kopistenbüros«⁸² endlich detailreich erschließen.⁸³

Hob I:19 in CZ-Pnm: XLIII C 290 (vm. Kukus); Hob I: 20 in CZ-Pnm: XLIII C 303 (vm. Kukus); Hob I:25 in CZ-Pnm: XLIII C 291 (vm. Kukus).

80 Vgl. Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 164–167 und 254–301.

81 Vgl. z.B. JHW I.9, KB zu Sinfonie in C-Dur Hob I:63, S. 270–272.

82 Dexter Edge gibt zu bedenken, dass der Begriff des »Kopistenbüros« (»copy shop«) in der einschlägigen Forschungsliteratur zwar immer wieder erwähnt wird, bislang aber keine Quellen erschlossen worden sind, die eine derartige Organisationsform tatsächlich belegen. Vgl. Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 68 sowie 100f.

83 Im Rahmen zweier vom Fonds zur Förderung wissenschaftlicher Forschung (FWF) finanzierter Forschungsprojekte »Cultural Transfer of Music in Vienna, 1755–80« (2014–2020) und »Paper and Copyists in Viennese Opera Scores, 1760–1770« (2021–2024) wurden Kopisten und Papiere in Wiener Opernpartituren systematisch aufgenommen und samt Bildmaterial in eine Online-Datenbank eingepflegt. Das gesammelte Material ist nach Werkdaten wie Komponistennamen, Titel und Bibliothekssignatur sowie nach Wasserzeichen und Schreibermerkmalen (Copyist Identifier) durchsuchbar: https://www.mdw.ac.at/imi/ctmv/p_und_c/ (Zugriff 31.10.2022). Vgl. Christiane Maria Hornbacher/Constanze Marie Köhn, »Watermarks in Viennese Opera Scores: Toward a Comprehensive Database of Music Paper 1760–1775«, in: *Artist's Paper: A Case in Paper History*, hg. von Patricia Engel et.al., Horn: Berger Verlag, 2023, S. 484–502.

Bei der Frage nach dem Vorkommen von Berufskopien in klösterlichen Sammlungen empfiehlt es sich also abermals, die Quellensuche auf andere Bereiche auszudehnen und speziell die Rechnungsbücher nach informativen Einträgen zu durchforsten. Die sprichwörtliche Suche nach der Nadel im Heuhaufen kann sich auch hier lohnen, wie ein Fund aus dem niederösterreichischen Zisterzienserstift Zwettl zeigt. In den *Wienerischen Geld=Rechnungen*, in welchen die Buchhaltung der Wiener Dependance des Klosters dokumentiert worden ist, findet sich ein Rechnungsposten vom 10. August 1757 mit folgendem Wortlaut: »[...] H[errn] Conti wegen 3. Messen in Spartitur – 3 [fl.] 30 [kr.]«. ⁸⁴ Leider geht aus der Notiz nicht hervor, ob der erwähnte Conti ⁸⁵ seine eigene Komposition verkauft oder diesen Schreibdienst als Berufskopist oder auch als Privatperson geleistet hat. Sehr wohl lässt sich aber feststellen, dass er in Wien über den dort angesiedelten Zwettler Stiftshof für die Anfertigung von Abschriften dreier Messen entlohnt worden ist. Die erworbenen Noten waren ganz offensichtlich für den Einsatz in Zwettl bestimmt, denn der betreffende Zahlungsvermerk unterfällt der Rubrik »Auf unterschiedliche in das Closter Erkauffte Sachen«. Sehr wahrscheinlich wurden die Partiturkopien angekauft, um aus ihnen erst im Kloster die Stimmen herauszuziehen. Hat man so also bewusst gespart?

Ob in Chorregentereien finanziell nur wenig Spielraum bestanden hat oder speziell für Neuerwerbungen aus dem Vollen geschöpft werden konnte, ist aus heutiger Sicht nicht leicht zu eruieren und auch nicht zu generalisieren. Vieles deutet darauf hin, dass der Umgang mit Geldmitteln in den Kapellen der verschiedenen Klöster und Kirchen unterschiedlich geregelt war und tendenziell sparsam mit den vorhandenen Ressourcen umgegangen werden musste. Der weltliche Regens Chori an der St. Jakobs-Kirche in Brünn, Peregrin Gravani (1732–1815), verpflichtete sich 1763 laut Magistratsprotokoll dazu, regelmäßig neue Musikstücke »zur ledig: abcopirung herbey zuschaffen, oder zu procuriren« ⁸⁶ und diese Sammlungszugänge in einem Inventar zu verzeichnen. Er willigte außerdem ein, »solch neu eingeschafte Musicalien an Messen, Vespern, Requiem und was sonst erforderlich sein wirdt, der Kirchen S[ancti] Jacobi eigenthumb vor nun

84 »Wienerische Geld=Rechnung A[nn]o [1]757«, A-Z Stiftsarchiv, Wiener Hof Rechnungsbeilagen 13, Sektion »Auf unterschiedliche in das Closter Erkauffte Sachen.«, Punkt 67, o.S.

85 Es könnte sich bei ihm um einen Nachfahren des Wiener Hoftheorbisten Bartolomeo Francesco Conti (ca. 1681–1732) handeln, am wahrscheinlichsten um dessen Sohn Ignazio Maria (1699–1759), der ab 1719 ebenfalls als Theorbist an der Hofkapelle wirkte und wie sein Vater als Komponist von musikdramatischen Werken und Messen in Erscheinung trat. Im Übrigen kommt der Name Conti in zwei Annoncen im *Wienerischen Diarium* vor, in denen der Verleger der Zeitung, Johann Peter van Ghelen, händisch angefertigte Musikalien bewirbt: »[WD 3. Nov. 1725 (Nr. 88), S. 7:] Es seynd verschiedene Opera und Festa alle in Spartitura sauber geschrieben und in roten Saffian mit vergolden Schnitt gebundener zu verkaufen als: [...] Alessandro, la Musica è del Sig. Conti, 5. Act. [...]«; »[WD 17. Jan. 1731 (Nr. 5), S. 9f.:] Nachfolgender Musicalischer Sachen halber hat sich ein kaufender Liebhaber bey dem Verleger des Wieneris[chen] Diarii [v. Ghelen] zu erkundigen. [...] Num. 72. Cantata Soprano del Sig. Conti.« Vgl. Gericke, *Wiener Musikalienhandel*, S. 101.

86 CZ-Bam, Bestand A 1/3 – Manuskripte, Sign. 1355, S. 686–687, zit. in: Helena Kramářová, »Neu besorgte Musikalien für die Stadtpfarrkirche St. Jakob in Brünn zwischen den Jahren 1763 und 1781«, in: *Musicologica Brunensia* 53/2 (2018), S. 239–270, hier S. 242.

und zu Kunft zu überlassen.«⁸⁷ Das Schlusswort »überlassen« könnte bedeuten, dass Gravanis Gehalt als Chorregent auch für den Erwerb neuer Noten herhalten musste.⁸⁸ Eine Rechnungslegung dürfte bei einem solcherart gedeckelten Budget nicht erforderlich gewesen sein.

Demgegenüber mussten die Melker Chorregenten des 18. Jahrhunderts eigene Rechnungsbücher führen. Sie waren – abgesehen vom 1787 eingesetzten Franz Schneider – Mitglieder des Konvents und bezogen kein Gehalt. Ein Mal jährlich gingen die Regenschoriats-Rechnungen an den Melker Hausökonom, den »Hauptmann«. Er hatte im Gegenzug dafür Sorge zu tragen, den Chorregenten angefallene Ausgaben zu ersetzen oder sie mit den nötigen Geldbeträgen auszustatten.⁸⁹ Protokolle dieser Vorgänge, die wenigstens fragmentarisch erhalten geblieben sind, liegen in Robert N. Freemans bekannter Melk-Studie größtenteils transkribiert vor. Mittels dieser Daten lassen sich die Geschäftsaktivitäten der Melker Chorregenten genauer auskundschaften (vgl. Tab. 11).⁹⁰

Einzelne Vermerke zeigen, dass Notenmaterial nicht ausschließlich hausintern, sondern fallweise auch von professionellen »Abschreibern« hergestellt worden ist. Über die Gründe für deren Beauftragung kann nur spekuliert werden. Keinesfalls war sie ein bequemes und kostengünstiges Mittel zur Entlastung des Chorregenten. Vielmehr fand die Auslagerung der Notenproduktion nur in Ausnahmefällen statt, etwa weil für einen bestimmten Festanlass Aufführungsmaterialien bereitgestellt werden mussten oder aufwändige Prachthandschriften angelegt wurden. Im Eintrag vom 10. Februar 1780 ist ausnahmsweise der Bezugsort genannt.

Kein einziger Zahlungsvermerk enthält Angaben zum Seitenumfang der erworbenen Werke. Die durchschnittlichen Kosten von Notenkopiaturen sind daher bloß näherungsweise zu bestimmen. Freeman kam nach Auswertung relevanter Melker Rechnungen auf einen durchschnittlichen Satz von 3 Kreuzern pro kopiertem Bogen⁹¹ (Bifolio).⁹²

87 Diese am 3. Juni 1763 von Gravani unterzeichnete Empfangsbestätigung galt offensichtlich als eine Art Dienstvertrag. Vgl. CZ-Bam, Inventář uložení v rukopisech jakubské knihovny, č. 16, zit. n. Theodora Straková, »Hudba na jakubském kúru v Brně od 2. poloviny 17. do začátku 19. století« (= Die Musik am Jakobschor in Brünn seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts), in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* (1984), H 19–20, S. 105–112, hier S. 110.

88 Für diesen Gedanken spricht auch die Beobachtung, dass schon die Notensammlung eines Vorgängers von Gravani im Chorregentenamt – jene von Matthias Franz Altmann (vst. 1718) – in den Kirchenbesitz übergegangen war. Vgl. Spáčilová, »Kirchenmusik Wiener Komponisten in Mähren«, S. 288.

89 Üblicherweise erhielt das Melker Regenschoriat aus der Kammerkassa vierteljährlich einen fixen Geldbetrag (z. B. 1776 vier Mal 43 fl.). Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 36.

90 Vgl. ebd., S. 392–470.

91 Dexter Edge hat anhand dreier Fallbeispiele überzeugend dargestellt, dass sich die Bezahlungsform pro kopiertem »Bogen« im Allgemeinen nicht auf den vollständigen Papierbogen bezog, wie er in der Papiermühle mit einem Sieb geschöpft worden ist, sondern auf Halbbogen/Bifolios. Ein Mal in der Mitte gefaltet, umfasste ein kopierter »Bogen« also vier beschriebene Seiten. Vgl. Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 119–134, insbesondere S. 131–134.

92 Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 38. Leider führt Freeman nicht näher aus, auf Basis welcher Informationen er diesen Mittelwert errechnet hat.

Ist dieser Wert tatsächlich korrekt, wäre Melk an wesentlich preiswertere Musikalien gekommen als andere Kapellen. Doppelt so hoch war der Preis zum Beispiel um 1720, als der Propst von Dürnstein einem unbekanntem Schreiber die Kopiaturn mehrerer Parthien mit 6 Kreuzern pro Bogen vergütete.⁹³ Den Herzogenburger Propst kostete 1752 jeder Bogen Notenkopie, den der bereits erwähnte Boog für ihn anfertigte, 5 Kreuzer »samt Papier«. ⁹⁴ Für die 1759 aus Wien in die Kapelle des Erzbischofs Leopold II. Friedrich Egk von Hungersbach in Olmütz mitgebrachten Streichtrios wurden pro Bogen zwischen 5 und 7 Kreuzer ausgelegt.⁹⁵ Joseph Haydns Hauskopist Johann Schellinger berechnete noch im Jahre 1782 einen Standardpreis von 5 Kreuzer pro kopiertem Bifolio.⁹⁶ Im nordböhmischen Kukul wurden 1767 für 110 Bogen mit Kirchenmusikwerken, die in Wien verfertigt worden waren, 9 Gulden und 10 Kreuzer bezahlt, also exakt 5 Kreuzer pro Bogen.⁹⁷

Tabelle 11: Entlohnung von Notenkopisten, verzeichnet in den Melker Regenschoriats-Rechnungen

Datum	Wortlaut des Eintrags	Originalquelle
27.04.1767	Auf Befehl S[eine]r Hochwürden und Gnaden für eine Opera der Tobias [= <i>Applausus de Tobiae historia</i> , Text: Beda Schuster, Musik: Robert Kimmerling, UA 22. April 1767 in Stift Melk] mit 3 grossen Acten Abschreiberlohn samt Papier [...] – 62 fl. 19 kr.	RCR 1767, fol. 2; Freeman, <i>Melk Abbey</i> , S. 427 (Dok.-Nr. 7677).
01.10.1767	... für eine Mess mit 2 oblig[at]en Chören Kyrie und Gloria ohne Komposition Abschreiberlohn – 5 fl. 36 kr.	RCR 1767, fol. 1 v; S. 428 (76710).
08.06.1772	... wegen der Opera für seine Eminenz H. Kardinal von Migazzi dem Abschreiber – 10 fl. 48 kr.	RCR 1772, fol. 1; S. 438 (7726).
27.07.1773	Dem Abschreiber wegen der angeführten Opera für den Bischoff von Passau oder Sr Excell[enz] H[errn] Nuncius. – 16 fl.	RCR 1773, fol. 1v; S. 440 (7733).
25.06.1777	... für das Duppliren einer großen Messe, und einer Symphonie; dann für die Antiphonen zum Fronleichnamfest – 52 kr.	RCR 1777, fol. 1; S. 442 (7773).
02.03.1779	... für reuterische Musikalien, so R. P. Leopoldus eingekauft. – 22 fl. 10 kr.	RCR 1779, fol. 1; S. 453 (7792).
10.02.1780	... für Musikalien, die zu Wien geschrieben worden. – 15 fl.	RCR 1780, fol. 1; S. 457 (7803).
17.09.1781	... fürs Notenschreiben zur Komödie. – 6 fl.	RCR 1781, fol. 2; S. 461 (7819).

93 Vgl. Penz/Merta, *Kalendernotizen*, S. 230.

94 Originaler Wortlaut des Vermerks vom 20. März 1752: »[...] vor abschreibung einiger Musicalien Hrn: Pockh ersetzt den bogen à 5 kr. sambt Papier [...]«, in: Handrapular 1752–1757, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.2, S. 14v.

95 Vgl. Sehna, »Egk/Olmütz 1760«, S. 297 sowie S. 308–309.

96 Vgl. Jahreskonto der Opernkopiaturen – von Haydn revidiert, Esterhazy, Dezember 1782 [Handschrift des Kopisten Schellinger], zit. in: Haydn/Bartha, *Briefe*, Dok.-Nr. 50, S. 121.

97 Vgl. Freemanová, *Collectio fratrum*, Bd. 1, S. 56.

14.04.1785	... für das Schreiben des Singspiels zur zweiten Primitz des Hochseligen H. H. Abts Urban. – 6 fl. 15 kr. Für das Schreiben einer grossen Messe zu eben dieser Feierlichkeit. – 3 fl. 6 kr.	RCR 1785, fol. 1; S. 469 (7853).
08.11.1785	... für die Komposition des Requiem HH. DD: Urbani. – 4 fl. 22 kr. – für das Abschreiben. – 2 fl. 12 kr.	RCR 1785, fol. 1v; S. 470 (7855).

Wurden die Schreibutensilien vom Auftraggeber zur Verfügung gestellt oder anfallende Transportkosten vom Empfänger übernommen, könnte der Kopistenlohn auch geringer bemessen worden sein. Dennoch erscheint es im hier behandelten Untersuchungszeitraum gerechtfertigt, 5 Kreuzer pro Bogen als einen gängigen Durchschnittspreis einzustufen.⁹⁸ Bei der Kopie einer Sinfonie dürfte also je nach Besetzungsumfang, Länge des Werks und Schriftbildgestaltung mit einer Preisspanne von circa 30 Kreuzern bis zu 2 Gulden zu rechnen gewesen sein.⁹⁹ Daran gemessen, bewegte sich der Herzogenburger Propst eher an der preislichen Untergrenze, als er im Jahre 1752 einem nicht namentlich genannten Kopisten »[...] vor abschreibung 6 Simphonien [...]« 3 Gulden und 13 Kreuzer zukommen ließ.¹⁰⁰

Auch die frühesten in Wien angebotenen Drucke von Sinfonien rangierten in einem ähnlichen Preissegment. Sie waren weder signifikant teurer noch wesentlich billiger als Notenmanuskripte aus der Hand professioneller Kopisten. Die Ghelen'sche Buchhandlung bot 1770 per Inserat im *Wienerischen Diarium* zwei Sammlungen mit je sechs Sinfonien Ignaz Holzbauers feil, die eine um zwei, die andere um drei Gulden. Und auch einer der frühesten in Wien verfügbaren Drucke von Sinfonien Joseph Haydns (Nr. 20 und 21), den Van Ghelen 1772 im *Wienerischen Diarium* bewarb, sollte für einen vergleichsweise erschwinglichen Preis von 1 fl. 20 kr. über den Ladentisch gehen.¹⁰¹ Dieses Preisniveau macht deutlich, dass bereits die ersten in Wien tätigen Anbieter von Notendruckern in Konkurrenz zu den Berufskopisten traten und deren Kundschaft abzuwerben versuchten. Indessen schien der sich merklich abzeichnende Wandel des Musikalienhandels die herrschenden Käufergewohnheiten – insbesondere jene von Klosterangehörigen – vorerst nicht maßgeblich zu verändern.

Gründe für die Präferenz händisch geschriebener Noten könnten nicht nur ökonomische Erwägungen gewesen sein, sondern auch eingewurzelte Nutzergewohnheiten. So äußerte schon Johann Gottlob Immanuel Breitkopf um 1770 die Vermutung, der Liebhaber wolle sich nicht an das Musizieren aus gestochenen oder gedruckten Noten ge-

98 Dexter Edges Berechnungen zum Lohnniveau, für die er Inserate von in Wien tätigen professionellen Kopisten der 1780er Jahre heranzog, ergaben bei der Anfertigung von Instrumentalstimmen Durchschnittspreise von 6 bis 7 Kreuzer pro Bogen. Vgl. Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 135–137.

99 Diese Werte basieren auf der Annahme, dass für jede Stimme ein bis zwei Bogen (Bifolios) beschrieben wurden. Bei einer mittelgroß dimensionierten Sinfonie mit der Besetzung vl 1, vl 2, vla, bs, ob 1, ob 2 und cor 1/2 ergäbe dies zwischen 7 und 14 Bogen, somit einen Kostenaufwand von 35 kr. bis 1 fl. 10 kr.

100 Vgl. hier Fn. 51.

101 Vgl. Gericke, *Wiener Musikalienhandel*, S. 25f.

wöhnen und nehme deshalb sein Angebot an Notendruckern nur zögerlich an.¹⁰² Handgeschriebene Musikalien, mit denen Breitkopf vorwiegend handelte, waren zu diesem Zeitpunkt ganz offensichtlich die beliebtere Ware.¹⁰³ Dass deren Preis mithin höher war als jener der Drucke, dürfte Kaufentscheidungen zunächst nicht beeinflusst haben.

Breitkopfs Einschätzung hätte wohl genauso den Musikern der Klöster gelten können. Die Vorliebe für Manuskripte war hier, wo Schriftkultur und Schreiben von Hand schon seit frühester Zeit als ein zentrales Betätigungsfeld galt, zweifellos noch stärker ausgeprägt. Vielleicht ist darin auch der Hauptgrund dafür zu suchen, warum sich Ordenshäuser im 18. Jahrhundert sowohl hinsichtlich der Beauftragung von Berufsskriptisten als auch bezüglich des Erwerbs von Notendruckern eher zurückhaltend zeigten. Schreibkräfte waren im Kloster in Person der angestellten Musiker, der musizierenden Mönche und Klosterschüler zur Genüge vorhanden. Zudem war Notenpapier vergleichsweise günstig zu erstehen, speziell wenn es von lokalen Papiermachern stammte.

Einige Klöster waren selbst im Besitz einer Papiermühle, so zum Beispiel Stift Kremsmünster, dessen 1542 eingerichtete Produktionsstätte von mehreren Generationen der Papiermacherfamilie Wurm geleitet wurde.¹⁰⁴ Andere Ordenshäuser wie Stift Herzogenburg und Stift Göttweig bezogen das Material von auswärts und registrierten die Papierankäufe in Rechnungsbüchern (s. Tab. 12 und 13¹⁰⁵). In den beiden nur gut 15 Kilometer voneinander entfernten Klöstern wurde in regelmäßigen Abständen und in erstaunlich umfangreichen Mengen Notenpapier erworben. Selbst mit den großen Vorratskäufen war maximal für zwei Jahre das Auslangen zu finden. Da wie dort wurde innerhalb eines Jahres mindestens ein halber bis ein Ries Notenpapier »verbraucht«, also mit neuer Musik beschrieben (1 Ries entspricht 20 Buch respektive 480 Bogen Papier¹⁰⁶).

102 Vgl. ebd., S. 99 sowie Oskar von Hase, *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, Bd. 1: 1542 bis 1827, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 41917, S. 91.

103 Wie Barry S. Brook im Vorwort zur 1966 veröffentlichten Faksimile-Ausgabe des Breitkopf-Katalogs betont, handelte Breitkopf größtenteils mit handschriftlich erstellten Kopien. Der Leipziger Verleger dürfte zwar intensiv an der Entwicklung einer eigenen Notendrucktechnik mit beweglichen Typen gearbeitet haben, konnte damit aber nicht in Konkurrenz zu den verbesserten Notentischtechniken der 1770er und 1780er Jahre treten: »It must be understood, however, that in most instances Breitkopf made and sold *manuscript* copies [...] rather than printing them. This points up the irony of the story: Breitkopf's hopes for his music type were never realized.« Brook, *Breitkopf thematic catalogue*, S. ix [Herv.i.O.].

104 Vgl. Georg Eineder, *The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian Empire and their watermarks*, Hilversum: The Paper Publications Society, 1960, S. 6.

105 Die Angaben in Tab. 12 gehen auf die Herzogenburger Handrapulare der Jahre 1747 bis 1775 zurück: Handrapular 1752–1757, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.2; Handrapular 1757–1763, H.3.1.B.3.3, Handrapular 1764–1775, H.3.1.B.3.4. Alle angeführten Ausgaben entstammen der Rubrik »Ausgaben Verschiedene«. Die in Tab. 13 gelisteten Posten finden sich in den Göttweiger Rentamtsrechnungen der Jahrgänge 1750–1780 sowie auf den dazugehörigen Quittungen (»Stift Göttweigsche Rent- und Kontribuzions-Rechnungen«, Jge. 1750–1780, A-GÖ Stiftsarchiv, Fach-Nr. 38–53). Alle angeführten Ausgaben entstammen der Rubrik »Außgaab Auf Kirchen Nothwendigkeiten und um erkauftes Wax«. Leider werden weder die Bezugsquellen noch die Papierhersteller namentlich ausgewiesen.

106 Diese Papiermengenwerte sind in Adelungs *Grammatisch-kritischem Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* von 1808 (Bd. 3, Sp. 1114) überliefert. Sie sind aber trotzdem nur als Näherungswerte zu

Tabelle 12: Ausgaben für Notenpapier zwischen 1750 und 1780, verzeichnet in den Herzogenburger Rechnungsbüchern

Datum	Wortlaut des Eintrags	Kosten	Menge (in Bogen)
12.07.1751	... Herrn: boog vor Notn Papier ...	8 fl.	k. A. (ca. 400)
28.09.1751	... Hrn: Pogg vor Musicalien abbschreiben und notn Papier ...	6 fl.	k. A. (ca. 300)
29.03.1753	... vor 16 burch noten Papier à 8 gr: ...	6 fl. 24 kr.	384
17.03.1754	... vor 14 Burch Notn Papier ...	8 fl.	336
21.03.1755	... vor einen halben Riß nothen Papier ...	4 fl.	240
07.04.1756	... vor 20 burch Notn Papier ...	8 fl.	480
20.04.1757	... vor ein Riß notn Papier ...	3 fl. 20 kr.	480
13.04.1758	... vor einen Riß Noten-Papier ...	6 fl.	480
27.03.1759	... vor 2 Burch Notenpapier ...	– 48 kr.	48
29.07.1761	... Hrn. Regens Chori zum Notn Papier kauffen ...	6 fl. 22 kr.	k. A. (ca. 500)
22.04.1764	... Hrn. Regens Chori notn Papier bezahlet ...	4 fl. 21 kr.	k. A. (ca. 480)
1765	... Rist Notenpapier ...	4 fl. 21 kr.	480
1770 (1.)	... 1 Rist Noten papier ...	2 fl. 27 kr.	480
1770 (2.)	... 1 Rist Noten papier ...	2 fl. 27 kr.	480
20 Jahre (1751–1770)	pro Jahr durchschnittlich ca. 12 Buch (275 Bogen), zu Spitzenzeiten 20 Buch (480 Bogen)	ca. 70 fl.	ca. 5500 Bogen

Sporadische Großseinkäufe dürften bevorzugt worden sein, weil das Notenpapier billiger war, je größer die einzelnen Bestellungen ausfielen. Der Preis des in Göttweig erworbenen Beschreibmaterials könnte folgendermaßen gestaffelt gewesen sein: Bei Käufen von bis zu 5 Buch kostete das Stück 15 Kreuzer, bei 6 bis 30 Buch 14 Kreuzer, bei 30 bis 39 Buch 13 Kreuzer. Wurde die Papierreserve hingegen gleich um zwei Ries aufgestockt, verringerte sich der Preis pro Buch auf 12 Kreuzer.¹⁰⁷

Gegenüber den Göttweiger Zahlungsbelegen enthalten die Herzogenburger Rechnungen mit einer Preisspanne von 8 bis 36 Kreuzer pro Buch weniger konstante Zahlungssummen. Das Papier dürfte demnach in verschiedenen Qualitätsstufen bei unterschiedlichen Händlern und Papiermachern eingekauft worden sein. Abgesehen von den beiden Rechnungen aus dem Jahr 1770, die den Kauf eines besonders günstigen Papiers belegen (pro Buch ca. 8 kr.), hat man in Herzogenburg auf wesentlich teurere

begreifen, da diesbezüglich kaum Quellen aus dem 18. Jahrhundert überliefert sind. Eine ausführliche Besprechung der im 18. Jahrhundert gängigen Mengeneinheiten für Papier findet sich bei Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 121–127.

107 Eine ebenfalls mengenmäßig gestaffelte Preisgestaltung beschreibt Dexter Edge für venezianisches Notenpapier, das Artaria 1781 per Annonce in der Wiener Zeitung bewarb. Dieses Papier war aber etwa drei Mal so teuer wie das in Göttweig erworbene Notenpapier. Vgl. ebd., S. 122, 127.

Beschreibmaterialien als in Göttweig zurückgegriffen. Im Vergleich mit Melk wiederum, wo Freeman die Rechnungsbücher auf Papierankäufe systematisch durchsuchte, sind die in Herzogenburg bezahlten Preise nicht auffällig hoch. In Melk wurden für ein Buch mit rastriertem Notenpapier sogar 45 Kreuzer ausgelegt, für blankes Papier immerhin auch noch 20 bis 30 Kreuzer. Könnte das im Umkehrschluss bedeuten, dass in Göttweig ausschließlich blankes Papier angekauft worden ist?

Tabelle 13: Ausgaben für Notenpapier zwischen 1750 und 1780, verzeichnet in den Göttinger Rechnungsbüchern

Datum	Wortlaut des Eintrags	Kosten	Menge (in Bogen)
[1750–1762]	[Papierankäufe nicht eigens angeführt, eventuell mit dem »Saittengeld« finanziert]	–	–
12.12.1763	... für erkaufften 1 $\frac{1}{2}$ Rüß Notten Papier ...	7 fl.	720
10.11.1764	... für erkauffte zwey Riß Notten Papier ...	8 fl.	960
14.11.1766	... für erkauffte 33 Bücher Notten Papier a 13 xr ...	7 fl. 9 kr.	792
12.11.1768	... für erkauffte 25 Bücher Notten Papier a 14 xr ...	5 fl. 50 kr.	600
06.02.1770	... Notten Papier eingeschaffet 10. bücher, das buch á 14 Xr. ...	2 fl. 20 kr.	240
13.03.1770	... 6. bücher Notten Papier, das buch á 14. Xr. ...	1 fl. 24 kr.	144
07.05.1770	... 4. bücher, das buch á 15. Xr. ...	1 fl.	96
21.05.1770	... 2. bücher, das buch á 15. Xr. ...	– 30 kr.	48
[1771–1780]	[Papierankäufe nur noch im Jahr 1777 (4 fl. 12 kr.) eigens angeführt, ansonsten wahrscheinlich mit den »verschiedenen Chor Nothwendigkeiten« summarisch abgerechnet]	–	–
8 Jahre (1763–1770)	pro Jahr durchschnittlich ca. 19 Buch (450 Bogen), zu Spitzenzeiten 30 Buch (720 Bogen)	ca. 34 fl.	ca. 3600 Bogen

Freemans Unterscheidung zwischen Papieren mit Notenlinien und solchen ohne Rastrierung dürfte nur auf einer einzigen Quelle basieren, nämlich auf dem folgenden Vermerk in den Melker Regenschoriats-Rechnungen: »Den 25. [Juni 1771] für 20 Bücher rastrirtes Notenpapier wegen den Pastoraloperet für Seine Eminenz Kardinal von Migatzi – 15 fl.«¹⁰⁸ Aus diesem Einzelfund in Verbindung mit den oben genannten Preisen den Schluss zu ziehen, Papier sei normalerweise erst im Kloster mit Notenlinien versehen worden, wäre voreilig. Vielmehr ist zwischen zwei Kategorien von Beschreibmaterialien

108 RCR 1771, fol. 1v, zit.n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 435 (Dok.-Nr. 7711).

zu unterscheiden: einerseits den qualitativ hochwertigen, größtenteils in Oberitalien hergestellten Papieren,¹⁰⁹ die Klostermusiker wohl hauptsächlich über Wiener Händler erwarben (diese zeichnen sich durch ein hell gebleichtes, widerstandsfähiges Papier aus, dessen Wasserzeichen meist gut sichtbar sind, fast immer drei Mondsicheln aufweisen und nach 1774 häufig die Formats- und Gewichtsangabe »REAL« beinhalten)¹¹⁰ und andererseits lokalen Papieren, die in den jeweils nahegelegenen oder zum Kloster gehörigen Papiermühlen hergestellt wurden und von höchst unterschiedlicher, tendenziell niedrigerer Qualität sind.

Papiere der ersten Kategorie weisen, wie die Analyse von etwa 130 Göttweiger Abschriften von Instrumentalwerken Wiener Provenienz zeigt, ausnahmslos eine professionell angefertigte Rastrierung auf. Die Regelmäßigkeit der Notenlinien deutet auf maschinelle Fertigung hin.¹¹¹ Lokale Papiere sind demgegenüber durchwegs händisch rastriert, dem oftmals unregelmäßigen Erscheinungsbild nach zu urteilen meist mit einfachen Rastralen.¹¹² Pater Rupert Helms Schriftbildgestaltung – illustriert mit zwei kontrastierenden Beispielen in Abbildung 18 und 19 – zeugt davon, dass bei Anfertigung der Rastrierung im Kloster mit dem Papier wesentlich sparsamer umgegangen worden ist. Bei der maschinellen Rastrierung wurden hingegen die Abstände zwischen den Notenzeilen wie auch jene zum Blattrand verhältnismäßig weit bemessen. Insgesamt fällt die Schriftbildgestaltung in professionell hergestellten Musikalien großzügiger aus – wohl auch deshalb, weil die Kopisten in der Regel pro Bogen bzw. Bifolium bezahlt worden sind.

Stichprobenartige Untersuchungen in den Handschriftenbeständen anderer Klöster bestätigen diesen Befund. Allem Anschein nach wurde importiertes Papier also generell bereits mit Rastrierung an die Klöster verkauft, was zusammen mit ihrer verlässlich hohen Materialqualität den weitaus höheren Preis rechtfertigte.¹¹³ Die in lokalen Mühlen

109 Vgl. Jan LaRue, »Watermarks and Musicology«, in: *Acta Musicologica* 33 (1961), S. 120–146, hier S. 139 sowie Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 164–166.

110 Die für den Außen- und Binnenhandel zuständigen Cinque Savi alla Mercanzia verpflichteten Papiermacher in Venedig 1774 per Dekret dazu, in ihren Wasserzeichen auch Papierformat und -qualität (bzw. -gewicht) auszuweisen. Vgl. Antonio Fedrigoni, *L'industria veneta della carta dalla seconda dominazione Austriaca all'unità d'Italia (Archivio economico dell'unificazione italiana)*, Turin: Industria Libreria Tipografica Editrice, 1966, S. 37; Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 331f.

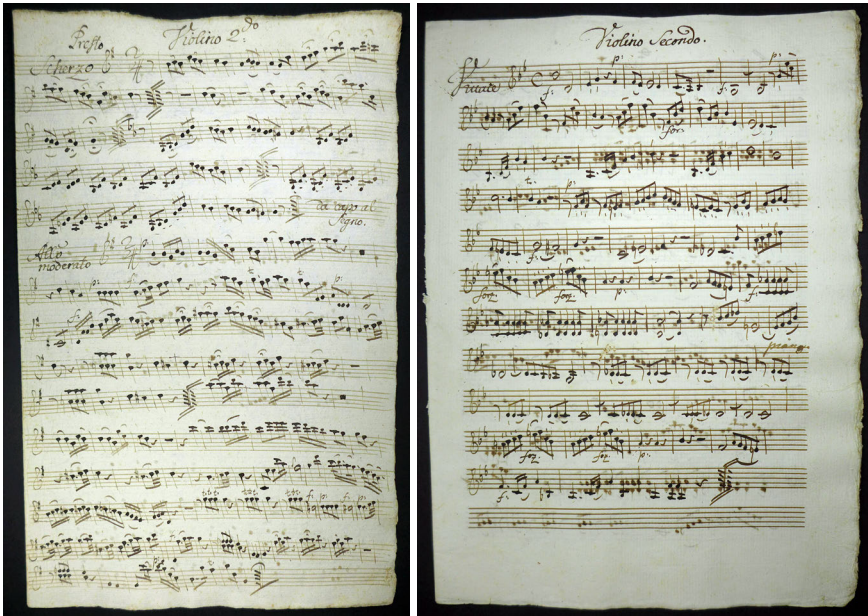
111 Vgl. hierzu die Beschreibungen von Rastriermaschinen bei Jean K. Wolf/Eugene K. Wolf, »Rastrology and Its Use in Eighteenth-Century Manuscript Studies«, in: Eugene K. Wolf (Hg.), *Studies in musical sources and style. Essays in honor of Jan LaRue*, Madison, Wis.: A-R Editions, 1990, S. 237–292, hier S. 255–266 sowie Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 354–381.

112 D.h. solche, mit denen in einem Zug eine fünflinige Notenzeile aufgetragen werden kann. Vgl. die Darstellung von »simple rastra« bei Wolf/Wolf, »Rastrology«, S. 243–255.

113 Das Wiener Verlagshaus Artaria annoncierte 1781 in der *Wiener Zeitung* venezianisches Notenpapier mit Rastrierung (8-, 10-, 12- oder 14-linig, Hoch- oder Querformat), den Bogen à 2 kr., das Buch à 42 kr. und den Ries à 13 fl. Vgl. *Wiener Zeitung* Nr. 28, am 7. April 1781, Anhang S. 3. Vgl. auch Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, S. 122. Joseph Haydns Aufzeichnungen von 1780 zufolge beliefen sich die Kosten für den Ankauf von 15 Büchern mit rastriertem Notenpapier auf 10 fl., also auf 40 kr. pro Buch. Vgl. Haydns Rechnung über Notenpapier-Ankäufe vom Dezember 1780, zit. in: Haydn/Bartha, *Briefe*, Dok.-Nr. 32, S. 95.

hergestellten Papiere könnten schon vom Hersteller, von einem Händler, von einem auswärtigen Kopisten oder doch erst im Kloster händisch rastriert worden sein. Letzteres beweisen Posten, die in den Kammereirechnungen von Kremsmünster und in den Kammeramtsrechnungen von Zwettl aufscheinen: In Kremsmünster findet sich für das Jahr 1705 der Zahlungsvermerk »Rastra und Instrument Saithen per 1 fl 40 kr.«,¹¹⁴ in Zwettl im Jahre 1757 unter den Ausgaben »Pro Musica« die Notiz »Vor Notten Rasträ o [fl.] 24 [kr.]«.¹¹⁵

Abbildung 18 und 19: links Schriftprobe von P. Rupert Helm auf händisch rastriertem Papier, Kopie datiert auf 1773, A-M Mus. Hs. V. 777 mit Hob II:2, fol. 1r, kein Wz erkennbar; rechts Schriftprobe von P. Rupert Helm auf venezianischem Papier, Kopie datiert auf 1777, A-M Mus. Hs. IV. 224 mit Hob I:46, fol. 1r, Wz: VG unter 2 Flügeln; gekrönter Wappenschild mit Mondgesicht, = P53 der Paper and Copyists-Datenbank, <https://www.mdw.ac.at/imi/ctmv/ctmv.php?wz=P53> (Zugriff 27.10.2022)



Das schlagkräftigste Argument für klosterinternes Kopieren von Musikalien ist einmal mehr der Preis der Ware: Von jenen eineinhalb Gulden, welche für die professio-

114 »Specification Was von anno 1703 inclusive zur Chorregenterey zu Cremsmünster bis anno 1705 exclusive, verschidnen mahlen nöthig verschafft und angewendet worden [...]«, in: Kammereirechnungen, A-KR Stiftsarchiv, Sign. KR 1705, Blg. 260, zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 297.

115 »Kammer Amts Rechnung bey dem Löblichen Stift und Closter Zwettl Pro Anno 1757«, A-Z Stiftsarchiv, Sign. Kammeramt 3, Rubrik »Extra Ausgaaben. und zwar Pro Venerabili Conventu.«, Abt. »Pro Musica«, o.S.

nell besorgte Koptatur einer großen Sinfonie mindestens veranschlagt werden mussten, konnten etwa sechs Buch respektive 150 Bogen eines mittelpreisigen Notenpapiers aus lokaler Produktion erworben werden. Freeman ist also grundsätzlich beizupflichten, wenn er das hausintern organisierte Abschreiben als günstigsten Weg der Notenbeschaffung im Kloster einstuft. Als triftige Gründe dafür nennt er das hohe Preisniveau am Druckmarkt, dem ein niedriges Lohnniveau im Kopistengewerbe gegenüberstehe.¹¹⁶ Diese Einschätzung kann auf Basis obiger Erhebungen noch präzisiert werden: Nur die moderate Preisgestaltung lokaler Papierhersteller und die unentgeltlich arbeitenden »Laienkopisten« im Kloster ermöglichten es, die Ausgaben für Notenbeschaffungen gering zu halten. Manuskripte aus der Hand von Berufskopisten waren hingegen ähnlich teuer oder sogar teurer als Notendrucke. Im klösterlichen Musikalienwerb spielten deshalb sowohl der Druckmarkt als auch die professionell organisierten Kopierwerkstätten nur eine untergeordnete Rolle. War Leihmaterial aufzutreiben, wurde das Abschreiben direkt vor Ort klar bevorzugt.

5.2 Die Klosterlandschaft als Distributionsnetzwerk

Die regionale und transregionale Zirkulation von Musikalien im 18. Jahrhundert wurde in der Forschung zwar mit punktuellen Ereignissen belegt, aber in ihrer raumgreifenden Dynamik noch nicht eingehend untersucht. Wie es zu der so erstaunlich frühen und regen Rezeption von Haydn'scher Instrumentalmusik in Göttweig, Kremsmünster und anderen Klöstern kommen konnte, bleibt trotz tiefeschürfender Quellenrecherchen und philologischer Feinarbeit der Haydn-Editor*innen ein ungelöstes Rätsel. Das bereits mehr als 40 Jahre alte Fazit H. C. Robbins Landons – »Nevertheless, there is something of a mystery here.«¹¹⁷ – hat also kaum an Aktualität verloren. Und dennoch herrscht in der Musikwissenschaft breiter Konsens darüber, dass die auf habsburgischem Gebiet situierten Klöster der Prälatenorden im 18. Jahrhundert überaus bedeutende Beiträge zur Verbreitung von Wiener Musik geleistet haben, sei es auf regionaler oder überregionaler Ebene, sei es durch Weitergabe oder durch Austausch von Musikalien, sei es im Bereich der geistlich-liturgischen oder der Unterhaltungsmusik, sei es durch die Mönche selbst oder durch weltliche Angestellte. Wie genau aber die Notenverbreitung in diesen Kreisen funktioniert hat und welche Distributionsmuster sich hier im Laufe des 18. Jahrhunderts herausgebildet haben, liegt weitestgehend im Dunkeln.

5.2.1 »Mysterium« Notenzirkulation

In Anbetracht der üppig bestückten Notensammlungen ist man geneigt, sich die Distribution von Musikalien in klösterlichen Kreisen als ein Gewebe unterschiedlich schneller, in mehrere Richtungen verlaufender und vorerst unregulierter Transferbewegungen

116 Originalzitat: »The high cost of printed music and the low wages of scribes made it most economical for works to be copied at the abbey, and it was in this manner that much of the music was obtained.« Freeman, *Melk Abbey*, S. 37.

117 Landon, *Haydn. Chronicle* 1, S. 586.

vorzustellen: Noten wurden innerhalb der dichten monastischen Beziehungsnetze nach Belieben und Verfügbarkeit hin- und hergereicht.¹¹⁸ Was auch immer für die beteiligten Parteien von Interesse war, wurde untereinander ausgetauscht oder aneinander verliehen. Urheberrechts- und Autorenschutzregelungen, wie sie in Frankreich gegen Ende des 18. Jahrhunderts eingeführt werden sollten,¹¹⁹ schoben der Musikaliendistribution im habsburgischen Raum noch lange keinen Riegel vor. Carl Ferdinand Pohl bemerkte hierzu im 1878 veröffentlichten ersten Band seiner Haydn-Biographie:

»Mit dem Eigenthumsrecht der Musikalien war es im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts übel bestellt; jeder Verleger suchte dem andern durch Nachdruck zu schaden und den Copisten gegenüber standen wiederum Componisten und Verleger machtlos gegenüber. Das Schlimmste dabei war, daß mit jeder neuen Abschrift auch neue Fehler sich einschlichen, welche die Zeit endlich sanctionirte.«¹²⁰

Regulierung bestand nur insoweit, als Musikalien nicht bedenkenlos weitergereicht werden konnten, so sie sich im Besitz einer institutionalisierten Kapelle befanden. Joseph Haydn wurde die Weitergabe seiner Kompositionen als Angestellter der Esterházy's sogar ausdrücklich untersagt. Die entsprechende Passage seines Anstellungsvertrages von 1761 lautet:

»Auf allmaligen befehl S^r HOCHFÜRSTL. DURCHLAUCHT solle er VICE-CAPEL-Meister verbunden seyn solche MUSICALIEN zu COMPONIREN, was vor eine HOCHDIESELBE verlangen werden, sothane Neüe-COMPOSITION mit niemand zu COMMUNICIREN, viel weniger abschreiben zulassen, sondern für IHRO DURCHLAUCHT einzig, und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwissen, und gnädiger erlaubnus für Niemand andern nichts zu COMPONIREN.«¹²¹

-
- 118 Friedrich W. Riedel, »Österreichische Klosterkomponisten des 18. Jahrhunderts«, in: Riedel, *Musik und Geschichte*, S. 107–117, hier S. 108: »Da Notendrucke im 18. Jahrhundert eine Seltenheit waren, mußten die Chorregenten die Werke mit unermüdlichem Fleiß kopieren. Man tauschte von Ort zu Ort zwecks Abschrift aus oder kaufte Stimmengarnituren von Musikern der Adelskapellen.« Ladenburger, »Haydn-Quellen in Stift Vraau«, S. 201: »Aus einigen im Vorauer Bestand vertretenen Komponistennamen läßt sich auch die Vermutung ableiten, daß mit anderen steirischen Stiften ein gewisser Musikalienaustausch erfolgt sein dürfte und etwa zu den Stiften Kremsmünster (Kompositionen von Friedrich Kramel), Rein (Kompositionen von Alan Lehr) und Göttweig (Kompositionen des dortigen Organisten Franz Leopold Graff und Johann Georg Zechner) Beziehungen bestanden haben.«
- 119 Vgl. Bernd-Rüdiger Kern, »Die Entwicklung des Musikurheberrechts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im internationalen Vergleich«, in: Stefan Keym/Peter Schmitz (Hg.), *Das Leipziger Musikverlagswesen*, Hildesheim [u.a.]: Georg Olms Verlag, 2016, S. 193–202, hier S. 194f.
- 120 Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 1, S. 111. Vgl. auch Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter-Verlag, 1962; Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, neue, mit einem Nachwort von Wulf D. v. Lucius versehene Ausgabe, Paderborn: Wilhelm Fink, 2014.
- 121 »Convention und Verhaltens-Norma des Vice-Capel-Meisters«, Wien, den 1. Mai 1761, von Haydn signiert, zit. in: Haydn/Bartha, *Briefe*, Dok.-Nr. 1, S. 42 [Herv.i.O.]

Dass Haydn diese dienstliche Anordnung tatsächlich streng befolgt hat, ist gerade mit Blick auf die regionenübergreifende Rezeption seiner Werke ab den 1760er Jahren stark zu bezweifeln. Prinzipiell könnte eine derart rigorose Einschränkung jedoch auch in Klöstern kommuniziert worden sein. Deren Vorsteher finanzierten ein hochaktuelles Musikprogramm und versuchten sich damit nicht nur von ihrer unmittelbaren Umgebung, sondern auch von anderen Herrschaftshäusern abzuheben. Es steht also zu vermuten, dass Äbte und Pröpste ihre musikalischen Schätze für sich behalten wollten und zu diesen auch die neuesten, von auswärts herbeigeschafften Werke gezählt haben.

Ein an den Regens Chori des böhmischen Benediktinerstiftes Breunau adressiertes Regelwerk besagt, dass keine Noten außer Haus gegeben werden dürften, da die Weitergabe ihren Wert schmälern würde.¹²² Ebenso war bereits 1681 der Melker Chorregent in einer Instruktion dazu verpflichtet worden, das Notenarchiv seiner Kapelle in bester Ordnung zu halten, nichts zu verrücken oder zu vertauschen, auch nichts zu verborgen oder zu verkaufen »[...] ohne ausführlich begehrt= und erhaltenen Consens und Guetthaissen Ihrer Hochw[ürden] und Gnaden, oder in dessen Abwesenheit P[at]ri Prioris«. ¹²³ Käme von der Melker Obrigkeit doch die Erlaubnis zur Notenweitergabe, so müsse in einem »Handbüchel« sowie zusätzlich in einem »Inventario« verzeichnet werden, welches Notenmaterial wohin verschickt worden ist. Zweifellos sollte hierdurch die Kontrolle über das Verborgte bewahrt bleiben, insbesondere als Absicherung gegenüber denjenigen, die der Rückgabe des Entliehenen nicht unaufgefordert nachkamen.

In Vergegenwärtigung der Aufgaben eines Notenverwalters irritiert die Tatsache, dass bisher nur wenige aus dem 18. Jahrhundert stammende Aufzeichnungen über verliehene Musikalien aufgefunden werden konnten. Eines dieser seltenen Beispiele ist im oberösterreichischen Augustiner-Chorherrenstift St. Florian überliefert. Es stammt aus dem frühen 19. Jahrhundert und wurde vom Propst des Klosters, Michael I. Ziegler, verfasst. Er führte nicht nur darüber Buch, welches Stück an wen verborgt wurde, sondern auch, wann es ins Kloster zurückgelangte und ob es wieder an seinen ursprünglichen Platz gestellt wurde.¹²⁴ Zieglers Notizen fielen also wesentlich detaillierter aus, als es noch 1681 vom Melker Chorregenten eingefordert worden war.

In Melk selbst ist ein solches Schriftstück erst für das Jahr 1787 überliefert. Dort ist es Teil des ersten erhalten gebliebenen, von Regens Chori Rupert Helm angefertigten Musikalienkatalogs von Melk. Die Angaben in der kleinen Rubrik »Ausgeliehene Musikalien« lassen Rückschlüsse darauf zu, dass Noten für auswärtige Aufführungen, zum Üben und auch für das Kopieren verliehen worden sind. Sie kamen nicht nur in die Hände von Mitbrüdern oder weltlichen Mitgliedern der Klosterkapelle, sondern landeten fallweise auch bei Musikern der umliegenden Pfarren:

122 Vgl. Hochradner, »Das Schaffen von Johann Joseph Fux«, Transkription der Round-Table-Diskussion (Wortmeldung von Markéta Kabelková), S. 308.

123 Gabriel Gözel, »Instruction 1681«, fol. 1v; auch zit. in: Freeman, *Melk Abbey*, S. 335 (Dok.-Nr. 6811).

124 Vgl. »Catalogus uiber sämtliche Sr. Hochwürden und Gnaden [Johann Michael Ziegler] zugehörige und in der Prälatur aufbewahrte Musickstücke für das Piano forte- mit und ohne Begleitung, Violin Musick und Gesangstücke nebst Beysetzung der sie verfaßten Meister«, Ms., A-SF Musikarchiv, Sign. LIV/2.

»H. Ph. Eder Schulmeister in Haugstorf¹²⁵ hat 2 große Messen.
 Item 6 kleine Messen, 1 Sinfonie, und 4 Arien. Diese Stücke
 sind im Katalog noch nicht angesagt [d.h. in der Bestandsauflistung nicht erwähnt].
 H. P. Robert¹²⁶ hat mehrere Stücke von seiner eigenen Komposition.
 Der Tenorist hat eine Messe von H. Schneider, item ein Requiem.
 Item 6 Quartetti Pleyel zum Abschreiben, die hier angesagt sind.
 P. Rupert¹²⁷ hat 6 Quartetti Pleyel die auch angesagt sind. [...]
 Den 14^{ten} Julius [1]787.
 P. Rupert.«¹²⁸

Im Übrigen wurden Verleihprotokolle nicht nur in Klöstern geführt, sondern auch in den Kapellen der weltlichen Fürsten. Haydns Vorgänger als Hofkapellmeister der Esterházy, Gregor Joseph Werner, dürfte eine besonders penible Buchführung angeleitet haben. Eine »Lista deren ausgelichenen Musicalien« zeigt, dass hier selbst das Verleihen von Noten an die Mitglieder des eigenen Ensembles schriftlich dokumentiert worden ist. Den aus 1740 stammenden Aufzeichnungen zufolge hatte die Kapellsopranistin Therese Riedl einige Arien in Verwendung. Außerdem waren dem Kapellflötisten Johann Adam Schultz Parthien aus der Feder Gregor Joseph Werners sowie Trios von Joseph Bodin de Boismortier und Jacques Aubert geborgt worden (letztere, um dem Flötisten das Einüben der französischen Schlüssel zu ermöglichen).¹²⁹

Von Joseph Haydn, der 1761 die Leitung der fürstlichen Kammermusik von Gregor Joseph Werner übernahm, ist kein solches Schriftstück überliefert. Bekannt ist aber, dass ihm seine schärfsten Kritiker bei Hofe einen geradezu fahrlässigen Umgang mit der esterházy'schen Musiksammlung zur Last gelegt haben. 1765 beanstandete der bereits schwerkranke Gregor Joseph Werner, der Eisenstädter Bestand an Musikalien sei – wie ihm »von wahrhaftig Christlichen Männern«¹³⁰ zugetragen wurde – in seiner Abwesenheit stark geschwunden. Prompt wurden dem Vizekapellmeister Haydn strengere Verhaltensregeln auferlegt, ausformuliert in der bekannten *Regulatio Chori KissMartoniensis* von 1765. Eine Passage der Verordnung bezieht sich auf die Verwahrung von Aufführungsmaterialien:

-
- 125 Die Marktgemeinde Haugstorf, deren Pfarre noch heute unter Verwaltung durch das Stift Melk steht, liegt gut 100 Kilometer von Melk entfernt an der Grenze zu Tschechien.
- 126 P. Robert (Johannes Evangelist) Kimmerling: 1761–1772 Regens Chori in Melk, danach Seelsorger in den Pfarren Gettsdorf und Weikendorf sowie ab 1781 Pfarrer in Oberweiden.
- 127 P. Rupert (Franz) Helm: 1778–1787 Regens Chori in Melk.
- 128 »Katalog von Musikalien beim Regenschoriat zu Melk [1]787«, Ms., A-M Stiftsarchiv, Sch. 13-Regenschoriat, fol. 1v, zit.n. Freeman, »Zwei Melker Musikkataloge«, S. 176–178.
- 129 Vgl. »LISTA DEREN AUSGELICHENEN MUSICALIEN«, Beiblatt zu einem thematischen Verzeichnis der Instrumentalmusikwerke [um 1740], Ms., zit.n. Harich, »Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle«, S. 32.
- 130 Vgl. die Eingabe an den Fürsten Esterházy, verfasst von Gregor Joseph Werner im Oktober 1765, Ms., Budapest, EA-TS, A. M. Fasc. I, Nr. 84, zit.n. Haydn/Bartha, *Briefe*, Dok.-Nr. 5, S. 53.

»So wird dem Kapellmeister Haydn hiermit ernstlich anbefohlen [...] dem Schulmeister Joseph Diezl¹³¹ bey jeden Chor-Dienst die nöthige Musicalien hervorzugeben, dieße durch denselben austheilen, auch durch ihme nach den dienst wieder zusamm klauen und sich übergeben zu lassen, damit solche in dem darzu bestimmten Kasten wieder richtig aufgehoben, verschlossen, und keine verschlept oder verlohren werden können [...].«¹³²

Ist hier die Rolle des Kapellmeisters in Bezug auf den Umgang mit Notenmaterialien geregelt, so findet sich im oberösterreichischen Benediktinerstift Lambach eine Instruktion, die an alle bediensteten Musiker gerichtet ist. Wohl genau deshalb wird hier das eigentliche Problem ohne Umschweife angesprochen: Sämtlichen Musikern wird untersagt und verboten, »[...] von [den] mit theuren Gelt angeschafften Kirchen, Chor und Tafl Musicalien, unter was immer für einen Praetext eigenmächtig abzuschreiben, außwärts zu communiziren, oder wohl gahr (was ohne grosse Gewissens Bescherung und offenhahrer Beeinträchtigung in unser Eigenthumb nicht gescheh[en] mag) heimlicher Weise zu entwenden.«¹³³

Allein die Tatsache, dass derart vehement Diskretion eingefordert werden musste, spricht Bände. Die geradezu schulmeisterlich formulierten Richtlinien erwecken den Eindruck, als hätten die Musikkapellen im Umgang mit Notenmaterialien ein reges, den Vorstellungen der Obrigkeit widerstrebendes Eigenleben entwickelt. So streng eine Musikerinstruktion auch formuliert sein mochte – die heutige Überlieferungssituation zeugt davon, dass die Vorgaben permanent untergraben worden sind und in den 1760er Jahren gar ein radikales Umdenken eingesetzt hat. Angesichts des explosionsartig ansteigenden Angebots am Musikalienmarkt wurde es auch für die Klosterensembles zunehmend kostenintensiv, auf dem aktuellsten Stand zu bleiben. Unabhängig voneinander organisierte Noteneinkäufe mit wechselweise folgenden Tauschvorgängen dürften daher ein probates Mittel gewesen sein, um die Kosten für neuestes Material möglichst im Rahmen zu halten.

5.2.2 Viele Wege führen ins Kloster – Wie Mönche Kontakte knüpfen

Wie im Kulturbereich allgemein üblich, liefen auch die künstlerischen Aktivitäten von Klöstern in den Biographien einzelner engagierter Persönlichkeiten zusammen. Unter diesen hatten die musikalisch verantwortlichen Konventsmitglieder in der Regel die größten Gestaltungsmöglichkeiten. Nicht wenigen von ihnen gelang es im Laufe ihres Mönchslebens mittels brieflicher Korrespondenz, auf Reisen oder auch über die im Kloster bewirteten Gäste weitgespannte Netzwerke an Kontakten aufzubauen. Die

131 Joseph Diezl (bzw. Dietzl) stand von 1753 bis zu seinem Tod 1777 in fürstlichem Dienst und war Tenorist im Eisenstädter Kirchenchor. Vgl. ebd., S. 51, Fn. 2.

132 Verordnung des Fürsten Nikolaus Esterházy an Haydn, Süttör 1765 (»Regulatio Chori KissMartoniensis«), zit.n. Haydn/Bartha, *Briefe*, Dok.-Nr. 5, S. 49–50.

133 »Instruction. Wornach sich die beym löbl. Stift und Closter Lambach angenomben und auf die musicalisch Dienst besoldete Persohnen zu betragen haben«, Ms., A-LA Musikarchiv, Kart. 122, zit.n. Lindner, *Musikpflege*, S. 295.

Verbindungen wurden für den Erfahrungs-, Wissens- und Realienaustausch rege genutzt. Zugleich förderten sie kooperative Projekte, speziell solche zwischen Bruder- und Nachbarklöstern.

Gerda Lang geht in ihrer Dissertation über die Musikpflege im oberösterreichischen Benediktinerstift Lambach ausführlich auf die musikalisch produktiven Beziehungen mit dem benachbarten Kloster Kremsmünster ein. Diese seien zum einen damit zu belegen, dass der Kremsmünsterer Pater Franz Sparry in den 1740er Jahren eine Oper, ein Singspiel und zwei Oratorien für Stift Lambach komponiert hat (Sparry war 1743–1747 Adjunkt des Chorregenten und ab 1747 zwei Jahrzehnte lang Regens Chori in Kremsmünster).¹³⁴ Zum anderen wurden musikalisch begabte Schüler aus Kremsmünster in die Lambacher Stiftskapelle übernommen.¹³⁵ Joseph Langthaller (1722–1790) studierte in Kremsmünster, wechselte dann aber nach Lambach, wo er bei Aufführungen im Stiftstheater mitwirkte und Kopien von Werken der Kremsmünsterer Patres Georg Pasterwiz und Placidus Fixlmillner anfertigte. Der aus Böhmen stammende Stanislaus Reidinger (1734–1794) wurde 1750 in das Kremsmünsterer Stiftsgymnasium aufgenommen und trat mehrfach als Sopranist auf der Stiftstheaterbühne auf. 1766 wurde er als Tenorist fest angestellt und erst mehr als zwanzig Jahre später als Stiftsorganist nach Lambach berufen. Da wie dort betätigte er sich auch als Komponist. Anton Walter (1748–1790) war 1762 und 1773 als Sänger an der Aufführung zweier Lustspiele in Kremsmünster beteiligt,¹³⁶ ansonsten aber in Lambach als Bassist angestellt. Er kopierte eine Vielzahl von Werken Pasterwiz' für die Lambacher Kapelle und im Übrigen auch zahlreiche Kompositionen von Wiener Meistern (Ditters, Gassmann, Hasse, Ordenez, Reutter, Salieri und Vanhal). Pater Coloman Fellner (1750–1818) trat nach der Ausbildung in Kremsmünster in das Stift Lambach ein, engagierte sich dort unter anderem für die Erweiterung der klösterlichen Kunstsammlung und wandte als erster Österreicher die Lithographie-Technik an. Daneben war er als Musiker aktiv und amtierte von 1796 bis 1818 als Regens Chori.

Gute Kontakte in die umliegenden Klöster unterhielt auch der Lambacher Mönch und Schriftsteller Maurus Lindemayr (1723–1783). Er verfasste Gedichte und Theaterstücke im lokalen Dialekt, darunter aufklärerisch geprägte Texte. Einige davon wurden bereits zu Lindemayrs Lebzeiten nicht nur im eigenen Konvent vertont (etwa von Joseph Langthaller), sondern auch von weltlichen Musikern und Mitgliedern anderer Klostergemeinschaften. Zu diesen zählten Franz Josef Aumann (St. Florian, 1755–1797 Regens Chori), P. Ernest Frauenberger (Kremsmünster), P. Gregor Hauer (Seitenstetten, 1778–1784 Regens Chori) und Franz Xaver Süßmayr (1779–1787 Schüler in Kremsmünster). Außerdem vertonten auch Joseph und Michael Haydn Texte von Lindemayr.¹³⁷

Verbindungen mit weltlichen, nicht im Kloster angestellten Musikern kamen häufig zustande, indem diese ihre Söhne in den klösterlichen Schulen und Studiengängen

134 Vgl. Lang, *Lambach*, Bd. 1, S. 31.

135 Vgl. ebd., S. 43–45; Elisabeth Th. Hilscher, Art. »Fellner, P. Koloman OSB (Josef)«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).

136 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 408 und 555.

137 Vgl. Johann Lachinger, *Der oberösterreichische Mundartdichter Maurus Lindemayr. Die Stellung seines Werks im Rahmen der bedeutenderen Mundartdichtung seines Landes*, Diss. Universität Wien, 1964; Fritz Fuhrich, *Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert*, Graz [u.a.]: Böhlau, 1968.

ausbilden ließen. Johann Georg Albrechtsberger, seit 1767 in Wien wohnhaft, legte 1781 die Ausbildung seines Sohnes Joseph in die Hände des Melker Konvents. Er wandte sich damit erneut jenem Ort zu, an dem schon er selbst gut drei Jahrzehnte zuvor als Sängerknabe ausgebildet und einige Jahre lang als Organist beschäftigt worden war. Albrechtsberger begleitete seinen Sohn in den 1780er Jahren mehrfach nach Melk. Wahrscheinlich überbrachte er dem Kloster bei diesen Gelegenheiten auch einige neue Kompositionen für Streichquartett und -quintett.¹³⁸

Etwa zehn Jahre zuvor zählte ein begabter Diskantist namens Joseph Hofmann, Jahrgang 1755, zu den Melker Zöglingen.¹³⁹ Sein Vater Johann Michael Hofmann (1717–1778) war Regens Chori an der Trinitarierkirche in Wien und Tenorist im Schottenkloster.¹⁴⁰ Die Sängerbegabung lag offensichtlich in der Familie, denn schon Josephs älterer Bruder Anton (geb. 1748) war Anfang des Jahres 1765 als Sängerknabe für das Kloster Melk angeworben worden.¹⁴¹ Verantwortlich dafür dürfte der Melker Pater Beda Schuster gewesen sein, der sich um diese Zeit kurzfristig in Wien aufgehalten hatte. Er musste dem in Wien residierenden Abt Urban Hauer ein Singspiel vorlegen, das eigens für den anstehenden Besuch Josephs II. und seiner Braut Prinzessin Maria Josepha von Bayern komponiert worden war. Der Prälat segnete das Vorhaben ab, woraufhin Pater Beda mit dem Wiener Verleger Johann Thomas von Trattner die Drucklegung des Librettos aushandelte. Anschließend reiste er in Begleitung des 16-jährigen Anton Hofmann nach Melk zurück, wo man das junge Talent als gefeierten Sängerknaben ankündigte. Nur wenige Wochen später wirkte Anton schon als Solist an der Aufführung einer Glückwunschkantate für den Melker Prälaten mit.¹⁴² Den einige Jahre später als Sängerknabe in Melk aufgenommenen jüngeren Bruder Joseph Hofmann ereilte hingegen ein unglückliches Schicksal: Schon wenige Monate nach seinem Umzug in das Stift erkrankte er schwer. Er verstarb 1772 mit nur 18 Lebensjahren im Kloster.¹⁴³

Eine weitaus glücklichere Entwicklung nahm die klösterliche Laufbahn von Carolus Reutter (1734–1805), dem einzigen Sohn von Johann Georg Reutter dem Jüngeren. Gemeinsam mit Joseph Haydn hatte Carolus Reutter als Sängerknabe an der Domkirche zu

-
- 138 A-M Mus.Hs. V.10–13, 20–23, VI.13. Nach Freemans Meinung seien diese zweisätzigen Sonaten für Albrechtsbergers Sohn Joseph und dessen Schulkameraden bestimmt gewesen und deshalb im Autograph nach Melk gelangt. Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 95–96.
- 139 Vgl. PFA Wien/Unsere liebe Frau zu den Schotten, Taufbuch Sign. 01–34, fol. 234r. In den Melker Akten ist er 1771 als Sängerknabe gelistet. Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 435 (Dok.-Nr. 7717, »Verzeichnis der Singknaben im Kloster Melk 1771«).
- 140 In den Matriken der Wiener Schottenkirche ist er zwischen 1748 und 1774 als »Regens Chori bey der Heiligen Dreifaltigkeit« nachzuweisen. Vgl. PFA Wien/Unsere liebe Frau zu den Schotten, Taufbuch Sign. 01–33, fol. 287v (1. Juli 1748), Taufbuch 01–34, fol. 33v (14. Juni 1751), fol. 128r (5. Mai 1753) und fol. 361r (28. Sep. 1757), Taufbuch 01–35, fol. 98v (25. Mai 1759) und fol. 186r (12. Sep. 1760), Sterbebuch 03–11, fol. 162r.
- 141 Ein Anton Theodor Hofmann wurde am 1. Juli 1748 als Sohn des Johann Michael Hofmann, Regens Chori bei der Heiligen Dreifaltigkeit, getauft. Vgl. ebd., Taufbuch Sign. 01–33, fol. 287 v.
- 142 Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 305, 324–325 und 419 (Dok.-Nr. 7651 und 7652).
- 143 Sterbebucheintrag vom 24. Mai 1772: »Joseph Hofmann ein Kloster Knab von alhiesigen Kloster, ein Sohn des Joh[ann] Michael Hofmann Tenorist bey denen Schottnern zu Wienn.« DA St. Pölten, Pfarre Melk, Trauungs- und Sterbebuch Sign. 02,3–03, S. 443. Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 438 (Dok.-Nr. 7724).

St. Stephan seine erste musikalische Ausbildung erhalten. 1753 trat er in das Zisterzienserkloster Heiligenkreuz ein und nahm den Ordensnamen Marian an. Spätestens von diesem Zeitpunkt an soll auch sein Vater, kaiserlicher Hofkomponist und Kapellmeister am Wiener Stephansdom, engeren Kontakt mit dem Kloster gepflegt haben. Nachforschungen von Alois Niemetz ergaben, dass Domkapellmeister Reutter im August 1756 anlässlich des Requiems für den verstorbenen Abt Robert Leeb vier Hof Sänger nach Heiligenkreuz entsandt hatte.¹⁴⁴

Nach Abschluss des Studiums wirkte Pater Marian Reutter zunächst als Theologieprofessor, dann als Bibliothekar, Novizenmeister und Pfarrseelsorger. Daneben betätigte er sich immer wieder auch als Musiker, er soll ein sehr guter Violinist gewesen sein. Achtzehn Jahre nach dem Tod seines Vaters wurde Marian Reutter schließlich 1790 als Abt des Klosters eingesetzt. Die Einrichtung neuer klösterlicher Lehrgänge wurde ein Herzensprojekt seiner 15-jährigen Amtszeit als Kloostervorsteher. Zudem veranlasste er die Übertragung des Nachlasses seines Vaters nach Heiligenkreuz und sorgte damit für eine beträchtliche Erweiterung des lokalen Musikalienbestandes. Noch heute besitzt das Stift mindestens 130 Autographe aus der Hand Georg Reutters, darunter auch vier seiner Sinfonien. Außerdem zählt es 80 Abschriften von Reutter'schen Werken und viele weitere Stücke Wiener Provenienz zu seinen Beständen. Etliche davon könnten ebenfalls mit Reutters Nachlass in das Stift gekommen sein.¹⁴⁵ Abt Marians Wirken bestätigt somit in seltener Deutlichkeit, dass auch über familiale Netzwerke wertvolle Musikalien ins Kloster gelangt sind.

5.2.3 Den Verbreitungswegen auf der Spur

Rechnungsposten, die Ausgaben für Noten oder Notenpapier belegen, umfassen nur sehr selten Angaben über den Bezugsort der angekauften Materialien. Klosterübergreifend ausgewertet, bestätigen die wenigen validen Daten einmal mehr die Diversität der Erwerbungsprozesse. Die bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts verfassten Einträge in den Herzogenburger Rapularen lassen auf direkte Verbindungen des Stiftes nach Wien schließen. Vermerke in den Melker Rechnungsbüchern deuten ebenfalls darauf hin, dass um 1780 am städtischen Musikalienmarkt eingekauft worden ist: Für den 2. März 1779 findet sich der Eintrag »[...] für reuterische Musikalien, so R[egens] P[ater] Leopoldus eingekaufet. – 22 fl. 10 kr.«, für den 10. Februar 1780 die Notiz »[...] für Musikalien, die zu Wien geschrieben worden. – 15 fl.«. Auszüge aus älteren Kammerrechnungen des Stiftes Kremsmünster liefern wiederum Anhaltspunkte dafür, dass Musikalien zu Beginn des 18. Jahrhunderts aus den umliegenden Klöstern herbeigeschafft worden sind (»Einer Botin, die von Seitenstötten Musicalien gebracht 7 kr.«¹⁴⁶). Auch größere räumliche Distanzen stellten hierbei kein Hindernis dar: »Den 27. Juni

144 Vgl. Alois Niemetz, *800 Jahre Musikpflege in Heiligenkreuz*, Heiligenkreuz: Heiligenkreuzer Verlag, 1977, S. 71.

145 Vgl. Norbert Hofer, *Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten*, Diss. Universität Wien, 1915.

146 Vgl. hier Kap. 2, Fn. 63 sowie für die zuvor zitierten Rechnungsposten Tab. 11

[1710] seint mit gnäd[igem] Consens von J[ohann] C[aspar] *Winkhler*,¹⁴⁷ Chorregenten zu Prugg an der Murr in Steuermarckht vill schöne Musicalien erkhaufft worden per 20 fl.«¹⁴⁸

Wiewohl diese Belege nur punktuell Einblick geben, stützen sie die These, die nahe der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien gelegenen Klöster hätten direkt am städtischen Markt neues Material erworben, während weiter entfernte Klöster eher über Umwege an Werke Wiener Komponisten gelangt sind. Sich die Distribution der Musikalien als ein Schneeballsystem vorzustellen, über das die Werke – ausgehend von den unmittelbar um Wien gelegenen Klöstern – mit Zeitverzögerung in die entfernteren Abteien gelangt sind, ist aber zu einfach gedacht. Gegen diese Verbreitungsweise spricht zum Beispiel, dass in den Augustiner-Chorherrenstiften Klosterneuburg und Herzogenburg wesentlich kleinere Bestände an Sinfonien und Kammermusikwerken Wiener Provenienz angesammelt worden sind als in den mehr als 200 Kilometer von Wien entfernten Stiften Lambach und Schlägl. Immerhin fünf Sinfonien Joseph Haydns (Hob I:1, 35, 55, 57 und 70), die im Tiroler Zisterzienserstift Stams in Form früher Abschriften vorliegen, sind nie in die Bestände der viel näher bei Wien liegenden Klöster Melk und Kremsmünster eingegangen.

Eine Möglichkeit, etwaigen Weitergabe- und Tauschvorgängen auf die Spur zu kommen, besteht in der Suche nach Parallelüberlieferungen. Dass dafür ein Jonglieren mit ungleich größeren Datenmengen als in früheren Phasen der Musikgeschichte nötig ist, verdeutlicht schon das Beispiel Johann Joseph Fux: Thomas Hochradners Recherchen zufolge finden sich unter den 43 in Klöstern überlieferten Manuskripten mit Messen von Johann Joseph Fux 30 singuläre, neun Doppel- und vier Vierfachüberlieferungen.¹⁴⁹ Im Kontrast dazu handelt es sich bei den über 300 in Klöstern nachweisbaren Abschriften von jenen Sinfonien, die Joseph Haydn bis circa 1780 komponiert hat, fast ausschließlich um Mehrfachüberlieferungen. Gut die Hälfte dieser 75 Sinfonien ist in Form von je mindestens fünf Abschriften in Klöstern nachzuweisen, bis zu neun Klosterquellen pro Sinfonie sind keine Seltenheit.

Von Nachteil ist die hohe Überlieferungsdichte nur insofern, als sie jene Tauschbeziehungen verschleiert, die der reichen Quellenlage mutmaßlich zugrunde liegen. Meist bringt die Quellenkollationierung nicht einmal zum Vorschein, ob die Weitergabe von Noten eher zwischen den Klöstern eines Ordens oder zwischen Klöstern eines Gebietes stattgefunden hat. Daraus ist immerhin der Schluss zu ziehen, dass derartige Nahverhältnisse für die Musikaliendistribution ab den frühen 1760er Jahren kaum noch von Bedeutung gewesen sind. Die breite Streuung der Werke von Klosterkomponisten wie Georg Donberger, Franz Josef Aumann, Marian Paradeiser u.a. unterstützt diesen Befund.

147 Im Übrigen hat der später in Leoben als Schulmeister tätige Johann Caspar Winkhler bereits 1709 Musikalien aus Bruck an der Mur an den Senat in Leoben verkauft. Vgl. Ingrid Schubert, Art. »Bruck an der Mur«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).

148 »Verzeichnus was von 27. April bis 30. Juli 1710 bei der Chorregenterey ausgeben worden«, Beilagen zu den Kammereirechnungen 1710, A-KR Stiftsarchiv, Sign. KR 1710, Blg. 299, zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 307 [Herv.i.O.].

149 Vgl. Hochradner, »Das Schaffen von Johann Joseph Fux«, S. 277–279.

Detailreicher fallen die Beobachtungen aus, wenn der Notentext selbst ins Zentrum komparativer Analysen rückt. Die in den neueren Kritischen Berichten der Joseph-Haydn-Gesamtausgabe vorliegenden Stemmata bieten diesbezüglich eine Orientierungsgrundlage. Sie bilden zwar keine Chronologie der Werkdistribution, aber die autornächste(n) Quelle(n) ab. Sind auffällige Adaptionen in mehreren Klosterabschriften zu einer Komposition überliefert (und nur in diesen), ist nachzuprüfen, ob es sich hierbei gegenüber anderen Quellen um sogenannte »Bindefehler« handelt. Ist dies der Fall, kann davon ausgegangen werden, dass eine Weitergabe des Werks innerhalb der klösterlichen Binnenstruktur stattgefunden hat oder beide Klöster dieselbe Bezugsquelle genutzt haben. Tatsächlich finden sich derartige Fälle in der Instrumentalmusik Joseph Haydns weitaus seltener, als dies angesichts der vermuteten regen Tauschaktivitäten zu erwarten wäre. Schon ein einziger Beispielfall – Joseph Haydns Sinfonie in A-Dur Hob I:5 – lässt auf ein höchst komplexes Netz an Verbreitungswegen schließen.

Haydn hat das Werk wahrscheinlich zwischen 1760 und 1761 während seiner Dienstzeit bei Graf Karl von Morzin im westböhmischen Lukawitz komponiert. Da das Autograph als verschollen gilt, wurden für die Edition des Stücks in der Haydn-Gesamtausgabe insgesamt 18 Abschriften und ein Pariser Druck überprüft (vgl. Abb. 20).¹⁵⁰ Zu den berücksichtigten Manuskripten zählen sieben Klosterquellen: zwei Handschriften-Konglomerate aus Melk (Mk₁, Mk₂) und St. Florian (Sf₁, Sf₂) sowie je eine einzelne Kopie in Kremsmünster (Km, datiert auf 1764) und Göttweig (Gw, 1766). In Göttweig ist zusätzlich anhand eines Eintrags im »Großen Wondratsch« eine zweite Abschrift dokumentiert, die bereits 1762 angefertigt worden sein soll (vgl. Tab. 14). Die Verbreitung der Sinfonie begann also sehr früh, blieb aber innerhalb der Klosterlandschaft auf das Gebiet Nieder- und Oberösterreichs beschränkt. 1766 tauchte das Werk in Breitkopfs Sortiment auf, nur wenig später erschien es in Paris im Druck.

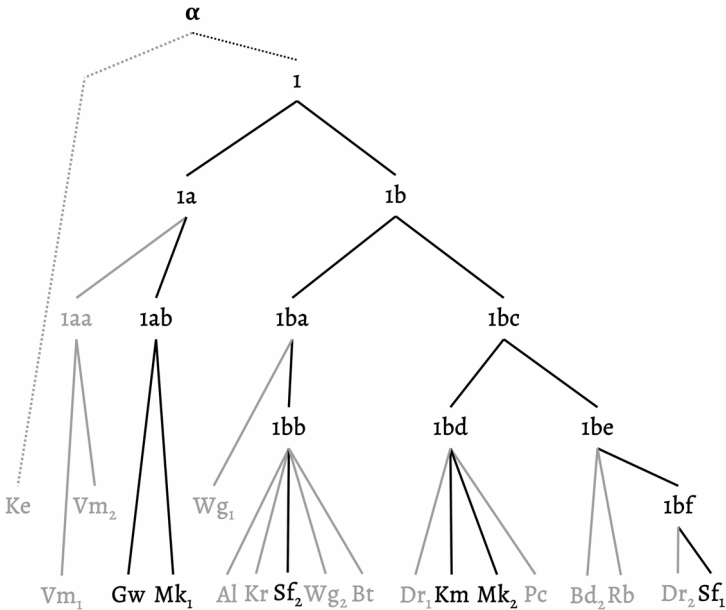
Unter den Klosterkopien der Sinfonie Nr. 5 dürften jeweils nur die Göttweiger und eine der Melker Abschriften (IV.45/1) sowie jene aus Kremsmünster und die zweite Melker Quelle (IV.45/2) miteinander verwandt sein, demnach entweder auf dieselbe Vorlage zurückgehen oder gar voneinander abgeschrieben worden sein. Wieder eine andere Vorlage benutzte der in St. Florian als Trompeter angestellte Johann Michael Plank für seine Abschrift. Obgleich die Sinfonie also für mehrere, zum Teil sogar benachbarte Klöster eines Ordens kopiert wurde, entstanden die Manuskripte höchstwahrscheinlich unabhängig voneinander. So verblüffend dieses Fazit ist, es fällt auch bei zahlreichen weiteren Sinfonien Joseph Haydns und im Übrigen auch bei Instrumentalwerken anderer in und um Wien tätiger Komponisten ähnlich aus. Etliche Werke weisen in der klösterlichen Überlieferung zwar abweichende Besonderheiten wie neue Titel, Besetzungsänderungen und Fehlzuschreibungen auf; derart abweichende Fassungen sind jedoch selten mehrfach überliefert.

Fälle wie diese erwecken den Anschein, als hätten Klostergemeinschaften in Sachen Notenbeschaffung nicht nur kollaborativ, sondern häufig auch eigenständig agiert. Sie deuten weitaus vielfältigere Vorgehensweisen an, als sie das in der Forschung gängige Narrativ der engen Verflochtenheit klösterlicher Distributionsnetzwerke abdeckt. Dass

150 Das Stemma orientiert sich an den Angaben des Kritischen Berichts der Haydn-Gesamtausgabe; die Klosterquellen sind mittels Fettdruck hervorgehoben worden. Vgl. JHW I.1, KB, S. 245–297.

Klöster die Notenakquise je nach Verfügbarkeit flexibel handhabten, ist aber aus mehreren Gründen auch verständlich: Wollte sich eine Klosterkapelle vor allen anderen profilieren, könnte sich die Bereitschaft zur Weitergabe der neuesten, »mit theuren Gelt angeschafften«¹⁵¹ Erwerbungen in Grenzen gehalten haben. Des Weiteren ist gerade hinsichtlich des noch jungen Genres Sinfonie zu bedenken, dass die Werke im Zuge des Kopiervorganges häufig an die ortsspezifischen Aufführungsbedingungen angepasst worden sind. Da diese von Kloster zu Kloster mitunter stark divergierten, bestanden die Musiker vermutlich immer wieder auf eine möglichst originalgetreue Fassung als Kopiervorlage.

Abbildung 20: Stemma zu Joseph Haydns Sinfonie Nr. 5



Bestes Beispiel dafür ist wieder Haydns Sinfonie Nr. 5, die zumeist unter dem Titel »Sinfonia« oder »Symphonia« und mit Stimmen für Streicher, zwei Oboen und zwei Hörner verbreitet worden ist. In Kremsmünster trägt diese Sinfonie hingegen den Namen *Notturmo* und enthält keine Oboenstimmen. Deren solistische Passagen übernimmt die erste Violine. Die Reihenfolge der Sätze *Adagio, ma non troppo* – *Allegro* – *Minuet* – *Presto* entspricht in Kremsmünster jedoch der Hauptüberlieferung. Demgegenüber sind in Göttweig und St. Florian, deren Quellen unabhängig voneinander entstanden sind, erster und zweiter Satz vertauscht, wodurch die in den 1760er Jahren üblich werdende Satzfolge *schnell* – *langsam* – *Menuett* – *schnell* hergestellt ist. Auch darin manifestiert sich eine tiefgreifende Transformation der Vorlage, die allerdings für die klösterliche Rezeption

151 Vgl. hier Fn. 133.

Tabelle 14: Klosterquellen zu Joseph Haydns Sinfonie Nr. 5

Kloster	Kürzel	Signatur	Kurztitel	Besonderheiten	WZ
Göttweig	Gw	2703	»Symphonia Ex A: # [...] [durchgestrichen:] Authore Hoffmann [nachträglich hinzugefügt:] Jos: Hayden Comparavit R: P: Joseph Ao: [1]766.« [Notenmaterial verschollen]	Satzfolge II–II–IV	nicht erkennbar
Kremsmünster	Km	H 39.62	»Notturmo in a [...] Par Monsieur Joseph Hayden. P. Benedictus Crustdorff. P. C. 1764.«	ohne Oboen	floral verziertes Ypsilon mit frz. Lilie in der Öffnung. Vgl. Eybl, <i>Sammler*innen</i> , S. 488 und 493.
Meik	Mk ₁	IV.45/1	[Originaltitel fehlt]	v1, v1 z, v1a, z ob, z cor, insgesamt sechs Kopisten	frz. Lilie; bekrönter Wappenschild
	Mk ₂	IV.45/2	[Originaltitel fehlt, nachträglich zu Mk ₁ hinzugefügte Duplierstimmen]	v1, v1 z, bs	WA/Posthorn; springendes Einhorn (anderes Papier und anderer Schreiber nur auf dem inneren Bogen der bs-Stimme)
St. Florian	Sf ₁	Kat. 27/18 (Nr. 23)	»N° 5 in a# Sinfonia [...] pro usu Jo[hann] Mich[ael] Planck«	vermutlich alle Stimmen von J.M. Planck geschrieben	Kreuzförmig angeordnete Buchstaben I P/W R
	Sf ₂	Kat. 27/18 (Nr. 23)	[nachträglich zu Sf ₁ hinzugefügte Duplierstimmen, Vermerk »in Dupplo« auf dem Titelblatt]	nur Streicher, Satzfolge II–II–IV	Bergmann mit gekreuzten Hämmern im Schild; IK (ähnlich Eineder, Nr. 760, aus der Altmühle in Streyr (Johann Kienmoser). Vgl. Eineder, <i>Paper-mills</i> , Plate 204 und Indexes S. XXXI.

der frühen Haydn'schen Sinfonien mit langsamen ersten Sätzen (»Sonata-da-chiesa-Typus«) insgesamt typisch ist.

Freilich trifft es nicht den Kern der Sache, die Bedeutung der Notenzirkulation innerhalb monastischer Kreise auf Basis der hier ausgebreiteten Quellenvergleiche geringzuschätzen. Vieles deutet jedoch darauf hin, dass sich die Beschaffungswege der Mönche und Klostermusiker im Zeitraum zwischen 1750 und 1780 weitaus häufiger mit außerklösterlichen Stellen gekreuzt haben als bisher angenommen. Manch umtriebiger Pater – das zeigt etwa das Beispiel des Benediktiners Georg Pasterwiz – wusste Kontakte zu adeligen Mäzenen, Handelsmännern oder direkt zu den angesehenen Komponisten für die Beschaffung neuer Notenmaterialien zu nutzen. Wesentliche Impulse könnten außerdem aus dem Bereich des Buchhandels eingeflossen sein. Er ist insofern mit dem Musikalienhandel eng verwandt, als hier ebenfalls mit vervielfältigten Schriftdokumenten Geschäfte gemacht werden. Auf beiden Sektoren zählten Mitglieder gelehrter Kreise, also auch und ganz besonders die hochgebildeten Mönche zu den Hauptabnehmern.¹⁵²

5.2.4 Händler und Komponisten – Wandernde Bezugsquellen

Das Produktsortiment von Buch-, Kunst- und Kupferstichhändlern umfasste im 17. und 18. Jahrhundert oftmals auch Musikalien. Speziell die Verbreitung von gedruckter Musik dürfte auf habsburgischem Gebiet überwiegend über diese Schiene gelaufen sein, bevor sich einzelne Wiener Händler ab den späten 1770er Jahren auf den Vertrieb von Notendruckern spezialisierten. Selbst in der Folgezeit blieben Kunst- und Musikalienhandel aber oft gekoppelte Handelszweige, da für die Herstellung der Warenarten mit Kupfer- und Notenstein eng verwandte Reproduktionsverfahren eingesetzt wurden.¹⁵³

Rechnungen des Benediktinerstiftes Kremsmünster belegen, dass Mönche im Musikaliensortiment von Buchhändlern immer wieder fündig geworden sind: Bereits im Jahre 1682 waren über den führenden Salzburger Buchdrucker, Händler und Verleger Johann Baptist Mayr (1634–1708) »Bücher und Musicalien« angekauft worden.¹⁵⁴ 1731 bezog der Kremsmünsterer Chorregent über den vermutlich im nahegelegenen Linz situierten Händler und Verleger Clement Daisenberger um 4 Gulden sechs gedruckte Exem-

152 »Als Bücherkäufer haben nach 1660 die konsolidierten Stifte und ihre gelehrten Bibliothekare als wichtigste Käuferschicht den büchersammelnden Adel abgelöst. [...] So bestand neben der kaiserlichen Hofbibliothek, deren prächtiger architektonischer Ausbau mehrere Jahrzehnte in Anspruch nahm, eine Handbibliothek des Kaisers, und abseits ihrer repräsentativen Bibliotheken besaßen die Prälaten der Klöster eigene Abteibibliotheken. Diese lesende Elite war das zahlenmäßig kleine, aber finanziell potente Zielpublikum des österreichischen Buchhandels. [...] Mit dem 18. Jahrhundert beginnen bürgerliche Leserschichten die alten Eliten als Leser abzulösen [...].« Bachleitner/Eybl/Fischer, *Geschichte des Buchhandels*, S. 96, 99 und 149.

153 Um 1789 zählt Johannes Frimmel in Wien zehn »offizielle« Kunst- und Musikalienhändler: Artaria, Trattner, Frister, Hoffmeister, Hohenleitner, Kozeluch, Löschenkohl, Pechwill & Balzer, Stöckl und Traeg. Vgl. Johannes Frimmel, »Zum Wiener Kunst- und Musikalienhandel 1770–1850«, in: Christine Lebeau/Wolfgang Schmale (Hg.), *Images en capitale: Vienne, fin XVIIe – début XIXe siècles/A Capital City and Its Images: Vienna in an 18th-Century Perspective/Bilder der Stadt: Wien – das lange 18. Jahrhundert*, Bochum: Winkler, 2011, S. 21–31, hier S. 22–24.

154 Kammereirechnungen 1682, Nr. 202, A-KR Stiftsarchiv, Sign. KR 1682, zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 275.

plare eines Requiems »samt 2 Libera«. ¹⁵⁵ Noch im selben Jahr versorgte ein Buchhändler namens Graz (oder aus Graz) den Konvent mit sieben Messen und einem Requiem des Tiroler Komponisten Johann Georg Tschortsch (ca. 1680–1737) sowie mit sechs lauretanischen Litaneien und zwei Te Deum Laudamus von Franz Ignaz Bieling (ca. 1700–1757). ¹⁵⁶ Ähnliche Kaufaktivitäten sind auch im benachbarten Stift Lambach nachzuweisen: In den Jahren um 1720 besuchte der Augsburger Buchhändler Martin Veith regelmäßig die Abtei und verkaufte Abt Maximilian Pagl (reg. 1705–1725) eine Vielzahl an Büchern, am 20. August 1721 außerdem »Musicalien und ein Ries Augsburger Papier«. ¹⁵⁷

Johannes Frimmel skizziert in seiner 2005 erschienenen Studie *Literarisches Leben in Melk – Ein Kloster im 18. Jahrhundert im kulturellen Umbruch* wesentliche Merkmale des Buchhandels, der über die Grenzen der großen Städte hinaus betrieben wurde und somit auch die abseits der Handelsmetropolen gelegenen Klöster erreichte. In der Klosterlandschaft des oberdeutschen Sprachraums dominierten, so Frimmel, während des gesamten 18. Jahrhunderts »Methoden der Bücherdistribution«, die auf Basis persönlichen Kontakts funktionierten und häufig von wandernden Händlern betrieben wurden. Dagegen habe sich der stationäre Buchhandel »erst allmählich« durchgesetzt. ¹⁵⁸

Klöster, die im Einzugsbereich des Donauhandels lagen, wurden regelmäßig von Buchhändlern beliefert. Dabei handelte es sich meist um süddeutsche Anbieter (häufig mit Niederlagerecht in Wien), die auch Wiener Drucke vertrieben. Solange man hier noch nicht über ein solides Netz an stationären Buchhändlern verfügte, stand persönliche Kundenbetreuung ganz oben auf der Liste möglicher Vertriebsformen. Demgegenüber nahm die Bedeutung des Markthandels im 18. Jahrhundert sukzessive ab. Die Einführung der österreichischen Buchhandelsordnung 1772 und des Grenzzolltarifs 1775 sowie die Aufhebung der Niederlagsrechte 1774 führten zu einer gänzlichen Neustrukturierung dieses Gewerbes. Erst hier entfaltete sich ein heimisches Verlagswesen, das bald auch am Sektor des Musikalienhandels nachhaltige Neuerungen inklusive des Systems der Pränumeration und Subskription brachte. ¹⁵⁹

Aufbauend auf die Beobachtungen der vorigen Kapitel wird nun deutlich, dass Buch- und Musikalienhandel hinsichtlich ihrer Organisationsformen und Verteilungsmechanismen einige Überschneidungen aufweisen: Auch die Distribution von handgeschriebenen und gedruckten Noten fand während des gesamten 18. Jahrhunderts in erster Linie auf Basis persönlicher Beziehungen statt. Den in Wien eingerichteten Notengeschäften und -verlagen gelang es hingegen erst ab Ende der 1770er Jahre, sich in den Musikalienhandel verstärkt einzubringen und den Kopisten nach und nach das Geschäft streitig zu machen. Dass das Verlagswesen in Wien generell erst infolge der Neuordnung dieses Handelszweiges und mit Einführung des Kupferstichs aufblühte,

155 Beilagen zu den Kammereirechnungen 1731, A-KR Stiftsarchiv, Sign. KR 1731, Blg. 238, zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 323.

156 Beilagen zu den Kammereirechnungen 1731, A-KR Stiftsarchiv, Sign. KR 1731, Blg. 224, zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 322 [Herv.i.O.].

157 Arno Eilenstein, *Abt Maximilian Pagl von Lambach und sein Tagebuch (1705–1725)*, Salzburg: Pustet, 1920, Eintrag vom 20. Aug. 1721, S. 138. Vgl. auch Bachleitner/Eybl/Fischer, *Geschichte des Buchhandels*, S. 73 und 98.

158 Frimmel, *Melk*, S. 31.

159 Vgl. Bachleitner/Eybl/Fischer, *Geschichte des Buchhandels*, S. 117 und 126.

erklärt auch, warum die österreichischen Klöster erst in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts (wieder) vermehrt Notendrucke erwarben. In musikalischen Dingen standen für die Prälatenklöster nun einmal die Wiener Meister im Zentrum des Interesses und nicht die Leipziger oder Nürnberger, deren Produkte bereits früher im Druck zugänglich gewesen wären.

Ein weiterer Berührungspunkt zwischen Buch- und Musikalienhandel bestand womöglich darin, dass die von Frimmel erwähnten wandernden Händler die Klöster nicht nur mit Büchern versorgten, sondern auch Notenmaterialien zum Verkauf oder zum kurzfristigen Verleih anboten. Immerhin unterhielten zahlreiche Klöster nicht nur mit Buchdruckern und -verlegern enge Geschäftsbeziehungen, sondern gelegentlich auch mit Musikverlegern und Kunsthändlern. Als Beispiele seien an dieser Stelle die Wiener Verleger Johann Thomas von Trattner (1717–1798) und Francesco Artaria (1744–1808) genannt, die beide mehrfach im niederösterreichischen Benediktinerstift Melk zu Gast waren.

Nachgewiesen ist, dass Trattner – seit 1754 Hofbuchdrucker und zudem Verleger von Musikalien¹⁶⁰ – dem Melker Konvent in den Jahren 1767 und 1780 Besuche abgestattet hat. Bei letzterer Gelegenheit kam der Verleger mit dem Melker Abt und auch mit einigen Patres, die sich musikalisch im Kloster engagierten, an der Tafel zusammen (Coloman Hartner, Rupert Helm, Beda Schuster, Maximilian Stadler, Ernest Susterschütz).¹⁶¹ Der persönliche Austausch mit den Mönchen brachte Trattner gute Geschäfte ein: Noch im selben Jahr wurde er mit dem Druck der Melker Schulbücher sowie mit der Herstellung einer Ausgabe der *Regula emblematica*, eines Kupferstichs des Melker Paters Bonifaz Gallner (1678–1727), beauftragt. Ohnehin hatte Trattner schon zuvor immer wieder Aufträge für die Drucklegung von Libretti an Land gezogen, die bei Melker Opernaufführungen oder den im Kloster veranstalteten Gelegenheitsmusiken aufgelegt wurden. Möglicherweise überbrachte er den Klostermusikern bei seinen Besuchen auch Notenmaterialien oder stellte diese vorübergehend für das Abschreiben zur Verfügung.

Francesco Artaria gilt als einer der bedeutendsten Innovatoren des Wiener Musikalienhandels, da er seiner Firma *Artaria & Comp.* im Jahre 1778 einen Musikverlag angeschlossen und damit die erste Unternehmung dieser Art in Wien gegründet hat.¹⁶² Am 9. Mai 1781 war er im Kloster Melk zu Gast. In den Melker *Prioratsephemeren* wird hierüber kurz und bündig berichtet: »Foris P. Rupertus quondam [?] artificem Artaria aeri incidentem concentus musicos sibi jam ante notum prandio excepit.«¹⁶³ Der Wiener Geschäftsmann wurde in Melk also vom amtierenden Chorregenten P. Rupert Helm empfangen und bewirtet. Außerdem traf er mit dem musikbegeisterten Konventualen Maximilian Stadler zusammen, der am Haus den Lehrstuhl für Theologie innehatte. In ihm fand Artaria scheinbar sofort einen kooperativen Gesprächspartner, denn nur wenige

160 Vgl. Peter R. Frank/Johannes Frimmel, *Buchwesen in Wien 1750–1850. Kommentiertes Verzeichnis der Buchdrucker, Buchhändler und Verleger*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2008, S. 284–287; Johannes Frimmel/Christoph Augustynowicz (Hg.), *Der Buchdrucker Maria Theresias – Johann Thomas Trattner (1719–1798) und sein Medienimperium*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2019.

161 Vgl. hier und im Folgenden Freeman, *Melk Abbey*, S. 220–221.

162 Vgl. Frank/Frimmel, *Buchwesen in Wien*, S. 7–11.

163 PE XXII 233, zit.n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 459 (Dok.-Nr. 7811).

Wochen nach dieser Zusammenkunft sandte Stadler eigens komponierte Würfelmenuette für Klavier mit der Erlaubnis zur Drucklegung an Artaria.¹⁶⁴ Das Begleitschreiben leitete Stadler mit den folgenden Worten ein: »Monsieur! Da ich die Ehre hatte Sie in Melk kennen zu lernen, machte ich Ihnen das Versprechen, Würfel Menuette zu komponieren und selbe Ihnen zu überschicken.«¹⁶⁵ Demnach konnte Artaria den Melker Theologieprofessor dazu animieren, seinem Verlag Kompositionen zur Verfügung zu stellen – eine Vorgehensweise, die frappant an die unter wandernden Buchhändlern übliche Praxis erinnert, Reisen in Klöster nicht nur für den Absatz der mitgebrachten Waren zu nutzen, sondern auch neue Autoren anzuwerben.¹⁶⁶

Einem weiteren Brief Stadlers nach zu urteilen, blieb es nicht allein bei dieser verlegerischen Zusammenarbeit mit Artaria. Vielmehr folgte noch im selben Jahr eine Einladung Stadlers nach Wien. Artaria verschaffte dem Benediktinerpater Zugang zu städtischen Salongesellschaften und einigen der dort veranstalteten musikalischen Unterhaltungen. Ein Schreiben Stadlers an Artaria dokumentiert die folgenreichen Begegnungen:

»Monsieur!

[...] Ich danke Ihnen noch überdies, daß Sie in Wien so viele Güte für mich hatten, und hier und dort ausführten. Noch immer ertönt in meinen Ohren die süße Harmonie, die ich theils bei Koželuch¹⁶⁷, theils bey Auerhammer [sic!]¹⁶⁸ hörte. Doch ich bin innigst zufrieden, nur etwas gehöret zu haben. Und dies habe ich Niemandem als Ihnen zu verdanken. Ich empfehle mich in Ihre schätzbarste Freundschaft und verharre mit der

164 In einem 1833 in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* erschienenen, von Ignaz von Mosel verfassten Nekrolog heißt es allerdings, Stadler habe diese Würfelmenuette bereits im Zeitraum zwischen 1759 und 1763 komponiert. Die Druckausgabe erschien 1781 bei Artaria. Vgl. Ignaz von Mosel, *Nekrolog des großen Tonsetzers, Herrn Abbé Maximilian Stadler*, zuerst veröffentlicht in *Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 12. und 14. Dez. 1833, Wien: Braumüller 1864, S. 13; Maximilian Stadler, *Musikalisches Würfelspiel zur Komposition von Menuetten und Trios für Klavier. Wien 1781*, hg. von Otto Biba, Nachdruck der Ausgabe Wien 1781, Wien: Gesellschaft der Musikfreunde, 1989.

165 Stadler äußerte in seinem Schreiben an Artaria ausdrücklich den Wunsch, der Druck solle ohne Erwähnung seines Namens erscheinen: »Denn [...] es würde in der That lächerlich seyn, wenn es hieß, daß sich ein Geistlicher mit musikalischem Würfelspiele beschäftige, obschon dies mein geringstes Geschäft ist.« Maximilian Stadler, Brief an Francesco Artaria vom 3. Juni 1781, A-Wst, Handschriften-Abteilung, I.N. 118523, zit.n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 459–460 (Dok.-Nr. 7812).

166 Vgl. Frimmel, *Melk*, S. 33. Franz M. Eybl erläutert dieses Geschäftsprinzip am Beispiel der Augsburger Händlerverleger, die auf ihren Reisen zu süddeutschen Märkten auch in Klöstern Station machten und dort sowohl Bücher verkauften als auch neue fähige Autoren zu gewinnen versuchten. Vgl. Franz M. Eybl, »Zwischen Psalm und Werther«, S. 344.

167 Hier ist entweder der aus Böhmen gebürtige Musiker Leopold Koželuh (1747–1818) oder dessen Cousin Anton Thomas Koželuh (1752–1805) gemeint. Ersterer lebte seit 1778 in Wien, war Lehrer und Pianist und veranstaltete in seinem Haus nachweislich Privatakademien; zweiterer betrieb ab 1784 einen Musikalienverlag in Wien, ab 1785 mit angeschlossenem Verkaufsladen. Vgl. Robert Hanzlik, Art. »Koželuch, Familie«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).

168 Es dürfte sich hier um den Vater der 1758 geborenen Pianistin und Komponistin Josepha Barbara Auernhammer, den Wiener Wirtschaftsrat Johann Michael Auernhammer, handeln, in dessen Gesellschaft auch W.A. Mozart um 1781 verkehrte. Vgl. Otto Erich Deutsch, »Das Fräulein von Auernhammer«, in: *MJb* 1958, S. 12–17.

vollkommensten Ergebenheit [...]

Melk den 2ten November

P. Maximilian Prior

1781.«¹⁶⁹

In den kommenden Jahren veröffentlichte Artaria weitere Werke Stadlers, darunter die *VI Sonatine per il Cembalo* und einen zu Wolfgang Amadeus Mozarts Fragment einer Fantasie in c-Moll KV 396 neu hinzukomponierten zweiten Teil (KV 385f).¹⁷⁰ Noch während dieser Zusammenarbeit wurde Maximilian Stadler von Kaiser Joseph II. nach Lilienfeld abberufen, um ab 1786 als Kommendatarabt die Verwaltung dieses Stiftes zu übernehmen. Der Ortswechsel tat aber weder Artarias Geschäftsbeziehungen zu Stadler noch jenen zu den übrigen Melker Musikern Abbruch. Die Melker Inventare beinhalten aus der Zeit um die Jahrhundertwende sogar eine beachtliche Menge an Notendruckten. Einige davon dürften dem Verlagsprogramm Artarias entstammen (z. B. Sinfonien und Kammermusikwerke von Joseph Haydn und Ignaz Pleyel, aber auch Streichquartette von W. A. Mozart, Giuseppe Antonio Capuzzi und anderen). Pater Rupert Helm kopierte schließlich den 1798 bei Artaria veröffentlichten *Catalogue thematique* von Ignaz Pleyels Instrumentalwerken. Er bereitete überdies eine Liste mit Artarias Ausgaben der Streichquartette Joseph Haydns vor.¹⁷¹ Bezüglich der weiterhin bestehenden Verbindungen mit Artaria weist Robert N. Freeman darauf hin, dass man auch den Druck von Mozarts *Haydn-Quartetten* bereits wenige Wochen nach dessen Erscheinen (1785 als Opus 10) in Melk erworben hat.¹⁷² Ergänzt sei ein Hinweis darauf, dass weitere Exemplare dieses Druckes in den Archiven der Stifte Kremsmünster, St. Florian und Zwettl liegen.

Weitere Indizien sprechen dafür, dass auch Kolporteure und herumreisende Musiker für eine direkte Versorgung einzelner Ordenshäuser mit neuen Notenmaterialien gesorgt haben. Neben Fürstenresidenzen zählten Klöster sicherlich zu den wichtigsten Reisesationen der Virtuosen, denn auch hier waren ihre Gastauftritte sehr gefragt. Für jene Musiker, die sich als Komponisten betätigten, bot sich dabei die Gelegenheit, unter Konventualen und Klosterbesuchern für die eigenen musikalischen Schöpfungen zu werben. Den Klosteroberen die mitgebrachten Werke direkt zu verkaufen, verbot wahrscheinlich der gute Anstand.¹⁷³ Wie Rechnungsposten in verschiedenen Klöstern belegen, durften die gastierenden Künstler aber nach »Verehrung« der mitgebrachten Noten mit einer finanziellen Zuwendung rechnen. So bekam ein »Musico nahmens Küberger«

169 Maximilian Stadler, Brief an Francesco Artaria vom 2. Nov. 1781, A-Wst, Handschriften-Abteilung, I.N. 118522, zit. n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 462 (Dok.-Nr. 78112).

170 Spätestens ab 1796, als Stadler seinen Lebensmittelpunkt vorübergehend nach Wien verlagerte und sich hier auf das Komponieren konzentrierte, kam er mit seinen musikalischen Schöpfungen auch bei anderen Verlagen unter (in Wien u. a. bei Sauer, Mollo und Cappi).

171 Vgl. Freeman, »Zwei Melker Musikkataloge«, S. 176–183; Freeman, *Melk Abbey*, S. 219–220 sowie Alexander Weinmann, *Kataloge Melk*, Katalog Nr. VIII und X.

172 Vgl. RCR 1785, fol. 1, zit. in: Freeman, *Melk Abbey*, S. 219 und 469 (Dok.-Nr. 7853).

173 Gleichwohl ist natürlich denkbar, dass sich auch praktizierende Musiker als wandernde Notenhändler betätigten. Einem Melker Rechnungsvermerk vom Juni 1782 zufolge wurde etwa »einem Salzburger Musikus für 3 a quadro auf Befehl S[eine]r Hochw[ürden] und Gnaden« ein (unrunder!) Betrag von 4 Gulden und 16 Kreuzern ausgehändigt. RCR, fol. 1, zit. n. Freeman, *Melk Abbey*, S. 463 (Dok.-Nr. 7825).

in Kremsmünster vier Gulden, weil er dem Kloster »6 Partien, 2 Sonaten, 1 Offertorium und 1 Salve Regina« zum Geschenk gemacht hatte.¹⁷⁴ Der Herzogenburger Propst bedachte wiederum einen »Werner Compositori« – möglicherweise den seit 1728 als Esterházy-Kapellmeister wirkenden Gregor Joseph Werner – am 23. Jänner 1748 »wegen praesentirtn parthien« mit einem Geldbetrag von 6 Gulden.¹⁷⁵

Auch Pater Maximilian Stadler berichtete über die Besuche von namhaften Musikern im Kloster. In einem seiner autobiographischen Texte bemerkte er über das Stift Lilienfeld, in dem er seine früheste Schulzeit verbracht hatte und dem er in späteren Jahren als Kommendatarabt vorstand:

»Mehrere grosse Virtuosen besuchten bey ihrer Reise dieses Stift und liessen sich hören, als die Brüder Misliwetzek, Schmid Vize Kapellmeister zu St. Stephan in Wien, Scheibel Chordirektor in St. Pölten bey den Chorherren, der fürs Stift Lilienfeld auch eine Kantate Ulysses komponierte, die auf dem Theater aufgeführt wurde, und wobey ich die Calypso als Altist sang und spielte.«¹⁷⁶

Von den aus Prag stammenden Zwillingbrüdern Josef (1737–1781) und Joachym Mysliveček (1737–1788) verbrachte ersterer den größten Teil seines Musikerlebens auf Reisen. Er pflegte enge Verbindungen in das nordböhmische Zisterzienserkloster Ossegg sowie in die Benediktinerabtei Breunau in Prag. Im Unterschied dazu führten die Reisen der oben erwähnten Chordirektoren Ferdinand Schmid (ca. 1693–1756) und Johann Adam Scheibl (1710–1773) vermutlich nicht allzu weit von ihren Arbeitsorten (Wien und St. Pölten) weg. Etliche ihrer Kompositionen verbreiteten sich allerdings überregional und da insbesondere in klösterlichen Kreisen.

Eigenwerbung in geradezu systematischer Form betrieb der aus Feldsberg stammende, vorübergehend in Wien wirkende Komponist und Kontrabassvirtuose Johannes Matthias Sperger (1750–1812). Sein handschriftlich verfasster Katalog »über verschückte Musicalien«¹⁷⁷ zeugt davon, dass er im Zeitraum zwischen 1777 und 1802 zahlreiche seiner Kompositionen an Fürstenhöfe versandt hat: Zuerst ließ er 1777 einem Mitglied der ungarischen Magnatenfamilie Széchenyi einige seiner Sinfonien und Parthien zukommen. 1782 gingen mehrere Dedikationsexemplare seiner Sinfonien an den Erzbischof József Batthyány (1727–1799) (»Pischof von Raab«¹⁷⁸) und an den Hof der Esterházy's. Mit wachsender Bekanntheit als Virtuose und in der Hoffnung, an einem der Fürstenhöfe eine Fixanstellung zu erreichen, weitete Sperger seinen Adressatenkreis schließlich stark aus: Er bedachte Fürsten und hohe Adelige in Brünn, Berlin, Kopenhagen und Parma mit Notengeschenken. Selbst an den Kronprinzen und späteren König von Preußen, Friedrich Wilhelm II. (reg. 1786–1797), sandte er mehrfach Sinfonien und Konzerte. Ob Sperger persönlich daran beteiligt war, dass Kopien mehrerer seiner Sinfonien und

174 »Verzeichnus deren Chorregenterey Ausgaben 1706«, Blg. 281, zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 298.

175 Handrapular 1746–1751, A-H Stiftsarchiv, Sign. H.3.1.B.3.1, fol. 21v.

176 Croll, »Selbstbiographie Stadler«, S. 175.

177 [Johannes Matthias Sperger], »Catalog über verschückte Musicalien«, Ms., D-SWI, Mus. 3065/3.

178 József Batthyány, Erzbischof von Gran und Fürstprimas von Ungarn, wurde 1777 Spergers Dienstherr, als dieser in die erzbischöfliche Musikkapelle eintrat.

Parthien auch in das oberösterreichische Benediktinerkloster Kremsmünster gelangten, ist nicht bekannt.¹⁷⁹

Sperger wuchs im südmährischen Feldsberg auf, seine besondere musikalische Veranlagung scheint früh entdeckt worden zu sein. Etwa im Alter von 17 Jahren kam er nach Wien und ließ sich zum Komponisten und Kontrabassisten ausbilden. 1772 ist Sperger dann als Mitglied in der Wiener *Tonkünstler-Societät* nachzuweisen.¹⁸⁰ Um 1776 erfolgte, wie aus dem Totenbeschauprotokoll rückzuschließen ist, die Heirat mit der aus Linz gebürtigen Anna Tarony.¹⁸¹ Ab dem Folgejahr wirkte er als Kontrabassist in der Kapelle des Fürstbischofs Batthyány in Pressburg. Wo aber war Sperger in den Jahren zwischen 1767 und 1777 tätig? Eine Verbindung nach Oberösterreich ist derzeit nur über die erwähnte Eheschließung gegeben. Es liegt dennoch im Bereich des Möglichen, dass Sperger noch vor seinem Wechsel nach Pressburg direkten Kontakt mit dem Kremsmünsterer Konvent gesucht hat. Er könnte hier – wie an so vielen anderen Orten auch – vorübergehend als Kontrabassspieler gewirkt haben oder sogar in der Hoffnung vorstellig geworden sein, eine dauerhafte Anstellung in der Klosterkapelle zu finden. Wiewohl in finanzieller Hinsicht kein besonders erstrebenswerter Posten, wäre das für seine qualitätsvolle Musik weithin bekannte Stift Kremsmünster in künstlerischen Belangen ein attraktiver Arbeitsort für Sperger gewesen. Just im Jahre 1767 wurde dort mit Pater Georg Pasterwiz ein neuer, kompetenter Mann an die Spitze des Klosterensembles berufen.

5.3 Akteure des Kulturtransfers – Georg Pasterwiz & Karl Ehrenbert Freiherr von Moll

Je detaillierter die Notendistribution und -zirkulation innerhalb klösterlicher Strukturen erkundet wird, desto deutlicher zeichnet sich ab, wie komplex und heterogen diese Vorgänge beschaffen sind. So bunt schon die Gruppe der involvierten Akteure zusammengesetzt ist, so unterschiedlich gelagert sind auch deren persönliche Interessen, Bedürfnisse und materielle Möglichkeiten. Ein Musikerkomponist, der auf Anstellung in einem Klosterensemble hofft und seine Stücke wie Visitenkarten verteilt, ist hier ebenso Teil des Kreislaufs wie ein pflichtbewusster Chorregent, der laut Dienstvertrag das Repertoire seiner Kapelle immer wieder auf den neuesten Stand bringen muss. Ein Musikverleger, der auf wirtschaftlich rentable Führung seines Notengeschäfts erpicht ist, zieht hier ebenso seine Fäden wie ein Kopist, der sich an der unrechtmäßigen Weitergabe von Hofmusikalien persönlich bereichert, oder ein Mönch, der mit Mitgliedern anderer Klosterkapellen Notentausch betreibt.

179 Es handelt sich hierbei um die Sinfonien MeIS A4 (A-KR Mus.Hs. H 32.288), MeIS A3 (H 32.289) und MeIS A5 (H 32.290) sowie um die beiden Parthien in MeIS D IV/5 (H 39.72) und MeIS D IV/14 (H 39.71).

180 Vgl. Carl Ferdinand Pohl, *Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät* 1862, Wien: Gerold, 1871, S. 104.

181 Verzeichnis der Verstorbenen des katholischen Pfarramtes Ludwigslust, Jg. 1827, Nr. 3; vgl. Adolf Meier, *Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik. Mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabaßbaues in Österreich*, Giebing: Katzbichler, 1969, S. 162.

Die vielleicht wichtigste Gruppe von Akteuren, die sich mit allen bisher genannten überschneiden kann, aber tendenziell aus anderen Motiven heraus handelt, ist jene der Musikliebhaber*innen. Gemeint sind vor allem jene Personen, die in privaten Musikgesellschaften zusammentrafen und als Sammler wie auch als Distributoren von Notenmaterialien nicht primär eine von außen auferlegte Pflicht erfüllten, sondern von einer persönlichen Leidenschaft für Musik angetrieben wurden. Wenn sie die Weiterverbreitung auserlesener Werke förderten, dann nicht nur als Mittel zum Zweck, sondern aus der ideellen Überzeugung, künstlerisch Wertvolles einem bestimmten Rezipientenkreis zu vermitteln.

Es steht außer Frage, dass gerade die Gruppe der Musikliebhaber*innen für die Emanzipation der Instrumentalmusikgattungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von größter Bedeutung war. Etliche Klerikerbiographien zeigen, dass neben Mitgliedern der Adelsgesellschaft und des intellektuellen Bürgertums auch Ordenskleriker an der Förderung einzelner Komponisten, ausgewählter Musikgenres oder Einzelwerke maßgeblich beteiligt waren (die weitverzweigten Netzwerke von Georg Donberger, Franz Josef Aumann und Maximilian Stadler wurden bereits erwähnt). Als ein Musterbeispiel gilt in diesem Zusammenhang Pater Georg Pasterwiz (1730–1803). Gemessen am üblichen Aktionsradius eines Ordensgeistlichen, baute er ein exzeptionell großes Netzwerk an Kontakten auf und leistete speziell zur transregionalen Distribution von Musik aus Wien bedeutende Beiträge. Sein Wirken als Vermittler zwischen Stadt und Kloster ist allerdings längst noch nicht im Detail erforscht. Neu entdeckte Quellen zu Pasterwiz' Biographie, die im nächsten Kapitel präsentiert werden, geben Einblick in bisher unbekannt Facetten seiner musikalischen Tätigkeit. Sie versprechen – aus mikrohistorischer Perspektive betrachtet – neue Erkenntnisse in Bezug auf übergeordnete Strukturen der Musikalienverbreitung.

5.3.1 Pater Georg Pasterwiz – Ein Netzwerker par excellence

Auf Pater Georgs exzellente Kontakte in die Wiener Musikszene wiesen bereits seine ersten Biographen hin: Pater Beda Plank, ein Nachfolger von Pasterwiz im Amt als Kremsmünsterer Chorregent, gibt an, Pater Georg sei mit Antonio Salieri und in späterer Zeit auch mit Joseph Haydn eng befreundet gewesen.¹⁸² Einem 1803 verfassten Nekrolog auf Pasterwiz zufolge habe Salieri großen Gefallen an den Kompositionen des Benediktiners gefunden. Der Hinweis, wonach mehrere Stücke von Pasterwiz in Wien unter der Leitung des Hofkapellmeisters und in Anwesenheit der Herrscherfamilie vorgetragen worden seien, ist archivalisch zu belegen: Einige Pasterwiz-Musikalien des Hofkapellbestandes tragen entsprechende Aufführungsvermerke.¹⁸³

182 Vgl. Beda Plank, *Schicksal des Musikstandes im Stifte Kremsmünster*, Ms. verschollen (lt. Altman Kellner datiert auf 1823), zit.n. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 494.

183 Vgl. Nekrolog auf P. Georg Pasterwiz, veröffentlicht in Kremsmünster am 1. Februar 1803, Markenkabinett Kremsmünster; Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 497. Eine Auflistung der erstaunlich großen Anzahl an Aufführungsdaten, die mehrheitlich die Zeit zwischen 1792 und 1802/03 betreffen, findet sich bei Schlader, *Pasterwiz* auf S. 199f.

Im Gegenzug sorgte der Benediktinermönch für die Aufnahme einiger Werke Salieris in das Repertoire der Kremsmünsterer Stiftskapelle. Die Oper *La fiera di Venezia* etwa erklang anlässlich einer Abtfeier 1780 in Kremsmünster, acht Jahre nach der erfolgreichen Uraufführung des Werks. Wie der erste Kenner der Kremsmünsterer Notenbestände Altman Kellner feststellte, waren aber nicht nur Kompositionen Salieris, sondern auch Joseph Haydns *Sieben letzte Worte unseres Erlösers am Kreuze* sowie die *Schöpfung* und die *Jahreszeiten* über Pasterwiz in die Klostersammlung gelangt.¹⁸⁴ Dass die beiden letzteren Werke kaum ein Jahr nach ihrer öffentlichen Wiener Uraufführung in Kremsmünster auf die Bühne gebracht wurden, soll nach Kellner den ausgezeichneten Verbindungen Pater Georgs in die Reichshaupt- und Residenzstadt sowie der engen Zusammenarbeit mit dem damals amtierenden Regens Chori P. Beda Plank zu verdanken sein.¹⁸⁵

Im zuvor erwähnten Rotelbrief von 1803 ist außerdem nachzulesen, dass auch Johann Georg Albrechtsberger Pasterwiz'sche Sakralwerke auf den Spielplan der Dommusikkapelle an St. Stephan gesetzt hat. Sie scheinen in einer Phase, in der die Kirchenmusik von den Nachwirkungen josephinischer Reformpolitik gezeichnet war, vom sachkundigen Wiener Publikum positiv aufgenommen worden zu sein. Ein Bericht im *Wiener Theater-Almanach* von 1794 gibt Einblick in die Szene:

»Da seit Kayser Iosephs Regierung die Feyerlichkeiten in den Kirchen sehr beschränkt worden sein, arbeiten die Kapellmeister ungleich weniger, und die übrigen Compositoren haben seit langer Zeit nichts für die Kirche gearbeitet. Jetzt werden in der Hofkirche mehrere Hochämter von einem Benedictinerpriester, Pasterwitz, gegeben, welche von Kennern sehr gelobt werden.«¹⁸⁶

Beliebt waren auch Pasterwiz' Fugen für Orgel bzw. Cembalo, die zwischen 1789 und 1792 in drei Heften bei Wiener Verlegern im Druck erschienen. Ein Exemplar des Opus 1 ging in die private Musiksammlung Wolfgang Amadeus Mozarts ein, eines des Salieri gewidmeten zweiten Heftes in Joseph Haydns Bibliothek. All diese Beispiele zeigen, dass Pasterwiz wie kaum ein anderer Ordensgeistlicher die Aufmerksamkeit und Anerkennung bedeutender Persönlichkeiten der Wiener Musikszene erlangte. Aber warum und wie war dies ausgerechnet einem »Benedictinerpriester« aus Kremsmünster gelungen? – Zur schlüssigen Beantwortung dieser Frage lohnt es sich, weiter auszuholen und Pasterwiz' Werdegang nachzuerfolgen.

Aus dem bayerischen, nördlich von Passau gelegenen Bierhütte bei Hohenau gebürtig, trat Robert Johannes Ivo Pasterwiz 1741 in das unweit seines Geburtsortes gelegene Seminar St. Godehard des Benediktinerstiftes Niederaltaich ein. Nach nur drei Jahren Ausbildungszeit wechselte er in das oberösterreichische Stift Kremsmünster, das dank

184 Die *Schöpfung* dürfte Pasterwiz aus Wien mitgebracht haben, als er im Jahre 1800 bei Kaiser Franz I. die Zustimmung zur Abhaltung einer Abtwahl einholen musste (Abt Erenbert III. Meyer war am 29. März des Jahres verstorben). Das Haydn'sche Oratorium wurde schließlich am 23. Juli 1800, dem Wahltag des neuen Abtes Wolfgang II. Leuthner, in Kremsmünster erfolgreich aufgeführt. Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 474 sowie 513f.

185 Vgl. ebd., S. 496.

186 Joseph Sonnleithner (Hg.), *Wiener Theater-Almanach*, Wien: Camesina, 1794, S. 179.

seiner schulischen Einrichtungen, seiner regen kulturellen und wissenschaftlichen Aktivitäten bei Angehörigen aller Gesellschaftsschichten in sehr gutem Ruf stand. Robert Pasterwiz feierte dort 1750 Profess und nahm den Ordensnamen Georg an.

Im Zuge seiner musikalischen Ausbildung entwickelte Pasterwiz bald die Gewohnheit, Abschriften von Kompositionen verschiedener Meister anzusammeln.¹⁸⁷ Als die früheste in Kremsmünster auffindbare Pasterwiz-Kopie identifizierte Ernst Schlader, Verfasser der jüngsten Pasterwiz-Biographie, die Abschrift der *Turcaria* für zwei Violinen und Bass von Johann Joseph Fux KöcF 331 (die Echtheit des Werks wird in der Fux-Forschung allerdings angezweifelt). Sie trägt den Vermerk »Ex rebus et in usu Fr. Roberti [durchgestrichen und ersetzt durch:] Georgii Pasterwiz Prof. Cremif.«.

Wie für einen Kremsmünsterer Novizen üblich, absolvierte Pasterwiz einen Teil seiner Studien an der Benediktineruniversität in Salzburg (1753–1755). Parallel zu Kursen in Theologie, Recht, Mathematik und Sprachen widmete er sich dort dem Musikstudium bei Johann Ernst Eberlin, dem amtierenden Salzburger Hof- und Domkapellmeister. Noch heute zählen Kopien von 26 Werken Eberlins zu den Kremsmünsterer Beständen, die zur Gänze oder teilweise Pater Georgs Handschrift tragen. Der Salzburger Lehrer scheint ihm also einige seiner Werke als Kopiervorlagen zur Verfügung gestellt zu haben.¹⁸⁸

Mit der Unterstützung von P. Franz Sparry, dem amtierenden Kremsmünsterer Chorregenten, engagierte sich Pasterwiz nach seiner Primiz 1755 mehr und mehr als Musiker und Komponist. Entsprechend ungelegen kam ihm 1759 der Ruf an die hauseigene Ritterakademie, an der er zuerst Philosophie, ab 1761 Mathematik und Experimentalphilosophie und schlussendlich ab 1772 bis 1783 Polizei- und Kameralwissenschaften lehrte. In einem autobiographischen Text, datiert auf den 26. November 1801, bezeichnete Pasterwiz seinen Einstieg in die Lehre retrospektiv als hinderlich für seine musikalische Entwicklung: »Meine weiteren Studien und geistlichen Verrichtungen zwangen mich oft die Musik eine grosse Strecke der Zeit zu beurlauben; besonders da ich von meinen Obren den Befehl erhielt, die Philosophie und Mathematik in unsrer Akademie zu lehren.«¹⁸⁹ Pasterwiz behauptete sich aber auch in dieser Zeit als Leitfigur unter den Klostermusikern, weshalb er nach Franz Sparrys Tod 1767 zum Regens Chori des Klosters ernannt wurde. Während der folgenden 16 Jahre als Chordirektor war Pater Georg kompositorisch vor allem im Bereich der Kirchenmusik produktiv.¹⁹⁰ Zudem besorgte er sich von den älteren bis hin zu den neuesten Werken anderer Komponisten Abschriften, gelegentlich auch Drucke.¹⁹¹

Als der 1771 eingesetzte Abt Erenbert III. Meyer das Stiftstheater für Stücke in italienischer Sprache öffnete (zuvor dominierte lateinisches Repertoire), setzte sich Pasterwiz

187 Vgl. A-KR Mus.Hs. H 36.363 sowie Schlader, *Pasterwiz*, S. 17–18.

188 Vgl. ebd., S. 19.

189 Georg Pasterwiz, Autobiographischer Brief, Ms., 26. November 1801, A-Wgm, Georg Pasterwiz, eigenhändiger Brief an unbekannt, zit.n. Schlader, *Pasterwiz*, S. 213.

190 Neben 20 Orchestermenuetten und einem »Pantomimo in c« hinterließ Pasterwiz an Instrumentalwerken ausschließlich Solomusik für Tasteninstrumente, v.a. Fugen und Variationenwerke.

191 Eine überblickshafte Auflistung jener Komponisten, von deren Werken auf Pasterwiz' Betreiben Kopien in die Kremsmünsterer Sammlung gelangt sind, hat Altman Kellner erarbeitet. Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 449–450.

für die Übernahme von Wiener Opern- und Oratoriumsproduktionen ein. Von Glucks Opern *Alceste* und *Paride ed Elena* erwarb Pasterwiz die bei Trattner in Wien erhältlichen Partituren.¹⁹² Die Noten zu Wagenseils Oratorium *Gioas, Re di Giuda*, das im Jahre 1774 auf dem Programm stand, kamen hingegen als handgeschriebene Kopie nach Kremsmünster. Nach Altman Kellners Schreiberanalysen hat Pasterwiz das entsprechende Auführungsmaterial samt Partitur in Zusammenarbeit mit dem Musiker Friedrich Kramel angefertigt.

Wie in der Einleitung dieses Buches bereits ausführlich beschrieben, leitete Pasterwiz 1775 die Aufführung von Glucks *Azione teatrale Il Parnaso confuso* im Stiftstheater. Dieses Werk ergänzte er ausnahmsweise nicht um eine eigens komponierte *Licenza*; sehr wohl änderte er aber etliche Textstellen des metastasianischen Librettos ab: In seiner Version huldigten die Sänger nun nicht mehr dem Kaiser und seiner Vermählung mit der bayerischen Prinzessin Maria Josepha, sondern dem hiesigen Abt und dem anstehenden tausendjährigen Jubiläum des Klosters (1777).¹⁹³

Warum Pasterwiz 1783 seiner Verpflichtungen als Regens Chori und auch als Akademieprofessor enthoben wurde, geht aus den Stiftsakten nicht eindeutig hervor. Eine Mischung aus persönlichen Differenzen mit den Klosteroberen und der allgemein schlechten Lage der Stiftsmusik in Zeiten josephinischer Reformen dürfte ihn an der Umsetzung seiner Projekte gehindert haben. Es folgten kürzere Tätigkeiten als Rentmeister des Stiftes sowie als Pfarrseelsorger im oberösterreichischen Buchkirchen, ehe Pasterwiz ein besonders exponierter Posten zufiel: 1785 wurde er nach Wien abberufen, um die Betreuung der Niederlassung des Klosters in der Reichshaupt- und Residenzstadt zu übernehmen (das in der Annagasse im ersten Wiener Gemeindebezirk gelegene, aus der Zeit um 1600 stammende Gebäude existiert noch heute¹⁹⁴).

Von diesem Zeitpunkt an wirkte Pasterwiz als ständiger Vertreter des Klosters in Wien. Ihm oblag nunmehr die Besorgung wirtschaftlicher Angelegenheiten des Stiftes in der Hauptstadt und die Verwaltung der an der Peripherie Wiens gelegenen Weingüter des Klosters. Wir entnehmen dem Nekrolog, dass sich Pasterwiz dieser Aufgaben gewissenhaft angenommen hat. Für ihn bedeutete die Übernahme des Hofmeisteramtes aber auch, endlich wieder ausgiebiger seinen musikalischen Neigungen folgen zu können – zuerst wohl hauptsächlich als Besucher städtischer Musikveranstaltungen, dann aber mit wachsender Bekanntheit in den Wiener Salongesellschaften auch aktiv als Komponist, praktizierender Musiker und Organisator von Aufführungen. »Hier hatte ich Gelegenheit aus dem mehr als freundschaftlichen Umgange mit den ersten Musikkennern, meinen kleinen Hausrath an musikalischen Kenntnissen sehr zu bereichern.«¹⁹⁵ – ein allzu schlichter Satz, mit dem Pasterwiz seine insgesamt zehn Jahre andauernde Tätigkeit als Hofmeister in Wien kommentierte.

192 Aufführungen der Bühnenwerke könnten in den Jahren 1772 und 1779 stattgefunden haben. Vgl. ebd., S. 454 und 474 sowie hier Fn. 235.

193 Das Gluck'sche Bühnenstück war am 24. Jänner 1765 anlässlich der Hochzeit des österreichischen Thronfolgers Joseph mit Maria Josepha von Bayern in Schloss Schönbrunn uraufgeführt worden.

194 Vgl. Friedrich Reischl, *Die Wiener Prälatenhöfe. Eine kulturhistorische Studie über Alt-Wien*, Wien: Selbstverlag, 1919, S. 141–142.

195 Pasterwiz, Autobiographischer Brief 1801, zit.n. Schlader, *Pasterwiz*, S. 213.

Wie bereits erwähnt, erschienen einige Kompositionen von Pasterwiz im Druck. Er widmete sie bedeutenden Persönlichkeiten der Wiener Kulturszene, die ihn offensichtlich dazu ermutigt hatten, mit seinen Kompositionen den Gang an die Öffentlichkeit zu wagen: Die 1789 bei Artaria erschienenen *VIII Fughe per l'Organo o Clavicembalo* op. 1 tragen eine Widmung an Maximilian Stadler, den ehemaligen Kommendatarabt von Kremsmünster, der Pasterwiz wahrscheinlich mit einigen Größen der Wiener Musikszene bekannt gemacht hat. Die 1790 bei Leopold Koželuh in Wien veröffentlichten Fugen op. 2 widmete Pasterwiz Antonio Salieri, zudem enthalten die 1792 ebenfalls von Koželuh herausgebrachten Fugen op. 3 eine Widmung an den »größten Förderer der Wissenschaften und der freien Künste«, Baron van Swieten.¹⁹⁶

Mit dem Präfekt der kaiserlichen Hofbibliothek Gottfried Freiherr van Swieten (1733–1803), der von 1781 bis 1791 auch als Präsident der Studien- und Zensur-Hofkommission fungierte, war Pasterwiz bereits 1783 in Kontakt gekommen. Zu dieser Zeit stand die Auflösung der Kremsmünsterer Ritterakademie zur Debatte. Pasterwiz wurde zusammen mit Pater Laurenz Doberschiz nach Wien entsandt, um den Kaiser von seinen Schließungsplänen abzubringen. Van Swieten war gegen den Schulerhalt und dennoch gelang es den beiden Mönchen, die Aufhebung vorerst abzuwenden.¹⁹⁷ Während bildungspolitisch Meinungsunterschiede bestanden, scheinen sich die Interessen Van Swietens und Pasterwiz' in musikalischen Belangen sehr wohl getroffen zu haben. Auf anhaltenden Kontakt weist nicht nur die oben erwähnte Widmung hin: Als der Kremsmünsterer Astronom P. Placidus Fixlmillner im Jahre 1789 für die Drucklegung seines *Decennium astronomicum secundum* in Wien einen Verleger suchte, sprach Pasterwiz mit Van Swieten eine Widmung an den ab 1790 regierenden Kaiser Leopold II. ab.¹⁹⁸

Pasterwiz' Biographen berichten noch davon, dass Pater Georg im Amt als Hofmeister den jungen Franz Xaver Süßmayr (1766–1803) unter seine Fittiche genommen und ihn in die ersten Wiener Musikerkreise eingeführt hat. Nach seiner Ausbildung im Kremsmünsterer Gymnasium und an der Ritterakademie, die er als »Gratianer«¹⁹⁹ besucht hatte, zog Süßmayr nach Wien. Dort erhielt er von Wolfgang Amadeus Mozart und nach dessen Tod von Antonio Salieri Unterricht. Inwiefern Pasterwiz zur Etablierung Süßmayrs in Wien konkret beigetragen hat, ist nicht näher bekannt. Wie so oft mangelt es auch hier an entsprechend informativen Quellen.

196 Der Titel des Druckes lautet: *VIII. Fughe. PER L'ORGANO, O CLAVICEMBALO Composte, e dedicate a Sua Eccellenza GODEFREDO L. BARONE DE SWIETEN Consigliario Intimo di Sua Majestà Imp: e Real: Commendatore del Reale Equiestre Ordine di S. Stefano e Massimo Fautore delle Scienze e dell'arti Liberali [...]*, Vienne: Magazin de Musique, 1792. Vgl. RISM online ID no.: 990048598 (Zugriff 31.10.2022).

197 Von dieser Causa handelt die folgende Studie, in der auch aus dem Bericht des Begleiters Pasterwiz', P. Laurenz Doberschiz, zitiert wird: Benno Wintersteller, »Ich bin Professor der Polizeywissenschaft. Zum 200. Todestag von P. Georg Pasterwiz (1730–1803)«, in: *Öffentliches Stiftsgymnasium Kremsmünster: 146. Jahresbericht* (2003), S. 83–98.

198 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 493f.

199 Da Süßmayr aus einfachen Verhältnissen stammte (er war Sohn eines Schullehrers aus Schwanenstadt/OÖ), wurden die Kosten seiner Ausbildung vom Kloster übernommen. Als Gegenleistung hatte er dem Stift verschiedene Dienste zu erbringen, etwa indem er regelmäßig an kirchenmusikalischen Aufführungen mitwirkte.

Stiftschronist Altman Kellner ortet in derartigen Überlieferungslücken ein Problem größerer Tragweite: »Wenn wir heute Belege für die engen Beziehungen [Pasterwiz] zu den genannten Größen des Wiener Musiklebens suchen, so bedeutet die Vernichtung der Korrespondenz des Meisters (bis auf vier Briefe) einen unersetzlichen Verlust.«²⁰⁰ Dieser Befund ist zweifellos richtig, jedoch wissen wir über Pasterwiz' Netzwerk an Kontakten doch wesentlich mehr als über jene der meisten anderen Ordensgeistlichen des 18. Jahrhunderts. Auf diese Kenntnisse aufbauend, besteht durchaus die Hoffnung auf eine ergiebige Quellenrecherche – speziell dann, wenn sie bei möglichen Briefpartnern Pasterwiz' ansetzt.

5.3.2 Zwei Lebenswege kreuzen sich

Noch während Georg Pasterwiz in Kremsmünster lehrte, zählte ein gewisser Karl Ehrenbert von Moll (1760–1838) zu den Studenten der Ritterakademie. Er war Sohn des in erzbischöflich-salzburgischem Staatsdienst stehenden Pflegers von Thalgau, Ludwig Gottfried Freiherr von Moll (1727–1804).²⁰¹ Zwischen 1772 und 1780 absolvierte Karl Ehrenbert das Langformstudium an der Ritterakademie in Kremsmünster und wurde dort neben dem bedeutenden Astronomen Placidus Fixmillner und einigen anderen gelehrten Klerikern auch von Georg Pasterwiz unterrichtet.

Nach Beendigung seiner Ausbildung in Kremsmünster kehrte Moll in seine Heimat zurück und nahm an der Universität Salzburg das Studium der Rechtswissenschaften auf. 1782 folgte er seinem Vater in den Landesdienst nach und arbeitete zuerst in Zell im Zillertal, wo er auch eine Lesegesellschaft gründete. Innerhalb weniger Jahre stieg der mittlerweile in den Freiherrenstand erhobene Moll zum »Hofkammerdirektor« auf, wodurch er 1790 in die Führungsebene der Salzburger Finanzbehörde gelangte. Im Folgejahr übernahm er zusätzlich die Direktion des Salz-, Münz- und Bergwesens und leitete bald zahlreiche bedeutende Projekte zur Landschaftskultivierung (Trockenlegung von Sumpfbereichen, Hochwasserschutz, Forstordnungen, Gründung von Bergwerks-Bruderschaften usw.).²⁰²

Dem mathematischen und naturwissenschaftlichen Schwerpunkt der Kremsmünsterer Ritterakademie entsprechend, hatte sich Karl Ehrenbert von Moll schon zuvor intensiv mit Naturforschung auseinandergesetzt. Auch seinem Vater nacheifernd, der Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften war und naturhistorische Studien publizierte, unternahm er noch während seiner Studienzeit in Kremsmünster erste ausgedehnte Forschungsreisen und arbeitete von da an beständig am Aufbau einer Naturalien- und Büchersammlung.²⁰³ Gleichzeitig führte er ausgedehnte Briefwechsel mit bedeutenden Gelehrten und knüpfte mit Forschern aus ganz Europa und darüber

200 Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 496.

201 Vgl. Robert Hoffmann, »Wissenstransfer durch Netzworkebildung. Karl Ehrenbert von Moll und die Anfänge der wissenschaftlichen Landeskunde im Erzstift Salzburg«, in: *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich 18/19* (2004), S. 135–151, hier S. 136.

202 Vgl. Anton Ritter von Schallhammer, »Karl Maria Ehrenbert Freiherr von Moll, I. Die Geschichte seiner Lebensverhältnisse«, in: *Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* (1865), Anhang S. 1–79, hier S. 6–16.

203 Vgl. ebd., S. 5 sowie S. 26–42.

hinaus Kontakt. Regler Austausch bestand unter anderem mit Alexander von Humboldt (1769–1859), mit dem bayerischen Botaniker und ehemaligen Jesuiten Franz de Paula Schrank (1747–1835) und einem bedeutenden Vertreter der Aufklärung in Salzburg, dem Juristen und Historiker Judas Thaddäus Zauner (1750–1815).

Moll veröffentlichte in der Folgezeit naturwissenschaftliche, sprach-, erziehungs- und wissenschaftsgeschichtliche Studien (auch über das Stift Kremsmünster), die ihm einen ausgezeichneten Ruf in gelehrten Kreisen einbrachten. Als das Fürst-erzbistum Salzburg um die Jahrhundertwende von französischen Truppen besetzt und auf Beschluss Napoleons hin säkularisiert wurde, gelangte Moll in noch höhere Ämter. 1803 wurde er zum Regierungspräsidenten ernannt, wechselte aber wenige Monate später in die Dienste des Kurfürstentums Bayern und wurde ordentliches Mitglied an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. In dieser übte er schließlich einige Jahre lang das Amt des Vizepräsidenten aus.

Noch im vorgerückten Alter fasste Moll den Entschluss, seine Autobiographie zu schreiben. Als Vorarbeit dazu betrachtete er die Veröffentlichung seiner Korrespondenz, die er *Prodromus seiner Selbstbiografie* nannte.²⁰⁴ Sie erschien zwischen 1829 und 1835 in vier Bänden, allerdings in einer kleinen Auflage von nur 50 Exemplaren, weil sie – wie Moll im Vorwort schreibt – lediglich als »Geschenk an Freunde bestimmt«²⁰⁵ war. So unscheinbar diese Ankündigung wirkt, so umfangreich ist der Informationsaustausch, den Moll in seinem weitgespannten Korrespondentennetz zeitlebens betrieben hat: Etwa 950 Briefe in sechs Sprachen von mehr als 200 Korrespondenzpartnern füllen gut 1400 Buchseiten. Die frühesten Schreiben datieren auf das Jahr 1776, in dem Moll noch Schüler an der Kremsmünsterer Ritterakademie war, die letzten auf das Jahr 1830. Auch wenn das vorherrschende Thema in Molls Korrespondenz die Naturforschung ist, finden sich unter den hunderten Briefen einige wenige Schriftstücke, die für die vorliegende Arbeit von größtem Interesse sind – konkret sechs Briefe, die sein ehemaliger Professor Pater Georg Pasterwiz an ihn gerichtet hat.

5.3.3 Musik in der gelehrten Korrespondenz – Die Pasterwiz-Briefe an Moll

Auf den ersten Blick lässt Karl Ehrenbert von Molls Werdegang nicht auf ein ausgeprägtes Interesse an Musik schließen. Die Korrespondenz mit Pasterwiz beweist aber, dass Moll in musikalischen Fragen sehr wohl bewandert war – mehr noch: Er pflegte offensichtlich mit einigen der angesehensten Musiker seiner Zeit persönlichen Kontakt, war in der Salzburger wie auch in der Wiener Künstlerszene bestens vernetzt und betätigte sich sogar als Komponist.²⁰⁶ Aus dem Jahr 1865 stammt die erste große Biographie über Karl Ehrenbert von Moll, die Anton Ritter von Schallhammer und Ludwig Ritter von Kö-

204 Der Terminus »Prodromus« (griech. »Vorläufer«) ist eine in den Naturwissenschaften gängige Bezeichnung für eine Vorauspublikation, auf Basis derer eine umfängliche Studie konzipiert wird.

205 Karl Maria Ehrenbert Freiherr von Moll, *Des Freiherrn Carl Erenbert von Moll Mittheilungen aus seinem Briefwechsel. Prodromus seiner Selbstbiografie*, I. Abtheilung A-C, Augsburg: Volkhart'sche Schriften, 1829, Vorwort S. 1.

206 Vgl. Hornbachner, »Stiftsmusiker, Komponisten und kunstsinniger Adel«, S. 47f.

chel vorgelegt haben.²⁰⁷ Der Naturforscher Carl von Martius steuerte dazu den Entwurf eines Charakterbildes bei und liefert darin einen der wenigen Belege für Molls Beschäftigung mit Musik:

»Schon in Kremsmünster hatte *Moll* tiefe Neigung für Musik erworben, und in Salzburg war er die Seele musikalischer Aufführungen, welche zumal die beiden *Haydn* (Jos. und Mich.) und *Mozarts* Genius verherrlichte. Er studierte Contrapunkt und übte sich selbst in der Composition. Die musikalische Literatur jener Epoche war ihm sehr geläufig und er eiferte junge Künstler an, dem classischen Style der großen Meister nachzustreben. Auch noch in späteren Jahren fand er die heiterste Befriedigung im Anhören guter Kammermusik. Er verehrte *Händel*, *Bach*, *Mozart* und *Beethoven*; sein Liebling aber war *Jos. Haydn*, dessen heitere und humoristische Muse dem eigenen Wesen am meisten entsprach.«²⁰⁸

Die sechs im *Prodromus* abgedruckten Briefe verfasste Pasterwiz mehrheitlich in den ersten Jahren nach Molls Abgang von der Kremsmünsterer Ritterakademie (1780–1782). Sie bestätigen den ersten Satz des obigen Zitates und belegen im Detail, dass Pater Georg als ehemaliger Lehrer maßgeblichen Anteil an Molls Begeisterung für Musik hatte. Der junge Kavalier dürfte bei Pasterwiz also nicht nur Vorlesungen der Polizei- und Kameralwissenschaften besucht, sondern von ihm auch Musikunterricht erhalten haben. Höchstwahrscheinlich war Moll sogar in die Aktivitäten der Stiftskapelle eingebunden. Es fügt sich jedenfalls nahtlos in die oben zitierte Charakterstudie ein, dass er als 13-jähriger Zögling in Kremsmünster am Klavier sitzend porträtiert worden ist (s. Abb. 21).²⁰⁹

Der briefliche Austausch zwischen Moll und Pasterwiz handelt bei Weitem nicht nur von Musik, sondern auch von neuesten naturwissenschaftlichen Abhandlungen, von politischen Entwicklungen und persönlichen Befindlichkeiten. Da hier aber nicht der Ort ist, um auf alle Briefinhalte detaillierter einzugehen, werden die meisten Schreiben Pasterwiz' nachfolgend nur in Teilen zitiert. Auf den Abdruck seiner Antwortschreiben verzichtete Moll im *Prodromus*. Stattdessen versah er sämtliche Briefe mit Fußnoten und kommentierte darin die Ausführungen seiner Korrespondenten. Diese Anmerkungen sind ebenso informativ wie die Briefzeilen Pasterwiz', weshalb sie hier in den Fließtext übernommen und jeweils als Randbemerkungen kenntlich gemacht sind ([Zusatz Moll: ...]). Außerdem sind bei Lektüre und Interpretation der Texte zwei wesentliche Punkte mitzubedenken: erstens, dass Moll seine Kommentare mit einem Zeitabstand von gut 50

207 Anton Ritter von Schallhammer, »Karl Maria Ehrenbert Freiherr von Moll, I. Die Geschichte seiner Lebensverhältnisse«, in: *Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* (1865), Anhang S. 1–47; Karl von Martius, »Karl Maria Ehrenbert Freiherr von Moll. II. Dessen Charakterbild«, in: ebd., S. 48–65; Ludwig Ritter von Köchel, »Die litterarische Thätigkeit des Freiherrn Karl Erenbert von Moll«, in: ebd., S. 66–79.

208 Martius, »Moll Charakterbild«, S. 53 [Herv.i.O.].

209 Dieses Bild, »D. Carolui Eques de Moll Salisburg. Tallgau« betitelt und auf 1773 datiert, hängt noch heute im Stiegenaufgang der Kremsmünsterer Sternwarte, dem sogenannten *Mathematischen Turm*. Es ist Teil einer über 240 Ölgemälde umfassenden Porträtgalerie, in der die adeligen Schüler der Kremsmünsterer Ritterakademie abgebildet sind. Wie viele andere Gemälde der Sammlung wurde auch das Porträt Molls (Bildnr. 175) von der Steyrer Malerin Maria Anna Katharina Gürtler (geb. Morzer, 1724–1797) angefertigt.

Jahren, also erst als etwa 70-jähriger verfasst hat und zweitens, dass die Originalbriefe durch Molls »editorischen Filter« gelaufen sind, die vorliegenden Fassungen daher gekürzte Versionen der Originalbriefe darstellen könnten.²¹⁰

Abbildung 21: Karl Ehrenbert von Moll als Schüler an der Ritterakademie in Kremsmünster, Ölbild, 1773, angefertigt von Maria Anna Katharina Gürtler



Molls Kurzbeschreibung des Korrespondenzpartners Pasterwiz (vgl. Abb. 22):

»P. Georg [Pasterwiz]; er war Prof[essor] d[er] Ethic etc. und las über Polizei- Finanz- u. Handl[ungs-] Wiss[enschaften] nach *Sonnenfels*; ein gemütlicher, geselliger Mann, trefflicher Tonsezer (seine Oper – il Giuseppe riconosciuto von *Metastasio*,²¹¹ besonders sein herrliches Requiem, für die kais[erliche] Hofcapelle zu den Exequien Kais[er] Leop[old] II. geschrieben²¹² – seine meisterhaften Fugen sind Beweise hievon (ich habe

210 Moll versichert im Vorwort, aus den originalen Briefen nur einige der an ihn adressierten Sympathiebekundungen entfernt zu haben. Vgl. Moll, *Prodromus*, Bd. 1, Vorwort S. 1.

211 Pasterwiz hat zwei Opern komponiert, eine davon auf Pietro Metastasio's Libretto *Il Giuseppe riconosciuto* (PW 10.13). Das in Kremsmünster überlieferte Autograph datiert auf das Jahr 1777. Vgl. A-KR Mus.Hs. G 11.26.

212 Ernst Schlader konnte anhand dieser Beschreibung einmal mehr die fälschliche Annahme widerlegen, dass das in Kremsmünster unter der Signatur D 45.40 aufzufindende Requiem in C-Dur PW 1.7 eine Komposition Michael Haydn's sei (aufbauend auf eine in der Ungarischen Nationalbibliothek Széchényi liegende Kopie mit der Zuschreibung an M. Haydn hatte Charles H. Sherman das Werk in seinem *Michael Haydn-Werkverzeichnis* noch als Nummer 559 registriert). Vgl. Schlader, *Pas-*

mit der Partitur des Requiems, die der Heros im Kirchenstile, *Michael Haydn*, eigenhändig – vom ersten bis zum letzten Tacte, für sich copirte, dem genialen *Maria Weber*²¹³, der als Jüngling so oft auf meinem Fortepiano spielte, ein Geschenk gemacht). *Pasterwiz*, den ich später in *Wien* besuchte, wo er als Hofmeister (Administrator) des dortigen Hauses und der ungarischen Weingüter der Abtei wonte, war ein vertrauter Freund *Salleri's*, von dem er das Liebliche borgte und dafür seinen strengen Satz gab. Auch meine eigenen kleinen Versuche in Tonzung – übergab ich ihm zur Prüfung: Deutsche Lieder mit Clavierbegleitung – Orchester – Menuete zu den Joh[ann] Vanhall'schen Sinfonien, denen es daran felte²¹⁴ etc.«²¹⁵

Abbildung 22: P. Georg Pasterwiz OSB, Ölbild, um 1795



terwiz, S. 116–135 sowie Petrus Eder, »Johann Michael Haydns angebliches mittleres Requiem MH 559«, in: *KmJb* 83 (1999), S. 91–99.

- 213 Carl Maria von Weber (1786–1826) erhielt in den Jahren 1797 und 1801 in Salzburg Kompositionsunterricht von Michael Haydn. Möglicherweise kam er während dieser Ausbildungszeit auch mit der Familie Moll in Kontakt. Vgl. Christoph Schwandt, *Carl Maria von Weber in seiner Zeit. Eine Biografie*, Mainz: Schott, 2014, S. 34–35.
- 214 Über Karl Ehrenbert von Molls Kompositionen konnte trotz aufwändiger Recherchen nichts in Erfahrung gebracht werden. Auch bei der Sichtung von Molls Nachlass, die Ludwig Ritter von Köchel und Anton Ritter von Schallhammer bereits in den 1860er Jahren vorgenommen haben, sind zwar einige wertvolle Musikdrucke, aber keine Notenhandschriften zum Vorschein gekommen. Vgl. Martius, »Moll Charakterbild«, S. 65.
- 215 Moll, *Prodromus*, Bd. 2 (H-Q), S. 503–504 [Herv.i.O.].

Georg Pasterwiz, Brief vom 14. Oktober 1780 aus Kremsmünster an Karl Ehrenbert von Moll:

»Kremsmünster den 14. Oktober 1780.

[Zusatz Moll: Ich war wenige Wochen früher aus der dortigen Ritteracademie ausgetreten (S[iehe] meine Briefe an Sander üb[er] d[ie] Reise v[on] K[remsmünster] nach M[ößheim] in Bernoulli's Samml[ung] klein[er] Reisebeschreib[ungen] u[nd] vergl[eiche] Bernoulli.²¹⁶)]

Sie sind in Mossham²¹⁷ und ich in Kremsmünster. Dort ist der auserwählteste Ort für Vakanzen: Hier sind sie schon aus. Genüssen Sie nur der angenehmsten Ergetzlichkeiten, die Ihnen der Ort aber noch vielmehr die unvergleichliche fromme Hausfrau, [Zusatz Moll: Meines Vaters Schwester²¹⁸.] die mich einst in Tallgey²¹⁹ so sehr gespensdelt hat, dass ich die Stiche noch empfinde, darbiet; denn Sie verdienen sie. Hätt' ich noch ein Mal einen heiligen Leib über den Tauren²²⁰ zu begleiten: würd' ich ihn ehe nach Mossham führen. [Zusatz Moll: Er war einen solchen, zur Feier des Millenariums aus Rom verschribenen, in Triest zu übernehmen, abgeordnet worden.²²¹]

216 Karl Maria Ehrenbert von Moll, »Des Herrn Karl Ehrenberts von Moll Ritter, und Oesterreichischen Landmanns Briefe an den Herrn Professor Heinrich Sander in Karlsruhe über eine Reise von Kremsmünster nach Moßheim im Salzburgischen. Im Herbste 1780. (Aus der Handschrift.), Erste Abtheilung. Reise bis Salzburg«, in: Bernoulli, *Sammlung kurzer Reisebeschreibungen*, S. 283–358.

217 Der Ort Moosham und das gleichnamige Schloss gehören zur Gemeinde Unternberg im Salzburgischen Lungau. Bis 1790 bestand dort ein Pfliegergericht, dem Johann Chrysostomus Wenzel von Helmreichen zu Brunfeld (1722–1803) ab 1771 vorstand. Mit ihm war Molls Tante, Maria Klara von Moll (1729–1802), seit 1755 verheiratet. Dass sich Karl Ehrenbert in besagtem Sommer 1780 tatsächlich in Moosham aufgehalten hat, ist deshalb so genau nachzuvollziehen, weil ein Bericht Molls über seine Reise von Kremsmünster nach Moosham im elften Jahrgang von Johann Bernoullis Reisebeschreibungen 1783 vorliegt.

218 Nicht nur Pasterwiz ist als Gast von Molls Tante Klara nachzuweisen, sondern – freilich zu einem anderen Zeitpunkt und noch an ihrem früheren Wohnort Lofer – auch W.A. und Leopold Mozart. Einem Brief des letzteren zufolge machten die Mozarts im Dezember 1769 auf dem Weg nach Italien erste Zwischenstation bei dem Pfleger von Lofer, Johann Helmreichen zu Brunfeld, und dessen Frau Klara (von dieser ersten Konzertreise nach Italien sollten die Mozarts erst im März 1771 nach Salzburg zurückkehren). Wolfgang fügte einem Brief, den der Vater am 14. Dezember 1769 an die Mutter in Salzburg richtete, eine Grußbotschaft an seine Schwester an: »Carissima sorella mia. [...] à lover pransemmo e Dormimmo dal sig: de Helmreich, che è prefecto là. la sua moglie è una brava signora, ella è la sorella dell signor [Ludwig Gottfried] moll. egli mi fà famme, ho gran gusto di mangiare, vivi intanto bene, addio: [...]«. Die Mozarts waren also, wie aus Wolfgang's Schilderung hervorgeht, um 1769 bereits mit Karl Ehrenbert von Moll's Vater, Ludwig Gottfried Freiherr von Moll, bekannt. Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1 (1755–1776), hg. von Ulrich Konrad, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2005, S. 293 (Nr. 147).

219 Das 18 Kilometer östlich von Salzburg gelegene Thalgau ist Karl Ehrenberts Geburtsort. Pasterwiz könnte sich hier auf seine Studienzeit in Salzburg beziehen (1753–1755). Während dieser Zeit war er möglicherweise mit der Familie Moll in Kontakt gekommen.

220 = die Hohen Tauern.

221 Hier spielt Pasterwiz auf eine Reise an, die ihn im Zuge der Vorbereitungen für die Tausendjahrfeier des Stiftes Kremsmünster 1777 nach Italien geführt hat. Er nahm dort stellvertretend für den

Also haben Sie die Hofnung nach Wien zu kommen? Ich nehme so grossen Theil daran, als Sie selbst haben können. [...]«²²²

Brief vom 1. Februar 1781 aus Kremsmünster:

»den 1 Hornung 1781.

[...] Hr. Mörkl, der (treffliche) Trompeter ist hier.²²³ Er hat Esterhaz verlassen, und wird itzt nach Petersburg abgehen, wohin er unter einem Gehalte von 1200 Gulden beruffen ist. Der Todtfall unsrer besten Kaiserinn wurde auch ganz besonders von der Akademie durch eine Todtenvigil, und darauf durch das festliche Seelenamt, vom H. Prälaten gehalten, in der Kapelle gefeyrt. H. P. Beda † [Zusatz Moll: Er war Lerer der Poesie (5ten Klasse nach damaliger Studienverfassung.)²²⁴] hielt bey dieser Gelegenheit eine deutsche Rede, die ich mir die Ehre geben werde, Ihnen zu überschicken.«²²⁵

Brief vom 23. April 1781 aus Kremsmünster:

»den 23ten April 1781.

[...] Den ersten Band von Bernoulli's ReiseBeschreibungen haben wir schon;²²⁶ die andern werden nachfolgen. Von Kremsmünster aus ist auf 10. Exemplar pränumerirt worden. Die Lettres desselben sur differents sujets sind noch nicht da, aber sie müssen schon auf dem Wege seyn.²²⁷ [...] Auf den 10. Junius gedenke ich La buona Figliuola [sic!] von Goldoni, die Musik von Piccini, aufzuführen.²²⁸ Diese Komödie ist nicht so übererra-

Kremsmünsterer Konvent von Papst Pius' VI. ein Geschenk, die Reliquien eines Märtyrers, entgegen. Vgl. Moll, »Briefe an den Herrn Professor Heinrich Sander«, S. 326 und Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 473.

222 Moll, *Prodromus*, Bd. 2 (H-Q), S. 503–504 [Herv.i.O.].

223 Wahrscheinlich durch P. Laurenz Doberschiz' chronikalische Aufzeichnungen informiert, weiß auch Altman Kellner von diesem Musikerbesuch zu berichten: »Im April 1780 gab Lorenz Mörkl aus Bamberg, »ein Virtuos auf der Trompete mit seiner Kunst in Höhe, Geschwindigkeit und seltenen Tönen« ein Konzert.« Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 476 (ein vollständiger Quellenachweis fehlt).

224 P. Beda Plank (1741–1830) unterrichtete neben seinen Tätigkeiten als Direktor des Stiftstheaters (1771–1803) und als Regens Chori (1794–1830) auch an der Ritterakademie. Vgl. Rudolf Flotzinger, Art. »Plank, P. Beda OSB (Franz Ignaz Friedrich)«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).

225 Moll, *Prodromus*, Bd. 2 (H-Q), S. 505 [Herv.i.O.].

226 Johann Bernoulli (Hg.), *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten*, Jg. 1781, Bd. 1, Berlin: Matzdorf, 1781.

227 Johann Bernoulli (Hg.), *Lettres sur différens sujets, écrites pendant le cours d'un voyage par l'Allemagne, la Suisse, la France méridionale et l'Italie; en 1774 et 1775*, 3 Bde., Berlin: Decker, 1777–1779.

228 Bei *La buona figliuola* (auch *La Cecchina*) handelt es sich um eine Opera buffa von Niccolò Piccinni über ein Libretto von Carlo Goldoni. Das Werk war 1760 in Rom uraufgeführt und 1764 erstmals in Wien gespielt worden. Im Kremsmünsterer Stiftstheater wurde es – wie im vorliegenden Schreiben angekündigt – tatsächlich am 10. Juni 1781 zur Aufführung gebracht. Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 476–477.

schend, und auffallend als Fiera di Venezia; aber um so viel rührender.²²⁹ – Gestern, am Installationstag des H. P. Prior liess ich die fürtrefflich ausgearbeitete Messe des H. Michael Hayden, ohne Violinen, absingen.²³⁰ Aber der Effekt in unsrer Kirche war nicht der erwünschlichste. Ein ander Mal werde ich mir die Freyheit nehmen, statt der Oboe ripiene, mich der Violinen zu bedienen, und nach meiner Hoffnung solls bessere Wirkung machen. [...]«²³¹

Brief vom 15. Februar 1782 aus Kremsmünster:

»den 15. Hornung 1782.

[...] Ich war verflossne Vakanz in Wien, wo ich von Dero Hr. Vater²³² [Zusatz Moll: Er war ein gründlicher Musikkenner und spilte ser gut die Orgel und den Violon.] beim H. Albrechtsberger aufgeführt wurde. Er ist in der That ein trefflicher Organist, und Kompositor. Seine in Berlin herausgekommene Fugen habe ich aus Gefälligkeit des Hrn. Vaters wirklich in Kremsmünster.²³³ Auch erhielt ich die französische Partitur der gluckischen *Iphigenia* zu durchsehn, die itzt so viel Aufsehens gemacht hat.²³⁴ Aber seine *Alceste* wäre mir noch lieber.²³⁵ – Ohne Zweifel kommen Sie öfter zu H. Michael Hayden.²³⁶ Er ver-

-
- 229 Pasterwiz zieht hier einen Vergleich zwischen Piccinnis Opera buffa und Salieris Commedia per musica *La fiera di Venezia*. Eine Vorstellung des letzteren Werks war bereits 1780 auf der Kremsmünsterer Stiftsbühne gegeben worden. Vgl. ebd., S. 474–475.
- 230 Mit Sicherheit war hier Michael Haydns *Missa Sancti Hieronymi* MH 254 aus dem Jahr 1777 zur Aufführung gekommen, die Leopold Mozart ihrer außergewöhnlichen Besetzung halber »Oboen-Messe« nannte. Dieses Werk liegt in Kremsmünster in Kopie vor (Mus.Hs. A 3.13) und verlangt dem Titel nach statt Violinen »2 Oboe Principal:« sowie »2 Oboe Ripieni:«. Somit ist die in RISM online angegebene Datierung der Abschrift auf 1794 stark nach hinten zu korrigieren. Vgl. RISM online ID no.: 600176127 (Zugriff 31.10.2022) sowie Johann Michael Haydn, *Missa Sancti Hieronymi* MH 254 per Soli SATB, Coro SATB, 2 Oboi soli, 2 Oboi in ripieno, 2 Fagotti, 3 Tromboni e Basso continuo (*Organo e Bassi*) (= CV 54.254/03), hg. von Armin Kircher, Klavierauszug, Stuttgart: Carus, 2006.
- 231 Moll, *Prodromus*, Bd. 2 (H-Q), S. 506 [Herv.i.O.].
- 232 Hier ist Karl Ehrenberts Vater Ludwig Gottfried Freiherr von Moll gemeint, der in der Wiener Musikerszene offensichtlich ähnlich gut vernetzt war wie sein Sohn.
- 233 Der bei Hummel in Berlin erschienene Druck von Albrechtsbergers 12 Fugen op. 1 (*DOUZE FUGUES Pour le CLAVECIN ou L'ORGUE [...] Oeuvre Premier [...] No 183*. [o.]) findet sich auch in der Kremsmünsterer Musikaliensammlung. Pasterwiz dürfte an das Exemplar über Ludwig Gottfried Freiherr von Moll gelangt sein. Vgl. RISM online ID no.: 991012540 (Zugriff 31.10.2022).
- 234 Glucks Oper *Iphigenie auf Tauris*, deren Uraufführung in französischer Sprache 1779 in Paris stattgefunden hatte, wurde am 23. Oktober 1781 im Wiener Nationaltheater erstmals aufgeführt. Etwa vier Monate später erhielt Pasterwiz das Werk zur Durchsicht. Da von Glucks Oper in Kremsmünster kein Notenmaterial überliefert ist, darf angenommen werden, dass Pasterwiz die Partitur tatsächlich nur sichtete, davon jedoch keine Abschrift anfertigte.
- 235 Dieser Passus bezieht sich offenkundig auf die Pariser Fassung der *Alceste* von 1776. Nach Altman Kellner soll die Wiener Fassung von 1767 »mit größter Wahrscheinlichkeit« bereits 1772 in Kremsmünster auf die Bühne gebracht worden sein. Was Kellner zu dieser zeitlichen Einordnung bewogen hat, ist unklar. Fest steht nur, dass Pasterwiz die bei Trattner erschienene Partitur der Oper um 20 Gulden angekauft hat. Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 454.
- 236 Michael Haydn war im Stift Kremsmünster nachweislich mehrmals zu Gast: Auf Vermittlung des Kremsmünsterer Stiftsapothekers Johann Felix Guglielmo dirigierte er 1792 seine doppelchörige *Missa Hispanica* MH 422 anlässlich des Goldenen Priesterjubiläums von Abt Erenbert III. Meyer in der Stiftskirche. Während seines vermutlich letzten Besuchs in Kremsmünster 1798, der immerhin

sprach mir die Oper *il mercato di Marmantile* [sic!] ²³⁷ zu schicken. Da er krank war, wie er schrieb, wurde sie ohne sein Vorwissen nach Schwatz geschickt. Ist sie in den Händen der Geistlichen Herrn von Viecht, [Zusatz Moll: Vergl[eiche] Dagn. ²³⁸] so wird sie lange nicht zurück kommen. Aber Sie könnten doch zuweilen eine Nachfrag thun. [...] – Wie wird es wohl noch mit uns gehn? Auf künftigen Mai, wie man sagt, solle sich vieles aufklären. Freilich erhielt nur erst neulich mein Herr Prälat auf Befehl des Kaisers durch die Landshauptmannschaft ein Bezeugen der Zufriedenheit, wegen Errichtung und Handhabung der deutschen Normalsschule; aber es dünkt mich, er hätte eine grössere Lobserhebung der lateinischen Schulen wegen verdient. ²³⁹

Brief vom 16. August 1782 aus Kremsmünster:

»den 16. August 1782.

Hätten Sie Ursache mea culpa (zu sagen), müsste ich beinahe mit maxima culpa meiner Brust eins versetzen; denn meine Antwort kömmt noch später an Sie. – Was wir für Umänderungen zu gewarten haben, weiss niemand. Man sagt: ein weltlicher Administrator solle über unsere Einkünften gesetzt werden, der das Jahr zwei Male seine Rechnung dem Hofe zu übergeben hätte. Die Folgen würden dann weder für uns, weder für viele Andere die bessten sein. – Michael Hayden hat eine Messe zum bevorste-

acht Tage andauerte, könnte er sich noch einmal ausführlich mit Pasterwiz ausgetauscht haben. Dieser hatte bereits 1795 sein Amt als Stiftshofmeister in Wien niedergelegt und war endgültig in das Stift zurückgekehrt. Dass sich auch Karl Ehrenbert von Moll und Michael Haydn persönlich kannten, ist nicht weiter verwunderlich, stand doch letzterer seit 1763 im Dienst des Fürsterzbischofs von Salzburg. Eine Liedkomposition Michael Haydns, die dieser anlässlich der Verabschiedung Molls aus Salzburg 1805 angefertigt hat (Moll verlagerte seinen Lebensmittelpunkt, wie weiter oben erwähnt, in das Kurfürstentum Bayern), deutet darauf hin, dass die Beziehung zwischen den beiden sogar freundschaftlicher Natur gewesen sein könnte. Bei Michael Haydns Lied *An den Herrn von Moll* MH 834, dem letzten dieses Genres in Haydns Schaffen, handelt es sich um die Vertonung eines Textes von Konrad Brandstätter (»Wohlan, schon lange schweigende Harfe, bebe!«). Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 510–511; Gerhard Croll/Kurt Vössing, *Johann Michael Haydn. Sein Leben – Sein Schaffen – Seine Zeit. Eine Bildbiographie*, Wien: Neff, 1987, S. 119–120.

- 237 Carlo Goldonis Libretto *Il mercato di Malmantile* ist mehrfach vertont worden, weshalb nicht mit Bestimmtheit zu klären ist, an welches Werk Pasterwiz hier über Michael Haydns Vermittlung kommen wollte. In Frage käme etwa Domenico Fischiattis »Dramma giocoso«, das bereits 1757 in Venedig uraufgeführt worden ist. Es gelangte 1763 auf Schloss Laxenburg zur Aufführung und wurde auch von der esterházyschen Kapelle unter Joseph Haydn gespielt. Für Pasterwiz dürfte aber von noch größerer Relevanz gewesen sein, dass Domenico Fischiatti zwischen 1772 und 1775 Leiter der Musikkapelle des salzburgischen Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo (reg. 1772–1803) war.
- 238 Hier ist P. Placidus Dagn gemeint, der Prior und Bibliothekar des Benediktinerstiftes Viecht bei Schwaz in Tirol, mit dem sowohl Pasterwiz als auch Moll bekannt gewesen sind. Moll hielt sich mehrfach im Kloster Viecht auf und stand darüber hinaus mit P. Placidus in brieflichem Kontakt. Dass Pasterwiz über Dagns Unzuverlässigkeit hinsichtlich der Rückgabe von geborgten Noten Bescheid wusste, kann als ein Hinweis darauf interpretiert werden, dass zwischen den beiden schon zuvor ausgedehntere Tauschaktivitäten stattgefunden hatten. Vgl. Schallhammer, »Lebensverhältnisse Moll«, S. 7.
- 239 Moll, *Prodromus*, Bd. 2 (H-Q), S. 507 [Herv.i.O.].

henden hohen *salzburgischen* Festin [Zusatz Moll: Dem Millenarium.] geschrieben:²⁴⁰ diess wäre so ein Bissen für mich, der mich über diese von mir nicht zu sehende Solennität zufrieden stellen könnte. H. Gatti hat in eben dieser Absicht eine Oper verfertigt.²⁴¹ Ihr Urtheil wird ihr bei mir die Schätzung zu wege bringen. [Zusatz Moll: Gatti hatte keine Originalität. In Italien nannte man ihn *il bel ladro*.²⁴²] Leben Sie wohl! Gott segne Ihre Arbeiten! Ich gebe mir die Ehre Sie zu versichern, dass ich stolz über Ihren Ausdruck war, den Sie mir beilegte. Unvergesslicher P. Georg? Der Begriff davon schliesst zu Vieles ein, als ichs verdienen könnte. Nochmal leben Sie wohl! Ich bin mit der alten Hochachtung Ihr alter Diener.«²⁴³

Brief vom 21. November 1793 aus Wien:

»Wien den 21. Nov. 1793

Dero H. Vater hat mir sein Verlangen entdeckt mein zusammengestoppeltes Requiem zu sehn.²⁴⁴ Eigenlieb und Eitelkeit – verzeih mirs Gott! – vermochten so viel über mich, es Hochselben zu schicken; ob ich schon wichtigere Gründe der Dankbarkeit, und der Freundschaft, der er mich würdigt, dazu auffinden konnte. Es ist nun so schon eingerichtet, dass man für seine Geburten oder Misgeburten Vorliebe hat. Hätte ich zugewartet, würde zwo Arien aus der salierischen Oper *La cifra*²⁴⁵, und zwo aus der siessmayrischen [Fn.: Siessmayr war sein musicalischer Schüler in Kremsmünster, wo er die *Humaniora trib.*²⁴⁶] *L'incanto superato*²⁴⁷, auch haben mitkommen können. Zu der erhabenen Würde, [Zusatz Moll: Der Cammerdirectors-Stelle.] obwohlen spät, nicht zu

240 Michael Haydn hatte für die zwölfte Säkularfeier des Erzstiftes 1782 die große Rupertus-Messe MH 322 komponiert. Die Vermittlung einer Abschrift über Karl Ehrenbert von Moll dürfte erfolgreich gewesen sein, denn im Kremsmünsterer Musikarchiv ist ein Stimmensatz dieser Messe erhalten geblieben. Vgl. A-KR Mus.Hs. A 1.3.

241 Luigi Gatti (1740–1817), aus Mantua gebürtig, wurde 1782 von Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo als Hofkapellmeister verpflichtet und damit Leopold Mozart vorgezogen, der die Stelle ebenfalls angestrebt hatte. Uwe Harten, Art. »Gatti (eig. Dalla Gatta), Luigi Maria Baldassare«, in: Oeml online (Zugriff 31.10.2022).

242 = der schöne Dieb.

243 Moll, *Prodromus*, Bd. 2 (H-Q), S. 507–508 [Herv.i.O.].

244 Vgl. hier Fn. 212.

245 Die Uraufführung des »Dramma giocoso« *La cifra* von Antonio Salieri hatte am 9. Dezember 1789 in Wien stattgefunden.

246 Von Süßmayr besitzt das Stift Kremsmünster zahlreiche Kompositionen, darunter vorwiegend Kirchen- und Bühnenmusik sowie kleinere Vokalwerke, aber auch ein »Quintetto a Violino: Chitarra: Oboe. Viola o Corno inglese: e Violoncello [...]« SmWV 601 (Mus.Hs. G 99/440) sowie drei *Divertimenti a tre* SmWV 603, 605 und 606 (H 22/122, 124 und 125), die *Sinfonia* SmWV 401 (H 50/194) und die »*Sinfonia turchesca* in C a 2 Violini 2 Oboe 2 Fagotti 2 Corni Alto Viola Flauto Piccolo Tromba Tamburo tedesco e Triangolo Piatti e Tamburino Tamburo grande e Basso [...]« SmWV 403 (H 25/170). Auf letzterem Werk wurden Aufführungen protokolliert. Unter anderem erklang es 1802 anlässlich eines Besuchs von Fürst Lamberg von Steyr und 1804 zum Namensstag des Präsidenten der öö. Landesregierung, August Graf von Auersperg, jeweils im Anschluss an das Abendessen. Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 506 sowie RISM online ID no.: 600178646 (Zugriff 31.10.2022).

247 Die Uraufführung von Franz Xaver Süßmayrs Opera buffa *L'incanto superato* SmWV 210 hatte nur gut zwei Monate zuvor in Wien stattgefunden.

gratuliren, würde unverzeihlich sein. Möchten Euer etc. diesem Amte lange, so lange, bis eine höhere Stufe – und zu welcher sind Sie nicht aufgelegt? – leer wird, in aller Zufriedenheit vorstehen, und sich bisweilen erinnern eines etc.«²⁴⁸

Die zitierten Schreiben belegen Pasterwiz' Bestreben, eine typische Funktion der Gelehrtenkorrespondenz nicht nur in Bezug auf wissenschaftliche Abhandlungen und literarische Novitäten, sondern auch in Bezug auf Musikwerke zur Anwendung zu bringen: das Bemühen um kontinuierliche Versorgung mit neuen Musikstücken. Die Kalkulation der Soll- und Habenseite, die aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur Pasterwiz, sondern auch Moll in seinen Antwortschreiben immer wieder dargelegt hat, zielte darauf ab, vom Wissen, vom materiellen Besitzstand und den Kontaktmöglichkeiten des brieflichen Gegenübers zu profitieren. Pasterwiz ging hier konsequent vor, er kommunizierte seine Wünsche aber eher zwischen den Zeilen und verpackte sie in einen freundschaftlich-informellen Briefstil (z. B. im Brief vom 16. Aug. 1782, Pasterwiz' über M. Haydns *Rupertusmesse*: »[...] diess wäre so ein Bissen für mich, der mich über diese von mir nicht zu sehende Solennität zufrieden stellen könnte.«).

Die erhalten gebliebene Seite der Korrespondenz vermittelt einen guten Eindruck davon, wie effizient der Austausch funktionierte: Der in Salzburg bestens vernetzte Karl Ehrenbert von Moll verschaffte seinem ehemaligen Professor eine Oper von Michael Haydn (Brief vom 15. Feb. 1782), indes sichtete Pasterwiz die Liedkompositionen und Orchestermenuette aus der Feder Molls (Kurzbeschreibung). Dessen Vater Ludwig Gottfried Freiherr von Moll stellte J.G. Albrechtsberger neue Musik von Georg Pasterwiz vor (Brief vom 15. Feb. 1782), Moll wiederum erhielt eine Abschrift des Pasterwiz'schen Requiems (Brief vom 21. Nov. 1793). Kurzum: Der Austausch beruhte auf dem einfachen und fairen Prinzip »Geben und Nehmen« oder – wie Jacob Adlung es einmal ausdrückte – »Wurst wieder Wurst.«²⁴⁹

Überraschend ist die große räumliche und auch geistige Mobilität, die Georg Pasterwiz pflegte und durch den Kontakt mit Nicht-Geistlichen noch erheblich erweiterte. Molls Schilderungen zufolge soll Pasterwiz »den größten Theil Deutschlands, und Striche von Ungarn, Böhmen [...]«²⁵⁰ bereist haben. Aufenthalte in Salzburg und Wien sowie in Italien sind auch über Personalakten nachzuweisen. Die habsburgische Reichshaupt- und Residenzstadt dürfte Pasterwiz allerdings nicht erst im Zuge der Erledigung diverser diplomatischer Aufträge in den 1780er Jahren kennengelernt haben, sondern schon früher auf Ferienreisen (»Vakanz« in Wien, Brief vom 15. Feb. 1782).

Die enge Verbindung mit der Beamtenfamilie Moll könnte bereits während Pasterwiz' Studienzeit in Salzburg zustande gekommen sein (1753–1755), denn bis Mitte der

248 Moll, *Prodromus*, Bd. 2 (H-Q), S. 508–509 [Herv.i.O.].

249 In der 1758 gedruckten *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* beschreibt Adlung eine spezielle Strategie der Notenakquise, die besonders ergiebig sei: Man fertige einen Katalog seines eigenen Musikalienbestandes an und erwarte selbiges von Briefpartnern. Dann könne man diese Listen austauschen, jene Stücke markieren, die man »noch nicht gesehen hat«, und in einem nächsten Schritt das entsprechende Material zum Kopieren oder Exzerpieren hin- und herreichen. Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt: J.D. Jungnicol Sen., 1758, Reprint Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1953, S. 726–728; zit. in: Widmaier, *Musikalienleihhandel*, S. 24f.

250 Moll, »Briefe an den Herrn Professor Heinrich Sander«, S. 326 und 473.

1760er Jahre war Karl Ehrenberts Vater im Umkreis des Ortes Thalgau unweit der fürsterzbischöflichen Residenzstadt Salzburg als Pfleger tätig. Ludwig Gottfried von Moll betätigte sich nachweislich auch als Organisator von Musikaufführungen: In der Äbtekorrespondenz des nur wenige Kilometer von Thalgau entfernten Benediktinerklosters Mondsee finden sich Briefe Molls, in welchen er den amtierenden Abt Bernhard Lidl (reg. 1729–1773) darum bittet, ihm für die Aufführung eines Musikdramas Klostermusiker, Musikinstrumente und Theaterkulissen zu leihen.²⁵¹ Den Anlass dieser aufwändigen Musikdarbietung nennt Moll in einem Schreiben vom 3. September 1760:

»[...] Eüer Hochwürden füge in eil gehorsamst an, dass Seine Hochfürstl[ich]e Gnaden, mein gnädigster Herr [Fürsterzbischof Sigismund Graf von Schrattenbach], mir haben sagen lassen, der Hochfürstliche den .9ten. dies Monats nach der Tafl nach Talgeu Reisen werden. [...] Das Drama wird ich vielleicht am Dienstag noch, oder am Mittwoch aufführen lassen, wie es etwan den Gnädigsten Herrn belieben wird, wobey dan die Gnad verhoffe Eüer Hochwürden zu bedienen.

Da mir dazu einige instrumenta abgehen, so bitte gehorsamst, mir s[e]lb[ige] [?] zu erlauben, nemlich Pauggen, ein grossen Violon, und was etwan noch abgehen wird. [...]«²⁵²

Einige Randbemerkungen in den Briefen von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart zeigen, dass Ludwig Gottfried von Moll und seine Gemahlin Leopoldine (geb. Cristani di Rall) mit der Familie Mozart eng befreundet waren.²⁵³ Als Gesandter des Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo in Wien wickelte Moll auch die Anwerbung Domenico Fischietti (ca. 1725–nach 1783) für die Stelle als erzbischöflicher Kapellmeister ab. Dies belegt ein Schreiben, das Fürsterzbischof Colloredo am 5. August 1772 an den salzburgischen Pfleger ergehen ließ. Darin heißt es: »In betreff des Fischietti werdet er in meinem heutigen Rescript meine entschließung vernehmen, übrigens habe ich noch beyzufügen, daß ich gerne sehete, wenn ihn Vagenseil und Hasse mir noch schriftlich rekommendirten.«²⁵⁴ In Anbetracht dieser Quellentexte können wir davon ausgehen, dass sich

251 Vgl. Renate Neubert, *Beziehungen zwischen dem Stift Mondsee und der Salzburger Benediktiner-Universität*, Diss. Universität Wien, 1968, S. 171–172.

252 Ludwig Gottfried von Moll, Brief aus Thalgau an Abt Bernhard Lidl von Mondsee vom 3. September 1760, Oö. Landesarchiv Linz, Stiftsarchiv Mondsee, Akten, Korrespondenzen 1492–1811, Korrespondenzen der Äbte, Sch. 464, Briefe an Abt Bernhard von weltlichen Personen 1759–1773, fol. 1r–1v; vgl. Lindner, *Musikpflege*, S. 476. Das Kloster Mondsee war im Jahre 748 gegründet worden und zählte somit zu den ältesten Klöstern Österreichs. Auf Geheiß Kaiser Josephs II. erfolgte allerdings 1791 die Aufhebung der Abtei, der Aktenbestand des Stiftes liegt deshalb heute im Oö. Landesarchiv. Vgl. ebd., S. 13.

253 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 1 (1755–1776), 262 (Nr. 129); Bd. 2 (1777–1779), 15 (Nr. 335); Bd. 3 (1780–1786), 101 (Nr. 585).

254 Brief des Fürsterzbischofs Hieronymus von Salzburg an Karl Ehrenbart [sic, richtig wäre: Ludwig Gottfried] Freiherrn von Moll in Wien vom 5. August 1772, Salzburger Regierungsarchiv, »Archiv« VI 83, zit.n. Richard Engländer, »Domenico Fischietti als Buffokomponist in Dresden«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2, Leipzig 1919/20, S. 321–352, hier S. 326–327. Vgl. hier Fn. 237. Die bei Engländer angeführte Adressatenangabe kann nicht korrekt sein, da Karl Ehrenbert zum betreffenden Zeitpunkt erst zwölf Jahre alt war.

die Bekanntschaft Georg Pasterwiz' mit den Freiherren Moll auch auf seine Etablierung in der Wiener Musikszene vorteilhaft ausgewirkt hat.

Pasterwiz teilte mit den Freiherren Moll einen einigermaßen autarken Lebensstil, der es ihm ermöglichte, seinen Handlungsspielraum weit über das für seinen Stand übliche Maß hinaus auszudehnen. Der Benediktinermönch erlangte diese Freiheit durch seine Stelle als Hofmeister in Wien, die dem Beamtenadel angehörenden Molls durch ihren Beruf als Herrschaftsverwalter und Berater des Fürsterzbischofs. Der Historiker Robert Hoffmann sieht hierin auch den Grund, warum das Amt des erzstiftlichen Pflegers derart beliebt war: »Einige dieser Familien repräsentierten über Generationen die staatliche Obrigkeit gegenüber der Landbevölkerung und wirkten allein durch ihre Verwaltungspraxis als Bindeglieder zwischen Stadt und Land.« Speziell in den fernab der hochfürstlichen Zentralstellen gelegenen Pfleggerichten war »ein Maximum an Eigenständigkeit und mitunter die Möglichkeit zu unkontrollierter Bereicherung«²⁵⁵ gegeben. Welch vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten diese privilegierte Stellung auch auf Ebene der Kulturpflege eröffnete, zeigt sich in den Biographien der Freiherren Moll. Bestand ein persönliches Interesse an Musik, erwies sich so manch einflussreicher Beamter auch diesbezüglich als Vermittler »zwischen Stadt und Land«.

255 Hoffmann, »Wissenstransfer durch Netzwerkbildung«, S. 136.