

leykam: *seit 1585*

Oberösterreichische Schriften zur Volksmusik

Band 21

Streifzüge 4

Beiträge zur Oberösterreichischen Musikgeschichte

herausgegeben vom

Oberösterreichischen Volksliedwerk

und dem

Anton Bruckner Institut Linz

durch

Klaus Petermayr und Andreas Lindner

Graz 2023

Für den Inhalt sind die jeweiligen Autorinnen und Autoren verantwortlich.

Copyright © Leykam Buchverlagsgesellschaft m.b.H. & Co. KG, Graz – Wien – Berlin 2023

Medieninhaber: Oberösterreichisches Volksliedwerk, Anton Bruckner Institut Linz
Herausgeber: Klaus Petermayr, Andreas Lindner

Das Werk einschließlich all seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages und der Herausgeber unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Lektorat: Klaus Petermayr, Erkan Osmanović
Umschlaggestaltung und Layout: Gerhard Gauster
Gesamtherstellung: Leykam Buchverlag

uni.leykamverlag.at
ISBN 978-3-7011-0520-5

Inhalt

Vorwort	7
Zu Gesang und Musik am Stiftertag in Kremsmünster	9
<i>Rudolf Flotzinger</i>	
„nu seits heint auf oämahl Todt“	
Franz Sparrys Professlied <i>Liebi Fratres grües enckh Gott!</i>	27
<i>Christian Neuhuber</i>	
Alp- und Wurzhörner aus Oberösterreich	31
<i>Stefan Gschwendtner</i>	
Die Autobiographie Joseph Fierlingers. Leben und Werk eines kaum bekannten Komponisten	37
<i>Klaus Petermayr</i>	
Einblicke in die wirtschaftlichen Lebensumstände des Schullehrers und Komponisten Joseph Fierlinger	45
<i>Paul Aman</i>	
Sierninger Zimelien. Aus Johann Paul Hubers privater Bibliothek	53
<i>Magdalena Wiener / Klaus Petermayr</i>	
Zum Leben Franz Xaver Schäflers	59
<i>Klaus Petermayr</i>	
Stille Nacht-Quellen aus Steinbach an der Steyr	65
<i>Klaus Petermayr</i>	
Der Blasinstrumentemacher Joseph Wenzel Lausmann in Linz	75
<i>Michael Söllner</i>	
Die Konzerte der Militärkapelle des Oberösterreichischen Infanterie-Regiments Nr. 14 unter Edmund Patzke 1875–1878 in Linz im Spiegel der Tagespresse	89
<i>Friedrich Anzenberger</i>	
Die Liedertafel St. Florian und Anton Bruckner. Aus den Quellen des Vereinsarchivs	99
<i>Andreas Lindner</i>	
Bruckner, der Bischof und das Jahr 1885	
Zu Chronologie und Kontext von <i>Ecce sacerdos</i> und <i>Virga jesse</i>	113
<i>Felix Diergarten</i>	
Simon und Hermann Reiß: Zwei der Literatur bis dato unbekannte Schüler Bruckners in Linz	129
<i>Andreas Lindner</i>	
Johann Prinz (1889–1930) und Rudolf Reithoffer (1866–1927): zwei Steyrer in kompositorischer Zusammenarbeit	131
<i>Martin L. Fiala</i>	
Register	141

Vorwort

Nach längerer Pause legen das Oberösterreichische Volksliedwerk und das Anton Bruckner Institut Linz erneut einen Band Streifzüge vor. In gewohnter Weise werden darin Beiträge zur oberösterreichischen Musikgeschichte geboten, welche diesmal vom 17. bis zum 20. Jahrhundert reichen und ein breites Spektrum musikalischer Tätigkeiten abdecken. Im Mittelpunkt stehen neben Anton Bruckner vor allem Lehrerorganisten und -komponisten aber auch das Stift Kremsmünster. Es bleibt zu wünschen, dass auch dieser Band wieder eine breite Leserschaft findet und viele Anregungen für eine noch zu schreibende Musikgeschichte Oberösterreichs bietet.

Erstmals erscheint die Reihe Oberösterreichische Schriften zur Volksmusik im Leykam Universitätsverlag, dem für die wunderbare Zusammenarbeit – namentlich Erkan Osmanović und dem freien Grafiker Gerhard Gauster – herzlich gedankt sei. Gedankt sei aber auch allen Autorinnen und Autoren ohne deren wertvolle Texte dieser Band nicht hätte entstehen können.

Die Herausgeber

Linz, im Sommer 2023

Zu Gesang und Musik am Stiftertag in Kremsmünster

Rudolf Flotzinger (Graz)

Der seit (offen ist: *wie*) langer Zeit alljährlich am 11. Dezember, dem Todestag des Gründers (777) Bayernherzog Tassilo III. († 794), im oberösterreichischen Benediktinerstift begangene sogenannte *Stiftertag* ist nicht nur „*eines der höchsten Feste im Jahreslauf*“¹, sondern kennzeichnet das Stift in besonderer Weise. Das Fest beginnt am Vorabend mit einer öffentlich zugänglichen Pontifikal-Vesper des gesamten Mönchs-Kapitels in der Stiftskirche, in der einander Choralgesang und Musik von großem Chor und Orchester abwechseln; am nächsten Vormittag zelebriert der Abt am Hochaltar mit großer Assistenz ein ebenso feierliches und von aufwendiger Musik umrahmtes Hochamt, das mit einer symbolischen Einsegnung der vor den Stufen zur Vierung errichteten Tumba unter einem eigenen *Libera* endet; zum Mahl mit geladenen Gästen im Refektorium werden, sofern möglich, Wildschwein-Gerichte serviert. Allein diese Skizze lässt die Vielfalt an Teilbereichen historischer, liturgischer, organisatorischer und nicht zuletzt musikalischer Natur ahnen. Die auch in Fachkreisen geschätzten Musikgeschichten² und bestens erschlossene Musikbibliothek (*Regenterei*) des Stiftes bieten Grundlagen an und legen den Versuch nahe, von da aus zu einem breiteren Verständnis dieses Festes beizutragen.

Dafür ist klarerweise von der aktuellen Form auszugehen und sollte der gewählte Ansatz, selbst bei Beschränkung auf vorliegende Publikationen, keine bestimmten Fragen ausschließen. Auch vorweggenommen seien nur wenige grundlegende Momente: Dass jeder Aspekt seine eigene Geschichte haben kann, birgt die größten methodischen Herausforderungen in sich und berührt nicht nur Bekanntheitsgrade, sondern möge auch vor überzogenen Erwartungen warnen. Nicht allein für Laien beginnen die Fragen auffälligerweise mit einer grammatikalischen: ob es sich um ein eigentlich zweitägiges und/oder zwei Stiftern (Tassilo und dessen sagenhaftem Sohn Gunther) gewidmetes Fest handle. Die auch das Folgende einigermaßen lange prägende Antwort hängt, trivial gesagt, davon ab, was man unter einem *Tag* versteht: die Zeit zwischen einem Abend und dem nächstfolgenden oder von Mitternacht zur nächsten, gemäß den aus der Antike geerbten Zeit-Einteilungen zwischen Sonnenauf- und -untergang oder den Gebetszeiten der christlichen Mönche zwischen Morgenröte (*matutina*) und Dunkelheit (*completorium*)³. Außerdem sollte sich die

¹ Altman Pötsch: *Vier Quellentexte zur Gründung Kremsmünsters*. In: *Gymnasium Stift Kremsmünster. 158. Jahresbericht*. Wels 2015, S. 51–96: 88ff.

² Georg Huemer: *Die Pflege der Musik im Stifte Kremsmünster*. Wels 1877; Altman Kellner: *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster, nach den Quellen dargestellt*. Kassel 1956.

³ Vgl. die Trivialisierungen: der *Heiliger Abend* als Beginn des Weihnachtsfests oder die *Osternacht* nach dem Vaticanum II; Tageszeiten des Breviers: 1. Vesper – Matutin – Laudes – vier kleine Horen (Prim, Terz, Sext, Non) – 2. Vesper – Komplet; vgl. Arno Borst: *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*. Berlin 1992.

ansonsten als zu präventiv erscheinende Trennung von Gesang (nur von menschlichen Stimmen) und *Musik* (jene wenigstens potentiell um Instrumente ergänzt) durchaus als fruchtbar erweisen. Unübersehbar sind Parallelen zum berühmten sogenannten *Tassilo-Kelch*, zu dessen Herkunft und Frühgeschichte im Stift ebenfalls lange Zeit nur wenig bekannt war, bevor den erst jüngste Untersuchungen als umfassendes historisches Monument erwiesen haben, das nicht nur einer gewissen Mode gemäß nach dem Fürsten-Paar zu benennen ist⁴. Dieser grammatikalische Numerus erinnert daran, dass ebensolche Aufmerksamkeit wie die Frage „*Becher oder Kelch?*“ erwecken hätte müssen, ob das Bestimmungswort des Kompositums (*sogenannter*) *Stifterbecher* in hausinternen Inventaren ab 1696 als Singular oder Plural zu verstehen sei. Die älteste einschlägige Schriftquelle, eine Glosse im 1279 begonnenen Necrolog zum 11. Dezember, ist da eindeutig: „*Tassilo dux et mon(acus) Fundator istius loci. Liutpirgis uxor eius. Filius Fundatoris Guntherus*“. Außerdem wird durch das Ende des Morgengebets der Mönche (*Laudes*) eine präzisierende Erweiterung des Totengedenkens im ordo missae als Tages-Inhalt festgestellt:

Lasst uns der verstorbenen Mitbrüder, Verwandten, Freunde und Wohltäter gedenken, von denen am heutigen Tag besonders genannt zu werden verdienen: die Familie der Agilolfinger [...] Habsburg mit seinem ganzen Haus.⁵

Damit ist zwar nichts über Herkunft und Alter des *Stiftertags* ausgesagt, doch werden ab nun diese Momente unter ständigem Bezug auf spätere Zeiten zu verfolgen sein.

Nicht zufällig wurden nach deren Verschriftlichungen durch den Haus-Chronisten Bernhard (*perhtoldus* † c.1326) Bezugnahmen auf Gründungs-Sage und historische Dokumente oder sogar deren Verknüpfungen für Kremsmünster nachgerade bezeichnend. Man begann, Tassilos legendären Sohn, dessen letaler Jagdunfall in der Nähe zum geistigen Anlass für die gewiss auch politisch-strategische Klostergründung geworden sei, mit dem Namen *Gunther* zu versehen und machte ihn auch so zu einem zweiten *Stifter*, der erst nach einer länger währenden Erdbestattung in der Stiftskirche seine letzte Ruhestätte gefunden habe, während dessen Eltern anderswo gestorben und begraben seien⁶. Die als Gunthers angesehenen Gebeine wurden nach deren Hebung zu Baubeginn der heutigen Stiftskirche (1232) und provisorischer Unterbringung 1304 zusammen mit den Reliquien des als Heiligen verehrten Mönches Wisinto († c.1066) in einem Hochgrab nahe dem Kreuzaltar inmitten der Kirche beigesetzt (dessen Platte ist heute unter dem Südturm zu sehen). Spätestens seit 1399 sind der [böse] Eber (der ab 1592 auch als Wasserzeichen der stiftseigenen Papiermühle fungierte) und [gute] Hund als Siegel- und Wappentiere des Stifts belegt. Dass zu denen schließlich (wohl über das Siegel des Abtes

⁴ Egon Wamers: *Der Tassilo-Liutpir-Kelch im Stift Kremsmünster. Geschichte, Archäologie, Kunst*. Regensburg 2019; derselbe: *Der Tassilo-Liutpir-Kelch, mit einem theologischen Beitrag von P. Altman Pötsch OSB*. Stift Kremsmünster – Regensburg 2021.

⁵ Pötsch (Anm.1), S. 52ff, 88; vgl. dazu R. F. zu S. 52: eher wird Tassilo gerade in Wels (nicht Lorch) gewesen und das Jagdunfall im nahen Eberstal (*Aeporestal*) geschehen sein; zu S. 67–74 vgl. Herwig Wolfram: *Frühe Stützpunkte Salzburgs im Traungau*. In: Hans Sturmberger/Herta Hageneder (Hg.): *Cremifanum 777–1977. Festschrift zur 1200-Jahrfeier des Stiftes Kremsmünster*. Linz 1977, S. 17–27; 20, 24f.

⁶ Altman Kellner: *Zeugnisse des Stiftergrabes*. In: Professorenkollegium (Hg.): *Festschrift zum 400jährigen Bestande des Obergymnasiums der Benediktiner zu Kremsmünster*. Wels 1949, S. 245–265.

Johann Schreiner, 1505–1524) noch ein Rind (Ochse) kam, wird in Zusammenhang mit der Tradition ebenfalls unbekanntem Alters gesehen, an die Teilnehmer an einer jährlichen Gedächtnisfeier für die Stifter Ochsenfleisch und Brot zu verteilen. Für deren gewiss späte Bezeichnung als *Karnisseltag* (Tag der Fleischvergebung) leuchtet die Verbindung von altlateinisch *carnis* (Fleischstück) mit mittelhochdeutsch *sal* (Übergabe) durchaus ein, für weitgehende Schlüsse jedoch ist sie nicht geeignet. Nur das Ende dieses bevorzugt am 10. Dezember üblichen und wohl auch ökonomisch belastenden Brauchtums ist bekannt: es sollte 1772 vom Staat abgeschafft und durch eine Sondersteuer ersetzt werden.⁷ Zwar kann es als im heutigen Festmahl am Stiftertag rudimentär noch weiterlebend, doch nicht als ein Argument gesehen werden, ob es sich schon in frühen Zeiten um Vorgänge mit einem gemeinsamen Anlass und/oder an verschiedenen Festtagen gehandelt hätte. Brauchbares dazu scheint erst der Barockdichter P. Simon Rettenpacher (1634–1706) zu liefern: In seinem der historischen Schilderung von Tassilos Entmachtung und Tod folgenden Kapitel in der Festschrift zur 900-Jahrfeier des Stifts berichtet er über *anniversaria pro fundatoribus sacra* (zweimal Plural!): An den Iden des Dezember würden „im Kloster mit feierlichem Zeremoniell Jahrtage gehalten“ (*peraguntur*), „sowohl wegen Tassilos Todestag als auch zu Gunthers Seelenheil“ (*placandis manibus*). Dabei werde an alle Personen der hiezu „herbeigeströmten Menschenmenge durch Priester ein halbes Pfund geweihtes Fleisch und zwei Brote“ verteilt. Der Beginn dieser Gewohnheit (*consuetudo*) sei offen (*ambiguum*, rätselhaft), vielleicht (*crediderim*) gehe er schon „auf die Zeit der Einrichtung des Klosters zurück und sie sei Vorbildern römischer Gebräuche“ (*à prima Monasterij constitutione [...] à prisco Romanorum more*), griechischen wie „hebräischen Gastmählern“ (*convivia*) und auch der „christlichen Armenspeisung (*agape*) nicht unähnlich“ (*non absimilia*). Deshalb erscheine im Stiftswappen neben Eber und Hund auch das Rind. Bemerkenswerterweise erwähnt Rettenpacher germanische Begräbnisfeiern, Totenfeste, Gedächtnistage oder Speisenopfer⁸ nicht. Ja, es ist nicht zu übersehen, dass überhaupt nur vom Brauch des Begebens, dessen Anlass und Verbindungen mit uralten Gebräuchen die Rede ist, nicht jedoch von Art oder gar Ablauf einer Feier. Also spricht Rettenpacher nicht nur das ihm noch 1677 rätselhafte Alter bloß nebenbei, eine ihm als Mönch vielleicht bereits selbstverständlich gewordene Mess-Feier aber als für das Fest eigentliche Seite gar nicht an.⁹ Um mehr als eine glaubhafte(!) Möglichkeit handelt es sich vorerst also nicht. Vor allem aber fehlen jegliche Anhaltspunkte für die noch heute nicht seltene Identifizierung der von ihm auch andeutungsweise nicht gebrauchten Ausdrücke Karnissel- und Stiftertag (z. B. für Vor- und Festtag als *zwei* Anteilen *eines* Fests). Zwar könnte an von Parallelen ausgehende gegenseitige Beeinflussungen derselben gedacht werden, doch sind, da beide im Kirchenkalender nie festgeschrieben waren, zumindest Anlass (bekannt) und Ablauf zweier von

⁷ Altman Kellner: *Professbuch des Stiftes Kremsmünster*. Klagenfurt 1968, S. 12f; Willibrord Neumüller: 777 *Das Gründungsjahr Kremsmünsters*. In: Sturmberger/Hageneder (Anm. 5), S. 7–15.

⁸ Wolfgang Golther: *Handbuch der germanischen Mythologie*. Essen 1895, S. 90ff. Was von solchen hiezulande in *Totenzehrungen* noch erhalten sein mag, etwa *Totenlaibl* und Rindfleisch mit Semmelkren, bleibe der Volkskunde überlassen.

⁹ Simon Rettenpacher: *Annales Monasterii Cremifanensis [...] anno monasterii sæculari nongentesimo [...]*. Salzburg 1677, S. 57ff.

ihm selbst als unterschiedlich gemeinter Vorgänge (unbekannt) bis auf Weiteres klar auseinanderzuhalten.

Ob am mittelalterlichen Kreuzaltar außer an Kreuz- oder Motivfesten auch andere Mess-Intentionen, darunter solche für (die) Stifter, gepflogen wurden, ist unbekannt, doch angesichts der räumlichen Nähe zum Hochgrab nicht unwahrscheinlich. Die Bezeichnung des Kreuzaltars auch als *Stifteraltar* scheint erstmals 1633/35 durch Tagebuch-Einträge des Abtes Karl Stengel von Ahausen a. d. Brenz belegt zu sein,¹⁰ welche die an dem Altar zu feiernden Messen in Stellvertretung des Abtes Anton Wolfradt (1581–1639) von Kremsmünster betreffen, weil er selbst 1623 bis 1630 außerdem in Wien als Hofkammerpräsident tätig und dann bis 1639 dort Bischof war.¹¹ Dem aus Köln Gebürtigen scheint zumindest fallweise an Messfeiern in seinem Kloster für die Stifter gelegen gewesen zu sein. Abt Stengels Einträge sind jedoch vorerst nur Datums- und Ortsangaben, aber für weiterführende Projektionen ungeeignet. Immerhin enthalten sie für die vorliegende Frage wichtige Informationen, die naheliegenderweise nicht eindeutig genug formuliert sind. Wenn Abt Stengel 1633 „selbst das Requiem gesungen“ habe, ist nicht nur von ihm als Zelebranten die Rede, sondern zugleich von der Teilnahme von Mönchen und damit zumindest von deren traditionellem oder schon im Mittelalter zunehmend in Richtung Mehrstimmigkeit verändertem¹² Choralgesang auszugehen. Mit einiger Wahrscheinlichkeit kann zumindest bereits mit mehrstimmigem a-cappella- und Figural-Gesang gerechnet werden, wenn nicht schon mit zunehmender Einbeziehung von Instrumenten entsprechend jener kompositorischen wie aufführungspraktischen Entwicklung, die nach dem Trienter Konzil (1545–1563) auch in die Kirchenmusik Eingang gefunden hat und später bei dem späteren Hofkomponisten Johann Joseph Fux (ca. 1660–1741) eine klassische Formulierung finden sollte:

[...] in den ersten Zeiten [hat] die Musik bey dem Gottesdienst nur aus Singstimmen bestanden. Hernach sind die Orgeln eingeführet worden, und mit der Zeit fast alle Gattungen von Instrumenten.¹³

Ohne nähere Angaben kann zur Vor- oder Frühgeschichte des Stiftertags vorerst nur festgestellt werden, dass sich im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts bedeutende Änderungen anzukündigen scheinen, doch muss selbst deren Präzisierung vorerst offenbleiben. Auch ein Blick auf die damaligen Orgeln im Stift kann zur Zentralfrage nicht mehr beitragen, als dass sie auch hier auf dem Weg zum Inbegriff von Kirchenmusik waren: Die Möglichkeiten jener Instrumente der Zeit vor 1513 hoch oben im Kirchenschiff werden nur wenig über die im Mittelalter und für Hornwerke im Freien übliche Funktion¹⁴

¹⁰ P. Benedikt Pitschmann: *Der Stiftertag in Kremsmünster*. In: *Oberösterreichische Heimatblätter* 53 (1999), S. 46–63; Buchberger / Kasper et al. (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche* 1 (³1993), Sp. 265.

¹¹ War ursprünglich Zisterzienser; Kellner, *Professbuch* (1968,) S. 205f; Ders., *Musikgeschichte* (1956), S. 230ff.

¹² Rudolf Flotzinger: *Das sogenannte Organum. Zu den Anfängen der kirchlichen Mehrstimmigkeit im Abendland*. Hg. Federico Celestini / Gregor Kokorz. Graz 2011.

¹³ Vgl. die klassisch gewordene Formulierung in: Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum, sive manu ductio ad compositionem musicae* [...]. Viennae 1725, S. 243 bzw. Übersetzung von Lorenz Mizler. Leipzig 1742, S. 183.

¹⁴ Wie Weihrauch nach oben steigende Klänge; vgl. Rudolf Flotzinger: *Neuerlich: Wie kam die Orgel in unsere Kirchen?* In: Ingrid Fuchs (Hg.): *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag*. Tutzing 2006, S. 581–612.

hinausgegangen sein, deren letztes (1642 nachgewiesen) der um 1625 hierher gelangten Orgeltabulatur entsprochen haben. Jüngeren musikpraktischen Anforderungen wie z. B. Generalbass-Spiel konnte das schöne noch erhaltene Positiv (um 1580) sowohl in der Kammer (Hof des Abtes) als auch in der Kirche dienen, umso mehr die schon vor 1654 in der Marienkapelle vorhandene Chorgel. Ab der Jahrhundertmitte nahmen die Aufwendungen für Reparaturen und Anschaffungen auch sonstiger Instrumente für private und kirchliche Zwecke (insbesondere Lauten-, Streich- und Blasinstrumente) auffallend stark und v. a. nachhaltig zu.¹⁵

In der Frage Stiftertag weiter hilft eine von Pitschmann eruierte Stelle in einer um 1670 zu datierenden stiftseigenen Handschrift: es sei „*am 10. Dezember kein Castrum doloris aufgestellt worden, da man die Totenvesper und das Requiem am Stifteraltar (Kreuzaltar) vor dem Stifterhochgrab feierte*“. Hier ist eindeutig wieder nur von einem vorübergehenden Verzicht auf eine Tumba die Rede, doch muss deren Errichtung nicht zufällig in der Nähe jener Stellen in der Kirche, wo sich lange Zeit die genannten Monumente befanden, schon eine gewisse Tradition besessen haben, die dann auch wieder aufgegriffen werden konnte. Wichtiger als solche Überlegungen scheinen zwei hier zutage tretende Differenzierungen zu sein, die als damals entweder gerade aktuell oder schon vollzogen zu vermuten sind: einerseits eine zeitliche zwischen dem Spendtag und dem eigentlich kirchlichen Gedenken am nächsten Tag sowie dementsprechend eine räumliche zwischen den in der Kirche der Liturgie bzw. Gesang und/oder Musik zugewiesenen Bereichen andererseits. Als Zeitspanne für diese eindeutig auf die heutige Feier des Stiftertags vorausweisenden und zu diesem hinführenden Schritte (wenn sie die nicht bereits abschließen) erscheinen wenige Jahrzehnte nach der Jahrhundertmitte als plausibel. Nahe liegt außerdem, dass ebenso wie Raumbedürfnisse und -wünsche Beteiligter schon bei früheren baulichen Änderungen wiederholt eine Rolle gespielt haben, jetzt solche von Musikern aufgrund der Vermehrung der Stimmenanzahl wie auch der Besetzung und Einbeziehung von immer mehr und verschiedenen Instrumenten zugenommen haben werden.

Endlich beginnen nun auch Daten zuzunehmen und Fakten schrittweise Zusammenhänge zu klären. 1677 war unter dem aus Bayern gebürtigen, als Sängerknabe in das Stift gelangten, hierzulande ausgebildeten und heimisch gewordenen, seit 1669 Abt und kaiserlichen Rat P. Erenbert II. Schrevogl (1634–1703) die 900-Jahr-Feier des Stiftes festlich begangen worden. Im Zuge der anschließenden Barockisierung der Stiftskirche (1680–1683) wurde die großzügige Musikempore zwischen den Westtürmen geschaffen und hier vom Passauer Orgelbauer Leopold Freundt 1680 bis 1685 eine große Orgel mit Rückpositiv damaliger italienischer Bauart errichtet.¹⁶ Gleichzeitig hat es auch in den Augen von Mitbrüdern P. Ildefons Schnepf, der 1671 durch den Abt aus dem gleichfalls benediktinischen Wiener Schottenstift als vielseitig begabter Laienbruder zur Vorbereitung dieser Feiern erbeten worden und 1678 hier eingetreten war, während seiner kurzen Zeit als Regens chori (1679–1683) verstanden, die Sänger- und Instrumentisten-Schar

¹⁵ Kellner (Anm. 2), 27, 110, 127, 175, 190f, 231.

¹⁶ Kellner (Anm. 7), S. 245f; derselbe (Anm.2), S. 267f.

„mit einem neuen Geist zu beseelen“¹⁷. Auch das bestätigt, welche Bedeutung dem Stift im entstehenden österreichischen Barock ab dem Türkenkrieg zukommt. Dessen Erbe gerade in musikalischer Hinsicht betreffend ist nachzutragen, dass unter Kaiser Leopold I. (1658–1705), der zweimal als Gast im Stift weilte, wie bereits angedeutet, den am Tridentinum festgelegten Klassen von Festtagen und Kategorien des Zeremoniells drei mit diesen korrespondierende Musik-Stile – *stylus in contrapuncto*, *mediocre mixtus* und *sollenne mixtus* – entwickelt worden waren¹⁸, über die man in Kremsmünster sicher genau Bescheid wusste.

Auch nach diesen Erfahrungen ist nochmals auf Rettenpacher zurückzukommen. In seinen Vorbildern für Jahrtagsfeiern sind vorchristliche und christliche sowie auf Wohltätigkeit (Spende) gerichtete zu unterscheiden, die zwar als christlich, doch nicht als liturgisch, wenn nicht weltlich gesehen werden können. Weder von der Begründung der Gedenkveranstaltungen noch deren Feierlichkeit (*ritu solemn*) her kann zu Art oder gar Ablauf derselben etwas Handfestes abgeleitet werden. Doch nicht nur weil sich sein Text als sprachlich präzise (s. Pluralformen) erwiesen hat, mag der nicht nur als Wiedergabe von damals im Stift konsensuellen Sichtweisen angesehen, sondern in der hier zentralen Frage als geradezu hundert Jahre jüngere Verhältnisse vorwegnehmend vermutet werden, welche der erwähnte Eingriff des josephinischen Staates von 1772 finalisieren sollte. Auch diesem wird man nicht anders als im Sinne der Ordensregel begegnen: konkret höchstwahrscheinlich endgültig mit nachhaltiger Abstoßung der öffentlichen Begebung von Fleisch und Brot sowie gleichzeitiger Differenzierung der kirchlichen Riten am Festtag gemäß der klösterlichen Stundeneinteilung endgültig den Beginn mit der Vesper des Mönchskapitels am *Vorabend* und dessen Ende nach dem Requiem und Libera in der Kirche festlegen können. Das kann mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit bedeuten, dass schon ab der Zeit Rettenpachers und seines Abtes weitgehend zumindest von einer der rezenten nahen Lösung ausgegangen und der *Stiftertag* dem beachtlichen Bau- und kunstgeschichtlichen Vermächtnis des Barockabtes Erenbert II. an die Seite gestellt werden darf. Zwar könnte vorerst noch für einige Zeit mit einem gewissen Nebeneinander von Spend- und Liturgiefunktionen am sozusagen vereinigten Stiftertag zu rechnen sein, doch kann als eine Art Bestätigung gesehen werden, dass den Abschluss der im September 1777 begangenen Millenniums-Feierlichkeiten des Stifts ein von Abt Erenbert III. Meyer (1771–1800¹⁹) zelebriertes Requiem „für unsere ersten Stifter“ bildete.²⁰

Eindeutige Quellen für die Vor- und Frühgeschichte des Stiftertags haben sich als rar und nur durch abgeleitete Wahrscheinlichkeiten zu ersetzen bestätigt. Bloß möglich wären Verbindungen zur Ergänzung anfänglicher Stifter um spätere Wohltäter. Spätestens ab dem 17. Jahrhundert erscheint das Fest klar vorgebildet und seit der Zentnar-

¹⁷ Vater Thomas war Vizekapellmeister an St. Stephan, Mutter Eva Rosina Tochter des Lautenisten Balthasar Steyrer; Kellner (Anm. 7), S. 251f; derselbe (Anm. 2), S. 266–277.

¹⁸ Tassilo Erhardt: *Kirchenmusik*. In: Rudolf Flotzinger (Hg.): *Johann Joseph Fux. Leben – Wirkung – Dokumentation*. Graz 2015, S. 141–166: 143–154.

¹⁹ Kellner (Anm. 7), S. 347.

²⁰ [P. Beda Plank] (Hg.): *Die Jubelfeyer des tausendjährigen Kremsmünster [...] 1777 auf das froheste gehalten worden*. Linz 1778, S. 285.

feier des Stifts im Jahrhundert darauf sind überzeugende Vorbilder für jüngere Zeiten zu verfolgen. Veränderungen von Details (z. B. Ersatz von Rindfleisch- durch Wildschweingerichte) sind nicht nur ebenso geänderten Denkweisen und Gegebenheiten geschuldet, sondern werden sich weiterhin nur schrittweise und langsam vollzogen haben. Dass Gunther heute nicht mehr als reine Sagengestalt gesehen und im Stiftergrab ein anderes Familienmitglied vermutet wird, tangiert den Stiftertag nicht mehr, das Datum 11. Dezember dient allein zeitlicher Orientierung; es unterbricht kurzfristig die Adventzeit und führt bei Kollision mit einem Sonntag zur Verschiebung um einen Tag.

Somit kann endlich der in Aussicht gestellte Blick auf repräsentative Musikbeispiele lokaler Überlieferung gewendet werden, die bisher gewonnene Momente widerspiegeln und wenigstens seltener eines Kommentars bedürfen als Bestätigungen liefern sollten. Dazu sei nachgetragen, dass erst nach der Approbation des *Missale Romanum* 1570 begonnen wurde, für Totenfeiern sogenannte Plenarzyklen zu komponieren, die nicht die üblichen Ordinariumssätze von Messen (*Kyrie – Agnus Dei*), sondern zulasten von *Gloria* und *Credo* auch bis sechs Proprien (Introitus *Requiem*, Graduale *Requiem*, Tractus *Absolve Domine*, Sequenz *Dies iræ*, Offertorium *Domine Jesu*, Communio *Lux aeterna*) enthalten. Solche werden ebenfalls einfach *Requien* genannt und oft gedruckten Mess-Sammlungen angehängt. Satz-Folgen für bestimmte Vesper- und Complet-Feiern wurden wegen geringer Notwendigkeit nicht üblich (auch Claudio Monteverdis *Marienvesper* aus 1610 ist keinem bestimmten Festtag gewidmet), daher blieb es bei Analogien zur traditionellen Auswahl des Tagesbedarfs nach dem *Liber Antiphonarius pro Vesperis et Completorio*.

Sowohl als Zeichen hoher Repräsentativität als auch Bestätigungen wenigstens zweimal jährlich (Allerseelen am 2. November und Stiftertag am 11. Dezember) gegebenen Bedarfs ist zu verstehen, dass in der 1603 geschaffenen und nach dem Regens chori als Leiter benannten Musiksammlung eine große Auswahl unterschiedlich besetzter und überlieferter *Requien* liegt: allein nach einer pragmatischen Liste gemäß den erwähnten *Musikgeschichten* nur ungefähr chronologisch: von Blasius Amon (1588), Orlando di Lasso (1577/94), Christoph Straus (1631), Michael Kaff (1652), Felice Sances (1654, 1657), Johann Melchior Gletle († v.1684), Paul Josef Weivanowsky (Vejvanowsky, † 1693), Pietro Antonio oder Marc' Antonio Ziani († 1684 bzw. 1715), P. Oddo Wengemayr (1622–1703), Ferdinand Tobias Richter († 1711), Johann Michael Zacher († 1712), Johann Joseph Fux (1697, v.1720), Johann Ernst Eberlin († 1762), Michael Haydn (1771), Franz Thuma († 1774), Anton Cajetan Adlgasser († 1777), Johann Georg Zechner († 1778), Wolfgang Amadè Mozart (1791), Johann Georg Albrechtsberger (1793/95), P. Georg Pasterwiz (1730–1803), P. Ernest Frauenberger (1769–1840), Franz de Paula Raab († 1804), Georg Joseph Vogler († 1814), Luigi Gatti († 1817), Franz Schneider († 1812), Josef Preindl († 1823), Peter Winter († 1825), Maximilian Stadler († 1833), Joseph Aumann (1839), Johann Wittaseck († 1839), Ignaz Seyfried († 1841), Luigi Cherubini († 1842), Josef Drechsler († 1844), Johann Gänsbacher († 1844), Josef Leopold Eybler († 1846), Caspar Ett († 1847), Wenzel Tomaschek († 1850), Robert Führer († 1861), Anton Bruckner (1848), P. Maximilian Kerschbaum (1805–1874), Karl Ludwig Drobisch († 1854), Ludwig Paupié († 1864), Organist Matthias Mittermair (1811–1890), P. Ildefons Schmid

(1820–1870), Carl Santner († 1885), Johann Ev. Habert († 1896), P. Georg Huemer (1837–1908), P. Altman Kellner (1902–1981). Der Eindruck systematischen Sammelns drängt sich nicht auf; Verfügbarkeit scheint wichtiger gewesen zu sein als Neuheit, spezielle Besetzungen oder Ansprüche; Wiederholungen von Werken waren sichtlich erlaubt, ja dürften überwogen haben.²¹ Zu rechnen ist mit Änderungen der Interessen, Anpassungsfähigkeit, allenfalls Betonung von Eigenständigkeit, gewisse Beobachtungen in verschiedensten Richtungen könnten darüber hinausführen.

Nicht nur als einer der ersten geistlichen *regentes chori* (1628–1651), sondern gerade im vorliegenden Zusammenhang kommt dem in Füssen am Lech geborenen P. Benedikt Lechler besondere Bedeutung zu. Musikhistorikern ist er als früher Propagator der Überlieferung in Partitur bekannt. Eigene Kompositionen entsprechen der damaligen Zeit: in seiner *Missa Abusiaca* für je drei Ober- und Unterstimmen mit bezifferter Orgelstimme tritt in a-cappella-Ausführung die contrapunktische Verarbeitung „mit nicht selten zweichöriger Behandlung der Singstimmen“ deutlicher hervor. Sein vielleicht erst gegen 1650 zu datierendes Requiem beginnt mit einer Sonata für je 3 Violoncelle und Trombonen und basso continuo, die Durchführung mit Singstimmen „ist auch hier eine contrapunktische. Im Dies irae nehmen die einzelnen Verse bald 2 Tenore mit Orgel, bald Alt und 3 Trombonen, oder 2 Bässe und Orgel, oder auch der volle Chor der Sänger und Instrumentisten auf“²². Im Gebrauch der Orgel ist er „wählerisch“, fallweise führt er sie schon „recht selbständig“. Für eine denkbare Pontifikal-Vesper soll nicht übersehen werden, dass P. Sebastian Ertel vom Nachbarstift Garsten 1617 seine Sammlung *Psalmodie vespertinae solemnibus totius anni* dem damaligen Abt Anton Wolfradt gewidmet hat, und sich auch in einem der berühmten Sammelbände Lechlers (sign. L 53) mit vierstimmigen Antiphonen für Vespere unbekannter Autorschaft auch solche *pro vesperis defunctorum* sowie in anderen diverse Vespergesänge finden,²³ also auch dafür eine differenzierte Auswahl bestanden hätte. Mit Blick auf Requien ist davon auszugehen, dass Lechler diejenigen von Amon und Lasso (vor 1600) schon bei seinem Amtsantritt vorgefunden, er den frühen Druck des Wieners Christoph Straus (1631) dann selbst angekauft und die zwei vielstimmigen und den Druck des vormaligen Organisten der oberschwäbischen Benediktiner-Abtei Weingarten Michael Kaff) von dort besorgt haben wird, mit denen sich die Liste weiter fortsetzen sollte. Inwieweit die unter ihm sichtbar zunehmenden Aufwendungen für Musik auch mit den durch Abt Anton Wolfradts Funktionen in Wien zusammenhängen könnten, bleibe offen. Unübersehbar aber ist, dass die erwähnten Interessen dieses Abtes an wenigstens jährlichem Gedenken für den/die Stifter (1633) mit einem um die gleiche

²¹ Derartige Quellen sind selten und meist auch nicht publiziert; z. B. Altman Kellner: *Beiträge zur Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster. Auszüge aus den Kalendernotizen des P. Beda Plank 1804–1830*. In: *Mitteilungen des oberösterreichischen Landesarchivs* 11 (1974), S. 281–344; zwischen 1817/24 wurde das Requiem von Franz Raab (1743–1804) siebenmal, Pasterwiz und Michael Haydn je viermal, Johann G. Albrechtsberger (1736–1809) und Mozart/Süßmayr je dreimal, Franz Schneider (1737–1812) und Peter Winter (1754–1825) je zweimal verwendet.

²² Huemer (Anm. 2), S. 22.

²³ Altmann Kellner: *P. Benedikt Lechler. Ein Meister der Musik aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges*. Sonderdruck aus den Jahresberichten (1933–1936) des Obergymnasiums der Benediktiner zu Kremsmünster. Kremsmünster 1933, S. 3–64; 8, 20, 61ff.

Zeit offenbar zunehmenden Bedarf an Requiens zusammenfällt, der nicht nur irgendwie zu decken war, sondern auch eine Steigerung der musikalischen Ausgestaltung von Totengedenken vermuten lässt. Jedenfalls treten gerade wegen dieser Betonungen der liturgischen Seite für die Frühgeschichte des Stiftertags die 1630er-Jahre in besonderer Weise in den Blick.

Bereits mit Lechler selbst und seinem Nachfolger als Regens chori P. Oddo Wengemayr setzt die bis zu P. Altman Kellner führende Liste der einschlägig tätigen Hauskomponisten ein. Zwar mögen diese durchwegs eher persönlichen als obrigkeitlichen Interessen gefolgt sein, doch scheint geradezu eine Eigenheit in Kremsmünster zu sein, dass für dieses eigentümlichste seiner Feste weder solche oder sonst besonders prestigeträchtige Werke bevorzugt waren, sondern – man kann darin Parallelen zu allgemeiner Aufgeschlossenheit und Bewahrungsfunktion der Regenterei sehen – gegen Werke auswärtiger Komponisten keine prinzipielle und auch durch Gegenbeispiele nicht widerlegte Vorbehalte erkennbar scheinen. So ist nicht allein die 1654 zu vermutende Abschrift des Requiems des Wiener Hofkapellmeisters Giovanni Felice Sances zu beurteilen, sondern dass der selbst nicht komponierende P. Theoderich Beer (1654–1708) ab 1686 als Regens chori für die Anschaffung von drei Requiens (Rochner, Zacher, Richter) und 1688/89 von vier weiteren (Gletle, Götzl, Felner, Weivanowsky) sorgte, die durchwegs aus der Feder von Kirchenmusikern aus Klöstern und Bischofskirchen in einem über Salzburg und Prag hinaus geweiteten Gebiet, ohne die Verbindungen zu dessen Zentrum zu vernachlässigen: den Wiener Zacher und den Mährer Weivanowsky, der sich auch mit Kopistentätigkeit „größte Verdienste um die weltberühmte Musiksammlung“ des Olmützer Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Castelcorno in Kremsier, „eine der ergiebigsten Quellen“ zur Hofkapelle Kaiser Leopolds I. erwarb;²⁴ noch 1698 ließ Beer das damals schon ziemlich alte, weil zum Tod Kaiser Ferdinands III. (2.4.1657) von Sances komponierte Requiem (zwar ohne *Domine [Jesu]* und *Dies irae*) kopieren.²⁵ Im Lichte des durch Schnepf zwischen dem Stift und dem damals in Salzburg tätigen Heinrich I. F. Biber (1644–1704) hergestellten „freundschaftlichen Verhältnisses“ und der reichen Überlieferung unterschiedlicher Instrumentalmusik von Biber in der Regenterei ist das Fehlen der Requiens von dem und Johann Kaspar Kerll (1627–1693) insofern weniger auffällig, als jenes schon 1669 in München entstanden sein dürfte, letztere aber erst nach dieser Zeit (1690) geschrieben wurden und Spekulationen darüber unangebracht wären.

Nicht allein, weil die beiden Letztgenannten auch als Vorbilder wenn nicht Lehrer von Fux ventiliert wurden,²⁶ über dessen persönliche Beziehungen zum Stift nichts bekannt ist und solche auch die ansehnliche Zahl hier überlieferter Werke aller Gattungen von ihm mit erklären könnten, sondern gerade wegen bemerkenswerter Zusammenhänge mit hier zentralen Fragen geraten zwei seiner Requiens in den Mittelpunkt: ihrer Zuge-

²⁴ Jiří Sehnal: *Vejvanovský*. In: *Oesterreichisches Musiklexikon (Oeml)* 5 (2006), S. 2506.

²⁵ Nicht identisch mit der *Missa defunctorum* für den gleichnamigen Sohn aus 1654; Kellner (Anm. 2), S. 230, 287f; *Oesterreichisches Musiklexikon (Oeml)* 4 (2005), S. 2005.

²⁶ Kellner (Anm. 2), S. 272, 261, 287f; Stanley Sadie / John Tyrell (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 3. London ²2001, S. 523, 493; Flotzinger (Anm. 18), S. 27f, 33, 41.

hörigkeit zur höchsten, auf Hochfeste und Pontifikal-Zeremoniell beschränkten, durch große Umfänge und reichere Instrumentalbesetzung (inclusive Trompeten und Pauken) gekennzeichneten Stil-Kategorie sowie auch deren durch die Überlieferung bestätigten engen Beziehungen des Stifts zum Kaiserhof. Das Requiem K 55/FWV IV.2.9 ist gewiss Fuxens ältestes: im Sinne der genannten Stil-Kategorien noch relativ einfach, kommt es weitestgehend mit colla parte-Führungen der Instrumente in einzelnen Textabschnitten aus und stellt doch die Steigerung des Eindrucks zum Zwecke seiner Funktion besonders in den Vordergrund. Die Nachricht, es sei „zur Leichenfeier der Erzherzogin Eleonore, verwitweten Königin von Polen und Herzogin von Lothringen im J. 1697“²⁷ geschrieben worden, ist zwar jüngeren Datums, doch entspricht das Werk genau den Wiener Bedingungen sowohl den Anlass (dem Kaiserhaus angehörende Persönlichkeit) als auch das Datum (im Advent bescheidenerer Aufwand) betreffend. Damals war Fux selbst noch Organist des Schottenstifts, stand aber bekanntlich mit Kompositionsaufträgen schon in Kontakt zur kaiserlichen Familie.²⁸ Die in der Regenterei vorhandene Abschrift wird dem in Wien zwischen 1708/17 belegten Kopisten „E“ zugeschrieben.²⁹ Daher wurde sie nicht nur sehr wahrscheinlich im Auftrag des Stifts (Beers Nachfolger 1708–1710 P. Leopold Pancheri) angefertigt, vielmehr kann mit gleich hoher Wahrscheinlichkeit eine Nutzung daselbst und zu dieser Zeit vermutet werden: besonders naheliegenderweise sowohl zum Stiftertag 1709 als auch zum gewiss aufwendig begangenen feierlichen Begräbnis des am darauffolgenden Tag verstorbenen Abtes Martin Resch. Dieser war, wie auch zwei seiner Vorgänger, kaiserlicher Rat und Widmungsträger mehrerer Kompositionen und – wie die *Instruktion* von 1711 zeigt – an einer Neustrukturierung der Stiftsmusik nach Wiener Muster interessiert gewesen. Vor allem aber wird das Ableben dieses Abtes, das laut Leichenpredigt wie das eines „*cygnus cantando moriens*“ erfolgt war, bereits seit einiger Zeit davor absehbar gewesen sein, und damit der Bedarf eines Werks, mit dessen Verwendung man sich im Stift gewissermaßen hinsichtlich Liturgie und Werkstil als den Wiener Zeremoniell-Kategorien entsprechend (herzoglicher Stifter, mit Pontifikalien versehener Abt) und mit den Anforderungen am Kaiserhof vergleichbar betrachten mochte. Die Art des Schlaglichts auf die musikalischen Beziehungen zu diesem, die darin zu sehen sein könnte, dass sich der „*Trombonista caesareus, insignis musicus*“, Leopold Christian († 1760), Sohn des von Fux hochgeschätzten gleichnamigen Posaunisten der Hofkapelle, 1710/11 im Stift als Novize versucht hat,³⁰ bleibe offen.

Ähnlich verhält es sich mit dem fünfstimmigen Requiem K 51–53/FWV IV.2.7 von Fux. Die Überlieferungs- und Wiener Aufführungsdaten – Begräbnisse von der Kaiserinmutter 1720 über Eugen von Savoyen 1736, Kaiser Karls VI. selbst 1740 bis zu dessen Schwester 1743 sowie mehrere Allerseelenfeste – könnten zunächst an eine satzweise Entstehung zwischen 1711/20 denken lassen. Die traditionell zwischen „ca. 1730/40“

²⁷ Dies ist die am 17.12.1697 verstorbene und in dessen Gruft beigesetzte Stief-Schwester Kaiser Leopolds I.; Richard Reifenscheid: *Die Habsburger in Lebensbildern. Von Rudolf I. bis Karl I.* Graz etc. ²1984, S. 175.

²⁸ Flotzinger (Anm. 18), S. 31–34, 37–40, 45f, 48ff.

²⁹ Klaus Winkler (Hg.): *Johann Joseph Fux, Requiem K 55* = Gesamtausgabe I,5. Graz 1989, S. VIII, 105.

³⁰ Kellner (Anm. 7), S. 268; derselbe (Anm. 2), S. 301–318: 317; vgl. Fuxens Gutachten aus 1721/26 in: Ludwig von Köchel: *Johann Josef Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister.* Wien 1872, S. 253f.

datierte Abschrift in der Regenterei enthält erstmals den Gesamtzyklus und geht nicht nur wieder auf Wiener Vorlagen zurück, sondern stammt vorerst auffälligerweise von vier Wiener Schreibern. Es liegt nahe, nicht nur abermals das Stift als Auftraggeber anzunehmen, sondern auch wegen deren unterschiedlicher Qualität, dass diesem nicht allein an Vollständigkeit, sondern an einem kurzfristigen Abschluss der Kopier-Zeit gelegen war: wahrscheinlich war das Werk für das bekannt bombastisch geplante Begräbnis des am 24. September 1731 verstorbenen Abtes Alexander Strasser vorgesehen, der ebenfalls mit Pontificalien versehen, kaiserlicher Rat und außerdem Mitglied des Linzer Landtags gewesen war. Diese Feierlichkeiten Ende Oktober sollten vermutlich diejenigen im Jahr 1709 noch übertreffen, dauerten drei Tage lang (mit Pontificalrequisiten befreundeter Äbte) und schlossen auch die Anschaffung von sechs gedruckten *Requien* und zwei *Libera* mit ein³¹. Nicht zuletzt aber liegt zudem eine Wiederholung am Stiftertag wenige Wochen später nahe. Das Werk ist besonderem Maße beachtenswert, da es sowohl kompositionstechnisch als auch mit seiner viel reicheren und nunmehr oft selbständig geführten Instrumentenverwendung weit über die gemäß der erwähnten Stilstufen bis dahin erreichte Höhe gesteigerten Ausdrucks hinausweist: Schon die Besetzung (2 Soprane, je 1 Contralt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Violon, 2 Cornetti, Fagott, 2 Posaunen) ist wohl auf einen dunkleren und somit angemessenen Klang-Eindruck gerichtet. Vor allem aber ist die vorangestellte 6-taktige *Sinfonia* unübersehbar als Motto für den gesamten Zyklus zu verstehen, indem dessen Bestimmung – Trauer und Bitte um ewiges Leben der Seelen *und* Persönlichkeiten – musikalisch kaum deutlicher hätte ausgedrückt werden können. Ja, musikhistorisch bedeutsam zu nennen ist, dass das Motto das sogenannte *thema regium* von Johann Sebastian Bachs *Musikalischem Opfer* (1747) vorausnimmt, das bekanntlich zwei damals wohl bereits weit verbreitete Modelle musikalischer Symbolik verbindet: auf den Themenkopf (die Töne eines Moll-Dreiklangs werden von denen eines ihn umspannenden verminderten Septakkords umrahmt) folgen gegenläufige chromatische Linien. Beide Tonsymbole stehen für Trauer, Sünde, Tod, Grauen, Schmerz etc.³² und dürfen aufgrund ihrer schon deutlich längere Zeit erfolgten Nutzung durch Organisten – deren Schaffen damals gerade dabei war, zu anerkannten Teilen kirchlicher Instrumentalmusik und gleichzeitig auf Publikationsebene gehoben zu werden – in Fachkreisen als bekannt vorausgesetzt werden.³³ Schließlich lassen die zwei Fux-Requien in methodischer Hinsicht besonders eindrücklich erkennen, wie sehr Angaben zu Werken und deren Überlieferung nicht detailliert und professionell genug sein können, wenn sie zum besseren Verständnis sowohl der betreffenden Komposition als vielleicht auch zu weiterführenden Einsichten führen sollen. Ohne Zweifel kamen sie

³¹ Kellner (Anm. 7), S. 272f; derselbe (Anm. 2), S. 323.

³² Erich Schenk: *Das „Musikalische Opfer“ von Johann Sebastian Bach*. In: Derselbe: *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 7)*. Graz – Wien – Köln 1967, S. 61–72: 68; weitere Beispiele bei Fux: *Presto* der *Sinfonia* zum Oratorium *Cristo nell' orto*; außerdem mehrmals in Schenk (Hg.), *Johann Josef Fux. Werke für Tasteninstrumente (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 85)*. Wien 1947, VII–XXVI; XII, XVII; derselbe: *Kuhnau und Fux*. In: *Anzeiger der phil.-hist. Kl. [der] Österreichische[n] Akademie der Wissenschaften*. Wien 1965/23, S. 359–366.

³³ Vgl. Rudolf Flotzinger: *Zur Typenvariation des Barock*. In: Martin Eybl/Elisabeth Th. Fritz-Hilscher (Hg.): *Studien zur Musikwissenschaft* 55 (2009), S. 121–167: 122ff.