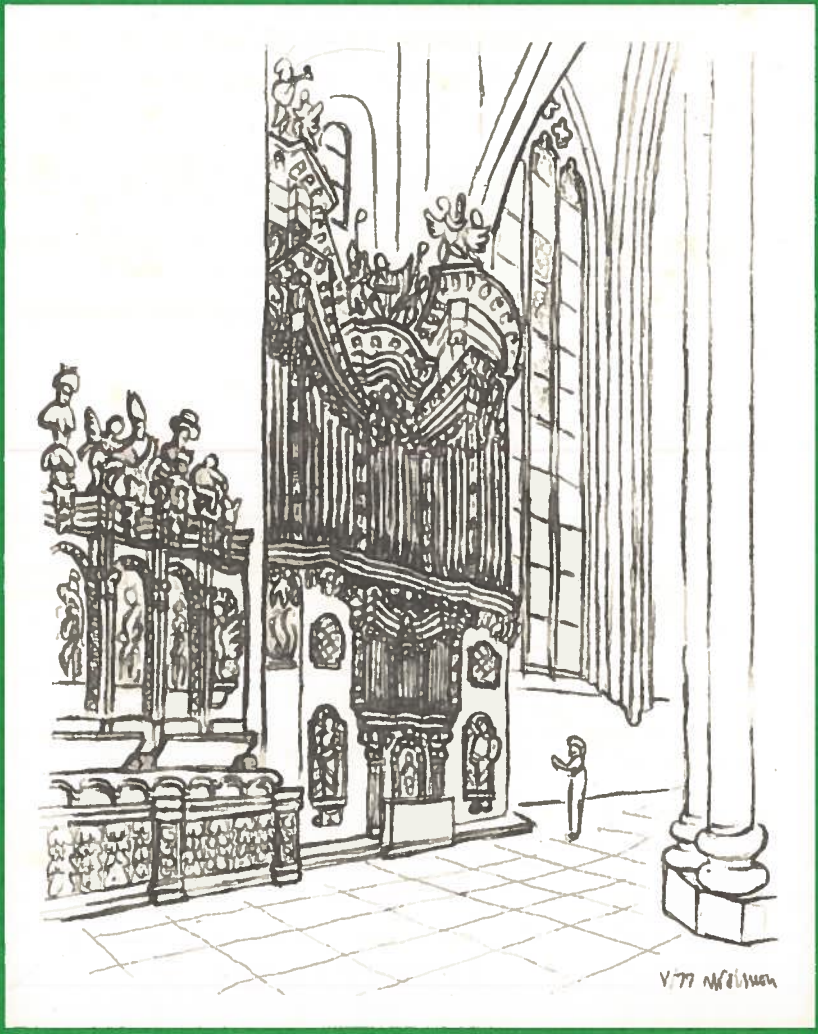
Stift Heiligenkreuz



800 Jahre Musikpflege

800 Jahre Musikpflege in Heiligenkreuz

Alois Niemetz

HEILIGENKREUZER VERLAG

Umschlagbilder:

Koberorgel und Giuliani-Chorgestühl
Federzeichung von Professor
Dr. Ing. Karl Simon

König David
Federzeichnung aus dem Heiligenkreuzer
Psalterium Codex 66 (1200)

Bildernachweis

Hermann Brühlmeyer, Baden - Wien, S. 11, 76, 85, 88, 113
Marzek & Co., Wien - Traiskirchen, S. 126
Fr. Meinrad Tomann, S. 43, 47, 48, 57, 72, 119
P. Albert Urban, S. 16, 69
Musikarchiv: die übrigen Aufnahmen

ISBN 3-85105-104-1

© 1977 by Heiligenkreuzer Verlag
Druck: Missionsdruckerei St. Gabriel, 2340 Mödling

Vorwort

Ursprünglich war vom Verlag eine Publikation „Orgeln und Organisten in Heiligenkreuz" beabsichtigt. Beim Sammeln der Unterlagen weitete sich das Thema zu einer Arbeit über die Musikpraxis in diesem Kloster, die man bis zu ihren Anfängen zurückverfolgen mußte. Dabei bildete das Antiphonar (Codex 20) aus dem ersten stiftlichen Jahrhundert eine ergiebige Quelle für die Choralpflege. Sie gibt einen Einblick in die Schulung, die manche Mönche befähigte, als Cantor mit einer Gründungskolonie auszuziehen.

Es wird in dieser Studie versucht, nicht nur den Wandel im Musikgeschehen, wie er sich in Heiligenkreuz darbietet, aufzuzeigen, sondern auch einer dieser Musikpflege innewohnenden Strahlungskraft nachzugehen.

Die Beziehungen zur Wiener Universität gestalteten sich schon seit ihrer Gründung sehr rege, bedingt auch durch das Cistercienserkolleg St. Nikolaus. Aus dieser Zeit sind drei „Magistri artium" nachweisbar. Es ist naheliegend, daß die Geisteshaltung der Frührenaissance in der Musikpraxis ihren Niederschlag fand. Tiefere Spuren hatte die Zeit nach der Glaubenserneuerung hinterlassen, gezeichnet durch schöpferische Persönlichkeiten. In der Frühbarocke war es der in Vergessenheit geratene P. Alberich *Mazak* (1609—1661), später der in vielen Archiven nachweisbare Klosterkomponist Franz Gerhard *Pruneder* (1696—1764) und am Ende dieser Stilperiode P. Clemens *Scheupflug* (1731—1805), dessen Requien (handschriftliche Kompositionen) in manchen Pfarren bis zur Jahrhundertwende gesungen wurden. In das 20. Jahrhundert hinein reichen drei Priesterkomponisten: Dr. Anton *Faist* und Dr. Rudolf *Klafsky*, die seit ihrer Sängerknabenzeit mit dem Hause eng verbunden waren, sowie der langjährige Regens chori, Dr. P. Norbert *Hofer*. Ebenfalls soll der großen Zahl derer gedacht werden, die von der Singschule her über die Musik im Kloster ihre Heimat fanden.

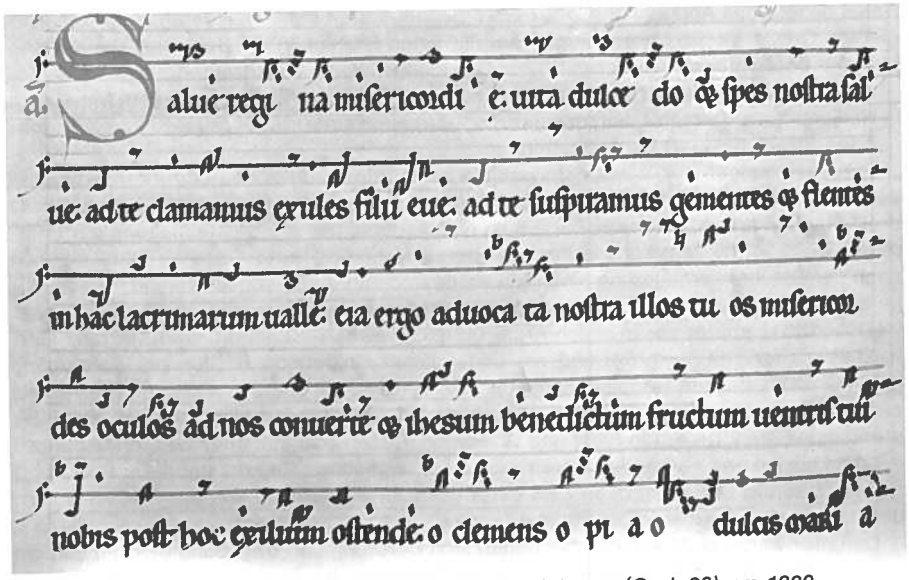
Darunter waren nicht wenige, bei denen sich Berufung und Begabung paarten und die sich als Regentes chori, Organisten oder als Sänger in den Dienst des „Opus Dei" stellten.

Für die stets liebenswürdige Hilfe und freundlichen Hinweise sei den Herren Dr. Theophil Antonicek, Herrn Dr. Otto Biba und Herrn Professor Dr. Alexander Weinmann gedankt, ebenso Herrn Professor P. Hermann Watzl für die zur Verfügung gestellten Daten aus dem Stiftsarchiv.

Nicht zuletzt bin ich dem Initiator, Förderer und Berater der Studie, meinem Bruder und Bibliothekar — *Pater Paulus* —, zu besonderem Dank verpflichtet.

Stift Heiligenkreuz, Fest Kreuzerhebung 1977.

Alois Niemetz



„Salve Regina misericordiae" aus dem Antiphonar (Cod. 20) um 1220.

I. Von der Gründung bis 1600

1. Das monastische Gotteslob

Im Spätsommer 1133 schickte das Cistercienserkloster Morimond[1] (Burgund) eine Kolonie von zwölf Mönchen unter Führung des Abtes *Godschalk,* eines österreichischen Adeligen, in die erste österreichische Cisterce Heiligenkreuz. Auf Bitten seines Sohnes Otto, der 1132 im Kloster Morimond mit 15 Gefährten den Cistercienserhabit genommen hatte, stiftete Markgraf *Leopold III.* am Orte Sattelbach im Wienerwald das Kloster, „das nun wegen des siegreichen Zeichens unserer Erlösung H e i l i g e n k r e u z genannt wurde".

Stephan Harding, der dritte Abt von Citeaux, hatte, um der Reformbewegung feste Grundlagen zu geben, vorerst die liturgischen Texte vereinheitlicht, und dafür eine „Normalbibel" geschaffen. Um möglichst authentische und übereinstimmende Choralmelodien zu erhalten, schickte er Mönche in die Sängerschule von Metz, dort die Gesänge sorgfältig abzuschreiben. Seit Karl dem Großen war Metz künstlerischer Mittelpunkt des nördlichen Frankenreiches. Deren Sängerschule war aus der römischen „Schola cantorum"[2] hervorgegangen und galt als treue Bewahrerin der traditionellen römischen Gesänge und ihrer Vortragsweise. Diese Melodien waren bereits hochentwickelte Musik, eine Musik, die sich im Laufe ihrer vielfältigen Geschichte aus kultischen Melodienmodellen zu musikalischen Melodiebildungen entwickelt hatte. Damit war die Möglichkeit zu neuen Formen nach musikalischen Gesetzmäßigkeiten gegeben.

Es entstanden wahre Kunstwerke, wie das dem *Hermanus Contractus* (Heriman von Reichenau, 1013—1054) zugeschriebene „Salve Regina"[3]. „In diesen Schöpfungen hat die abendländische Musik zum erstenmal ihren Klang frei und überzeugend verwirklicht. Hier beginnt ihre Geschichte." (Besseler)

Die Choralreform (1134—1148)

Das Metzer Antiphonar des Bischofs *Chrodegang* (8. Jh.), 100 Jahre später nach der jüngsten römischen Vorlage korrigiert, entsprach nicht den Vorstellungen der Reformer. Dennoch erklärte die „Carta Caritatis" (1119)[4] die Abschrift für alle Abteien als verbindlich.

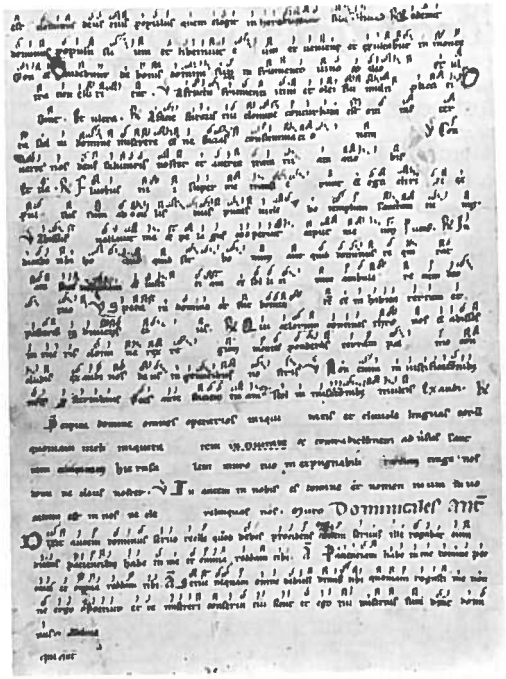
Mit diesen einheitlichen Büchern: „Missale, Evangeliar, Epistolar, Kollektenbuch, Gra-

[1] Morimond (an der Grenze von Lothringen und der Champagne gelegen), wurde als viertes Primarkloster, 1115, von Citeaux aus besiedelt. Im gleichen Jahr zog der hl. Bernhard in das dritte Primarkloster Clairvaux mit zwölf Mönchen ein.

[2] Die Schola cantorum war eine Körperschaft liturgischer Sänger mit der Aufgabe, die genormten Gesänge zu bewahren und zu verbreiten.

[3] Die Antiphon wurde von den Cisterciensern übernommen und gehörte in manchen Klöstern schon 1218 zum täglichen Offizium. Über Bitten König Ludwigs des Heiligen (1216—1276) bestimmten die Ordensväter 1251, das „Salve Regina" täglich nach dem Abendgebet zu singen. (Nach dem Sonderdruck aus „La Trappe", vgl. S. 87.) Im Codex 20 finden sich dazu keinerlei Hinweise. Hier steht das „Salve Regina" vollständig ausgeschrieben dreimal als Magnificat-Antiphon und einmal als Benedictus-Antiphon bei den vier Marienfesten (2. Februar, 25. März, 15. August, 8. September).

[4] Carta caritatis = Ordensverfassung. Regelt die einheitliche Disziplin, einheitliche Auslegung der Ordensregel des heiligen Benedikt und gleiche liturgische Bücher für die Neugründungen.



Das Blatt mit den linienlosen Neumen stammt aus einem Missale des 12. Jh.s. und dient als Vorsatzblatt für ein Missale aus dem 15. Jh. (Cod. 78).

duale, Antiphonale, Hymnar, Psalterium, Lektionar, Regel und Kalendarium" ausgerüstet, begann am 13. September 1133 das reguläre Leben in Heiligenkreuz, dem 88. Kloster des jungen Ordens. Vom „alten" Antiphonar (nach der Metzer Vorlage) sind spärliche Reste als Vorsatzblätter in einigen Handschriften des Heiligenkreuzer Scriptoriums erhalten geblieben; über die Musikpflege in den ersten 50 Jahren ist nichts aufgezeichnet. Anders verhält es sich zur Jahrhundertwende, wovon der Codex 20 ein beredtes Zeugnis gibt. Er enthält bereits den reformierten Cistencienserchoral.

Den umfangreichsten Teil nimmt das „Antiphonarium — quod cisterciensis canit Ecclesia" (Fol. 4^{v}—220^{r}) auf jeweils 13 Notenzeilen mit vier Linien (die F-Linie rot und die C-Linie gelb), der „Liber hymnorum" (Fol. 224^{r}—244^{r}), „Cantica" (244^{r}—250^{r}), ein. Weist schon das „Tonale"[5] des heiligen Bernhard (Fol. 220^{v}—222^{v}) darauf hin, daß der Codex als Handbuch des Cantors für den Choralunterricht diente, so zeugen die vertonten Merksätze mit Beispielen aus der Musiklehre von einem intensiven Schulbetrieb.

Vor dem Antiphonar steht der Prolog des heiligen Bernhard an „Alle, die dieses Antiphonar abschreiben oder daraus singen". Nach dem Tod des Abtes Stephan (1134) hatten die Äbte des Ordens ihn mit den Änderungen und Korrekturen des „älteren" Antiphonars" (Metzer Abschrift) beauftragt. Er habe mit ausgewählten Mönchen[6], die in der Theorie und Praxis erfahren waren, aus vielen verschiedenen Antiphonarien ein „ neues"

[5] Tonale oder Tonar heißen die mehr dem Unterricht als der Praxis dienenden Bücher, welche die Stücke nicht nach dem liturgischen Gebrauche, sondern nach ihren Tonarten ordnen (Wagner II, S. 151).

[6] Guido, Abt von Cherlieu, und Guido, Mönch von Longpont, gelten als die hervorragendsten Mitarbeiter.

ausgearbeitet und in diesem Buch niedergeschrieben, was in Melodien und Texten untadelig ist und vom Generalkapitel bestätigt wurde. In der folgenden Vorrede (Praefatio), die eigentlich ein Musiktraktat ist, werden die Änderungen ausführlich begründet *(1)*. Die „Guidonische Hand"[7] ohne Tonbuchstaben nimmt als Abschluß den restlichen Platz ein (Fol. 4^{r}). Summarisch kann man heute sagen: Die in langen Zeiträumen organisch und nicht nach vorher festgelegten Regeln gewachsenen Melodien wurden nach den Kriterien einer methodisch-spekulativ entwickelten Tonartentheorie geprüft und, was vom System abwich, behutsam variiert und angepaßt. Dieses System, welches die Cistercienser-mönche ihrer Reformarbeit zugrunde legten, „muß ob seiner Klarheit und Konsequenz zu den beachtlichsten Zeugnissen des mittelalterlichen Musikschrifttums gezählt werden *(2)*.

Nach einer eingehenden Untersuchung des Cistercienserchorals stellte Peter Wagner fest, „daß sich die Reform des Guido[8] nur auf einen sehr geringen Teil des liturgischen Gesanges erstreckte. Die meisten Stücke des Antiphonars und des Graduale hat sie überhaupt nicht berührt. So kann man in den ältesten cisterciensischen Handschriften Seite auf Seite durchgehen, wo die Tradition mit keiner einzigen Note verlassen ist" *(4)*.

Für das Graduale und Antiphonale waren die Gesänge der Metzer Tradition herangezogen worden, während neben ältesten Ambrosianischen Hymnen (mit byzantinischen und gallischen Elementen), auch neue aufscheinen. Diese Hymnen, möglicherweise im Schoße des Ordens geschaffen, und aus der Zeit des Chorales stammend, tragen Merkmale der „Modernität" von 1150 *(5)*. Aus den Ordinariengesängen, die zum größten Teil dem 11. Jahrhundert entstammen, wurde ein feierliches und einige einfache Ordinarien kompiliert. Obwohl die Sequenzen und Tropen[9] ihre hohe Blütezeit hatten, wurden sie als spätere Zutaten abgelehnt. Um 1147/48 war das Choralwerk beendet[10].

Einen besonders wertvollen Teil des Codex 20 stellt der „*Liber hymnorum*", von Fol. 224^{r}—244^{r} reichend, dar. Er gilt der Tradition nach als eine direkte Abschrift aus dem Originalkodex von Citeaux (heute in Dijon) und diente als Vorlage cisterciensischer Hymnik für eine Publikation der „Monumenta monodia medii aevi"[11]. Aus dem Normalkodex ging das Hymnarium mit den übrigen Gesangsteilen verloren. Nicht nur deshalb, sondern des gesamten Inhaltes wegen kann der Codex 20 als Primärquelle der cisterciensischen Choralistik angesprochen werden.

Musikerziehung in Heiligenkreuz um 1200

Für den Unterricht bestimmt war im Codex (Fol. 220^{r}) die dem Tonale vorangestellte, dreizeilige Gesangsübung über den Merksatz *Omnia quae disco non aufert fur neque la-*

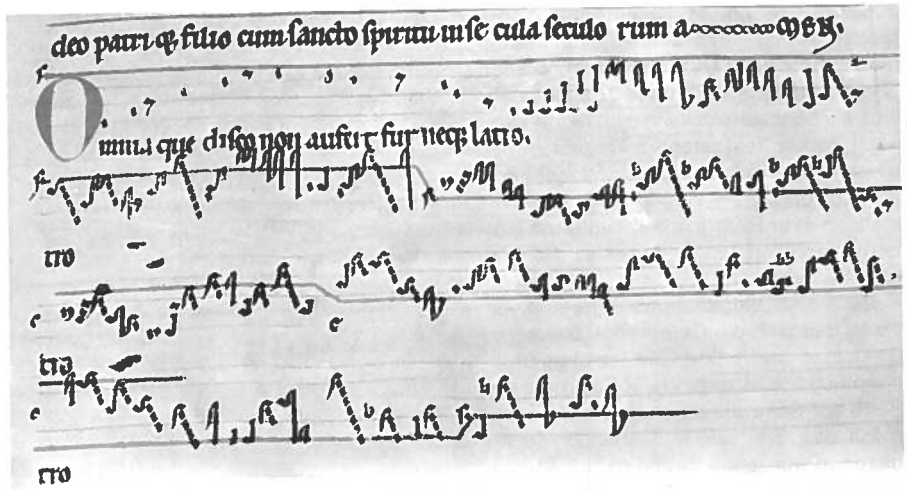
[7] Ein nach Guido v. Arezzo (um 992—1050) benanntes Hilfsmittel für Schüler. Den einzelnen Tönen entspricht eine bestimmte Stelle der Hand. Die „manus harmonia" galt schließlich auch als Symbol der „ars musica". Diese Bedeutung dürfte ihr auch hier zukommen.

[8] Guido von Cherlieu *(3)*.

[9] Der Tropus und die Sequenzen gehören den mittelalterlichen Formen an, sind also vielleicht abendländischen Ursprungs. Der Tropus ist eine textliche Erweiterung, syllabisch unter Melismen gesetzt oder auch eine textliche und melodische Neubildung. Die Sequenz stellt einen Sonderfall des Tropus dar, indem sie nur das langgedehnte Melisma des Alleluja-Jubilus für die Textunterlage verwendet. Der Unterschied zwischen beiden Formen besteht darin, daß der Tropus eingefügt, die Sequenz angehängt ist.

[10] Die im 17. Jahrhundert allgemein vorgenommene Anpassung der Choralmelodien an die figurale Musik wurde durch die von den Trappisten vorgenommene Restauration (1899—1903) wieder ausgemerzt. Seitdem verwenden beide Observanzen die gleichen Choralbücher.

[11] Hrsg. von Bruno Stäblein, Bd. I, Kassel - Basel 1956).



„Omnia quae disco . . ." Singübung aus dem Antiphonar (Cod 20) um 1220.

tro. Diese Lebensweisheit: „Alles, was ich lerne, nimmt mir weder Dieb noch Räuber", sollte gleich am Anfang über die Mühe des Musikstudiums helfen. Das Tonale, vom heiligen Bernhard autorisiert, beginnt mit einem Lehrer-Schüler-Gespräch über das System der acht Tonarten und belegt es mit Beispielen. Nach der Darstellung des achten Tones wird die weitere wissenschaftliche Abhandlung abgebrochen[12] und die Anfangszeile des „Benedictus"[13] in allen acht Kirchentönen angeschlossen. Dann folgt wieder ein Merkvers: *Ter terni sunt modi . . .*[14]. „Dreimal drei Arten von Tonverbindungen gibt es, aus denen jede Melodie zusammengesetzt ist", nämlich die neun Intervalle. Melodisch auf- und absteigend folgen nach dem „unisonus" die weiteren, vom „semitonus" bis zum „tonus cum diapente" (große Sext) und schließlich der „sonus dyapason" (Oktav). Das Beispiel ist dem Musiktraktat des *Johannes von Affligem* entnommen[15]. Dort steht in der Vorlage noch der Hinweis: „Dieser Gesang ist auch Knaben zur Einführung in die Musik sehr nützlich."

Abschließend werden die vier „maneries" (Grundtonarten) in ihren authentischen und plagalen Formen mit den griechischen Bezeichnungen dargestellt, entsprechend den vier Tönen, die die Ordnung im karolingischen Tonar von Metz (9. Jh.) bestimmen: I. Prothus,

12 Schluß des Tonales. (Gerbert, Script. II, 230.) Der Schüler fragt nach metris, differentiis et versiculis. Lehrer: „Was du fragst, gehört nicht zum gegenwärtigen Gegenstand, zumal das Generalkapitel jede Änderung am Antiphonar des Guido untersagt. Suche dennoch nach im (Tractat) ‚de musica' des *Guido Augensis*, den er an seinen Lehrer Wilhelm, dem ersten Abt von Rievallis, schreibt. Dort kannst du darüber belehrt werden."

13 Das Canticum des Morgengesanges (Laudes).

14 Modus gilt auch für den „Tonabstand".

15 Früher Johannes Cottonius genannt, wahrscheinlich ein Schüler seines Abtes Fulgentius (1089—1121) von Affligem in Brabant (bei Brüssel). Er verfaßte um 1110 eine Musiklehre in 23 Kapiteln, die nicht theoretisch-spekulativ, sondern praktisch-didaktisch geschrieben ist. In der Darstellung der Musizierpraxis steht er auf der Höhe seiner Zeit.

Plagis prothi. II. Deutherus, Plagis deutheri, III. Tritus, Plagis triti. IV. Tetrardus, Plagis tetrardi *(6)*. In den cisterciensischen „maneries" sind die ursprünglichen „antiken" Modi greifbar, die dann erst von den „moderni" jeweils (nach der höheren oder tieferen Klanglage) in authentische und plagale geteilt wurden *(7)*.

Im Codex 213 (12./13. Jh.) steht eine anonyme Musikabhandlung auf zwei Seiten (Fol. 143vo und 144^{r}), die sich in ihrem Kern als fast wörtlicher Auszug aus zwei Kapiteln des Musiktraktates von Johannes von Affligem erweist.

Im Original ist das 2. Kapitel: „Vom Nutzen der Kenntnis der Musik und über den Unterschied zwischen Musiker und Sänger" und beginnt: *Videtur congruum . . .*

„Es scheint angemessen, in Kürze darzulegen, welchen Nutzen die Kenntnis der Musik verschafft . . . wie unumgänglich notwendig sie dem Kleriker ist . . . die darauf verwendete Mühe darf nicht gering angeschlagen werden . . . ein ausgebildeter Musiker schreitet immer richtig auf seinem Part fort, der mit der Theorie nicht vertraute Sänger hält nur durch Üben (nach dem Gehör) den richtigen Weg ein." Daran schließt unser Kompilator gleich das 21. Kapitel an (im Original betitelt: „Welchen Nutzen die von Guido geschaffenen Tonzeichen gewähren"). „Das gilt auch von den regelrechten musikalischen Neumen (d. h. solchen auf Linien); sie führen den Sänger den wahren und zugleich rechten Weg, so daß er, auch wenn er wollte, nicht irregehen kann . . . er muß achten, welche und wieviele Silben jedem Ton zugeteilt sind . . . welche Noten auf den Linien oder im Zwischenraum stehen . . . drittens, daß jeder Ton F mit roter Farbe und jeder Ton C mit gelber Farbe gekennzeichnet ist . . . Wenn diesen (Noten) Linien die Farben oder Schlüssel mangeln, so sind sie wie ein Brunnen ohne Aufzugseil."

Damit schließen die Zitate aus dem Johannes-Musikfragment und unser Autor beschwört den Leser *hoc autem praecipie moneo . . .*, „daß keiner denke, daß er ohne heißes Mühen die Palme auf dieser Rennbahn erlangen könne. Denn keiner wird gekrönt, der nicht recht gekämpft hat. Zuversichtlich aber verspreche ich dem, der sich bemüht hat, daß er in kurzer Zeit sich darin vollenden werde. das Ziel dieser Disziplin ist darauf gerichtet — dafür bin ich Experte —, daß jene Silben (der Solmisation), wechselseitig für alle Tonarten" — damit bricht die Abhandlung ab. Die Rückseite ist freigehalten. Ob unser Musikpädagoge noch einen Auszug aus dem letzten Kapitel des Johannes-Musiktraktates „Von der Diaphonie" bringen wollte? (Vgl. S. 10, Guido Augensis.)

Bei den Gesängen des Offiziums und beim Amte vereinigten sich die Stimmen der jungen Brüder[16] mit denen der Mönche zum gemeinsamen Gotteslob. Den Laienbrüdern war die westliche und um zwei Stufen tiefer gelegene Langhaushälfte zugewiesen, wo sie nur stumme Zuhörer blieben[17]. Laien (die Familienangehörigen der Lohnarbeiter) waren bis tief in die Regierungszeit Friedrichs III. (1440—1493) hinein zum „Opus Dei" der Mönche nicht zugelassen, für sie wurde vor der äußeren Klosterpforte um 1278 eine zur Pfarre Alland gehörige Leutkirche errichtet[18].

Jede Neugründung war dem Mutterkloster unterstellt und wurde von dort visitiert. Heiligenkreuz konnte in seinen ersten 200 Jahren, der ersten Blüte, selbst acht neue, nach einheitlichem Plan gebaute Klöster besiedeln. Fünf im ersten Jahrhundert (davon Zwettl 1138 und Lilienfeld 1203) und als letztes Neuberg, Steiermark, 1327. Die zur Neugrün-

16 Noch im 17./18. Jahrhundert wurden die Sängerknaben „Alumni" genannt.

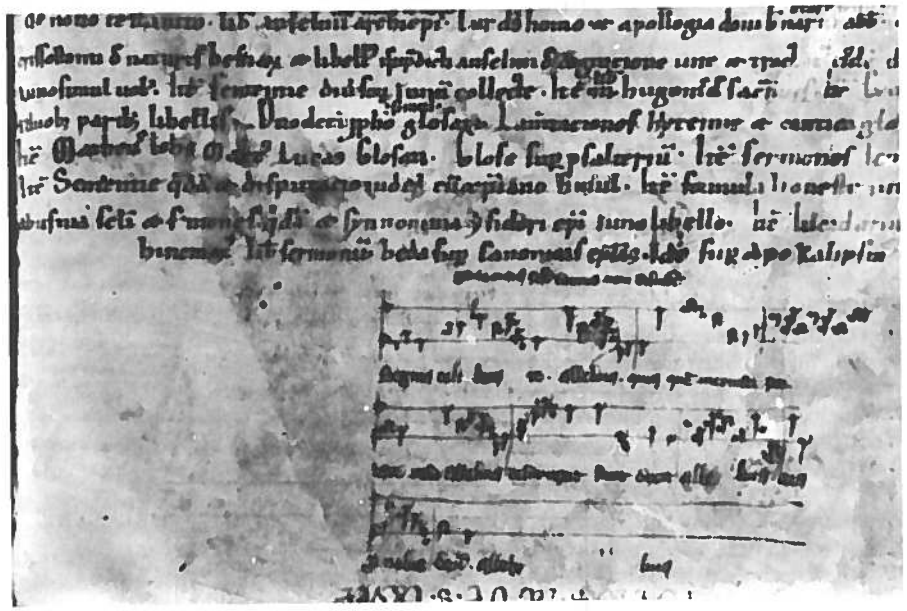
17 Sie nahmen an den Offizien nur an Sonn- und Festtagen teil, an den übrigen Tagen hatten sie eine bestimmte Anzahl Paternoster zu verrichten. Für die Lohnarbeiter und Familiares war das letzte Joch vorgesehen.

18 Die fehlenden Arbeitskräfte der Laienbrüder waren durch weltliche Arbeitskräfte ersetzt worden. Die Seelsorge gehörte nicht zum Ordensziel der Cistercienser. Sie wurde erst vom 16. Jahrhundert an betrieben.

dung ausgesandten Mönche hatten die notwendigen Bücher mitzubringen. Wenn auch diese Codices nach Anfertigung einer Abschrift an die Mutterabtei zurückgestellt werden mußten, kann man sich von der Wichtigkeit der Arbeit und dem notwendigen Fleiß der Mönche im hiesigen Skriptorium eine Vorstellung machen, da ja auch noch theologische Bücher und Urkunden geschrieben werden mußten.

Nach einem unter dem ersten Abte Gottschalk (1133—1147) angelegten Bücherverzeichnis zählte die Klosterbibliothek 69 Bände, die größtenteils aus der eigenen Schreibstube *(8)* stammen. Dieses Verzeichnis steht auf zwei Pergamentblättern, die in den Cod. 205 (12. Jh.) vorne so eingebunden wurden, daß die erste Seite auf dem Deckelinnern aufgeklebt ist. Die Aufzählung der Bücher beginnt auf der zweiten Seite und endet auf der dritten. Auf dem restlichen Platz steht als spätere Eintragung — bis jetzt unbeachtet — das „Regina coeli"[19] in diastematischen Neumen auf zwei Zeilen im Fa- und Do-Schlüssel notiert. Es ist möglich, daß noch ein Mönch aus Morimond das Verzeichnis angelegt hat. Ob es der Cantor war?

Für die Überwachung des Gesanges und für die Unterweisung im Choral war ein ausgebildeter Cantor notwendig, der sich auch unter den zur Neugründung ausgesandten Mönchen befinden mußte. Der Cantor hatte auf Grund seiner Vorbildung den Choralgesang anzustimmen, ihn zu lehren und die solistischen Teile vorzutragen; er hatte nicht nur die Gesangbücher, sondern auch die übrigen Bücher im „Armarium" (die heutige Annakapelle) zu überwachen und auszugeben[20]. Einige Namen von Cantoren sind aus Dokumenten überliefert: *Erchanger* 1285 und 1286, dann *Petrus* 1421, *Heinrich* 1437 und *Jodocus* 1516. Wurde in Kremsmünster zu dem Namen des Mönches die Art seiner Beschäftigung im Nekrologium hinzugefügt, so galt das als eine besondere Auszeichnung (Kellner S. 94).



„Regina coeli" auf dem Blatt mit dem Bücherverzeichnis (nach 1147, Cod. 205).

[19] Das Regina coeli zählt (nach Peter Wagner), zu den jüngsten der vier Marianischen Antiphonen und ist vor dem 12. Jahrhundert bis jetzt nicht nachweisbar. Darnach gehört diese Aufzeichnung (vielleicht) zu den ältesten.

Die Klosterschule

Die Verpflichtung der Klöster, Schulen zu unterhalten, beschränkte sich bei Cisterciensern auf solche, in denen der Nachwuchs herangebildet wurde. In der Frühzeit gestattete das Generalkapitel im Klosterbereich oder in klösterlichen Räumen den Unterricht nur für *iuvenes monachi,* Novizen bzw. *fratres iuniores.* Für jüngere Knaben, die später aufgenommen wurden, kamen zunächst die „studia primitiva" in Betracht; das Lesen und Schreiben; nachher das weltliche Wissen der Zeit in der Form der „Sieben freien Künste", zu denen die Musik zählte.

Aus einer Reihe von Handschriften der Heiligenkreuzer Bibliothek lassen sich Rückschlüsse über den Unterricht im Trivium und Quadrivium machen[21]. Während von der Grammatik des *Donatus* nur Fragmente erhalten sind, finden sich im Codex 138 (11. Jh.) und 312 (13. Jh.) wichtige Auszüge aus der 18bändigen „Darstellung der lateinischen Grammatik" des *Priscian* mit zahlreichen Beispielen. Im Codex 138 ist auch eine Zusammenstellung aller Zahlwörter von 1 bis 100 und der Metren beigefügt.

Der Codex 130 ist dem letzten römischen Philosophen *Boethius* gewidmet, der an Bedeutung für das Mittelalter gleich hinter *Augustinus* folgt. Nach der Darstellung des Glücksrades steht der Traktat des Lupus, Abt von Ferrières und Schüler des Hrabanus über die „metra" des Boethius, ein Hilfsmittel zum besseren Verständnis der schwierigen Versmaße. Daran schließt ein „accessus ad Boethium", eine biographische Einführung; weiter eine Beschreibung der neun Musen und eine Zeichnung, die den Boethius mit den Musen darstellt. Sie ist gleichsam das Titelblatt zu seinem letzten Werk „De consolatione philosophiae" (die Tröstungen der Philosophie), das er im Gefängnis (524) schreibt, den Tod der Hinrichtung vor Augen. Eine weitausholende Theodizee, in der die Probleme um Welt, Gott, das Glück, die Vorsehung, das Schicksal, den freien Willen zur Sprache kommen, besonders aber die Frage des Übels und der Gerechtigkeit Gottes. Der Text ist von gleichzeitigen Randglossen begleitet, an den sich zwei weitere Glossensammlungen in „Boethium" schließen.

Von besonderer Bedeutung für die mittelalterliche Schullektüre in Heiligenkreuz ist der Codex 227 (12. Jh.), der ein Florilegium des damaligen Autorenkanons bringt mit fünf profanen Dichtern — an erster Stelle Ovid, dann Horaz, Virgil, Lucan und Juvenal — und sieben christlichen: Juvencus, Boethius, Sedulius, Prudentius, Arator, Alcimus und Fortunatus. Abgeschlossen wird diese Sammlung mit dem liber proverbiorum des Godefrid von Winchester, Priors von Old Minster (gest. 1107), dessen Sentenzen meist antiken Autoren entstammten[22].

[20] Alberik *Höffner,* „Corona abbatum" 1684: Libri tam chori quam bibliothecae ... Viele Bücher, sowohl des Chores als auch der Bibliothek, meist die wertvolleren, wurden zur Türkenzeit teils gestohlen, teils durch Feuer vernichtet.

[21] Freundliche Mitteilung des Bibliothekars P. Paulus.

[22] Als Leitspruch für seine Auswahl zitiert der Verfasser des Florilegiums *Horaz* De arte poetica V. 333 „Aut prodesse volunt aut delectare poetae" (entweder nutzen oder ergötzen wollen die Dichter) und zweimal den Vers „Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci" (allen Beifall erringt, wer Nutzen mischt mit dem Süßen). Vgl. den Wahlspruch des Abtes Xaver Seidemann (1824—1841) Utile dulci. Wappen: Buch mit umschwärmten Bienenkorb.

Abschließend sei noch vermerkt, daß im ersten Bibliothekskatalog unter Abt Godschalk als Autoren die christlichen Dichter *Alcuinus, Hrabanus* und *Prosper* genannt sind.

Beginnende Mehrstimmigkeit

Ursprünglich kannte man in der Liturgie nur das wechselseitige Singen zweier Chöre (antiphonaler Gesang). Schon sehr früh kam bei responsialen Gesängen in den solistischen Abschnitten der Cantores ein paralleles Singen in Quarten oder Quinten auf, wobei der Cantus die Oberstimme bildete[23]. Dieses improvisatorische Singen bedeutete eine klangliche Bereicherung des Chorales, die den festlichen Charakter unterstrich.

Der Tonraum unter der Hauptstimme erwies sich bald als Bereich für die neue Stimme zu eng. Sie kreuzt sich mit der Hauptstimme und erlangte im 11. Jahrhundert noch größere Freiheit, als die liturgische Melodie auch tonräumlich zur Fundamentstimme, zur tieferen Stimme, wurde. „Ein Schritt folgt aus dem andern: zunächst ist nur die neue Klangregion, in der die neue Begleitstimme sich abspielt, das Neue; dann tritt die eigene Melodiebewegung, später der eigene Rhythmus, zuletzt auch der eigene Text hinzu. Alles spielt sich deutlich zwischen 900 und 1200 im Abendland ab. Der homophone Ausgangspunkt des Parallelorganums tritt rasch völlig in den Schatten *(9)*. Im monastischen Bereich folgt man im allgemeinen nicht dieser Entwicklung, und wenn, dann war dies zumeist nur eine vorübergehende Erscheinung. Man hielt vielmehr an dem einfachen, organalen Singen fest, als der besonderen Form des Choralgesanges. Vom Inhalt her betraf es weiterhin nur bestimmte Teile der Messe und des Offiziums (Kyrie mit Tropen, Responsorien usw.), deren solistische Teile die Gesänge an den Festtagen bereicherten. Johannes von *Affligem* hatte um 1110 anstelle des parallelen Singens die Gegenbewegung im alten Organum zum Gesetz erhoben. Hiefür verfaßte der Cistercienser Guido *Augensis* (*Guy d'Eu*, vgl. Anm. I/3) für die Praxis 22 Regeln in seinem „Tractatus de organo" *(10)*. Durch ein stetes Kreuzen der beiden Stimmen (das eigentlich als „Diskantieren" zu bezeichnen ist) wurde der Tonraum des alten Organums zu einem neuen Klangerlebnis.

Dieser Organalstil mit der zentralen Melodie (vor allem in der Oberstimme) blieb als „alter Kirchenstil" Jahrhunderte hindurch — auch in Heiligenkreuz (vgl. S. 13) — lebendig, während die künstlerische Entwicklung zum polyphonen Kunstwerk führte. Die Jahrzehnte um und nach 1200 bedeuteten aber mit den Organa der Notre-Dame-Kunst einen Wendepunkt, und zwar „die endgültige Trennung der europäischen Musiksprache von der Gregorianik (Besseler).

Doch waren schon vorher Klagen über einen weltlichen Geist in der kirchlichen Musik laut geworden. Nicht nur der Cistercienserabt *Aelred* von York (gest. 1166), der u. a. das Falsettieren über ausgehaltene Cantustöne (wahrscheinlich auch des weibischen Charakters wegen) zurückweist *(11)*, sondern auch der Bischof von Paris ordnet 1198 an, daß die mehrstimmigen Gesänge (Responsorien, Benedicamus, Alleluja, Graduale), „in organo (d. h. zweistimmig), vel triplo, vel quadruplo, zu singen seien" *(12)*. Mit diesem Thema befaßte sich 1217 ebenfalls das Generalkapitel. Zwei Äbte wurden beauftragt, eine Verweltlichung bei den Gesängen in den englischen Abteien Dore und Tintern zu untersuchen. Es dürfte sich dort vor allem um die Anwendung der im Volkstum begründeten Terzenzusammenklänge gehandelt haben. Im nächsten Jahrhundert mußte sich das

23 Diese Ausschmückung war im 9. Jahrhundert schon etwas Altgewohntes und hieß Diaphonia. Die landläufige Bezeichnung war Organum.

Der gotische Hallenchor (1295).

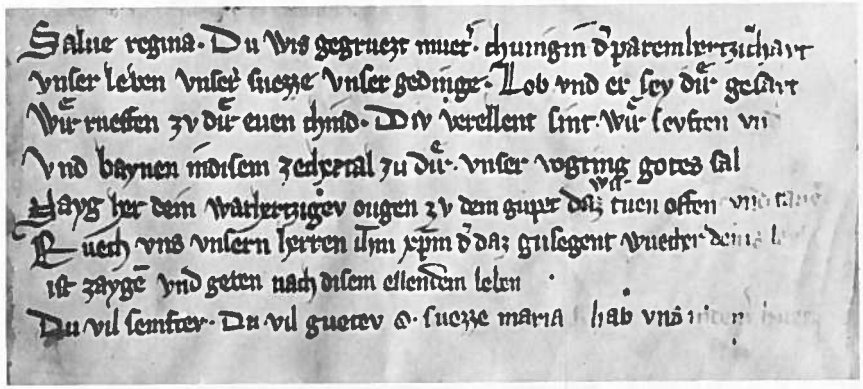
Generalkapitel abermals mit der Mehrstimmigkeit auseinandersetzen. Es verfügte 1302, daß keine neuen Formen bei den kirchlichen Gesängen in Anwendung kommen dürfen, sondern ausschließlich der alte Kirchenstil beizubehalten sei, „modus antiquus totaliter observetur" (Canivez, Statuta Ord. Cisterciensis).

Es war das aus der Weite und Architektur des Raumes geborene Klangerlebnis, das mit Licht und Farbe eine Einheit ergab, eine Einheit, die nicht nur eine sinnenhafte, sondern auch eine geistige war, entsprechend dem theologisch-philosophischen Weltbild der Epoche, die die scholastische genannt wird.

Der Heiligenkreuzer Hallenchor mit seinen hochgezogenen Säulen und riesigen Glasgemälden[24] verkörpert jene Geisteshaltung der hochgotischen Kunst.

Nicht nur religiöse Motive (Ablaßgewinnung), sondern auch dieses im neuen Stil und vollendeter Form errichtete Bauwerk zu sehen, sowie die Gelegenheit, Kirche und Kloster zu betreten, mögen die vielen Gläubigen bestimmt haben, das Kloster in der Weihewoche als Ziel ihrer Pilgerfahrt zu wählen.

„Zur Weihe am zweiten Sonntag nach Ostern, 1295, strömte so viel Volk zusammen, daß es nicht nur das Kloster, sondern den ganzen Wald im Umkreis einer halben Meile belegte. Jedermann, ob Mann oder Frau, stand der Zutritt zu bestimmten Räumen der Klausur offen, die ganze Weihewoche hindurch." Beeindruckt von den klangbetonten Gesängen der Mönche folgte die Menge ergriffen der Liturgie in dem von gedämpftem Lichte durchfluteten Chorraum. Diesem einmaligen Erlebnis konnten „plötzlicher Schneefall, Kälte und Erfrierungstod mehrerer Menschen keinen Eintrag tun. Das Kirchenvolk erfüllte dann auch, zu tiefem Widerhall geweckt, die Abteikirche mit seinen Rufen und Gesängen. Denn die Zeit des Bemühens um das Glaubensgut war auch eine Zeit tiefer Volksfrömmigkeit, die zu einer reichen Quelle volkssprachlicher, geistlicher Lieder wurde[25].



Deutsches „Salve Regina" (13. Jh.).

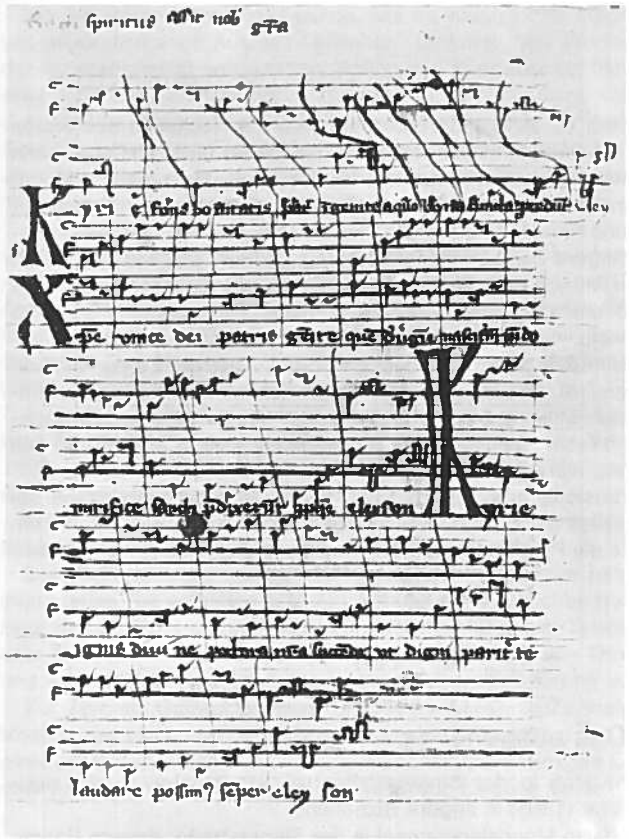
[24] Bezüglich der Glasfenster war das Generalkapitel bis 1256 zu keinerlei Konzessionen bereit. Die Ordensväter erlahmten aber dann allmählich in ihren Ermahnungen, bis sie um 1330 eine künstlerische Betätigung des Ordens einfach zur Kenntnis nahmen. (Josef Saur, in: Studien und Mitteilungen des Benediktiner-Ordens, Salzburg 1913.) Die erhaltenen Glasfenster zählen zu den kostbarsten des Mittelalters.

[25] „Die ganze Welt jubelt das Lob des Heilandes auch in der Volkssprache, am meisten ist dies bei den Deutschen der Fall" (Probst Gerhoch von Reichersberg, 1093—1163) in seiner Psalmenerklärung.

Das private Beten als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit, insbesondere in der Marienverehrung, war auch bei den Mönchen beheimatet. Wir finden im Codex 251 aus dem 13. Jahrhundert ein deutsches „Salve Regina" teilweise gereimt und mit volkstümlichen Wendungen bereichert.

Zur Zeit der Heiligenkreuzer Kirchweihe erlebte auch die Cistercienser-Abtei Heilsbronn ihre größte Blüte. Sie verfügte über hochqualifizierte, musikalische Kräfte, die es Abt *Konrad* (1282—1320) ermöglichten, zwei Mönche in die Bischofsstadt Regensburg zu entsenden, um die mehrstimmige Musik einzuführen[26].

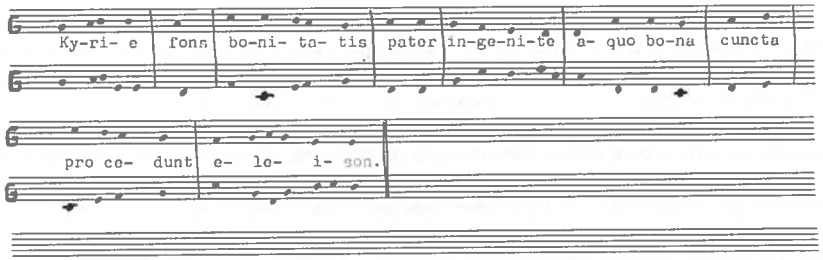
Daß im „alten Kirchenstil" nach Jahrhunderten in Heiligenkreuz noch gesungen wurde, bezeugt das Missale (Cod. 157) aus der Grangie[27] Mönchhof. Es enthält ein Kalendarium für das Jahr 1375 und in einem Anhang verschiedene Choralgesänge, die wahrscheinlich



Kyrie-Organum aus dem Missale (1375, Cod. 157).

[26] Die weiterentwickelten Formen zur echten Mehrstimmigkeit erforderten bereits mehr theoretische Kenntnisse. Kremsmünster führte die nun „komponierte" Musik 1275 ein, schaffte sie aber wahrscheinlich noch vor dem Papstverbot (1324/25) wieder ab (Kellner, S. 85).

[27] Ein Wirtschaftshof östlich des Neusiedler Sees.



Übertragung des zweistimmigen Organums

(nach Kurt v. Fischer), aus dem 15. Jahrhundert stammen. Auf der Rückseite des ersten Blattes der Gesänge steht als zweistimmiges Organum das „Kyrie fons bonitatis" samt Tropen [28] in gotischen Neumen auf fünf Zeilen notiert *(14)*. Das zweite Blatt fehlt.

Ein sorgfältig geschriebener Hymnus zu Ehren der *heiligen Katharina* weist nach der südlich gelegenen Grangie und Siedlung Podersdorf, wo die Heilige zweite Kirchenpatronin war. Podersdorf wurde längere Zeit von Mönchhof aus pastoriert. Das Missale wurde dort sicher benutzt, und der Mönchhofer Zelebrant sang vielleicht mit dem Grangiarius (Hofmeister der Grangie) Amt und Vesper an besonderen Festen. Daß zwanglos Gesänge aneinandergereiht wurden, kann man auf die Constitutio des Papstes *Johannes XXII.* zurückführen: in Kirchen, wo keine Sänger zur Verfügung standen, hatte der Zelebrant auch die Gesangsstücke zu singen *(15)*. Der Mönchhofer Pfarrer schrieb so fallweise die entsprechenden Gesänge in sein Missale ein. Aufgrund dieser Vorschrift standen sogenannte „Missalia plenaria" vielfach in Verwendung. Zu erwähnen wäre noch, daß von den Ordinariengesängen ein Gloria marianische Tropen enthält.

Nach der letzten Klosterbesiedlung (Neuberg 1327) verminderte sich der Stand der Religiosen katastrophal. Bestand der Konvent 1347 noch aus 40 Priestern und 25 Laienbrüdern (Koll, S. 99), so raffte die Pest 1349 von Pfingsten bis Michaeli 53 Religiosen hinweg (Frey, S. 25).

2. Das ausgehende Mittelalter

Durch das Cistercienser-Kolleg in der Singerstraße trat das Kloster zu der neugegründeten Wiener Universität (1365) in engere Beziehung.

Das *St.-Nikolaus-Kloster* (falso Magdalenerinnen) in der Singerstraße, dessen Räume für die theologische Lehranstalt adaptiert wurden, war eine Filiation der *Cistercienserinnen von St. Nikolaus* (Nicolaeerinnen, gegründet vor 1200), in der Niklasvorstadt vor dem

[28] Vgl. S. 5, Fußnote 9.

Stubentor. In jenem Tochterkloster, das kurz vor 1228 von Heiligenkreuz aus gegründet wurde *(16)*, wirkte bereits 1245 der gelehrte Heiligenkreuzer *Gutolf* (gest. um 1300) als Beichtvater und Lehrer der Nonnen. Als 1385 mit der Errichtung der theologischen Fakultät das Kolleg in dem Kloster untergebracht werden sollte, überließen die Klosterfrauen, von Herzog *Albrecht III.* finanziell entschädigt und mit Rückgabeanspruch, das Haus der Universität. Die Lehranstalt war mit ihren eigenen Professoren der Universität angeschlossen, doch disziplinär Heiligenkreuz unterstellt.

Vom Generalkapitel wurden 1452 Regeln und Statuten ausgearbeitet und Abt (Dr.) *Johannes Poley* gleichzeitig beauftragt, sein besonderes Augenmerk St. Nikolaus zuzuwenden. Von 1385 bis 1482 studierten an der Anstalt 167 Cistercienser aus 28 Klöstern. Davon waren 18 Religiosen aus Heiligenkreuz und sechs wirkten als Professoren in dieser Zeit *(17)*.

An der „Mater Rudolfina" wurde, wie an allen Hochschulen dieser Zeit, „Musik in für uns unvorstellbarem Ausmaß betrieben" (Schenk). Vier Wochenstunden waren hiefür an der Artistenfakultät vorgesehen. Schon das Baccalaureat (der erste akademische Grad) erforderte die Kenntnis der spätantiken Musikabhandlung von Boethius (gest. 525) und der „Musica speculativa" (1323) des *Johannes de Muris* (gest. nach 1351), des führenden mittelalterlichen Theoretikers. Er war ein kühner Verfechter der „ars nova", das heißt, „des nunmehr Kontrapunkt genannten mehrstimmigen Tonsatzes, der sich von der Bevormundung des gegebenen Tenors losgelöst hatte" (Riemann, vgl. Sacht, S. 11).

Als „Magister artium" ist in Heiligenkreuz der Mönch *Andreas von Langenstein* (1368) überliefert, einer der ersten Doktoren der Theologie, nachdem diese Fakultät endlich errichtet werden konnte. Ferner die Professen *Bartholomäus* (1394) und *Georg* (1397), der Abtsekretär am Bas(e)ler Konzil (1434) und spätere Abt *Heinrich Pasler* (1435—1442) und Bartholomäus (um 1448). Es ist naheliegend, daß durch die Erkenntnisse der „Ars musica" die lebendige Musikausübung beeinflußt und der Aufgabenkreis der Cantores *Petrus* (1421), *Heinrich* (1437) erweitert wurde.

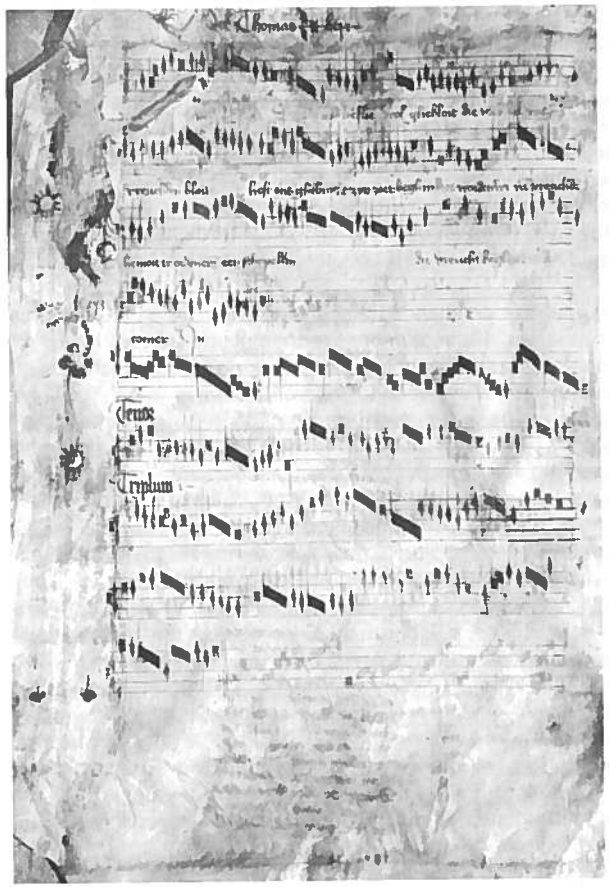
So finden wir auch einen Hinweis auf eine mehrstimmige Musikpflege unter der Regierung Abt Heinrichs in einer Eintragung im „Wienerischen Grundtbuch"[29] aus dem Jahre 1438. Danach erhält „cuilibet cantori"[30] im Kloster zum Heiligen Kreuz eine „bona mitra"[31] und alle einen Lebzelten.

Auch die in jüngster Zeit aufgefundenen Liederfragmente könnten eine zeitgenössische Musikpflege außerhalb der Liturgie bezeugen.

Den Einband eines Trumauer[32] Rechenbuches aus dem Jahre 1615 bilden zwei Pergamentblätter. Sie enthalten in einer um 1400 gebräuchlichen Notation drei vollständige und zwei Bruchstücke dreistimmiger Liedmotetten (Diskant, Tenor und Triplum) in flämischer bzw. lateinischer Sprache. Zwei Kompositionen sind von Thomas *Fabri*, der Geistlicher und von 1412 an Kapellmeister an der St.-Donatius-Kirche in Brügge war *(18)*.

Zur Zeit, als Guillaume *Dufay* (um 1400—1474) die Zentralgestalt des burgundischen Musikkreises war, und Gelehrte und Künstler (Hubert und Jan *van Eyck)* am Hof von Dijon einander trafen, stellten diese burgundischen dreistimmigen Chansons und Liedmotetten eine Art Hausmusik dar, die in Heiligenkreuz Eingang fand.

[29] Freundliche Mitteilung des Archivars Prof. P. Hermann Watzl.
[30] Als „Cantores" wurden Berufsmusiker bezeichnet, die zumeist in kirchlichen Diensten standen.
[31] Eine Kopfbedeckung burgundischer Provenienz.
[32] Gut und Ort im Bezirk Baden. Vom Nachfolger des Stifters Leopold IV. zum notwendigen Lebensunterhalt dem Kloster geschenkt (1138).



Liedmotetten von Thomas Fabri um 1412.

Im Jahre 1435 wurde der Mag. art. Heinrich *Pasler* als Nachfolger von Johannes von *Spangenberg* zum Abt gewählt. Nach der Rückkehr vom Basler Konzil hatte Abt Johannes resigniert und trat als Novize in die Kartause Gaming ein. Abt Heinrich genoß bei *Friedrich III.* großes Ansehen, sodaß er 1442 mit einigen anderen zum Statthalter von Österreich bestellt wurde, als Friedrich zur Königskrönung nach Aachen reiste. Im gleichen Jahr starb Abt Heinrich.

Nach *Georg II.* (1442—1447) wurde 1447 Johannes *Ittstein* (Abzehn) zum Abte postuliert. Er war bereits Arzt, ehe er das Ordenskleid in Bronnbach a. d. Tauber nahm. Nach seinen theologischen Studien am Cistercienser-Kolleg in Wien promovierte er zum Doktor der Theologie. Kurze Zeit darauf war er Professor und zweimal Dekan der Fakultät. Er stand auch dem Ordenskolleg St. Nikolaus vor. Die Universitätskataloge jener Zeit nennen überhaupt viele Cistercienser als Doktoren und Dekane *(19)*. Der hochgebildete Abt stand mit dem Humanisten Enea Silvio *Piccomolini* in Verbindung. Dieser war „Poeta caesareus" und Geheimschreiber Friedrichs III. Als Bischof von Triest (1445) kam er 1449 während eines Aufenthaltes in Baden zu einem dreitägigen Besuch nach Heiligenkreuz. Zurückgekehrt, schreibt er an Abt Johannes, er bedaure zutiefst, daß er ihn nicht angetroffen habe und dankt für die freundliche Aufnahme. Er sei von dem geistigen Reichtum der Bibliothek tief beeindruckt, den er über die größten Schätze der Welt stellt.

Enea Silvio ging als Papst *Pius II.* (1458—1464) in die Geschichte ein. Auf Grund der guten Beziehungen zum Hof und zur Universität war Abt Johannes ausersehen, am 15. August 1450 anläßlich der Grundsteinlegung des zweiten Turmes im Stephansdom das Hochamt zu zelebrieren *(20)*. Nach seiner Resignation 1451 finden wir ihn 1452 als Abt in seinem Heimatkloster, wo er nach segensreicher Tätigkeit 1459 stirbt.

Nicht alle Jahrzehnte dieses 15. Jahrhunderts waren von solch regem kulturellem Leben durchdrungen. Stark beeinträchtigt war das Geistesleben schon im ersten Jahrzehnt durch den Bruderzwist der Habsburger Fürsten, wobei es 1408 zu Plünderungen kam. Nach der zweiten Jahrhunderthälfte mußte Heiligenkreuz weitere folgenschwere Heimsuchungen über sich ergehen lassen. Im Jahre 1462 wurden Kirche und Kloster durch einen rasch um sich greifenden Brand eingeäschert. Und als die Habsburgerfehde wieder aufflammte, erlitt das Kloster, insbesondere durch die Plünderungen von 1462 und 1463, neuerlich schwere Schäden. Dazu kamen infolge der politischen Wirren die Einfälle der Ungarn, die die stiftlichen Besitzungen verwüsteten. Neben diesen materiellen Verlusten war es aber die geistige Not, die in der Zeit des Verfalles der monastischen Kultur immer spürbarer wurde.

In *Jodokus* begegnen wir 1516 dem letzten Cantor dieses Zeitabschnittes; er wird später auch als Prior genannt.

Trotz der trüben Zeit hatte Heiligenkreuz an innerer Kraft nichts eingebüßt. Es konnten die beschädigten Kapellen von Mayerling und Thallern wiederhergestellt und geweiht werden, ebenso die Erasmuskapelle (später Bernhardikapelle) im Kloster und die Nikolauskapelle vor dem Kloster. Doch als die Türken 1529 und 1532 einfielen, mußte der bereits zusammengeschmolzene Konvent fliehen.

3. Die Klosterschule wird Singschule

Das ausgehende Mittelalter wurde immer mehr von der neuen Geistesströmung erfaßt, die im Menschen ihren Mittelpunkt sah und so eine Verweltlichung, Säkularisierung des Denkens bewirkte. Dem entsprach auch ideell das neue mehrstimmige Musiziergut. Zur Ausführung mußten Laien herangezogen werden, denn es bedurfte gutausgebildeter Kräfte. Die figurale Musikausübung verdrängte aber nur allmählich die monastisch-konservative Musikpraxis. So kam es, daß im 15. Jahrhundert, in dem die Niederländer ihre Kompositionen zu kunstvollen Gebilden steigerten, die organale Musikausübung mit ihren zweistimmigen Formen noch vielenorts in Übung war. Nicht nur in Österreich, sondern auch in vielen Kirchen des übrigen Abendlandes. Dazu mag die Empfehlung des Papstes

Johannes XXII. vom Jahre 1324/25[33] beigetragen haben sowie die Reformbestrebungen im 15. Jahrhundert (Basler Konzil). Für das zähe Festhalten am alten Kirchenstil aber war der Mangel an qualifizierten Kräften ausschlaggebend. So konnte die organale Kunst ihre wesentliche Aufgabe, zur Devotion zu führen, 500 Jahre erfüllen, ehe sie zum Erlöschen kam.

Mit dem beginnenden 16. Jahrhundert war nun die modern-höfische Musikpraxis überall heimisch geworden. „Dome und Stifter" waren nach dem Vorbild der geistlichen und weltlichen Höfe darangegangen, sich eigene Kantoreien zu halten, wobei der Einfluß der Universitäten nicht unterschätzt werden soll, der in Heiligenkreuz bedeutend war.

Österreich war zu dieser Zeit politisch so geschwächt, daß es den vordringenden Türken bis vor Wien keinen nennenswerten Widerstand leisten konnte. Das von allen Insassen geräumte Kloster wurde 1529 und 1532 zerstört, und alle seine Besitzungen wurden verwüstet.

Heiligenkreuz befand sich so, verarmt insbesondere durch die harten Kriegstributionen und inmitten einer von Religionswirren erschütterten Zeit, in einer fast ausweglosen Lage. Doch Abt Johannes *Hartmann* aus Überlingen verzagte nicht. Nach seiner Rückkehr begann er mit den eintreffenden Religiosen sogleich den Wiederaufbau. Mit Hilfe der angeworbenen Landsleute der aus dem Schwäbischen stammenden Äbte gelang er nach und nach. Aus Repräsentationsgründen erhalten nun auch die Heiligenkreuzer Äbte[34] das Recht der Pontifikalien, das 1542 an Hieronymus *Feigl* (1536—1543) aus Überlingen und seinen Nachfolgern verliehen wurde. Um diese Zeit werden auch Ausgaben für ein Positiv im Wiener Hof verzeichnet (vgl. S. 22). Die ersten Schritte zu einer tiefgreifenden Restauration unternahm Abt Konrad *Faber* (1547—1558), ebenfalls aus Überlingen, ein Neffe des Abtes Johannes. Bevor er von seinen Mitbrüdern gewählt wurde, war er als 30jähriger dem Rufe als Abt des Neuklosters in Wiener Neustadt gefolgt.

Ein besonderes Anliegen des Abtes Konrad war eine der Zeit entsprechende Schule[35]. Um einen dafür geigneten Raum zu schaffen, ließ er 1548 das alte Calefactorium (Wärmestube) vergrößern, dazu nebenan eine Schlafstelle für einen „Ludimagister" (Schulmeister) errichten und 1555 mit Tapeten und fließendem Wasser ausstatten. (Mit diesem Ausbau dürfte trotz der Religionswirren die Wiederherstellung der Schule nach den Zerstörungen in den Türkenkriegen erfolgt sein.) Sie diente nun nicht mehr ausschließlich dem Klosternachwuchs, sonden auch, um Knaben für den figuralen Gesang heranzubilden. „Einem Schulmeister auff die jungen Brüder (vgl. S. 7) seindt geben worden 30 gulden", wird 1558 berichtet *(21)*.

Im Visitationsprotokoll von 1556, in dem die Religiosen namentlich angeführt werden, scheinen auch zwei zwölfjährige Knaben, *Paul* und *Johann,* auf. Die Namen der Knaben werden später nicht mehr genannt. Die beiden waren sicher Chorknaben. Ebenso ein aus Überlingen gebürtiger *Valentin,* der dann 1570 als „Chorista" bezeichnet wird. Nach den festgehaltenen Daten wurde er um 1538 geboren und kam mit ungefähr 14 Jahren nach Heiligenkreuz. Die Profeß legte er zwei Jahre später (1554) ab und wurde 1562 Priester *(22)*.

33 Mit der Entwicklung des mehrstimmigen Musizierens war weltliches Gedankengut tiefgreifend in die Liturgie eingedrungen. Der Papst suchte diese neuen Tonsätze durch ein Verbot zu eliminieren. Dagegen empfahl er eine Mehrstimmigkeit, die n u r den liturgischen Text und den Choral als zentrale Melodie enthält.

34 Heiligenkreuz folgt hiemit im Abstand den Klöstern Neukloster (1440), Rein, Neuberg (1444/45) und Lilienfeld 1461 (Brunner, Cist.-Buch).

35 Nach dem Berichte der nieder- und oberösterreichischen Prälaten an Kaiser Maximilian II. aus dem Jahre 1567 bestanden zu dieser Zeit an den meisten Klöstern keine Schulen (24).

Aus spärlichen Aufzeichnungen am Ende dieses Jahrhunderts läßt sich eine Kantorei nachweisen. Aus fremden Quellen wissen wir auch von einem Kantor, der trotz seiner kurzen Lebenszeit zu den bedeutsamsten Komponisten seiner Zeit in Österreich zählt, nämlich Blasius *Amon (23)*. Um 1568 kam der gebürtige Tiroler als Singknabe nach Innsbruck an den Hof Erzherzog Ferdinands, der mit der „schönen" Philippine Welser vermählt war[36]. Nach der Mutation studierten Amon und andere Kameraden mit einem fürstlichen Stipendium drei Jahre in Venedig. Zu dieser Zeit war Andrea *Gabrieli* (um 1510 bis 1586), der bedeutendste Vertreter des harmonisch-färbigen, festlichen Prunkstiles neben Claudio *Merulo,* Organist zu San Marco.

Nach Innsbruck zurückgekehrt, mußte Amon bittere Enttäuschungen hinnehmen. Sein väterlicher Freund, der Guardian des Franziskanerkonvents, hatte die Stadt verlassen und war mit einigen seiner Brüder in seine Provinz zurückgegangen. Kaum zwei Jahre hernach widmete Amon 1582 sein erstes Werk „Liber cantorum" dem Abt Johannes *Rueff* von Zwettl, dem *Gallus* schon vorher einen Band Messen dediziert hatte[37]. Wie Amon als Kantor zu Abt Rueff kam, weiß man nicht. Aus der Widmung kann entnommen werden, daß der 22jährige Komponist dem Abt Rueff zu außerordentlichem Dank verpflichtet war, der seine besondere Begabung erkannt haben könnte. Jedenfalls war man allerorten bestrebt, die bessere „Schola cantorum" und einen ausgezeichneten Kantor zu besitzen.

Drei Jahre später wird über Betreiben Bischofs *Khlesls* Johann Rueff nach dem Tode des verdienstvollen Abtes *Udalrich* 1588 als Nachfolger in Heiligenkreuz eingesetzt. Mit ihm kommt auch Amon und der in Zwettl geborene Paul *Schönebner* nach Heiligenkreuz, der nach beendetem Noviziat die Gelübde in die Hände des neuen Abtes legte. Die Drucklegung eines neuen Werkes führte Amon öfters nach Wien. Dort trifft er seinen lieben Bekannten P. Valentin *Fritz* wieder als Guardian. So nimmt er 1587, trotz tiefer und herzlicher Freundschaft zu Paul Schönebner, für dessen Primiz er noch den sechsstimmigen Chor „Sacrificate"[38] komponiert hatte, Abschied von Heiligenkreuz und tritt in den damals aufstrebenden Orden der Franziskaner in Wien ein. Er wird zum Priester geweiht und stirbt kurze Zeit darauf (zwischen 1. und 21. Juni 1590), kaum 30 Jahre alt. In der eben errichteten Gruft in Wien wird er als erster beigesetzt. Sein Bruder Stephan[39] sammelt vorhandene Kompositionen zu einem Bande und widmet sie Paul Schönebner — anläßlich seiner Wahl zum Abte 1601 — mit folgenden Worten: „Oh, daß er (Blasius Amon) noch lebte. Gewiß würde er ein viel ansehnlicheres Werk mit allem Fleiß ausarbeiten und damit Dein Herz erfreuen, besonders, wenn er sähe, wie Du zu solcher Würde erhoben, in aller Demut, ohne Rücksicht auf Deine Stellung, hinzutrittst, sooft Deine Brüder im Chore, sei es mit lauter Stimme oder mit Instrumentalmusik, das Lob Gottes vollbringen und Deine Stimme mit den ihrigen vereinst[40]."

Paul Schönebner ist auch Widmungsträger eines Bandes sechs- bis achtstimmiger Messen des um 1555 geborenen Augsburger Narcissus *Zanggel.* Das Göttweiger Inven-

36 Bekanntlich war Österreich damals dreigeteilt und besaß ebenso viele Fürstenhöfe.

37 Denkm. der Tonk. in Österreich, Bd. XII/1, Einleitung S. VI.

38 Enthalten in: Denkm. der Tonk. in Österreich, Bd. 73, 1931.

39 Stephan Amon, gebürtig aus Tirol, ist 1595 bis 1601 als Schulmeister bei den Schotten nachweisbar (a. a. O. 25).

40 Dazu vermerkt Cäcilianus Huigens (a. a. O. 23): „Schönebner sang und musizierte als Abt nicht nur in der Kirche, sondern auch außerhalb; es war seine einzige Erholung. Wahrscheinlich spielte er ein Instrument, vermutlich Geige. In den Klosterakten von Heiligenkreuz (Niederösterr. Landesregierung) sind in einem Inventar des Abtzimmers aus dem Jahre 1602, also zur Zeit Schönebners, zwei Geigen verzeichnet. Wenn er sich noch als Abt musikalisch betätigte, so wird er es noch mehr in seiner Jugend getan haben. Daraus dürfen wir schließen, daß er auch zur Zeit Amons unter dessen Leitung mitgesungen und auch außerhalb der Kirche oft mit ihm musiziert habe."

tar von 1612 *(26)* (das übrigens alle fünf Bände *Amons* enthält) verzeichnet außer diesem Band „Messen" noch einen Band „Muteten", und das Inventar vom Stift Zwettl (1611) bezeugt ebenfalls Kompositionen von ihm. Es wird daher angenommen, daß Zanggel, der sich anfangs in Deutschland nachweisen läßt, in seinem letzten Lebensabschnitt[41] in einem niederösterreichischen Stift bzw. in Wien in Diensten stand.

Es ist merkwürdig, daß Stephan *Amon*, Schulmeister bei den Schotten, den aus dem Nachlaß stammenden und Abt Paul gewidmeten Band 1601 bei Formica, Wien, drucken läßt und daß der dem Abt Paul dedizierte Band Messen Zanggels ein Jahr später, 1602, ebenfalls bei Formica gedruckt wird.

In welcher Beziehung Zanggel zu dem Abte von Heiligenkreuz stand, ist unbekannt. Er könnte aus Gründen der Repräsentation von Abt Paul am Wiener Hof vorübergehend beschäftigt worden sein (vgl. S. 30).

Aus der angeführten Widmung Amons entnehmen wir, daß das Gotteslob der Mönche ebenfalls in der mehrstimmigen Musik — auch mit Instrumenten —, ein gemeinsames Anliegen war, zumal der Abt selber sich daran beteiligte. Es wurde im Altarraum musiziert, was aber nicht ausschließt, daß man auf ein mit einer Brüstung umgebenes Podium übersiedelte, da später von einer „neuen und gewölbten Empore", im Raume der heutigen Orgel, gesprochen wurde.

In der kurzen Schaffenszeit, die Amon beschieden war, vollendet er fünf Kompositionsbände. Davon gab er den dem Abt Rueff gewidmeten Band Messen (1582), den dem Abt Laurentius Reyss von Lilienfeld gewidmeten Band Messen (1588), dann die „Sacrae cantiones" (1590), die seinem Gönner und Förderer, Erzherzog Ferdinand von Tirol gewidmet waren, selbst in Druck. Noch während der Fertigstellung dieses Bandes erfährt der Drucker von dem unerwarteten Tode Amons und widmete die restliche Auflage Abt *Johann von Kempten.* Der vierte Band, Motetten, wird 1593 vom Drucker und Verleger *Berg* in München, dem Johann *Fugger* dediziert. Der dem Abt Paul gewidmete fünfte Nachlaßband enthält Introiten für das ganze Kirchenjahr.

Blasius Amons Kompositionen zeigen neben seiner Kunst in der Imitation die klangbetonte, harmonische Schreibweise der Venetianer, die schon barocke Merkmale trägt. Er ist vielleicht der erste deutsche Musiker, der sich der Mehrchörigkeit bedient.

Ein Nachfolger Amons bezog 1590 als Kantor für dieses Jahr ungefähr 9 Gulden und noch Naturalien, wie Holz, Getreide, Wein usw. Er bewohnte ein dem Kloster gehöriges Haus. Die letzte diesbezügliche Eintragung von 1596 lautet: „Am 17. Dezember, wie Cantor auf Wien umb den Diskantisten und Altisten geraist, ime zue Zehrung gegeben vier Schilling." Der Kantor benötigte also aus irgendwelchem Grund einen Altisten und auch für den Sopran einen Diskantisten[42].

Zu dieser Zeit und bis in das halbe 17. Jahrhundert hinein entsprechen die Singstimmen Sopran (Diskant), Alt, Tenor und Baß nicht je zwei Knaben- und zwei Männerstimmen, sondern nur der Diskant war den Knaben (Diskantisten) zugeteilt, während Alt, Tenor und Baß von hohen, mittleren und tiefen Männerstimmen gesungen wurden. Bei vielstimmigen Werken wurde jede Stimme von einem bis zwei Sängern ausgeführt. Blas- oder Saiteninstrumente der gleichen Stimmanlage herangezogen oder sie spielten überhaupt akzessorisch (hinzutretend) mit. Vor der Jahrhundertmitte traten die Musikinstrumente aber bereits als Instrumentalchor mit musikalischerm Eigenwert dem Vokalchor gegenüber (Andrea Gabrieli in Venedig).

Das „Hohe Lied" der Vokalmusik verklingt mit dem ausgehenden Jahrhundert der Renaissance. Aus den ersten Formen der Mehrstimmigkeit waren Gebilde gesteigerter Satzkunst geworden. Sie wandeln sich in Italien (Palestrinazeit) zu Tonsätzen mit ruhig dahinwogenden Stimmen und bringen bei voller Gleichberechtigung aller Stimmgattungen die melodische Linie mit den Harmonien in ein vollendetes Gleichmaß. Sie ist „Ausdruckskunst ohne aufdringlichem Pathos und ohne übersteigerte Affekte" (Tittel).

Mit der Verlagerung des Schwergewichtes vom Ton auf das Wort verwirklichte die von Italien herkommende Musik die Aussage von Gefühlen und Empfindungen. Die damit verbundene Wandlung zur Oberstimmenmelodik bedeutete keineswegs das Ende der Vokalpolyphonie, sie zog vielmehr eine Stilspaltung nach sich. Über die Barocke und Klassik bis zur Romantik wurde nun die Kirchenmusik von zwei Stilen beherrscht: von dem dem musikgeschichtlichen Entwicklungsprozeß unterworfenen „stile moderno" und von dem konservativen A-capella-Stil, dem „stile antico".

Mit der Generalbaßzeit von 1600 an beginnt die musikalische Barocke.

4. Die erste Nachricht über eine Orgel und die ersten Organisten

Im Nordarm des Querschiffes der Abteikirche zu Heiligenkreuz steht die große Orgel von Ignaz *Kober* seit 1949 an der Stelle, wohin im Jahre 1635 Abt Christoph *Schäffer* eine Chororgel auf eine neue, gewölbte Empore übertragen ließ. Die Turmstiege, die auch zum Obergeschoß der Orgel führt, liegt im gotischen Treppenturm an der Nordostecke des Querhauses. Sie ist mit dem Jahr der Wiederweihe, 1466, bezeichnet und wurde als kürzeste Verbindung zum Dachstuhl, nach dem verheerenden Brande, 1462 gebaut. Mit der vollständig ausgebrannten Kirche ging damals eine sicher schon vorhandene Orgel (Positiv) zugrunde.

Immer häufiger erhalten größere Kirchen bereits im gleichen Jahrhundert eine zweite Orgel[43]. Neben der kleineren (Organum chorale), zur Verschmelzung der Singstimme vokalistisch disponiert, eine größere, eine Festorgel mit zwei bis drei verschiedenen Klangebenen bzw. Klaviaturen.

Italien, dem Vokalstil mehr verbunden, bevorzugt bis in die neuere Zeit einmanualige Werke. Ihr Grundtyp ist eine vielchörige Mixtur, die über einen 8'-Prinzipal ihre Einzelchöre durch Register aufgliedert und dadurch ein farbenreicheres Orgelspiel gestattete. Ein Orgelstil, der den österreichischen Orgelbau maßgeblich beeinflußte (vgl. S. 74, Römerorgel).

Bereits 1406 bestätigte ein Ausgabenbuch des Stiftes Rein eine „bemalung der Orgeln" in der nunmehr freigelegten Heiligenkreuzkapelle *(27)*, während schon um 1350 die Cistercienser in Wilhering (Oberösterreich) sich eine Orgel aufgestellt hatten *(28)*.

41 Als Hofkapellmeister des Grafen Hohenzollern-Hechingen floh er 1599 unter Hinterlassung von Schulden. Er starb nach 1607 unbekannten Ortes (MGG 14/980).

42 „Falsettisten" oder „Alti naturali" sind Tenoristen, die mit der Kopfstimme sangen.

43 St. Stephan, Wien 1412 (nach Eberstaller 1404).

Das 15. Jahrhundert war für die Orgel, das Orgelspiel und ihren Gebrauch in der Kirche von entscheidender Bedeutung. Die Orgelbautechnik, die Vervollkommnung der Manuale sowie die klangliche Bereicherung der Instrumente entwickelten sich parallel zum Orgelspiel und zur Orgelliteratur. Das Basler Konzil (1431—1437) bestätigte — wenn auch nicht uneingeschränkt — die Orgel als liturgisches Instrument in den Klosterkirchen *(29)*. Bei den Cisterciensern wurde das Orgelspiel erst legitim, als das Generalkapitel 1468 dem Abte von Schöntal (= Speciosa Vallis, Württemberg, 1158) die Aufstellung und gottesdienstliche Verwendung einer Orgel gestattet (Canivez V).

Es wurde abschnittsweise bzw. alternierend mit dem Choralgesang gespielt, wobei die Orgel meist als erster Chor fungierte, den solistischen Gesang vertretend. Zuerst einstimmig mit Verzierungen verbrämt, wurde der Choral bald als Cantus firmus in langen Notenwerten von einer zweiten Stimme umspielt. Früh begann man Gesangsstücke auf die Orgel zu übertragen und schuf dann durch Anbringung von Verzierungen und Läufen damit einen eigenen Zweig der Musikausübung. Die Organisten erspielten sich so die ersten, dem Instrument artgemäßen Formen wie Versette, Toccata, Präambel und Ricercar (eine Vorform der Fuge). Unter diesen ersten Meistern, deren Namen in den Nekrologen überliefert sind, erscheinen die Cistercienser *Andreas von Rein* (gest. 5. Dezember 1480) und *Thomas von Raitenhaslach* (gest. 5. Dezember 1483) *(30)*. Sie waren Wegbereiter für den in ganz Europa geistig führenden Hoforganisten und Orgelbaufachmann Paul Hofhaimer (1459—1537).

Die Orgelmacher (zugleich auch Organisten) waren oft geistlichen Standes. Vermutlich baute der Laienbruder Jacob *Kunnigschwerd* 1513 die erste Stiftsorgel in der Cistercienserabtei Zwettl. Später arbeitete er an der großen Orgel im Wiener Stephansdom. Unweit von Heiligenkreuz war zu St. Veit a. d. Triesting der „Ariglmacher" Johann *Prunner* ansässig, der im Stift Seckau eine Orgel „aufgesetzt" hatte, wofür er 200 Pfund Pfennig am 4. Juni 1500 quittierte *(31)*.

Über eine Orgel in Heiligenkreuz finden wir den ersten Hinweis im Ausgangsbuch des Wiener Hofes 1538. „Am Erchtag nach Simonis et Jude Herr Jacoben (Kunnigshwerd) Orgelmacher von Posedif zu machen 15 fl." *(32)*. Dann bekommt für 1541/42 „Meister Davit des Herrn von Schotten organist 7 Urnen Wein ($10^1/_2$ Eimer) und 6 Pfund 1 Schilling Pfennig"[44] *(33)*. Vielleicht für geleistete Dienste im Wiener Hof (vgl. Abt Hieronymus Faigl, S. 18).

Die erste Nachricht über eine Orgel in der Abteikirche Heiligenkreuz stammt aus einer Notiz der „Collectanea pro corona Abbatum" über Abt Udalrich *Molitor* (1558—1584)[45]: *In monasterio Organum, quod fieri curaverat, perfectum habet ad 1578 (34)*. Die Klosterorgel, die Abt Udalrich anfertigen ließ, ist also 1578 spielfertig. Sie war an der Nordwand des Mittelschiffes über dem Chorgestühl angebracht und dürfte als „Organum chorale" nur einmanualig gewesen sein. In einer Beschreibung des Klosters von 1638 hebt Abt Michael die alte Orgel wegen ihres wohlklingenden und lieblichen Tones rühmlich hervor. Aus den hiesigen, lückenhaft erhaltenen Kammeramtsrechnungen entnehmen wir als ersten Organisten Christian *Hofer*, der 1582 wegen großen Personalmangels zur Weinlese nach Niedersulz beordert wird. Ihm folgt Michael *Luedolf* und 1594 Valentin *Rauperg*. Beide waren sicherlich ausgezeichnete Organisten, denn sie waren von Abt Johannes *Rueff* (Ruoff) (1585—1599) bestellt, der einige Jahre vorher Blasius Amon (1560—1590) aus Tirol als Kantor geholt hatte.

[44] 1470 Pfennig zu ca. 7,— S (1970).
[45] Er war der fünfte in der Reihe der schwäbischen Äbte und vielleicht auch der profilierteste.

Abt Rueff, der nicht nur Humanist, sondern auch besonderer Freund und Gönner der „Musici" war, wirkte als Kleriker in der weit über die Grenzen hinaus gerühmten Melker Kantorei mit, zur Zeit, als noch Jakob *Gallus* (1550—1591) ihr angehörte.

Gallus, ehemaliger Singknabe der Cisterze Sittich und bedeutendster Komponist des Cinquecento in Österreich, widmete ihm zur Erinnerung den vierten Band seiner Messen.

Als nächster Organist folgte 1595 ein Hans Kaspar *Will*, der uns schon in die vom Gesang vollständig losgelöste Orgelkunst (sowie der autonomen Instrumentalmusik überhaupt) führt, in die Barocke. Einer Kunstepoche, die in ihrer Entwicklung zur *„Periode der ersten nationalen Kunsterfüllung Österreichs"* wurde (Tittel).

Anmerkungen

(1) In der grundlegenden Arbeit des P. Solutor Marosszéki, O.Cist., „Les origines du chant Cistercien. Recherches sur les réformes du plain-chant Cistercien au XII siècle" (in: Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis, Annus VIII, Rom 1952) werden die Prinzipien der Choralreform in vier Kapiteln ausführlich dargelegt.

a) Ein Gesangsstück soll nur einem Modus angehören (Zuordnung nach Finalis und Klangraum).
b) Festlegung des Ambitus (maximal zehn Töne).
c) Vermeidung des „b" in der Notation, wenn es durch eine Transposition vermieden werden kann.
d) Korrekturen von Melodien (Melismen), die nach Ansicht der Kommission der ursprünglichen Schlichtheit entsprechen, sowie neue Texte.

(2) Karl Werner *Gümpel*, Interpretation der Tonus-Definition des Tonale Sancti Bernardi. Freiburg i. Breisgau 1959, S. 32.

(3) Marosszéki, a. a. O., vertritt die Ansicht, daß Guido von Longpont (Guy d'Eu), die Hauptarbeit der Reform zu leisten hatte. Vermutlich ist dieser Guido auch der Verfasser jener bedeutsamen „Regulae de arte musica", desgleichen der Praefatio seu Tractatus zum Antiphonale. Marosszékis Hypothese wird von einer Abhandlung des Trappisten Dom Othon Ducourneau unterstützt, und der Schluß des Tonale scheint es zu beweisen, wo es heißt: *„Quare tamen musicam Guidonis Augensis, quam scribit ad . . ."* (vgl. S. 6^{12}). Der Mönch von Longpont, Guy d'Eu, entstammte dem Grafengeschlechte Comes *Augensis* in der Normandie. Henricus Comes Augensis stiftete 1130 (1120) das Benediktinerkloster Fulcardi-Mons am Fluß Eara, unweit von Novo-Castro, das 1147 mit dem Mutterkloster die Gesetze von Citeaux übernimmt (Janauschek, Origines, S. 97/98. Guy d'Eu war bereits Musikologe, als er in Clairveaux das Ordenskleid nahm. Er gehörte zu den zwölf Mönchen, die 1132 auszogen, um in Longpont das Regularleben zu begründen.

Damit soll das Verdienst Abt Guidos *von Cherlieu* in keiner Weise geschmälert werden, der als enger Mitarbeiter des heiligen *Bernhard* und als Musikwissenschaftler beträchtlichen Anteil an der Reform hat, Er stirbt „plein des jours" 1158, nicht nur „reich an Tagen", sondern auch „reich an Tugend". Das Nekrologium (Journal) von Citeaux nennt ihn einen Heiligen (Kornmüller).

(4) Peter *Wagner*, Gregorianische Melodien, Bd. 2, Leipzig 1912.

(5) Bruno *Stäblein*, in: Musik in Geschichte und Gegenwart (= MGG), Bd. 2, Sp. 1279.

(6) Der Karolingische Tonar, hg. von Walther *Lipphart*. Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen. Heft 43, Münster 1965.

(7) Klaus Wolfgang *Niemöller*, Die Theorie des greg. Gesanges im Mittelalter, in: K. G. Fellerer. — Geschichte der Katholischen Kirchenmusik, Bd. 1, Kassel - Basel, 1972.

(8) Franz *Walliser*, Cistercienser Buchkunst, Heiligenkreuzer Skriptorium in seinem ersten Jahrhundert, Heiligenkreuz 1970.

(9) Friedrich Ludwig Adler, Handbuch, S. 166.

(10) Arnold *Geering*, Die frühe Mehrstimmigkeit, in: Fellerer (a. a. O. 7), S. 366; MGG, Bd. 5/1136; Ursprung, S. 135.

(11) Otto Ursprung. S. 138.

(12) Geering, (a. a. O. 10), S. 367. Mit dieser aus gegebenem Anlaß verfügten Anordnung wurden die Ranken der sich in stürmischer Entwicklung begriffenen Notre-Dame-Kunst zurückgeschnitten.

(13) Hermann *Watzl* O.Cist., Abt Benzo, in Sancta Crux, 32. Jg. 1—2, Heiligenkreuz 1970, S. 44.

(14) Vgl. Kurt *von Fischer*, Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts. München - Duisburg 1971.

(15) Karl Gustav *Fellerer*, Die kirchenmusikalischen Vorschriften im Mittelalter, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1956.

(16) Sebastian *Brunner*, Ein Cistercienserbuch, S. 618, Würzburg 1881.

(17) Aelred *Pexa*, O.Cist., Die Beziehungen der Abtei Heiligenkreuz zur Wiener Universität, in: Reichspost vom 8. 9. 1935, S. 20.
(18) Eitner Q.
(19) Benedikt *Gsell*, O.Cist., Heiligenkreuz, in: Brunner, a. a. O. 16, S. 80.
(20) Derselbe, a. a. O. 16, S. 79.
(21) Franz *Gaumannmüller*, O.Cist., Die mittelalterliche Klosteranlage der Abtei Heiligenkreuz, in: Festschrift zur 800-Jahr-Feier des Bernhard von Clairveaux, Heiligenkreuz 1933, S. 194.
(22) Malachias *Koll*, O.Cist., in: Historische und topographische Darstellung der Pfarreien, Stifte, Klöster . . . Band IV., Baden (Heiligenkreuz), S. 39, Wien 1825.
(23) Vgl. Caecilianus Huigens OFM, Blasius Amon, in: Studien zur Musikwissenschaft, Bd. XVIII, S. 3 ff., Wien 1931.
(24) Albert *Hübl*, in: Geschichte des Unterrichtes im Stifte Schotten in Wien, S. 39, Wien 1907.
(25) Ebda. s. 39.
(26) F. Wilhelm *Riedel*, Musikpflege im Stift Göttweig, in: Mitteilungen des Kremser Stadtarchives, S. 118, 1963.
(27) Ernst *Günther*, Geschichte der Kirchenmusik in Steiermark, in: Singende Kirche. 11. Jg., Nr. 3, S. 41.
(28) Bernhard *Sillinger*, O.Cist., Wilhering, in: Ein Cistercienserbuch, a. a. O., 16, S. 506.
(29) Joachim *Angerer*, O.Praem., Die liturgisch-musikalische Erneuerung der Melker Reform (Sitzungsberichte, Bd. 287, Akad. der Wissensch.), S. 114, Wien 1974.
(30) Altmann Kellner, S. 116.
(31) Benno *Roth*, O.S.B., Seckau, Geschichte und Kultur, S. 167, Wien 1964.
(32) Rechnung des Hofmeisters in Wien, Chr. Haiden, 1539. Stiftsarchiv R 16.
(33) Ebenso, 1541/42 (Abt Sigmund Tiemb), Stiftsarchiv, R 16.
(34) Stiftsarchiv, R 7, IV, 12.

II. Die Barocke

1. Die geistigen Grundlagen — Die Erneuerung des Glaubens

„In der Geschichte der abendländischen Kirche bedeutet das Konzil von Trient (1545—1563) einen wesentlichen Einschnitt. In einer Zeit des geistigen Umbruchs hat das Konzil der Kirche und ihren Äußerungen eine neue Richtung gegeben. Die liturgischen Forderungen wurden neu gefaßt, Liturgie und Frömmigkeit in einem neuen Verhältnis erlebt und die Musik als kirchlicher Ausdruck festgelegt." (Fellerer)

Das Konzil bejahte diesen modernen Status und versuchte nicht die Musik auf einen älteren, aus der Perspektive des 16. Jahrhunderts vielleicht heileren Entwicklungsstand zurückzuführen, sondern bewirkte die geistige Erneuerung mit den im Geist der Zeit entwickelten Mitteln[1].

Die geforderte Verständlichkeit der liturgischen Texte wurde in der rezitivisch-kantablen Ausdrucksgestaltung der Monodie verwirklicht. Diese hat sich neben den Deklamations- und Ausdrucksbestrebungen der Polyphonie und deren Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts herausgebildet.

In Erfüllung der Bestimmungen des Konzils wirkten die Jesuiten von ihrer Gründung an bahnbrechend für die Glaubenserneuerung und wurden so in der Folge auch Förderer der Monodie.

Mit dem Ziele, Deutschland zur katholischen Religion zurückzuführen, gründete ihr Stifter *Ignatius* ein „Deutsches Seminar" in Rom, in das aus allen Städten und Ländern des Reiches talentierte Jünglinge kommen sollten. Das Germanikum, 1552 gegründet und 1573 neu errichtet, sollte auch der Reform der Klöster dienen, junge Religiosen wurden bevorzugt aufgenommen.

Es erscheint daher nicht absonderlich, daß auch die Erneuerung des Cistercienserordens in Österreich sich im Germanikum anbahnte, Heiligenkreuz wurde hiefür ein Ausgangspunkt.

Der erste Cistercienser, der sein Ordenskleid vorübergehend mit dem roten Talar eines Germanikers vertauschte, war Petrus, der nachmalige Prior von Langenheim. Durch dessen vorbildlichen Lebenswandel angeregt, entschloß sich der fromme Kanonikus und Dr. jur. Johannes *Seyfried*, Cistercienser zu werden. Es gelang ihm, bald neun weitere Frequentanten zum bernhardinischen Mönchsideal hinzuführen, die gewillt waren, in den Orden der grauen Mönche einzutreten. Dieser Entschluß wurde im Ordenszentrum begrüßt, und je fünf Kandidaten begannen im Sommer 1603 in Citeaux und Clairvaux ihr Noviziatsjahr[2]. Anschließend sollten sie nach Deutschland zurückkehren, um in verschiedenen Klöstern die Profeß abzulegen. Aus Demut hatten sie beschlossen, gemeinsam in ein Kloster einzutreten, um Ehren und Würden aus dem Wege zu gehen *(1)*. Nun wurden aber aus ihnen der bereits genannte und jetzt auch promovierte Dr. theol. Johannes Seyfried sowie Johann Wilhelm *Freiherr von Sprinzenstein Nervans* aus Neuhaus[3] (bei Sa-

[1] Die kirchenmusikalischen Dekrete sind kurz und grenzen nur negativ die Kirchenmusik von der „zeitgegebenen" Musik ab.

[2] Abschließend stellte der Generalabt Nikolaus *Boucherat* ihnen ein vorzügliches Zeugnis aus und bemerkt darin, daß er aus wichtigen Gründen den Novizen das Tragen des Profeßkleides in Übereinstimmung der Primäräbte gestattet habe (Cist.-Chronik, 24. Jg., 1912, S. 166).

[3] Sprinzenstein 1579 (in Wien?) geboren, absolvierte seine Humanitätsstudien in Prag und wurde von Erzherzog Matthias zur Aufnahme ins Germanikum empfohlen.

gan?) und Wenzel *Koslov, Edler von Raschitz* (bei Ratibor)[4] vom Generalabt ausgewählt, um in schlesischen Cistercen ihre Profeß abzulegen.

Die schlesischen Klostervorstände wollten aber keine Reformer aufnehmen. Die Verhandlungen zogen sich hin, und trotz eines päpstlichen Breve (22. November 1603), an den Breslauer Bischof zu intervenieren, blieben die schlesischen Äbte unnachgiebig. Aufgrund ihrer andersgearteten Verhältnisse strebten sie vielmehr mit kleinen Schritten eine eigen Vikarie an, ein Ziel, das sie später auch erreichten *(2)*. Anläßlich des Generalkapitels befand sich Abt Paul *Schönebner* als Generalvikar 1604 in Cîteaux. Er war bereit, alle neun Novizen (der zehnte war mittlerweile gestorben) in Heiligenkreuz aufzunehmen. Während der Reise durch Deutschland machte eine Gruppe in Salem einen Zwischenaufenthalt. Von den beiden Brüdern Christoph und Martin *Schäfer* blieb Martin zurück, man hätte gerne alle behalten. Die übrigen reisten weiter, sie hatten sich für Heiligenkreuz entschieden; außerdem warteten Sprinzenstein uns Koslov auf ihre Ankunft. Im selben Jahr, 1604, nahm Abt Paul von den acht Germanikern die Gelübde entgegen.

Die Neuprofessen hatten in Rom nicht nur eine gründliche wissenschaftliche Bildung, sondern auch eine gediegene musikalische Erziehung genossen. Die Kollegiatskirche St. Appolinare war eine der hervorragendsten kirchenmusikalischen Pflegestätten Roms, denn an ihr wirkten eine Anzahl bedeutender Komponisten als Kapellmeister. In der Zeit von 1591 bis 1594 erscheint dort Ruggiero *Giovanelli* (um 1560—1625)[5] auf, ehe er Nachfolger *Palestrinas* in St. Peter wurde. Sein neuer Chorstil läßt bereits die frühmonodische Ausdruckskunst erkennen.

Während die venezianische Motettkomposition sich dem neuen Stil zuwendet, verhielt man sich in Rom ihm gegenüber zurückhaltender und pflegte neben der traditionellen Polyphonie insbesondere die Mehrchörigkeit als eine weitere Stilrichtung.

Von 1601 bis 1608 war Ottavio *Catalano* (1560—1629) an der Kollegienkirche Maestro di capella (MGG Supp. 1379). Noch vor 1602 wurde Agosto *Agazzari* (1578—1640) als Nachfolger G. Fr. *Anerios* Präfekt und musikalischer Ausbildner der Zöglinge am Kollegium (3). Er war nicht nur ein beachtlicher Meister in der Komposition, sondern auch als Theoretiker ein eifriger Verteidiger des monodischen, konzertanten Stiles und seiner Aufführungspraxis. So lernten die jungen Theologen an der Quelle nicht nur die frühe Monodie kennen, sondern erlebten in Rom auch die Frühzeit des Oratoriums, die mit außerliturgischen Andachten im „Oratorio" Filippo *Neri* (gest. 1595) anzusetzen ist und denen die Kraft der Musik den geistlichen Zielen nutzbar gemacht wurde, einer Musik, die mit ihren strophischen Dialoggesängen bereits die Elemente des späteren Oratoriums enthielt. Zu dieser Zeit war auch in Rom das Mitwirken von Musikinstrumenten (Lauten, Theorben, Geigen) bei den Gottesdiensten üblich *(4)*. St. Apollinare wurde auch gerühmt, stets eine feierliche, exakte und mit großer Andacht ausgeführte Liturgie zu pflegen. Eine gründliche Ausbildung im Choralgesang, zu der die Alumnen verpflichtet waren, bildete hiefür die Voraussetzung. Aber es war für die Alumni auch ehrenvoill und erstrebenswert, zu dem Figuralchor zugelassen zu werden. Freilich kamen aus Deutschland über zurückgekehrte Germaniker auch Klagen, daß in ihrer Ausbildung zuviel Wert auf Musik und Zeremonie gelegt werde *(5)*.

[4] Ebenso wurde Wenzel Koslow von Koslaw, Edler von Raschitz, um 1580 in Ratibor (Schlesien) geboren, vom Breslauer Kapitel ans Germanikum empfohlen, wo er seine theologischen Studien vollendete und die Priesterweihe empfing.

[5] Von der zweiten Gründung (1573) an wirkte Tomas Ludov. da Vittoria zuerst als Sänger, dann (1575) als Kapellmeister am Collegium Germanicum. Er wurde 1578 von Annibale *Stabile* abgelöst, der dann *Giovanelli* Platz machte. Alle drei Komponisten waren Schüler *Palestrinas*.

Als der musikliebende Abt Paul sich um die Novizen bewarb, wußte er über die vom Rektor P. Michael *Lauretano* eingeführte intensive und ständig überwachte Musikerziehung im Jesuitenkolleg. Er bestellte noch im Profeßjahr Dr. Georg *Myeliczky*, nobilis de Wichova zum Cantor chori.

Vielleicht war der humanistisch geprägte Abt Paul von dem nach dem Konzil eingeleiteten geistigen Umbruch nicht tiefgreifend erfaßt worden. Es kam zu einem Zerwürfnis zwischen Abt, den Germanikern und dem übrigen Konvent. Nicht nur der etwas eigenwillige Christoph Schäfer, der nach der Profeß das Doktorat der Theologie in Wien erworben hatte, zog sich nach Rein zurück, auch Anton Wolfradt begab sich nach einem weiteren Studienaufenthalt und der Priesterweihe in Rom, 1608, nach Rein. Die tiefere Ursache dürfte in den geistigen Gegensätzen gelegen sein, das selbstsichere Wertgefühl der Renaissance zerbrach an der neuen Lebensauffassung religiöser Vertiefung und aufkommenden Bußgesinnung.

Abt Pauls Stelle war nicht zu halten. 1609 löste ihn Abt Matthias *Gülger (6)* aus Rein als Generalvikar von Österreich ab. 1610 wurde er wegen der desolaten Vermögenslage suspendiert und dann am 22. Februar 1613 abgesetzt. Er starb an der Pest am 4. Oktober 1613, wie der ihn ablösende Administrator, der aus dem Luxemburgischen stammende Germaniker Johann Damianus *Macrezius*. Er war, ebenfalls von der Pest ergriffen, schon am 20. September 1613 verstorben. Christoph *Schäfer* kehrte erst nach dem Tode Paul Schönebners nach Heiligenkreuz zurück und übernahm dann am 15. Oktober 1613 die Administration. Zwei Jahre später wurde Schäfer zum Abt gewählt.

Entsprechend ihrer römischen Vorbildung waren die Germaniker allen Wissensbereichen aufgeschlossen. Sie verfaßten theologische Schriften und beeinflußten nachhaltig über ihren Wirkungskreis hinaus das geistliche Leben in Österreich, denn vier von ihnen wurden zur Abtwürde erhoben.

Der bedeutendste von ihnen war Dr. Anton *Wolfradt* (geboren am 9. Juli 1599 in Köln). Von Rein weg, wo er nach der Rückkehr aus Rom hospitierte, wurde er 1612 in Wilhering als Abt eingesetzt, ein Jahr darauf wurde er mit päpstlicher Dispens Abt von Kremsmünster. Aus Dankbarkeit seinem Orden gegenüber überließ er Schlierbach, das seiner Jurisdiktion unterstellt war, den Cisterciensern zur Neubesiedlung, die von Rein aus erfolgte. Auch als Fürsterzbischof von Wien stand er der Tassilostiftung weiter vor.

Ein ausgebildeter Musiker und ein „singularis amator" dieser Kunst war der 1577 in Breslau geborene Dr. theol. et juris Johannes *Seyfried*. Er war u. a. Bibliothekar und wurde 1612 als Abt nach Zwettl postuliert, wo er 1625 starb. Noch in Heiligenkreuz dichtete er das Drama mit Chören *„Joannes Calybita"*[6]. Ob es hier zu einer Aufführung kam, ist nicht bekannt, ist aber anzunehmen, da es an Anlässen sicher nicht mangelte und auch gute Beziehungen zum Kaiserhaus bestanden. Als Abt verfaßte er noch eine Reihe wissenschaftlicher Schriften. Er war einer der vorzüglichsten Äbte von Zwettl.

Ebenfalls im Jahre 1612 wurde Georg *Stephanides*, Mag. art. et phil., als Abt von Baumgartenberg, Oberösterreich, eingesetzt. Nach zweijähriger Regierung starb er am Heiligen Abend 1614[7].

[6] Hrsg. von P. Hadmar Özelt, im Jahrbuch des Gymnasiums Krems 1960. Joannes Calybita, ein Heiliger des 6. Jahrhunderts, lebte als Bettler unerkannt in einer Hütte (griechisch „Kalyba"), bei seinem elterlichen Anwesen.

[7] Stephanides, aus Mähren gebürtig, wurde von Kardinal Dietrichstein ans Germanikum gesandt. Baumgartenberg im Mühlviertel wurde als zweite Filiation 1142 von Heiligenkreuz besiedelt. An der Spitze stand Abt *Friedrich*. Er war gleichzeitig mit *Otto von Freising* (Sohn Leopolds des Heiligen) in Morimond eingetreten. Aufgehoben 1784 (Brunner, S. 16).

Johann Wilhelm *von Sprinzenstein* starb bereits am 11. Jänner 1607, drei Jahre nach der Profeß, an der Pest.

Venceslaus Koslovius, Edler von Raschitz, war Kooperator von Alland, äbtlicher Sekretär, und reiste als solcher nach Cîteaux; auch er starb jung, 1610.

Der letzte der Germaniker, der zur Abtwürde gelangte, war Christoph *Schäfer,* den die Mitbrüder von Heiligenkreuz 1615 zu ihrem Abt wählten. Er entstammte einer adeligen Familie (1578 in Olmütz geboren) und war 1623 kurze Zeit Rektor magnifikus der Wiener Universität.

Abt Christoph bereitete mit der Erneuerung des monastischen Lebens und einer zeitgemäßen Musikpraxis den Boden für einen künftigen kulturelle Aufschwung des Klosters. Die nachfolgenden kunstsinnigen Äbte *Michael* (gest. 1658) und *Clemens* (gest. 1693) hegten und pflegten die Musik und führten sie zur breiten Entfaltung.

Mit dem Aufbruch zu religiöser Besinnung und einem einzigartigen Aufschwung der Künste bildete sich eine neues Lebensgefühl heraus, das wir als barocken Lebensstil bezeichnen.

2. Die Orgeln und ihre Organisten bis zu P. Alberik Mazak (gest. 1661)

Neue Aufgaben wurden in diesem Jahrhundert dem Orgelspiel mit dem Generalbaß zugeteilt. Daneben zeigte sich eine Verselbständigung in der Orgelmusik durch die Loslösung vom Satzbau der vokalen Chorgestaltung. Allgemeine Formen der Instrumentalmusik gaben ihr neue Entwicklungsmöglichkeiten.

Der Wandel im Klangbewußtsein zur klanglichen Raumfüllung und zur akustischen Raumwirkung bestimmten den Orgelbau. Dafür war, schon aus räumlichen Gründen, ein Werk in der Nähe des Altares nicht geeignet. Es erhält jetzt einen Platz auf der dem Altare entgegengesetzten Empore.

Im Jahre 1601, als Paul Schönebner zum Abt gewählt wurde, befand sich im Mittelschiff oberhalb des nördlichen (linken) Chorgestühls noch die erste überlieferte und einzige Orgel.

Im Ausgabenbuch des Heiligenkreuzerhofes *(7)* lesen wir: „15. August 1607. Ain (Einen . . .) aignen Poden (Boten) auf Trumau umb hereinschickung einer fur (Fuhre) für M. (Meister) *Hannsen,* Orgelmacher, wegen der Orgel beim Closter, zolt . . . 32 kr." Für diese Arbeit gibt es keine Urkunde. Aber aus nachgeordneten Schriftstücken erscheint es als erwiesen, daß es sich um den Neubau einer zweiten und großen Orgel in der Stiftskirche gehandelt haben mußte.

Wer dieser Meister „Hannsen" war, bedarf noch einer eingehenden Untersuchung. Hans *Wökherl,* der in den kommenden Jahrzehnten die Orgelarbeiten für das Stift durchführte, wurde erst um 1594 geboren und starb am 4. Mai 1660 im 66. Lebensjahr *(8).*

Vermutlich befand sich an der Westwand eine von der Abtwohnung zugängliche Empore, auf die die Orgel gestellt werden konnte. Schon im späten Mittelalter war der an die Kirche angrenzende Trakt der Laienbrüder nicht mehr voll ausgenützt, der obenliegende Schlafsaal wurde Mitte des 16. Jahrhunderts für die Abtwohnung adaptiert *(9).* Zu dieser Zeit konnte die Empore als Abtchor, mit einem Zugang von der Abtei, erreicht werden. Beim Bau einer Wendeltreppe in der Kirche zu diesem Chor wurde das romanische Konversentor[8], das bereits funktionslos geworden war, vermauert. Die Empore mußte damals nur über ein halbes Joch gereicht haben, denn sie wurde im 18. Jahrhundert zu einem Musikchor ausgebaut und 1802 zu einem Betchor durch Aufstellung des Chorgestühles auf zwei im Mittelschiff und zwei und ein halbes Joch in den Seitenschiffen erweitert.

Als Organist wird von 1604 (dem Profeßjahr der Germaniker) bis 1607 ein *Melchior* genannt. Vermutlich ist er identisch mit dem P. Melchior *Zufrid,* der als ausgebildeter Organist — „arte sua organista" — im Jahre 1607 seine Profeß ablegte. Er stirbt an der Pest wie sein Abt Paul, einen Tag nach des Abtes Tod, am 5. Oktober 1613. Einen „Laudatissimus organi magister" nennt ihn der Chronist Höffner (Corona fratrum). Unter Abt Christoph Schäfer wird 1618 ein *André* als Organist genannt. 1624 bekleidet wieder ein Profeß — P. Heinrich *Kramer* — dieses Amt, der als „Musicus universalis, organo tamen excellens" gerühmt wird. Er stirbt am 3. Jänner 1640 — vom Schlage getroffen —, da er sich anschickte, für einen verstorbenen Mitbruder die heilige Messe zu lesen. Er war 36 Jahre alt und stammte aus Grein.

Während P. Kramers Amtszeit werden verschiedene Arbeiten an den Orgeln vorgenommen. So am 11. Mai 1627: „Dem Orgelmacher, welcher die Orgel beim Closter zugericht aus bevelch ihr Gn. laut Spanzötzl . . . 52 fl." Und am 31. Mai 1636: „ Aus bevelch ihr Gn. Hannsen Weckherl, Orgelmacher, laut schein Nr. 38 bezalt . . . 9 fl." *(10).* Ferner die Übertragung der Chororgel im Jahre 1635: *„Organum chorale in monasterio super . . . transfert . . ."*

Die unter Abt *Udalrich* verfertigte Orgel wird 1635 von ihrem bisherigen Platz auf den neuen, gewölbten Chor in das nördliche Querschiff übertragen. Für diese Arbeiten werden „Joanem Weckerle Organarium Viennensem" 75 fl. bezahlt *(11).* Von nun an wird auf dem Chor musiziert. Ein sichtbares Zeichen der inneren Wandlung.

Hatte die Kirchenmusik bisher als Bestandteil der Liturgie in gleicher Weise wie der Priester im Altarraum das Gotteslob mitgestaltet, so sieht der barocke Gottesdienst in seiner Musikauffassung den Schwerpunkt in der Ausstattung, in einem gesteigerten Ausdruck und in der künstlerischen Ausweitung.

Nach dem Tode P. Heinrichs ist abermals kein Organist überliefert, und es scheint, daß dieses Amt P. Alberich *Mazak* ausübte, der Cantor chori von 1636 bis 1654 war und als „Organista praeclarissimus" im Nekrologium gerühmt wird.

Aus der Corona abbatum erfahren wir, daß Abt Christoph 1637 starb und der neugewählte Abt *Michael* am 29. Jänner 1650 einen Vertrag mit Johann Wökherl, Orgelmacher, über den Bau eines Positivs für Heiligenkreuz, um 500 fl.[9] und 6 Urnen Wein Leutkauf[10] abschließt *(12),* das am 13. August in der Klosterkirche aufgestellt wurde und zweifellos das Organum chorale ablöste. Nach Eberstaller hatte Wökherl auch in St. Gotthard[11] ein Positiv gebaut.

Wökherls Tochter heiratete am 6. November 1949 bei den Schotten in Wien den aus Straßburg gebürtigen Orgelmacher Daniel *Baur* (gest. 1667). Als Trauzeuge wurde der Kammerorganist Wolfgang Ebner (1612—1665) vermerkt *(13).*

8 Bei der Restaurierung 1949 wieder freigelegt.
9 Vgl. A. Putz baut 1635 ein Positiv mit 8 Register um 315 fl. (Altmann Kellner. S. 191).
10 Werbegelder für Arbeiter, soziale Leistungen für die Gesellen.
11 St. Gotthard, Cistercienserkloster an der Raab. Gegründet 1183, wurde nach wechselvoller Geschichte 1732 mit Heiligenkreuz vereinigt. Im vorigen Jahrhundert ging es an Ungarn verloren.

Auch im Heiligenkreuzerhof zieht eine neue Zeit ein. Die Kapelle erhält 1662 mit der Weihe des neuen Hochaltares ein neues Positiv von Daniel *Pär*[12] um 100 fl., welches am 25. Juni bezahlt wird *(14)*. Die Kapelle war neu errichtet worden, da die alte wegen Baufälligkeit abgetragen werden mußte. Diesem Positiv war keine lange Lebensdauer beschieden. Samt dem hölzernen Chor wurde es 1682 in die neugebaute Lorenzikapelle nach Mayerling übertragen *(15)*, wo es 1683 zugrunde ging.

3. Die Singschule in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts

Die mit dem neuen Jahrhundert aufkommende Musikanschauung hatte die Praxis im Kloster umgestaltet. Das Orgelspiel wird obligat und gewinnt an Bedeutung. Die polyphone Chor-Motette tritt zugunsten der vom Continuo begleiteten Solo-Motette zurück. Die Leitung der Kirchenmusik, die in der Zeit der Polyphonie von den geistlichen Cantores auf weltliche Kantoren übergegangen war und sich jene nur mehr auf die choralen Teile zu beschränken hatten, geht wieder zurück an die Religiosen, deren Aufgabe jetzt die eines „Cantor chori" entspricht. Sie hatten mit dem Organisten für die musikalische Ausbildung der Knaben zu sorgen, während für den Unterricht und die Erziehung noch Schulmeister angestellt wurden. Später werden auch „Succentores" genannt, die möglicherweise stellvertretend die Choralisten zu führen hatten.

Als erster Cantor chori wird der Bibliothekar Maximilian *Tieffer* (1601—1604) verzeichnet. Nach ihm übernimmt dieses Amt der bereits genannte Germaniker Georg *Myeliczky* (1604—1610). In seine Amtszeit fällt der Bau der großen Orgel 1607.

Aus einer Wiener Hofrechnung des gleichen Jahres vom 21. März entnehmen wir, daß Abt Schönebner zum „Festum S. Benedicti in der alhiesigen Capellen solemniter durch die Hoff musicis zu halten angestölt und darauf etliche Fürnembe Herren geladen" *(16)*. Die Hofkapelle des Kaisers befand sich damals in Prag, wo *Rudolf II.* regierte. Die Wiener huldigten seinem Bruder Erzherzog *Matthias*, der schon 1606 in Wien einzog und seine Hofkapelle mitbrachte.

Mit *Myeliczky* erhielt nun auch die Musikpflege einen Auftrieb, der in der Ausführung des Choralgesanges sicherlich spürbar war. Myeliczky war vertraut mit einer exakten Interpretation des Chorals, aber ebenso erfahren in der neuen Figuralmusik, die er in Rom kennengelernt hatte.

P. Georg Myeliczky starb am 22. April 1610. Nachfolger wurde Christoph *Berthell*, der ihm aber schon nach zwei Jahren im Tode folgte.

Aus Podersdorf am Neusiedler See stammte der nächste Cantor chori, P. Ulrich *Bauer*; er ging nach zehnjähriger Tätigkeit als Pfarrverweser nach Alland.

Inzwischen wurde 1615 Christoph *Schäffer* zum Abte gewählt. Mir ihm begann eine Zeit kräftigen Aufblühens von Kunst und Wissenschaft. Besonderes Augenmerk wandte Abt Christoph nicht nur dem Studium und der Erziehung der „Khnaben" zu, sondern auch

[12] Wird wohl der Daniel *Baur* gewesen sein.

deren musikalischen Ausbildung, wobei ihm möglicherweise das römische Vorbild vorschwebte.

Während in der Kantoratszeit des Blasius *Amon* im Ausgabenbuch 1586 bereits „Khnaben" genannt werden, erscheinen in zwei Berichten Abt Christophs an den Niederösterreichischen Landtag 1615 und 1616 die vom Stifte erhaltenen Alumni erstmals auf. Auch 1626 und 1628 werden in den Stiftsrechnungen die „Khnaben" des Stiftes erwähnt *(17)*. Zwischen 1629 und 1631 war der Konviktslehrer Michael *Kirmrait* angestellt, der vom Abte eine Instruktion erhielt, die „Pueri scholares" rechtgläubig in den „artibus liberalibus" zu unterrichten *(18)*.

Abt Christoph ernannte 1622 für den in die Seelsorge gehenden P. Ulrich Bauer den jungen Christoph *Obleitner* ein Jahr vor seiner Priesterweihe zum Cantor chori. Aber schon nach drei Jahren übergibt er 1625 das Offizium dem hochbegabten 18jährigen Neuprofessen (1624, Primiz 1631) P. Thomas *Sottler*, aus Wiener Neustadt gebürtig. Sottler hatte dieses Amt nur elf Jahre inne. Er stirbt 1636 im 29. Lebensjahr.

„Musicus optimus et chelista" (Lautenspieler[13]), sagt der Chronist, und „devotioni deditus, per noctem agonizans pie canere auditus fuit".

4. P. Alberich Mazak (1609—1661)

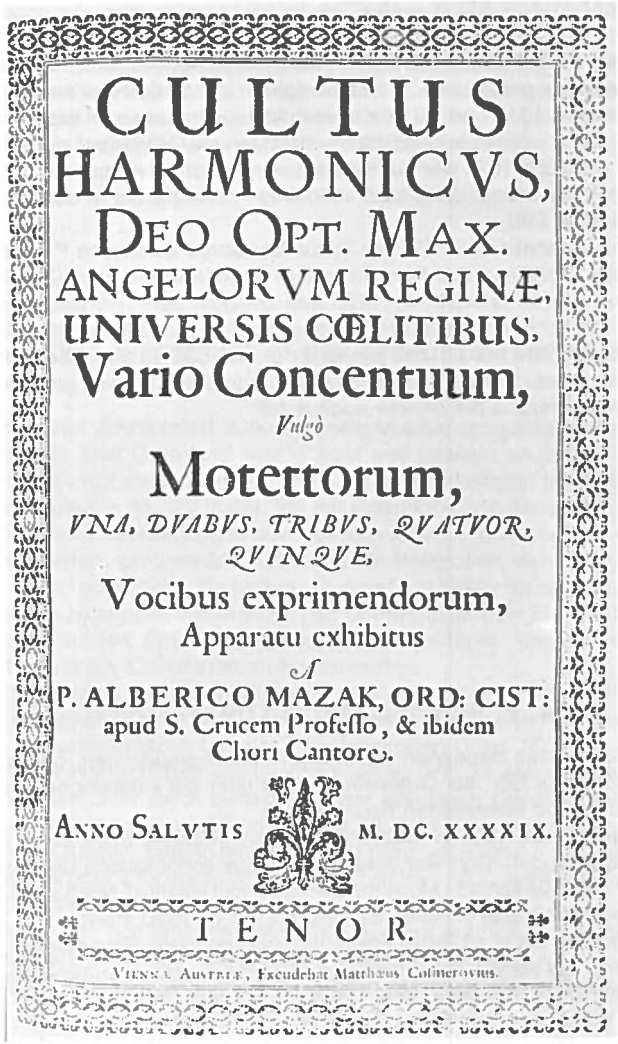
Mit P. Alberich *Mazak* begegnen wir einem Kirchenkomponisten, dessen Bedeutung trotz seiner „Stabilitas loci" als Ordensmann weit über die klösterliche Einflußsphäre in den süddeutschen und böhmischen Raum reichte.

Alberich Mazak wurde 1609 in Ratibor (Schlesien) geboren. Etwa 25 km östlich davon liegt die Cisterce Rauden. Dort war Johannes *Nucius* schöpferisch tätig als ein Meister der Polyphonie und anerkannter Musiktheoretiker (Figurenlehre). Noch vor 1609 wurde er als Abt in das kleine Kloster Himmelwitz berufen, wo er 1620 starb.

Mazak kam bereits als graduierter Philosoph und hochgebildeter Musiker[14] nach Heiligenkreuz, wo er in die Hände Abt Christophs 1631 die Profeß ablegte. Zwei Jahre später primizierte er mit Bernhard *Breil*, dem späteren Abt von Baumgartenberg, dem er den 2. Band seiner Kompositionen (Cultus Harmonicus, Opus secundum) widmete. Von 1634 an wirkte er bis 1639 als Novizenmeister, als Beichtvater der Konventualen bis zu seinem Tode. Nach dem Ableben Sottlers wurde er am 21. Oktober 1636 auch Cantor chori. Ein Jahr später bestätigte ihn der neue Abt, Michael *Schnabel*, in seinen Offizien.

Im Jahre 1639, anläßlich eines Besuches des jungen und künstlerisch vielseitig begabten Kaisers *Ferdinand III.* (1637—1658) in Heiligenkreuz, widerfuhr P. Alberich eine hohe Auszeichnung. Der Monarch, selbst Schöpfer von Kirchenwerken und eines „Drama musi-

[13] Die Laute ist aus der damaligen Musizierpraxis nicht wegzudenken.
[14] Er hatte Heiligenkreuz nie mehr verlassen, um sich weiteren Studien zu widmen.



CULTUS
HARMONICVS,
DEO OPT. MAX.
ANGELORVM REGINÆ,
UNIVERSIS CŒLITIBUS,
Vario Concentuum,
Vulgò
Motettorum,
VNA, DVABVS, TRIBVS, QVATVOR, QVINQVE,
Vocibus exprimendorum,
Apparatu exhibitus
A
P. ALBERICO MAZAK, ORD: CIST:
apud S. Crucem Professo, & ibidem
Chori Cantore.

ANNO SALVTIS M. DC. XXXXIX.

TENOR.

VIENNÆ AUSTRIÆ, Excudebat Matthæus Cosmerovius.

P. Alberich Mazak, „Cultus Harmonicus", Titelblatt.

INDEX.

QUATUOR VOCUM, cum rip.

Deus in adjutorium. pagina 1
Benedicite omnia. 2
Ave Maria. 3
Dixit Maria 4
Beata es Virgo. 5
Virgo prudentissima. 6
Nos miseros peccatores. 7
Sancto N. cantate. 8
Ora pro nobis. 8
PSAL. Miserere mei. 9

QUINQUE VOCUM, cum 4 rip.

Tota pulchra es. 11
Laus & benedictio. 12
Fœlix namque es. 13
Sancta Maria gloriâ. 13
Regina cœli. 15
Sub tuum præsidium. 16
Regina cœli. 17
In te Domine speravi. 18
Lætamini in Domino. 18
Popule meus quid feci? 20
MISSA: Super Iam non estis hospites. 21
Missa brevis. 25

SEX VOCUM, cum 4 rip.

Sancta & immaculata. 4 Voc: 2 Violin: 29
Cantemus Domino Christo. 4 Voc: 2 Violin: 30
Surrexit Christus. 4 Voc: 2 Violin: 31
Missa. 4 Voc: 2 Violin: 32

SEPTEM VOCUM, cum 4 rip.

Laudate Dominum de cœlis. 35
Gaudeamus omnes. 37
Dignare me laudare. 38
Sancta Maria ora. 40
Regina cœli. 42
Aue maris stella. 43
O Maria stella. 45
Veni sancte Spiritus. 45
Peto Domine. (non habet rip.) 46
Vanitas Vanitatum. 47
Virgo gloriosissima. 49

OCTO VOCUM.

Laudate Dominum in Sanctis. pagina
Virgo prudentissima. 15. VIII.
Sub tuum præsidium.
Gaudent in cœlis.
Crux fidelis.
Sit laus Deo.
Laudate Virginem.
Te Deum laudamus.

NOVEM VOCUM.

Illumina oculos. (seu 8. Vers. S. Bern.)

DECEM VOCUM.

Domine non nos relinquas.
Exurgat Deus.
Iesus Christus nascitur.
Missa.
PSAL. Miserere mei.

UNDECIM VOCUM.

Ecce nunc benedicite.

DUODECIM VOCUM.

Exaltabo te. (N. in 7 parte sunt duæ Voces.)

MOTETA PARVA.

NB. Quærendæ Voces in primis partibus.

Salve Regina. Canto solo.
Domine Rex. Canto solo.
Iesu suavissime. Tenore solo.
Salve Regina. Basso solo.
Gaudeamus omnes. 2 Cant:
O vos omnes. C. T. B.
Venite filij. 2 Violin: & B.
PSAL. Qui habitat. C. T. B.
Cantate Domino. 4 Cant.
Filij audite me. C. 2 T. & B.
Quasimodogeniti. 5 Cant.

LITANIÆ LAURETANÆ. C. 2 T. B.
Litaniæ Lauretanæ. C. 2 V. B.
Litaniæ Lauretanæ. 2 V. T. B.
Litaniæ Lauretanæ. Sex Voc: 4. rip.

CAN-

Index zum Opus secundum des „Cultus Harmonicus". 1650.

INDEX.

CANTILENÆ
De Nativitate Christi Domini.

[illegible] C. 2 Violin: pag. 93
[illegible] T. 2 Violin: 94
[illegible] T. 4 Viola. 94
[illegible] C. 4 Viol: vel Voc: 94
[illegible] 5 Voc: 3 rip. 94
[illegible] 5 Voc: 3 rip. 95
[illegible] 5 Voc: 3 rip. 95
[illegible] Betlehemitica. 4 Voc. 4 rip.
[illegible] ad plausum. 95
[illegible] 5 Voc: 2 Clarin: 4 Viola. 96

DE RESURRECTIONE CHRISTI DOMINI.

[illegible] primum. 2 C. A. 97
[illegible] secundum. C. 4 Viola. 97
SURREXIT tertium. C. 4 Viola, vel Voc: 97
SURREXIT quartum. C. 4 Viola, vel Voc: 98
SURREXIT quintum. C. 4 Viola, vel Voc: 98
SURREXIT sextum. 6 Voc: 4. rip. 99

DE SANCTISSIMO NOMINE IESV.

Iesu dulcis memoria. 4 Voc: 4 rip. 99
Iesu summa benignitas. 5 Voc: 3 Viola. 3 rip. 100

DE BEATISSIMA VIRGINE MARIA.

O gloriosa Domina. T. 2 Violin: 100
O gloriosa Domina. 2 Cant: 2 Violin: 100
Omni die. A. 2 Violin: 100
Omni die. T. 4 Viol: vel Voc: 101
Omni die. ultimum, 5 Voc: 3. rip. 101

NB. In hoc Opere Principales Voces quæri debent in primis partibus, ripien: in sequentibus; & omnia tardè sunt decantanda.

cum" (1649), nahm drei Motetten von ihm entgegen und versprach, sie durch seine Hofkapelle aufführen zu lassen. Es waren dies die Pss. 19, „Exaudiat te Dominus" und 141 „Voce mea ad Dominum clamavi" und ein „Ave Maria", dessen „Dominus tecum" Wiederholungen in der Konventtradition lebendig geblieben waren. Er erhielt dafür vom Kaiser ein Ehrengeschenk von 20 Dukaten *(19)*. Das „Ave Maria" ist im Opus primum des „Cultus Harmonicus" enthalten. Dieser erste Band seiner Kompositionen wurde bei Matthias Cosmerovius 1649 in Wien gedruckt und ist dem Generalvikar und Abt von Lilienfeld, Cornelius *Strauch* (gest. 1650), gewidmet. Er enthält 13 Solomotetten der vier Stimmlagen, 28 zwei-, 16 drei-, 13 vier-, 10 fünfstimmige, und eine Vesperae integrae (drei- bis fünfstimmig). Bereits 1650 folgte das Opus secundum des „Cultus Harmonicus" mit 90 Stücken (Inhalt s. Abb.). Das Opus tertium erschien 1653 mit dem Untertitel (nach Eitner) „. . . Majora Offertoria et Moteta pro 4—8 vocibus" (vollständiger Titel unten bei den Lexika). Während die ersten beiden Bände vollständig in Stimmbüchern erreichbar sind, ist vom 3. Band kein Stimmbuch nachweisbar. Ein Jahr später, am 20. Februar 1654, legte P. Alberich die Cantor-chori-Stelle zurück, die er an den 27jährigen P. Wilhelm *Teibler* aus Dinkelsbühl (Bayern) abgab. Der hatte sie, unterbrochen vom Türkensturm, bis zu seinem Tode, 1696, inne.

Freundschaftliche Beziehungen Mazaks mit dem Regenten der bischöflichen Besitzungen von Kremsier, Johann Nikolaus *Reiter von Hornberg*[15] werden 1656 aktenkundig *(21)*. Seit dem 13. Jahrhundert residierten die Olmützer Bischöfe in Kremsier, wo an der St.-Moritz-Kirche ein Kollegiat-Kapitel gegründet worden war. Reiter besuchte eine Jesuitenschule, ehe er die Offizierslaufbahn beschritt, und war ein Freund und Kenner der Musik. Damit erwarb er sich die Gunst des Bischofs Leopold Wilhelm (1637—1662) und war auch mit verschiedenen Musikern bekannt, u. a. mit Joh. Kaspar Kerll (1627 bis 1693), der ebenfalls in den Diensten des Erzherzogs bis 1656 stand.

In Kremsier haben sich zwei Kopien von Briefen Reiters an Mazak erhalten *(22)*. In dem vom 12. September 1656 bedankt er sich für den Erhalt eines „fasciculus duorum motettorum cum uno Magnificat et Salve regina" und breit und devot für die Widmung (humillime dedicatum servo indignissimo). Das Magnificat (quatuor Voces Conc., 5 Instrum. 4 Voces in Capell.) trägt diese Widmung und ist in Kremsier erhalten (heute Mährisches Museum, Brünn).

Reiter dürfte (schon öfters) Mazak um Kompositionen anderer Autoren gebeten haben, denn er schreibt, daß er die Solomotette vom *Cassati* wohl habe, die Intraden und Gaggliarden von R. D. *Viti* aber nicht[16]. Doch wäre er gerne bereit, die Auslagen hiefür zu bestreiten, wenn R. D. diese beschaffen könnte, denn er sei ein Freund der Musik. Abschließend bestellte er noch Grüße an den Herrn Prälaten, P. Prior und den g a n z e n Konvent. Er war in Heiligenkreuz sehr gut bekannt („jako doma" Breitenbacher, S. 47).

Im Brief vom 15. Oktober 1656 findet Reiter wieder überschwengliche Worte für P. Alberich und hebt von den erhaltenen Kompositionen besonders das „Fasciculus myrrhae" heraus. Außer dem Magnifikat (canto fehlt) enthält das Archiv der St.-Mauritius-Kirche fünf[17] weitere handschriftliche Kompositionen, zum Teil Autografen.

[15] Erzherzog *Leopold Wilhelm* setzte während seiner Amtszeit (1637—1662) infolge der Schwedeneinfälle und seiner ständigen Abwesenheit 1644 seinen Adjudanten, den Obristen-Leutnant Joh. Nik. Reiter, zum Regenten ein.

[16] Caeterum impressum Cassati sola voce habeo, intradas vero et galliardis R. D. Viti non. Si illa a R.D.V. impetrare potero, gratissime solvam expensas, sum enim amator musices.

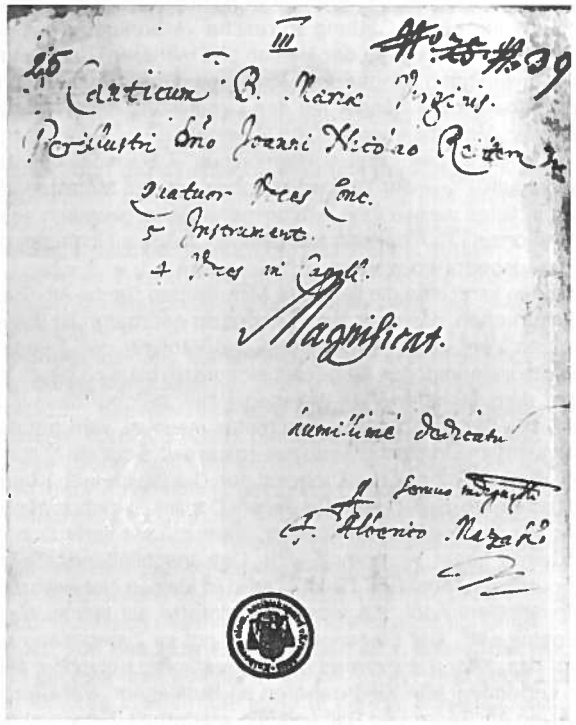
[17] „Sibona: Canto et basso cum violis." — „Tota pulchra es: 4 voc, cum instrumentis." — „Beatus Bernardus: Alto solo cum instrumentis." — „Beatus iste sanctus Bernardus . . .", 2 cantus, A.T.B., Viol. 1, 2, v^a—1., unvollständig. — „Laudate Dominum de coelis: canto solo, quatuor voces pleno" (Breitenbacher).

P. Alberich unterzog sich im Wiener Hof[18] einer schweren Operation, bei der ein Blasenstein in der Größe eines Hühnereies entfernt wurde. Den Psalm „Lauda anima mea Dominum" singend, starb er am 9. Mai 1661 gegen 13.30 Uhr nachmittags.

In der Corona fratrum schreibt Alberich Höffner 1685: „Nach dem Urteil (seines) — des Abtes Michael — war er ein demütiger, asketischer Ordensmann, ein guter Musikus, ein gefeierter Organist und ein ausgezeichnert Komponist, der sehr viele fromme und kunstvolle Gesänge geschaffen hat, alle wert, gedruckt zu werden. Leuten, die seine musikalischen Fähigkeiten bewunderten, entgegnete er, daß er sich wundere über die Leute, die bei ihm Anlagen bewundern, die er für naturgegeben halte. Möge der Schüler solch wahrer Demut dem Meister nachfolgen, der in die Glorie erhöht ist! Amen."

Mazak gehört zur zweiten Generation der Monodisten. Während seiner Lebenszeit vollzieht sich allmählich die Wandlung von der frühen Monodie zum „melodischen Ausbau des musikalischen Barock" (Schenk), womit auch die Kriterien seiner Kompositionen als gegeben erscheinen.

Nach dem Tridentinum, das von einem neuen Denken angebahnt und im Geiste des Humanismus das Wort in den Vordergrund gestellt hatte, war der Chorsatz bereits harmo-



Autograph von P. Alberich Mazak. „Magnifikat" mit Widmung an J. N. Reiter.

[18] Er wurde gerade barockisiert.

nisch und klanglich auf eine führende Oberstimme ausgerichtet worden. Es war nur mehr ein kleiner Schritt zum Generalbaß, der das reduzierte Stimmengewebe zu einer harmonischen Zusammengehörigkeit zusammenzufassen hatte und so auch klanglich erweitern konnte.

Diesen Schritt machte Ludv. Viadana mit seinen 1602 erschienenen „Hundert geistlichen Konzerten für 1 bis 4 Stimmen und obligatem Generalbaß". Er begründete damit den festumrissenen Typus des geringstimmigen Concerto, das in seiner Weiterentwicklung für die Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts bestimmend wurde. Das Hauptkriterium des neuen Stils war das Aufgeben der wesenhaften Selbständigkeit der Stimmen, die nun in einer andersartigen Satzweise integriert, auf eine melodische Dur-Moll-Tonalität gestützt, und im Zusammenklang die Terz- und Dezimintervalle bevorzugten. Die Vorliebe für Wiederholungen kurzer Melodieabschnitte, verbunden mit Textwiederholungen, ermöglichten, Sinn und Text dem Hörer näherzubringen. Funktionell dienten diese Sequenzierungen als Gestaltungs- und Konstruktionsprinzip. „Nicht die neue Melodik und Deklamation waren das Wesentliche dieser Kunst, sondern das neue Ausdrucksbestreben und Stilwollen, das eine dramatische Ausdeutung des Textes erstrebte und daher zu immer neuen Ausdrucksmitteln drängte" (Fellerer). Aber nicht nur allein das barocke Ausdrucksbedürfnis war es, das der neuen Gattung so rasche Verbreitung sicherte[19], sondern sie entsprach auch der materiellen Lage der kleinen und mittleren Pfarr- und Klosterkirchen, die nicht über die notwendigen Sänger und Musiker verfügten. Man benötigte für die Ausführung doch nur eine handvoll Sänger mit den Organisten; dabei fiel die Kürze gegenüber einer polyphonen Motette ebenfalls ins Gewicht.

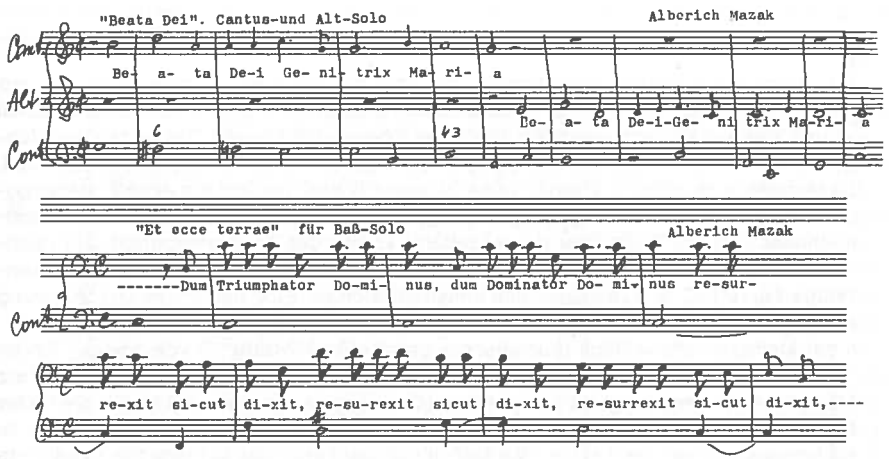
So mag der erste Band des „Cultus Harmonicus" („Harmonische Bearbeitung verschiedener Concentuum")[20] — der Titel weist schon auf den Motettenstil hin — auch ob seines vielfältigen Inhaltes wegen eine willkommene Gabe gewesen sein.

Um den Kompositionsstil P. Alberichs aufzuzeigen, möge einiges aus dem ersten Band paradigmatisch herausgegriffen werden.

Als innig empfunden kann man die liedhafte Melodik des Canto-Alt-Duettes „Beata Dei Genitrix Maria" ansprechen, das nach dem Trioprinzip gearbeitet ist (Beispiel). Der Canto exponiert den ersten Vers, der Alt wiederholt und intoniert den zweiten; anschließend singt ihn der Canto vollständig, der Alt gesellt sich dazu, bis sich beide in Terzenparallelen treffen und vor dem nächsten Vers abkadenzieren, welcher dann in ähnlicher Weise durchgeführt wird. Die Baßarie „Ecce terrae motus magnus" wird bei den Worten „Dum Triumphator Dominus dum Dominator Dominus resurrexit sicut dixit" ein wahrer Siegesgesang (Beispiel). Wie ein Ruf aus der Drangsal des Dreißigjährigen Krieges um den Frieden erweist sich das Canto-Baß-Duett „Da pacem Domine in diebus nostris". Es ist kanonisch geführt, und die Bitte wird eindringlicher, wenn sie mit vertauschten Stimmen vom Canto um eine Quinte höher wiederholt wird. Der anschließende Satz „Quia non est alius . . ." erfährt durch ein lebhaftes Dialogisieren in kleinen Notenwerten einen bewegten Ausdruck. Erwähnt sei noch die vierteilige Motette als kleine Weihnachtskantate: „Hodie Christus natus est". Der Eingangsvers erklingt im Zwiegesang zwischen Alt und Tenor, darauf folgt das „Gloria in excelsis Deo", vierstimmig polyphon. Als Kernstück wird in einer eigenen Vertonung „Ein Kind geboren zu Bethlehem" Vers für Vers vom Canto vorgesungen und von Alt, Tenor und Baß unisono wiederholt. Ein vierstimmiges „Alleluja"

[19] Bis 1625 sind zirka 150 Druckwerke im neuen Stil nachgewiesen (Haas, Musik des Barock, S. 97).

[20] Concentus ist der liturgische Gesang des Chores, im Gegensatz zum Accentus, dem Gesang des Priesters oder Diakons.



in gleichen Notenwerten, auf verschiedene Klanggruppen verteilt, bildet den Abschluß. Die Aufteilung der Singstimmen nach Klanggruppen oder in Solo-Tutti entspricht dem Stil der akustischen Perspektive[21], den die Barocke liebte und in vielen Formen entwickelte. Im Vordergrund steht jetzt der akustische Eindruck der Teilabschnitte in Gruppen, nicht mehr die geistige Führung der Singstimmen, wie sie für den alten Stil obligat waren.

Diesem Kriterium entspricht auch die alternierende Einbeziehung von Violinen in die Motette. Sie bilden aber auch mit dem Generalbaß (der ja stets von einem Baßinstrument gestützt wird), eigene, im Triosatz mit „Sonata bezeichnete Stücke ohne ausgeprägter instrumentaler Faktur, die als Einleitung oder auch zwischen zwei Abschnitten und am Schluß ihren Platz hatten.

Gesang und Instrumentalklang stehen sich gleichberechtigt gegenüber.

Dem Zuge der Entwicklung folgend, „Instrumente und Singstimme als gemeinsames Ganzes zu betrachten, dessen Teile trotz gewisser Selbständigkeit einander durchdringen und ergänzen" (Orel, in: Adler), bietet im 2. Band des Cultus Harmonicus neben anderen die Motette „Ecce nunc" für elf Stimmen (achtstimmiger Chor, Solo-Tenor und zwei Violinen). Der erste Abschnitt ist dem Solo-Tenor und den Violinen zugeteilt. Er ist eigentlich eine instrumentale Einleitung, in die der Solist das Motto „Ecce nunc benedicite Dominum, omnes servi Domini" hineinsingt. Anschließend konzertieren wieder der Solo-Tenor mit den Violinen „In noctibus exollite manus vestras in sancta et benedicite Dominum", anfangs alternierend auf verschiedenen Stufen, dann verbundener. Nach der Kadenz setzt homorhythmisch das Pleno ein mit „Benedicat tibi Dominus ex Sion", daraus löst sich, unterstützt von den Violinen, der Solo-Tenor, zuerst die Worte wiederholend, dann stellt er sich mit „qui fecit coelum et terram" dem Pleno gegenüber. Die stets antwortenden vollen Akkorde steigern die Motette bis zur Schlußkadenz.

Am Beginn dieses Psalmes gelingt ein merkliches Loslösen der Violinen von einer eigentlichen vokalen Stimmführung zu einer instrumentalen. Ebenso weist das wechsel-

[21] Nach Adler das musikalische Gegenstück zur Perspektive der bildenden Kunst.

seitige Ineinandergreifen vom Solo-Tenor und Chor auf eine organisch verflochtene Solo-Tutti-Technik der Hochbarocke hin, die dann zu einer dauernden Errungenschaft gehört.

Das Thema einer Motette (vierstimmig), das über die Anrufung „Sancta Maria, ora pro nobis" komponiert ist, wird viermal in kanonischen Sätzen durchgeführt, und zwar zweimal vokal und zweimal im instrumentalen Trio (zwei Violinen mit Fagott). Die erste Durchführung, vom Solo-Tenor exponiert und den Soli durchgeführt, bildet im Pleno den Abschluß.

Die Motette (sine ripieno) „Peto Domine mi Jesu Christe" beginnt mit einer Fugenexposition eines im „stile vechio" gehaltenen Themas. Als Gegensatz wird ein koloristisch-homophoner Satz der Canti über das erweiterte Thema des Tenors angefügt. Der nächste Vers bringt ein neues Thema, das durch alle Stimmen eng geführt durchläuft. Ein konzertantes Terzett (C, A, T) schließt sich konstrastreich an. Eine neuerliche Durchführung des nächsten Verses beschließt die siebenstimmige Motette.

In der kleineren und textlich dramatischer gehaltenen Motette „O vos omnes" führen die Solostimmen (C, T, B) das in ganzen Notenwerten getragene Thema imitatorisch (Terz und Quart) ein. Bewegt singt hierauf der Baß „Qui transitis per viam" mit einem die Oktav und einer Quart überschreitenden Fanfarenmotiv über „viam". Welch ein Gegensatz zu dem Stimmungsgehalt des Textes! Wiederholt nun der Tenor das auf eine Sext verkürzte Thema, so bringt es der Alt dann ohne Wortausdeutung, im Raume einer Quinte, in der bereits das „attendite" mit dem „et videte" anklingt, eine feinsinnige Überleitung zu dem folgenden „si es dolor similis dolori meo". Koloristisch singt es zuerst der Tenor mit dem Canto und dann mit dem Baß. Nach einem Halbschluß herrscht einen Takt lang Schweigen[22]. Hernach wird das „si est dolor" gemeinsam in Vierteln wieder aufgenommen und klingt dann mit dem schmerzlichen „dolori meo", durch alle Stimmen gehend, ruhig aus.

Neben einem Hinneigen zu einer liedhaften Periodik ist in dem Weihnachtslied „Christo cantemus Principi, alleluja" für Canto (Solo) und zwei Violinen, ein ausgesprochenes Tonalitätsbewußtsein erkennbar.

Ganztaktige Violin- und Baßpassagen kadenzieren in der Akkordfolge I — IV — V — I.

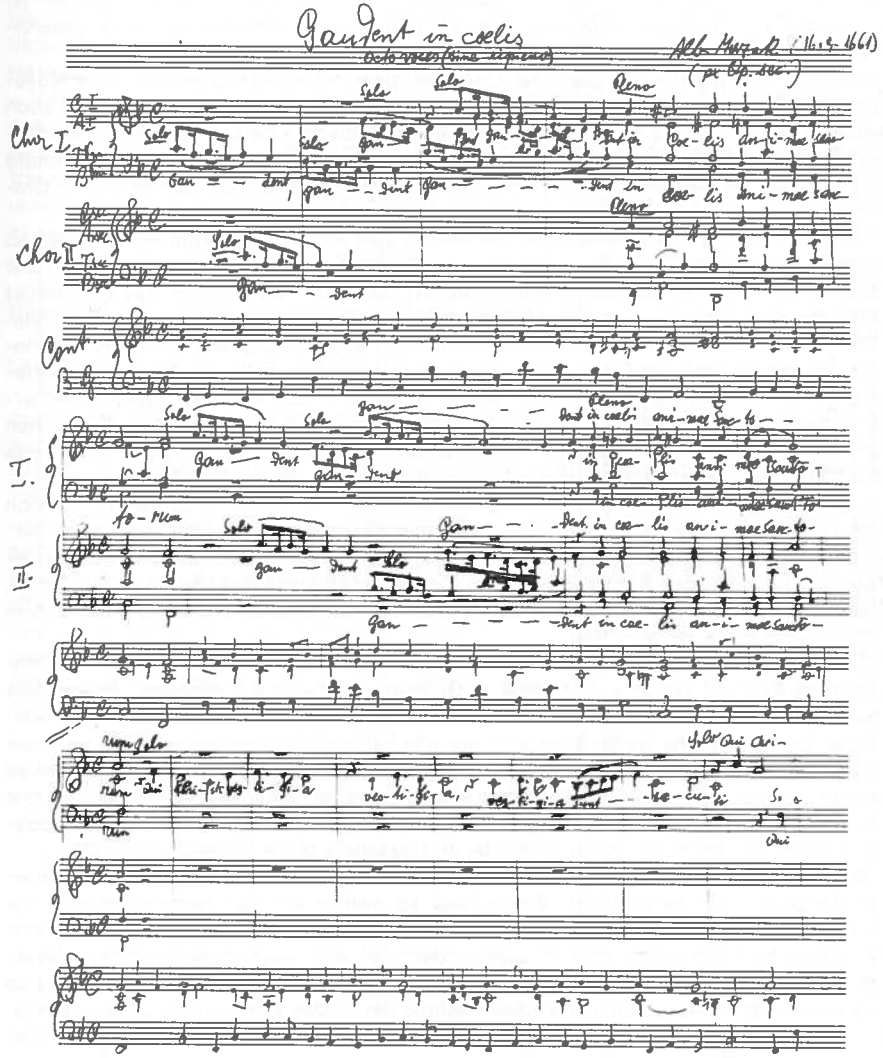
Eine meisterliche Faktur kann die doppelchörige Motette „Gaudent in coelis" für sich beanspruchen. Hier verbindet Mazak die Freude am Klang der beiden Chöre mit einer linearen Satzweise zu einer großartigen Einheit in der Konzertform. Sie wäre wert, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Im ebenfalls achtstimmigen „Te Deum" tritt eine interessante Musikpraxis zutage. Der Text wird zehnmal durch Abschnitte unterbrochen, die zwischen Doppelstrichen mit „Larma" bezeichnet sind. Es ist dies eine Abkürzung für „L'arma ò Mezzapunt". An dieser Stelle wurden (nach Adler) ein- oder mehrstimmige Fanfarenstöße eingelegt. Solche naturalistische Effekte scheinen damals beliebt gewesen zu sein, ihr Zusammenhang mit der allgemeinen Geistesrichtung ist wohl nicht zu übersehen (Adler/Orel).

Eine ansprechende „Sonata" im Triosatz steht einleitend vor der Motette „Domine non nos". Ehe die beiden Violinen in Sechzehntelnoten Dialog mit Akkordzerlegungen beginnen, werden sechs Takte mit einer Folge von Akkorden mit einem Minimum melodischer Substanz vorangesetzt. Dieser aus dem Primat, aus der Freude am Klanglichen geborene Typus („Klangtyp" nach Schenk) ist in der weiteren barocken Stilperiode, bis Bach und Händel, anzutreffen.

Außer Motetten mit dialogischem Charakter enthält der Cultus Harmonicus im zweiten

22 Aposiópesis (Generalpause), eine musikalisch-rhetorische Figur, die auch Schütz (Sieben Worte) beim Tode Jesu anwendet. Es wäre interssant, Mazaks Motetten nach den „Musikfiguren" zu untersuchen.



Band noch die als „Dialog" bezeichnete Motette „Filii audite me" für Mariä Himmelfahrt (Canto, zwei Tenöre und Baß). *Della Valla* (gest. 1652) nennt seine 1640/41 herausgegebenen Dialoge bereits „Oratorio". Der Übergang vom Dialog zum „Oratorium latinum" ist durch eine zunehmende Entfernung von der motettischen Gestaltungsweise gekennzeichnet (starkes Hervortreten einzelner Teile und eigener instrumentaler Sätze).

Ihr erster Großmeister war Giacomo *Carissimi* (gest. 1674) als Kapellmeister der Kollegienkirche S. Appolinare in Rom. Die Komponisten seiner Generation — dazu gehört auch Mazak — waren die letzten, in deren Schaffen die Motette eine ausschlaggebende Bedeutung hatte *(23)* (im Cultus Harmonicus sind nur vier Messen enthalten). Man wandte sich mehr der Messe- und Psalmenkomposition zu und das Interesse galt mehr dem Oratorium.

In der Vertonung des Messetextes der ersten Jahrhunderthälfte kam es zu keiner so betonten Wortausdeutung wie in der Motette. Der Unterschied lag mehr im Ablauf. Der Text zerfiel nicht in verschiedene Abschnitte mit Solo und Tutti, sondern das Satzgerüst bilden durchgehend die arios-rezitativisch geführten Solostimmen. Nur an homorhythmischen Stellen werden sie durch die Ripienistimmen und den akzessorisch geführten Instrumenten verstärkt. Die Deutlichkeit des Textes war stets geblieben. Bei der Einbeziehung der Violinen in die achtstimmige Messe schreibt Mazak einen auf dem Streicherklang beruhenden Begleitstil, der das Verhältnis zu den chorischen oder solistischen Vokalsatz unterschiedlich gestaltet. Kontrapunktlich verarbeitete Amen, an dem auch das Streichtrio selbständig dazwischen teilnimmt, beschließen die großen Teile.

Die kirchliche Monodie hatte ihre Beliebtheit in der zweiten Jahrhunderthälfte noch nicht verloren, denn in Berlin gab 1659 Johannem *Havemann* unter dem Titel „Jesu, hilf" 30 geistliche Konzerte, zumeist italienischer Autoren, heraus *(24)*. *Mazak* und *Stadelmayer* sind die einzigen Autoren deutscher Zunge. Fr. Albericis Baßarie mit zwei Violinen, „Venite Filii", dürfte nicht so unbekannt gewesen seln, da sie der Herausgeber aus dem Cultus Harmonicus nachdruckte.

Eine weitere Komposition, die als Autor *„Mazak"* anführt, enthält das vom Kantor Christophorus *Petraeo* verfaßte und 1669 in Gruben a. d. Neiße erschienene „Precationis Thuribulum . . ." *(25)*. Es enthält zwölf Messen (nur Kyrie und Gloria) in deutscher und lateinischer Sprache. In der Reihe evangelischer und katholischer Komponisten steht Mazak mit der deutschen Messe „Terribilis est" für vierstimmigen Chor und zwei Violinen. Neben dieser Form der evangelischen Form der Missa brevis gab es in der katholische Kirche eine Gepflogenheit, daß mit dem Beginn der Opferhandlung die konzertante Messe abgebrochen wurde, um Werke alten Stils oder frei gewählte Motetten einzulegen *(26)*.

War die reine Monodie als Ferment der Erneuerung und zur Entwicklung neuer Formen und Gattungen von wesentlicher Bedeutung, so währte sie als Eigenerscheinung nur kurze Zeit *(27)*. Die bestehende Lücke um das Wissen der kirchenmusikalischen Praxis der ersten fünf Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts ist aber auch darauf zurückzuführen, daß die liturgische Musik fast ausschließlich handschriftlich verbreitet war und dadurch verlorenging. Bei einer vollständigen Bearbeitung der beiden Bände des Cultus Harmonicus fände man sicherlich noch manches interessante Stück, und dies wäre außerdem auch noch ein Beitrag zur Erschließung des kirchenmusikalischen Alltags der Frühbarocke.

Wenn auch Mazaks Kompositionen zu seiner Zeit weiten Anklang fanden, so verloren sie im Laufe der Hochbarocke ihre Aktualität, und vergessen wurden sie von der Zeit an, als der Geschmack sich zur gefälligeren Musik (der „Galanterie") neigte.

Ein Stilüberhang dürfte bei den Messen bestanden haben, denn sie werden in den Lexika nicht nur an erster Stelle genannt, sondern dürften ihrer einfachen Faktur wegen längere Zeit auf den kleinen Chören beheimatet gewesen sein.

Das Bild des Komponisten P. Alberich Mazaks wird so lange unvollständig bleiben, bis das Opus tertium aufscheint. Dieser Band der größeren Motetten mit erweitertem obligatem Instrumentarium (Trompete, Posaune?) stellt sicherlich einen Fortschritt und Höhepunkt in seinem Schaffen dar.

Von der Nachwelt wird „Mazak Albericus" zum erstenmal 1732 im „Musikalischen Lexicon" von Johann Gottfried *Walther* (1684—1748) mit dem Opus secundum ausgewiesen. Das Handexemplar des Herausgebers (heute im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien) enthält die handschriftliche Ergänzung: „An. 1653 in Wien sein 3tes Werk, unterm Titul: Cultus Harmonicus continens Majora pro Offertoriis Motteta de praecipuis et summis festibus, 4. 5. et 8. concertatis vocibus, cum instrum. variis, 4. 5. 7. 8. et capellae amoebaeis, in 4to gedruckt worden."

Nachweisbar ist er auch im „Großen Universal Lexicon", Band XIX. Verlegt von Johann Heinrich *Zedler*, Halle und Leipzig 1739, mit dem Op. sec.

Ebenfalls im „Lexikon der Tonkünstler", Bd. III., von Ernst Ludwig *Gerber* (1746—1819), Leipzig 1813, mit Op. sec. und Op. tert.

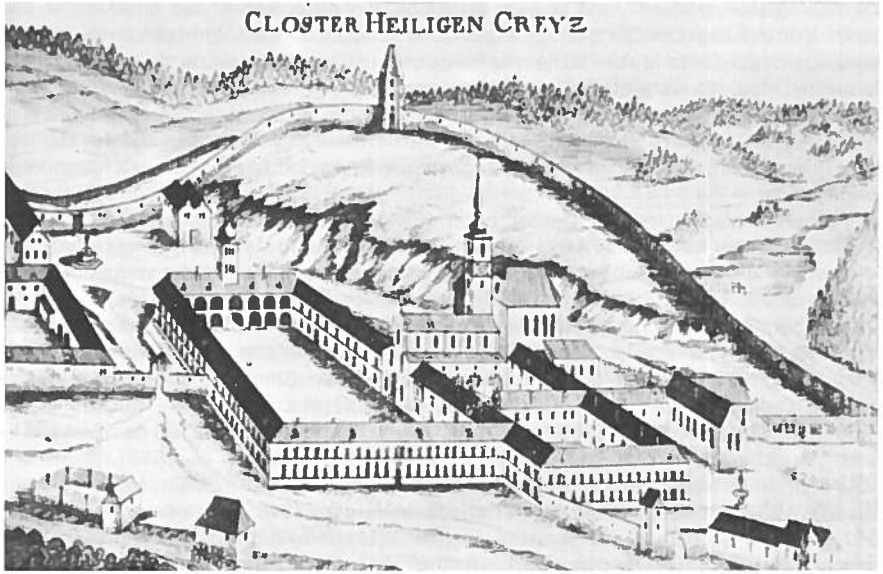
Während in den angeführten Lexika nichts über P. Alberichs Herkunft steht, gilt er als gebürtiger „Böhme" im „Allgem. historischen Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren u. Schlesien", Bd. I., von Gottfried *Dlabacz*, Prag, 1815. Die weiteren Angaben wie im Walther-Lexikon, das er auch als Quelle neben dem „Universal-Lexikon" Tom. XIX., Sp. 2452, angibt.

Auffallend ist, daß kein Nachschlagwerk das Op. prim. (1649) nennt. Erst Abbé *Stadler* hebt P. Alberich Mazak mit diesem (ohne die beiden anderen anscheinend zu kennen) in seinen „Materialien zur Geschichte der Musik unter den Österreichischen Regenten" (um 1820), als tüchtigen Kirchenkomponisten hervor *(28)*. Für den Artikel „Musik in Böhmen" des Musikalischen Konversationslexikons von Friedrich *Mendel* (Berlin 1872) dürfte Dlabacz als Quelle gedient haben, denn er nennt auch nur das Op. sec. mit seinen zwölf Stimmbüchern. Dasselbe gilt auch für „Musik in Böhmen" von Richard *Barta* (Leipzig 1906).

5. Musik zum Gottesdienst bis zur „Aera Leopoldina"

P. Alberich war ein Jahr Cantor chori gewesen, als Abt Christoph starb. Als Nachfolger wurde am 8. September 1637 der noch nicht 30jährige Prior Michael *Schnabl* gewählt. Er stammte aus Pfaffstätten, wo seine Geburt 1607 nachgewiesen erscheint. Nach dem Tode seines Vaters, 1614, wurde er vom Abt Christoph in die Klosterschule aufgenommen, wo ihm der Cantor chori P. Ulrich *Bauer* nicht nur Wegweiser zur Musik, sondern Vorbild monastischer Lebensführung wurde. Er nahm mit 16 Jahren das Ordenskleid und legte am 1. Jänner 1624 die Gelübde in die Hände Abt Christophs ab; als Baccalaureus primizierte er 1631. Anschließend erhielt er in Neuberg einen Lehrauftrag für Logik und Moral. Nach zwei Jahren als Prior in das Stift zurückberufen, legte er alle Rigorosen mit Vorzug ab und verzichtete auf die Promotion.

Bestand unter Abt Christoph schon eine betont musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes und eine dafür entsprechende Ausbildung der Knaben (wie sie Abt Michael selbst genoß), so war es jetzt erforderlich und geboten, für eine stets künstlerisch ausgeführte figurale Musik zur Liturgie eine eigene Schule anstelle der Klosterschule zu errichten. Eine Pflanz- und Pflegestätte der Tonkunst in der Institution eines Konviktes für Sängerknaben mit eigenem Magister.



Heiligenkreuz zur Zeit der Frühbarocke (Stich von Georg Matthäus Vischer, 1672).

Dafür mußten eigene Räume geschaffen werden, ein Vorhaben, das im Baukonzept des Abtes Michael einbezogen war. Er begann 1637 den Stiftshof mit den stilvollen Arkaden zu errichten und schuf an der Südwestecke des Westtraktes den Zwei-Säulen-Raum, genannt „Museo", für die „Alumni", wie die Sängerknaben weiterhin hießen.

Zum ersten Magister alumnorum wurde der Magister musices P. Malachias *Eyssmann* bestellt[23]. Die Namen seiner Nachfolger sind fast lückenlos aufgezeichnet. Die humanistische Bildung erfolgte nach den von den Jesuiten ausgearbeiteten bewährten Lehrplänen. Gewöhnlich wurden die ersten drei Grammatikklassen (Studia inferiora) geführt. Im Wiener Hofe wohnten dann immer einige, die „lange Zeit zu Heiligen Creuz bei der Music gedient haben", um dem Studium der weiteren Klassen — Poetik und Rhetorik (humanitatis) oder den philosophischen Kursen, der „studia superiora" — an der Universität zu obliegen. Daß neben Latein der Musik ein breiter Raum gewidmet wurde, braucht wohl nicht erst betont zu werden *(29)*.

Das Zimmer des Magisters befand sich neben dem „Museo", anschließend wohnte der Organist. P. Malachias bekleidete dieses Amt von der Gründung an bis zu seinem Tode, 1657. Mit ihm hatte Abt Michael den rechten Mann auf den rechten Platz gesetzt. Das Institut erfreute sich innerhalb kurzer Zeit des besten Rufes.

Bei einem Spaziergang mit den Buben, an einem Wintertag des Jahres 1654, versank plötzlich ein Knabe durch das eingebrochene Eis im Fischteich. P. Malachias konnte, herbeieilend, ihn nur mit Mühe vor dem Ertrinkungstod erretten *(30)*.

23 In Franken 1617 geboren, legte er die Gelübde 1640 ab und primizierte 1642. Er bekleidete noch verschiedene Ämter und starb 1657.

Als „Magister musices", wie er sich selbst bezeichnete, war er der Musiklehrer der Alumni. Von ihm sagt der Chronist: „Religiosus et musicus bonus." Nicht alle nach ihm waren so durchgebildete Musiker. Die musikalische Ausbildung wurde dann von den Organisten als „Musices instructores" unterstützt oder als „Alumnorum instructores" — auch „Praeceptores" — durchgeführt.

P. Malachias schätzte P. Alberich sehr und widmete ihm im Vorwort des „Cultus Harmonicus" neben sieben ungenannten Mitbrüdern langatmig und überschwenglich anerkennende Worte.

P. Alberich Mazak trat als Cantor chori 1654 zurück, der nachfolgende 27jährige P. Wilhelm Teibler behielt das Amt — durch den Türkensturm sieben Jahre unterbrochen — 42 Jahre bis zu seinem Tode 1696. 1658 stirbt, 51jährig, der verdienstvolle Abt *Michael.* Drei Jahre später folgt ihm im Tod sein Cantor chori, P. Alberich Mazak.

Ein „Poeta excellens" und Verfasser von Comödien — P. Markus *Puschmann* — übernimmt nach P. Eyssmann für kurze Zeit das Konvikt. Weitere Nachfolger waren der spätere Abt von Säusenstein und Onkel des nachmaligen Singknaben Balthasar *Kleinschroth,* Caspar *Asam* (1661—1663) sowie Kleinschroths Präfekt[24], P. Michael *Hötzl* (1663—1665). Von 1665 bis 1669 steht dem Konvikt P. Maurus *Therer,* ein „artificiosus tibicen" (kunstvoller Flötist), vor.

Die Instruktion für einen nichtgenannten Organisten vom 1. Juli 1665, in einem vom Abt *Clemens* 1658—1693) geschriebenen Konzept vorliegend *(31),* galt jedenfalls für den um 1667 bis 1673 angestellten Organisten Johann Sigismund *Freundt (32).* Sein Aufgabenkreis ist sehr weit gefaßt. Erstens wird dem Organisten auferlegt, daß er sich „nit allein in der Kirchen auff der Orgel und Positiv, sondern auch außerhalb, so oft man seiner bey einer Music von nöthen habe, bestermassen gebrauchen lasse". Zweitens werden ihm die Knaben „zur Unterrichtung im Singen übergeben, daß zu aller Zeit wenigstens zwei, die den Discant singen (‚führen' ist durchgestrichen), vorhanden sind . . .". Es heißt dann, es ist „für diesmal nit gedacht, daß studienhalber für die Knaben einen Geistlichen wir vor diesen hinaussetzten, also soll er auch in anderen auf die Knaben acht haben, damit sie zur rechten Zeit aufstehen . . . in den Kleidern sauber . . ." und „allenthalben sich züchtig und ehrbar verhalten". Drittens wird ihm aufgetragen, nicht ohne Erlaubnis des Herrn Prälaten oder P. Priors „über Nacht auszubleiben". Im letzten Punkt wird die Besoldung in barem mit 60 fl. festgelegt; essen soll er Sonn- und Feiertage im Konvent und an Wochentagen „wegen der Disciplin" mit den Knaben. Ferner hatte er täglich einen Anspruch auf „ein Achtering Conventwein" (4 Seidel). Darüber hinaus könne er bei entsprechenden Erfolgen und Unterweisungen eines oder zweier Knaben auf dem „Instrument" (Cembalo) auf eine entsprechende Honorierung durch den Herrn Prälaten rechnen. Für J. S. Freundt werden 10 fl. 30 kr. als Adjuta füre einen siebenmonatigen Unterricht im „Schlagen" (Orgelspiel) eines Diskantisten angewiesen.

Freundt besaß dann nach P. Maurus Therer, von 1669 bis 1671, alle Rechte und Pflichten eines Magisters alumnorum. In dieser Eigenschaft folgte ihm der Neupriester P. Robert *Prunner,* während er zwei Jahre später das Organistenamt an Johannes Georgius *Zülch* (1673—1676) abgibt. Nach zweijähriger erzieherischer Arbeit P. Roberts, eines aus Klosterneuburg gebürtigen Musikers, hatte er die Heiligenkreuzer Pfarre zu pastorieren. Nach ihm leitete der 22jährige Theologe und Musiker Balthasar *Kleinschroth* vorübergehend vom 6. Jänner bis 8. Dezember 1673 das Konvikt. Nachher setzte er sein Studium in Wien wieder fort.

24 Die Bezeichnung Präfekt wird erst später gebräuchlich.

Ein „Musicus eminentissimus", der 25jährige Novize Alan *Rhem* aus dem Schwäbischen, war als sein Nachfolger ausersehen; allerdings trug für ihn bis zur Ablegung der Gelübde der „excellens gambista et compositor" Franz *Schmidtpaur (33)* die Verantwortung. Alan Rhem hatte dann die Stelle vom 6. Jänner 1674 bis 25. August 1675, zwei Jahre vor seiner Priesterweihe, inne. Abgelöst wurde er von Ferdinand *Richter,* für den die „Instruktion eines praeceptors alumnorum zu Heiligen Creutz" vom 18. September 1675 galt. Sie ist im wesentlichen mit der von 1665 gleich, enthält aber die (in dieser enthaltenen) Einfügung „Orgel und Positiv" nicht. Es wurde ja zur Zeit auch noch J. S. Zülch (Zillick) als Organist geführt.

Diese Eigenschrift des Abtes wurde am 1. August 1691[25] nochmals von ihm bestätigt. Dem Präzeptor wurden die Knaben zur musikalischen Ausbildung und zur Erziehung anvertraut. Die Instruktion enthält darüber entsprechende Bestimmungen. Außer den schon 1665 angeführten Aufgaben sind die Feste angeführt, an denen die Knaben zur Beichte geführt werden und die größeren die Kommunion empfangen sollen. Als am 10. April 1678 der Neupriester Balthasar *Kleinschroth* in das Stift zurückkehrte, stand wieder ein geistlicher Magister alumnorum dem Konvikte vor.

Nach *Zülch* übernahm 1676 Ferdinand *Richter* den Organistendienst, den er bis 31. August 1679 verrichtete. Anschließend trat er in kaiserliche Dienste.

Abt Michael kaufte noch das 1650 erschienene Werk des Naturwissenschaftlers Athanasius *Kircher,* S.J. (1602—1680), „Masurgia universalis" daß eine umfangreiche Stilkunde über die Musik der Barocke darstellt.

Heiligenkreuz, seit dem Eintritt der Germaniker von neuem religiösen Leben erfüllt, wurde zu einem Mittelpunkt kulturellen Lebens. Es ist somit nicht von der Hand zu weisen, daß im jungen, frommen Musiker Mazak der Plan reifte, in das Kloster einzutreten, von dem der neue Ordensgeist nicht nur ausgegangen war, sondern wo er auch lebendig geblieben ist, also einer Lebensgemeinschaft anzugehören, in der die Musik zum Gotteslob eine besondere Pflege erfuhr und die Möglichkeiten einer weiteren Entfaltung als gegeben erschien.

Das Musizieren, in der Barocke förmlich ein Lebenselement geworden, war auch unter Abt Michael aus dem klösterlichen Alltag nicht wegzudenken. Wie der Einleitung des Cultus Harmonicus (1640) zu entnehmen ist, hatten sich sieben Brüder um P. Alberich geschart und ihn nicht nur als Komponisten gerühmt und gefeiert, sondern auch als Cantor chori und großartigen Orgelimprovisator verehrt.

So mag der Wunsch des ehemaligen Hofkaplans und Diskantisteninformators von München, Giacinto *Cornacchioli*[26], in Heiligenkreuz einzutreten, darin zu suchen sein, daß er neben einem geordneten Ordensleben ein wohlbestalltes Musikleben vorfand. Er stand zu dieser Zeit (nach 1640) in Diensten des Erzherzogs *Wilhelm,* dem Bruder Kaiser *Ferdinand III.,* der verschiedene Bischofssitze innehatte. Im Auftrag seines Herrn reiste er nach Italien, um Musiker für seine Hofkapelle anzuwerben. Er schreibt in einem Brief 1642 und nochmals 1643, daß er Mönch in Heiligenkreuz werden wolle[27]. Es waren die Jahre der Anfänge des Sängerknabenkonviktes. Dieser Tatsache entsprechend und nach einer anderen Bemerkung in seinem Briefe erscheint es durchaus möglich, daß er vorübergehend als Präzeptor im Konvikte beschäftigt war.

25 Für Caspar Liedtmayer (s. S. 56).

26 Freundlicher Hinweis Dr. Antoniceks.

27 Cornacchiolo ist in Italien später nachweisbar und zieht sich 1658 in seinen Geburtsort Ascoli zurück, wo er nach 1673 stirbt. Er gilt als Autor der mit Anonymos bezeichneten Kompositionen in Ascoli. Seine Zeitgenossen anerkannten ihn als fähige Persönlichkeit. Erhalten ist nur ein dramatisches Werk (MGG, Supplement, 1589).

Wieweit Nichtkonventualen bzw. Laien bei der Kirchenmusik mitwirkten, konnte bis jetzt noch nicht festgestellt werden. Es waren unter den Hausangestellten sicherlich eine Anzahl Musiker. Beachtenswert erscheint am Schluß der Einleitung und Dithyrambe des Cultus Harmonicus ein Chronogramm (1649), das von „Wenceslaus Francicus *Radonsky,* ex Semi,(nario) S.(ancti) Pancratij"[28] verfaßt wurde. Radonsky wurde 1629 in Nikolsburg (Mähren) geboren, nahm am 25. November 1649 (s. oben) das Ordenskleid und wird 1650 als Profeß genannt. Der Chronist nennt ihn einen „Musicus vocalis et instrumentalis excellens". Drei andere Professen dieses Jahrganges werden als „Musicus vocalis" oder „egregius musicus vocalis" bezeichnet, Karl Giethe war ein „Musicus et philosophus". Von 1654 bis zu seinem Tode, 1671, fungierte er auch als Succentor.

Eine von der Musik getragene Frömmigkeit fand nach Abt Michael mit Abt Clemens nicht nur ihre Fortsetzung, sondern wurde noch gefördert durch ein gutes, persönliches Verhältnis des Abtes zu seinem Kaiser, Leopold I., wie aus den Aufzeichnungen des Abtes zu entnehmen ist. Damit beginnt auch die hohe Zeit der österreichischen Barocke, der „Aera Leopoldina".

6. Die „Aera Leopoldina" und Abt Clemens bis 1683

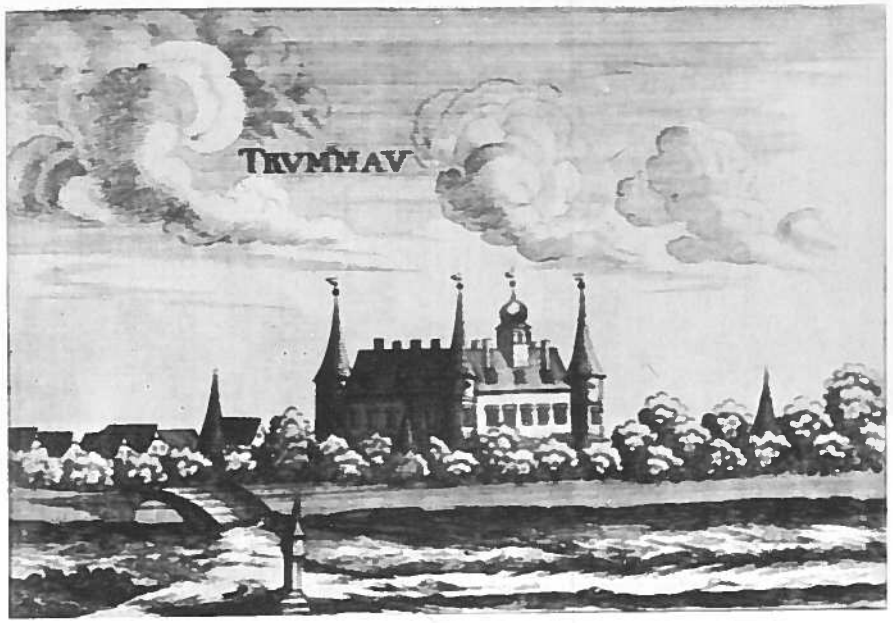
Als nach 21jähriger Regierungszeit Abt Michael am 24. März 1658 verstarb, hinterließ er einen wohldisziplinierten Konvent und eine geordnete Wirtschaft. Abt Clemens *Scheffer,* der am 11. April seine Nachfolge antrat, setzte sein Werk fort und vermochte das Kloster zu einem Höhepunkt zu führen, der dann aus einem ruinenhaften Zustand nach zweimonatiger Besetzung 1683 neuerlich gewonnen werden konnte. Gleichen Jahres mit Abt Clemens war *Leopold I.,* 18jährig, zum deutschen Kaiser gewählt worden. Mit der „Aera Leopoldina" beginnt auch Österreichs Übergang vom musikalischen Früh- zum Hochbarock. Leopold I. besaß neben einem offenen Herzen und stets bereitem Geldbeutel für „seine Armen" Leidenschaften, wie sein Vater *Ferdinand III.* Er verschrieb sich der Musik und der Jagd, um sich von den Regierungssorgen, wie er schreibt, „ein wenig zu recreieren". Dazu bot ihm das Stift mit seinen Wäldern reichlich Gelegenheit *(34).* Sehr oft wurde das „Halali" der kaiserlichen Jagdgesellschaft in den stiftlichen Forsten geblasen, wonach dann im Schloß Gaaden oder Sparbach eingekehrt oder die Nacht verbracht wurde. Auch andere Gelegenheiten führten den Herrscher in das gastliche Stift. Bei jeder „Zeller Reise" wurde im Kloster Rast gehalten, und der Weg von Wiener Neustadt und zurück führte über Trumau. Einige Male war auch das Kloster im Waldtal das Ziel seiner Reise, in welchem er dann einige Tage verbrachte. So war der Kaiser von 1659 bis 1682 mehrmals im Jahre Gast des Stiftes. Den Höhepunkt solcher Besuche bildete dann eine „Comödie" in lateinischer Sprache, Tafelmusik oder Serenaden.

[28] Die Jesuiten gründeten in Wien 1558, ähnlich dem Germanikum in Rom, ein Seminarium, das 1616 im „Freyhaus St. Pancratiens" am Hofe untergebracht wurde. Kaiser Ferdinand III. widmete 1641 ein vakant gewordenes Beneficiat „St. Pancratii" in eine Stiftung zugunsten des Seminars um. Nach dem Willen des Stifters soli es den „Gottesdienst im Profeßhaus zieren helfen". Eingeschlossen in die Stiftung war ein Stipendium für einen „musikkundigen Knaben", der der Kirche am Hofe „mit Musik zu dienen hatte" (Geusam, Gesch. der Erziehungs- und Unterrichtsanstalten in Wien, Wien 1803, S. 186 und 203.) Es ist durchaus möglich, daß Radonsky Stipendiat dieser Stiftung war. Unmittelbar nach der Primiz (26. April 1656) wirkte Radonsky als äbtlicher Sekretär bis 1661 und gleichzeitig von 1657 bis 1658 als Bibliothekar. 1660 übernahm er das Hofmeisteramt in Wien und überwachte als solcher die Barockisierung des Hofes. Er starb dortselbst 1662, ein Jahr nach Mazaks Heimgang.

Abt Clemens Schäffer (1657—1693), Gemälde im Festsaal.

Zweimal, im Jahre 1665 und 1668, war der Kaiser, einer Einladung des Abtes Clemens folgend, zum Bernhardifest gekommen, an dem noch kein Landesfürst zuvor teilgenommen hatte, wie der Abt in seinem Gedenkbuch vermerkte. Die Festpredigten wurden von Jesuiten gehalten. Musik und Feuerwerk gaben diesen Tagen ein festliches Gepräge. Näheres ist uns darüber nicht überliefert. Über eine Serenade, anläßlich eines Besuches

in Schloß Trumau, schreibt der Abt: „Anno 1674 den 15. Juni ist der Kaiser mit der Kaiserin Claudia nach Trumau kommen und alldort übernacht verblieben, welches noch niemals geschehn ist, so lange das Kloster Trumau hat. Nach dem Nachtessen habe ich ihnen zu Ehren in dem Gärtl unter den Fenstern ihres Zimmers eine schöne Serenade durch die Religiosen und andere unserer Musiker — auf eine Stunde während — mit Geigen, Trompeten und Diskantisten (Sängerknaben) halten lassen, welche ihnen beiden sehr wohl gefallen und sich des andern Tags — 16. Juni — im Abreisen gegen mir bedankt." Die Musik hatte die Majestäten sehr erfreut. Der Kaiser drückte wiederholt seine Zufriedenheit über die Leistung der Musiker aus, indem er versicherte, selten eine so schöne Musik gehört zu haben.



Schloß Trumau (Georg Matthäus Vischer, 1672).

Im Jänner des gleichen Jahres war aber auch ein „Musicus eminentissimus", der Kleriker P. Alan *Rhem*, Instruktor der Singknaben geworden. Unter ihnen befand sich der spätere „kayserl. Hofmusicus" J. K. *Schmidtbauer*, „... der aniezo aber wenig seinesgleichen hat in der Viola da Gamba", wie Kleinschroth 1683 von ihm berichtete[29]. P. Alan primizierte drei Jahre später (1677) und nahm mit Erlaubnis des Abtes nach der Flucht vor den Türken in Chur (Schweiz) an der alten Bischofskirche die Stelle eines Chorregenten an. In das Stift 1687 zurückgekehrt, hatte er wegen seiner Verläßlichkeit verschiedene Verwalterposten bekleidet und starb in Thallern 1699. „Musicus vocalis et instrumentalis" und „fidelis in oeconomicis minister", sagt von ihm der Chronist.

Der Lebensstil der Barocke fand in der Scheinwelt des Theaters seinen höchsten Ausdruck, denn Musik, Dichtung, Tanz und Architektur vereinigten sich hier zu prunkvollem Kunstwerk und Ereignis. Die Schultheater in den Klöstern, insbesondere der Jesuiten, waren mit den Musiktheatern die bedeutendsten Spielstätten dieser Zeit[30]. Für Vorstellungen der „Khnaben" im Stifte, die zuerst in des Abtes, dann in des Kaisers Tafelstuben (Kaisersaal) stattgefunden hatten, bildeten für interne Feiern den geeigneten Rahmen. Diese Aktionen einer kleinen Schar und eingeschränkt durch die Kirchendienste, traten daher nicht besonders in Erscheinung. Höfischen Abglanz aber erhielten dann diese Aufführungen, wenn der Kaiser mit Gemahlin und Hofstaat daran teilnahm.

Auf der Suche nach einer geeigneten Räumlichkeit bot sich die nicht benutzte Bernardikapelle als „Theatrum" *(35)* für tief zu gliedernde Bühnenbilder an, während der angrenzende ehemalige Speisesaal der Laienbrüder sich zum Zuschauerraum ausgestalten ließ *(36)*.

Am 9. November 1674, nicht ganz ein halbes Jahr nach der Serenade in Trumau, als der Kaiser das erstemal mit seiner zweiten Gattin *Claudia* das Stift besuchte, kam es zu einer der prunkvollsten Theatervorstellungen.

Die für diesen Tag in lateinischer Sprache verfaßte „Comödie" in drei Akten, „Castra Domini" ... oder „Die Feldläger des Herrn der Kriegsheere" von P. Norbert *Theuerkauf*[31] wurde von jungen Religiosen und den Knaben dargeboten. Sie war außerordentlich gut aufgenommen worden. Da die Kostüme aus dem kaiserlichen Fundus stammten, ist es auch nicht ausgeschlossen, daß die Bühnenbilder vom kaiserlichen und bedeutendsten Bühnenarchitekten seiner Zeit, Ludwig *Burnacini*, entworfen wurden *(37)*.

Ebenfalls zu einer glanzvollen Aufführung kam es am 5. August 1677 mit der „schönen Comödie: Epitome Pietatis Caesareae" oder „Auszug kaiserlicher Frombheit und der Tugendeifer", die gleichfalls von P. Norbert Theuerkauf stammte und vier Stunden dauerte[32]. Über die Musik beider Stücke ist nichts bekannt. Es ist durchaus möglich, daß *Richter* als Instructor musicus schon damals Bühnenmusik geschrieben hat und damit die Aufmerksamkeit des Kaisers auf sich lenkte.

[29] Vgl. Anmerkung *(33)*.

[30] Neben den stiftlichen Aufführungen geben uns über das Auftreten ländlicher Spiel- und Tanzgruppen Ausgaben des Kammeramtes Aufschluß. So am 27. Dezember 1650 „auß befehlung Ihro Gnaden (Abt Michael) sternsingern oder Comoedianten geben 2 fl." — 1. Jänner (?) 1653 „für die Comoedianten von Tromau (Trumau) 1 fl. 50 kr." 1. Jänner 1660 (Abt Clemens) „für die Comoedianten von Pfafstetten .. 1 fl. 30 kr." — 1. Jänner 1669 „dennen schwerdttanzern 3 fl." — 1. Jänner 1677 „Pfaffstetterischen Comedianten und Prunnerischen Tanzern geben 3 fl." — (O. G. *Schindler*, in: Öst. Zeitschrift f. Volkskunde, Bd. 72, S. 86, Anm. 46, Fr. Hlawatsch, Auszug aus Kammeramtsraittungen).

[31] Er wurde um 1637 in Wien geboren, studierte neben Theologie auch Philosophie und wurde 1683 von den Türken verschleppt.

[32] Die Kosten betrugen 600 fl. Die Dekorationen malte der Laienbruder Stefan *Molitor*. Von ihm stammen auch die Gemälde im Kreuzgang.

Ferdinand Tobias *Richter*, als Sohn des Würzburger und späteren Mainzer Hofkapellmeister Tobias *Richter* geboren, wurde am 22. Juli 1651 im Dom zu Würzburg getauft *(38)*. Seine Jugendzeit liegt noch im dunkeln. Aber ehe er als Magister alumnorum fungierte, mußte er analog ähnlich gelagerter Fälle in engeren Beziehungen zum Stifte gestanden sein. Vielleicht hatte er auch zu dieser Zeit *Pachelbel* (1627—1693) kennengelernt, der von 1673 bis 1677 Organistengehile J. K. *Kerlls* zu St. Stephan war und den Richter später zu den besten Organisten zählte. Entscheidend für die Lebensbahn des Stiftsorganisten Richter dürfte der Besuch des Herrschers mit seiner Gemahlin Eleonore vom 23. bis 26. August 1679 gewesen sein.

Auf einer Reise nach Mariazell einen Zwischenaufenthalt machend, vergnügten sich die Majestäten neben der Jagd an der „Comedia De Leone Magno", die zu Ehren des neugeborenen Prinzen *Josef* am 24. August gegeben wurde. Nähere Angaben darüber fehlen[33]. Zwei Tage später reiste der hohe Besuch nach Mariazell weiter.

Auch Ferdinand *Richter* machte sich reisefertig und verließ am 31. August 1679 das Stift. Er fuhr, mit einem kaiserlichen Stipendium ausgestattet, nach Rom zu *Pasquini* (1637—1741), dem Lehrer Georg *Muffats* (1645—1704) und wahrscheinlich auch von Johann Josef *Fux* (1660—1741), um sich in der Komposition zu vervollkommnen.

Nachweislich kommt Richter Anfang August 1683 aus Rom zur kaiserlichen Hofkapelle nach Passau als Hoforganist *(39)*. Er war am 1. Juli der Nachfolger des im Juni verstorbenen C. *Cappellini (40)* geworden. Hier trifft er auch mit Kleinschroth wieder zusammen. Mit der Hofkapelle nach Wien zurückgekehrt, führt sein Lebensweg steil aufwärts.

Er wird Musiklehrer der kaiserlichen Familie und zählt bald zu den hervorragendsten Organisten dieser Zeit. *Pachelbel* widmete 1697 von Nürnberg aus ihm und *Buxtehude* sein Variationswerk „Hexachordium Apollinis". Auch Richter genießt als Komponist großes Ansehen; er schreibt die Musik zu einer Anzahl Jesuitendramen und Bühnenmusik für den Hof: Serenate[34], Oratorien, ferner Kirchenmusik und Instrumentalmusik. Hochgeehrt stirbt Ferdinand Tobias Richter am 3. November 1711 in Wien. Sein ältester Sohn wurde 1718 sechster Hoforganist, während die jüngeren Kinder, „vier arme Weysen", eine Gnadenpension erhielten.

Als Stiftsorganist folgte nach Richter Matthias *Gollhofer*, der bis 1683 Dienst machte. Er konnte sich mit anderen, die entgegen dem Befehl des Abtes das Stift verteidigen wollten, nur durch die Hintertür vor den eindringenden Türken retten. Er floh ebenfalls nach Passau, wo er im August ankam. Dann verliert sich seine Spur. Durch die vollständige Vernichtung der Orgeln und durch die argen Schäden an Kirche und Kloster blieb die Organistenstelle bis 1690 unbesetzt.

[33] Die erhaltene Musik stammte von Antonio Draghi (1635—1700). (Herbert Seifert, in: Musikgeschichte Österreichs, S. 346, Graz 1977.)

[34] Szenische Kantaten für wenig Personen. Komponiert für Feste der kaiserlichen Familie, wurden sie auch oft von deren Mitgliedern dargestellt.

Anmerkungen

(1) *Steinhuber*, Bd. II, S. 374 ff.
(2) *H. Grüger*, Die Trennung Schlesiens, in: Citeaux XXVII. Jg. 1976, fasc. 1/2, Achel, Belgie.
(3) *Riemann12*, S. 10, MGG Bd. 1.
(4) *Ursprung*, S. 206.
(5) *Steinhuber, Bd. II.*
(6) Abt Gülger war unter Abt Rueff 1589 Professe von Heiligenkreuz geworden, wurde vorübergehend Prior von Neuberg und 1599 als Abt ins Neukloster (Wiener Neustadt) postuliert, anschließend wirkte er von 1605 an als Abt von Rein segensreich.
(7) Rechnungen des Heiligenkreuzerhofes in Wien, Stiftsarchiv R 16 F. R.
(8) Totenbuch der Schottenpfarre (Forschungsergebnis Otto Bibas).
(9) Dipl.-Ing. P. Franz *Gaumannmüller*, O.Cist., Die mittelalterliche Bauanlage von Heiligenkreuz, Heiligenkreuz 1967, S. 45.
(10) A. a. O. 7
(11) Alberich *Höffner*, O.Cist. (1641—1717), Corona abbatum S. Crucis . . S. 62 (Stiftsarchiv). „Organum chorale in monasterio super partem septentrionalem chori monachorum ante locatum transfert in novum chorum fornicatum in angulo templi iuxta chorum monachorum partis septentrionalis a se constructum per Joannem Wekerle, organarium Viennesem, solutis illis pro hoc labore 75 florentis."
(12) A. a. O. 11, S. 12.
(13) Richard *Schaal*, Biographische Quellen zu Musikern und Instrumentenmachern, in: Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 26, S. 195. Ebner und Frohberger waren die Begründer der Wiener Klavierschule.
(14) A. a. O. 11, S. 173.
(15) Neumann, S. 140.
(16) A. a. O. 7.
(17) *Montzka:* Nö. Landesarchiv, Karton N. 33. u. 43.
(18) *Montzka;* Stiftsarchiv, R 7, I.
(19) Alberich *Höffner*, Corona officialium Sanctae Crucis . ., Stiftsarchiv.
(20) *Eitner*, Bd. IV, S. 407.
(21) Jiří *Sehnal*, Brünn, Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Lichtenstein-Castelcorn in Kremsier, in: K. M. J. 1967, 51. Jg.
(22) Antonin *Breitenbacher*, Hudebni archiv . . . Kroměříži. Das Musikarchiv der Kollegiatskirche des heiligen Mauritius in Kremsier, Oloumici 1928.
(23) Günther *Massenkeil*, Die konzertierende Kirchenmusik, in: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, hrsg. K. Gustav Fellerer, Kassel 1976.
(24) *Eitner* I, Sammelwerke.
(25) Freundlicher Hinweis Dr. Bibas.
(26) *Ursprung*, S. 207.
(27) Rudolf *Flotzinger*, Die kirchliche Monodie des 16./17. Jahrhunderts, in: Gesch. d. kath. Kirchenmusik, hrsg. von K. Gustav Fellerer, Kassel 1976.
(28) Abbé Maximilian *Stadler*, hg. von Karl *Wagner*, Kassel.
(29) *Montzka*, S. 72.
(30) Clemens *Scheffer*, General-Protokoll, hg. fol. IV.
(31) Stiftsarchiv, R 7, I.
(32) Ebd.
(33) Er war sicher ein Verwandter des 1689 geborenen Hofmusikus und Gambista (1707—1731) Franz Anton Schmidtpaur. Dessen Vater, Johann Karl Schmidtpaur (1661—1714), war ehemals Sängerknabe unter Kleinschroth und später Gambista der Hofkapelle von 1682 bis 1711.
(34) Friedr. *Hlawatsch*, Kaiser Leopold.
(35) *Kleinschroth*, Tagebuch.
(36) A. a. O. 9, S. 50. Verbindungstrakt von Abt Paul 1600—1613 erbaut.
(37) Die Kosten betrugen 1000 fl., da das Theater neu ausgestattet wurde. A. a. O. 34.
(38) Forschungserg. d. Herrn Präl. Prof. Dr. Adam *Gottron*, Mainz.
(39) A. a. O. 35.
(40) *Köchl*, Fux.

III. Die Türkennot und die Zeit des Wiederaufbaues

1. Balthasar Kleinschroth

Einen eindrucksvollen Bericht über die dramatischen Begebenheiten aus den Tagen vor dem Eindringen der Türken in das Kloster und der Flucht mit den Sängerknaben verdanken wir dem Tagebuch ihres Präfekten, des Weltpriesters Balthasar *Kleinschroth*, der gelobte, seine Erlebnisse niederzuschreiben und in Altötting zu hinterlegen, wenn er mit den ihm anvertrauten Knaben den Gefahren des Krieges gesund und sicher entkomme.

Kleinschroth, der unmittelbare Nachfolger Ferdinand Richters, wurde um 1651 geboren und kam über Empfehlung seines Onkels, P. Caspar Assam, der von 1661 bis 1663 Präfekt und 1673 bis 1676 postulierter Abt von Säusenstein war, als Sängerknabe nach Heiligenkreuz. Kleinschroth bezeichnet P. Michael *Hötzl*, Präfekt von 1663 bis 1665, als seinen Lehrer. Auf einer Perioche[1] *(1)* vom 3. Dezember 1665 der „Academica Juventute Soc.: Jesu Viennae" erscheint er unter den Darstellern als „Principista"[2]. Als solcher war er Externist, denn Kost und Quartier erhielt er im Heiligenkreuzerhof (Tagebuch).

Während seiner weiteren Studienzeit konnte er sich das notwendige Rüstzeug aneignen, das ihm als „Instructor musices" und später als stiftlichem Kapellmeister so trefflich zustatten kam. Er schreibt im Tagebuch, daß er teils vor seinem Prälaten und Wohltäter, „theilß vor ihr Keyßerl. May. (Leopold I.) öftermahlß höchstgnädigsten gegenwarth und anderen hochen potentaten, grosßen ministern und stanßpersonen mit möglichsten fleiß und größter zuefriedenheit . . in abrichtung und undterweisung dero in diesen hochlöbl. kloster undterhaltenen jugend sowohl in der music alß in anderen freuen künsten und studiis bedient" hatte.

Das Textbuch eines von ihm verfaßten Dramas „Vindicta vindicata" (1682) ist noch erhalten. Diesem künstlerischen Treiben bereitete der jähe Türkeneinbruch ein unerwartetes Ende. Wie 1529 mußte der Konvent das Haus verlassen. Vor den durch Verrat rasch heranrückenden Türken hatten die Singknaben zuvor noch ihre „wanderbinckhelen" gepackt und waren von ihrem Präfekten zunächst nach Lilienfeld geführt worden. Es waren sechs Sänger, davon vier Diskantisten. Einer von ihnen war Franz Oswald *Pruneder* aus Ybbs, der spätere Ahnherr dreier Generationen von Musikern und Bediensteten, die dem Stifte treue Dienste leisteten. Dann der ebenfalls aus Ybbs stammende „Hansgeörgel" *Gill*, Sohn eines „Thurners" (Türmer = Stadtmusikant) und wahrscheinlich Verwandter des späteren Instructor musices. Ferner der Sohn des kaiserlichen Leibtrabanten Carl *Schopf* aus Wien. von den beiden Altisten folgte der aus Korneuburg gebürtige Anton Paul *Liedtmayr* Kleinschroth nach Hall und starb dort drei Jahre später. Der andere, Andreas *Dichtl*, aus Baden gebürtig, trat später in das Kloster ein und löste 1669 P. *Teibler* als Cantor chori ab. Auch ein Brüderpaar, Söhne eines blessierten Feldtrompeters, das

[1] Zusammengefaßter Text eines Bühnenstückes.

[2] Schüler der ersten drei „Grammatikalklassen". Es scheint, daß sich Kleinschroth als „Parvista" den Lehrstoff der „unteren Schule" erst in Heiligenkreuz aneignen mußte.

Abt Clemens aus Gutherzigkeit in das Konvikt aufgenommen hatte, befand sich in der Schar[3]. „. . . man hätte unter solchen kleinen Knaben nit gesucht, indem sie alle feldstuckh so ordenthlich und trefflich herabgeblasen, alß einer der besten feldtrompetern . . .". Unterwegs stießen zu den Flüchtlingen noch die beiden Studiosi aus dem Heiligenkreuzerhof: der ältere Bruder des Altisten und spätere Präceptor alumnorum, Caspar *Liedtmayr*[4] und Waldhauser *Gasthager*[5]. Von Lilienfeld ritt Kleinschroth allein zu seinem Prälaten nach Säusenstein[6] an der Donau. Er kehrte freiwillig in das Stift zurück, um den Restkonvent von der Nutzlosigkeit einer Verteidigung zu überzeugen. Buchstäblich in letzter Minute gelang die Flucht durch eine Hintertür.

Der weitere Weg der Knaben führte von Lilienfeld über den Annaberg durch die Eisenwurzen in oberösterreichische Stifte, in denen die Knaben ein Refugium fanden. Kleinschroth fuhr auf der Donau zum Herrn Prälaten weiter nach Passau, wo sich auch der Kaiser aufhielt. Er trifft dort verschiedene Bekannte der Hofkapelle. So den nunmehrigen Hoforganisten Ferdinand Tobias Richter und den ehemaligen Diskantisten J. K. *Schmidtbauer*, „. . . Gambisten aniezo aber wenig seines gleichen hat in der Viola di Gamba."

Als Wien entsetzt worden war, besuchte auf der Rückreise Abt Clemens den an der Gicht darniederliegenden Knabenpräfekten in Kremsmünster. Er lud ihn ein, wieder in sein Stift zu kommen. „Allzeit", meinte er, „aber eine Music aufzurichten sei augenblicklich nicht möglich und er wolle dem Kloster nicht zur Last fallen[7]." Wochen darauf, Allerheiligen stand vor der Tür, war er gesundet und konnte die Heimreise antreten. Hausruinen und zahlreiche unbeerdigte Leichen säumten seinen Weg. Kleinschroth beschreibt nun in seinem Tagebuch das Ausmaß der Zerstörung im Kloster. Im Hof waren die Arkadengänge eingestürzt und das „Museo" (Sängerknabenschule) ausgebrannt. Vernichtet wurde dabei ein Cembalo, ein „clavicordium", ein Regal[8], zwei Baßgeigen und gegen sechs Violinen. In der Kirche waren die beiden Orgeln und das Chorgestühl verbrannt und alle 13 Altäre zerstört. Der einzige Dachstuhl, der von der Feuersbrunst verschont

[3] Die Zufluchtstätte der beiden (Casimir und Rober Bocksberger) war das Stift Kremsmünster, wo sie der Herr Prälat gleich behalten hatte. Sie werden als Stiftsmusiker dort noch 1686 genannt (Kellner S. 279, KR 288).

[4] „. . . alltisten, im 14., bey mir im 6ten Jahr".

[5] „. . . discantisten, 16jahr, bey mir aber im 6ten (Jahr) . . ." „Von disen 2 ist mir allzeit vorgangen . . das sie mir werden nachkommen . . ." (Tagebuch). Balthasar Gasthager wurde später der Vater des Heiligenkreuzer P. Balthasar, der als Pfarrer von Niedersulz 1742 stirbt.

[6] Säusenstein, Cisterce an der Donau. Gegründet 1338, aufgehoben 1789. Sie wurde von Wilhering aus besiedelt; heute stehen nur mehr Reste davon. Quer über das Klosterterritorium fährt nun die Westbahn.

[7] Anschließend berichtet Kleinschroth über Abt Clemens und dessen Liebe zur Musik. „Eß freyete den gnädigen Herrn, das er die kinder an gueten orth sahe, schmerzete ihm aber doch bey neben, das er sie gerathen müeste, da er ein trefflicher liebhaber und unterhalter der music war und ein absonderlicher wohltäter der musicalischen jugend, welchen ich um alleß, was Ich kann, zu danckhen hab, in deme er seinen ersten diskantisten nicht wie ein Herr, sondern wie ein Vater erzogen hat. Disen gnädigen Herrn erkenn ich mich, wan ich nit will undanckbar sein, in allen verbunden und lebe ihme noch in allen, waß er befehlen wird, dienstwillig und bereith und wollte Gott, Ich wäre so glickhseelig, das ich Ihm wiederum in vorigen wohlstand und sicherheit in seinen Kloster, dessen er ein halber stiffter war und aniezo ein ganz neuer sein mueß, sehen und bedienen kunte." — Und noch eine kleine Anekdote, ebenfalls aus Kremsmünster: „Einßmals befragte er (Abt Clemens) bey der taffel die knaben, wo sie iezund wären, wan sie der feind nit vertrieben hätte? Der Carl antwortete ihm gleich: Jhr gnaden zu Thallern (Weingut bei Gumpoldskirchen) auf der großen preß beim leßen.' " Die Zeit des Lesens wurde mit einem Dankesamt beschlossen. Die Sängerknaben einmal zur Lesezeit nach Thallern zu führen hielt sich bis in unser Jahrhundert hinein. Die große Presse aus dem 16. Jahrhundert steht heute noch.

[8] Kleine Orgel, nur aus einem Zungenregister bestehend.

wurde, war der der Bernardikapelle, dem nunmehrigen Theater. „Das teatrum, so sehr schön und kostbahr gewesen, aber zu staub und aschen zuesamen gebrunen, das man nichts, alß das übergebliebne eysen davon gefunden." Ebenso wurde ein Raub der Flammen die „Tafelstuben" des Herrn Prälaten. Neben der war im Musikantenzimmer „ein vortreffliches Positiv von lauter hölzernen Pfeiffen gestanden und überaus annehmlich und guet gewesen". Die Hoffnung, wenigstens das „trüglein" mit seinen Musikalien, daß er auf der Flucht in Altenmarkt zurückgelassen hatte, noch dort vorzufinden, erfüllte sich nicht, es war ebenfalls verbrannt. Kleinschroth verläßt nun Heiligenkreuz. Über seine weitere Lebensaufgabe schreibt er: „Durch absonderliche schickung Gottes, haben ihro hochgräfliche gnaden, des hoch löbl. khönigl. stiffte aller würdigste frau obristin, geborene Gräffin *von Spaur* zue ihren Diensten allergnädigst nach Hall /Tirol/ berufen." Mit ihm reisen die beiden Studiosi aus Wien, die als „Capellsinger" ebenfalls in die Dienste des Stiftes treten. Am 16. Mai 1684 stirbt der Kapellmeister und Kaplan des Damenstiftes — *Sailer* —, und Kleinschroth erhält am 27. Juni gleichen Jahres für dieselben Ämter und als Präfekt des St.-Katharina-Hauses (Kapellsingschule) seine Instruction *(2)*. Im Herbst reist er nach Wien und holt über Wunsch der Eltern den jüngeren Bruder Liedtmayers in das Konvikt. Gleich seinen Vorgängern mußte er sich auch kompositorisch betätigen. Ein Anlaß war die Schlußfeier des Jesuiten-Gymnasiums im Jahre 1685. Er verfaßte dafür das Drama „Jonathan Machabäus" und vertonte auch die „Chori" dazu. Während er nun an seinem Tagebuch schrieb, arbeitete er auch gleichzeitig an der Dichtung und Komposition eines „Opus Marianum". Durch die Krankheit der beiden Liedtmayer und den Tod des jüngeren Bruders[9] zurückgehalten, pilgerte er erst im Herbst 1686 nach Altötting, sein Versprechen einzulösen und das Tagebuch zu hinterlegen. Damit endet auch unser Wissen über sein Leben.

Das weitere Geschick kann sich an Hand einiger Tatsachen so begeben haben: Kleinschroth, der schon seit Jahren von der Gicht heimgesucht wurde und in Baden deshalb Heilung suchte, muß nun inhabil geworden sein, denn er wurde schon am 15. November 1687 von Johann *Erchner* abgelöst, verkaufte aber erst 1689 „Mobilien und farnus" um 230 fl. an das Stift. Er dürfte dann in einem Jesuitenkolleg Aufnahme gefunden haben, denn eine Notiz des Heiligenkreuzer Priors und Chronisten P. Alberik *Höffner* besagt, daß er zu den Jesuiten gegangen sei *(3)*; vielleicht nach Linz, wo er seinen „Franzl" (Pruneder) untergebracht hatte.

Trotz intensivster Nachforschung Professor Hermann *Watzls* ist ein Jesuit gleichen Namens nicht nachweisbar. Sehr naheliegend scheint, daß sich die Notiz P. Alberiks auf eine Aussage Liedtmayrs stützte, der nach der Wiederherstellung des Sängerknabeninstitutes 1691 aus Hall nach Heiligenkreuz zurückkehrte und als Präfekt und Präzeptor noch bis 1693 wirkte.

9 Von seinem Tode beeindruckt, komponierte Kleinschroth ein Requiem und zwei Trauergesänge, „deren eineß den tot des jünglinß lebendig abmalete, das andere aber . . woll diente in dergleichen zuefallen".

2. Die erste Römerorgel und ihre Organisten

Bald nach dem Ende der türkischen Invasion kehrten die ersten Konventualen in das Kloster zurück und richteten ein notdürftiges Obdach für den Winter zurecht. Der Abt stand nach seiner Rückkehr vor schier unlösbaren Aufgaben. Wo sollte er zuerst beginnen? Den Untertanen half er mit Geld und Naturalien, um die bitterste Not zu lindern. Es gelang ihm, nach Jahren harter und unermüdlicher Arbeit die Cisterce wieder erstehen zu lassen. So konnte am 6. Mai 1687 an die Reconciliierung der Abteikirchen geschritten werden. Für die Gottesdienste wurde vorderhand von den Franziskanern in Ybbs ein Positiv um 80 fl. gekauft, von dem es heißt: „Vetus quidem, bonum tamen" (zwar alt, aber gut) *(4)*. Aber schon im nächsten Jahr war der musikliebende Abt entschlossen, für die verwaiste Empore eine neue Orgel anzuschaffen und unterfertigte am 12. Februar 1688 mit den Brüdern Ferdinand *Römer*, Kayserl. Orgelmacher, und Hans Ulrich *Römer*, „burger und Orgelmacher", folgenden Kontrakt *(5)*: „Sobald als möglich, doch spätestens binnen Jahresfrist, ein große völlige orgel so wohl zu der figuralmusic als zum choral zu gebrauchen nach einen vorgezaigten und gegebenen abriß nach welchen schon vor disem in böhaimb ein orgel in einem closter O s s e k genant, gemacht worden ist, mit nachgesetzten zwölf registern, nemlich

Principal 8 schuech von zinn
Coppel 8 schuech von holz
Fleuten 4 schuech von holz
Quint 3 schuech von zinn
Octav 2 schuech von zinn
Quintez 1 1/2 schuech von zinn
Mixtur 4fach von zinn
Cimbel 3 fach von zinn
Subpaß 16 scheuch von holz
Prinzipal 8 fueßig
Octav 4 schuech von holz offen

Item mit dem darzue gehörigen von guetten dürren holz und aller schlosser arbeit versehene kasten. Item mit helfenbainenen clavier manualiter und pedaliter, wie auch mit sechs blasbalken und mit allen anderen requisiten — iedoch außer der bildhauerarbeit, — auf ihre aigene unkosten alhie zue Wienn guet redlich und beständig zue machen und in gedachten closter Heyligen Creuz an alle stöll verfertigter aufzusetzen."

Dafür zahlt der Abt außer der Fuhr nach Heiligenkreuz und der Verpflegung für die Zeit des Aufsetzens 1100 fl. und 12 Thaler in specie Leihkauf (ca. 50 fl.).

Die Gestaltung des Gehäuses wird als k u n s t v o l l und sehr prächtig beschrieben. Bruder Stephan und ein anderer Meister bemalten bzw. vergoldeten die Schnitzereien und Leisten, während Adrian *Bloem* aus Baden die Bilder auf den Flügeltüren ausführte. König David, umgeben von zwei Engeln, bekrönte das 1689 fertiggestellte Werk *(6)*. In einem Nachtrag zum Kaufvertrag vom 26. Juli 1689 verpflichten sich die Brüder Römer, die Stimmung zu überprüfen und Fehler und Schäden innerhalb eines Jahres unentgeltlich zu beheben.

Von den Brüdern Römer (Remmer) dürfte Ferdinand der bedeutendere gewesen sein. Er wurde um 1657 geboren, heiratete 1682, und ein Jahr nach dem Tode seiner

Frau, 1714, heiratete er ein zweitesmal. Er wohnte „bei den Fleischbänken" *(7)*, wurde am 5. Mai 1685 kayserl. Instrumenten- und Orgelbauer und Calcant der Hofkapelle *(8)*. Von der Todeskrankheit gezeichnet, bat er, man möge die Stelle seinem Sohne Johann verleihen. Er starb 1723.

Sein Bruder, Johann Ullrich, kam nach 1650 in Wien auf die Welt, heiratete 1683, wurde 1685 Bürger der Stadt und wohnte 1695 am Bauernmarkt. Sein Todesjahr ist bis jetzt nicht bekannt *(9)*.

Nach einer siebenjährigen Vakanz wird nun für die neue Orgel Bernhard *Reinholt* von 1690 bis 1694 als Organist und als Präceptor in dem nun wiedereröffneten Konvikt angestellt. Reinholts Nachfolger Ferdinand *Clamator* (1694—1698) erhält außer seinem Organistengehalt von 60 fl. noch 50 fl. als „Instructor musices" und für den Unterricht zweier Knaben im „Schlagen" monatlich 2 fl. und 60 kr. (Hlawatsch).

3. Das wiedererstandene Sängerknabenkonvikt

Im ersten Jahrzehnt nach der Beseitigung der Zerstörung im „Museo" trat in der Leitung des nun wieder aufgerichteten Konviktes ein häufiger Wechsel ein. Erster „praefectus alumnorum" 1690 wird P. Karl *Wüll*, der als P. Placidus in Wilhering die Profeß abgelegt hatte, sich dann aber für Heiligenkreuz entschied und die Stabilität gelobte. Nach einem Jahr übergibt er das Amt dem ehemaligen Sängerknaben Caspar *Liedtmayer*[10], der, vom Damenstifte aus Hall in Tirol nach Heiligenkreuz zurückgekehrt, am 1. August 1691 als Präceptor angestellt wurde. Für ihn galt die Instruktion, die Ferdinand Tobias Richter erhalten hatte und die neuerlich bestätigt wurde[11]. Nach Liedtmayers Weggang[12] (1693) erschienen neben dem Magister alumnorum P. Felix *Zitteräll* nacheinander zwei Konventualen als Coadjutores „quod mores solum". In der Folge wird der Organist Johann Bapt. *Payer* dreimal vorübergehend (1699, 1705, 1712) Präfekt und 1705/06 folgte ihm der „Tenorista" Carolus *Günther*[13]. Ab 1712 leitet kein Laie mehr das Konvikt.

Über das Leben und die Beschäftigung der Alumnen gibt uns die (Tagesordnung) „Austeilung der Zeit für die Knaben zum heyl. Creuz" aus dem Jahre 1696 Auskunft, die sich von der „distributio temporum alumnis in Sa. Cruce studentibus gerenda" vom 8. Dezember 1666 fast nicht unterscheidet.

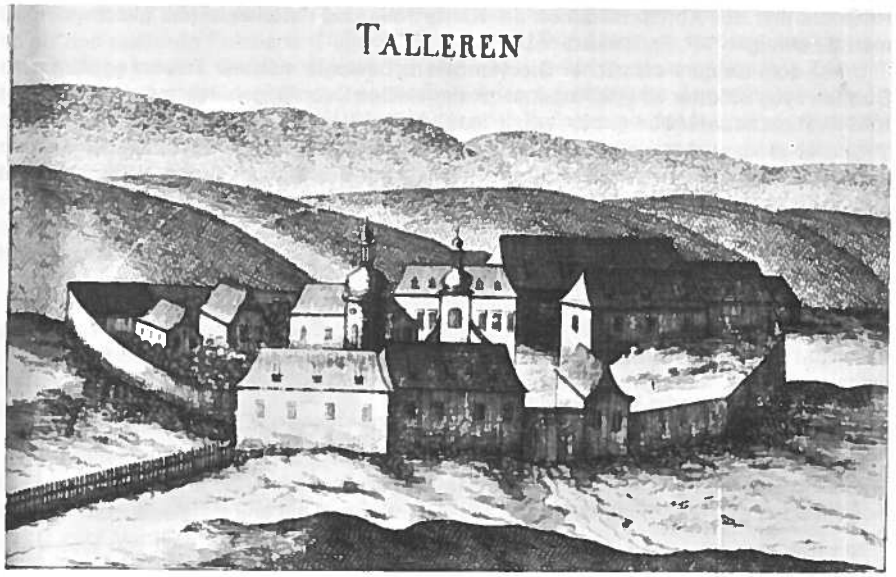
Die Erziehung war zeitgemäß streng. Eine Reihe von Vergehen werden nach den Ordinationes des Abtes *Marian* (1693—1705) mit der „poena virgarum" bedroht: das Betreten der Zellen der Priester, von Küche, Mühle und Keller durch Unberufene, der Besuch des Organisten außerhalb der bestimmten Zeit und ähnliches. Auch den Konventualen war es verboten, die Räume der Alumnen außer bei dienstlichen Verrichtungen zu betreten oder sich von ihnen außerhalb und innerhalb des Klosters bedienen zu lassen. Bei der Tafel des Prälaten haben die Konviktisten abwechselnd aufzuwarten.

Ein „Knabenweib", sicher zur Betreuung der Jüngsten und der Wäsche, erscheint frühzeitig in den Rechnungen des Stiftes. Die Verpflegung war gut. Nach einer Speiseordnung vom 19. Februar 1662 (1688 wiederholt), war „für die Musikanten, den Schulmeister, den Organisten und die Knaben" ein besonderer Tisch zu führen. An Sonn- und Feiertagen werden Schulmeister und Organist der Konventstafel beigezogen, an den übrigen Tagen werden sie mit den Knaben außerhalb des Konvents mit den Speisen des Konvents „traktiert". Doch ist es unstatthaft, den Knaben zweierlei Fleisch auf einmal oder Fleisch und Fisch zu geben. Nach einer Speiseordnung von 1622 gab es nämlich mittags fünf Speisen (Rindfleisch, Braten, Kraut, Gerste und noch eine Speise nach Gelegenheit), abends vier Speisen (Braten, Rüben und Kohl, Gerste, Salat oder eine andere Speise). Eine Speiseordnung in der Fastenzeit für die Alumnen aus dem Jahre 1694 zeigt, daß es bei Fehlen der Fleischgerichte mittags jeden Tag Suppe, Fisch mit einer Zuspeise und noch eine Mehlspeise gab; abends Suppe, ein Gemüse und eine Mehlspeise. Nur Mittwoch, Freitag und Samstag beschränkte sich die Abendkost auf Suppe und ein Ei. An Festtagen dafür eine Zubesserung *(10)*.

Über die Organisation des Unterrichtes ist keine Änderung überliefert. Sie entsprach wie bisher der „ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu" von 1599 (Montzka).

4. Die letzten Jahre des Abtes Klemens

Während im „Museo" der Unterricht schon aufgenommen worden war, wurden die oberhalb gelegenen Kaiserzimmer noch künstlerisch ausgestattet. Erst in den letzten Lebensjahren des Abtes waren sie beziehbar. Aber es kam nicht mehr dazu, daß Abt Clemens den Landesherrn in seinem Haus begrüßen konnte. Über Besuche auf stiftlichen



Schloß Thallern (Georg Matthäus Vischer, 1672).

10 Vgl. S. 53.
11 Vgl. S. 45.
12 Liedtmayer wird 1710 Bassist der Hofkapelle und stirbt 1724 im 55. Lebensjahr (Köchel, Fux).
13 Carolus Günther, ehemaliger Sängerknabe, vermutlich Sohn des Michaeler Organisten Carl Günther (um 1676) und Bruder des „teutschen" Sopranisten Adam Franz Günther der Hofkapelle (Knaus II, a. a. O. 8).

Höfen nach dem Türkenkrieg ist uns wenig überkommen. Wie sehr der Abt aber dem Kaiser nahestand, kann ermessen werden, daß er den Kaiser anläßlich der Wahl Josefs zum römischen König (1690) als zweiter in Klosterneuburg beglückwünschen konnte. Ebenso wurde Abt Clemens bei der Audienz am nächsten Tag als dritter vom Kaiser ins Gespräch gezogen. Ein Jahr danach war der 13jährige kaiserliche Thronerbe (Josef) zu Besuch in Thallern. Er war samt Gefolge von Laxenburg hoch zu Roß herübergekommen. Der Abt begrüßte ihn mit einer deutschen Ansprache. Da gab es natürlich festliche Musik, die der hochbegabte Jüngling mit sichtlichem Gefallen aufnahm *(11)*. (Wie bereits angeführt, war Ferdinand Tobias Richter Lehrer in der kaiserlichen Familie.) Konventualen und Klosterbedienstete gaben aber auch ihr Bestes. (Die Trompeter stammten nicht aus dem Stift.) Namentlich angeführt ist der aus Komorn (Ungarn) gebürtige P. Georg *Schaufler* als „Tympanista", der vom Abte als vorzüglicher Geiger bezeichnet wird, während ihn der Chronist als „Musicus vocalis et Chelista"[14] bezeichnet; eine echte Musikantennatur, die vielseitig eingesetzt werden konnte.

Auch im Kloster hatte er verschiedene Ämter zu verwalten. Selbstverständlich war er unter anderem auch Konviktspräfekt (1693—1694). Als Kellermeister des Wiener Hofes weilte er eben dort, als die Türken die Stadt einschlossen. Da der Hofmeister gerade auswärts zu tun hatte und nicht mehr zurück konnte, verwaltete er während der Belagerung den Hof, in dem damals ein großes Pulverlager untergebracht war. Wie durch ein Wunder flog es nicht in die Luft, als eine „bombe" einschlug. Zuletzt war er Magister infirmorum, erreichte ein Alter von 77 Jahren und überlebte so Abt Clemens und seinen Nachfolger Marian.

Abt Clemens Scheffer starb im Stiftshof zu Wien am 31. März 1693 im 65. Lebensjahre und im 35. Jahr seiner äbtlichen Würde. „. . . ein großer Abt, einer der glänzendsten Vertreter des niederösterreichischen Prälatenstandes, dem es gelang, den Pflichten des Priesters und des Abtes mit denen der Kaisertreue und Vaterlandsliebe gleich vollkommen zu genügen" (P. Fr. Hlawatsch).

Unter dem Geläute sämtlicher Glocken Wiens bewegte sich der Trauerzug durch die Straßen beim Stadttor hinaus. Angetan mit der weißen Cuculla, geleiteten die Brüder ihren toten Abt bis nach Heiligenkreuz, wo sie ihn in der Stiftskirche beisetzten[15].

Und langsam senkte sich der Vorhang über Österreichs Hochbarocke, die dem Wesen nach eine musikalische Kultur war und unverkennbar das Signum des musisch begabten Herrschers trägt.

[14] Sänger und Lautenist.
[15] Sein Grabstein befindet sich im südlichen Seitenschiff.

Anmerkungen

(1) Periochensammlung des Stiftes Seitenstetten.
(2) Walter *Senn*, Aus dem Kulturleben einer süddeutschen Kleinstadt, Innsbruck - München - Wien 1938, S. 189.
(3) A. a. O. II/12.
(4) A. a. O. II/11, S. 299.
(5) Stiftsarchiv, R 4, VIII 7; Dag. Frey, S. 56.
(6) Wilhelm Anton Neumann, S. 29.
(7) Oskar Ebertaller, S. 26.
(8) Herwig *Knaus*, Die Musiker im Archivbestand des kaiserl. Obersthofmeisteramtes, Bd. 2, Wien 1968, S. 112.
(9) A. a. O. 7, S. 68.
(10) Montzka.
(11) A. a. O. II/34, S. 136.

IV. Die Spätbarocke

1. Abt Marian Schirmer (1693—1705)

Als würdiger Nachfolger von Abt Clemens wurde der 43jährige Prior Marian *Schirmer* von Schirmthal einstimmig gewählt. Er stammte aus Brunn am Gebirge, Niederösterreich. Nach seiner Primiz wurde er Grundbuchschreiber und begleitete mit Prior Alberik Höffner Abt Clemens auf der Flucht.

Zwei Jahre nach Abt Clemens Scheffers Tod stirbt 1695 auch P. Wilhelm Teibler, der Mazak abgelöst hatte. Er war über vier Jahrzehnte Leiter der Chormusik gewesen.

Sein Nachfolger ist nun der „Regens chori figuralis" P. Anton *Hoblinger*, ein „Musicus egregius". Mit ihm wirkt der Kleinschroth-Schüler P. Placidus *Dichtl*, der ihn schließlich 1701 ablöst, aber 1710 als Regens chori nach Lilienfeld berufen wird, wo er ein Jahr später stirbt.

Abt Clemens ließ das ausgebrannte Theater nicht mehr instand setzen. Sein Nachfolger renovierte die Kapelle 1697[1], zog eine Musikempore ein und schuf einen Raum für geistliche Musiken.

Durch den Besitz des Wiener Hofes war Heiligenkreuz seit Jahrhunderten mit der Residenzstadt wirtschaftlich verbunden und stand mit ihr stets in reger kultureller Beziehung. So kam es, daß Abt Marian, ein guter Wirtschafter und Freund der Künste, mit dem Bildhauer und späteren Familiaris *Giuliani* (1663—1745) in Verbindung trat und ihm den ersten Auftrag erteilte. Damit zog auch in Heiligenkreuz die neue sinnenfreudige Zeit ein. Sie manifestierte sich in der Tonkunst der ersten Jahrhunderthälfte durch Stilüberschneidungen des in „vollherbstlicher Reife ausklingenden Barocks mit der mächtig aufstrebenden Moderne, der „Galanterie" ebenso wie mit der Musik deutscher und italienischer Provenienz. Es war ein Jahrhundert, in dem durch die Musikpflege in den Stiften — dank der kunstsinnigen Äbte und der musikalischen Gesinnung des österreichischen Volkes — das Fundament der österreichischen Musikkultur für die folgenden zwei Jahrhunderte gelegt wurde.

Klösterliche Feiern anläßlich einer Abtweihe und zur Profeß, Priesterweihe oder deren Jubiläen, Namenstage usw., wußte man mit musikalischen Darbietungen zu verbinden, zu denen die klösterlichen Kapellmeister ihren Beitrag zu leisten hatten. Bei dieser Musizierfreudigkeit war eine vermehrte Einbeziehung der Klosterangestellten als Instrumentalisten notwendig geworden.

Ein Stamm dieser Klostermusiker war durch mehr als 100 Jahre die Generation der *Pruneder*. Der Lehrer aber, bei dem der Repräsentant der Familie — Franz Gerhard *Pruneder* — das Orgelspiel und die Kunst des Satzes erlernen konnte, war der Organist und „Instructor Musices" Johann B. *Payer*.

[1] Über dem Eingang steht folgendes Chronogramm: Divino cultui ex ruina reparavit Marianus Antistes.

2. Der Organist Johann Bapt. Payer (Peyr, Beyer, Bayer)

Für den am 15. Februar 1698 scheidenden J. Chr. Clamator nimmt Abt Marian den 20jährigen Joh. Baptist *Payer* auf, am 14. Februar erhält er eine eigene instruktion als Organist und „Instructor musices", die seine Obliegenheiten und Entgelte regelte.

Für seine Aufnahme war vor allem sein Können, von dem wir noch hören werden, und seine höchstwahrscheinliche Erziehung und Ausbildung im Konvikte bestimmend. Dafür, daß er ein ehemaliger Alumne war, spricht nicht nur die mögliche Verwandtschaft mit dem Konventualen J. B. Payer, der das Talent des Knaben erkannte und dem musikfördernden Abte Clemens empfahl, sondern auch, daß Payer dreimal Präfektendienste[2] zu versehen hatte, ehe man dafür einen Konventualen einsetzte. Schließlich zeigt noch eine Notiz, daß der „kayserliche Hof- und Kammerorganist" am 24. März 1727 dem Kloster 200 fl. schuldet, die Verbundenheit mit dem Stifte. Eine Unterstützung, die dem unterdotierten Künstler gewährt wurde.

An Kompositionen verwahrt die Staatsbibl. Preuß. Kulturbes., Berlin, Orgelkompos. (1), während sich hier nur die Tischgebete für fünfstimmigen Chor und Streicher erhalten haben, die für des Prälaten Tafelstube bestimmt waren. Nach Beendigung seiner Tätigkeit in Heiligenkreuz — sein Verweilen ist noch 1710 nachweisbar — trat er um 1712 in die Dienste der Kaiserinwitwe *Eleonore*, einer demütigen, frommen Frau. Sie wurde 1676 die dritte Gattin Leopolds I., war seit 1705 verwitwet und starb 1720, 65 Jahre alt. Durch ihren Tod verlor Payer seine Stellung.

Johann Josef *Fux*, der größte österreichische Meister der Barocke, war 1715 Kapellmeister der Hofkapelle geworden und lernte Payer kennen und schätzen, als er sich um Ersatzkräfte umsah. Von den fünf Hoforganisten (unter ihnen der Sohn Richters), waren zwei nicht mehr einsatzfähig. Trotz Vollbesetzung dieser Stellen schlägt Fux in einem Antrag 1721 Payer zum Hoforganisten vor. Er erwähnt dabei, daß er ein „gutter Virtuos" sei, ferner die „meriten" bei der Kaiserinwitwe, und daß er sich in „noth und Armuth mit seinem weib und Kindern befindet". Payer wird hierauf mit 500 fl. (Jahresgehalt) angestellt. Diese Entlohnung zählte nur zu einer „gewendlichen besoldtung". Caspar Liedtmayer[3], der zehn Jahre vorher als Sänger angestellt worden war, bezog zu dieser Zeit 900 fl. Nach sieben Jahren konnte Fux trotz Empfehlung seinerseits keine Gehaltserhöhung erreichen. Einen Erfolg brachte erst eine weitere Eingabe von 1733, „. . . welcher schon in das 12. Jahr sehr embsig diennet mit geringer besoldung deren 500 fl. jährlich . . ." (Köchel, J. J. Fux).

Durch Todesfälle in der Hofburgkapelle waren Beträge frei geworden und Payer erhielt davon 100 fl. monatlich ab 3. Februar. Am 10. April starb er, 55 Jahre alt. In einem Pensionsgesuch für die Witwe und Tochter beschreibt Fux ihn als „einen seiner besten kayserlichen Organisten". Neben Gottlieb Muffat (1690—1770) zählt in Köchel zu den vorzüglichsten Hoforganisten dieser Zeit.

Im 55. Lebensjahre, am 27. Juni 1705, schloß Abt Marian nach einer glücklichen Regierung für immer die Augen. Einen Monat zuvor war Leopold I. in der Kapuzinergruft beigesetzt worden.

[2] 1699, 1705, 1712.
[3] Vgl. S. 56.

Damit endet eine Kulturepoche, die von der Persönlichkeit dieses musikalischen Herrschers mitbestimmt war.

Unter dem Einfluß der Wiener Hofkapelle hatte sich an vielen geistlichen und weltlichen Höfen ein reges musikalisches Leben entfaltet. Es waren aber nicht nur die großen Stifte oder Hofhaltungen, wie die des Fürsten Esterházy, für die ihre Kapellmeister als Haus- oder Klosterkomponisten schöpferisch tätig waren, sondern auch kleinere Stifte und Adelshäuser.

Für Heiligenkreuz konnten wir schon auf P. Alberich Mazak hinweisen. Was für die Frühbarocke galt, traf in einem viel größeren Ausmaß für das 18. Jahrhundert zu.

Heiligenkreuz ist in der glücklichen Lage, zwei Klosterkomponisten zu besitzen. Es sind dies: Franz Gerhard *Pruneder* (1692—1764) und P. Clemens (Franz) *Scheupflug* (1731 bis 1805).

3. Franz Gerhard Pruneder und seine Zeit (1692—1764)

Unter den kunstverständigen Äbten Gerhard (1705—1728) und Robert (1728 bis 1755) begann in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein reges künstlerisches Schaffen. Gemälde von Joh. Michael *Rottmayr* (1654—1730), Martin *Altomonte* (1657—1745) und seines Schülerkreises sowie einmalige Arbeiten Giovanni *Giulianis* (1663—1744), die holzgeschnitzte Reliefs und Büsten am Chorgestühl (1707—1708)[4] und die Pestsäule zu Ehren der heiligsten Dreifaltigkeit (1736) zeugen von der Zeit, die die Welt stets mit der himmlischen Glorie zu verbinden suchte. Pläne für größere Umbauten des Klosters und der Kirche sind nicht überliefert. Die Modernisierung der Kirche beschränkte sich auf Innenausstattung und Einrichtung, die bei der Regotisierung 1887 teilweise wieder verlorenging. Der Bauwille kommt bei der Wiederbesiedlung des Stiftes St. Gotthard in Ungarn zum Durchbruch, das nach seiner Zerstörung (1683) im Zeitstil (1734—1764) mit starkem finanziellen Aufwand aufgebaut und künstlerisch ausgestaltet wurde. Die dort erbaute Orgel mit 23 Registern stammte von dem damals in Graz bekannten Orgelbaumeister Ferdinand *Schwarz* (gest. um 1783) *(2)*.

Für den Heiligenkreuzer Orgelbau waren die seit 1689 beschäftigten Brüder Römer weiterhin bis zu ihrem Ableben, tätig. Sie werden in den Büchern oft nicht mehr namentlich genannt.

So erhielt die Pfarrkirche Alland nach ihrer Zerstörung im Türkenkrieg 1702 eine siebenstimmige Orgel um 130 fl., deren Erbauer nicht genannt wird *(3)*. Im gleichen Jahr stellten die Brüder Römer im Stephansdom auf der neuerrichteten Empore gegenüber dem Kaiseroratorium eine neue Orgel auf. Die alte kaufte der Prälat von Heiligenkreuz *(4)*. Wenn wir den Preis der Allander Orgel in Betracht ziehen, ist anzunehmen, daß die Ste-

[4] Herm. Brühlmeyer — Paulus Niemetz, Das Chorgestühl von Giuliani (Heiligenkreuz 1965).

phansorgel von den Brüdern Römer nach Alland[5] transferiert wurde. Neumann *(5)* verlegt zwar den Orgelkauf — ohne Quellenangabe — in die Zeit Abt Gerhards (1704—1728). Es könnte sich hier aber auch um ein Positiv für die Heiligenkreuzer Pfarrkirche handeln, die 1709 mit den angrenzenden Wirtschaftsgebäuden ausgebrannt war und 1710 renoviert wurde. Keinesfalls war sie für die Abteikirche bestimmt, wie vielfach angenommen wird, denn bei dem Chorgestühl stand noch das alte Franziskaner-Positiv, das 30 Jahre später einer Säulenorgel[6] weichen mußte; die nach 1683 gebaute, reichlich ausgestattete Römerorgel mit ihren Flügeltüren schmückte nach wie vor die Nordempore.

J. B. Payer konnte um 1710 guten Gewissens das Stift verlassen, um in die Residenz zu gehen. Franz Gerhard *Pruneder,* des Tafeldeckers Sohn, füllte mit seinen 20 Jahren nicht nur bald seinen Platz aus, sondern wurde als Komponist auch in anderen Klöstern geschätzt. Sein Vater Oswald Pruneder — zu Ybbs 1667 geboren — wurde als Sängerknabe 1683 von Kleinschroth nach der Flucht aus dem Stifte bei den Jesuiten in Linz untergebracht, wo ehevor sein Bruder Novize war. Er kehrte als Familienvater mit seiner Frau Maria Susanne und seinen Söhnen Ferdinand, Adam und Franz-Gerhard nach Heiligenkreuz zurück, wo er am 28. Juni 1693 als Tafeldecker und Stiftsmusiker angestellt wurde. Er heiratete 1711 ein zweitesmal. Am 19. April starb er und wurde in feierlicher Weise bestattet. Von seinen Söhnen waren Ferdinand und Adam als Stiftsmusiker und Kammerdiener des Abtes Gerhard beschäftigt. Der musikbegabte Franz Gerhard wurde 1692 geboren, war wie sein Vater Alumne und wurde um 1715 zum Organisten bestellt.

In seine Konviktszeit fällt auch der Aufenthalt eines gleichaltrigen Buben und späteren Künstlers, nämlich Raphael *Donner,* der nach Notizen im Archive ein Schüler Giulianis war *(6).*

Aus der Ehe des Stiftsorganisten mit Rosa Stigler aus Siegenfeld ging 1720 Franz *de Paula* hervor, der ihm als Organist nachfolgte; ferner Gerhard *Franz* 1724, der Bassist wurde, und mit 26 Jahren starb.

Es ist ziemlich sicher, daß der Bau der einmanualigen Orgel auf der Nordempore nur eine Teillösung war und Abt Clemens an einen Wiederaufbau der großen Orgel an der Westwand dachte. Waren es rein architektonische Gründe, oder war es die Musizierpraxis, die den Ausschlag gab, daß in den großen Kirchen die nördliche Musikempore an Bedeutung verlor und die Westempore ausgebaut wurde? Die Nordemporen, meist frühbarocke Zubauten, wurden dann, weil funktionslos, vielfach abgerissen. Das dürfte auch hier in Heiligenkreuz der Fall gewesen sein, als man daranging, eine Orgel auf der Westempore zu errichten. Die Römerorgel war für den Chorraum entbehrlich, das alte Ybbser Positiv stand ja noch bei dem Chorgestühl. Die Brüder Römer wurden etwa vor 1720 beauftragt, ihr Werk auf die neue Westempore zu übertragen und um zehn Register zu verstärken *(7).* Die künstlerische Gestaltung des Gehäuses war *Giuliani* übertragen worden. Er schnitzte 1720 das ornamentale Rankwerk und als Bekrönungsskulptur König David mit der Harfe zwischen zwei Posaunen blasenden Engeln *(8).* Dieses Meisterwerk der Schnitzkunst wurde dann auf die Koberorgel übertragen, die diese heute noch schmückt.

In dieser reichen Ornamentik und Vergoldung muß die Orgel einen prächtigen Anblick geboten haben. Sie muß aber auch von vorzüglichem Klang gewesen sein, denn Joseph *Ogesser* hebt in seiner „Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien, 1779", die vierte Orgel der Brüder Römer von 1701 hervor und sagt, daß sie wegen „ihres

[5] Vgl. S. 84.
[6] Vgl. Wimola, S. 65.

reinen und lauten Klanges angerühmt wird". Die Instrumente dieser Zeit zeichnen sich überhaupt nicht nur durch Pracht und ornamentalen Reichtum aus, sondern waren auch mit feinem Klangsinn geschaffen worden.

Die Barockorgel des österreichischen Kulturraumes, beeinflußt vom Süden, war nicht so reich ausgestaltet wie ihre norddeutschen Schwestern, aber doch den italienischen an Farbenreichtum stets überlegen. Eine weitere Klangbereicherung trat noch durch das Mitwirken von Instrumenten hiezu.

In unserem Raum spielte zwar das Orgelspiel beim Gottesdienst nicht eine so bevorzugte Rolle wie im Norden, war aber auch nicht so unbedeutend, wie oft angenommen wird. So standen dem Organisten bei den täglichen Ämtern und Vespern, Litaneien, Prozessionen und anderen Feierlichkeiten nach dem Unterrichtswerk von Johann Bapt. *Samber* (1654—1717) *(9)* eine beachtliche Anzahl abgestimmter Formen zur Verfügung. Der Schwerpunkt lag in der Improvisation; er hatte demnach das „Präludieren", „Responsieren", „Phantasieren", „Toccatieren", „zum Versetten", „Concertieren", das Spiel von „Passagen", das „Spiel mit vollem Werke" und das Spiel „sub Elevation" (während der Wandlung) zu beherrschen.

Im September 1720 erhielten die Brüder Römer 200 fl., 1721 1500 fl. und 1722 wieder 200 fl. *(10).* In diesen Beträgen dürften nicht nur die Kosten für den Orgelbau, sondern auch die Fertigungskosten für das Hornwerk (Turmorgel), das zu dieser Zeit im Kämmererturm (oberhalb der Toreinfahrt) eingebaut wurde, enthalten sein.

Pruneder wird in diesem Jahr erstmals als Komponist genannt. Am 5., 6. und 7. März 1722 wurden in der Kapelle des Heiligenkreuzerhofes in Wien „Preces triduanae 40 horarum" (vierzigstündiges Gebet) mit Erzbischof Kollonitz abgehalten. Dabei kam bei einer Frühmesse eine „Lytania artificiosa, musica a Don Francisco Pruneder, Organoedo Sanctae Crucis, composita cum duplici choro tubarum et tympanorum" zur Aufführung[7].

Im September 1726 war Pruneder bei der Vermählung seines Freundes, des Perchtoldsdorfer Schulmeistersohnes Martin Scheupflug — nun Tafeldecker und „Violinista" — Trauzeuge *(11).* Er war ebenfalls einst Sängerknabe. Sein Sohn Franz trat in das Kloster ein, erhielt den Namen Clemens und wurde nicht nur ein vorzüglicher Organist, sondern ein über die Klostergrenzen hinaus bekannter Komponist.

Kaiser *Karl VI.,* der letzte der drei komponierenden Kaiser (1711—1740), war wie seine kaiserlichen Vorfahren öfter Gast des Stiftes. Der erste Besuch, verbunden mit einer Jagd im benachbarten Alland, wird im „Wienerischen Diarium" am 17. September 1723 vermerkt. Nach den Zeremonialprotokollen konnte der Abt den Landesfürsten noch viermal in den letzten Novemberwochen der Jahre 1716—1739 empfangen *(12).* Der seinerzeitige Stiftsarchivar P. Friedrich *Hlawatsch* (geb. 1859 in Wiener Neustadt, gest. 6. Juni 1942 in Heiligenkreuz) weiß von zwei solchen Besuchen zu berichten. Nach der Wildschweinjagd in Alland am 22. November 1726, als der Kaiser mit großem Gefolge in das Kloster kam, wurde „Ihro Majestät mit einer vierpfündigen Rutten[8], wie auch mit einer Musik, der sogenannten Kuckuckspartie, aufgewartet. Diese war vom Klosterkomponisten Franz Pruneder komponiert, wobei Ihro Mayestät ein so gnädiges Belieben erwiesen, daß sie in hoher Person selbst die Kuckucksinstrumente begehrt und solche zu probieren geruhet . . . pro Musicis seint 30 Dukaten, für die Klosterbediente 25 Dukaten geben worden".

[7] Mit Trompetenchören und Pauken. Zweimal vier Trompeten waren damals keine Seltenheit. Aber wegen des beschränkten Raumes werden es wohl zwei Paare gewesen sein.
[8] Süßwasserdorsch.

Drei Jahre später wohnte der Kaiser der Vesper bei, und Pruneder hatte am 30. November 1792 wieder Gelegenheit, während der Tafel seine neue Komposition dem hohen Gast vorzustellen.

Am Tage darauf, am 1. Dezember, erhalten bei der Abreise ihrer Majestät die Musikanten 30 und Herr Pruneder 12 Dukaten (ungefähr so viel, wie Gregor Josef Werner als fürstlich Esterhazyscher Kapellmeister im selben Jahr als Monatssalär bar bezog).

Für die an Karfreitagen stattfindenden „Aktionen" (Vorstellungen) können bis heute zehn Vertonungen von Textbüchern nachgewiesen werden. Sie befinden sich teils geschrieben, teils gedruckt, im Stiftsarchiv bzw. in Klosterneuburg.

Dargestellt werden sie in den Jahren 1732, 1734, 1735, 1739, 1741, 1749 und 1752. (Texte von 1756 und 1759 weisen weder Autor noch Komponisten auf.)

Von den sechs sich in Klosterneuburg befindlichen Libretti sind drei hier unbekannt. Die in der Literaturgeschichte von Nagl und Zeidler erwähnte Karfreitagsvorstellung vom 27. März 1739 ist betitelt: „Virtus Coronata", die gekrönte Tugend, das ist: David, der an Tugend . . . in dem Stift zum hl. Creutz S.O.S. vorgestellet und in Musik gesetzt, von Franz Pruneder, Stiftsorganisten, den 22. Martii im J. 1739. Wien, Johann Baptist Schilgen, Nied. Österr. Landschaftsbuchdruckern.

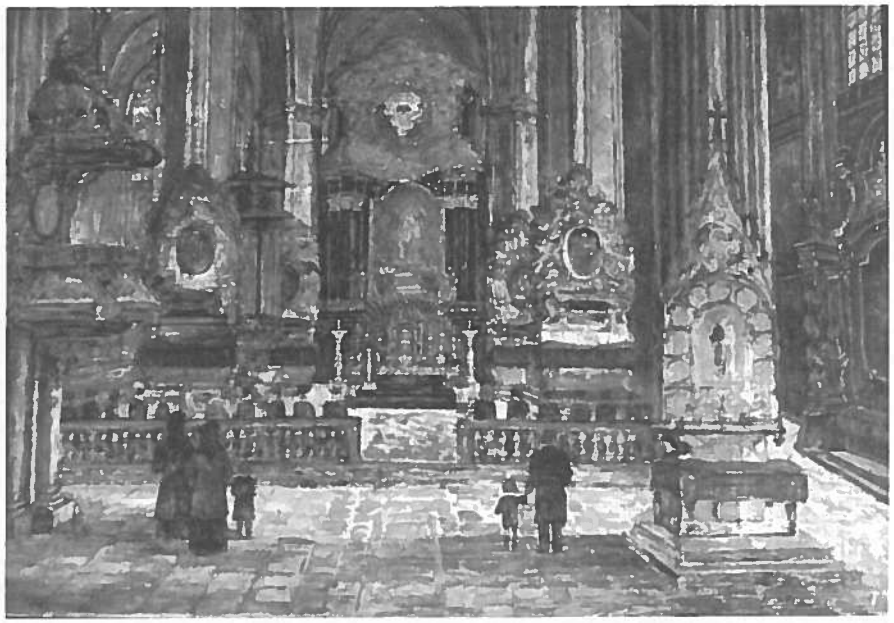
Nach Kirkendale *(13)* wurde das Oratorium „La gerusalemme convertita" von Antonio Caldara (1670—1736), des Kaisers Lieblingskomponisten und Vizehofkapellmeisters, auch in Heiligenkreuz aufgeführt. Es war am 14. März 1733 beendet und am 31. März in Wien aufgeführt worden. Die Kopie in Heiligenkreuz ist unter dem Nachlaß Reutters eingereiht und trägt den Titel „La Gerusalemme liberata" und weist die gleiche Besetzung wie die Kopiatur der Wiener Aufführung auf. Außer dieser sollen auch noch andere Aufführungen von Oratorien später über Vermittlung P. Marians stattgefunden haben.

Abt Gerhard war am 26. Juli 1728 gestorben. Er wurde über seinen Wunsch in der Annakapelle, die er durch einen Umbau der alten Sakristei errichten ließ, beigesetzt. Vom neugewählten Abt Robert *Leeb* sagte der Kaiser: „Placet persona, placet pietas, placet prudentia." Bei beiden Äbten stand Pruneder in hohem Ansehen. Der „Compositore di Sa. Croce" war aber auch weit über die Klosterbezirke hinaus bekannt. Davon können heute noch Stiftsarchive Zeugnis ablegen. Pruneder wird 1744 Witwer, und als er nochmals heiratete, traute ihn Abt Robert persönlich, nicht wie üblich in der Pfarrkirche, sondern in der Stiftskirche.

1742 übergab nach 30jähriger Tätigkeit P. Richard *Pesthorn* das Amt des Kantors an P. Eugen *Entres*. Einst Singknabe, mit einer schönen Stimme ausgestattet, dann selbst Konviktspräfekt, konnte er sich nur zwei Jahre des Amtes erfreuen. 48jährig starb er. Es folgte ihm der aus Baden gebürtige P. Matthias *Schneider* und nach 14 Jahren ein „Musicus tubae cantu excellens", P. Eugen *Papst*. P. Matthias hatte dann andere Aufgaben zu erfüllen und starb als Jubelprofeß.

Nun war auch die Zeit gekommen, das nach der Türkennot angekaufte alte Positiv im Chor[9] durch eine neue Chororgel zu ersetzen. Bereits vor 1746 wurde ein kleines Werk aufgestellt, das sich mit seinen über drei Seiten reichenden schlanken Prospekt die Einrichtung bereicherte und ergänzte.

[9] Das von Abt Clemens 1687 neu angeschaffte Chorgestühl stand im gotischen Chorraum.



Barockaltäre mit Wimola-Orgel vor der Regotisierung der Stiftskirche (Gemälde).

Gemäß zweier Notizen[10] wurde die Orgel unter Abt Robert (1728—1755) gebaut *(14)*. Der Überlieferung nach stammt sie aus der Werkstätte *Wimolas (Vymola)* aus Brünn. Fridrich Zdenek, der über den mährischen Orgelbau dissertierte, erklärt die Orgel für eine Arbeit von Johann Wimola (1722—1805); dieser zählte zur zweiten Orgelbauergeneration der Familie. Vermutlich bildete dieses Werk ein Pendant zur Kanzel. Beide, Orgel und Kanzel, haben entweder östlich oder am westlichen Ende des Giuliani-Chorgestühls ihren Platz gehabt. In diesem Falle wäre nach Verlegung des Chorgestühls im Jahre 1802 die Orgel 1804 von Kober an die Säule beim Hochaltar gestellt worden. Oder die Orgel wurde schon um 1740 aus dem Bereich des Oratoriums (Südwand des gotischen Chores), unmittelbar an die Säule beim Hochalter, neben der Kathedra, aufgestellt und 1804 „erweitert" und „neu intoniert" (Abb.) (vgl. S. 77).

[10] P. Alan Dony (1685—1749) vermerkt im Nekrologium auf der Rückseite (Rub 5, IV, 2): Abt Robert vergoldet 1745 die von Abt Gerhard errichtete Kathedra und 1746 das „Organum minusculum", das bereits mehrere (pluribus?) Jahre vorher aus dem Bereich des Oratoriums an den Pfeiler gestellt wurde. Und P. Hieronymus Reszler: „Abbas Robertus simili decore polit. organum novum pro musica figuralis" (Annales Mon S. Crucis II, p. 362).

Anläßlich der Regotisierung des Kircheninneren wanderte sie aus dem unteren Kirchenraum auf die kleine, südliche Avanzo-Empore (vgl. S. 77). Sie besitzt heute folgende Disposition:

Manual				Pedal	
Principal	8'	Gedeckt	8'	Gedeckt	16'
Oktav	4'	Flöte	4'	Holzprinzipal	8'
Superoctav	2'	Viola	4'	Oktav	4'
Dolce	8'	(früher Quinte $1^1/_3$)			
Mixtur	3fach $1' + {}^2/_3 + {}^1/_2$				

Abt Robert war es nicht mehr gegönnt, die Weihe der Stiftskirche der neubesiedelten Cisterze St. Gotthard im Jahre 1764 zu erleben. Er starb ein Jahr nach seiner Jubelprofeß in Wien und wurde in der Totenkapelle in Heiligenkreuz — deren Einrichtung 1713 Giuliani schuf — bestattet. Nach Abtragung des Schuldenüberhanges konnte erst 1756 zur Abtwahl geschritten werden.

Wenn uns der „Organista vulgo Kapellmeister" Pruneder als der hervorragende Musiker der Hochbarocke entgegentritt, so schließt das nicht aus, daß auch nicht andere in der Lage waren, die eine oder andere Aufgabe tadellos zu erfüllen. So werden Konventualen nicht nur als Cantores, sondern auch als Regentes chori geführt und auch als ausgezeichnete Organisten genannt.

Da ist P. Johannes Holzheu, aus Wien gebürtig (vielleicht ein Verwandter des Orgelbauers J. N. Holzhey), der 1728 primizierte und 29jährig an Venenbruch stirbt. Die Chronisten sagen von ihm „erat organista egregius . . ." und „Musicus egregius praecipue in Clavis-Cymbalo".

Von Philipp *Nicolin* (1716—1788) hören wir, daß er Pfarrverweser in verschiedenen Pfarren, Prior in St. Gotthard, dann Theologieprofessor und Bibliothekar im Stifte und auch Verwalter auf verschiedenen Gütern war. Der Chronist bezeichnet ihn als nicht nur in der Wissenschaft bewandert, sondern auch in der Kunst der Musik erfahren, aber im Orgelspiel war er am vorzüglichsten.

Das Konvikt nahm bis zu den josefinischen Maßnahmen in dieser von Kunst erfüllten Zeit eine ruhige Entwicklung. Die Präfekten waren durchwegs Konventualen, bestellt für ein Amt, das meist den jüngeren zukam, in dem sie bald abgelöst wurden. Sie hatten 8 bis 14 Buben zu betreuen, die der Zeit entsprechend gekleidet waren. Sie trugen Perücken mit schwarzseidenen Kopfbändern, silberfarbene Strümpfe mit rotseidenen Knöpfen, Halsbinden und Hüte; Rechnungen über „Haarpuder" und „Haarbutter" (Pomade) scheinen öfters auf (Montzka).

Bei der Abtwahl 1756 wurde Alberik *Fritz* die Würde und Bürde nach Robert Leeb übertragen, einem Mann, der sich als wahrer Fels und kluger Führer in der josefinischen Zeit bewährte. Es war der dritte und letzte Abt, dem Pruneder diente. Am 27. Oktober 1764 wurde der geachtete Komponist in feierlicher Weise in Heiligenkreuz zu Grabe getragen.

Von Pruneders Kompositionen ist nur ein Bruchteil erhalten. Als Klosterkomponist war sein Arbeitsgebiet sehr weit gefaßt. Er hatte nicht nur geistliche, sondern auch weltliche Musik zu schaffen. Von seinen Werken sind bis jetzt in verschiedenen Archiven folgende Kompositionen nachweisbar: In Göttweig *(15)* außer drei Messen noch Offertorien, Litaneien u. a.[11]. In Klosterneuburg *(16)* drei Messen, in Herzogenburg vier *(17)*. In Kremsmünster befinden sich ebenfalls drei Messen, einstmals waren es fünf. Von den verlorengegangenen war die „Missa S. Nonnosi" dem Leiter der Stiftsmusik — P. Nonnos Stadler

[11] In der Zeit von 1716 bis 1748 wurden allein 29 Stücke angeschafft.

(1696—1783) — möglicherweise gewidmet *(18)*, aus der ehemaligen Abtei Neukloster stammen eine Messe und zwei Psalmen, das Schottenkloster *(19)* besitzt zwei Messen und Seitenstetten dreizehn Messen, wie Dr. Weinmann kürzlich feststellte. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien *(20)* verwahrt drei Psalmen und eine Sonata zu zwei Violinen, Viola, Baß, concertante und zwei Violinen, Basso ripieno (1736). In Heiligenkreuz ist nicht viel erhalten: eine Solomotette, drei Chormotetten (Offertorien), drei Psalmen und ein Oratorium.

Ergänzend sei bemerkt, daß Gabler („Heilige Tonkunst", 1883) zwei Stücke am Chor von Neuhofen a. d. Ybbs vorfand. Ein Zeichen, daß der Heiligenkreuzer Komponist auch in Pfarrkirchen bekannt war. Die angeführten Messen gehören fast alle dem durchwegs stark gepflegten Typ der „konzertierenden" Messe an, der durch den „stilus mixtus", dem gemischten Stile, gekennzeichnet ist. Geschlossene solistische Teile wechseln mit polyphonen Chorabschnitten. Es werden auch in Chorteilen Solostimmen dem Tutti gegenübergestellt. Den Schluß des Gloria und Credo bildet immer eine Fuge, die mit „cum sancto Spiritu" bzw. „et vitam" beginnt oder sich auf das „Amen" beschränkt.

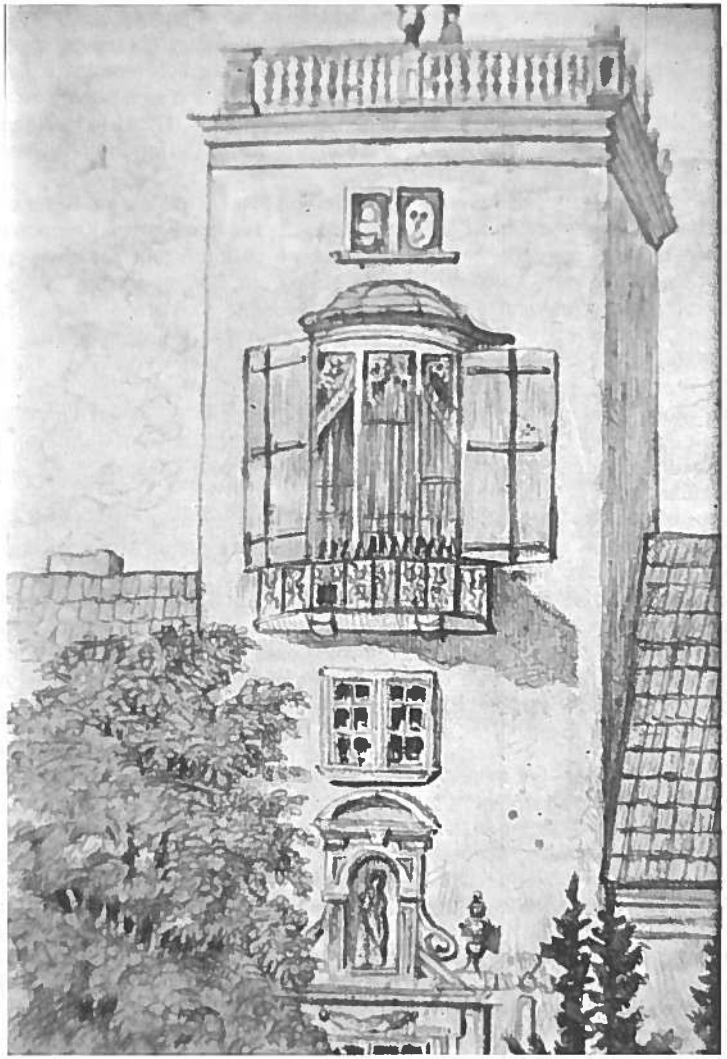
Als Begleitung dient zumeist das Streichtrio, wobei in den Ritornellen die Violinen stets imitatorisch einsetzen. Die sonst im Einklang mit den Mittelstimmen geführten zwei Posaunen werden auch mit solistischen Aufgaben betraut und konzertant mit einer Solostimme geführt.

Die Solomotette „De Venerabili Sacramento" besteht aus einer Da-capo-Arie mit vorangestelltem Rezitativ, einem zweiten Rezitativ und einer zweiten Arie über das „Amen". Im „stile antico" ist das „Alma Redemptoris" geschrieben.

Sehr ansprechend ist das einzige noch vorhandene Abt Gerhard gewidmete Passions-Oratorium, von dem nur mehr eine autographe Continuostimme erhalten ist. Der Widmung nach wurde es vor 1728 komponiert. Sie enthält keine Bezifferung und auch von den Vor- und Zwischenspielen nur den Baß. Bei den kurzgefaßten Allegro-Arien ist der Ausdruck leidenschaftlich-barock, während die besinnlichen Stücke durch ihre liedhafte volkstümliche Melodik beeindrucken.

4. Das Hornwerk

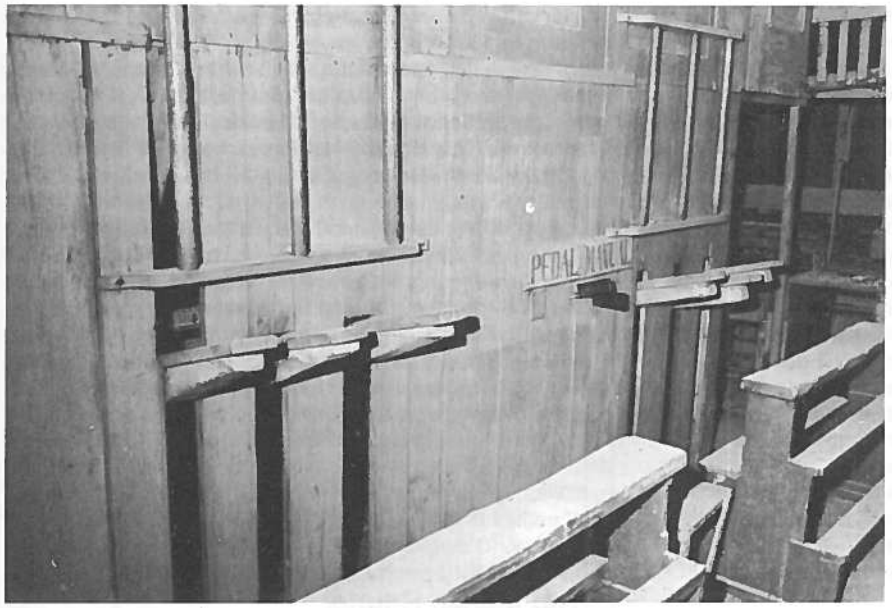
Als Abt Gerhard *Weixelberger* sich entschloß, 1720 ein Hornwerk zu errichten, scheint nicht nur eine im späten Mittelalter viel in Verwendung gestandene Urform der Orgel wieder lebendig geworden zu sein. Die Vorstellung, mit dem festlichen Geläute der Glocken den feierlichen Orgelton ins weite Tal erklingen zu lassen, mag den Abt veranlaßt haben, in dem ausgebauten Kämmererturm eine Turmorgel einzusetzen. Vermutlich bestand auch in Heiligenkreuz schon früher ein Hornwerk. Vom Stifte Rein ist ein solches aus dem Jahre 1591 nachweisbar. In Österreich soll es gegen 200 Hornwerke gegeben haben. Ein Freund dieser Turmorgeln war vor allem Kaiser Friedrich III. (1415—1493). Er ließ ein abgebranntes Hornwerk am Turm des Stephansdomes erneuern und eines an einem der Türme des Wiener Neustädter Domes von dem dort ansässigen Orgelbauer und Organisten Wolfgang *Ruedorf* einbauen. Gespielt wurden sie u. a. zum Ankünden der Tageszeiten, zum Gruß der Gäste, und auch als Warnzeichen in der Not. Die witterungsbedingten teueren Reparaturen, die Verbesserungen und der Ausbau der Blasinstrumente im 16. Jahrhundert brachten die Hornwerke — insbesondere in den Städten — zum Verschwinden. An ihre Stelle traten die „Thurner" (Türmer) mit ihren Gehilfen.



Nördlicher Prospekt des Hornwerkes.

Der breite Hornturm beherbergt ein Doppelwerk, dessen Prospekte an der Süd- (Hof-)seite und an der Nordseite durch Türen vor den Witterungseinflüssen geschützt

werden. Beide Werke sind gleichartig disponiert und ergaben durch ihre je 15 Register[12] mit 273 Pfeifen den aliquot aufgebauten Dreiklang auf C. Das Verhältnis der Pfeifenreihen für die Töne c-e-g beträgt etwa 20 : 9 : 13 (Quoika). Der Hornwerkston, das C, wurde als Ganzes empfunden, als Urton, der von den Aliquoten unterstützt und tragend gemacht wurde[13]. Er besaß eine Tragweite von ungefähr einer Gehstunde. Die Registerschleifen waren einzeln abziehbar, sodaß man den Klang dynamisch abstufen und dem Läuten einzelner und aller Glocken anpassen konnte.



Balgkammer und Rest des südlichen Werkes.

12 Register nach Eberstaller und Quoika

Prinzipal	16'	Gedeckt	8'
Oktavbaß	8'	Flöte	4'
Quintbaß	5 1/3'	Posaune	16'
Oktav	4'	Trompete	8'
Quint	2 2/3'	Fagott	8'
Oktav	2'		
Quint	1 1/3'		
Oktav	1'		
Mixtur	4'		
Mixtur	2'		

Einzelne Pfeifen tragen Registernamen.

Literatur:
Eberstaller, a. a. O. S. 66.
Josef Fitzga, in Monatsblatt des Altertumsvereins, 26. Jg., Nov. 1909; MGG.
Rudolf Quoika, Altösterreichische Hornwerke, Berlin 1959.
Malachias Koll, a. a. O., S. 27.

13 Daher der Name, der vom „hornichten" Ton kommt.

Zwischen beiden Werken liegt die Balgkammer mit neun zu dritt übereinandergelagerten Schöpfbälgen, die von drei Männern bedient wurden. Der Luftstrom gelangte über ein Sperrventil in die Windladen und von dort in die Pfeifen.

Von Ostern bis Kreuzerhöhung (14. September) erklang an Sonn- und Feiertagen um 5 Uhr früh eine Viertelstunde lang das Horn. Ebenso zur Fronleichnamsprozession und beim Besuch hoher Herrschaften (Koll). Der durch den Orgelklang verstärkte Schlagton der großen Glocke, von den übrigen Glocken melodisch und rhythmisch umspielt, ließ durch ihre Ober- und Summtöne und den dabei entstehenden Kombinationstönen ein Meer von Harmonien enstehen, deren Zauber dem Festtagsmorgen eine eigene Weihe zu verleihen vermochte (vgl. Weidmann S. 138).

Die erste größere Reparatur führte der Wiener Orgelbaumeister Gottfried *Mallek* (1733—1798) mit seinem Würzburger Gehilfen Hindznidel um 1790 durch (Fitzga). Die nächsten Arbeiten wurden von Kobers Schwiegersohn Christoph *Erler* 1833 besorgt (Koll). Die letzte Renovierung, bei der auch die Holzpfeifen erneuert wurden, ließ Abt Gregor Pöck auch den Wiener Orgelbauer Josef *Ullman* und seinen Sohn verrichten. Sie war am 19. März 1909 vollendet worden (Fitzga).

Leider erklang das neue Werk nicht einmal zwei Jahrzehnte, da ein Großteil der Metallpfeifen ein Opfer der Metallsammlung des Ersten Weltkrieges wurde. Der Rest fand bei der Neuaufstellung der Koberorgel Verwendung. In Österreich haben nur drei Hornwerke die Jahrhunderte überdauert. Davon ist der Salzburger-Stier das einzige spielbare (seit 1502), während das von Rein und das von Heiligenkreuz nicht benützbar ist. „Sicher war die Zeit der Hornwerke nicht so lärmerfüllt, wie wir sie heute erleben müssen. So konnte sich der eigenartige Klang dieser Orgeln behaupten und mithelfen, eine lebensvolle Ordnung zu schaffen." (Walter Supper im Geleitwort zu Quoikas Studie.)

5. P. Clemens Scheupflug — Der Josefinismus — Abt Marian Reutter

Wie bei Pruneder, war es wieder der Sohn eines Tafeldeckers, der dazu berufen war, als Künstler die Musiktradition des Stiftes weiterzuführen. Dem „triclinarius et musicus et violinista" Martin Scheupflug[14] — wohnhaft am hiesigen Hradschin[15], wurde am 15. Jänner 1731 ein Sohn geboren, der auf die Namen Franz *de Paula*, Josef, Wolfgang, getauft wurde. Schon früh erkannte der Vater seine Begabung, die sich im Sängerknabenkonvikt entfalten konnte und durch Pruneder eine weitere Ausbildung, insbesondere im Orgelspiel, erfuhr. Auf einer Komposition — einer „Litaniae lauretaneae" aus dem Jahre 1750 — bezeichnet er sich „Compositore et Organista". Ob er weitere Studien betrieb, ehe er sich entschloß, in das Kloster einzutreten, ist nicht bekannt. Am 2. Juli 1753 legte er mit zwei anderen Novizen und mit dem um drei Jahre jüngeren Karl *Reutter*, dem einzigen Sohn des Hofkapellmeisters Georg Reutter und Patenkind Kaiser Karls VI., die Gelübde in die Hände Abt Roberts ab. Reutter erhielt den Namen Marian, Scheupflug den Namen Clemens.

[14] Vgl. S. 63.
[15] Die Kuppe eines Hügels nächst dem Stifte.

Daß Hofkapellmeister Reutter mit dem Stifte dadurch in engere Verbindung kam, liegt auf der Hand. Laut Matrikenbuch sandte er zum Leichenbegängnis des Abtes Robert am 16. August 1755 vier Hofsänger (des bischöflichen Hofs).

Im gleichen Jahr komponierte Scheupflug das erste Requiem und feierte am 26. Oktober seine erste heilige Messe. Von 1759 bis 1760 Konviktspräfekt, übernimmt er dann Seelsorgeposten in Heiligenkreuz und Alland und tritt 1766 das erste Mal als Cantor und Regens chori an P. Eugens Stelle. Pruneder war im Alter von 72 Jahren 1764 gestorben, sein Sohn wird jetzt Organist. P. Clemens übersiedelt 1771 als Pfarrverweser nach Trumau, wo er bis 1776 bleibt. Während dieser Zeit vertritt ihn als Cantor P. Raynald *Mayr*. Nach Heiligenkreuz zurückgekehrt, übernimmt er wieder die Chormusik, die er aber schon 1777 an P. Eugen *Papst* abgibt, da er abermals nach Alland ging. 1779 kam er wieder in das Stift und wurde Schaffer der hinteren Waldungen. Aus dieser Zeit datieren eine Anzahl von Kompositionen. Davon allein sieben Requien aus dem Jahre 1780 und fünf Requien aus 1781. Nach dem Tode P. Eugens 1785 wird er wieder Regens chori und nach dem Tode Franz de Paula Pruneders, der am 11. März 1786 im 66. Lebensjahre starb, wahrscheinlich auch Organist, denn in den Kammeramtsrechnungen werden nur mehr die Besoldungen des Tenors und des Bassisten erwähnt. P. Constantin *Hauer*, Regens chori aus Neuberg, der nach Aufhebung seines Stiftes in Heiligenkreuz 1789 Stabilität gelobte, war ihm als Organist ein getreuer Helfer.

Das Staatskirchentum erreichte in Österreich zu dieser Zeit seinen Höhepunkt. Die Kirche war mit Rom nur mehr durch des Kaisers Glaubenstreue verbunden, ansonsten wäre die Österreichische Hochkirche perfekt gewesen.

Schon 1775 sollte das Giuliani-Chorgestühl auf das Musikchor übertragen werden — in der Kirche war das Chorgebet verpönt —, das konnte aber nicht durchgeführt werden. Nun wurde 1776 das Musikchor um ein Joch erweitert, um vor der Orgel das Chorgestühl aus der Bernhardikapelle aufzunehmen *(21)*. Es waren dies die Stalla, die Abt Clemens nach der Türkenzeit hatte anfertigen lassen u. im gotischen Chor aufgestellt waren. Sie mußten 1709 dem Giulianigestühl weichen und kamen zum Teil in die Bernhardikapelle.

Das Chorgebet wurde nur rezitiert und dem Chorgesang der Kampf angesagt[16]. Nur das Amt durfte täglich im Choral gesungen werden und am Abend nach der Komplet das „Salve Regina".

Die Musizierfreudigkeit war aber nicht erstorben. An Sonn- und Feiertagen gab es Figuralvespern, für die P. Clemens eine Anzahl Hymnen schrieb. Aus der josefinischen Periode stammen auch drei Offertorien, zwölf Requien, die „Vesperae de Dominica et de Beata" (1784) und Fronleichnamshymnen (1789). (Die Prozession durfte sich nur in der Kirche und im Kreuzgang bewegen.)

Der Laienbruder Fr. Christian *Weidinger* „Musicus vlg. Thurner", wurde als Kastner und Chormusiker 1774 nach St. Gotthard beordert. Von 1780 bis zu seinem Tode 1788 wurde er dann als Buchbinder geführt, Chormusiker benötigte man nicht mehr.

Alberik *Fritz*, der 1756 gewählte 52jährige Abt, ahnte noch nichts von den Gewitterwolken, die sich in den nächsten Jahrzehnten über seinem Kloster zusammenballen sollten. Alarmierend war 1782 die Aufhebung der in nächster Umgebung des Klosters gelegenen

[16] Aus dem Hofdekret vom 21. August 1786 „. . ., daß das mit vieler Anstrengung des Körpers verbundene Chorsingen mehr als die Ausübung der Seelsorge die Leibesbeschaffenheit der Mönche zu Grunde richtet . . . häufige Leibesgebrechen verursacht und den Körper erschöpft . . . wenn man die jungen Geistlichen nicht durch einen schreyenden Chorgesang der Gefahr sich Leibesgebrechen zuzuziehen aussetzte, . . . statt desselben ein lautes Gebeth, durch welches letztere zugleich mehr Zeit zu nützlicher wissenschaftlicher Verwendung bewürket würde . . ." (Winner, S. 224).

Babenbergerstiftung Klein-Mariazell und Mauerbach. Um einer Profanierung der Stiftskirche vorzubeugen, erhob der Abt diese zur Pfarrkirche. Die alte Pfarrkirche wurde 1786 entweiht und dann 1800 abgetragen. Teile davon wanderten nach Laxenburg. Stündlich erwartete man, so berichtet der Chronist P. H. *Rössler*, die Aufhebungskommission. Sie kam aber nicht. Ein Handbillett des Kaisers von 1783 reihte Heiligenkreuz in die weiter zu belassenden Klöster ein (sicherlich aus rationellen Gründen). Nach dem Tode des Abtes wurde eine Profanierung des Stiftsgebäudes aber trotzdem noch einmal versucht.

Abt *Alberik* war bestrebt, gemäß seinem Wahlspruch „Pace et concordia" den Frieden innerhalb des Klosters und auch außerhalb, als Gutsherr, stets zu wahren und allem den Ordensgeist zersetzenden Gedankengut entgegenzutreten. So lenkte er das klösterliche Leben durch die Fährnisse der Zeit und vermochte sein goldenes Priesterjubiläum im Stephansdom feierlich zu begehen. Acht Jahre später, 1787, beschloß er sein arbeits- und

Abt Marian Reutter (1790—1805), Gemälde im Refektorium.

segensreiches Leben im 83. Lebensjahr. Wegen seiner ordnungsgemäßen Haushaltführung und der unter den Konventualen hochgehaltenen Disziplin wurde dem Kloster noch nach seinem Tode eine Anerkennung zuteil. Es konnte erreicht werden, daß kein fremder Kommendatar-Abt eingesetzt, sondern der Konventuale P. Maximilian *Mayla* zum Abbé Commendanteur ernannt wurde, dem als Prior P. Marian Reutter und P. Wilhelm Zake zur Seite standen.

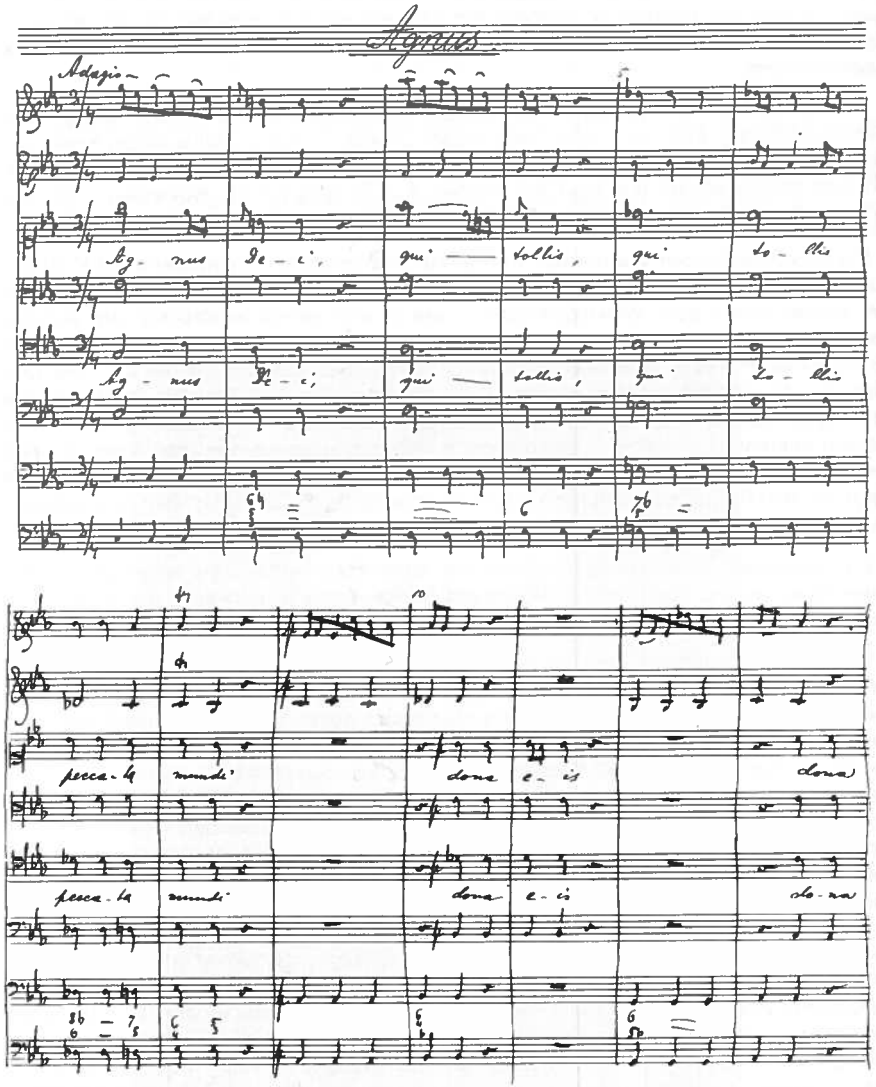
Den Lebensnerv lähmte das Verbot, Novizen aufzunehmen, trotz der Errichtung neuer Seelsorgestellen. Erst nach dem Tode Kaiser Josefs (zehn Jahre waren keine Ordensgelübde abgelegt worden) wurde das Aufnahmeverbot zurückgenommen. Auch eine Abtwahl konnte wieder durchgeführt werden. Aus ihr ging am 10. November 1790 der Prior P. Marian *Reutter* einstimmig hervor.

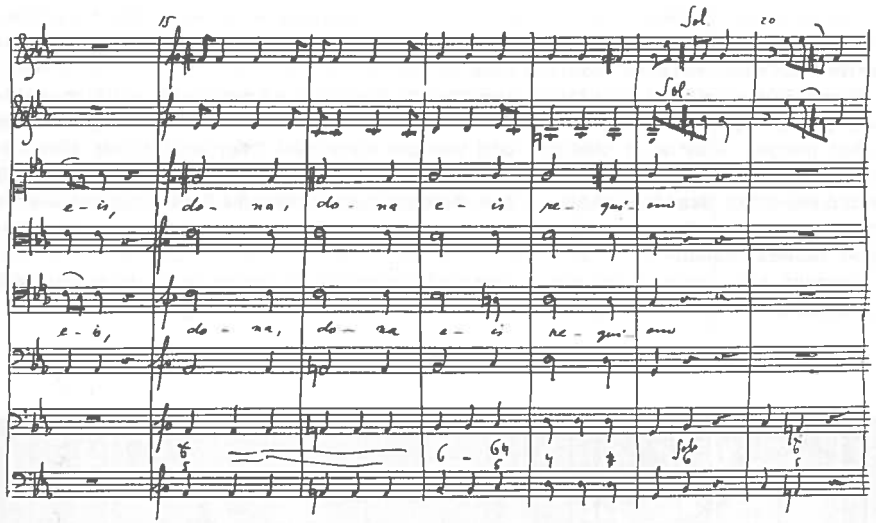
Mit einschneidenden Maßnahmen traf die Neuordnung des Schulwesens das Knabenkonvikt. Schon die Aufhebung des Jesuitenordens (1773) brachte Lehrplanänderungen. Der Kaiser rückte den „Winkelgymnasien", wie er sich einmal ausdrückte, arg auf den Leib. Sie verloren 1778 den Charakter einer öffentlichen Schule. Es durften nur mehr „Sängerknaben" nach den neuen Lehrbüchern privatim unterrichtet werden. Die drei Klassen, die geführt werden durften, standen unter der Aufsicht des Direktors des Staatsgymnasiums in Baden. Von 1781 bis 1802 wird auch kein Präfekt genannt. Das Konvikt bestand aber weiter. In den Kammeramtsrechnungen werden Zahlungen für einen Knabenlehrer und ein „Knabenweib" ausgewiesen. Die Knaben unterstanden somit dem Regens chori P. Clemens Scheupflug bzw. P. Constantin Hauer. Auch die Kompositionen beweisen, daß das Gotteslob in der Kunst nicht verstummt war.

Zur theologischen Ausbildung wurden die staatlichen Generalseminarien gegründet, deren Absolvierung auch für die Ordensangehörigen verbindlich war, die aber dort ihre Ordenshabite nicht tragen durften.

Von den Kompositionen Scheupflugs sind bis jetzt nur drei Vertonungen des Meßtextes für die Fastenzeit bekannt. Zum überwiegenden Teil komponierte er Vesperhymnen (14), Requien (22), Offertorien und anders. Es zeigte sich somit, daß er Stücke vertonte, die gerade benötigt wurden. Dieses eng begrenzte Gebiet war natürlich der Verbreitung seiner Werke nicht förderlich. Wir finden ihn aber trotzdem in verschiedenen Inventarien vertreten. Den Aufführungsdaten nach müssen sich die Kompositionen P. Clemens großer Beliebtheit erfreut haben. So weist das Requiem in Tulln *(22)*, Niederösterreich, noch Aufführungsdaten von 1864 bis 1873 auf. Ebenso wurden im Stifte insbesondere die 22 Requien bis Ende des Jahrhunderts gesungen. Das betrifft auch die Vesper für Sonntage und Marienfeste, die von 1870 bis 1889 hundertmal aufgeführt wurde. In dem Inventarium von Mariazell *(23)* erscheint Franz *Scheupflug* unter anderen Komponisten (eine also vor der Profeß entstandene Komposition). So auch nur unter dem Familiennamen in Maria Enzersdorf (Franziskaner) *(24)* und in Zwettl *(25)*. In Klosterneuburg *(26)* befindet sich die Handschrift eines Requiems und im Archiv der Mödlinger Pfarrkirche die Abschrift eines Requiems aus dem vorigen Jahrhundert. Das Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien enthält eine Abschrift von vier Sonaten für Streichtrio, die ihrer Form nach die Stelle des Graduale einnahmen. Ferner das Autograf einer Arie „Von der Einsamkeit" (komponiert 1791) für Sopran, zwei Violinen, Violon und Orgel, und die Handschrift der Kantate „Frohlockung des Friedens und der Einigkeit" für zwei Soprane und zwei Altsoli, gemischten Chor, zwei Violinen, Violon und zwei Flöten aus dem Jahre 1787 *(27)*. Sie dürfte für die Namenstagsfeier (26. Jänner) des greisen Abtes bestimmt gewesen sein,

P. Clemens Scheupflug
Requiem in c-Moll (1792)





Sparte von P. Norbert Hofer (1912)

der noch im gleichen Jahre am 20. April stirbt. Der ungenannte Textdichter, vielleicht P. Clemens selbst, preist das Leben des Abtes als Erfüllung seines Wahlspruches und dankt ihm dafür.

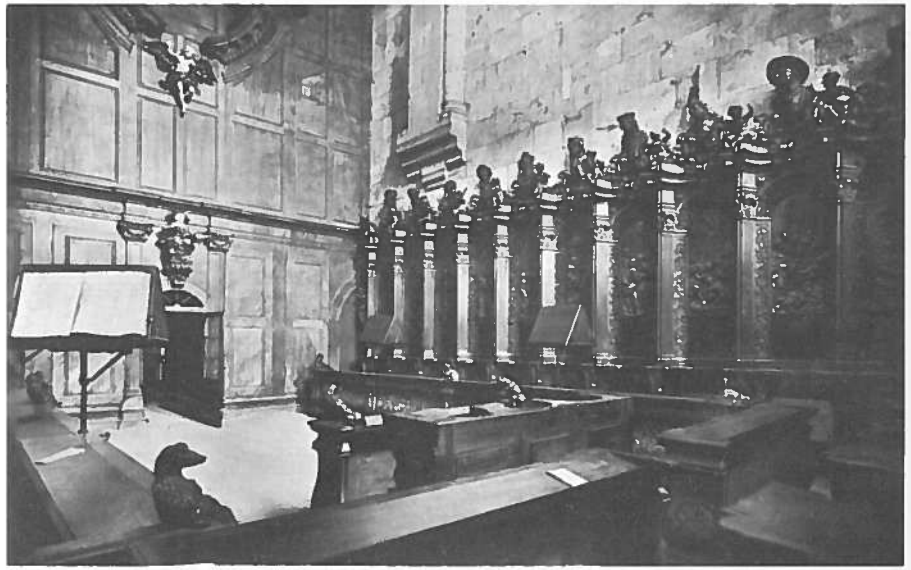
Zur Zeit der Wahl Abt Marians hatte der Stand der Konventualen sich um 32 verringert und war überaltert. Durch Übertritt aus aufgelösten Klöstern und Neuaufnahmen konnte er während seiner Regierungszeit (1790—1805) die Ordensgelübde von 43 Novizen entgegennehmen und so den Ausfall wettmachen. Nach Auflösung der Generalseminarien wurde von den Äbten der Stifte Heiligenkreuz, Lilienfeld, Neukloster und Zwettl 1802 die theologische Hauslehranstalt in Heiligenkreuz gegründet, was wesentlich zum Aufbau der untergrabenen Ordensdisziplin beitrug.

Von 1802 an sind die Namen der Präfekten der Sängerknaben bekannt. Sie und die Äbte erneuern immer wieder den Ruf des Institutes als vorzügliche Musikausbildungsstätte.

Schon seit einer Generation (vgl. S. 71), als das Chorgebet — wenn es überhaupt verrichtet wurde — auf das Musikchor verlegt wurde, trägt die Klosterkirche mehr den Charakter einer Pfarr- als einer Mönchskirche[17].

Dieser Tatsache Rechnung tragend, wollte Abt *Marian* das Kirchenvolk im Raum unterhalb des Chorgestühls aus dem Kirchenschiff hervorholen und dem Altar und der Kanzel näher bringen. Aber auch das alte und weniger kunstvolle Chorgestühl, auf dem beschränkten Raume des Musikchores aufgestellt, konnte nicht befriedigen. Er entschloß sich daher 1802, das Musikchor zu einem Betchor auszubauen, die Stalla Giulianis wieder ihrem Zwecke zuzuführen und gleichzeitig eine Festorgel zu errichten, wie sie andere Abteien bereits besaßen.

Anstelle des Chorgestühls und im übrigen Mittelschiff wurden neue Kirchenbänke, mit Einlegearbeiten der Laienbrüder Lukas *Barth* und Kaspar *Willert* aufgestellt *(28)*.

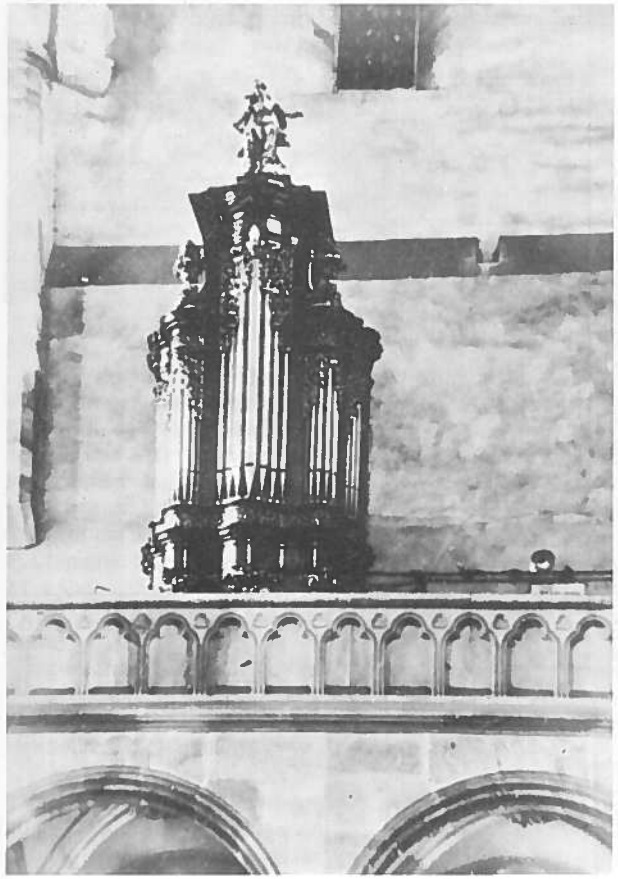


Giuliani-Chorgestühl hinter der Orgel.

[17] Das ordentliche Chorgebet wurde erst nach 1822 wieder aufgenommen. Das Salve Regina war nie verstummt (Weidmann, S. 138).

Kober hatte 1804 nach Fertigstellung der großen Orgel ein „Überarbeiten, Vergrößern (auf elf Register) und neues Intonieren" der Wimolaorgel zu besorgen (Zeitschr. für Instrumentenbau, XII, 1891/92). Vielleicht erhielt sie auch damals statt des Spielschrankes den heutigen Spieltisch ohne Registerzüge. Malachias Koll schreibt, daß 1833 mit dem „Tünchen" des Kirchenraumes auch die Kanzel und die beiden Orgeln „renoviert" wurden. (Die Koberorgel dürfte damals ihren schwarzen Anstrich erhalten haben.)

Heute steht das einmanualige Werk auf der im November 1874 fertiggestellten Empore (Prof. Dominik Avanzo). Anläßlich der Regotisierung des Kircheninneren wurde sie dorthin übertragen und am 6. Juni 1875 das erstemal gespielt (Pfarrchronik). Für die „vollkommene Herstellung und das Aufstellen" erhielt Ferdinand *Erler* 320 fl. (Stiftsarchiv 1875, VI.8).

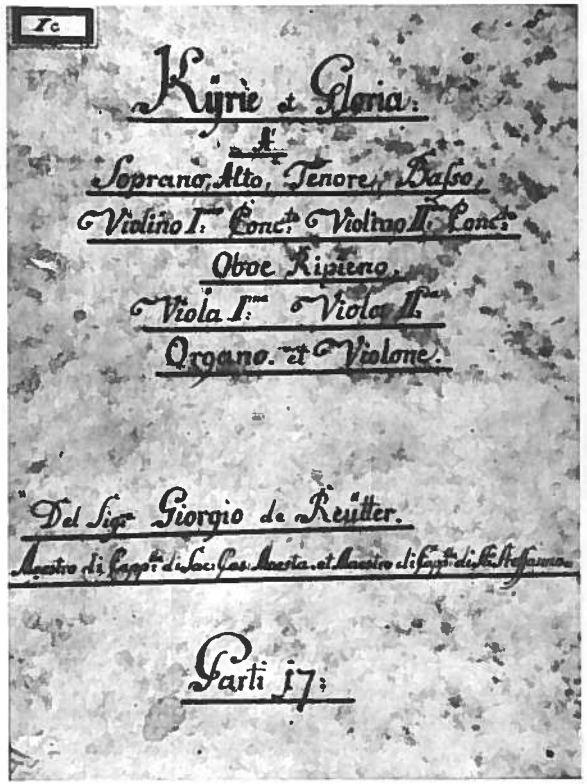


Wimola-Orgel auf der neugotischen Empore (1874)

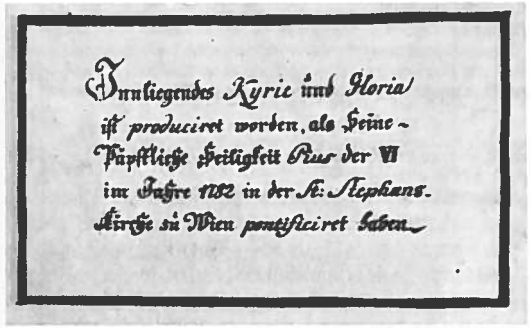
Der heutige Spieltisch, dem eine mit viel zu großem Tonumfang weiß-schwarze Klaviatur aufgezwängt wurde, enthält einen Einbauteil mit der Jahreszahl 1837 und ist seitlich etwas schräg mit der Orgel verbunden, wobei die Registerzüge linker Hand vom Organisten aus dem Korpus herausragen.

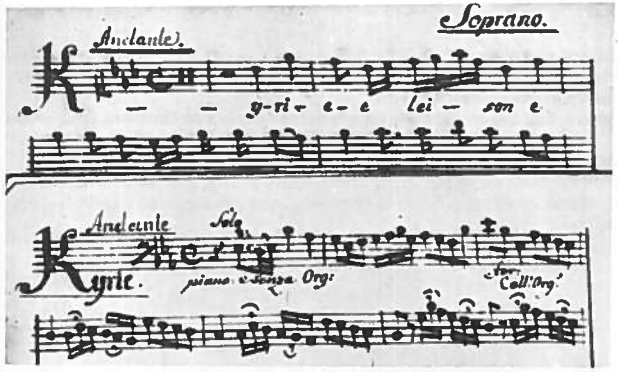
Abt Marians edler Charakter und große Herzensgüte lebte in der Tradition fort, und es wird den Besuchern noch nach 20 Jahren seines Todes davon erzählt. Ebenfalls folgende Anekdote: Reutter hatte einen Sprechfehler, er konnte das „R" schlecht aussprechen. Um bei der Aufnahme keine Schwierigkeiten zu haben, ließ er sich von einem Freunde eine kurze lateinische Ansprache ohne „R" aufsetzen. Nachdem er diese fehlerlos vorgetragen hatte, stand seiner Aufnahme nichts mehr im Wege *(29)*. 1753 legte er die Profeß ab, primizierte 1757 und trug anschließend bis 1761 Theologie vor. Er war auch in der Eigenschaft eines Bibliothekars und Novizenmeisters von 1766 bis 1768 und von 1776 bis 1778 im Stifte tätig.

Die übrigen Jahre verbrachte er auswärts in der Seelsorge, bis er nach dem Tode des Abtes Alberik als Prior und Administrator in das Stift zurückberufen und 1790 zum Abt gewählt wurde. Marian *Reutter* war nicht nur ein guter Musiker, sondern auch ein ausgezeichneter Violinist *(30)*.



Papstmesse von Georg Reutter (1708—1772).





Nach dem Tode seines Vaters (1772) brachte P. Marian die im persönlichen Besitz des Verstorbenen befindlichen Kopiaturen von dramatischen Werken der Hofmusik sowie Autografe der Kompositionen, ca. 2000 bis 3000 Folien (ein Teil dürfte verlorengegangen sein), in das Stift *(31)*. Auch das einzige bekannte Porträt des Hofkapellmeisters kam so auf dem Erbwege nach Heiligenkreuz.

Im letzten Lebensjahre verlor Abt Marian immer mehr sein Sehvermögen. Erblindet, starb er am 28. Oktober 1805 in Wien, betrauert von vielen, denen er Gutes getan. P. Clemens Scheupflug war ihm am 22. Jänner — knapp nach Vollendung seines 71. Lebensjahres — im Tode vorausgegangen. Mit ihm ging auch in Heiligenkreuz die barocke Musiktradition der österreichischen Stifte, die Zeit der schöpferischen Musiker, zu Ende.

Inzwischen hatte man sich im Stifte auch dem Kammermusizieren mehr zugewandt, wobei sich die Flöte einer besonderen Beliebtheit erfreut haben muß. Eine große Anzahl von Flöten-Terzetten und -Quartetten lassen darauf schließen. Abschriften zeigen auch die Handschrift Scheupflugs.

P. Clemens kennen wir als freundlichen und liebenswürdigen Menschen, als einen Menschen, der nicht viel Aufhebens macht von seinem künstlerischen Schaffen. Seine Kompositionen, geschöpft aus dem Bodenständigen und Volkstümlichen, lassen eine Begabung erkennen, die über das rein Handwerkliche hinauswächst.

Anmerkungen

(1) Von den (sicher abschriftlich) erhaltenen Orgelkompositionen ist seine Autorenschaft erwiesen bei: sechs Praeambuli e Fughe, Per la Processione (Praeludium und Fuge mit zwei Stanzen) und einer Cembalo Sonate. — Für den freundlichen Hinweis sowie für gewährte Einsicht in die Mikroaufnahmen sei Herrn Dr. Otto Biba herzlichst gedankt.

(2) Malachias Koll, S. 275.

(3) Hermann *Watzl* O.Cist. Das Stift Heiligenkreuz und die Pfarre Alland, in: Sancta Crux, Jubiläumsausg. 1935, S. 119.

(4) Josef *Ogesser*, Beschreibung der Metropolitankirche St. Stephan in Wien, Wien 1778, S. 84.

(5) Wilhelm Anton Neumann, S. 29.

(6) Ders., S. 44.

(7) Dag. Frey, S. 81, 82.

(8) A. a. O. 5, S. 151.

(9) Johann B. Samber war Organist in Salzburg. Er schrieb eine zweibändige Orgelschule 1704—1707, die auch eine genaue Beschreibung der Dom-Orgel enthielt. Er und die Zisterzienser P. Mauritius Vogt aus Plaß in Böhmen und P. Hyazinth aus Osegg, Mähren, mit ihren richtungweisenden Schriften zählen zu den ideologischen Trägern der österreichischen Barockorgeln (Quoika).

(10) Dag. Frey, s. Lit. S. 81.

(11) Matrikenabschrift der Laimgrubenkirche, Wien VI.

(12) Bei den Wallfahrten nach Mariazell nächtigte der Kaiser erst in Lilienfeld. (Freundl. Mitteilung des Herrn Professor Dr. Friedr. W. Riedel, Mainz, aus der Habilitationsschrift.)

(13) Ursula *Kirkendale*, Antonio Caldara, Sein Leben und seine venetianischen-römischen Oratorien, Graz - Köln 1968, S. 111.

(14) Friedrich *Hiawatsch*, Heiligenkreuz, S. 37; Malachias Koll, S. 41.

(15) Georg *Reichert*, Zur Geschichte der Meßkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jhs. (Maschinschriftliche Dissertation, Wien 1935); Friedrich W. *Riedel*, Musikpflege im Stifte Göttweig unter Abt Gottfried Bessel, in: Festschrift Gottfried Bessel (1872—1749), Mainz 1972.

(16) Eitner.

(17) A. a. O. 18.

(18) Keiner, S. 353.

(19) A. a. O. 18.

(20) Eitner.

(21) Dag. Frey, S. 89.

(22) Karl *Schnürl*, Das alte Musikarchiv der Pfarrkirche St. Stephan in Tulln, Wien 1964.

(23) Renate *Federhofer-Königs*, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 41. Jg. 1937, S. 131.

(24) Friederike *Grassmann*, Franziskanische Meßkompositionen im 17. und 18. Jh., mg. Dissertation 1963.

(25) Stefan *Holzhauser*, O.Cist., in: MGG, Bg. 14. Zwettl.

(26) Eitner.

(27) Ds.

(28) Malachias Koll, S. 36.

(29) F. C. *Weidmann*, in: Wiens Umgebungen, Wien 1823, S. 115 ff. Weidmann nennt auch (S. 138) seine jungen und sehr freundlichen Führer durch das Stift. Es sind dies P. Maximilian Prock (vgl. S. 98) und P. Ignaz Wiedermann. Beide konnten auch über Abt Marians segensreiche Tätigkeit manches berichten.

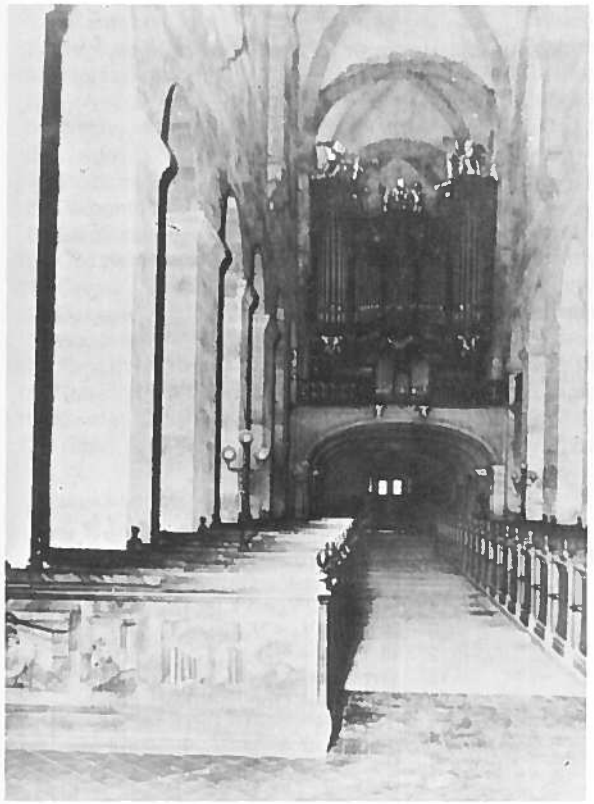
(30) Abbé Stadler, Hrg. von Karl Wahner, Kassel, S. 159.

(31) Norbert *Hofer*, O.Cist., Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten, mg. Diss. 1915.

V. Das 19. Jahrhundert

1. Die große Orgel von Ignaz Kober und ihr erster Organist

Ein außergewöhnliches Kunstdenkmal österreichischen Orgelbaues stellt die am 1. April 1804 fertiggestellte große Orgel Ignaz *Kobers* dar. Aus einer Zeit stammend, in der die blühende Orgelbaukunst der Spätbarocke durch die josefinischen Reformen ein jähes Ende gefunden hatte, repräsentiert sie einen neuen Orgelklangstil, der in diesem großangelegten Werke voll zur Geltung kommt und beispielgebend für Orgelbauer-Generationen wurde. Aus dem lückenlos ausgebauten Prinzipalchor und einer gut disponierten Klangkrone vernehmen wir in den Terzenmixturen noch den milden Glanz der österreichi-



Die Kober-Orgel (1804) mit den Skulpturen von G. Giuliani.

schen Rokoko-Orgel, während eine größere Anzahl gefärbter Solostimmen in der 8'- und 4'-Lage, insbesondere die Schwebestimmen Unda marina 8' und Piffarro 4', schon das romantische Klangideal erkennen lassen. In der zweiten Jahrhunderthälfte ging dieser Orgelbaustil auf Grund neuer aus dem Orchestralen gewonnenen Anschauungen verloren. Dazu kam noch, daß das industrielle Gedankengut nach und nach im Kunstgewerbe Eingang fand. 30 Jahre nach der Aufstellung schreibt P. Malachias *Koll (1)* über diese Orgel: „Sie macht vollstimmig (Pleno) einen imposanten Eindruck; besonders angenehm tönen die Vox humana, die Flöte und andere darin angebrachten Instrumente."

Das Gehäuse zeigte (vielleicht unter Verwendung von Teilen der Römerorgel) einen wohlproportionierten Aufbau der Pfeifenfelder und bot mit den ausdrucksbetonten Figuren Giulianis ein Beispiel vornehmer barocker Orgelprospektkunst. Einem nach 1820 zufolgenden Berichte *(2)* mußte der harfenspielende David mit den musizierenden Engeln über höheren Wunsch ihren Platz räumen, weil sie zuviel Licht abhielten. Abt Gregor (1902—1945) ließ sie wieder aufstellen, und seit der Renovation bekrönen sie neuerdings die Orgel.

Kober verwendete gerne lateinische Bezeichnungen der Register, insbesondere für Prinzipale und Gedeckte (Disposition nach der Zeitschrift für Instrumentenbau, XII. Jg., 1891/92, S. 229).

Manual 21 Register

Aufschrift Kobers:		Klangcharakter:
1. Quintit	16'	
2. Reg(ula) prim(aria)	8'	(Prinzipal)
3. Quintit	8'	
4. Salicional	8'	
5. Viola di Camba	8'	
6. Coni	8'	(Spitzflöte) zuletzt Gemsh. 8, seit 1952 Gedeckt 8'
7. Flauto traverso	8'	seit 1952 Traversflöte 4,
8. Tib(ia) silv(estris)	8'	(Waldflöte) zuletzt Gedeckt 8, seit 1952 Waldflöte 8
9. Unda marina	8'	(Flöte, schwebend ab c^1)
10. Piffaro	4'	(Prinzipalschwebung)
11. Diapason	4'	(Oktave)
12. Tib(ia) amab(ilis)	4'	(Flöte offen), seit 1952 Cymbel 1', 3 f
13. Cor nott(urnum)	4'	(Weitflöte)
14. Diapente	3'	(Prinzipalquinte $2^2/_3$)
15. Disdiapason	2'	(Superoktave 2)
16. Cimbal 2 f	4'	(Gedeckt 4' + Oktave 2')
17. Misc(ella) acut(a) 5 f	4'	$(4 + 2 + 2^2/_3 + 1^3/_5 + 1^1/_3)$
18. Miscella 4 f	2'	$(2 + 1 + {}^1/_3 + {}^1/_5)$
19. Sesquialter 3 f	2'	$(1 + 1^1/_3 + {}^4/_5)$
20. Tuba	16'	(Trompete)
21. Vox humana	8'	Kopie des Originals (Kegelreg.)

Positiv 14 Reg., heute 12, da zwei halbspielig zusammengezogen wurden.

1. Pil(eata)maj(or)	8'	(Gedeckt 8)
2. Quintit	8'	
3. Avena	8'	(Rohrflöte C—c^1) } seit 1952
4. Flauto trav.	8'	(Salicional c^1—d^3) } Rohrflöte 4
5. Reg(ula) prim(aria)	4'	Kleinprinzipal
6. Fugara	4'	
7. Pil(eata) min(or)	4'	(Kleingedeckt)
8. Dulciana	4'	1952 mit Fugara vereint, dafür Sesquialtera (Terzian $^4/_5 + {}^2/_3$)
9. Diapason	2'	(Superoktave)
10. Gamba dupl.	4' + 2', 1952 Fugara 2'	
11. Disdiapason	$1^1/_3$ (Kleinquinte)	
12. Miscella	2'	5 f $(2 + 2^1/_3 + 1 + {}^4/_5 + {}^2/_3)$
13. Oboe	8'	(von c^1—d^3) } seit 1952 alte Oboe
14. Fagott	8'	(C—c^1) } ergänzt von C—c^1

Pedal 17 Register (1952 von 12 Tönen auf 30 Töne ergänzt)

1. Pil(eata)	32'	(Untersatz)
2. Reg(ula) prim(aria)	16'	(Prinzipal)
3. Pil(eata) major	10'	(Quinte), seit 1952 16'
4. Violon	16'	(Subbaß)
5. Diapason	8'	(Oktav baß)
6. Violon	8'	
7. Violoncello	8'	1952 Gedeckt 8'
8. Diapente	$5'^1/_3$	
9. Disdiapason	4'	(Superoktav)
10. Cor nott(urnum)	4'	(Nachthorn)
11. Cornu	3'	Kornett 4 f $(2^2/_3 + 2 + 1^3/_5 + 1)$
12. Buccina	32'	(Posaune) 1952 Mixtur 4 f 4'
13. Buccina	16'	(Posaune)
14. Fagott	8'	1952 Dulzian 16' (Fagotto 16)
15. Tuba	8'	(Trompete) (Buccina 8')
16. Cornu	8'	1952 Gemsh. quinte $10\ ^2/_3$
17. Tuba	4'	(Trompete)

Manualkoppel

Das Werk besaß außer einem Pedalregister Timpani 8' noch folgende Nebenregister:

Epist(omium) Man. (Sperrventil für die Manuallade)
Epist(. Ped. (Sperrventil für die Pedallade)
Tremolo Man.
Tremolo Pos.
Tremolo Ped.
Kalkantenzug
Relax venti (Windausströmung) am Orgelkasten
Intonation (Dreiklang) am Orgelkasten

Der Erbauer dieses Werkes, Ignaz Kober, wurde zirka 1755 in Olmütz geboren und war bei Franz X. *Christoph* (1728—1793)[1] als Geselle tätig. Noch als solcher legte er in Wien 1785 den Bürgereid ab. 1794 bewarb er sich um den Titel eines Hoforgelmachers, wurde aber abschlägig beschieden. Im Jahre 1800, nach dem Tode des Hoforgelmachers Johann Wimola, richtete er diesmal an den Kaiser eine Bittschrift um Verleihung des nun vakant gewordenen Titels, den er jetzt auch erhielt. Er wohnte in seinem eigenen Hause auf der Windmühle in der Krongasse 44 (6., Bienengasse 3), zum „Bienenkorb", wo er auch am 17. September 1813 starb *(3)*.

Nach Fertigstellung der Heiligenkreuzer Orgel baute Kober für das Wiener Schottenstift eine ähnliche mit 2 Manualen und 45 Registern. Er fertigte auch ein Werk für Weikersdorf bei Wiener Neustadt (1808) an und eines für Mannersdorf, Burgenland. Nachweislich war er zuletzt 1810 für das Stift beschäftigt *(4)*. Es kann sich da nur um den Neubau der Pfaffstättner Orgel mit 8 Registern gehandelt haben.

Der Stiftsorganist Leopold *Heldenmuth* wird als Mitarbeiter bei der Disposition der großen Orgel genannt. Er wurde um 1768 geboren, gilt als Schüler Albrechtsbergers[2] (1736—1809), war Aktuar der Stiftsherrschaft und wurde 1804 nach Beendigung des Orgelbaues zum Stiftsorganisten bestellt. Im gleichen Jahr vermählte er sich mit der Tochter des Oberbinders, Anna Mages. Im Jahre 1809 gehörte er zu den Heiligenkreuzer Freiwilligen, für die er auch einen Marsch komponierte[3]. Nach Unterlagen des Archives schrieb Heldenmuth Lieder, die Musik zum Lustspiel „Die Patrioten" von P. Malachias Koll und 1814 eine Kantate zum Namensfeste des Abtes Nikolaus (1806—1824). Von seinen Kompositionen sind ein Introitus, 2 Antiphonen und 4 Hymnen erhalten, die zum größten Teile im strengen Stile seines Lehrers geschrieben sind. Er starb am 8. Juli 1824.

Nachdem die Witwe Kobers 1816 das Gewerbe zurückgelegt hatte, übernahm der Schwiegersohn Christoph *Erler* (1780—1853) die Werkstätte und die weiteren Aufträge des Stiftes. Bei der Kirchenrenovierung 1832 überholte er die Wimola-Orgel, dann 1833 die Kober-Orgel und reparierte auch im selben Jahr das Hornwerk *(5)*. Erler erhielt insbesondere auch noch Aufträge für neue Orgeln inkorporierter Pfarrkirchen. In Sulz-Stangau stellte er 1816 und in Münchendorf 1835 ein kleines Werk auf. Für Alland baute er 1840 eine Orgel mit 10 Registern[4], um 740 fl., da die alte (aus dem Stephansdom) mit 7 Registern unbrauchbar geworden war, und vergütet dafür 60 fl. Die Pfarrkirche in Gaaden erhielt 1843 ein Werk mit 10 Registern[5].

Man.	Coppel 8	Gemshorn 8	Ped. Subbaß 16
	Prinzipal 4	Flöte 4	Oktavbaß 8
	Oktave 2		Oktave 4
	Quinte $2^2/_3$		
	Mixtur $1^1/_3$ 3f		

[1] Franz X. Christoph gehörte zu den repräsentanten der spätbarocken Orgelbaukunst. Er schuf u. a. die prächtige Orgel in der Wallfahrtskirche am Sonntagberg in Niederösterreich, 1775.

[2] Joh. Georg Albrechtsberger, Organist in Melk, Maria-Taferl und St. Stephan, ab 1972 Domkapellmeister. Mit Joseph Haydn befreundet und Lehrer des jungen Beethoven, war er eine zentrale Gestalt der Wiener klassischen Musik.

[3] „Marsch der Stift Heiligenkreuzerischen Freiwilligen bei ihrem Auszug in Waffen unter Anführung des Rentamtmeisters Steininger. Verfaßt von Herrn Heldenmuth, einem Mitglied der Freiwilligen" (Handschrift, Archiv d. Ges. d. Musikfreunde, Wien).

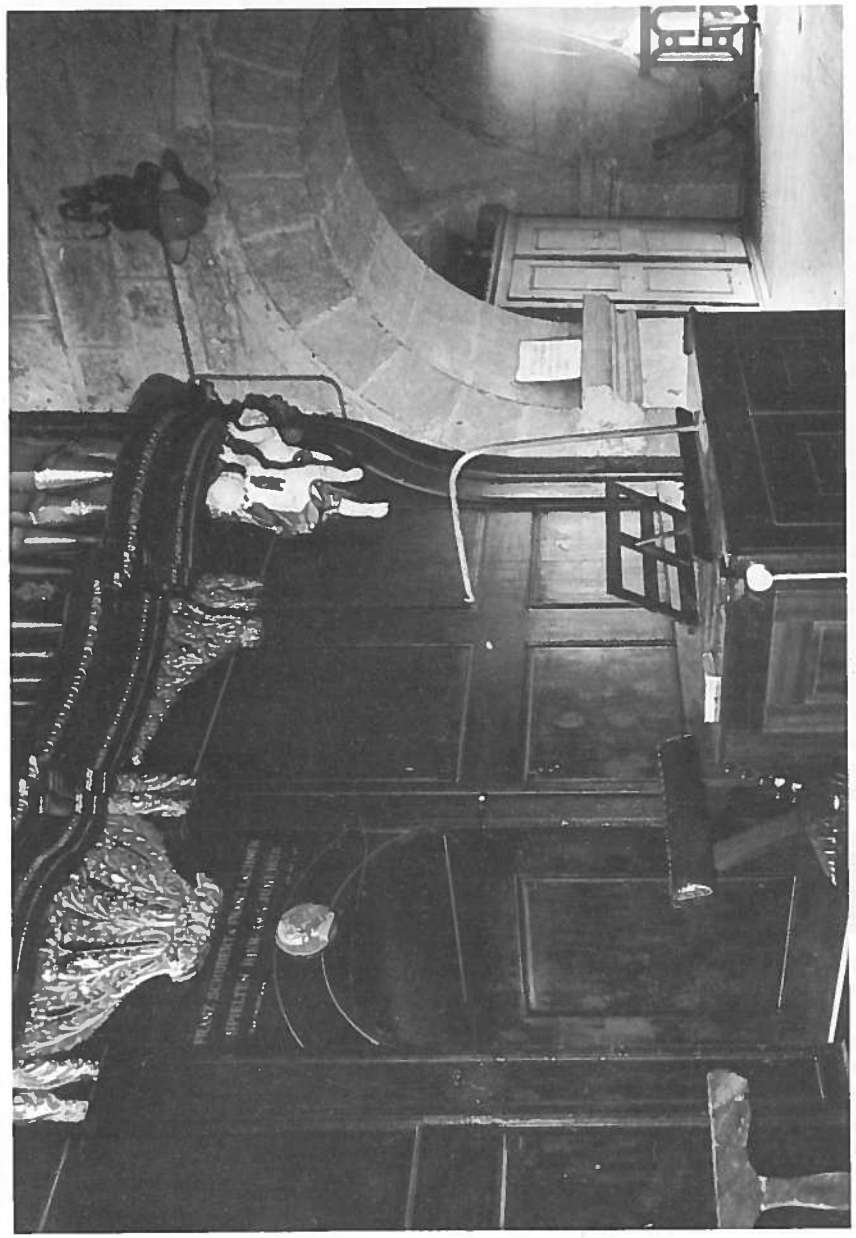
[4] Sie wurde mit der Kirche 1945 zerstört.

[5] Heute noch im Originalzustande erhalten.

Die große Orgel 1949 vor dem Abbruch. Die Figuren, die Abt Gregor (1902—1945) wieder aufsetzen ließ, fehlen bereits.

Auch Christoph Erlers Söhne, Alois und Ferdinand, waren Orgelbauer. Sie arbeiteten nach dem Tode ihres Vaters gleichfalls für das Stift. Von Ferdinand *Erler* wurde das kleine Werk in Raisenmarkt 1857 und das von Sittendorf 1859 gebaut. Das Emailschild eines heute nicht spielbaren Positivs im Stift trägt folgende Inschrift: „Verfertigt von Heinrich Augustin im Jahre 1697. Ganz umgebaut von den Brüdern Erler im Jahre 1860." Und im Innern klebt ein Zettel: „Alois Erler in Wien, im April 1881 zum Selbsttreten gemacht und mit einer neuen Klaviatur versehen."

Ferdinand Erler hat seine jährlich durchgeführten Stimmungen in der Gaadener Orgel von 1877 bis 1902 vermerkt. Darunter steht: „Ferdinand Erler starb 1905, 83 Jahre alt".



Teilansicht der Orgel im Schubertjahr 1928.

Zur Neuaufstellung der großen Orgel

Nach dem Zweiten Weltkriege war die Zeit gekommen, das Chorgestühl, ein Grundelement monastischen Lebens, wieder in das Kirchenschiff zurückzuversetzen. Die Stallen waren hinter der Orgel an die Westwand übertragen worden, wo dann vom zweiten Jahrzehnt an das gemeinsame Chorgebet wieder, anfänglich rezitiert und später bis zum Abbruch der Empore teilweise gesungen wurde. Dazu schreibt ein Besucher von 1823: „Höchst anziehend erschienen mir auf dem Chore die alten großen Gesangsbücher. Die darinnen enthaltenen Gesänge sind jetzt größtenteils nicht mehr bey dem Ritus im Gebrauche (vgl. S. 98). Nur das einfache, herrliche ‚Salve Regina' ist bis auf unsere Tage übergegangen." *(6).*

Mit der Rückversetzung des Chorgestühls 1948 wurde das Musikchor mit der Orgel das Problem Nummer eins. Seinerzeit war für Gebetschor und Orgel das halbe Langschiff eingewölbt worden und nun war dieses Gewölbe in diesem Ausmaße überflüssig. Könnte man es aber ganz entfernen, so erstünde der romanische Teil der Kirche in seiner ursprünglichen Schönheit wieder, war doch über die Jahrhunderte die Westwand unverändert erhalten geblieben. Über die reparaturbedürftige Orgel waren Gutachten eingeholt worden, die einander widersprachen. Da stellte sich Ing. Egon *Kraus* vom Bundesdenkmalamt und das Unterrichtsministerium schützend und mit finanzieller Hilfe vor das Werk. Über die Restaurierung und den Ort einer Neuaufstellung wurden zwei Verträge entworfen und wieder verworfen. Erst der dritte Entwurf vom 4. Juli 1949 wurde am 19. November genehmigt und der Abbruch des Chorgewölbes bewilligt. Nun wurde am 9. Dezember mit dem Umbau begonnen und die Orgel in das nördliche Querschiff übertragen. Um das Werk annähernd auf die alten Höhenverhältnisse der Westempore zu bringen, mußte ein entsprechender Unterbau angefertigt werden. Die Hauptwerksladen wurden inmitten des Hauptkorpus gelagert; beiderseitig davon befindet sich die C- und Cis-Hälfte der großen Pedallade. Im Unterbau findet die zweite Pedallade Platz. Unterhalb des Hauptwerkes, vorragend vor das Hauptwerk, Prinzip Franziskanerorgel Wien, kam das Positiv zum Einbau.

Für die Ausführung dieses Entwurfes, dessen architektonische Gestaltung von Professor Dr. Karl *Simon* stammte, zeichneten das Bundesdenkmalamt und das Komitee, das zur Beratung und Begutachtung vom Unterrichtsministerium eingesetzt worden war, verantwortlich. Die orgelbautechnische Restauration wurde der Firma Hoffmann & Cerny A.G. (Prof. Mertin) gemäß ihrem Kostenvoranschlage vom 4. Juli 1949 übertragen. Die Tischlerarbeiten fielen der Haustischlerei zu. Akad. Bildhauer Franz Schütz ergänzte das Schnitzwerk. Beim Umbau des Gehäuses kam die blaugrüne Marmorierung der Römerorgel zum Vorschein, weshalb der schwarze klassizistische Lack abgedeckt wurde. Eduard Giuliani, Wien, ein Nachkomme unseres Bildhauers, marmorierte das Gehäuse nun wieder in diesem Tone. Adolf Michel, Wien, besorgte die Vergolderarbeiten. Es konnten auch die beiden Statuen der Giulianischule, die heilige Barbara und die heilige Fides, die letzten Stücke der barocken Seitenaltäre, im Unterbau eingegliedert werden. Nun begann Joh. Pirchner aus Steinach am Brenner Ende Juni 1952 mit der Intonation, sodaß die langersehnte Orgelweihe durch Kardinal Theodor Innitzer am 31. August 1952 stattfinden konnte. Hierfür komponierte Rudolf Klafsky (vgl. S. 152) einen „Festspruch" (Beilage), der vom Stiftsorganisten Prof. Josef Böhm wirksam interpretiert, dem Weiheakt eine eigene Note verlieh. Leider fehlten noch die Zungenstimmen, die erst 1961 eingesetzt werden konnten.

Die restaurierte Kober-Orgel (1952).

2. Die Konviktsordnung bis zur Jahrhundertmitte

Für die Führung des Konviktes in diesem Zeitraume war die unter Abt Nikolaus II. (1806—1824) erlassene Hausordnung vom 1. November 1815 maßgebend. Sie ist deshalb interessant, weil sie aus der Feder des als Historiker, Pädagogen und Philosophen geschätzten Konventualen Josef *Doczy* stammt, der die Anstalt von 1815 bis 1817 leitete. Er sagt über den Zweck des Konviktes: „Es ist nicht nur sein Ziel, eine wissenschaftliche Bildung zu vermitteln, sondern es gehört auch die Erlernung der Musik zu seiner Hauptaufgabe. Ohne ihre Kenntnis oder Aussicht, in ihr weiterzukommen, kann keiner aufgenommen werden, es sei denn aus besonderer Rücksicht und Gnade des Herrn Abtes. Die Knaben sollen neben dem Singen auch Geigen spielen und womöglich auch Orgel spielen lernen. Dafür stand ihnen an Wochentagen — außer den Rekreationstagen (Dienstag und Donnerstag) — je eine Stunde um 1, 5 und 7 Uhr zur Verfügung. An den Rekreationstagen entfiel der Unterricht, dafür war vormittags zwei Stunden Studium; auch die Musikübung entfiel um 1 Uhr, an ihrer Stelle traten „Deutsche Vorlesungen" von 12 bis 1 Uhr. Von 1 bis 4 Uhr war Ausgang. An Sonntagen fand eine Stunde vor dem Amte um 8 Uhr noch eine Probe statt.

Die Konviktisten hatten die für den Betrieb notwendigen Obliegenheiten selbst zu verrichten. In der Hausordnung waren deshalb verschiedene Ämter vorgesehen. So war ein Knabe für die Tischordnung, einer für die Bekleidung und einer für das Aufräumen verantwortlich. Für das Studium wurde jeweils ein „Korrepetitor" und ein „Schedator" (einer, dem die Lektionen aufgesagt werden mußten) und zum Vorbeten ein Lektor bestimmt. Daß täglich die Messe zu besuchen war (auch an Sonntagen außer dem Amte), ist selbstverständlich. Wie früher werden die Sängerknaben auch jetzt zum Ministrieren herangezogen. Karten- und Lotteriespielen war verboten.

Dem Konvikt waren ruhige Jahre beschieden, denn von der politischen Seite her drohte keine Gefahr. Im Gegenteil, den Behörden wurde aufgetragen, „wegen tunlichster Vervielfältigung der Konvikte" das Nötige zu veranlassen. So erging auch an Abt Nikolaus die Aufforderung, „über Tunlichkeit oder Nichttunlichkeit der Errichtung eines derley Konviktes oder Erziehungsanstalt sich zu äußern". Die Antwort liegt zwar nicht vor, ist aber durch die Tatsache erwiesen, daß es zum Ausbau eines vollständigen Gymnasiums mit Öffentlichkeitsrecht nicht kam.

Heiligenkreuz war nämlich mit den übrigen drei Ordensstiften an dem auf Betreiben des Abtes Anton *Wohlfahrt* des Stiftes Neukloster in Wiener Neustadt im Jahre 1804 errichteten Gymnasium maßgeblich beteiligt. Mit der Verpflichtung des Stiftes einer finanziellen Unterstützung und der Entsendung von Lehrkräften nach Wiener Neustadt hatte sich die Einführung der Oberstufe erübrigt. Durch die josefinische Schulreform erhielt das Konvikt den Charakter einer ausgesprochenen Sängerknabenschule. Es durften nur Sänger aufgenommen werden, „in dem Stiftlinge (gratis Studierende) nicht privat studieren können". Die Buben bezahlten natürlich nichts, auch nichts für die Bekleidung, dafür hatten sie den Chordienst zu besorgen. Externe waren ebenfalls vom Unterrichte ausgeschlossen. Der Staat, der für dieses Institut keinerlei Mittel bereitstellte, hatte daher keinen Einfluß auf die Leitung, Lehrer oder Stiftungsplätze. Er beschränkte sich lediglich auf die öffentliche Überwachung. Die Schüler mußten bei einer nachherigen Aufnahme in eine öffentliche Anstalt, „ordentlich, aber allemal unentgeltlich geprüft werden". Nach der Rücknahme dieser einschneidenden Verordnung stand nun einem privaten Unterricht in den ersten drei Grammatikalklassen nichts mehr im Wege *(7)*.

3. Das Musikleben in den ersten Jahrzehnten

Das Wiener Musikleben wurde mit dem beginnenden Jahrhundert von neuen Kräften geformt. Während es noch innerhalb der Stadtmauer, im Stadtkern von Hof, Adel und hohem Beamtentum bestimmt war, entstand bereits in den Vorstädten — zwischen Stadtmauer und Linienwall — ein neues Musikmilieu, dem *Schubert* und seine Freunde entstammten. Zur Zeit des Wiener Kongresses musizierten bereits Tausende in der rund 300.000 Einwohner zählenden Stadt. Die Musikpflege hatte sich durchbruchartig vom höfischen auf den bürgerlichen Kreis verlagert. Wien beherbergte daher nicht nur die großen Meister der Musik, sondern auch hunderte Lehrer und Adepten, die in allen Bevölkerungsschichten wirkten *(8)*. Nicht unerheblich war die Zahl derer, die in den Sängerknabenkonvikten ihre Grundausbildung erhalten hatten.

Auch im Stift hatte die Musikkpflege nach dem Tod des letzten Pruneder den barockhöfischen Charakter verloren. Geselliges Kammermusizieren trat in den Vordergrund. Die Kleriker schufen sich ein eigenes Notenarchiv.

Kaum zwei Wochen nach dem Ableben Abt Marians zogen 1805 30.000 Franzosen auf der Wallfahrtsstraße nach Wien und besetzten das Stift. Zu Plünderungen kam es nicht. Harte Kontributionen — sie wurden nach 1809 noch drückender —, vor allem aber die nachträglichen Forderungen des Staates zur Tilgung der Kriegsschulden griffen tief in das Wirtschaftsleben ein. Abt Nikolaus *Kasche* (1806—1824) gelang es aber im Laufe seiner Regierungszeit, das wirtschaftliche Gleichgewicht wiederherzustellen.

Das Sängerknabeninstitut, die musikalische Pflanz- und Erziehungsstätte, war stets ein persönliches Anliegen der Äbte und genoß in Wien einen guten Ruf. *Georg*, der Bub des Schulmeisters *Hellmesberger* aus Wien-Roßau, der 1810 den gerade mutierenden Franz Schubert im Hofkapellenkonvikt als Sopranisten abgelöst hatte, übersiedelte ein Jahr später nach Heiligenkreuz, da es bei den Lerngegenständen nicht recht klappte. Er konnte sich hier verschiedenartig betätigen; 1814 wirkte er bei dem Lustspiel „Der Landwehrkadett" und 1816 im „Carmen gratulatorium" (Distichen für Abt Nikolaus gedichtet) mit. Im Winter 1817/18 verließ er das Stift, um an der Universität in Wien die Philosophenklassen (7. und 8. Klasse) zu absolvieren. Es war kein Abschied für immer. Mit seinen Söhnen war er stets ein gerngesehener Gast des Stiftes.

In Wien begann sein steil aufwärts führender Lebensweg im Hause Sonnleithners, dem Herzstück des bürgerlichen Musiklebens. Hier trafen einander Schubert, Vogl, Caroline Unger, Nestroy — damals Bassist am Kärntnerthortheater — und Violinvirtuose Schuppanzigh. Kaum war Georg *Hellmesberger* Schüler des neugegründeten Konservatoriums geworden, wurde er dort bald Adjunkt; mit 25 Jahren Titular- und acht Jahre später wirklicher Professor. Mit 28 Jahren nahm er bereits als Nachfolger Schuppanzighs den Platz des Orchesterdirektors der k.k. Hofoper ein. Seine Söhne — Josef (geb. 1828) und Georg (geb. 1830) — nicht minder begabt, konzertierten schon mit 13 bzw. mit 15 Jahren im Musikvereinssaal[6] und im Ausland *(9)*.

Die Hellmesberger musizierten nicht nur zu besonderen Anlässen im Stifte, sondern auch in Gaaden und in Münchendorf, wo eben ihre lieben Bekannten Pfarrverweser waren. So entstanden auch Kompositionen wie „Graduale und Offertorium" zur Weihe der Kirche in Trumau 1845 und „Thema mit Variationen für zwei Violinen", P. Ambros *Schöny* gewidmet. Letztgenannter ist auch noch Widmungsträger dreier Variationswerke für Violine und drei Streicher. Je eines von einem Ferdinand Gruber, vom Lehrer Karl *Mohr* aus

[6] Im Hause zum „Roten Igel".

St. Gotthardt und von P. Maximillian *Prock*[7] komponiert. Ein sorgfältig ausgeführtes Chronogramm P. Maximilians beschreibt P. Ambros als einen von allen geachteten und geliebten Mitbruder und vorzüglichen Musiker. Es ergibt die Jahreszahl 1829. P. Ambros Schöny, aus Mayerling gebürtig, war Sängerknabe gewesen und legte 1804 unter Abt Marian die Profeß ab. In der Seelsorge zuerst in Heiligenkreuz und dann in St. Gotthardt tätig, kam er als Frühprediger 1825 in das Stift zurück und hielt als solcher die Festpredigt anläßlich der 700-Jahr-Feier zu Kreuzerhöhung 1834. Bei einem Spaziergange auf dem Bodenberg starb er, vom Schlage getroffen, am 7. November 1846 im 61. Lebensjahr. „Eximius concionator. Cultor et tractator assiduus artis musices", sagt der Chronist von ihm. (Ein Pfleger und beharrlich Ausübender der Musik.)

Hellmesberger wurde Ahnherr zweier Musikergenerationen, die mit dem Musikleben Wiens eng verbunden waren. Georg, das zweite von vier Kindern, Violinvirtuose und ein sehr begabter Komponist, starb bereits 1852 mit 22 Jahren. Sein letztes Werk trägt die Opuszahl 100. Der Erstgeborene Josef, dessen Herz die Violine war, bekannt als der „alte Hellmesberger", erlangte durch die weitverbreiteten witzigen Anekdoten die größte Popularität. Nach Herbeck wurde er Hofkapellmeister und starb als Direktor des Konservatoriums am 24. Oktober 1893 mit 65 Jahren. Von seinen Söhnen war „Pepi" ein erfolgreicher Operettenkomponist (gest. 1907). Sein Bruder Ferdinand, der letzte der Musikerdynastie, war Cellist an der Hofoper, Professor am Konservatorium und erfolgreicher Kapellmeister im In- und Auslande (u. a. Kurkapelle Baden). Er starb 1940 im Alter von 77 Jahren.

Etwa acht Jahre vor Hellmesberger kam der Lehrerssohn Franz *Borschitzky* aus Raisenmarkt in das Konvikt. Aus dem Sopranisten wurde später ein in den Opernhäusern von Budapest und Wien gefeierter Bassist und Mitglied der Hofkapelle *(10)*. Um 1806 schickte er Lehrer und Regens chori Karl *Prock*[8] aus Kaumberg (Bezirk Lilienfeld) seinen Sohn *Karl* nach Heiligenkreuz, da das Konvikt in Lilienfeld wegen infektiöser Krankheit einiger Zöglinge vorübergehend gesperrt war. Als P. Maximilian hat er später durch Jahrzehnte hindurch in der Musikpflege höchst verdienstvoll gewirkt (vgl. S. 98).

Nach Prock folgte 1814 der Bruder des Franz Borschitzky, *Ferdinand*. Er wird nach dem Tode Heldenmuths (1824) Organist in Heiligenkreuz. Im gleichen Jahre mit Hellmesberger kommt 1812 der Zwettler P. Nivard Wenzel *Weigl* als Professor für Dogmatik und Kirchenrecht an die Hauslehranstalt, an der er auch von 1815 bis 1822 Präfekt wird. Bevor der 48jährige in Zwettl 1810 eintraf, war er Theologieprofessor in St. Pölten und Pfarrer von Vitis. Er war ein begabter Musiker, und seine kirchlichen Kompositionen fanden verdiente Anerkennung. Während seines zehnjährigen, nur durch die Ferien unterbrochenen Aufenthaltes in Heiligenkreuz vertonte er sechs Hymnen, die den Könner und Praktiker verraten.

Man kann sich leicht vorstellen, daß während seiner Präfektur im Klerikat eifrig musiziert wurde. Er starb in Zwettl 1823, wo auch seine Kompositionen verwahrt sind.

Für die Feier des 50jährigen Priesterjubiläums des emer. Priors P. Engelbert *Schwan* am 15. November 1828 hatte der Waisenhausverwalter Franz X. *Fischer* Gelegenheit, einen Kantatentext von P. Malachias Koll zu vertonen. Laut Pfarrchronik schuf er auch liturgische Kompositionen und war auch als ausübender Musiker mit dem kirchenmusikalischen Geschehen eng verbunden. Erhalten ist aber von ihm nur abschriftliches Noten-

[7] Vgl. unten.

[8] Zwei Hefte mit Originalkompositionen von Albrechtsberger, die er für sich abschrieb, liegen im Archiv der Ges. der Musikfreunde in Wien.

Die beiden Söhne Georg Hellmesbergers (1800—1873).

„Sr. Hochwürden dem Hochgelehrten, Hochzuehrenden Herrn P. Rudolf Fux, würdigsten Präfekten im Stifte Heiligenkreuz.
Zur freundlichen Erinnerung. 13. 10. 1845"
Josef Hellmesberger (1830—1892)

Georg Hellmesberger (1838—1852)

material. Er starb am 5. Jänner 1837 im 49. Lebensjahre. Fischer gehörte zum stiftlichen Kanzleipersonal, das im Vormärz noch aus dem Hofrichter, Grundbuchführer, Steuereinnehmer, dem Justizadjunkt und zwei Kanzlisten bestand. Ihnen stand der Kanzleidirektor — ein Konventuale — vor.

Größere Feierlichkeiten brachte das Jahr 1834, in dem die erste aufgezeichnete Jahrhundertfeier des Stiftes — das 700jährige Bestandsjubiläum und die 100-Jahr-Feier der wiederaufgebauten und vereinigten Abtei St. Gotthardt an der Raab — vom 14. bis 21. September gehalten wurden. Dafür konnte ein Prominenter, der Domkapellmeister von St. Stephan Johann Bapt. *Gänsbacher* [9], gewonnen werden. Er vertonte eine von

[9] Der 1778 in Südtirol geborene J. B. Gänsbacher war nicht nur ein Vollblutmusiker — mit C. M. v. Weber verband ihn innige Freundschaft —, sondern auch ein glühender Patriot. Er machte alle Freiheitskämpfe mit und verkaufte als Student sogar seine Amati-Geige, um sich dafür einen Kugelstutzen anzuschaffen. 1824 wurde er Domkapellmeister zu St. Stephan und starb als solcher 1844. Er schrieb eine große Anzahl geistlicher und auch weltlicher Werke.

P. Malachias Koll verfaßte Kantate, die, von ihm geleitet, am 14. September aufgeführt wurde. Professor Hellmesberger, damals schon Orchesterdirektor der Hofoper, wirkte dabei mit. Kirchenmusikprogramme aus diesen Tagen sind nicht bekannt.

Im Jahre 1838 übernahm wieder ein Konventuale, P. Friedrich *Lewandersky*, die Leitung der Kirchenmusik. Er wurde 1811 in Pfaffstätten geboren, kam als Sängerknabe in das Stift, legte 1832 die Profeß ab und primizierte 1835. Anschließend war er in der Seelsorge tätig und wurde 1838 als Regens chori in das Stift zurückgerufen. Von 1842 an hatte er verschiedene Pfarren zu administrieren, in denen stets Vater Hellmesberger mit seinen Söhnen bei besonderen Feierlichkeiten mitwirkte, wie er selbst in den Pfarrchroniken vermerkt. Zu dem Kreis der Musizierenden gehört noch P. Gregor *Grünbeck* und der Konviktspräfekt P. Rudolf *Fuchs*, dem dabei eine leitende Stellung zukam (vgl. S. 95).

P. Gregor (1793—1851) entstammte einer angesehenen Musikerfamilie aus dem Waldviertel. Nach seiner Primiz (1819) war er Kooperator an der Stiftskirche und anschließend bis zu seinem Tode Lehrer an der theologischen Lehranstalt.

P. Rudolf legte 1824 die Gelübde ab und wurde 1831 Präfekt des Konviktes. Nach 25jähriger Dienstzeit arbeitete er 1856 eine seinen Erfahrungen entsprechende Konviktsordnung aus. Der verdienstvolle Jugenderzieher und Musikdirektor, wie er sich selbst bezeichnete, starb 1857, 53 Jahre alt.

4. Franz Schubert in Heiligenkreuz

Für das Stift war es ein bemerkenswerter Tag, als am 4. Juni 1828 Franz *Schubert* und sein Freund Franz *Lachner* Heiligenkreuz besuchten, um ihre für diesen Anlaß komponierten Fugen auf der großen Orgel zu spielen. Der Herausgeber der „Wiener Zeitung für Kunst, Literatur, Theater und Mode", Johann Schick — so berichtet Lachner 1877 —, „lud uns beide zu einer Landpartie in das Stift ein und regte gleichzeitig an, für die berühmte Orgel etwas zu komponieren" [10]. Der Anstoß zu dieser Reise mag auch die vor kurzem fertiggestellte Straße durchs Helenental gewesen sein. Vordem führte der Fahrweg von Baden nach Heiligenkreuz über den Urthelstein, was sehr mühsam war. Der bis in die Schwechat hineinreichende Bergrücken konnte nur bezwungen werden, wenn man der Kalesche ein Ochsenpaar vorspannte. Über Betreiben des Badener Kreishauptmannes und mit Hilfe des Abtes *Xaver* wurde im Jahre 1826 der Bau der Straße mit der Durchbrechung des Felsens begonnen, die fast ein Jahr beanspruchte *(11)*. Grund genug, nun auf der neuen Straße das jetzt erschlossene Helenental in einem Reisewagen bequem zu durchfahren und die anmutige Gegend zu genießen und am Ziel der Reise auf der modernen, mit prächtigen Solostimmen ausgestatteten, großen Orgel zu konzertieren.

Es war der Vortag des Fronleichnamsfestes. Lachner berichtet, daß bei der Orgelvorführung am späten Vormittag mehrere Patres anwesend waren. Es könnte dies der Abt Xaver *Seidemann* — der fünf Jahre später die Orgel überholen ließ — der Prior und Bibliothekar Leopold Gindl, Kämmerer und Haushistoriker P. Malachias Koll, die Musiker P. Ambros Schöny, P. Maximilian Prock mit dem neugeweihten P. Rudolf Fuchs und der Kleriker Fr. Edmund Komaromy — der Spätere Abt und Förderer Herbecks — gewesen sein. Außerdem der langjährige Organist Ferdinand Borschitzky und die Sängerknaben. Die Fuge von Schubert in e-Moll erschien 14 Jahre nach seinem Tode als Opus 152 für Orgel oder Piano zu vier Händen.

[10] Einige Lieder von Schubert erschienen in dieser Zeitschrift als Beilage im Erstdruck.

Lachner, der bis 1826 Organist an der evangelischen Kirche in Wien war, schrieb später zu seiner Fuge eine Introduktion und gab sie in Leipzig heraus. Seine Erzählung, daß beide am Vorabend in Baden die beiden Werke frischweg komponiert hätten, bezeichnet die heutige Wissenschaft als ungenau und komprimiert. Man hält es für höchstwahrscheinlich, daß sie die beiden Fugen bereits skizziert oder teilweise durchkomponiert nach Baden brachten und sie am Abend des 3. Juni in Primo- und Secondopartie ausschrieben. Die erste Niederschrift erfolgte in Partiturform (in übereinanderliegenden Partien). Dieses Autograph, das in Paris liegt, ist an vielen Stellen abgeändert und überarbeitet und nicht prima vista abzulesen, und daher als Vorlage für die Aufführung ungeeignet. Von diesem Konzept hat Schubert vermutlich in der Nacht auf den 4. Juni die Umschrift gemacht, die auch als Vorlage für den Druck diente und anscheinend verlorenging. Es liegt auch eine zweite Handschrift vor: ein Blatt mit dem späteren Titel „Entwürfe für Fugenthemen" (jetzt in Dresden), auf dem als erstes fünf Takte unserer Fuge und weitere 18 Fugenanfänge stehen *(12)*.

Die e-Moll-Fuge von Schubert ist eine Kostbarkeit; es ist schade, daß sie von den Organisten selten aufgeführt wird.

Wie so viele Besucher mochte auch Schubert das altehrwürdige Kloster und die Grablege der Babenberger und Landesherren von Österreich im Kapitelsaal nicht ohne nachhaltigen Eindruck verlassen haben[11]. Ist es doch ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß er im gleichen Monat die Es-Dur-Messe schrieb, die in ihrem Ernst und der bangen Klangfülle der Posaunen an die Vergänglichkeit des Irdischen gemahnt.

Der seit Jahren kränkelnde Meister starb fünf Monate später am 19. November.

5. Johann Ritter von Herbeck

Drei Jahrzehnte nach Hellmesberger kam im Oktober 1843 wieder ein äußerst begabter Bub in das Konvikt, der schon als Jüngling ein gefeierter Chormeister wurde und bald fast alle führenden Stellen im musikalischen Wien innehatte. Es ist dies der „Feuergeist" Johann *Herbeck,* der am 25. Dezember 1831 in Wien als Sohn des in ärmlichen Verhältnissen lebenden Schneiders Johann H(e)rbeck geboren wurde. Seine Mutter stammte aus einer musikalischen Familie. 1841 trat er in das akademische Gymnasium ein. Zwei Jahre später brachte ihn Hellmesberger, der auf ihn aufmerksam wurde, im Heiligenkreuzer Konvikt unter. Neben einer strengen Erziehung erhielt hier Herbeck seine humanistische Grundausbildung, die ihn für das juridische Studium vorbereitete *(13)*. Schon damals brach, vom täglichen Musizieren gefördert, der Schaffensdrang durch. Er komponierte Streichquartette, Chöre u. a., meist im geheimen, für bestimmte Anlässe, wie Namenstag des Präfekten u. ä. Drei undatierte „Tantum ergo" dürften aus den ersten Konviktsjahren stammen, während vier weitere „Tantum ergo" aus den Jahren 1847 und 1851 neben dem Tag auch die Stunde festhalten. Er benötigte für die Niederschrift in Partitur eineinhalb bis zwei Stunden. Wie auf einer zu lesen ist, komponierte er auch auf Wunsch.

[11] Vgl. Hugo Wolf, S. 99, vgl. Anton Bruckner, S. 105.

Abt Edmund *Komaromy,* seit 1841 zu dieser Würde erhoben, förderte den jungen Künstler, bis er in Wien Fuß fassen konnte. Er schickte den Vierzehnjährigen in den Sommermonaten 1845 und 1846 in den Kompositionsunterricht zum Kirchenkomponisten und Chordirektor an der Kirche „Am Hof" in Wien, Ludwig *Rotter* (1810—1895).

Das war die einzige musikalische Führung, die ihm außerhalb des Konviktes zuteil wurde. Sein außerordentliches Gedächtnis befähigte Herbeck, sich autodidaktisch bis zur höchsten Stufe auszubilden. In Josef Hellmesberger, der mit seinem Vater und Bruder oft ins Stift kam, fand er bald eine gleichgestimmte Seele, es wurde eine Freundschaft für das Leben. Bei einer Aufführung von Szenen aus dem „Nachtlager in Granada" konnten beide Buben mit ihren prächtigen Sopranstimmen brillieren. Auch die Sopransoli Herbecks bei einer Teilaufführung der „Schöpfung" fanden ungeteilte Bewunderung. In der Karwoche kam es zu den traditionellen Aufführungen von Oratorien, die bis in die jüngste Vergangenheit stattfanden. So lernten die Knaben nicht nur die Literatur kennen, sondern kamen auch mit bedeutenden Künstlern in Berührung, die bei größeren Werken zu Gaste waren. Für die Aufführung von Sinfonien kamen „Individuen" aus Baden zur Verstärkung. Initiator und Leiter dieser Hauskonzerte war der Präfekt und Musikdirektor P. Rudolf *Fuchs.* Am 28. November 1846 kam es zu einer denkwürdigen Aufführung des Mozart-Requiems anläßlich der 600-Jahr-Feier Friedrich des Streitbaren. Ferdinand Schubert dirigierte, die beiden jungen Hellmesberger (18 und 16 Jahre) waren Violin-„Direktoren". Erste Kräfte der Hofkapelle wirkten mit: der Tenorist Josef *Ertl* (1811 bis 1874), der noch unter Herbecks Direktion in der Hofkapelle sang, und Karl *Formes,* geboren 1816, neben Staudigl der grandioseste Baß[12]. Namentlich genannt sind noch Seegner, Posaune, und Wenzel Soyka, Fagott. Auch aus Baden waren Musiker gekommen. Leider sind die Namen der Sopran- und Altsolisten nicht angeführt *(14)*.

Als Privatist legte Herbeck im Herbst 1847 die Abschlußprüfung am Neukloster-Gymnasium in Wiener Neustadt ab und inskribierte anschließend den philosophischen Lehrgang (7. und 8. Klasse) an der Wiener Universität. Im Winter warf ihn ein schweres Nervenfieber auf das Krankenbett. Den körperlich stark Geschwächten lud Abt Edmund zu einem Erholungsurlaub nach Heiligenkreuz ein. Im Klerikat kam es jetzt nicht nur zu einem eifrigen Musizieren, dessen Mittelpunkt der Kleriker Julius *Sylvester* war, sondern es etablierte sich förmlich ein Männergesangverein, für den Herbeck manches Stück lieferte.

Ende 1848 empfahl über Vorschlag P. Rudolfs der Pfarrer von Münchendorf, P. Makarius, Herbeck als Haushofmeister bei dem Fabrikanten Thorton. In Münchendorf wurde er mit dem Hilfslehrer Joh. *Wurth,* einem jungen begabten Mann und vortrefflichen Musiker, bekannt, den sich das Stift dann als Unterlehrer nach Heiligenkreuz holte (vgl. S. 96, 98). Den philosophischen Lehrgang konnte Herbeck nun 1849/50 beenden und mit dem Jusstudium beginnen.

Als Herbeck 1852/53 Chordirektor bei den Piaristen und schon verheiratet war, gab er das Jusstudium auf und wandte sich ganz der Musik zu.

Sein lieber Bekannter P. Julius feierte am 3. August 1851 die Primiz. Herbeck kam mit seinem Vater nach Heiligenkreuz, um beim Primizamt seine a-Moll-Messe zu dirigieren.

P. Julius *Sylvester* war 1827 geboren, trat 1846 in das Kloster ein und legte im April 1851 die Gelübde ab. Seine priesterliche Tätigkeit begann er in St. Gotthard als Prediger und Bibliothekar, kam dann nach Heiligenkreuz als Konviktslehrer, administrierte die Pfarren in Mönchhof und Podersdorf, um 1882 als Verwalter nach Trumau zu gehen. Ins Stift

[12] Zwei Jahre später floh er nach London und ging dann nach Amerika. Dort verlor er seine großartige Stimme. Verarmt starb er 1889 in San Franzisko.

zurückgekehrt, stirbt er mit 75 Jahren am 17. Oktober 1902. Von P. Sylvesters Klavierkompositionen ist „Eine innige Bitte" erhalten. Joh. Wurth hatte ihm zum Namenstage ein Offertorium gewidmet.

Bald erkannte man in Wien Herbecks Fähigkeiten und berief ihn 1858 als Dirigenten des kürzlich errichteten „Singvereines der Gesellschaft der Musikfreunde" und als Professor an das Konservatorium. Seine weiteren Lebensstationen waren: 1863 Vizehofkapellmeister, 1866 erster Hofkapellmeister, 1869 Kapellmeister der Hofoper und 1870 — mit 39 Jahren — deren Direktor. Im Jahre 1873 wird Herbeck für seine außerordentlichen künstlerischen Verdienste mit dem Orden der eisernen Krone (3. Klasse) ausgezeichnet. Ein Jahr später wurde er in den erblichen Ritterstand erhoben. Sein im Wappen angebrachter Wahlspruch lautete: „Wahr in Kunst und Leben".

1875 tritt er als Direktor zurück und übernimmt wieder die Gesellschaftskonzerte, die in der Zwischenzeit Brahms geleitet hatte. Eine Berufung an das Dresdner Hoftheater (1877) lehnt er ab. Zu früh für Wien, am 28. Oktober 1877, ereilt ihn der Tod nach einer schweren Lungenentzündung.

Groß ist die Zahl seiner hinterlassenen Werke, wovon aus seinen kirchlichen Kompositionen der traditionelle Weihnachtsgesang der Hofkapelle „Pueri concinite" immer neue Freunde gewinnt. In seinem Schaffen vertritt er die frühromantische Richtung, während er als Dirigent als Avantgardist wirkte.

Viel Unbekanntes von Schubert förderte er ans Tageslicht, darunter die h-Moll-Symphonie und den „Gesang der Geister über den Wassern". Enge Freundschaft verband ihn mit Franz Liszt. Mit der Erstaufführung der „Meistersinger" in Wien 1870 brach er für Richard Wagner eine Lanze. Sein größtes Verdienst aber ist es, daß er die Genialität *Bruckners* erkannte, nach Linz fuhr und ihn dazu überredete, nach Wien zu kommen, um die durch Sechters Tod freigewordene Stelle am Konservatorium einzunehmen.

Auch für Bruckner starb sein wahrer Freund und Förderer zu früh, er, der dem Meister kraft seiner Persönlichkeit manche Zurücksetzung und Kränkung hätte ersparen können. Unverkennbar hatte der Genius Herbecks in der kurzen Zeit seines Wirkens dem musizierenden Wien seinen Stempel aufgedrückt.

6. Der Organist Ferdinand Borschitzky und seine Zeit

Als Herbeck in das Konvikt kam, wurde er vom Stiftungsorganisten Ferdinand *Borschitzky* geprüft, der bereits 19 Jahre im Amte war. Borschitzky war ein Sohn des Lehrers in Raisenmarkt (zwischen Heiligenkreuz und Triestingtal), 1803 geboren. Seinem Bruder Franz folgt er 1814 als Alumne in das Konvikt, absolvierte anschließend den Präparandenkurs in Wiener Neustadt und wurde Schulgehilfe in Katzelsdorf an der Leitha. Vom Abt Xaver Seidemann in das Stift als Aktuar berufen, vertrat er bald den erkrankten Organisten Heldenmuth, dessen Nachfolger er auch 1824 wurde. 1838 vermählte er sich mit Katharina Dagàro aus Orth. Borschitzky war ein gewandter Organist. Seine Nachspiele, insbesondere seine Improvisationen über das österliche Alleluja, fanden nicht nur größte

Stiftsorganist Ferdinand Borschitzky (1803—1889).

Anerkennung, sondern blieben auch vielen in bester Erinnerung. Erhalten ist ein Orgelbuch, in das er zwölf Fugen ohne Nennung des Autors eintrug. Neben einigen „Tantum ergo" schrieb er auch ein Gesangbuch für den Choral, der damals zu neuem Leben erweckt wurde. Waren diese alten Gesänge durch die Entwicklung der Musik immer mehr in den Hintergrund getreten, so hatte man zu Beginn des Jahrhunderts überhaupt keine Beziehung mehr zu ihnen. Was kirchliche Autoritäten schwierig erreicht hätten: eine Wiederbelebung des alten Choralgesanges wurde, durch eine innerkirchliche Entwicklung und nicht zuletzt durch romantisches Denken begünstigt, zur Tat. Der Abt von Solesmes, Dom Prosper *Guéranger* (1805—1875) wollte das von der Französischen Revolution vernichtete benedektinische Ordensleben wieder erneuern, ein neues Mönchstum schaffen.

Dazu gehört an erster Stelle die Pflege des Gottesdienstes, des Opus dei, im alten Ausmaß und in den alten Formen. Das Suchen nach eben diesen Formen der kirchlichen Liturgie führte Guéranger zwangsläufig zum Choral. Er selbst war für die Weiterforschung

musikwissenschaftlich nicht ausgebildet, hatte aber das große Glück, unter seinen Mönchen solche Mitarbeiter zu finden *(15)*. Die Appelle an das liturgische Gewissen (1842 und 1843) blieben nicht erfolglos und führten zu einer Restauration des gregorianischen Chorals. Auch in Heiligenkreuz besann man sich des traditionellen Gesanges und begann mit dem Choralunterricht im Jahre 1843, wie Borschitzky in seinem Buche voransetzt, das er in den Wintermonaten 1845/46 und 1846/47 schrieb. Es enthält ein „Exercitium der Scalen", neben einer Anzahl von Altargesängen (vgl. S. 87).

Nach Abt Seidemanns Tod (1841) folgte im gleichen Jahre der musikliebende Abt Edmund *Komaromy*. In der Reihe der Chorregenten übernahm nach P. Friedrich Lewandersky 1838 Lehrer Philipp *Gruber* nicht nur dessen Stelle bis 1858, sondern unterrichtete auch im Konvikt. Er starb 1865 im Alter von 79 Jahren. Ein feierliches „Tantum ergo" von ihm liegt im Archiv.

Die schönsten Jahre seines Lebens verbrachte Unterlehrer Johann *Wurth* (geb. 1828), wie er selbst berichtet, von 1851 bis 1857 in Heiligenkreuz. Auf den Buben, der einer armen Weberfamilie entstammte, wurde der damalige Pfarrprovisor P. Lewandersky[13] aufmerksam, er ermöglichte ihm das Studium. Wurth wurde ein echter österreichischer Schulmeister, sammelte und schrieb Volkslieder und Bräuche auf, die aber leider teilweise nach seinem Tode (1870) verlorengingen. Ein „Tantum ergo" und ein Offertorium, das er P. Sylvester widmete, sind erhalten.

Nach Philipp Gruber leitete von 1858 bis 1860 P. Ferdinand *Stupka* neben dem Konvikt auch die Chormusik. Er war 1825 in Pilsen geboren, trat 1844 in Heiligenkreuz ein und primizierte 1849. Nachdem er verschiedene Seelsorgeposten versehen hatte, wurde er 1879 Verwalter von Mönchhof. Der Kaiser verlieh ihm das Verdienstkreuz mit der Krone. Er starb 1899, 74 Jahre alt. Nach P. Ferdinands kurzer Amtszeit folgte ein leidenschaftlicher Musiker, P. Maximilian *Prock*[14]. Er wurde am 25. Juli 1796 geboren, war hier Sängerknabe, trat 1816 in das Kloster ein und feierte 1821 seine Primiz. Zeit seines Lebens wirkte er nun im Hause. Zuerst als Klerikatspräfekt, dann als Professor an der Hauslehranstalt. Mit 64 Jahren übernahm er 1860 die Chorregentenstelle, die er 17 Jahre innehatte. Anläßlich seiner Jubelprofeß verlieh ihm der Kaiser das goldene Verdienstkreuz mit der Krone, und Kardinal Rauscher ernannte ihn 1873 zum fürsterzbischöflichen geistlichen Rat. Ein ehemaliger Zögling, Carl Schmetterer (1857/61), widmete ihm als Abiturient des Akademischen Gymnasiums eine große Messe. Noch zwei Messen und verschiedene andere Kompositionen liegen von Schmetterer im Archiv. P. Maximilian selbst komponierte neben den P. Sylvester gewidmeten Variationen noch ein Variationswerk für Violine und Orchester. Ferner widmete er die vertonten „Wanderbilder", Gedichte seines Bruders Ferdinand, in tiefster Ehrfurcht Abt Edmund Komaromy (verlegt bei C. A. Spinna). Als Senior, Profeß- und Priester-Jubilar verstummte am 23. April 1877 der nimmermüde Sänger.

Sein Nachfolger von 1877 bis 1886 war P. Nepomuk *Swoboda*. In Mähren 1850 geboren, trat er 1869 in Heiligenkreuz ein und feierte seine erste heilige Messe 1874. Er stand als Prediger, Konviktslehrer, Bibliothekar und zuletzt als Hofmeister in Verwendung. Da P. Nepomuk sehr oft Predigt und Hochamt zu halten hatte, dirigierte Oberlehrer Polzer, der auch die Segenmessen spielte. Anläßlich eines Besuches des Kronprinzenpaars *Rudolf* und *Stephanie* am 16. Mai 1881 sangen die Sängerknaben ein Frühlingslied bei Tisch (Vermerk am Notenumschlag). 1886 wurde P. Gotthard *Bill* Regens chori.

[13] Vgl. S. 93.
[14] Vgl. S. 91 u. Anm. IV/29.

Hochbetagt starb P. Nepomuk am 5. Mai 1940 (vgl. S. 110).

Gleichen Jahres mit P. Maximilian starb am 10. August 1877 der verdienstvolle Abt Edmund Komaromy.

Seit Jahren hatte die ungarische Regierung die Lostrennung des Klosters St. Gotthard von Heiligenkreuz mit der Begründung betrieben, daß die Vereinigung der Abteien der Landesgesetzgebung widerspreche. Gegen den klaren Wortlaut des kaiserlichen Verleihungsdiploms setzte sie jetzt ihren Anspruch durch; und erst nach einem fast zweijährigen Interregnum durfte zur Abtwahl geschritten werden, aus der 1879 Heinrich *Grünbeck* hervorging. Borschitzky konnte nun seinem dritten Abt fast noch zehn Jahre dienen. Am 26. Februar 1884 wurde dem treuen Organisten das goldene Verdienstzeichen verliehen. P. Friedrich Hlawatsch, der als Kleriker ihn noch kannte, wußte manches über den biederen Mann und seiner Leidenschaft, dem Schnapsen, zu erzählen, sowie über den heillosen Respekt, den er seiner besseren Ehehälfte entgegenbrachte. Dr. P. Norbert Hofer weiß ebenfalls aus seiner Konviktszeit (1885—1890) einiges über die damaligen kirchenmusikalischen Verhältnisse zu berichten *(16)*. „Am Chor fanden sich zu jedem Amt, damals alle Sonn- und Feiertage instrumental, auch der Kaufmann, Gastwirt und Bürgermeister Brenner und der Glasermeister Meixner (er wohnte im Stiftshaus am Ende des Kreuzweges) beim Gesangsbaß, der alte ehemalige Stiftsaktuar Johann Groß, von dem das Musikarchiv eine große Anzahl von Kopiaturen birgt, bei der Baßgeige, der alte Grabner aus Alland bei der 1. Klarinette und weitere Allander der Familie Berndonner bei den übrigen Blasinstrumenten ein. An Feiertagen kam Oberlehrer Schneider aus Gaaden zum Paukenschlagen, bei der 1. Violine war P. Johannes *Urban* und der Stiftsbeamte Schneider tätig, den Sekund und Viola besorgten die Knaben, Cello spielte P. Nivard *Schögl*. Tenor und Baß sangen Patres und Kleriker. Rührend war das Freundschaftsverhältnis der alten Garde: Borschitzky, Meixner, Groß und Grabner, die sich gegenseitig Schnupftabaksprisen anboten. Hatte einer von ihnen Namenstag, bekam er nebst der Gratulation von allen anderen einen Gulden, der nach dem Amt im Kellerstüberl flüssig gemacht wurde. Der Glasermeister, ehemals in Glashütten bei Alland tätig, komponierte auch, es liegt davon einiges im Archive. Borschitzky soll ein Tagebuch geschrieben haben, dessen Aufbewahrungsort aber nicht bekannt ist. Mit 1. Jänner 1888 ging er nach 64 Dienstjahren in Pension. Nun saß er während des Hochamtes in einer der letzten Kirchenbänke. Seine Orgel spielte jetzt ein anderer. Im nächsten Jahr, am 30. Juli 1889, starb er. Seine getreue Pflichterfüllung und seine Bescheidenheit hatten ihm aber die Liebe aller eingetragen."

In den Sommermonaten der Jahre 1880 und 1882 verbrachte der junge Hugo *Wolf* (1860—1903) seine Ferien im Marienhofe oberhalb Mayerling, der dem Wiener Advokaten Dr. Reitzes gehörte und zum Großteil an den Architekten Preys vermietet war. Von hier aus kam Wolf einige Male nach Heiligenkreuz. Voll Begeisterung schreibt er seinen Eltern: „Die Straße liegt höher als die Türme der Abtei und man muß hinabsehen. Das gibt einem keine besondere Meinung von Heiligenkreuz. Aber man muß darin gewesen sein, um alle Wunder und Träume der Romantik wieder neuerstanden zu sehen, ja ich war so entzückt und ergriffen, daß ich keinen anderen Wunsch mehr übrig hatte als den: Mönch zu sein . . . Nichts kann mich in eine so poetische Stimmung versetzen, als eine Weile (besonders in der Dämmerung) im Kreuzgang zu verträumen, um für einige Zeit durch den mitgenommenen Eindruck der poesielosen Gegenwart zu entfliehen . . ." *(17)*.

Wie der ehemalige Sängerknabe (1895—1899) Hofrat Dr. Ottokar Janetschek in seiner

Erinnerung schreibt, traf Wolf hier im Kellerstüberl auch den Nachfolger Borschitzkys, Hans *Fink,* um mit ihm über die neue Kunst zu zu plaudern. Die fast Gleichaltrigen konnten freilich nicht ahnen, daß ihr Leben nach einer ähnlich harten Studienzeit in Wien gleich tragisch enden sollte *(18).* Hugo Wolf starb 1903, zwei Jahre vor Fink.

7. Das Konvikt nach 1850

Den veränderten Verhältnissen entsprechend, entwarf der ausgezeichnete Pädagoge und Präfekt P. Rudolf Fuchs (vgl. S. 92) zwischen 1855 und 1857 eine neue Hausordnung, die eine wesentliche Milderung gegenüber der von 1815 brachte. Das Ziel wird auf bedeutend breitere Basis gestellt: „Die Lehr- und Erziehungsanstalt hat die Verpflichtung, den Zöglingen nicht nur Kenntnisse und gewisse Fertigkeiten beizubringen, sondern auch Geschmack und Herz zu bilden und selbst die körperliche Entwicklung des Zöglings nicht aus dem Auge zu lassen." Auf fünf Wegen soll dieses Ziel erreicht werden: durch eine wissenschaftliche, künstlerische, religiöse, moralische und körperliche Erziehung. Bei der künstlerischen Bildung schreibt er über die Musik: „Welchen Anklang die Musik bei den Zöglingen unserer Anstalt von jeher gefunden hat, läßt sich wohl aus der Bestimmung als Chorsänger leicht erklären. Das Gedeihen dieser Kunst hat sich bei Aufführungen der gediegensten und schwierigsten Musikstücke der besten, älteren und neueren Tonsetzer, sowohl im Kontrapunkt als im figuralen Satze mit gutbesetztem Knabenchor schon seit vielen Jahren bewährt." Er verlangt und führt auch den Zeichenunterricht ein. Bei Besprechung der körperlichen Erziehung bedauert er das Fehlen eines Bades und eines Turnsaales (!).

In der Tagesordnung wird das Studium erweitert, die Übung der Musik trotz der Einleitung geschmälert; allerdings konnte die Freizeit für musikalische Übungen benützt werden. Die Zahl der Zöglinge blieb 1850 bis 1900 ziemlich konstant; sie schwankte zwischen 16 und 20. Die kleinste Frequenz zeigte das Schuljahr 1888/89 mit 13, während 1865/66 24 gezählt worden waren.

Um die Jahrhundertmitte hatte Abt Komaromy eine den kaiserlichen Hofsängerknaben ähnliche Uniform eingeführt (die Stiftsdienerschaft war auch livriert). Rock und Hose waren aus blau-schwarzem Tuch mit lichtblauen Passepoils. Der einreihige Waffenrock mit sechs Silberknöpfen besaß einen hellblauen Umlegekragen mit Silberlitze, auf dem ein Silberknopf aufgenäht war. Dazu trug der Zögling eine Offizierskappe, abgerändert mit blau durchwirkter Silberkordel, Schirm und Sturmriemen aus blankem Leder. Die Silberkokarde zeigte das Stiftswappen *(19).*

Es war selbstverständlich, daß im Gleichschritt abmarschiert wurde, wofür der Bubensenior verantwortlich war. Der Turnunterricht wurde durch militärische Übungen ersetzt bzw. durch drei Spaziergänge in der Woche und tägliches Spiel entweder im Garten, auf der Kegelbahn oder im Zimmer ergänzt. Seit der Ordnung vom Jahre 1867 über das öffentliche und private Unterrichtswesen stand der Aufnahme von externen Schülern nichts mehr entgegen.

8. Der Organist und Komponist Hans Fink

Obwohl Borschitzky, über 80 Jahre alt, noch rüstig seinen Dienst versah, mußte man doch daran denken, eine neue, junge Kraft einzustellen. In dem Zeitabschnitt während seiner mehr als sechs Dezennien dauernden Amtszeit war in der nachklassischen Zeit eine beträchtliche Verflachung der Kirchenmusik eingetreten. Der Ruf nach der wahren Kirchenmusik, nach der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, wurde laut. K. *Proskes'* (1794—1861) „Musica divina", das großartige vierbändige Werk mit Kompositionen des Cinquecento, lag bereits vor. Für Abt *Heinrich* (1879—1902) war neben der Regotisierung der Kirche eine wertvolle Kirchenmusik und ein intensiverer Choralunterricht für die Kleriker ein besonderes Anliegen. Er schrieb daher für die Neubesetzung der Organistenstelle einen Wettbewerb aus. Bei dem Probespiel in der Votivkirche in Wien erkannte die Jury, der auch Anton *Bruckner* angehörte, die Stelle einstimmig Hans Fink zu *(20).*

Hans *Fink* wurde als Sohn des Kaufmannes Anton Fink, der selbst Violine und Flöte spielte, am 4. April 1859 in Biedermannsdorf (Niederösterreich) geboren. Schon mit fünf Jahren zeigte er Talent zur Musik. Im nahen Maria Lanzendorf erhielt er beim Lehrer seinen ersten Musikunterricht, der ihn befähigte, bereits mit neun Jahren den Oberlehrer beim Spiel der Biedermannsdorfer Orgel zu vertreten. Der Pfarrer, selbst musisch veranlagt — der Bub hatte schon einige marianische Gedichte von ihm vertont —, erkannte dessen Begabung und riet dem Vater, ihn Musiker werden zu lassen. Dem Willen des Vaters entsprechend kam aber Hans vorerst in die Realschule nach Wien-Wieden, doch hielt er bis zur Matura nicht durch. Jetzt half die Mutter, seinen Wunsch zu erfüllen; er durfte im Frühjahr 1875 mit dem Kompositionsunterricht bei Anton *Klatowsky* beginnen.

Auf der Partitur der Ouverture „Othello" für großes Orchester, von der auch das Stimmenmaterial vorhanden ist, steht der Vermerk „Biedermannsdorf, Juli 1879". Im nächsten Jahr scheint Fink am Konservatorium beim Konkurs für Komposition (2. Jahrgang) mit dem zweiten Satz einer Symphonie auf. In diesem Jahre erhält er die bronzene Medaille des Staatspreises für Komposition. 1882, im Jahr der ersten großen Erfolge, scheint er erst als Schüler des Konservatoriums im dritten und letzten Jahrgang für Komposition bei Franz *Krenn* (1816—1897, Professor von 1869 bis 1891) auf. Er war auch Schüler von Robert *Fuchs* (Professor von 1874 bis 1909) und von Anton *Bruckner* (Professor von 1868 bis 1890). Der alljährlich zu vergebende Liederkompositionspreis Vinzenz Zusners wurde mit 10 Dukaten an Fink und mit 20 Dukaten an Josef Venantius von Wöss (1863 bis 1943) vergeben. Im Konkurs für Kompositionen am 22. Juni des gleichen Jahres wurde von Fink der 1. Satz einer Symphonie aufgeführt. Schwarz von Mohrenstern widmete einen Förderungspreis von 100 Gulden ihm und dem 2. Preisträger zu gleichen Teilen. Das Diplom wurde ihm zur gleichen Zeit ausgefolgt. Ein großer Wurf gelang ihm schließlich, als er mit einer „Ouverture in h-Moll" für großes Orchester die goldene Medaille des Staatspreises erringen konnte *(21).* Eine schmale Basis für seinen Lebensunterhalt schuf sich Fink, als er 1882 bei der Familie Medic, Schwester des Fabrikanten Karl Schmoll, ein Unterkommen als Hauslehrer fand. Dadurch bekam er nun Zutritt zu anderen gutsituierten Familien und erhielt eine gut bezahlte Lehrerstelle beim türkischen Botschafter. Im September 1887 vollendete er in Biedermannsdorf noch eine weitere „Ouverture in h-Moll" für großes Orchester. Ausgesorgt hatte er, als er 1887 die ausgeschriebene Organistenstelle in Heiligenkreuz errang. Am 1. Jänner 1888 trat er seinen neuen Posten an.

Nun war er als Musiker in einen für ihn ganz neuen Kreis gestellt, in den er sich in erstaunlich kurzer Zeit einlebte. Neben seinen Verpflichtungen als Organist war Fink im

Stiftsorganist und Komponist Hans Fink (1859—1905).

Konvikt Korrepetitor, Klavier- und Orgellehrer. Über seinen Unterricht sagt ein ehemaliger Schüler: „Wer Finks Unterricht genossen hatte, blieb sein Leben lang streng mit sich selbst." Hart, auch gegen sich, nützte er jede freie Zeit zur Arbeit, zur Komposition. Neben kleineren geistlichen Werken entstanden zwei solenne Kompositionen für die Sekundiz des Abtes (1894): die Messe in C, schon ein Jahr vorher fertiggestellt und der 133. Psalm für Doppelchor und Orchester[15]. Für das Bernhardifest 1898 schuf er das Offertorium „Fasciculus myrrhae", ein entzückendes Stück für Sopransolo und vierstimmigen Knabenchor. Außerdem komponierte er weltliche Chöre und Klavierstücke; von diesen sind einige als Opus 4, 5, 7, 8, bei A. Robitschek in Wien erschienen. Weitere Früchte seiner Arbeit waren eine Violin- und eine Cello-Sonate, zwei Streichquartette und drei

[15] Uraufführung des Psalmes bei der Festakademie am 4. August 1894 und die der Messe am 5. August 1894.

Klavierquartette; von diesen verlegte eines Kistner in Leipzig. Ein eifriger Künder seiner Kammermusik war Rudolf *Fitzner*[16] (Absolvent 1889) mit seinem 1894 gegründeten Streichquartett in den Abonnementkonzerten im großen Bösendorfersaal[17]. Mit dem Streichquintett, das Fitzner am 19. Jänner 1902 brachte, scheint Fink der Durchbruch zu seinem persönlichen Stil gelungen zu sein. Hiezu einige Pressestimmen im Auszug: „Eines herzhaften Erfolges hatte sich unlängst das Streichquartett Fitzner zu erfreuen, namentlich mit dem aus dem Manuskript vortrefflich wiedergegebenen Quintett von Hans Fink, der zu den ernstest zu nehmenden Vertretern unserer jüngeren Garde zählt" (Wiener Tagblatt). „. . . konnte man eine fesselnde Novität hören: ein Streichquintett von Hans Fink. Das Werk ist, aus den Saiteninstrumenten direkt hervorgeholt, von bestrickendem Wohlklang . . ." (Neues Wiener Journal). „. . . den reich begabten Hans Fink zum Verfasser hat. Der Komponist gehört zur Gattung Edelfink (Fringilla coelebs), womit gesagt sein soll, daß er nicht gewöhnlichen Schlages ist . . . Es dürfte nicht leicht fallen, Herrn Fink einer zu auffälligen Anlehnung an große Meister zu bezichtigen . . . Das Quintett bedarf zu seiner vollen Würdigung nicht nur sehr gewandter Spieler, sondern auch geübter Hörer. Glücklicherweise fehlte es weder an diesen noch an jenen . . . die mit reger Teilnahme folgten und Werk und Wiedergabe mit Beifall reich bedachten" (Deutsches Volksblatt). „. . . der bei Fitzner zwar schon ein paarmal bei Quartetten und dergleichen hervorgetreten war, aber n i e m a l s einen so großen Erfolg hatte, wie diesmal. Keines jener Werke besaß aber auch die Rundung des neuen D-Dur-Quintetts, . . . Die Vorliebe für das Epigrammatische, Witzige, bis zum geklügelt Geistreichem hat Fink — das ist das Zeichen der Zeit — mit den meisten anderen Modernen gemein" (Neue Freie Presse).

Zwei Monate später schreibt über das von Ferdinand *Löwe* (1865—1925) dirigierte VI. Abonnementkonzert des neugegründeten Konzertvereins die „Neue Freie Presse" am 6. März 1902 . . . „Eine Novität, ‚Pathetische Ouverture' von Hans Fink, des talentvollen Organisten des Klosters Heiligenkreuz, leitete die Aufführung ein; ein ernstes, aber keineswegs trübsinniges Stück von schönster Erfindung, übersichtlicher Anlage und fast durchwegs vortrefflichen Klangs. Die Ouverture gefiel so gut, daß der anwesende Autor der Ehre mehrmaligen Hervorrufens teilhaftig wurde." „. . . Diesmal bereitete es (das Publikum) der ‚Pathetischen Ouverture' und ihrem bescheidenen Komponisten Hans Fink aufrichtige, wohlverdiente Ehrung . . . Er besitzt neben technischem Können nach der formalen und orchestralen Seite einen erheblichen Fond selbständiger Erfindungsgabe und eigenen Empfindungsvermögens" . . . (Neue musikalische Presse) *(24)*.

In der nächsten Konzertsaison wurde der Uraufführung der Cello-Sonate vom 1. April 1903 (Klavier Rudolf Pahlen) im „Deutschen Volksblatt" am 8. April ebenfalls eine ausgezeichnete Kritik zuteil.

Nicht verwunderlich ist, daß er in seinen Orgelimprovisationen Bestes schuf, dort wo quellende Einfälle mit reichem Können der thematischen Verarbeitung gepaart, sich schöpferisch im Augenblick vereinen. Dem im Spiel an der Orgel ganz Versunkenen, so

[16] Rudolf Fitzner, geb. 4. Mai 1868 in Ernstbrunn (Niederösterreich), Absolvent des Wiener Konservatoriums (Grün, Bruckner, Ludwig); machte mit seinem Quartett ausgedehnte Reisen und brachte auch viele Werke zur Uraufführung. Vom bulgarischen König wurde er zum Kammervirtuosen ernannt. Er starb am 2. Februar 1934 in Maxglan (Salzburg) *(22)*.

[17] Herrengasse 6. Von 1872 bis Juli 1913 Konzertsaal (früher Liechtensteinische Reitschule). Er entsprach der Größe des Kleinen Musikvereinssaales (1870) *(23)*.

wird von seinen Verwandten erzählt, hatte sich ein Mitglied des Herrscherhauses genähert, einen Golddukaten hinterlassen und sich über die Chorstiege wieder lautlos entfernt.

Mitten in seinem Aufstieg schlug ihm, wie Hugo Wolf, . . . der Dämon des Trübsinns. Im Höhenflug erlahmte der Flügelschlag des Genius. Fink wußte um seinen Zustand. Mit Tränen in den Augen begrüßte er seinen ehemaligen Schüler und neuen Regens chori, P. Norbert *Hofer*, im Juli 1903. Zu einer Zusammenarbeit sollte es aber, außer einem Requiem, nicht mehr kommen. Nach einem kurzen Kuraufenthalt in Hall in Tirol mußte Fink in die Klosterneuburger Anstalt gebracht werden, wo er am 3. November 1905 von seinem Leiden erlöst wurde.

Seine letzte Komposition war das „Verbum crucis", zum Fest Kreuzerhöhung 1903, ein Vermächtnis an das Stift.

Auch als Mensch durch „sein freundliches Wesen allseits beliebt" (P. Norbert), behält er in der Geschichte des Hauses einen Ehrenplatz.

9. Ein Besuch Anton Bruckners in Heiligenkreuz

Kaum über ein Jahr war H. Fink Organist, als an einem der ersten und eiskalten Februartage des Jahres 1889 Anton Bruckner mit seinem „freiwilligen Helfer" Friedrich Eckstein in Heiligenkreuz eintraf; in einem Aufsatz schildert der Vertraute des Meisters anschaulich diesen Ausflug *(25)*.

„Gegen neun Uhr trafen wir mit dem Zug in Baden ein, wo Bruckner sogleich daranging, einen geeigneten Schlitten für uns ausfindig zu machen. Bei der Wahl war er überaus kritisch, und ich konnte bemerken, daß er ein besonderer Kenner dieser Art von Fahrzeugen war. Endlich war die Wahl getroffen und der Fuhrlohn für die Zeit bis zum letzten Abendzug nach Wien ausgehandelt. Wiederholt hatte ich mit Bruckner im Laufe der Jahre Schlittenfahrten unternommen; und jedesmal konnte ich bemerken, wie das lautlose Dahingleiten durch den tiefen Schnee, die Stille der Wälder und das eintönige Schellengeklingel der Pferde den Meister in einen Zustand stiller Entzückung versetzte. Erst nach

längerer Zeit begann er zu reden: Der eigentliche Zweck der heutigen Schlittenfahrt sei für ihn nicht so sehr das Bedürfnis, endlich wieder einmal in frischer Luft zu sein und die Winterlandschaft zu genießen, als vielmehr sein starkes Verlangen, den Schauplatz kennenzulernen und womöglich von einzelnen der dort lebenden Persönlichkeiten näheres zu erfahren über den Hergang der schrecklichen Ereignisse, um die seit den letzten Tagen seine Gedanken ständig kreisten, über den Tod des Kronprinzen. Darum habe er beschlossen, vorerst nach Heiligenkreuz zu fahren und zu versuchen, ob er nicht — vielleicht sogar von dem ihm persönlich befreundeten Abt — über die Geschehnisse mehr erfahren zu können. Beim Betreten der uns seit langem vertrauten Klostergebäude überkam uns wieder einmal das Gefühl tiefer Beschaulichkeit und Sammlung.

Nachdem Bruckner sich durch einen Pater beim Abte melden ließ, begab er sich in die Kirche. Bruckner wurde vom Abt mit inniger Ehrerbietung empfangen und stellte mich scherzend als seinen ‚getreuen Famulus' und Schüler ‚Samiel hilf' vor. Im Verlauf des Gespräches über verschiedene Dinge steigerte sich des Meisters Ungeduld, bis er an den Abt die direkte Frage um die Geschehnisse richtete. Die Antwort war für Bruckner enttäuschend. Abt Heinrich aber sprach die Bitte aus, bevor er nach Wien zurückkehre, beim Segen die Orgel zu spielen. Der Meister zeigte sich gerne dazu bereit und so hatte ich bald darauf wieder einmal das Glück, ihn spielen zu hören — wie er inmitten tiefster Waldesstille dieses gewaltige Instrument erbrausen ließ.

Der Stiftsorganist Professor Fink, ein vortrefflicher Musiker, der einst am Wiener Konservatorium Bruckners Schüler gewesen war, begab sich mit dem Meister auf die Orgelempore, um für ihn die Register zu ziehen. Bruckner phantasierte längere Zeit über ein Choralthema, das ihn zu jener Zeit gerade beschäftigte, und er wußte dieser so einfachen Melodie die ergreifendsten Klänge abzugewinnen."

Bei der Abfahrt des Schlittens gab Bruckner zur Überraschung Ecksteins dem Kutscher den Auftrag, nicht nach Baden, sondern nach Mayerling sein Gefährt zu lenken. In tiefer Dunkelheit lag dort das abgelegene Jagdschloß. Um das fest verschlossene Gebäude herumgehend, erblickten sie in einer ebenerdigen Stube bei flackerndem Kerzenschein einige Nonnen mit schwarzen Schleiern, die mit verhaltenen Stimmen beteten. Ergriffen zog Bruckner seinen Begleiter am Ärmel zurück, worauf sie schweigend die Rückfahrt nach Heiligenkreuz antraten. Nach einem Glase stärkenden Weines fuhren sie in „rasender Fahrt" nach Baden und anschließend wieder nach Wien zurück. Dort kamen sie gegen neun Uhr an. Nach einem bescheidenen Abendessen auf der Seilerstätte brachte der getreue Famulus seinen Meister, der bereits todmüde war, in seine Wohnung in die Heßgasse zurück.

Anton Bruckner stand damals im 65. Lebensjahre und war noch Lektor an der Universität und Professor am Konservatorium.

Den vor drei Jahren vom Kaiser verliehenen Franz-Joseph-Orden trug er mit Stolz. Mit dem durchschlagenden Erfolg seiner 7. Sinfonie in Leipzig, 1884, war er ein berühmter Mann. Er arbeitete seit einigen Jahren an der achten, die er 1890 dem Kaiser widmete. Kaiser Franz Joseph stellte ihm dafür eine bequeme Parterrewohnung im oberen Belvedere zur Verfügung, die alle Tage mit Blumen zu versorgen war.

An seiner 9. Sinfonie arbeitend, verstarb er dort 1896 nach einem längeren Herzleiden. Seinem Wunsche entsprechend, wurde er unter der Orgel in St. Florian beigesetzt.

Anmerkungen

(1) Malachias Koll, Stift Heiligenkreuz, S. 38.
(2) Weidmann, S. 133 u. 138, a. a. O. IV. S. 133 u. 138.
(3) Helga Haupt, Wiener Instrumentenbauer 1791-1815, in: Studien zur Musikwissenschaft, Wien, Bd. 24.
(4) Eberstaller, S. 126.
(5) Malachias Koll, S. 27, 35, 41.
(6) A. a. O. IV. 29, S. 138.
(7) Montzka, S. 73 ff.
Dazu schreibt Mal. Koll (Blätter für Literatur, Kunst und Kritik, Mittwoch den 13. December 1837, S. 402) ... „so fand sich der gegenwärtige Herr Stiftsabt (Xaver Seidemann, 1824-1851) bewogen, die Zahl dieser Stiftsknaben bis auf 30 zu vermehren, welche unentgeltlich im Stifte Kost, Kleidung, Wohnung und Unterricht erhalten; sie werden nämlich unter Aufsicht eines Stiftsgeistlichen, der zugleich Präfekt und geprüfter Professor ist, dann noch von zwei Stiftsgeistlichen und einem weltlichen Lehrer in den Grammatikalklassen und in der Musik unterrichtet, und viele derselben, die Kinder von Beamten oder armen Untertanen sind, wenn sie sich durch Fleiß und Sittsamkeit ausgezeichnet haben, werden auch noch nach ihrem Austritte durch die Gnade und Wohltat des hochw. Herrn Stiftsabten, zu ihren Fortkommen unterstützt."
(8) Ernst Tittel, Wiener Musiktheorie von Fuchs bis Schönberg, in: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1966.
(9) Robert M. Prosl, Die Hellmesberger, Wien 1947.
(10) Gustav Schilling, Universallexicon der Tonkunst, Stuttgart 1835—1841; Hermann Mendel, Musikal. Konversations-Lexicon, Berlin 1870—1879.
(11) Koll, S. 20.
(12) Maurice J. E. Braun, Schuberts Fuge in e-Moll, in: Österreichische Musikzeitschrift, 23. Jg., Heft 2, Februar 1968, S. 1 ff.
(13) Ludwig Herbeck, Johann Herbeck, Wien 1885.
(14) Vermerk auf dem Notenumschlag des Requiems.
(15) Andreas Weißenbäck, Lexikon der kath. Kirchenmusik, Klosterneuburg 1977, S. 63.
(16) Norbert Hofer O. Cist., Reminiszenzen aus meinem Leben, in: Sancta Crux 1952/3 bis 1957/3.
(17) Hugo Wolf, Familienbriefe, hsg. von Edmund Hellmer, Leipzig 1912.
(18) Ottokar Janetschek, Hans Fink, in: Sancta Crux, 18. Jg., 1956/3.
(19) Ders., Die Uniform, in: Sancta Crux, 19. Jg., 1957/3.
(20) A. a. O. 18.
(21) A. a. O. 18, freundl. Mitteilung von Frau Dr. Hedwig Mitringer, Gesellschaft für Musikfreunde, Wien.
(22) Österreichisches Biographisches Lexikon, Graz 1957, 1. Bd., S. 326.
(23) Musikbuch aus Österreich, red. von. Jos. Reitler, X. Jg., 1913, Wien und Leipzig.
(24) Die Zeitungsausschnitte wurden vom Neffen, Herrn Walter Fink, Biedermannsdorf, zur Verfügung gestellt.
(25) Friedrich Eckstein, Alte unnennbare Tage, Wien — Leipzig 1936.

VI. Im 20. Jahrhundert

1. Drei Sängerknaben — drei Priesterkomponisten: Dr. Anton Faist — Dr. Rudolf Klafsky — Dr. P. Norbert Hofer

Auch in diesem Jahrhundert kam die reiche Tradition des Sängerknabeninstitutes zum Tragen. Drei Sängerknaben frequentierten im ausgehenden 19. Jahrhundert das Konvikt, wo sie nicht nur zur Sacra Musica fanden, sondern in ihrer Vereinigung mit dem Priestertum das Ideal und erstrebenswerte Lebensziel erkannten.

Vorerst sei einer noch genannt, dessen Lebensweg ein anderer war. Es ist dies der Stifter der Kalasantiner-Kongregation: P. Anton Maria *Schwarz*. Der in Baden Geborene war Konviktist von 1861 bis 1865 und wurde 1875 zum Priester geweiht. Hochbetagt starb er im Rufe der Heiligkeit am 15. September 1929. Seit 1935 erinnert eine Gedenktafel in der Mariazeller Basilika an den österreichischen Kolping.

Der älteste der drei Priesterkomponisten war Anton *Faist*, am 26. Jänner 1864 in Riegersburg (Steiermark) als Sohn eines Landwirtes geboren. Er war in den Jahren 1875 bis 1879 Konviktist in Heiligenkreuz. Nach der Matura in Graz wandte er sich dem Theologiestudium zu und wurde 1886 zum Priester geweiht. Neben Mathematik studierte er Musik und war nach der Promotion zum Dr. phil. 44 Jahre als Mathematik- und Musikprofessor am fürsterzbischöflichen Knabenseminar in Graz tätig. Viele Hunderte Sängerknaben verdanken ihm ihre Ausbildung. 1924 zum Monsignore ernannt, starb er auf einer Reise am 12. August 1933 in Hall in Tirol *(1)*.

Sein reichhaltiges Schaffen fiel auf fruchtbaren Boden; Faist gehörte zu den bekanntesten und meistaufgeführten Kirchenkomponisten. Außer mit kleineren Werken ist er mit seinen sämtlichen Messen im Archiv vertreten. Einige weisen eine persönliche Widmung an den Regens chori — Pater Norbert — auf; sie zeigen so die Verbundenheit mit dem Haus.

Im Jahre 1888 zog ein Bub in das Konvikt ein, der von diesem Tag an sich zeitlebens mit Heiligenkreuz eng verbunden fühlte. Sein Vater, Alexander *Klafsky*, war Oberlehrer und Organist, gleichzeitig auch Postmeister in Winden am Neusiedlersee, eine der inkorporierten Pfarren von Heiligenkreuz in Westungarn. Den am 8. Juli 1877 geborenen Knaben — das dritte von 15 Kindern — ließ er auf den Namen *Rudolf* taufen *(2)*. Seine Tante, Katharina Klafsky (1855—1896), erlangte als Opernsängerin Weltruf *(3)*.

Vom Vater erhielt er den ersten Musikunterricht, gleich seinem Bruder Heinrich, der Violinvirtuose und Musikprofessor in Ödenburg wurde. Im Konvikt fühlte er sich sofort heimisch und begann bald eine Oper („Das verlorene Paradies") zu komponieren. In seinen Erinnerungen an die Konviktszeit (1888—1891) spricht er dankbar von der Mühe, die sein ehemaliger Lehrer Fink insbesondere mit dem Hornisten aufwendete, ehe es zu einer ge-

lungenen Aufführung der C-Dur-Messe von Beethoven kam. In Fink fand er einen väterlichen Förderer seiner Begabung. Die Oberstufe absolvierte Klafsky in Wiener Neustadt, wo er im Neukloster wohnte. Nach dem Theologiestudium wurde er 1902 mit dem späteren Kardinal Theodor Innitzer zum Priester geweiht. Als Mitglied des (später aufgelösten) Barnabitenordens trug er die Namen Anton Maria. Neben der Theologie und noch während seiner Kaplanzeit in Wien studierte er über Empfehlung Finks bei Anton *Klatowsky* und Hermann *Grädener* Komposition. Im Jahre 1911 promovierte er mit dem Dissertationsthema „Die Kirchenwerke Michael Haydns" zum Dr. phil. Er redigierte die Bände 45 (drei Messen, 1915) und 62 (kleinere Kirchenwerke, 1925) der „Denkmäler der Tonkunst Österreichs". Eine entsprechende Studie erschien im 3. Band der Studien zur Musikwissenschaft. Wegen der zahlreichen handschriftlich weitverbreiteten Kompositionen Haydns mußte er viele Reisen unternehmen, um ein Werksverzeichnis anlegen zu können. Es gilt heute noch als grundlegend.

Im Jahre 1912 gelang ihm der große kompositorische Wurf. Beim Abschlußkonzert des Eucharistischen Kongresses im Musikvereinssaal fand die Uraufführung des Oratoriums „Rosa mystica" unter Professor Nilius statt. Erste Kräfte — Maria Gutheil-Schoder, Georg Maikl und das Orchester der Hofoper, die Heiligenkreuzer Sängerknaben unter P. Norbert Hofer und die Peterlini-Sängerknaben (Mariahilf) — verhalfen dem Werk zu einem durchschlagenden Erfolg.

Zwei weitere Aufführungen des Oratoriums fanden in Wiener Neustadt statt. Klafsky kam nun als Lehrer an das neue Wiener Konservatorium, an dem er Choral und Harmonielehre 20 Jahre hindurch unterrichtete. Für seine Gesundheit wohltuend war 1930 die Übersiedlung nach Hernstein (Niederösterreich) als Pfarrer. In diesem stillen Ort überwog die priesterliche Tätigkeit; die Ernennung zum Geistlichen Rat erfolgte in dieser Zeit.

P. Norbert schrieb hier anläßlich eines Aufenthalts bei Klafsky die Maurusmesse für einen Vorsänger und dreistimmigen Knabenchor. Nach der Pensionierung (1935) zog der rüstige Priesterkomponist nach Baden, um sich von nun an nur noch seiner Kunst zu widmen. Er war ein stiller, bescheidener und jeder Ehrung abholder Priester. Sein Wirken wurde aber in zunehmendem Maße anerkannt. Die zweite Sinfonie in F-Dur (komponiert 1926), wurde 1931, das Violinkonzert mit Prof. Jaro Schmid nebst anderen Werken 1937 in Radio Wien — unter Rudolf Nilius — aufgeführt. Die erste Sinfonie (c-Moll) kam schon 1911 in Ödenburg zur Uraufführung.

Persönliche Ehrungen blieben nicht aus. Seine Heimatgemeinde verlieh ihm 1936 das Ehrenbürgerrecht, und 1950 wurde er vom Bundespräsidenten zum Professor ernannt. Das Große Ehrenzeichen für die Verdienste um das Burgenland wurde Klafsky 1963 überreicht, und 1964 wurde er mit dem „Kulturpreis für Musik" der Stadt Baden ausgezeichnet. Eine Granittafel am Schulhaus in Winden erinnert an das Geburtshaus des Oberlehrersohnes und Künstlers.

Ein Werkverzeichnis seiner Kompositionen kann erst angelegt werden, wenn die Manuskripte, die sich zerstreut bei den Freunden seiner Muse befinden, erfaßt sind. Auch im Heiligenkreuzer Musikarchiv bewahren wir eine Reihe von Autographen aus der Hand des Künstlers als Erbe, das wir Dr. P. Norbert verdanken. Nach einer Zusammenschau aus Lebensskizzen schuf Klafsky noch zwei Oratorien[1], Kammermusik, zwei Bände Lieder,

[1] Franziskuslegende, Uraufführung unter Peterlini in Wien 1907; Der verlorene Sohn, Uraufführung unter Zwins in Ödenburg 1911.

Geistl. Rat Dr. Rudolf Klafsky (1877—1965).

und an Kirchenmusik drei große Orchestermessen[2], über 30 kleinere Messen, eine Anzahl Proprien und ein 15stimmiges „Veni Sancte" mit Orchester.

Professor Dr. Rudolf Klafskys von priesterlicher Sorge und künstlerischem Schaffen erfülltes Leben ging für diese Welt am 1. Jänner 1965 zu Ende.

In Würdigung seines Schaffens schrieb Monsignore Dr. Franz Kosch zu seinem 60. Geburtstag: „Seine Musik ist aber immer so gekonnt und echt in der Empfindung, daher auch wirkungsvoll." Er bleibt so in seinen Werken als schlichter und echter Könner und nicht als ein nach Erfolg heischender Künstler lebendig.

[2] Die Uraufführung der achtstimmigen Vinzenz-Messe fand in Heiligenkreuz am 11. März 1917 statt.

2. Regens chori Pater Norbert Hofer

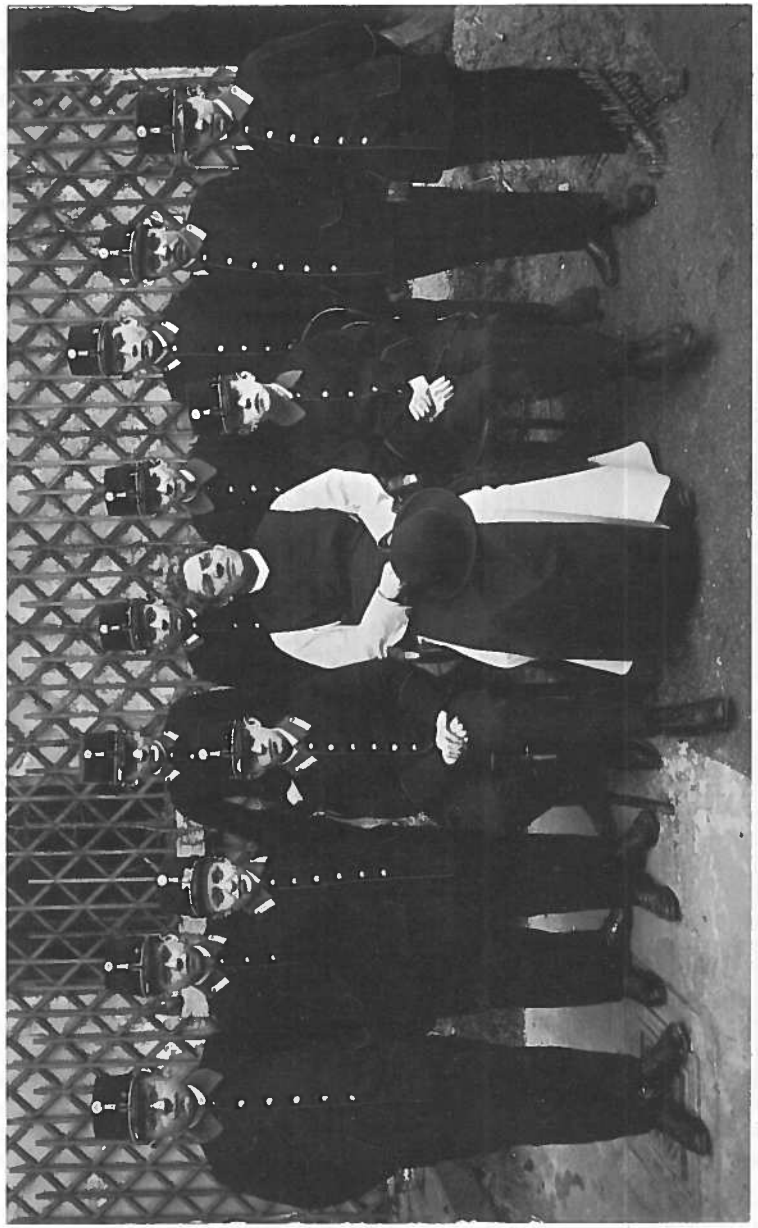
Abt Heinrich starb, hochverehrt und geliebt, am 1. Jänner 1902 im 84. Lebensjahre. Als Nachfolger wurde am 24. Juli der 40jährige Professor der Theologie Dr. Gregor *Pöck* — ein gebürtiger Wiener Neustädter — zum Abte von Heiligenkreuz-Neukloster gewählt. Er war musikalisch gebildet, ein ausgezeichneter Tenorist, der stets am Chore mitwirkte und auch Solopartien übernehmen konnte. Um die Qualität der musikalischen Aufführungen zu heben, ernannte er P. Norbert *Hofer* im Juli 1903 zum Regens chori, der damals Kaplan im Neukloster war *(4)*.

Dorthin hatte ihn Abt Grünbeck vier Jahre vorher, unmittelbar nach der Priesterweihe, berufen. In Wiener Neustadt war er neben seiner Tätigkeit als Seelsorger in Vereinen, insbesondere musikalisch, stark beschäftigt. Er sang nicht nur im Chor des Singvereins, wirkte im Orchesterverein mit — wo nach den Proben oft kammermusiziert wurde —, sondern hatte auch einen Gesangsverein zu leiten. Begreiflich, daß der Abschied aus einem so großen Wirkungskreis schmerzlich war; aber mit Freude folgte er der ehrenvollen Berufung und der neuen Aufgabe.

P. Norbert wurde am 22. Juli 1874 in Gumpoldskirchen (Niederösterreich) geboren und auf den Namen Josef getauft. Sein Vater betrieb ein Lebensmittelgeschäft, war Kapellmeister eines Orchesters, leitete den Männergesangsverein und den Kirchenchor und war zugleich Mesner. Seine Mutter starb mit 29 Jahren, als er gerade neun Jahre alt war. Zu Hause wurde viel musiziert; auch war es der Wille des Vaters, daß „Pepperl" zu den Sängerknaben nach Heiligenkreuz kam. Ihm selbst war dieser Wunsch versagt geblieben, da der damalige Regens chori P. Maximilian ihn wegen seines Alters von zwölf Jahren nicht annahm. Für den talentierten und vorgebildeten Knaben bedeutete die Aufnahmeprüfung keine Schwierigkeit. Er zog 1885 in das Konvikt ein. P. Johannes Nep. *Swoboda*, der Regens chori, hielt täglich (außer Donnerstag, wo eine Stunde Zeichnen war) eine Singstunde, in den Ferien zwei Stunden (ohne Klavierbegleitung). Die mutierenden Sängerknaben begleiteten dazu im Streichquartett, wobei P. Johannes öfters Cello spielte und ein Sängerknabe dirigieren durfte.

Im nächsten Jahr übergab P. Johannes schon den Dirigentenstab an den 26jährigen P. Gotthard *Bill*, der, in Neutitschein geboren, 1885 die Profeß abgelegt und im selben Jahr primiziert hatte. Da P. Norbert im September 1888 die Orgel bei der Sängerknabenmesse um 7 Uhr zu spielen hatte, erhielt er von dem in diesem Jahre angestellten Organisten Hans Fink die entsprechenden Instruktionen. Ein Jahr später beendete er die Unterstufe. Da er inzwischen Vollwaise geworden war, konnte er sein Studium nur mit der finanziellen Unterstützung des Präfekten P. *Stephan* fortsetzen. Im Wiener Neustädter Gymnasium war er in der Musik der Mann, „der alles kann". Sein Musiklehrer Ferdinand *Tritremmel* war von ihm begeistert, denn er konnte ihn überall einsetzen; vokal, instrumental oder an der Orgel. Die großen Ferien verbrachte er im Stifte, die Buben beaufsichtigend und musizierend. Nach der Matura verließ er wieder Wiener Neustadt, kehrte nach Heiligenkreuz zurück und bat um Aufnahme. Bei seiner Einkleidung 1894 erhielt er den anscheinend nicht glücklich gewählten Namen Gutolf, wurde aber bald auf Norbert umbenannt.

Mit den aus Zwettl und Lilienfeld anwesenden Klerikern wurde viel musiziert. Im Fasching mit angepaßtem, lustigem Programm. In dieser Zeit nahm er auch theoretischen Unterricht bei Hans Fink. Vom Mai bis September 1898 erkrankte Fr. Norbert an Typhus,



Dr. P. Norbert Hofer mit seinen Sängerknaben anläßlich der Orgelweihe in Baden am 16. März 1913.

wobei man das Schlimmste befürchtete. Er war aber dann soweit wiederhergestellt, daß er im Oktober die Profeß ablegen konnte. Am 23. Juli nächsten Jahres wurde er gleichzeitig mit Dr. Ignaz Seipel zum Priester geweiht, am 30. Juli primizierte er in Gumpoldskirchen. Noch im gleichen Jahr tritt P. Norbert die Kaplanstelle im Neukloster an.

Nach einer vierjährigen Tätigkeit in der Stadt, die auch musikalisch nutzbringend war, folgte er der ehrenvollen Berufung nach Heiligenkreuz. Er hatte nicht nur viel musiziert, sondern auch Theorieunterricht bei Mauritius *Kern*, Chordirigent und Organist der Stadtpfarre, genommen. Sehr zum Leidwesen P. Norberts kam es nicht zu der erhofften Zusammenarbeit mit Fink. Für den inhabil gewordenen Organisten bewilligte der Kämmerer aus Sparsamkeit nur einen Pensionisten. Daß keiner an Fink heranreichte war naheliegend; so entschied sich P. Norbert für Josef *Fitzga*, der eine schöne Baßstimme hatte. Er war im Koschat-Quartett erster Bassist gewesen *(5)*.

Auf Grund des päpstlichen Motu proprio von 1903 nahm sich P. Norbert vor, die Kirchenmusik liturgisch richtig zu gestalten. Da fehlte es aber an den entsprechenden Proprien. Er begann daher solche zu komponieren, fand aber, daß ihm noch das Rüstzeug hiefür fehlte. Seine Sorge war vor allem, den Choralgesang richtig zu begleiten. Daher fuhr er noch im Sommer 1903 nach Seckau zu P. Cölestin *Vivell*, einen angesehenen Choralisten, um sich in die Materie zu vertiefen. Über Anraten seines Freundes Klafsky begann er ein gründliches Kompositionsstudium bei dessen Lehrer Anton *Klatowsky* in Wien.

Der Ruf der Heiligenkreuzer Sängerknaben wuchs. Es wird gemeldet, daß von rund 100 Bewerbern im Jahre 1904 nur zehn aufgenommen wurden[3].

Die Figural-Vespern entsprachen nicht mehr den liturgischen Vorschriften. Abt Gregor ordnete daher 1907 an, daß die Vespern von den Mönchen choraliter gesungen werden. An gedruckten Büchern fehlte es allerdings; so mußte viel geschrieben werden. Da warf eine gefährliche Nierenentzündung P. Norbert im April auf das Krankenbett, von dem er erst im Herbst wieder loskam. Im Bett schrieb er, sobald es sein Zustand erlaubte, an die 200 Psalmtexte in verschiedenen Tönen.

Zur Genesung finden wir ihn in den ersten Wintermonaten in Görz. Ein aufkommender Schirokko, der viel Regen mit sich führte, wäre für ein weiteres verbleiben nicht ungefährlich gewesen. Zur Ausheilung war vom Stiftsarzt schon vorher auch ein Aufenthalt in Ägypten ins Auge gefaßt worden. Nun beauftragte Abt Gregor den Kämmerer — er hatte P. Norbert schon nach Görz gebracht — die Überfahrtsformalitäten durchzuführen. Von Alexandrien ging die Reise über Kairo nach Heluan, einem internationalen Kurort. Während seines Aufenthaltes gab er dort Musikunterricht, womit er sich eine Fahrt zu den heiligen Stätten finanzierte. Gesundet kehrte er im Juni 1908 in das Stift zurück. Im gleichen Jahre wurde er auch zum Novizenmeister bestellt.

Im Stifte gab es jetzt wöchentlich einen Streichquintettabend. Dr. P. Johannes Urban (1. Violine), Lehrer Sähli (2. Violine), P. Norbert (1. Viola), Lehrer Strobl (2. Viola) und Gemeindearzt Dr. Mayer (Cello). Die Organistenstelle wurde 1909 abermals vakant. Diesmal drang der Regens chori auf einen vollwertigen Organisten. Um die ausgeschriebene Stelle verwendete sich als erster der Vizehofkapellmeister Julius *Böhm* von Wien für seinen Sohn Josef, der damals zweiter Organist zu St. Stephan war. Das Probespiel, bei dem eine bezifferte Orgelstimme auszuführen, ein Choralstück zu begleiten, eine dreizeilige Orgelstimme einer Rheinbergermesse a vista zu spielen war, bestand er glänzend.

[3] Ein ehemaliger Sängerknabe — Hauptschuldirektor Hans Konwalina — erinnert sich, daß der nachmalige Primarius und Universitätsprofessor Dr. Wichard Kryspin-Exner nur deshalb in das Konvikt eintreten konnte, weil ein Aufgenommener vorher durchbrannte *(6)*.

3. Stiftsorganist Professor Josef Böhm

Josef Maria *Böhm* wurde am 16. Mai 1875 in Wien-Döbling geboren, wo sein Vater Julius Böhm Chordirektor war. Mit zwölf Jahren spielte Josef bereits die Orgel so gut, daß sein Onkel, Prof. Josef *Böhm* (1841—1893), ihn nach dem Pflichtschulbesuch in die Kirchenmusikschule des „Ambrosius-Vereines", dessen Direktor er war[4], aufnehmen konnte. Sein Orgellehrer wurde Professor Josef *Labor*, der sehr früh erblindet war, aber als Orgelvirtuose einen guten Namen hatte. Nach dieser Ausbildung bereitete er sich auf die Staatsprüfung aus Orgel und Klavier vor, die er 1894 ablegte, war aber schon am 1. Jänner des gleichen Jahres als erster Organist an der Kirche „Am Hof" angestellt worden. Im Jahre 1895 meldete er sich freiwillig zur Militärmusik, wodurch er verschiedene Vergünstigungen erhielt. So konnte er u. a. seinen Organistendienst weiter ausüben.

Stiftsorganist Prof. Josef Böhm (1875—1964) an der restaurierten Kober-Orgel 1952.

[4] Dann Kapellmeister an der Kirche „Am Hof". Sein Nachfolger wurde sein Bruder, der Vater unseres Organisten, der 1903 zum Vize-Hofkapellmeister berufen und durch seine Klassikeraufführungen beispielgebend wirkte. Auch reiste er nach Rom, um die Meisterwerke dieser Epoche in einer Privataudienz dem Papste darzulegen. Für seine Verdienste um die Kirchenmusik wurde ihm der Gregoriusorden verliehen. Er starb 1917 im Alter von 68 Jahren (a. a. O. IV/15).

Während seiner dreieinhalbjährigen Dienstzeit spielte er rund 500mal bei Konzerten, Bällen usw. und zwar zum Zugführer vorgerückt.

In das Zivilleben zurückgekehrt, bereitete er sich für die Staatsprüfung aus dem Gesangfach vor und legte sie 1899 ab. Im selben Jahre erfolgte auch die Anstellung als Regens chori und Organisten bei den Barmherzigen Brüdern in Wien 2. Seine Gattin Elisabeth, geb. Placht, die er 1901 heimführte, war ihm durch sein ganzes Leben, auch im musikalischen Belangen, eine getreue Begleiterin.

Im Jahre 1900 kam es in der Kirche „Am Hof" vor Hofkapellmeister Hans *Richter* wegen eventueller Anstellung als Hoforganist zu einem Probespiel. Sie fiel zur vollsten Zufriedenheit aus. Angestellt wurde aber später ein anderer. Da hatte das ausgeschriebene Probespiel im November 1903 um den zweiten Organistenposten im Stephansdom andere Folgen heraufbeschworen. Für diese Stelle hatten sich ursprünglich 40 Bewerber gemeldet. Als einige Zeit später Domkapellmeister August *Weirich* Böhm traf, sagte er zu ihm: „Na, Sie haben mir schöne Sachen angestellt! Als es bekannt wurde, daß Sie sich um die Stelle bewerben, sind gleich 37 zurückgetreten; sie meinten, mit dem jungen Böhm können wir nicht konkurrieren." Mit der Anstellung als Orgellehrer an der allgemeinen Kirchenmusikschule hatte nun Böhm vier Stellen inne *(7)*.

Nach dem erfolgreichen Probespiel in Heiligenkreuz im Oktober 1909 löste er alle Verpflichtungen in Wien und trat am 1. März 1910 seinen Dienst als Stiftsorganist und Musiklehrer am Konvikt an. Generationen von Konviktisten erhielten nun durch ihn ihre Ausbildung in Gesang, Klavier- und Violinspiel. Pünktlichkeit und Pflichtbewußtsein gingen ihm über alles. Sein Wirken wurde am 31. Jänner 1931 mit der Verleihung des Professortitels durch den Bundespräsidenten anerkannt. Krankheitshalber mußte er 1956 seinen geliebten Orgeldienst aufgeben. Seine Gattin betreute ihn nun aufopfernd am Krankenbette. Als sie wegen eines Unfalles in das Krankenhaus kam, verfielen seine Kräfte zusehends. Im 90. Lebensjahr, am 16. Dezember 1964, erlöste ihn der Tod.

Mit seinen über 100 Kompositionen, davon acht Messen, drei Requien, Te Deum, Proprien, geistliche Lieder, weltliche Chöre und einer Suite für Streichorchester, ist er kein Stürmer oder Neuerer; er vertritt den kirchlich-romantischen Stil seiner Zeit. Dabei versteht er, einen klangvollen Chorsatz zu schreiben.

4. Harmonisches Musizieren

In einer harmonischen und niemals getrübten Zusammenarbeit P. Norberts mit dem neuen Stiftsorganisten Böhm gedieh ein künstlerisches, vom Geist der Liturgie erfaßtes Musizieren, das sich in einer gediegenen Ausbildung der Konviktisten auswirkte. P. Norbert begann auch sofort eine Neuordnung und Neuaufstellung des Notenmaterials, die in einer gemeinsamen zweijährigen Arbeit bewältigt wurden. Ein zirka 8000 Blätter umfassender Zettelkatalog mußte für die Bestände erarbeitet werden, die signiert in sieben Kästen untergebracht wurden. Die zahlreich vorhandenen Autografe *Reutters* warteten auf eine wissenschaftliche Durchleuchtung.

Im Wintersemester 1912/13 inskribierte P. Norbert über Anraten seines Freundes Dr. Rudolf Klafsky — der eben promoviert hatte — am wissenschaftlichen Institut bei Dr. Guido *Adler*. Dafür mußte er aber den Theorieunterricht bei Klatowsky — er war bei der Instrumentation angelangt — aufgeben; es wäre über seine Kräfte gegangen. Neben dem Amt eines Novizenmeisters hatte er Samstag abends nach Alland zu fahren, um am Sonntag die Frühmesse mit Predigt zu halten. Nachher ging es zurück in die Stiftskirche, das Hochamt zu dirigieren. Von Dienstag bis Freitag war er auf der Universität. Es war für ihn eine schwere Zeit. Die Frucht seiner kompositorischen Studien von 1906 bis 1912 legte er in zwei sauber geschriebenen Bänden „Kompositionsversuche" — wie er sie bescheiden nennt — nieder. Sie enthalten zumeist Propriengesänge in allen möglichen Besetzungen, Klavierstücke und zwei Lieder. Mit der Dissertation „Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten" schloß er 1915 sein Universitätsstudium ab und promovierte zum Dr. phil. Er erarbeitete dazu einen thematischen Katalog der kirchlichen Werke Georg Reutters d. Jüngeren.

Neben dem liturgischen Musizieren wurde auch die konzertante Literatur gepflegt. Die Oratorien für die Gründonnerstage, bei denen auswärtige Bläser mitwirkten, waren stets gut gelungene Aufführungen. Von den zahlreichen Besuchern stammten viele aus der weiteren Umgebung. Zu hören waren: „Die sieben Worte Jesu . . .", in der Vertonung von H. Schütz und Haydn, „Der Tod Jesu" von Graun, die „Stabat Mater", Kompositionen von D'Astorga, Pergolesi und Schubert und „Die Passion" von Herzogenberg u. a.

Auch die Hauskonzerte anläßlich der Abtgedenktage in der geschmückten Bildergalerie — vom Heiligenkreuzer Musikverein veranstaltet — fanden regen Zuspruch. Der von Dr. Mayer 1914 gegründete Verein verfügte über einen Frauenchor, ein Männer-Doppelquartett sowie über ein Salonorchester.

Im Ersten Weltkrieg war im Winterrefektorium ein Lazarett errichtet worden. Abt Gregor bemühte sich, Verwundete aus der Umgebung hereinzubringen, was ihm auch gelang. So kam neben anderen der Stiftsorganist — der 1914 eingerückt war — wieder in das Stift.

Nach dem Tode des Bibliothekars P. Dr. Florian Watzl erhielt 1915 Dr. Norbert dessen Stelle. Hier hatte er die eben angefangene Katalogisierung von über 40.000 Bänden fortzuführen, die er mit Hilfskräften in zwei Jahren bewältigen konnte. Sieben Jahre betreute er mit viel Fleiß die Bibliothek.

Als er 1921 Klerikerpräfekt wurde, nahm er die Gelegenheit wahr, einigen Klerikern das Harmoniumspiel zu lernen, damit sie im Notfall auf einer Pfarre einen Organisten heranbilden konnten.

Die allgemeine schlechte Wirtschaftslage der Nachkriegsjahre brachte das Stift in größere Schwierigkeiten. Dr. P. Norbert übernahm 1923 die Zentralkanzlei, später auch das Bauamt. Das Rüstzeug dazu gab ein Buchhaltungskurs. 1925 konnte er durch die Munifizenz eines Amerikaners eine Reise nach Lourdes und Cîteaux unternehmen, die ursprünglich zwei Schwestern aus Mayerling zugedacht war.

Das silberne Priesterjubiläum feierte P. Norbert am 3. Juni 1928 in Verbindung mit einer Gedächtnisfeier von Franz Schuberts Heiligenkreuzer Besuch vor 100 Jahren. Als Klerikatspräfekt berichtet er im Gedenkbuch, daß gegen 30 ehemalige Sängerknaben der Einladung gefolgt waren und nennt u. a. namentlich: Regierungsrat Dr. Karl Schüller (Jg. 1880) emerit. Mittelschulprofessor, Dr. Anton M. Klafsky (Jg. 1888) Komponist und Kooperator an der Laimgrubenkirche (Wien 6), Prof. Robert Lußnigg[5] (Jg. 1888), Kontrollamtsdirektor des Landes Niederösterreich und Chordirektor zu St. Rochus, Dr. Roman Herle (Jg. 1905), Redakteur bei der Reichspost („einer meiner besten Altsolisten"), Ferdi-

nand Rebay (Jg. 1890), Professor an der Musikakademie in Wien, Hubert Richter (Jg. 1894), Oberrevident der Bundesbahn und Chormeister des MGV Mödling.

Am Tage vorher war an der Orgel ein Medaillon mit dem von Bildhauer Josef *Parschalk* entworfenen Schubertkopf und einer Erinnerungsinschrift an der Orgel angebracht worden. War das Hochamt mit der G-Dur-Messe im Zeichen Schuberts gestanden, so gedachte man nachmittags in einer Feierstunde, in der mit der Orgelfuge Schuberts — vom Stiftsorganisten Böhm und Dr. Norbert interpretiert — der Höhepunkt erreicht wurde, des historischen Besuches. Die anschließende Akademie war dem Jubilar und seinen Werken gewidmet.

Von 1930 an übernahm P. Norbert auch das Küchenamt. Gesundheitlich stark angegriffen, zieht er sich 1933 als Pfarrer nach Pfaffstätten zurück und übergibt das Amt des Regens chori einer jüngeren Kraft, nämlich P. Maurus Hönigsberger, einem begabten Musiker. P. Maurus entwickelte den Plan einer kirchenmusikalischen Beratungsstelle, eines „Instituts für Kirchenmusik", das der äußeren Umstände wegen nur Anfangserfolge erzielen konnte.

Das vollständige Messe-Proprium war bei den meisten Kirchenchören mangels einer Förderung durch die Pfarrherren unbekannt. Es war daher das Nahziel, die Aufmerksamkeit darauf zu lenken.

Vinzenz *Goller*, der seine Mitarbeit zusagte, komponierte für die Hauptfeste Weihnachten, Ostern und Pfingsten, drei vollständige Proprien, die im Volksliturgischen Verlag Klosterneuburg erschienen.

Die politische Lage nach 1938 verlangte Konzentration der kirchlichen Aufgaben. Für die kirchenmusikalischen Belange wurde in der Diözese eine eigene Stelle eingerichtet, das Heiligenkreuzer Institut ging darin auf. In Durchführung des nationalsozialistischen Programmes konnte auch die musikalische Pflanzstätte, das Sängerknabenkonvikt, trotz Jahrhunderte hindurch gebrachter, kultureller Leistungen der Auflösung nicht entgehen.

Das Stift selbst blieb — in der Bewegungsfreiheit zwar stark eingeschränkt — auch diesmal von einer Aufhebung verschont.

Als im zweiten Kriege die Kampflinie bei Alland, das fast zerstört wurde, über Heiligenkreuz weiter zurückverlegt wurde, war das Stift von der Wehrmacht geräumt worden. Eine vorgesehene Sprengung unterblieb.

Am 18. April 1945 erlag, kurz nach der Besetzung des Ortes durch die Russen, Abt Gregor Pöck einer Lungenentzündung. Die Mitbrüder bestatteten ihn im südlichen Teil des Chores der Stiftskirche.

Zum neuen Abt wurde am 7. August der Prior P. Karl *Braunstorfer* gewählt. Im Gefolge einer geistigen Erneuerung erklingt nun ausschließlich der ureigenste Gesang der Kirche beim Konventamt, der Choralgesang.

Nach dem Kriege wurde das Konvikt am 16. August 1946 zuerst als Oblatenschule wieder eröffnet und wird heute nur als Internat geführt. Musiziert wird nur noch bei besonderen Gelegenheiten unter Mitwirkung aller verfügbaren Kräfte.

Nach zwölf Jahren kehrte P. Norbert in das Stift zurück und arbeitete an der Instrumentierung einer Bernhardi-Kantate[6]. Er war auch in Pfaffstätten nicht müßig geblieben; manches Stück für seine Pfarrkirche war entstanden. Am 6. Juni 1949 konnte er als Subprior im Kreise zahlreicher ehemaliger Schüler und seiner Mitbrüder das goldene Priesterjubiläum begehen *(8)*. Nach kurzer Krankheit beschloß Dr. P. Norbert sein arbeits- und segensreiches Leben am 21. Februar 1952.

Seine Kompositionen zählen über 200. Davon sechs lateinische und drei deutsche Messen, 19 Introitusgesänge, 107 Graduale, 50 Offertorien, 25 Antiphonen, Hymnen, Lieder und heitere Männerquartette.

Durch seine Mitgliedschaft bei der Gesellschaft zur Herausgabe der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" erfuhr seine Arbeit auf musikwissenschaftlichem Gebiet eine Ergänzung mit der Redaktion eines Bandes kirchlicher Werke Georg Reutters.

Die Publikation erschien posthum als Band 88 im Jahre 1952. Der Leiter der Publikationen, Dr. Erich *Schenk*, schreibt über P. Dr. Norbert: „Wer immer diesem grundgütigen, hilfsbereiten, unendlich bescheidenen und vornehm denkenden Manne begegnet ist, wird seiner stets in tiefer Ehrerbietung und Liebe gedenken."

[5] Als Sohn eines Kaufmannes am 28. August 1877 in Rodaun geboren, studierte er nach der Matura an den Universitäten Wien und Graz. Er nahm Unterricht in Komposition bei Klatowsky und E. Thomas, Violine bei Steiner, Klavier an der Horak-Musikschule und Orgel beim Cäcilienverein. Zunächst Musikpädagoge, stand er dann von 1925 bis 1937 im Landesdienst. Ehe er in die Rochuskirche kam, war er von 1914 bis 1921 Chordirektor bei St. Nepomuk. Am 28. November 1948 starb er in Heiligenkreuz (Österreichische Bibliographie 1972, S. 375).

[6] Text von P. Tezelin Halusa.

Anmerkungen

(1) A. a. O. IV/15; E. H. Müller, Deutsches Musiker Lexikon, Stuttgart 1927, S. 307.
(2) Sancta Crux 1937/13/14 und 1965, Jubiläumsnummer. Singende Kirche VIII, Nr. 2, S. 68. Riemann[12].
(3) Riemann Supplement.
(4) A. a. O. V/16.
(5) Mündl. Mitteilung von Herrn Dir. Paul Krbalek (ehem. Sängerknabe).
(6) Sancta Crux, 18. Jg./4, S. 23.
(7) Josef Böhm, „Das ist mein Leben", mg. Autobiographische Notizen.
(8) Sancta Crux, 12. Jg., 1949, Advent.

Beitrag zur Musikpflege in der ehemaligen Abtei Neukloster in Wiener Neustadt

Stift Neukloster (G. M. Vischer 1672).

Seit dem 16. Dezember 1881 ist das Neukloster, das Stift zur „Heiligsten Dreifaltigkeit" in Wiener Neustadt, mit dem Stifte Heiligenkreuz vereinigt. Abt Heinrich *Grünbeck* war damit einem Hilferuf Abt Benedikt Steigers des schon unter seinen Vorgängern in Not geratenen Stiftes gefolgt *(1)*.

Es war (Wiener) Neustadts große Zeit, als Kaiser *Friedrich III.* im Jahre 1444 Cistercienser aus Rein (gegr. 1129) in die nördlichste Stadt seines steiermärkischen Erblandes berief und ihnen als Heimstätte das zu adaptierende Dominikanerkloster zuwies. Des Stifters Gemahlin *Eleonore* und drei Kinder fanden auch hier ihre Grablege (Tumbadeckel um 1668 von Gerhard von Leyden) *(2)*.

Friedrich residierte gerne in der benachbarten Burg, wo er über eine wohlorganisierte Hofkapelle verfügte, die man als Vorgängerin der Wiener Hofkapelle ansprechen kann *(3)*. Ihr erster und großer Organisator, Kaiser Maximilian, wurde hier geboren und wünschte hier zur letzten Ruhe gebettet zu werden.

Die erste Nachricht über den Bau einer Orgel im Neukloster stammt aus der Zeit des Abtes *Gregorius* (1525—1538). Er war dem figuralen Gesang sehr zugetan und ließ trotz großer Bedrängnisse um 1537 eine Orgel (Organum chorale) „aufsetzen" *(4)*. Um 1560 ist ein Organist und ein Schulmeister für die Knaben nachweisbar. Eine kurze Regierungszeit — vom 1. November 1551 bis 3. Jänner 1553 — war Abt Sebastian *Gstaltner* gegönnt. Er wurde in Schwaz in Tirol (Datum unbekannt) geboren und war „ein ungewöhnlicher Literat und zu seiner Zeit ein weit überragender Musiker, der schon von früher Jugend an in der kaiserlichen Hofkapelle Maximilians ausgebildet worden war" *(5)*.

Als oberster Feldherr von Ober-Ungarn bezog der Hofmeister des Deutschen Ritterordens, Erzherzog Maximilian III. (geb. 1558 in Wiener Neustadt, gest. 1618 in Wien), mit seinem Hofstaat die kaiserliche Burg. Die ehemalige Residenzstadt erhielt dadurch wieder neuen Auftrieb. Maximilian III. unterhielt wie seine Brüder, Kaiser Rudolf II. und Matthias, eine eigene Hofkapelle. Sein Hofkapellmeister, der in Lüttich geborene Aegidius *Bassenge* (Bassengius, Baßengel), ist in Wiener Neustadt 1590 faßbar, starb aber bereits 1595 und wurde am 1. Mai in der Neuklosterkirche beigesetzt *(6)* (Grablege heute unbekannt).

Bassenge ließ 1591 den 1. Band eines Motettenwerkes für vier, sechs und acht Stimmen bei Leon. Formica in Wien drucken und widmete es seinem Herrn, der gewählter König von Polen war. Bekannt ist auch ein fünfstimmiges „De profundis", Ms. (beide Werke: Nationalbibliothek Wien) *(7)*.

Eine größere Arbeit an der Orgel (im Betrage von 500 fl.) wird dann unter Abt Johannes *Pettard* (1622—1640) gemeldet *(8)*. Möglicherweise wurde sie, um der damaligen Musikpraxis entsprechen zu können, auch auf die Westempore übertragen. Die Musizierfreudigkeit der Ära *Leopoldina*, vielleicht auch durch das nahe gelegene Jesuitenkloster befruchtet, erreichte im 18. Jahrhundert einen Höhepunkt, der einen Ausbau der Orgel erforderte.

Abt Benedikt Hell (1729—1746) bereicherte das Werk laut Vertrag vom 29. Februar 1736 durch den aus Litauen gebürtigen Orgelbauer Johann *Blaszewitz* um ein in der Brüstung eingebautes Positiv und um neun neue Register. In dem Vertrag sind die Register der alten Orgel namentlich angeführt, da sie in der neuen weiter verwendet werden sollten. Blaszewitz stellte folgende Disposition fest, die im großen und ganzen noch dem Organum chorale entsprochen haben dürfte:

1	Principal	4 fuß, im Gesicht (Prospekt) von Zinn
2	Copula major	8 fuß, von Holz gedeckt
3	Fletten minor	4 fuß, von holz gedeckt
4	Kleine Flötten	4 fuß, den halben Teil von Zinn
5	Octava	2 fuß, von Zinn
6	Quinta	$1^1/_3$ fuß, von Zinn
7	Mixtura	2fach, von Zinn
8	Subbaß	16 fuß, von Holz gedeckt
9	Octava	8 fuß, von Holz, offen
10	Superoctav	4 fuß, von Holz, offen

Die Orgel war im „Cornetton" gestimmt. Blaszewitz mußte die Pfeifen zurücksetzen, da diese Stimmung zu hoch war *(9)*. Er erreichte so die „hohe Kirchenstimmung", die sich bis 1930 erhalten hat und ungefähr einen halben Ton über der Normalstimmung lag.

Das neue Werk, für das Andreas *Schellauf* (gest. 1742) die Bildhauerarbeiten mit dem Schnitzen der Friese und den beiden Engeln 1737 begonnen hatte (10), besaß nun folgende Register:

Manual		Positiv		Pedal		
Principal	8'	Coppel Major	8'	Subbaß	16'	ged. Holz
Flöte	8'	Flöte Minor	4'	Oktavbaß	8'	offen
Coppel	8'	Principal	2'	Quinte	6'	offen, Holz
Quintatön	8'	Mixtur, 4fach	$1^1/_3$	Octavbaß	4'	Zinn
Salicional	8'					
Octav	4'					
Dulciana	4'	Manualkoppel				
Quinte	3'					
Octave	2'					
Quinte	$1^1/_3$					
Mixtur	5fach 2'					

Um der damaligen Musikpraxis zu entsprechen, erhielt die Orgel einen freistehenden Spieltisch, dessen kurzes Pedal „gebrochene" Obertasten für Fis und Gis besaß.

Um den Ausübenden mehr Platz zu schaffen, wurde das Werk 1850 *(11)* etwas zurückgedrückt und dann noch einmal mit dem Umbau 1930.

Abt Benedikts Nachfolger, Josef *Stübicher* (1746—1775), ließ in der von ihm erbauten Wallfahrtskirche Maria Kirchbüchl (bei der Hohen Wand) von Josef Hencke *(12)* eine fünfzehnstimmige Orgel herstellen, die am 17. Dezember 1750 spielfertig war. Am 15. Jänner gleichen Jahres war Blaszewitz in Wiener Neustadt verstorben. Das zweimanualige Werk ist heute noch erhalten.

Von der barocken Glanzzeit zeugen nicht nur die großen Um- umd Neubauten sowie die prächtigen Altäre der Abteikirche, sondern auch 163 kirchliche Kompositionen, die — vorerst in der Bibliothek verwahrt — sich heute im Musikarchiv des Stiftes Heiligenkreuz befinden.

Als Komponisten scheinen neben Zeitgenossen sechs Professen des Neuklosters aus der ersten Jahrhunderthälfte auf, deren Kompositionen, soweit bekannt, noch in verschiedenen Klosterarchiven verwahrt werden.

Der namhafteste von ihnen war der um 1701 in Saar (Mähren) geborene Regens chori P. Benedikt *Klima,* ein Vertreter des neapolitanischen Kirchenstils. Mit 29 Jahren legte er die Gelübde in die Hände Abt Benedikts (1729—1746). Er starb in der Nacht zum 2. Oktober 1748. Folgende Kompositionen liegen von ihm vor: Laudate pueri, 4 v. (voces), Organo, Violone (G-Dur); Salve Regina, Canto, Baßo concerto, 4 v., ripieno, 2 Vl., Org., Violone (D-Dur); Salve Regina, Canto, Baßo, 3 v., ripieno, 2 Vl., Org., Violone (G-Dur); Litaniae Lauretanae, 4 v., 1 Cornetto, 2 Tromb., Org., Violone (g-Moll); Litaniae Lauretanae, 4 v., 2 Vl., Org., Violone (C-Dur); Litaniae Lauretanae, 4 v., 2 Vl., Org., Violone (F-Dur); Litaniae Lauretanae, pro Temp. Quadrag., 4 v., 2 Vl., 2 Tromb., Org., Violone (c-Moll). Andere Archive, die seine Werke (größtenteils Messen) verwahren: Stift Göttweig (9) *(13),* ehem. Stift Göss (6) *(14),* Stift Melk (3) *(15),* Stift Kremsmünster (6) *(16),* Stift Seitenstetten (7) *(17),* Diözesanarchiv Graz (3) *(18);* am Chor von Neuhofen (NÖ.) sollen sich sieben Stück befunden haben *(19).*

In der Musikabteilung des Mährischen Nationalmuseums Brünn befindet sich heute eine Anzahl von Kompositionen Klimas, die den Archivbeständen des Jakob-Klosters zu Brünn, der Wallfahrtskirche Dub an der March, der Kirche zu Kvasice bei Kremsier und des Stiftes Raigern bei Brünn überliefert sind *(20).*

Ein „excellens Musicus, Organista et Compositor" war der um 1683 in Tirol geborene P. Josef *Wenser.* Im 22. Jahr seiner Profeß starb er am 23. Jänner 1727 eines plötzlichen Todes. Von ihm haben sich erhalten: Missa S. Rochi, 4 v., 2 Vl., 2 Va., Org., Violone (C-Dur); Missa Laetare, 4 v., 2 Vl., 2 Va., ad lib., Org., Violone (g-Moll); Litaniae Lauretanae, 4 v., 5 Strom. (2 Vl., 2 Va., Org., Viol. (G-Dur).

Im Stifte Göttweig befindet sich eine Messe. Nach einem Aufführungskatalog waren auch Litaneien und Motetten vorhanden *(21).*

Vom Succentor P. Marianus *Singer* (geb. um 1709 in Ardagger in Niederösterreich, Profeß 8. Dezember 1732, gest. 25. April 1773), liegt ein „Salve Regina" (G-Dur) für Canto und Alto concerto, 4 v., ripieno, 2 Vl., 2 Va., Org., Violone, im Archiv von Heiligenkreuz. Ein Inventarium von Mariazell enthält ein Stück von ihm *(22).*

P. Marianus *Aigner,* ein „Musicae apprime peritus compositor suo tempore ubique locorum amoribus Doctrina insignis" wurde um 1665 in Gumpoldskirchen geboren und legte mit 20 Jahren die Profeß ab. Er starb am 7. April 1732. Verwahrt wird von ihm: „Salve Regina" für Baß-Solo, 2 Vl., 2 Va., Orgel und Violone, aus dem Jahre 1696 (D-Dur); Nisi Dominus (8. Februar 1713), 4 v., 4 Strom. (2 Vl., 2 Va., Org., Viol.).

Ein Libera a 4 v. (d-Moll) liegt von Abt Robert *Lang* vor. Er wurde um 1656 in Kleinhöflein (heute Burgenland) geboren, legte 1678 die Profeß ab und wurde 1707 zum Abt gewählt. Im Jahre 1728 resignierte er und zog sich nach St. Lorenzen bei Neunkirchen (NÖ.) zurück, wo er 1730 starb. Aufführungsdaten zwischen 1766 und 1771 sind auf dem Umschlag vermerkt. Diese Komposition erscheint nochmals unter: Auth. P. R. Lang, Inversum et transpositum a. P. R. Michaele Klaus 1750 (Auff. zwischen 1750 und 1766). In dieser Bearbeitung wurden Cantor und Tenor vertauscht.

P. Michael *Klaus* wurde um 1685 in Kleinhöflein geboren, legte am 29. September 1704 die Profeß ab, wurde Subprior und starb am 18. Februar 1754. Bekannt ist von ihm eine Litaniae Lauretanae aus dem Jahre 1745 für 4 v., concerto, Canto, Alto, Tenore ripieno, 2 Vl., Violone con Organo. Außerdem liegt eine von ihm gekürzte Fassung einer Messe von Ziani vor.

Neben diesen Cistercienserkomponisten sind noch folgende Meister mit der angegebenen Anzahl von Werken vertreten:

Aufschnaiter Benedikt	1663—1742	1
Bassani Battista	1657—1716	1
Brendtner Josef	um 1720 in Prag	1
Caldara Antonio	1670—1736	11
Carl Anton	1717 (?)—1784	2
Donberger Georg	1709—1768	1
Erhart Anton		1
Errat Jakob	um 1780 Organist in Wien	1
Ertel Franz Anton	Musiker in St. Florian	2
Fischer	(datiert 1710)	1
Fischer Josef	um 1780 Violinist in Wien	1
Fux Johann Josef	1660—1741	4
Gottwald (Georg)	Cornettist u. Posaunist d. Kais. Witwe Wilhelm. Amalia (Josef I.)	1
Gießl P. Alexander OFM	um 1693—1766, geb. in Breslau, gest. in Wien	1
Helman Max Josef	Komponist am kaiserl. Hofe Karls VI.	1
Hengstperger (Jakob?)	gest. 1706 in Graz	1
P. Josef (Kainz) OSA, Wien	Mitte 18. Jahrhundert	1
Neck Anton	gest. 1759	1
Novotny Alois	1749 (?)—1797	1
Paumann (Anton ?)	Schüler von J. J. Fux	1
Pruneder Franz	1692—1764	3
Prustmann P. Ignaz	Schüler von J. J. Fux, Klosterneuburg	3
Reichwein Johann Georg	vor 1700	1
Reinhart (Johann Georg)		11
Reinhart Johann Georg	1677—1742	3
Reitter Anton		1
Reutter Georg d. J.	1708—1772	7
Rumpelneg	Kapellmeister des Fürsten Esterházy von 1702—1715	6
Sassone (d. i. Hasse Johann)	1699—1783	1
Scheibl Johann Adam	1710—1773	1
Schampeck		2
Schenauer (Christoph?)	Stadtmusiker, Graz, gest. 1715	1
Schmidt Ferdinand	1694—1756	6
Tuma Franz	1704—1774	6
Wagenseil Georg Christoph	1715—1777	3
Walter Jakob P.	1696—1706	1
Wanhal Johann Baptist	1739—1813	2
Wenzelli Nicole Franz X.	um 1700	1
Werner Gregor Joseph	1695—1766	21
Zechner Georg	1716—1778	3
Ziani Marc Antonio	1653—1715	1
Ziani		1
Zianni N.	(vgl. zu dessen Requiem, Kellner a. a. O., S. 381)	1
Ziegler Joseph	1722—1767	1
Zivilhofer Wenzel	Kapellmeister des Fürsten Esterházy 1714 bis 1728	1
Durch verlorengegangene Umschläge Werke unbekannter Komponisten		25

Bezüglich der Autoren fällt auf, daß die drei Vorgänger Haydns der Esterházyschen Kapelle vertreten sind (Rumpelneg, Zivilhofer und Werner). Möglicherweise hat eine (musikalische) Verbindung mit Eisenstadt bestanden, da Abt Robert Lang und P. Michael Klaus aus Kleinhöflein (nächst Eisenstadt-Oberstadt) stammten.

Im Nekrologium 1641 sind uns eine Reihe von Namen überliefert, die sich als Organisten, Sänger und Instrumentalisten hervorgetan haben. Einige von ihnen frequentierten als „Diskantisten" das Konvikt, das stets ein halbes Dutzend „Grammatikalisten" beherbergte.

Zu glänzenden Aufführungen kam es in den Tagen des 22. bis 24. Mai 1780, als die Kaiserin Maria Theresia zur ersten Fahnenweihe in die Militärakademie kam und im Neukloster, wo sie gerne weilte, ihr Hoflager aufschlug.

Der Wiener Domkapellmeister Leopold *Hoffmann* (1730—1793) wurde dazu mit ersten Kräften in das Neukloster berufen. Das von ihm komponierte Te Deum wird besonders erwähnt *(23)*. Am 24. November 1776 erhält der am 29. März 1743 in Oberhollabrunn geborene Regens chori P. Constantin (Joh. Georg) *Gsur* für ein neu komponiertes „Amt" 4 fl. 16 kr.

Mit der neuen Pfarreinteilung war das Neukloster 1787 die zweite Stadtpfarre geworden. Die Kirchenmusik wurde stark eingeschränkt, P. Constantin wurde in Würflach 1792 als Pfarrer benötigt, denn der Nachwuchs war unterbunden worden. Damit neigte sich auch im Neukloster die schöpferische, klösterliche Musikkultur des Barocks dem Ende zu. 1798 kehrte P. Constantin wieder in das Stift zurück und starb 1811 im 69. Lebensjahr *(24)*.

Aus dem Angeführten kann geschlossen werden, daß in dieser kleinen Abtei eine Musikkultur blühte, die sich ohne weiteres mit jener der großen Stifte messen konnte.

Der 14. Dezember 1793 läßt das Neukloster nochmals als musikalisches Zentrum aufscheinen. Graf *Walsegg* von Stuppach leitete die Aufführung des bei W. A. *Mozart* bestellten Requiems in der Stiftskirche. Die Totenmesse erklang damit zum erstenmal beim Gottesdienst. Es war dies ihre Welt-Uraufführung *(25)*.

Im Jahre 1804 wurde endlich dem Neukloster das Recht zur Errichtung eines öffentlichen Gymnasiums erteilt, das von den drei anderen niederösterreichischen Stiften (Heiligenkreuz, Lilienfeld, Zwettl) mit unterhalten wurde *(26)*.

Mit dem neuen Jahrhundert übernahm das Bürgertum das musikalische Erbe. Nach der Verlegung des Bistums nach St. Pölten besorgten Lehrer als Chorregenten mit einem Stab bezahlter und freiwillig mitwirkenden Kräften die Kirchenmusik an der Propsteipfarre und im Neukloster. Ein tüchtiger Musiker war der spätere Kreishauptschuldirektor Anton *Herzog*, der seit 1806 an der Propsteipfarrkirche wirkte. Er wurde um 1771 geboren und kam gegen 1800 nach Wiener Neustadt. Als junger Lehrer der Patronatsschule in Klamm und Kammermusiker des Grafen Walsegg kannte er die Enstehungsgeschichte des Requiems; er schrieb sie über Drängen seiner Freunde 1839 nieder.

Eine Begegnung Herzogs mit Beethoven ist in folgender Begebenheit überliefert.

Als Beethoven an einem der Sommerabende der Jahre 1821, 1822 oder 1823 wegen Vagabundage beim Ungartor in Gewahrsam genommen wurde, beteuerte er immer wieder, daß er Beethoven sei und verlangte nach dem Chorregenten, der es bezeugen könne. Herzog erkannte ihn auch sofort, gab ihm für die restliche Nacht Quartier in seiner Wohnung und versorgte ihn mit neuer Kleidung. Am Morgen erstattete er dem Bürgermeister Bericht, der den Meister sodann in einer Kutsche nach Baden zurückbringen ließ *(27)*.

Beim großen Stadtbrand am 8. September 1834 wurde durch den brennenden Dachstuhl der Kirche auch die Orgel stark beschädigt. Orgelbauer Stephan *Hechinger* aus Wien ersetzte 1835 die verbrannten Blasbälge und reparierte die durch das Wasser entstandenen Schäden an Windladen und Pfeifen *(28)*. Damals dürfte die fünffache Mixtur mit der Quinte 1 1/3 zu einer sechsfachen Mixtur vereinigt worden sein. Der tote Registerzug auf dem alten Spieltisch war der stumme Zeuge. Da diese Mixtur mit Terz zweimal repetierte, verlor das Pleno. Der einheitlichen Registerbeschriftung nach mußte damals oder 1850, als die Orgel zurückgerückt wurde, anstatt der Flöte 8' das Holzprinzipal 8' und für die Dulciana 4', eine Fugara 4' disponiert worden sein. Bis zu dem Erweiterungsbau 1930 waren dann keine größeren Reparaturen vorgenommen worden; abgesehen von einem Austausch zweier Register im Positiv 1926, der einem kirchlichen Orgelspiel von damals dienlich sein sollte, aber für den klanglichen Aufbau des Instrumentes ein arger Eingriff war.

Noch zu Lebzeiten Herzogs (gest. 5. Mai 1850) wird der in Wiener Neustadt geborene Leopold Plaimschauer (1801 bis 20. September 1864) Organist und leitete dann die Kirchenmusik bis zu seinem Tode. Er war Lehrer für Orgel und Generalbaß an der Präparandie. Er bildete auch Sängerknaben aus, die für ihren Dienst im Klavierspiel unterrichtet wurden und das Untergymnasium besuchen konnten *(29)*. Plaimschauer leistete als Kirchenkomponist, laut „Allgemeiner Musikzeitung" Wien, Beachtliches. Das Dedikationsexemplar eines Te Deums, das er zur 400-Jahr-Feier des Neuklosters (1844) komponierte und Abt Bernhard *Schwindel* widmete, gehört zu den Neuklosterarchivalien. Von 1865 bis 1891 war Anton Huebner Musikprofessor am Lehrerseminar und Chorregent beider Pfarren. Auch er trat als Kirchenkomponist hervor. Ein Te Deum (gek. Text) wurde bis 1930 aufgeführt. Er ist auch der Autor eines Lehrbuches für Harmonielehre, das 1879 bei Leuckert, Leipzig, erschien. Das vorliegende Exemplar trägt eine Widmung an seinen Freund Josef Strauß, der ihm 1891 folgte.

Nach ihm betreute von 1893 an Mauritius *Kern*, ein vortrefflicher Organist, die gesamte Kirchenmusik bis 1915. Er ging dann nach Graz (gest. 1950) an die Herz-Jesu-Kirche.

In den Kassabüchern der Stiftspfarre werden nach Plaimschauer neben den Chorregenten noch folgende Organisten ausgewiesen: Stadtorganist Leopold *Leitgeb* (1865—1872), Josef *Weissenbeck* (1880—1886), Josef *Kreuz* (1886), Franz *Reiber* (1886—1888), der sich auch kompositorisch betätigte. Dann folgte der am 20. Jänner 1855 in Kottingbrunn geborene Musiklehrer Hans *Schlesinger*. Nach zwölfjähriger Dienstzeit starb er am 4. Juli 1900. Sein begabter Sohn, am 8. April 1890 geboren, wuchs nun als Gymnasiast in das Organistenamt hinein, das er dann auch mit kleinen Unterbrechungen bis zu seinem Tode am 17. September 1960 innehatte.

Nach dem Weggang Kerns wurde die Chordirektorstelle ausgeschrieben und Dr. Rudolf *Rudolz* (geb. 1887 in Bielitz, gest. 25. Oktober 1956 in Wiener Neustadt), dem nachmaligen Dirigenten des Musikvereins und Komponisten, zuerkannt. Im Neukloster hatte er diese Stelle bis 1930 inne *(30)*.

In diesem Jahre wurde von der Firma *Dreher*, Salzburg, um die alte Orgel ein auch der Architektonik entsprechendes erstes und drittes Manualwerk sowie ein Pedalregisterwerk dazugebaut.

Das nun 42stimmige Instrument erhielt einen elektrischen Spieltisch. Er wurde neben kleinen Korrekturen in der Disposition von der Firma *Dreher-Reinisch* 1970 durch einen neuwertigen ersetzt.

P. Prior Alberich *Rabensteiner* (gest. 1945) — seit der Vereinigung mit Heiligenkreuz wurde das Neukloster als Priorat weitergeführt — beauftragte 1930 P. Wilhelm *Klimmer*, O.Cist., als Regens chori einen selbständigen Kirchenchor zu gründen.

Unter der Leitung seines Nachfolgers, Musikprofessor und Chormeister des Männergesangvereins Fritz *Radel*, entwickelte sich der Chor weiter bis 1938.

Nach der kriegsbedingten Unterbrechung bestellte P. Prior Wilhelm *Goll* 1945 den Absolventen der Abteilung für Kirchenmusik an der Wiener Musikhochschule Alois *Niemetz* zum neuen Leiter des Neuklosters, der nun neben den liturgischen Aufgaben durch die jährlichen Passionsmusiken eine wesentliche Funktion im kulturellen Leben der Pfarre und der Stadt erfüllt.

Gleichzeitig übernahm Frau Charlotte *Urban-Jantsch*, die ebenfalls an der Abteilug für Kirchenmusik in Wien studiert hat, den Organistendienst in der Neuklosterkirche. 1969 übergab Alois Niemetz, der mit Arbeiten im Musikarchiv im Stifte Heiligenkreuz betraut wurde, den Neuklosterchor an Walter *Sengstschmid*, der derzeit als Professor am Bundesgymnasium in Wiener Neustadt Musik unterrichtet.

Neuklosterorgel

Anmerkungen

(1) Heinrich Alois Mayer: Auf immerwährende Zeiten, Die Vereinigung des Neuklosters mit dem Stifte Heiligenkreuz, Heiligenkreuz 1966.

(2) Georg Niemetz, in: Führer durch Wiener Neustadt (2. Folge: Das Neukloster) hrsg. v. Denkmalverein in Wiener Neustadt, 1959.

(3) Alois Niemetz: Hofmusik und Orgelbau in der Residenz Wiener Neustadt, in: Sancta Crux, 28. Jg., 2. Folge, Heiligenkreuz 1966, S. 23—26; Erich Schenk: Kleine Wiener Musikgeschichte, Wien 1946, S. 44 f.; Erich Schenk: 950 Jahre Musik in Österreich, Wien 1946, S. 17 f.; Otto Biba: Zum 450. Todesjahr von Kaiser Maximilian I., in Ars Organi XXXV, Berlin 1969, S. 1314—1320.

(4) Benedikt Kluge SOCist, Neukloster, in: Sebastian Brunner: Ein Cistercienserbuch, Würzburg, S. 237 und 242.

(5) Summari-Buch des Klosters, 1746 (K 390).

(6) Josef Mayer: Geschichte von Wiener Neustadt, 3. Bd., Wiener Neustadt 1927, S. 270.

(7) Robert Eitner.

(8) Kluge, a. a. O., 4, S. 248.

(9) Nach dem Orgelbauvertrag (77/12) im Neuklosterarchiv, Wiener Neustadt.

(10) Josef Mayer, a. a. O., 5, S. 159.

(11) Die Kosten betrugen 310 fl. (Gedenkbuch der Prälatur im Neuklosterarchiv, Wiener Neustadt, K 376).

(12) Josef Hencke (1697—1766) und sein Schwiegersohn Anton Pflieger (1736—1805) gehörten zu den bedeutendsten Orgelbauern ihrer Zeit.Vgl. Otto Biba: Zur Lebensgeschichte des Wiener Orgelbauers Johann Hencke, in: Geseker Heimatblätter. Hrsg. v. „Verein für Heimatkunde e. V. Geseke". 26. Jg., 30. Mai 1968. — Das Positiv, das vor dem Umbau in der Kirche stand, besaß vier Register und einen Tremulanten. Es wurde vom Johann Liechtauer aus Baden im Jahre 1692 gebaut und kostete 135 fl. (Archiv f 155/4).

(13) Georg Reichert: Zur Geschichte der Messenkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, maschinschriftl. Diss., Wien 1935, S. 92. — F. W. Riedel, a. a. O. IV/15.

(14) Helmut Federhofer: Alte Musikalieninventare der Klöster St. Paul (Kärnten) und Göß (Steiermark), in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 35. Jg., Köln 1951, S. 108.

(15) Reichert, a. a. O., S. 11.

(16) Altmann Kellner OSB: Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster, S. 379, 450.

(17) Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Alexander Weinmann, Wien.

(18) Helmut Federhofer: Grundzüge einer Geschichte der Kirchenmusik in Steiermark, in: Singende Kirche, 11. Jg., Wien 1964, S. 110.

(19) Josef Gabler: Die Tonkunst in der Kirche, Linz 1883, S. 211.

(20) Theodora Straková: Prouvodce po archivnich fondech. Ústavu dějin hudby Moravského musea v Brně, Brno 1971, Fond-Nr. 13, 35, 53, 64 (Freundlicher Hinweis von Herrn Otto Biba, Wien).

(21) Friedrich W. Riedel: Die Kirchenmusik im Benediktinerstift Göttweig, in: Singende Kirche, 13. Jg., Wien 1966, S. 198.

(22) Renate Federhofer-Königs: Zur Musikpflege in der Wallfahrtskirche von Mariazell (Steiermark), in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 41. Jg., Köln 1957, S. 131.

(23) Heinrich Alois Mayer: Allerhöchstes Hoflager im Stift Neukloster, in: Sancta Crux, 33. Jg., Heiligenkreuz 1971, 1. u. 2. Folge, S. 27.

(24) Ausgabenbuch (1776) und Nekrologium K 368 im Neuklosterarchiv, Wiener Neustadt.

(25) Wahre und ausführliche Geschichte des Requiems von W. A. Mozart, vom Entstehen desselben im Jahre 1791 bis zur gegenwärtigen Zeit 1839, von Anton Herzog, Kreishauptschuldirektor und Chorregent in Wiener Neustadt (Manuskript, 26 pp., Stadtarchiv Wiener Neustadt, Lit. B 1692).

(26) Nach der Aufhebung des Jesuitenkollegs war die Stadt drei Jahrzehnte ohne eine vollständige Mittelschule mit abschließender Universitätsreife. Vgl. Edmund Zak: Beiträge zur dreihundertjährigen Geschichte des Wiener Neustädter Gymnasiums, in: Festschrift 300 Jahre Gymnasium in Wiener Neustadt, Wiener Neustadt 1966, S. 37.

(27) Theodor Frimmel: Beethovenforschung, Lose Blätter, 9. Heft, Wien 1923.

(28) Kassabeleg im Archiv (251/2).

(29) Der Österr. Schulbote Nr. 25, 19. Juni 1852.

(30) Kassabelege im Neuklosterarchiv (L 254/4).

Reimofficium (?)

Die Papierhandschrift Nr. 417 aus dem 17. Jahrhundert mit einem Tractatus de poenitentia von P. Jonas Weichinger O.Cist., professus Sanctae Crucis, hat einen Pergamenteinband aus einem Choralbuch des 14. Jahrhunderts. Auf dem Pergament stehen mit Noten folgende Verse:

SANCTUS iste, pie Christe,
fide fortis nichil mortis
horruit supplicia.
Stat pro lege et pro grege
tamquam murus (sit?) securus.
Per te . . .

Welcher Heilige angesprochen ist, geht aus dem Bruchstück nicht hervor, ebensowenig, ob es sich um den Teil eines Hymnus handelt oder vielleicht um ein Graduale. Es erinnert an die Allelujaverse aus dem Graduale der Messe vom Fest des heiligen Bernhard:

Charitate vulneratus,
castitate dealbatus,
verbo vitae laureatus
est Bernardus sublimatus
in gloria.

Auch darüber liegen keine Forschungsergebnisse vor. Am Rande sei vermerkt, daß der Lilienfelder Mönch Christanus im 13. Jahrhundert einen Tractat über die Reimbildung verfaßt hat.

Vgl. J. Huemer, Iter Austriacum in: Wiener Studien, Zeitschr. f. class. Philologie, IX. Bd., S. 88—89, und schon früher, 1882, in der gleichen Zeitschrift S. 299 ff.

Quellen und Literatur

Guido Adler, Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der zweiten Hälfte des XVII. Jh.s, in: Studien z. Musikwissenschaft, Heft IV, 1916.
Heinrich Besseler, Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931.
Otto Biba, Die Wiener Kirchenmusik um 1783, in: Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jh.s (Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte, Eisenstadt 1971).
Friedrich Blume, Barock, in: MGG, Kassel 1949.
Oskar Eberstaller, Orgel und Orgelbauer in Österreich, Graz - Köln 1955.
Robert Eitner, Bibliographisches Quellenlexikon, Nachdruck, Graz 1959.
Karl Gustav Fellerer, Der Wandel in der Kirchenmusik in der Geschichte, in: Handbuch der Katholischen Kirchenmusik, Essen 1949.
Derselbe, Die Aufführung der katholischen Kirchenmusik in Vergangenheit und Gegenwart, Einsiedeln 1933.
Derselbe, Geschichte der Kirchenmusik, Düsseldorf 1949.
Derselbe, Hrsg. Geschichte der Kirchenmusik, Bd. 1, Kassel 1972, Bd. 2, 1976.
Derselbe, Zur kirchlichen Monodie nach dem Tridentinum, in: KmJb. 1973, 53. Jg.
Dagobert Frey, Österreichische Kunsttopographie, Bd. 19, Heiligenkreuz; Urkunden und Regesten, Wien 1926.
Benedikt Gsell, O.Cist., Heiligenkreuz, in: Ein Cistercienserbuch von Sebastian Brunner, Würzburg 1881.
Robert Haas, Musik des Barock, Potsdam 1929.
Derselbe, Aufführungspraxis, Potsdam 1931.
Friedr. Hlawatsch, O.Cist., Die Abtei Heiligenkreuz im Wienerwald, Heiligenkreuz, o. J.
Derselbe, „Was wissen wir über unsere Organisten?" Sancta Crux, 6. Jg., Nr. 4.
Derselbe, Kaiser Leopold I. als Gast des Abtes Clemens von Heiligenkreuz, in: Cistercienser Chronik, 34. Jg., Mehrerau-Bregenz 1922.
Norbert Hofer, O.Cist., Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten, mg. Dissertation 1915.
Altmann Kellner, OSB, Musikgeschichte von Kremsmünster, Kassel - Basel 1956.
Balthasar Kleinschroth, Tagebuch aus dem Türkenjahr 1683, hrsg. von P. Hermann Watzl, Graz - Köln 1956.
Ludwig von Köchel, Johann Josef Fux, Wien 1872.
Malachias Koll, O.Cist., Das Stift Heiligenkreuz in Österreich V.U.W.W. mit den dazu gehörigen Pfarreyen und Besitzungen samt dem Stifte St. Gotthard in Ungarn, Wien 1834.
Otto Kornmüller, Die alten Musiktheoretiker, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1888 und 1889.
Hugo Leichtentritt, Geschichte der Motette, Leipzig 1908.
Ludwig J. Lekai — Ambrosius Schneider, Geschichte und Wirken der weißen Mönche, Köln 1958.
Friedrich Ludwig, Die mehrstimmige Musik des Mittelalters, in: Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. von Guido Adler, Berlin 1930, Nachdruck dtv. 1975.
Heinrich Montzka, Beiträge zur Geschichte des Sängerknabenkonviktes in Heiligenkreuz, in: Sancta Crux Jubiläums-Festnummer 1935.
Wilhelm Anton Neumann, O.Cist., Handwerk und Kunst in Heiligenkreuz vom XVII. bis zur Mitte des XVIII. Jahrhunderts, Heiligenkreuz, o. J.
Alfred Orel, Katholische Kirchenmusik von 1600—1750, in: Adler, Handbuch d. Musikgeschichte, Berlin 1930.
Rudolf Quoika, Die altösterreichische Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock, Kassel 1953.
Ernst Tittel, Geschichtliche Beiträge, in: Katholische Kirchenmusik von Franz Krieg (Teufen - St. Gallen - Bregenz - Wien 1954).
Derselbe, Österreichische Kirchenmusik, Wien 1961.
Erich Schenk, Kleine Wiener Musikgeschichte. Wien 1947.
Derselbe, Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock, in: Wiener musikw. Beiträge, Bd. 7. Graz - Wien -Köln.
Rainer Schmitt, Der konzertierende Stil im geistlichen Konzert des frühen 17. Jahrhunderts, in: KmJb 1974/75, 58/59. Jg.
Karl Schütz, Der Wiener Orgelbau in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s, mg. Dissertation, Wien 1964.
Steinhuber Andreas, SJ., Kardinal, Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom, Freiburg i. B. 1906.
Otto Ursprung, Die Katholische Kirchenmusik, Potsdam 1931.
Florian Watzl O.Cist., Die Cistercienser von Heiligenkreuz in chronologischer Reihenfolge, Graz 1898.
Gerhard Winner, Die Klosteraufhebungen in Niederösterreich und Wien, München 1967.

Nachwort des Verlages

Nach 800 Jahren Musikpflege ist Heiligenkreuz wieder dorthin zurückgekehrt, wo es mit seinem Codex 20 anfing. Bedeutet dies das Ende der Musikpflege? Ein Kreis hat kein Ende, er schließt sich und rotiert weiter. Auch eine lebendige Gemeinschaft hat kein Ende, sie erneuert sich und ist immer offen für den Anruf der Zeit und das Gebot der Stunde. Da sie wieder Kraft schöpft an der Quelle, gewinnt sie neues Leben. Wie wenig hat sich der Choral im Codex gewandelt mit der Entfaltung der Liturgie! Er ist geblieben, was er von Anfang an war: OPUS DEI — GOTTES DIENST. Diese Musik hat 1000 Jahre alte Hymnen und neue Melodien, sie hat die alten Töne und manche neue Weisen. Sie wird neue Formen finden und den alten Stamm verjüngen. Sie hat die alten Mönche erfüllt und wird junge Menschen anziehen: In Gottes Garten blühen viele Blumen. Nicht ängstlich fragen, was wird, sondern dafür bereit sein. Für weitere 100 Jahre!

Personenregister

Adler, Guido 37, 38, 115, 128
Agazzari, Agostino 26
Albrecht III., Herzog 15
Alcimus 9
Altomonte, Martin 61
Ambrosius 5
Amon, Blasius 19 f., 23, 31
Amon, Stefan 19
Anerio, Giovanni Francesco 26
André, Organist 29
Andreas von Langenstein 15
Andreas von Rein 22
Angerer, P. Joachim 24
Antonicek, Dr. Theophil 1, 45
Asam, P. Caspar 44, 52
Augustin, Orgelbauer 85
Avanzo, Dominik 77

Bach, J. S. 38
Barta, Rudolf 41
Barth, Fr. Lucas 76
Bartholomäus, Mag. 15
Bauer, P. Ulrich 31, 42
Baur, Daniel 30
Berg, Verleger 20
Bernhard von Clairvaux 4, 6, 23
Berthell, P. Christoph 30
Besseler, Heinrich 3, 10, 128
Biba, Dr. Otto 1, 51, 80, 127, 128
Bill, P. Gotthard 98, 110
Bloem, Adrian 55
Blume, Friedrich 128
Boethius, Anicius 9, 15
Böhm, Josef 112
Böhm, Josef, Direktor 113
Böhm, Julius 112
Borschitzky, Franz 91, 96, 99
Borschitzky, Ferdinand 91, 96
Boucherat, Nikolaus, Generalabt 25
Breitenbacher, Antonin 51
Braunstorfer, Karl, Abt 116
Brenner 99
Bruckner, Anton 96, 101, 104
Brunner, Sebastian 24
Burnaccini, Ludovico 49

Caldara, Antonio 64
Canivez 12, 22
Cappellini, Carlo 50
Carissimi, Giacomo 40
Cassati 34
Catalano, Ottavio 26
Chrodegang 3
Clamator, Ferdinand 56
Claudia, Kaiserin 48
Comoedianten 49
Cornachioli, Ciacinto 45
Cosmerovius, Matthäus 34

Dichtl, P. Placidus 52, 59
Dietrichstein, Kardinal 27
Dlabacz, Gottfried 41
Draghi, Antonio 50
Doczy, P. Josef 89
Donatus, Älius 9
Donner, Raphael 62
Dony, P. Alan 65
Dufay, Guillaume 15

Eberstaller, Oskar 29, 69, 128
Eckstein, Friedrich 104
Eitner, Robert 24, 51, 128
Eleonore, Gemahlin Leopold I. 60
Entres, P. Eugen 64, 70
Erchanger, Cantor 9
Erchner, Johann 54
Erler, Alois 85
Erler, Christoph 70, 85
Erler, Ferdinand 85
Ertl, Josef 95
Eyck, Hubert van; Jan van Eyck 15
Eyssmann, P. Malachias 43

Faber, Konrad, Abt 18
Fabri, Thomas 15
Faist, Anton 1, 107
Feigl, Hieronymus 18, 22
Fellerer, K. G. 24, 25, 36, 128
Ferdinand III., Kaiser 31, 46
Ferdinand, Erzherzog 19
Filippo, Neri 26
Fink, Hans 100, 101, 105
Fischer, Franz X. 91
Fischer, Kurt von 14, 23
Fitzga, Josef 69, 112
Fitzner, Rudolf 103
Flotzinger, Rudolf 51
Formes, Karl 95
Formica, Verleger 20
Fortunatus, Venantius 9
Freundt, Sigismund 44
Frey, Dagobert 128
Friedrich, Abt von Baumgartenberg 27
Friedrich III., Kaiser 7, 16, 67
Friedrich II., der Streitbare 95
Fritz, Alberich, Abt 66, 71 f., 78
Fuchs, Robert 101
Fuchs, P. Rudolf 93, 95, 100
Fux, Johann Josef 51, 60

Gabrieli, Andrea 19, 20
Gallus, Jakob 19, 23
Gänsbacher, Johann Bapt. 92
Gaumannmüller, Dipl.-Ing. Franz 24
Geering, Arnold 24
Gerber, Ernst Ludwig 41
Georg II., Abt 16
Georg, Mag. art. 15
Gerhoch von Reichersberg 12
Gill, Hansgeörgel 52
Giovanelli, Ruggiero 26
Gindl, P. Leopold 93
Giuliani, Eduard 87
Giuliani, Giovanni 59, 62, 66
Godehard von Winchester 9
Goller, Vinzenz 116
Gollhofer, Organist 50
Gottron, Adam 51
Gottschalk, Abt 3, 8
Grabner, Musiker 99
Grädener, Hermann 108
Groß, Johann 99 ff.
Gruber, Ferdinand 90
Grüger, H. 51
Grünbeck, P. Gregor 93
Grünbeck, Heinrich, Abt 99, 101, 110
Gsell, P. Benedikt 24, 128
Guéranger, Dom P. 97
Gülger, Matthias, Abt 27, 51
Günther, Carolus 56
Günther, Ernst 24
Gutheil-Schoder, Maria 108
Guido von Arrezzo 5
Guido Augensis 7, 10, 23
Guido von Cherlieu 5, 23
Guido von Longpont 5, 23
Gumpel, K. Werner 23
Gutolf, Mönch 15
Guy de Châlis = Guido Augensis

Haas, Robert 36, 128
Händel, Georg Friedrich 38

Hanssen, Orgelbauer 28
Hartmann, Johannes, Abt 18
Havemann, Johannes 40
Hauer, P. Constantin 71, 73
Heinrich, Cantor 9, 15
Heldenmuth, Leopold 84, 96
Hellmesberger, Simon 90
Hellmesberger, Georg 90, 94
Hellmesberger, Georg, Sohn 90, 95
Hellmesberger, Josef, Sohn 90, 94, 95
Hellmesberger, Pepi 91
Hellmesberger, Ferdinand 91
Herbeck, Johann Ritter von 94 ff.
Herle, Roman 115
Heriman von Reichenau 3
Hlawatsch, P. Friedrich 51, 63, 99, 128
Hoblinger, P. Anton 59
Hofer, Christian 22
Hofer, P. Norbert 1, 99, 104, 108, 110, 128
Höffner, Alberik 9, 35, 51
Hoffmann & Czerny 87
Hofheimer, Paul 22
Holzheu, P. Johannes 66
Hönigsberger, P. Maurus 116
Hötzl, P. Michael 44, 52
Horaz, Dichter 9
Hrabanus, Maurus 10
Hübl, Albert 24
Huigens, P. Cäcilianus 20, 24

Ignatius von Loyola 25
Innitzer, Theodor, Kardinal 108
Ittstein, Johannes, Abt 16

Janetschek, Dr. Ottokar 99
Janauschek 23
Jodocus, Cantor 9, 17
Josef I., König 50
Josef II., Kaiser 72
Johannes von Affligem 6, 10
Johannes, Abt von Kempten 20
Johannes de Muris 15
Johannes XXII., Papst 14, 18
Johannes, Singknabe 18
Juvenal, römischer Dichter 9
Jucencus, Gajus 9

Karl der Große, Kaiser 3
Karl VI., Kaiser 63 f., 70
Kellner, P. Altmann 9, 14, 29, 53, 128
Kern, Mauritius 112
Kerrl, Johann Kaspar 50
Kircher, Athanasius 45
Kirmrait, Michael 31
Kirkendale, Ursula 64
Klafsky, Rudolf (Anton Maria) 107 ff., 115
Klatowsky, Anton 108, 112
Kleinschroth, Balthasar 44, 45, 49, 51, 52 ff., 128
Khlesl, Kardinal 19
Kober, Ignaz 21, 65, 76, 81
Köchl, Ludwig von 51, 128
Koll, P. Malachias 14, 24, 82, 84, 91, 93, 106, 128
Kollonitsch, Erzbischof 63
Komáromy, Edmund, Abt 93, 95, 98, 99
Kornmüller, Otto 128
Kosch, Franz, Monsignore 109
Koslov, Wenzel, Edler von 26, 28
Kramer, P. Heinrich 29
Kraus, Egon 87
Kunigschwerd, Bruder 22
Kryspin-Exner, Wichart 112

Labor, Josef 113
Lachner, Franz 93
Lauretano, P. Michael 27
Leeb, Robert, Abt 61, 64, 65
Leichtentritt, Hugo 128
Lekei, Ludwig J. 128
Leopold III., der Heilige 3
Leopold I., Kaiser 46, 52, 60
Leopold, Wilhelm, Erzherzog 34, 45
Lewandersky, P. Ferdinand 93, 98
Liedtmayer, Anton Paul 52, 54
Liedtmayer, Caspar 45, 53, 54, 56, 60
Lipphart, Walther 23
Liszt, Franz 96
Löwe, Ferdinand 103
Lucan, römischer Dichter 9
Ludwig, der Heilige, König 3
Ludwig, Friedrich 24, 128
Luedolf, Michael 22
Lupus, Abt 9
Lußnig, Robert 116

Macrencius, Johann Damian 27
Maikl, Georg 108
Mallek, Gottfried 70
Marosszeki, Solutor 23
Massenkeil, Günther 51
Matthias, Erzherzog 30
Maximilian II., Kaiser 18
Mayer, Otto, Dr. Med. Rat 112, 115
Mayla, P. Maximilian 73
Mayr, P. Raynald 71
Mazak, P. Alberich 1, 29, 31 ff., 42, 45, 61
Medic, Industrieller 101
Meixner, Musiker 99
Melchior, Organist 29
Mertin, Josef 87
Michel, Adolf 87
Mohr, Karl 90
Molitor, Stephan 49, 55
Montzka, Dr. Heinrich 51, 128
Mozart, Wolfgang Amadeus 95
Muffat, Georg 50
Müller, Udalrich, Abt 19, 22, 29
Myeliczky, P. Georg 27, 30

Nestroy, Johann Nepomuk 90
Neumann, Wilhelm-Anton 51, 128
Nicolin, P. Philipp 66
Nicolaus, P. Makarius 95
Niemöller, K. W. 24
Nilius, Rudolf 108
Nucius, Johannes, Abt 31

Obleitner, P. Christoph 31
Ogesser, Josef 62
Orel, Alfred 37, 39, 128
Otto von Freising 27
Ovid, Publius 9
Özelt, P. Hadmar 27

Pachelbel, Johann 50
Palestrina, Pierluigi Giovanni da 26
Papst, P. Eugen 64, 71
Parschalk, Josef 116
Pasler, Heinricht, Abt 15
Pasquini, Bernardo 50
Paul, Singknabe 18
Payer, Johann Bapt. 56, 59, 60, 62
Pesthorn, P. Richard 64
Petrus, Cantor 9
Pexa, Dr. Aelred, Abt 24
Pfeifer, P. Stephan 110
Piccolomini, Enea 17
Pirchner, Johann 87
Pöck, Dr. Gregor, Abt 70, 110, 112, 115, 116
Poley, Johann, Abt 15
Polzer, Oberlehrer 98
Preys, Architekt 99
Priscian 9
Prock, P. Maximilian 91, 93, 98, 110

Prosper, Tiro 10
Prudentius, Aurelius 9
Pruneder, Adam 62
Pruneder, Ferdinand 63
Pruneder, Franz Gerhard 59, 61 ff.
Pruneder, Franz Oswald 52, 54, 62
Pruneder, Franz de Paula 62, 71
Pruneder, Gerhard Franz 62
Pruneder, Susanne 62
Prunner, Orgelbauer 22
Prunner, P. Robert 44
Putz, Andreas 29

Quoika, Rudolf 70, 128

Radonsky, P. Wenzelslaus 46
Rauperg, Valentin 22
Rebay, Ferdinand 116
Rhem, P. Alan 45, 49
Reinholt, Bernhard 56
Reiter, Johann Nikolaus von Hornberg 34 f.
Reitzes, Advokat 99
Reszler (Rössler), P. Hieronymus 65, 72
Reutter, Georg 70
Reutter, Marian, Abt 64, 70, 73, 76 f., 90
Richter, Ferdinand Tobias 45, 49 f., 53
Richter, Hans 114
Richter, Hubert 116
Riedel, Dr. F. W. 24
Riemann, Dr. Hugo 15
Römer, Ferdinand 55, 61
Römer, Ulrich 55, 56
Roth, Dr. P. Benno 24
Rotter, Ludwig 95
Rudolf, Kronprinz 98
Ruedorf, Wolfgang 67
Rueff, Johannes, Abt 19, 20, 22

Sähli, Oberlehrer 112
Sailer, (Hall) Kapellmeister 54
Samber, Johann Bapt. 63
Sedulius, römischer Dichter 9
Sehnal, Jiri 51
Seidemann, Xaver, Abt 9, 93, 96, 98
Seifert, Herbert 50
Seyfried, Johannes, Abt 25, 27
Sillinger, Bernhard 24
Simon, Karl 87
Sottler, P. Thomas 31
Soyka, Fagottist 95
Spangenberg, Johannes, Abt 16
Spaur, Gräfin von 54
Sprinzenstein, Johann Wilhelm von 25, 28
Swoboda, P. Nepomuk 98, 110
Sylvester, P. Julius 95, 98

Schaal, Richard 51
Schäfer, Christoph, Abt 21, 26, 27, 28, 30, 31, 42
Schäfer, Martin 26
Schaufler, P. Georg 58
Scheffer, Clemens, Abt 28, 44, 51, 53, 58 f.
Schenk, Erich 15, 38, 117, 128
Scheupflug, P. Clemens 63, 70 f.
Schick, Johann 93
Schirmer, Marian, Abt 56, 59, 61
Schlögl, P. Nivard 99
Schmetterer, Karl 98
Schmid, Jaro 108
Schmidtpaur, Franz 45, 51
Schmidtbaur, Johann 49
Schmitt, Rainer 128
Schnabl, Michael, Abt 28, 29, 31, 35, 42, 44, 45, 46
Schneider, P. Matthias 64
Schneider, Oberlehrer 98
Schönebner, Paul, Abt 19 f., 26
Schöny, P. Ambros 91
Schopf, Carl 52
Schubert, Ferdinand 95
Schubert, Franz 90, 93 ff., 96
Schüller, Karl 116
Schupanzigh, Ignaz 90
Schütz, Franz 87
Schütz, Heinrich 38
Schütz, Karl 128
Schwan, P. Engelbert 91
Schwarz, Anton Maria 107
Schwarz, Ferdinand 61
Schwarz von Mohrenstern 101

Stabile, Annibale 26
Stäblein, Bruno 5, 24
Stadler, Max, Abbé 41, 51, 80
Stefanides, Georg 27
Steinhuber, Andreas, S. J., Kardinal 51, 128
Stephan, Harding, Abt 3
Strauch, Cornelius, Abt 34
Strobl, Lehrer 112
Stupka, P. Ferdinand 98

Teibler, P. Wilhelm 34, 44, 59
Therer, P. Maurus 44
Theuerkauf, P. Norbert 49
Thomas, von Raitenhaslach 22
Thorton, Industrieller 95
Tieffer, P. Maximilian 30
Tittel, Ernst 21, 128
Trappisten 5
Tritremmel, Ferdinand 110

Ullmann, Josef 70
Unger, Caroline 90
Urban, P. Johannes 99, 112
Ursprung, Otto 51, 128

Valentin, Chorista 18
Valentin, Fritz, Guardian 19
Viadana, Ludovico 36
Vitti 34
Virgil 9
Vittoria, Ludwig da 26
Vivell, P. Cölestin 112
Vogl, Johann Michael 90

Wagner, Karl 51
Wagner, Peter 5, 8, 24
Wagner, Richard 96
Walther, Johann Gottfried 41
Watzl, P. Florian 115, 128
Watzl, P. Hermann 1, 15, 24, 54
Weber, Carl Maria 92
Weixelberger, Gerhard, Abt 62, 67
Weidinger, Br. Christian 71
Weigl, P. Nivard 98
Weinmann, Dr. Alexander 3, 67
Weirich, August 114
Wilhelm, Abt von Rievallis 6
Will, Hans Kaspar 23
Willert, Br. Casimir 76
Wimola, Johann 65, 77, 84
Winner, Gerhard 128
Wökherl, Hans 28, 29, 30
Wolf, Hugo 99, 100, 104
Wolfradt, Anton, Abt 27
Wöss, Venantius 101
Wüll, P. Karl 56
Wurth, Johann 95 f., 96, 98

Zangel, Narcissus 20
Zdenek, Friedrich 65
Zedler, Johann Heinrich 41
Zitteräll, P. Felix 56
Zülch, Johann Georg 44
Zusner, Vinzenz 101

Orts- und Sachregister

Abtwohnung 28
Academica Juv. S. J. 52
Accentus 36
Alland 7, 61, 62, 63
Altötting 54
Alumni 7, 30, 31
Annakapelle 8
Antiphonar 3 f.
Armarium 8
Ars musica 5
Ars nova 15

Baden/Wien 94, 95, 107, 108
Basler Konzil 18, 22
Baumgartenberg 28, 31
Bernhardikapelle (Erasmus kapelle) 17, 54, 59, 71
Bösendorfersaal 103
Brügge 15
Brünn 65

Calefaktorium 18
Cantor 8 f., 10, 15, 17
Carta caritatis 3
Choralrestauration 97, 101
Chorgestühl 61, 62, 71, 76, 87
Chur 49
Citeaux 5, 21, 23
Clairvaux 3, 23
Concentus 36
Cultus Harmonicus 31, 36, 40, 45

Diaphonie 7, 10
Dijon 5
Diskantisten 21, 52
Diskantieren 10
Dore, Abtei 10

Franziskanerkloster Ybbs 55
Franziskanerkloster Maria Enzersdorf 73

Gaaden 46, 84, 90
Generalkapitel 12, 15, 22
Germanikum, Rom 25, 28, 46
Glasfenster 12
Göttweig 19, 66
Graz 61, 107
Gumpoldskirchen 112

Hallenchor 12
Hall/Tirol 52, 54, 104, 151
Heiligenkreuzerhof 18, 30, 43, 53
Heilsbronn 13
Helenental 93
Herzogenburg 66

Himmelwitz 25
Hymnen 5

Instructor musices 52, 56, 60
Innsbruck 19

Kantorei 18
Katzelsdorf/Leitha 96
Kanzleipersonal 92
Klein-Mariazell 72
Klosterneuburg 58, 66, 73
Kremsier 34, 51
Kremsmünster 14, 27, 53, 66

Laienbrüder 7, 8, 29
La Trappe 3
Laxenburg 58
Lilienfeld 8, 7, 18, 20, 52, 53, 59, 91, 110
Linz 54, 62, 96
Ludimagister 18

Magister allummorum 43, 44
Magister artium 15
Maneries 7
Manus harmonica 5
Marienhof 99
Maria Lanzendorf 101
Maria Taferl 84
Mariazell 50
Marienverehrung 12
Mayerling 30, 99, 165
Metz 3, 5
Missa brevis 40
Modus 7
Mönchhof 14
Morimond 3, 28
Münchendorf 90, 95
Museo 43, 53, 58
Musikchor 62, 71, 87
Musiktraktat 6 f.

Neuberg 8, 13, 14, 18, 42
Neuhofen 67
Neukloster 18, 67, 89, 108, 110, 112
Nikolauskapelle (Pfarrkirche) 7, 17, 72

Ödenburg 107
Olmütz 34
Oratorio 26
Organum 10, 13
Orgelspiel 22
Ossek 55

Paris 10
Passau 53

Pest 13, 17
Peterlini-Sängerknaben 108
Pfaffstätten 84
Podersdorf 14

Raisenmarkt 91
Ratibor 31
Rauden 31
Regina coeli 8
Regotisierung 61, 66, 101
Rein 22, 27, 67, 70
Renaissance 20, 27

Salve regina 2, 3, 12, 71, 87
Sängerknabenkonvikt 42, 54, 56 ff.
Sankt Gotthard 61, 66, 71, 91, 92, 98
Sankt-Nikolaus-Kloster 15
Sattelbach 3
Säusenstein 53
Seckau 112
Seitenstätten 50, 66
Sequenzen 5
Sittendorf 85
Sparbach 46
Stile antico 21
Stile moderno 21
Schlierbach 21
Schola cantorum 3
Schottenkloster 19, 22
Schulmeister 18, 30, 31

Tafelstuben (Abt) 49, 54
Thallern 17, 53
Theatrum 49, 54
Tintern, Abtei 10
Tonale 3
Trientiner Konzil 25, 36
Triest 17
Tropus 3, 10, 13
Trumau 15, 46
Turmorgel 63, 67

Universität Wien 14 f., 28, 43
Urthelstein 93

Venedig 18, 21
Votivkirche 101

Weikersdorf 84
Wiener Neustadt 46, 95, 110
Winden/Neusiedlersee 107

Ybbs/Donau 52, 55, 62
York 10

Zwettl 8, 19, 22, 27, 73, 93, 110

Register zum Neuklosterbeitrag

Äbte:
- Gregorius 120
- Grünbeck, Heinrich 120
- Gstaltner, Sebastian 120
- Hell, Benedikt 120, 122
- Lang, Robert 122
- Pettard, Johannes 120
- Schwindel, Bernhard 125
- Stübicher, Josef 121

Beethoven in Wiener Neustadt 124
Erzherzog Maximillian III. 120
Jesuitenkolleg 120
Kaiser (Kaiserin):
- Eleonore 120
- Friedrich III. 120
- Leopold I. 120
- Maria Theresia 124
- Mathias 120
- Maximilian I. 120
- Rudolf II. 120

Kapellmeister, Chorregenten:
- Bassenge, Aegidius 120
- Herzog, Anton 124
- Hoffmann, Leopold 124
- Huebner, Anton 124
- Kern, Mauritius 125
- Klima, P. Wilhelm 125
- Niemetz, Alois 126
- Plaimschauer, Leopold 125
- Radel, Fritz, Prof. 126
- Rudolz, Rudolf, Dr. 125
- Sengstschmid, Walter 126
- Strauß, Josef 125

Komponisten, außer den auf S. 123 angeführten (ausschließlich Professen des Neuklosters):
- Aigner, P. Marianus 122
- Gsur, P. Constantin 124
- Klaus, P. Michael 122
- Klima, P. Benedikt 122
- Singer, P. Marianus 122
- Wenser, P. Josef 122

Mozart Requiem 124
Organisten:
- Leitgeb, Leopold 125
- Kreuz, Josef 125
- Plaimschauer, Leopold 125
- Reiber, Franz 125
- Schlesinger, Hans sen. 125
- Schlesinger, Hans jun. 125
- Urban-Jantsch, Charlotte 126
- Weissenbeck, Josef 125

Orgelbauer, Orgeln:
- Anonymos 120
- Blaszewitz, Johann 120
- Dreher, Max 125
- Dreher-Reinisch 125
- Hencke, Josef 121
- Hechinger, Stefan 125
- Liechtenauer, Johann 127, Anm. 12

Prioren:
- Goll, P. Wilhelm 126
- Rabensteiner, P. Alberich 126

Bildhauer:
- Schellauf, Andreas 121

Dem Archivar des Neuklosters, Dr. Heinrich Alois Mayer, danke ich für die tatkräftige Unterstützung meiner Arbeit sowie für die Hinweise und Unterlagen aus dem Archiv.

Alois Niemetz

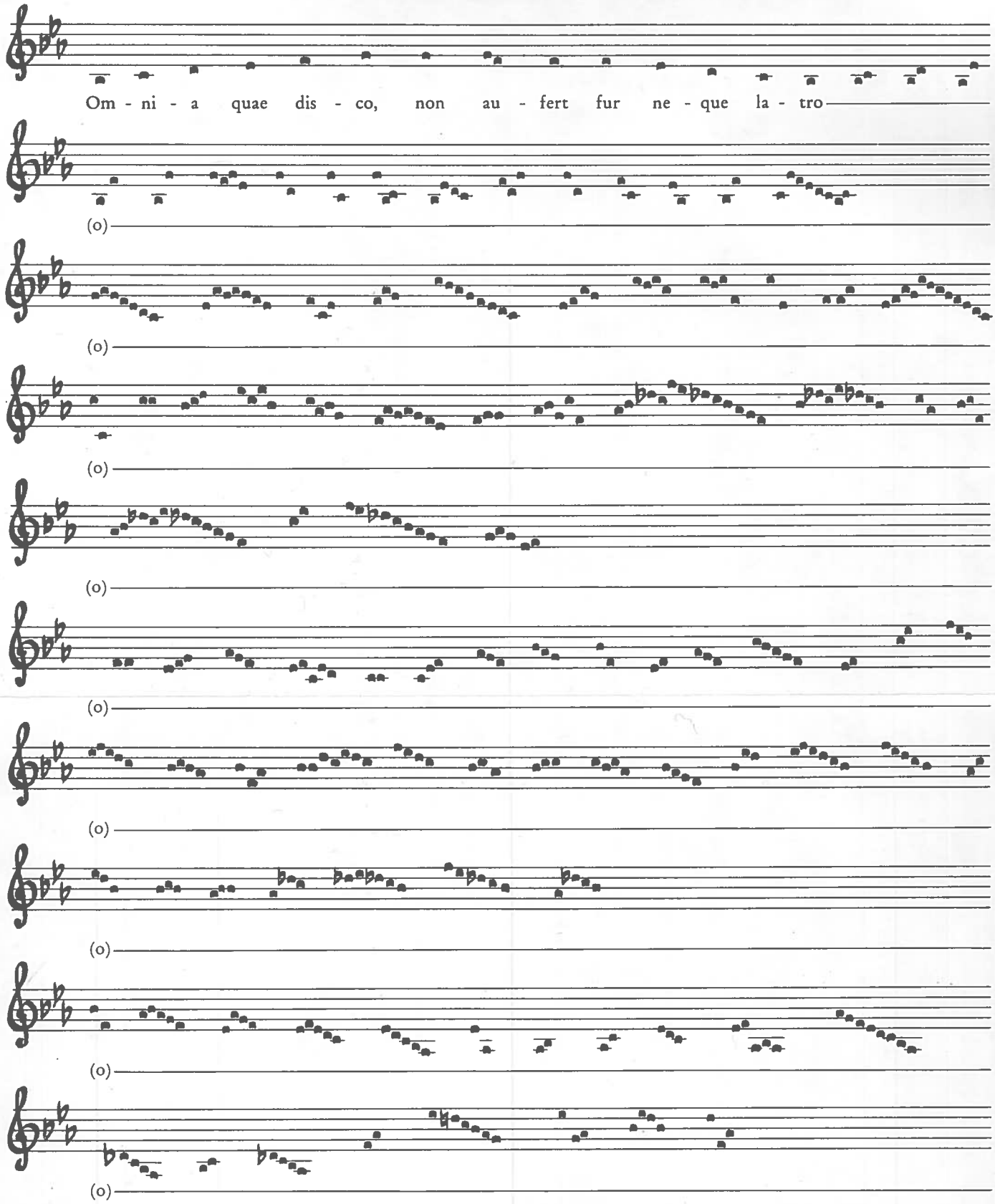
Inhaltsverzeichnis

	Seite
I. Von der Gründung bis 1600	3
1. Das monastische Gotteslob	3
Die Choralreform (1134—1148)	3
Musikerziehung in Heiligenkreuz um 1200	6
Die Klosterschule	9
Beginnende Mehrstimmigkeit	10
2. Das ausgehende Mittelalter	14
3. Die Klosterschule wird Singschule	17
4. Die erste Nachricht über eine Orgel und ihre Organisten	21
II. Die Barocke	25
1. Die geistigen Grundlagen — Die Erneuerung des Glaubens	25
2. Die Orgel und ihre Organisten bis zu Alberik Mazak (gest. 1661)	28
3. Die Singschule in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts	30
4. Pater Alberik Mazak (1609—1661)	31
5. Musik zum Gottesdienst bis zur „Aera Leopoldina"	42
6. Die „Aera Leopoldina" und Abt Clemens bis 1683	46
III. Die Türkennot und die Zeit des Wiederaufbaues	52
1. Balthasar Kleinschroth	52
2. Die erste Römerorgel und ihre Organisten	55
3. Das wiedererstandene Sängerknabenkonvikt	56
4. Die letzten Jahre des Abtes Clemens	57
IV. Die Spätbarocke (1693—1805)	59
1. Abt Marian Schirmer	59
2. Der Organist Johann Bapt. Payer (Peyr, Beyer, Mayer)	60
3. Franz Gerhard Pruneder und seine Zeit (1692—1764)	61
4. Das Hornwerk	67
5. Clemens Scheupflug — Der Josefinismus — Abt Marian Reutter	70
V. Das 19. Jahrhundert	81
1. Die große Orgel von Ignaz Kober und ihr erster Organist	81
2. Die Konviktsordnung bis zur Jahrhundertmitte	89
3. Das Musikleben in den ersten Jahrzehnten	90
4. Franz Schubert in Heiligenkreuz	93
5. Johann Ritter von Herbeck	94
6. Der Organist Ferdinand Borschitzky und seine Zeit	96
7. Das Konvikt nach 1850	100
8. Der Organist und Komponist Hans Fink	101
9. Ein Besuch Anton Bruckners in Heiligenkreuz	104

VI. Im 20. Jahrhundert 107
1. Drei Sängerknaben — drei Priesterkomponisten 107
2. Regens chori Pater Norbert Hofer 110
3. Siftsorganist Professor Josef Böhm 113
4. Harmonisches Musizieren 114

Beitrag zur Musikpflege in der ehemaligen Abtei Neukloster in Wiener Neustadt 119
Reimofficium (?) 128
Quellen und Literatur 129
Nachwort des Verlages 131
Personenregister 133
Orts-und Sachregister 136
Register zum Neuklosterbeitrag 137

CODEX 20 · Singübung (Übertragung P. Hubert Dopf SJ)



Die Choralnotierung (auf dem FA-Schlüssel) bedeutet keine absolute Tonhöhe; sie gibt exakte Intervalle in relativer Tonhöhe an. Bei der Umschreibung in heutige Noten wurde diese Tonlage gewählt, um den außergewöhnlich großen Tonumfang dieser Singübungen in eine mittlere Lage zu bringen, die noch von allen irgendwie erreichbar ist.

Festspruch.

zur Weihe der Neuen Orgel

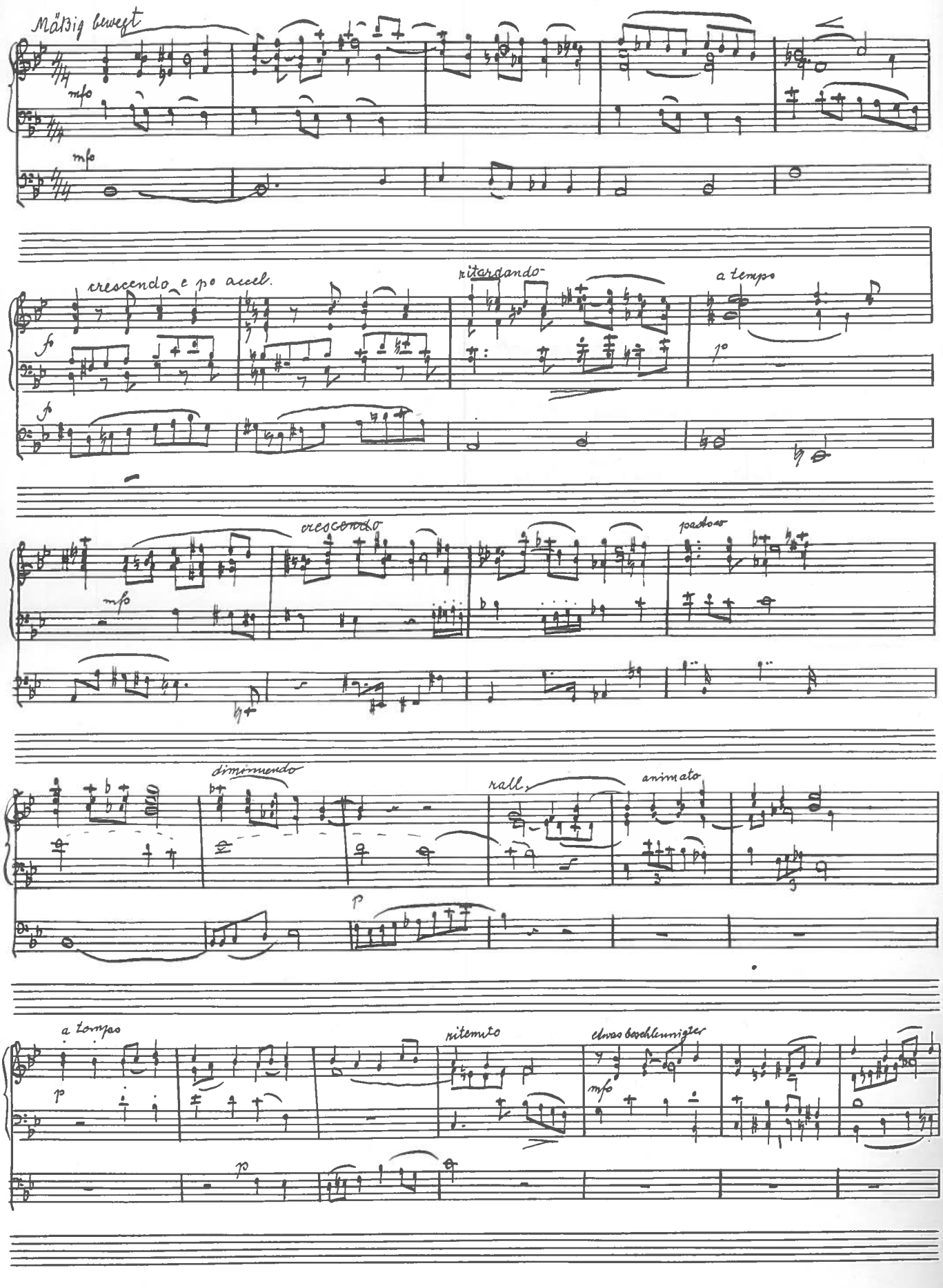
des Stiftes Heiligenkreuz

gewidmet von

Rudolf Klafsky

Baden, März 1951

-95-


Mäßig bewegt
mfo
mfo
crescendo e po accel.
ritardando
a tempo
f
f
p
mfo
crescendo
pastoso
diminuendo
rall.
animato
p
a tempo
p
ritenuto
etwas beschleunigter
mfo
p

accel. molto

a tempo

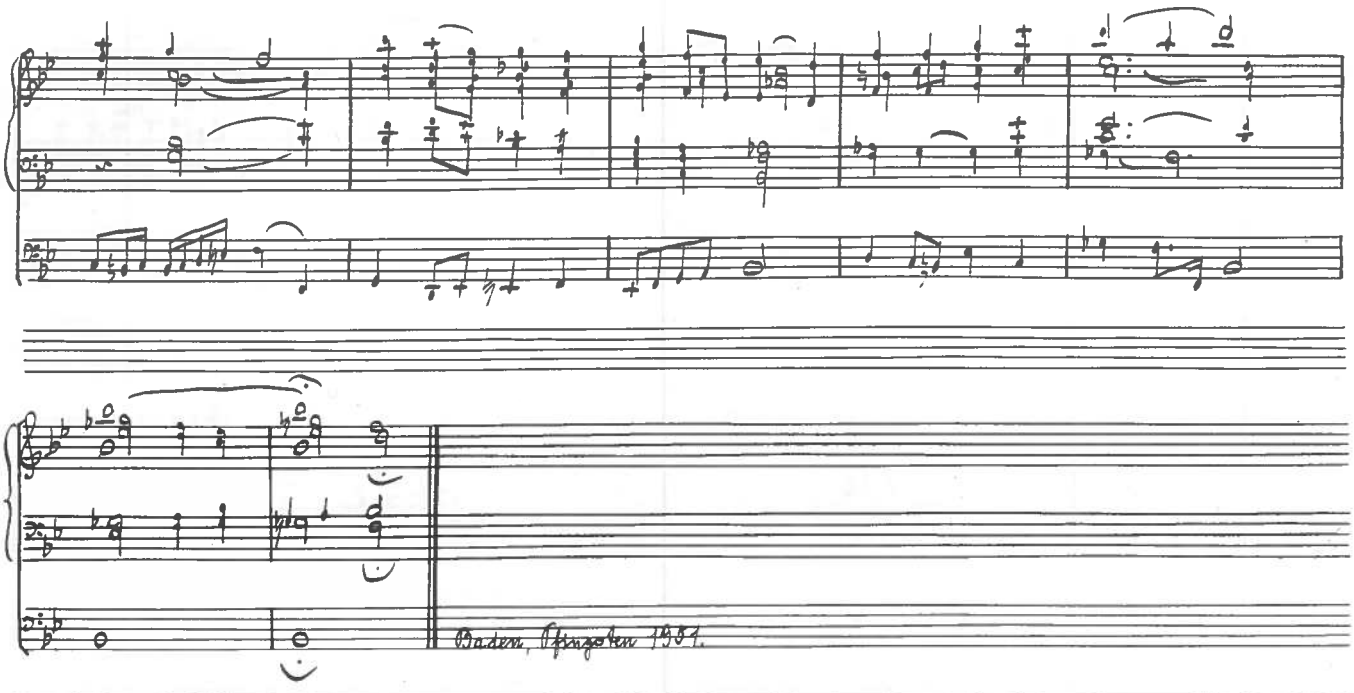
mfo

crescendo

stringendo

ritardando

Tempo maestoso


Baden, Pfingsten 1951.