

KONTROLLAMT

JAHRBUCH DER STADT LINZ

1 9 5 3

LINZ 1954

Herausgegeben von der Stadt Linz

Städtische Sammlungen

I N H A L T

	Seite
Vorwort	V
Kulturchronik: Erste Linzer Kulturtagung — Theater und Schrifttumspflege — Konzertleben — Neue Galerie — Kunstschule — Musikschule — Volkshochschule — Mikrobiologische Station Schild — Büchereien — Städtische Sammlungen — Bau- und Kunstdenkmäler — Bauberatung — Künstlerische Ausgestaltung an städtischen Bauten — Botanischer Garten — Klima-Untersuchungsstelle — Natur- und Land- schaftsschutz — Der erste Fund einer Harfenfibel — Eine Linzer Stadt- ansicht	VII
Eduard Holzmair (Wien):	
Die Medaille in Oberösterreich	1
Gustav Gugitz (Wien):	
Linz im Urteil der Reisebeschreibungen und Lebenserinnerungen	43
Heinz Zatschek (Wien):	
Handwerk und Hausbesitz in Linz zwischen 1595 und 1800	101
Friedrich Schober (Linz):	
Die Linzer Goldschmiede	131
Hertha Awecker (Linz):	
Das Bruckamt der Stadt Linz	167
Georg Wach a (Wien):	
Das Lambacher Haus zu Linz	215
Eduard Straßm a y r (Linz):	
Bürgermeister Dr. Karl Wiser	233
Ferdinand Ernst Gr u b e r (Wien):	
Adam Müller-Guttenbrunn in Linz	249

	Seite
Othmar Wessely (Wien):	
Das Linzer Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts . . .	283
Rudolf Ardelet (Linz):	
Eine barocke Jubelprofeß bei den Ursulinen zu Linz im Jahre 1791 . . .	443
Georg Grill (Linz):	
Urkundliche Beiträge zur Geschichte der Linzer Zeitungen im 17. Jahrhundert	467
Herwig Ebner (Graz):	
Der Brand zu Linz vom Jahre 1682	475
Alfred Hoffmann (Linz):	
Die Hütten und Stände am Linzer Bartholomäimarkt des Jahres 1583 . .	479
Harry Kühnel (Wien):	
Weingärten des Linzer Bürgerspitals in Nußdorf und Heiligenstadt . . .	501
Harry Kühnel (Wien):	
Die Zechenordnung der Linzer Kürschner aus dem Jahre 1460	509
Franz Pfeffer (Linz):	
Die Linzer Fernstraßen. Ein Beitrag zur Verkehrsgeschichte von Linz . .	515
Leopold Schmidt (Wien):	
Die Linzer Stadtvolkskunde im Rahmen der Stadtvolkskunde Österreichs	621
Rudolf Bayer (Wien):	
Den frühen Tagen zugewandt	633
Franz Stroh (Linz):	
Linz — nochmals namenkundlich	647

DAS LINZER MUSIKLEBEN IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Wenn es der Verfasser mit Nachfolgendem unternimmt, seinen vor drei Jahren erschienenen ersten Versuch einer Linzer Musikgeschichte von den Anfängen bis zum Ausklang des „ancien régime“¹⁾ fortzusetzen, so ist es wieder seine Aufgabe, einen Abschnitt des Musiklebens der Stadt Linz vor dem geistigen Auge des Lesers erstehen zu lassen, dessen planmäßige Erforschung bis zur Gegenwart noch unter den unerfüllten Forderungen der Stadtgeschichte an die Musikforschung rangiert. Wohl stößt man auch hier auf etliche Arbeiten zu einzelnen Teilproblemen aus dem fraglichen Zeitraum, wie etwa über die Pflege der katholischen Kirchenmusik²⁾, den Linzer Musikverein³⁾, die Beziehungen Franz Schuberts zur oberösterreichischen Landeshauptstadt⁴⁾ oder über Leben und Wirken einzelner Musikerpersönlichkeiten — vor allem Franz Xaver Glöggl⁵⁾, Johann Baptist Schiedermayr⁶⁾ und Anton Mayer⁷⁾. Doch gerade die für das 19. Jahrhundert neuen und typischen Erscheinungsformen, wie etwa die Anfänge des Linzer Konzert- und Chorwesens, die Entwicklung des Musikunterrichtes und der Schulmusikpflege seit der Maria-Theresianischen Schulreform, das von der Verbürgerlichung des Musikbetriebes getragene rasche Aufblühen von Instrumentenbau und Instrumentenhandel, von Notendruck und Musikalienhandel und andere harren noch der Untersuchung. So muß der Verfasser auch diesmal die Nachsicht des geneigten Lesers, der diese Arbeit ebenso wie ihre Vorgängerin als ersten Versuch eines Querschnittes durch einen der allgemeinen Musikgeschichte noch keineswegs hinreichend bekannten Zeitraum werten möge, in Anspruch nehmen⁸⁾.

Konnte schon bei der Darstellung der älteren Linzer Musikgeschichte die Reichhaltigkeit und Ergiebigkeit des Quellenmaterials gerühmt werden, so wächst dieses für das 19. Jahrhundert zu einer

geradezu erdrückenden Fülle an: Neben bibliothekarische und archivalische Unterlagen tritt nunmehr die Zeitungsliteratur, treten lokale, aber auch österreichische und sogar ausländische Fachorgane der Zeit, aus deren Blättern ein nie versiegender Strom kleiner oder größerer, wesentlicher oder weniger bedeutender Nachrichten über das Linzer Musikleben quillt. Daß die Darstellung unter diesen Umständen auf die Herausarbeitung der großen Linien zu beschränken war und — sehr zum Leidwesen des Verfassers — bewußt auf Vollständigkeit verzichtet werden mußte, war zwingende Forderung allein aus Gründen der Raum-Ökonomie. Und nur so konnte es gelingen, das vormärzliche Musikleben von seinen noch tief ins 18. Jahrhundert zurückreichenden Wurzeln bis zu jenem zweiten Höhepunkt in der Musikgeschichte der oberösterreichischen Landeshauptstadt⁹⁾, dem zwölfjährigen Wirken Anton Bruckners, zu verfolgen¹⁰⁾, bis zu jenem Höhepunkt also, den vorbereitet und ermöglicht zu haben der rückblickende Beschauer als historisches Verdienst der neuen bürgerlichen Gesellschaft zu werten hat.

Als um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert absolutistische Staatsidee und Feudalsystem im Zeichen der Französischen Revolution und unter den vernichtenden Schlägen der napoleonischen Kriege ihren Todesstreich empfangen, da hatte auch die Todesstunde des Adels als Träger und Hüter eines jahrhundertealten Kulturerbes geschlagen. Die Initiative beginnt ihm zu entgleiten und geht in die Hände des seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts mächtig aufstrebenden Bürgertums über¹¹⁾, das mit dem endgültigen Zerfall der europäischen Hofkultur als „feste internationale Kulturmacht“ auf den Plan trat¹²⁾. Und so fanden sich „überall verantwortungsbewußte Männer, um einen tragfähigen Grund für die Musikpflege einer neuen sozialen Schicht zu schaffen . . . Die verwaisten Jünger Polyhymnias — Liebhaber und Berufsmusiker — scharten sich um eine Musikerpersönlichkeit oder einen ‚Dilettanten‘, der ihr Vertrauen genoß: die Kirchensänger um einen Kathedralchoralisten, die theaterfreudige Jugend um einen Gesanglehrer, die Freunde des Instrumentalspiels um einen ehemaligen Konzertmeister oder Thurner“¹³⁾. Aber auch jene Kreise, denen — gleichgültig aus welchen Gründen — eine aktive musikalische Betätigung unmöglich war, wollten „an dem großen Aufbauwerk der bürgerlichen Musikkultur“ teilhaben. „Das war nur möglich durch eine passiv-rezeptive Beteiligung an den Zusammenkünften der musizierenden Lieb-

haber¹⁴⁾. Das bürgerliche Heim, der öffentliche Konzertsaal und die „regelmäßige“, stehende Bühne lösen also den adeligen Hof und sein Theater als vornehmste Pflegestätte der Musik ab¹⁵⁾.

Dieser entscheidende Wandlungsprozeß läßt sich auch im Musikleben der Stadt Linz beobachten, ohne daß ihm jedoch jene einschneidende Bedeutung zukäme, wie man sie etwa in der Musikgeschichte von Wien beobachten kann. Einer Hofkultur entbehrte ja die Stadt seit jeher; und als der weder numerisch noch wirtschaftlich starke Adel nach zweihundertjähriger Unterbrechung erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder initiativ in den Vordergrund trat¹⁶⁾, laufen seine Bemühungen bereits neben denen der aufstrebenden bürgerlichen Gesellschaft einher. So ist es weniger die Umformung bereits bestehender Einrichtungen als vielmehr die Realisierung neuer Ideen, der die Linzer Musikgeschichte des bürgerlichen Jahrhunderts ihr Profil verdankt.

KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK

Die eben aufgezeigten Strömungen haben auf die Pflege der Kirchenmusik einen relativ geringen Einfluß genommen. Sie, die zur Zeit des Absolutismus und vor dem Einbruch der Aufklärung naturgemäß im Vordergrund der städtischen Musikübung stand, konnte diese Vormachtstellung trotz den Erschütterungen der kirchlichen Autorität durch die josephinischen Reformen bis in die Zeit der bürgerlichen Gesellschaft behaupten. „Die Funktion des Musikers als Diener einer höheren Macht, die er durch seine Werke zu ehren hatte, blieb die gleiche, ob er nun im Dienste eines Hofes stand oder vom Magistrat einer Stadt zu kirchlichen Diensten verpflichtet war“¹⁷⁾. Chorregenten und Musikpersonal wurden nach wie vor vom Magistrat im Einvernehmen mit den kirchlichen Behörden engagiert. In größeren Städten hatte das Personal der Hauptkirche auch die anderen Gotteshäuser mit Musik zu versorgen. Mit der Funktion des Chorregenten war zumeist die eines städtischen Musikdirektors (Turnermeisters) verbunden, dem als solchen zusätzlich die Betreuung des gesamten profanen Sektors der Musik oblag. So war er „stets der musikalische Mittelpunkt der Stadt. Der vielseitigen Tätigkeit entsprachen die hohen Anforderungen, die an ihn gestellt wurden. Außer großen musikalischen Fähigkeiten und

Kenntnissen, wie Komposition, Orgelspiel, Improvisation, Generalbaß, Chor- und Orchesterleitung und Singknabenerziehung, wurde von ihm allgemeine wissenschaftliche Bildung verlangt¹⁸⁾.

Ähnlich lagen die Verhältnisse auch in der Stadt Linz im ausgehenden 18. Jahrhundert, wie an der Person Franz Xaver Glöggl (1764 — 1839), des bedeutenden Pioniers der bürgerlichen Musikpflege in der Landeshauptstadt, gezeigt werden konnte¹⁹⁾. Zunächst mag allerdings die Pflege der musica sacra unter dem Eindruck der josephinischen Kirchenmusikreformen gelitten haben. Das oft gegen den Widerstand der Bevölkerung²⁰⁾ eingeführte deutsche „Normal-Lied“²¹⁾ hatte ja auch in Linz die „Musikal-Ämter“ zeitweise zurückgedrängt. „Fremde, welche dem katholischen Gottesdienst in Oesterreich noch nicht beygewohnt haben, thuen wohl, sich durch eigene Beobachtung zu überzeugen, wie viel er durch den unsterblichen Joseph vor anderen Ländern gewonnen hat“, weiß etwa ein aufklärerischer Stadthistoriker zu berichten²²⁾, dessen Werk sich u. a. auch in Beethovens Besitz befand²³⁾. „Statt der lateinischen Gesänge, welche den meisten unverständlich waren, sind bekanntlich deutsche eingeführt worden, welche bei aller Popularität vollkommen geeignet sind, das Herz zu rühren und zu erheben“. Und auch Benedikt Pillwein (1779 — 1847) weiß noch 1824 die „Einfachheit und Verständlichkeit“ dieser Lieder zu rühmen²⁴⁾. Ihnen hat aber auch Franz Xaver Glöggl im § 17 (S. 37 ff.) seiner 1828 erschienenen „Kirchen-Musik-Ordnung“ wie folgt das Wort geredet:

„Der Volksgesang ist der feierlichste, von hundert und mehr Stimmen vorgetragen. Er besteht in den Meß-, Predigt-, Segen- und Lobliedern, welche theils ohne, theils mit Orgelbegleitung gesungen werden.

Diese Gesänge dürfen weder schleppend, noch eilig, sondern im mäßig schwebenden Zeitmaße mit den gewissen Absätzen, wie es das Volk gewohnt ist, vorgetragen werden, um ihre Erhabenheit nicht zu verlieren, was vorzüglich von dem Organisten abhängt, welcher hier als Leiter der ganzen Gemeinde auftritt, und daher alle Verzierungen und Veränderungen zu vermeiden hat, um die unmusikalischen Sänger dadurch nicht zu verwirren²⁵⁾.

Obschon das Geschäft für einen Künstler lästig zu seyn scheint, eine Melodie so oft einfach zu wiederholen, so ist man doch sehr irrig zu glauben, es könne dieses jeder Anfänger ausführen. Der Tonführer eines Volkes muß Einsicht, Beurtheilungskraft und selbst

Ansehen haben; er muß den Gesang, wenn er schleppend wird, fortzudrängen verstehen, ohne Verwirrung zu veranlassen; er muß die Register immer nach der Volksmenge wählen, damit der Gesang nie von der Orgel überschrien werde, außer im Falle, wo die Gemeinde sich im Gesang verirrt; er muß selbst die Tonart nach der Mehrheit des anwesenden Geschlechtes ändern.

Da nach dem Kirchengebrauch und deren Vorschrift öfters kein Gloria oder kein Credo Statt hat, so wäre wohl zu wünschen, daß dieses an einer Tafel, beim Eingang der Kirche jedesmal für die, die Kirche Besuchenden, so wie überhaupt die Gesänge und die Gottesdienstordnung angezeigt würde.

Bei der Messe, während der Wandlung und dem Segen mit dem Venerabili, schweiget Orgel und Gesang.“

Nach dem oben Ausgeführten nimmt es nicht wunder, daß auch einige oberösterreichische Musiker kompositorisch auf dem Gebiet des deutschen Kirchengesanges hervorgetreten sind: Johann Baptist Schiedermayr, der Linzer Dom- und Stadtpfarr-Organist, veröffentlichte eine „Deutsche Messe zum akademischen Gottesdienst“ für vier gemischte Stimmen und Orgel und hinterließ zudem zwei weitere deutsche Messen, ebenfalls für vierstimmigen gemischten Chor, jedoch mit Orchesterbegleitung aus den Jahren 1815 und 1824 in Manuskripten²⁶⁾. Etwa gleichzeitig hat der Schlägler Stiftsorganist Johann Nepomuk Adalbert Maxandt (1755—1838), ein Urenkel-schüler des böhmischen Barockmeisters Bohuslav Cernohorsky (1684 — 1740) eine deutsche „Messe für die Akademiker zu Linz“ (Linz: Haslinger o. J.) veröffentlicht²⁷⁾. Nicht zuletzt hat auch Anton Bruckner ein „Herz - Jesu - Lied“ für gemischten Chor und Orgel, einen einstimmigen orgelbegleiteten Gesang „O du liebes Jesukind“ und einen Choral „Dir Herr, dir will ich mich ergeben“ für vier gemischte Stimmen hinterlassen²⁸⁾.

Außerhalb der eigentlichen gottesdienstlichen Handlung blühte das deutsche Lied vor allem in den bei Beerdigungen zum Vortrag gebrachten Totengesängen²⁹⁾. Hier hat sich — zweifellos an alte Traditionen aus der Reformationszeit anknüpfend³⁰⁾ — gerade Oberösterreich im frühen 19. Jahrhundert besonders fruchtbar erwiesen. Sind die zumeist anonym überlieferten Gesänge³¹⁾ auch musikalisch bedeutungslos und — vom textlichen Standpunkt aus — für die Volkskunde wesentlich interessanter als für die Musikforschung, so darf doch nicht übersehen werden, daß immerhin kein

geringerer als Anton Bruckner auch dieser Musizierform mit zwei Totenliedern für vierstimmigen gemischten Chor seinen Tribut zollte — beide auf den nämlichen Text „O ihr, die ihr heut mit mir zum Grabe geht“, Es-dur und F-dur, von 1852³²) —, aber auch mit dem vierstimmigen Männerchor mit drei Posaunen „Vor Arneths Grab“ (f-moll) von 1854³³), dessen Text noch sieben Jahre später, unter dem Titel „Am Grabe“ neu vertont, während der Beisetzung der Linzer Kaufmannswitwe Josefine Hafferl (gest. 1861) erklang³⁴).

Der Rückschlag, den die Kirchenmusik durch die josephinischen Verordnungen empfangen hatte, blieb in Linz ohne einschneidendere Auswirkungen. Stand doch seit dem Jahre 1809 Bischof Sigismund von Hohenwart (1745—1825) an der Spitze der Diözese, „ein Kunstfreund und früher Selbstkünstler auf Blasinstrumenten“³⁵); außerdem waren auch andere Linzer Geistliche musikalisch gebildet, wie etwa der Chorvikar Maximilian Fischer (geb. 1766), der als ein „guter Sänger, auch Violinspieler“ gerühmt wurde³⁶). Und tatsächlich — während in zahlreichen Städten die Magistrate ihre Ausgaben für kirchenmusikalische Zwecke einschränkten, da „die dilettantische Hausmusikpflege und das Konzertleben . . . jetzt die musikalischen Bedürfnisse der Bürgerschaft“ befriedigten³⁷), konnte der unermüdliche Franz Xaver Glöggl eine „solidere Kirchenmusik“ einführen³⁸), nahm die Pflege der musica sacra in Linz einen erneuten Aufschwung.

Welche Bedeutung man tatsächlich der Kirchenmusik beimaß, erhellt aus einigen Veröffentlichungen aus der Feder Glöggl's, die ihrem Wesen nach in Parallele zu der zweihundert Jahre zuvor erschienenen Agende für die evangelische Landhauskirche zu setzen sind³⁹) und genaue Aufschlüsse über die Linzer Verhältnisse geben.

Die erste der fraglichen Schriften, auf deren Bedeutung schon Robert Haas hingewiesen hat⁴⁰), erschien unter dem Titel: Der Musikalische Gottesdienst. Oder: Anleitung, wie dieser nach höchster Vorschrift solle gehalten werden. Nebst einer kurzen Geschichte der geistlichen Musik. Auf Kosten des Verfassers. Linz 1822. Gedruckt mit J. C. Quandt'schen Schriften. [Beigedruckt:] Kirchen - Musik-Kalender für das Jahr 1822. Erster Jahrgang. Linz. Gedruckt bey J. C. Quandt, Kastner's seel. Eidam, Buchdrucker und Buchhändler⁴¹).

Über den Anlaß zur Abfassung und den Zweck des Werkchens berichtet Glöggl selbst (S. V): „Der Gottesdienst soll gleichförmig, anständig, und nach Vorschrift der Kirche, und des Staates gehalten

werden. Allein vielfache Ueberzeugung und eigene Erfahrung bestätigen das Gegentheil; woran entschuldigende Unwissenheit, Mangel der Beurtheilungskraft, und Unkenntniß der Vorschriften, Ursache sind; denn man kann nicht von jedem Chor-Direktor (besonders auf dem Lande bey kleinen Gemeinden) fordern, daß er die hiezu nöthige lateinische Sprache verstehe, sich die nöthigen Bücher anschaffe, die richtige Unterscheidungskraft in der Auswahl der, der Kirche angemessenen Musikstücke habe, und daß er die, nur in einigen Sammlungen zerstreuten Verordnungen, die Kirchenmusik betreffend, wisse“.

Das Büchlein gliedert sich in sechs Abteilungen, von denen allerdings nur die erste, in sieben Paragraphen geteilt, erschienen ist. Glöggel berichtet zunächst (§ 1, S. XI f.), daß der Kalender „alle Kirchenfeste und Ceremonien, mit beygefügter Anzeige, welche Klasse und Musikstück hiebey zu nehmen sind, mit besonderer Rücksicht für die Linzer Diözes“ enthält, denen sich die Angabe der Tagesheiligen nach dem Martyrologium Romanum sowie Geburts- und Sterbetage „des allerdurchlauchtigsten Erzhauses Oesterreich“ sowie ausgewählter „Beschützer und Beförderer, Liebhaber und Künstler der theoretisch-, praktisch- und mechanischen Tonkunst“ beigesellen. Daran schließt sich die Berechnung der beweglichen Feste (§ 2, S. XIV f.), die Angabe der Fasttage (§ 3, S. XV f.) sowie ein Verzeichnis der Normatage (§ 5, S. XVI). Die §§ 4 („Oster-Tabelle“) und 6 („Gebrauch des Papier-Stämpels“) konnten, „um den Kalender früher erscheinend zu bringen, nicht beygedruckt werden“ (S. XVI, Anm.). Den § 7 der ersten Abteilung bildet schließlich der beigesdruckte Kalender, der tatsächlich, wie § 1 ankündigte, zu jedem Tag Heiligenfeste, Propriumsgesänge, bei Sonntagen auch Evangelien, Geburt und Tod bedeutender Persönlichkeiten sowie zu jedem Monat die wichtigsten Märkte anzeigt.

Den Inhalt der folgenden Abteilungen kennt man nur aus dem Index, obwohl Glöggel noch zu Anfang des Jahres 1822 wissen ließ: „Die Fortsetzung folgt unverzüglich“⁴²). Die zweite Abteilung sollte „zum Behuf derer, welche neue Musiken für diese Texte schreiben, oder diese unter schon vorhandene Musiken unterlegen wollen“, die Texte des Proprium de tempore mit Angabe der Silbenquantitäten bieten (§ 8), denen die der Vespren (§ 9), der Ämter de communi sanctorum und der Votiv-Gottesdienste (§ 10), des Proprium de sanctis (§ 11), schließlich von Messe, Requiem, 17 Vesperpsalmen,

Tedeum, Asperges und Vidi aquam, Miserere und Libera, für Kaiserempfang und Profeßfeierlichkeiten hätten folgen sollen. Für die dritte Abteilung waren allgemeine Ausführungen über die Kirchenmusik (§ 12), über Choral- und Figuralgesang (§§ 13, 14) und die verschiedenen Arten der Chormusik (§ 15), schließlich über die einzelnen liturgischen Musizierformen (§§ 16—26), darunter auch über den „Volksgesang“ (§ 27) projektiert. In der vierten Abteilung (§ 29) beabsichtigte Glöggl Vorschläge zur Verbesserung des musikalischen Gottesdienstes zu bringen, in der fünften (§ 30) eine „kurze Geschichte der gottesdienstlichen Musik von Mahalaleel im fünften Jahrhundert der Welt bis 1820 nach Christi Geburt“ und in der letzten schließlich Auszüge aus den Kirchenmusik-Verordnungen (§ 31), Vorschriften für Chormusiker (§ 32) und ein „Verzeichniß der für den Chor nothwendigsten lateinischen Wörter mit ihrer Bedeutung und Abkürzung“ (§ 33).

Das zweite, bedeutendere Werk führt folgenden Titel: Kirchenmusik-Ordnung. Erklärendes Handbuch des musikalischen Gottesdienstes, für Kapellmeister, Regenschori, Sänger und Tonkünstler. Anleitung, wie die Kirchenmusik nach Vorschrift der Kirche und des Staats gehalten werden soll. In drei Abtheilungen. Wien, 1828. In Commission bei J. B. Wallishausser⁴³).

Glöggl berichtet zunächst (S. 1) „Von der Kirchenmusik-Ordnung“, über die Bedeutung der Kirchenmusik im Rahmen der liturgischen Handlung. Die Musik ist für ihn „ein wesentlicher Theil des Gottesdienstes, . . . gleichsam das Organ des Priesters bei feierlichen Handlungen, wo dieser nicht Alles laut singen oder beten kann, sondern nur manchmal die ersten Worte eines Textes anstimmt, welcher dann im Chor fortgesetzt werden muß“. Daher wäre es eine Irrmeinung, wenn man glaube, „im Musikchore könne man einen Text nach Willkühr singen, oder abkürzen“ (S. 2), oder etwa „statt dem Kyrie oder Agnus eine Concert-Arie, oder ein Graduale singen“ (S. 3). Von den zwei Hauptgattungen der Kirchenmusik wurde der Choral, „so feierlich er mit einem guten Vortrag ist, . . . doch in der Folge zu trocken befunden“, so daß man ihn entweder mit Orgelbegleitung, oder aber mehrstimmig, „öfter von Posaunen unterstützt“, aufführte (S. 3 ff.). Die zweite Hauptgruppe ist die mehrstimmige, oft instrumental begleitete Figuralmusik, die dem jeweiligen Anlaß entsprechend „ordinär“ oder „solenn“ zu sein hatte (S. 5). Glöggl untersucht anschließend verschiedene Besetzungs-

arten auf den Grad ihrer „Solennität“ (S. 5 ff.). Der Chorregent, „der Geist und die Seele der Kirchenmusik“, muß darüber ebenso informiert sein, wie über die Probleme der Tonartencharakteristik, auf die er bei der Auswahl der aufzuführenden Werke also Bedacht zu nehmen hat:

„An hohen Festtagen oder Dankfesten ist gewöhnlich Lob und Freude der Ausdruck; hiezu können Tonstücke von lebhaften, männlichen (harten) Tonarten gewählt werden; als: C-dur, dessen Character Unschuld, Einfalt ist; D-dur, der Ton des Triumphs, des Halleluja; A-dur, dieser Ton enthält: Zufriedenheit, Gottesvertrauen.

Zu Bittandachten sind folgende Tonarten die schicklichsten: Bes-dur, in welcher heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung liegt; Es-dur, der Ton der Andacht, des traulichen Gespräches mit Gott, durch seine 3 b die heilige Trias ausdrückend. Cis-moll, Bußklage, trauliche Unterredung mit dem Allmächtigen, ist dessen Charakter. B-(H-) moll ist gleichsam der Ton der Geduld, der Ergebung in die göttliche Fügung.

Zu Trauer-Andachten sind die mit b bezeichneten Tonarten am schicklichsten, vorzüglich As-dur, der Gräber Ton; Tod, Grab, Gericht, Ewigkeit liegen in diesem Tone; F-moll, Leichenklage, tiefe Schwermuth ist hievon der Ausdruck“ (S. 8 f.).

Dem Chorregenten tritt der Organist zur Seite, der im Sinne einer Doppeldirektion „die erste Idee des Taktes . . . auffassen, den Uebrigen mittheilen, und selbe hierin . . . erhalten, und bei wankenden Stellen sie durch ein schärferes Register aufmerksam . . . machen“ muß. Die Orgel selbst soll, ausgenommen bei den Prae-, Inter- und Postludien streng den Charakter eines Begleitinstrumentes wahren⁴⁴). Nach ähnlichen Vorschriften für Instrumentalmusiker und Sänger (S. 9 ff.) erklärt Glöggel die einzelnen Teile der Messe (§ 2, S. 12 ff.) sowie die Verwendung von „Asperges“ und „Vidi aquam“ (§ 3, S. 18 f.). Die Totenfeier ist in ihrem Ablauf örtlich verschieden (§ 4, S. 19 ff.) und wird hinsichtlich der Trauermusik in drei Klassen eingeteilt:

„In der ersten Klasse wird bei Ankunft der Geistlichkeit durch eine kurze Trauermusik (Equal) mit Posaunen oder andern Blasinstrumenten das Zeichen zur geistlichen Trauerhandlung für die Anwesenden gegeben, nach deren Vollendung sich der Leichenzug in Bewegung setzt, welches wieder mittelst der blasenden Trauer-

musik angezeigt wird, mit welcher dann während des Zuges die Gesangsmusik, die ein drei- oder vierstimmiges Misserere singet, abwechselt bis zum Eingange der Kirche oder Grabstätte, wo vor der Einsegnung der Vers: Requiem aeternam, gesungen wird. Nach erfolgter Einsegnung und dem allgemeinen Gebet wird eine Trauer-Motette gesungen.

In der zweiten Klasse, wenn Blasinstrumente dazu bestellt sind, wird ebenfalls damit das Zeichen zur Trauerhandlung gegeben; während dem Leichenzuge aber hat nur das Misserere, mit Begleitung der Blasinstrumente, in Absätzen bis zum Grabe oder zur Kirche Statt, wo wieder der Vers: Requiem, gesungen wird.

In der dritten Klasse ist das Misserere während dem Zuge zu singen.

Bei den Leichen der Kinder, welche das h. Sacrament des Altars noch nicht empfangen haben, wird statt des Misserere der Psalm: Laudate pueri, oder ein deutsches anständiges Lied gesungen“ (§ 4, S. 20 ff.).

Zum Requiem (§ 5, S. 22 f.) und Libera (§ 6, S. 24 f.) — nur bei besonderen „feierlichen“ Trauerämtern sind gedämpfte Trompeten und Pauken erlaubt —, für Vesper (§ 7, S. 25 ff.), Litanei (§ 8, S. 27), Tedeum (§ 9, S. 28) und Mette (§ 10, S. 29 f.) gibt Glöggel lediglich für den Organisten Anweisungen und wird erst im § 11 („Von den Prozessionen“, S. 30 ff.) wieder ausführlicher:

„Bei feierlichen Prozessionen hat sowohl ein Sänger- wie auch ein Trompeterchor und ein Harmoniechor Statt. Außer der Frohnleichnam-Prozession können sie auf höhere Anordnung bei besonderen Jubelfesten gehalten werden, wo der Sängerchor wechselweise mit den andern einen dem Gegenstand angemessenen Gesang zu wählen hat.“ Einfacher gestalteten sich Bitt-Prozessionen, bei denen der Sängerchor ebenso nur von Posaunen gestützt werden sollte, wie bei dem an die Predigt anschließenden Amt ohne Gloria und Credo.

Nach Erklärung der Responsorien (§ 12, S. 32 f.), die Glöggel ebenso, wie das „Alleluja“ und das „Amen“ (§ 13, S. 33 f.) „nur von den Chor-Sängern allein im reinen vollkommenen Accord gesungen“ wünscht, spricht er über Graduale und Offertorium (§ 14, S. 34 f.), wobei er besonderen Wert auf die Wahl des jedem Sonntag eigenen Textes legt, während bei „Hochzeits-, Dank-, Bitt-Aemtern und dergl. . . . wohl auch Graduale und Offertorien mit

Text de tempore, deren es viele gibt“, möglich sind. „Wenn aber das Venerabile ausgesetzt ist, kann jedesmal das Graduale und Offert. de Venerabili seyn.“ Nun folgen Ausführungen „Vom Ite missa est; und Benedicamus Domino“ (§ 15, S. 35 f.), denen sich die für Glöggl's Zeit wichtigen Bestimmungen „Vom Gebrauch der Trompeten und Pauken in der Kirche“ (§ 16, S. 36 f.) anschließen:

„Trompeten und Pauken mit Intradan haben nur an doppelten Festen erster und zweiter Klasse (in festis dupplicibus 1^{mae} et 2^{dae} Classis) nach dem Directorium Statt.

Beim Amte ist eine Intrada, zum Herausgang als Zeichen zum Anfange des Gottesdienstes; eine nach dem Evangelium, als Zeichen der Verkündigung desselben; eine nach dem Ite missa oder nach der Benediction ... und eine zum Abgang des Celebranten zu machen.

Ferner sind die Intradan in der Ordnung: In ersten Vespren, Litaneyen und Te Deum an hohen Festen, zum Herausgang und Abgang, und bei dem Benedicamus oder Absolution ... Endlich bei feierlichen Einzügen einer Behörde oder eines Großen. Ein gekröntes oder gesalbtes Haupt und der vorgesetzte Bischof aber werden ohne Intradan bei einem Einzuge in die Kirche mit voller Orgel empfangen.

Bei einem feierlichen Empfang des Kaisers sind auch noch mehrere Gesänge zu singen.

Zur Advent- und Fastenzeit aber ist der Gebrauch der Intradan auch an Festen, mit Ausnahme des Kirchen-Patronsfestes, verboten.“

Der Abschnitt über den Volksgesang und das deutsche Kirchenlied (§ 17, S. 37 ff.) wurde bereits erwähnt; ihm schließt sich eine Erklärung der Einrichtung des Directorium chori (§ 18, S. 40 ff.) an, dessen Vorschriften der Chorregent zu beachten hat.

Die zweite Abteilung (S. 44 ff.) ist nun ein Directorium chori für das ganze Kirchenjahr, die dritte (S. 118 ff.) vermittelt die wichtigsten Responsorientexte. Ein „Verzeichniß aller Abkürzungen und lateinischen Wörter mit ihrer Bedeutung in deutscher Sprache“ (S. 151 ff.) beschließt das Werk.

Elf Jahre nach Erscheinen der „Kirchenmusik-Ordnung“ hat sich Glöggl abermals mit diesem Fragenkomplex beschäftigt. Seine im Autograph erhaltene, ungedruckt gebliebene „Kirchen-Musik

Ordnung in der Stadtpfarre“ (4 Bl. 4⁰)⁴⁵) ist allerdings lediglich ein Directorium chori für das Jahr 1839.

Ähnliche Interessen wie Glöggel hat auch Johann Baptist Schieder-mayr, der Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist, bewiesen und im Erscheinungsjahr von dessen „Kirchenmusik-Ordnung“ eine „Theoretisch-practische Choral-Lehre zum Gebrauche beym katholischen Kirchen-Ritus“ (Linz [1828]) veröffentlicht⁴⁶). Über Josef Gablers (gest. 1902), des Dechanten in Waidhofen an der Ybbs, 1883 zu Linz gedrucktes großangelegtes Werk „Die Tonkunst in der Kirche“ und Bischof Ernst Maria Müllers (1822 — 1888) „Verordnungen über Kirchenmusik in der Diözese Linz“ lassen sich die Bestrebungen um Reinerhaltung und würdige Pflege der Kirchenmusik in der oberösterreichischen Hauptstadt bis tief in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts weiter verfolgen⁴⁷).

Für die ausgedehnte Pflege, die man der Kirchenmusik in Linz auch noch nach den josephinischen Reformen angedeihen ließ, zeugt der reiche Musikalienbesitz der Linzer Stadtpfarrkirche um 1800. Franz Xaver Glöggel hat unmittelbar nach Antritt seiner Stellung als Dom- und Stadtpfarrkapellmeister begonnen, diese Bestände zu verzeichnen und konnte am 7. Oktober 1801 den Schlußstrich unter sein „Inventarium über jene Sachen, welche unterzeichneten beim Antritt seines Kapellmeister-Dienstes vorgefunden, und in Ordnung gebracht hat, und zur Pfarrkirche gehörig sind: im November 1797“⁴⁸) ziehen. Auf acht Blättern vermittelt er der Nachwelt die Kenntnis eines überraschend großen Repertoires — leider sind stets nur die Namen der Komponisten und die Anzahl der vorhandenen Werke vermerkt — das hier in zusammenfassender Form mitgeteilt sei⁴⁹). Ihm zufolge besaß die Stadtpfarrkirche:

Messen von Anton Cajetan Adlgasser (2), Johann Georg Albrechtsberger (6), Franz Seraph Aumann (3), Sigmund Biechteler, Franz Xaver Brixi (3), Antonio Caldara (2), Carl⁵⁰), Johann Sebastian Diez (2), Karl Ditters von Dittersdorf, Druel, Johann Ernst Eberlin, Wilhelm Erber (2), Karl Friberth, Johann Joseph Fux, Florian Leopold Gaßmann (2), Tobias Gsur (2), Johann Adolf Hasse (2), Joseph Haydn (6), Michael Haydn (7), Leopold Hoffmann (12), Ignaz Holzbauer (2), Pater Joseph (6)⁵¹), Robert Kimmerling (2), Joseph Krottendorfer (6), Krühl⁵²), Langdaller⁵²), Leopold Linzbauer (4)⁵³), Johann Karl Loos (2), Aloisius Luigi⁵⁴), Hieronymus Mango,

Georg Matthias Monn, Wolfgang Amadeus Mozart (3), Ignaz Nitsch, Franz Novothny (5), Giovanni Battista Pergolesi, Joseph Anton Pfeiffer (5), Pranteno⁵²), Luc' Antonio Predieri, Georg Reutter (21), Franz Roser, Antonio Salieri, Sardore⁵⁵), Sartorio⁵⁶), Alessandro Scarlatti, Johann Adam Scheibl (4)⁵⁷), Aegidius Schenk⁵⁶), Franz Schlecht (21), J. Schlemmer, Meinrad Spieß, Straßer⁵²), Maximilian Ulbrich, Christoph Vogl (2), Georg Christoph Wagenseil (2), Johann Baptist Wanhall (2), Georg Zechner (7), Joseph Ziegler (2). — 11 anonyme Werke.

Graduale von Ferdinand Arbesser, Benedikt Anton Aufschneider (3), Johann Michael Breunich (2), Johann Ernst Eberlin, Eder⁵²), Tobias Gsur, Georg Joachim Joseph Hahn, Michael Haydn (3), Hörger⁵²), Leopold Hoffmann (2), Joseph Krottendorfer, Aloisius Luigi, Johann Gottlieb Naumann, Georg von Pasterwiz (2), Stephan Pokorny, Stanislaus Reidinger, Georg Reutter (2), Franz Roser (6), J. Schlemmer, Schmid⁵²), Christoph Vogl, Johann Baptist Wanhall (6). — 17 anonyme Werke.

Offertorien von Allegri (2)⁵⁸), Andreas Boog, Johann Michael Breunig (7), Franz Xaver Brixi (6), Antonio Caldara (14), Gioseffo Carcani, Ig. Haller (3)⁵⁹), Johann Adolf Hasse, Joseph Haydn (2), Michael Haydn (5), Leopold Hoffmann (2), Georg Huber, Friedrich Kramel (2), Aloisius Luigi, Wolfgang Amadeus Mozart (2), Neumann⁵²), Ignaz Nitsch, Obermayer⁵²), Georg von Pasterwiz (2), Wenzel Pichel, Georg Reutter, Franz Roser, Michele Scarpa, Joseph Alois Schmittbaur, Franz Schneider, Franz Xaver Süßmayer, Johann Baptist Wanhall (2), Joseph Ziegler (2), Anton Zimmermann, Theodor Zwettler (2). — 21 anonyme Werke.

Vespern⁶⁰) von Aabeger⁵²), Johann Georg Albrechtsberger (2), Franz Seraph Aumann, Johann Michael Breunich, Joseph Brentner, Franz Xaver Brixi (3), Antonio Caldara (3), Carl⁵⁰), Crudeli⁵²), Joseph Donberger (2), Johann Ernst Eberlin, Ehrenhardt⁶¹), Graff⁵²), Grasl (2)⁶²), Tobias Gsur (2), Joseph Haydn, Leopold Hoffmann (2), Ignaz Holzbauer, Klyma⁶³), Kollrich⁶⁴), Friedrich Kramel, Anton Laube, Johann Gottlieb Naumann, Stanislaus Reidinger, Georg Reutter (2), Aegidius Schenk, Schmid⁵²), Franz Schneider (5), Georg Schürer (2), Singer⁵²), Stiepanovsky (2)⁵²), Straßer⁵²), Franz Tuma, Georg Christoph Wagenseil, Georg Zechner (6). — 3 anonyme Werke.

Dixit und Magnificat von Benedikt Anton Auffschneider, Franz Seraph Aumann, Giuseppe Bonno (2), Antonio Caldara, Johann Ernst Eberlin, Leopold Hoffmann.

Vesperpsalmen von Benedikt Anton Auffschneider (2), Franz Seraph Aumann (3), Antonio Caldara (2), Kasauschek⁵²), Matscheko⁵²), Johann Adam Scheibl⁵⁷), Schmid⁵²). — 1 anonymes Werk.

Requiem von Anton Cajetan Adlgasser, Johann Georg Albrechtsberger, Franz Seraph Aumann, Joseph Brentner, Cornelio⁵²), Joseph Haydn, Michael Haydn (4), Albericus Hirschberger, Leopold Hoffmann, Robert Kimmerling, Klyma⁶³), Aloisius Luigi, Römer⁵²), Franz Roser (2), Schmid⁵²), Andreas Siberer, Weinwurmb⁵²), J. Zwettler (2). — 7 anonyme Werke.

Tantum ergo von Franz Seraph Aumann (2), Johann Joseph Fux (2), Johann Anton Kobrich, Kohaut⁵²), Aloisius Luigi (4), Johann Gottlieb Naumann, Reisser⁵²), Resch⁵²), Franz Roser, Weinwurmb⁵²). — 8 anonyme Werke.

Tedeum von Franz Seraph Aumann, Johann Michael Breunich, Joseph Donberger, Johann Gottlieb Naumann, Schmid⁵²).

Veni sancte spiritus von Franz Seraph Aumann, Leopold Hoffmann. — 3 anonyme Werke.

Litaniae de Beata von Franz Seraph Aumann (2), Anton Bachschmidt, Giuseppe Bonno, Tobias Gsur, Joseph Haydn, Leopold Hoffmann, Ignaz Holzbauer, Amandus Ivančić⁶⁵), Klyma (2)⁶³), Joseph Krottendorfer (2), Johann Gottlieb Naumann, Franz Novothny, Poxhorn⁵²), Luc' Antonio Predieri, Georg Reutter, Franz Roser, Giovanni Michele Scarpa, Johann Adam Scheibl (5)⁵⁷), Aegidius Schenk, Schmidt (5)⁵²), Franz Schneider (2), Lorenz Seiche, Wolfgang Siber, Christoph Sonnleithner, Franz Tuma (2), Georg Christoph Wagenseil, Georg Zechner (5), Joseph Ziegler. — 8 anonyme Werke.

Litaniae de S. S. Sacramento von Joseph Krottendorfer, Leopold Mozart, Georg Zechner. — 7 anonyme Werke.

Regina coeli von Antonio Caldara, Joseph Donberger, Joseph Haydn, Nicolò Jomelli, Peyer⁵²), Stephan⁵²). — 5 anonyme Werke.

Salve Regina von Franz Xaver Brixi (3), Joseph Donberger (2), Johann Adolf Hasse (4), Joseph Haydn (2), Klyma (3)⁶³), Joseph Krottendorfer, Franz Novothny, Pork⁵²), Georg Reutter, Giovanni Michele Scarpa, Schmidt (2)⁵²). — 1 anonymes Werk.

Ave Regina von Johann Adolf Hasse, Renaldo⁵²), Ludwig Joseph Schmittbaur. — 2 anonyme Werke.

Alma redemptoris. — 1 anonymes Werk.

Miserere von Andreas Boog, Franz Xaver Brix, Joseph Donberger, Johann Ernst Eberlin (3), Tobias Gsur (3), Leopold Hoffmann (8), Kolumban Kern, Friedrich Kramel, Aloisius Luigi (2), Franz Novothny, Stanislaus Reidinger, Aegidius Schenk (2), Schmid⁵²), Florian Wrastill⁶⁶). — 4 anonyme Werke.

Motetten und Arien von Anton Cajetan Adlgasser (3), Giuseppe Bonno (5), Andreas Boog (2), Franz Xaver Brix, Johann Ernst Eberlin, Matthias Fischer, Baldassare Galuppi (2), Florian Leopold Gassmann (4), Christoph Willibald Ritter von Gluck (2), Johann Gottlieb Graun (3), Tobias Gsur, Gumelli (2)⁶⁷), Johann Adolf Hasse (4), Joseph Haydn (2), Michael Haydn (8), Leopold Hoffmann (6), Ignaz Holzbauer (2), Amandus Ivančič⁶⁵), Friedrich Kramel, Joseph Krottendorfer (3), Gian Francesco di Majo, Antonio Mazzoni (2), Davide Perez (2), Giovanni Battista Pergolesi, Giovanni Battista Pescetti, Stanislaus Reidinger, Georg Reutter (5), Franz Roser, Giovanni Marco Rutini (2), Antonio Maria Gaspare Sacchini, Alessandro Scarlatti, Schmidt (3)⁵²), Schulisbax⁵²), Senft⁵²), Georg Christoph Wagenseil (2), Johann Baptist Wanhall (3), Georg Zechner, Joseph Ziegler (10). — 14 anonyme Werke.

Deutsche Arien von Franz Seraph Aumann, Ignaz Holzbauer, Stanislaus Reidinger. — 7 anonyme Werke.

Introitus. — 2 anonyme Werke.

Tractus von Benedikt Anton Auffschneider, Franz Seraph Aumann, J. Haller, Zwettler. — 7 anonyme Werke.

Responsorien von Franz Roser (2). — 5 anonyme Werke.

Antiphone. — 2 anonyme Werke.

„4 Bücher worin die Lamentationes et Passiones sind“.

Pange lingua. — 2 anonyme Werke.

Asperges. — 1 anonymes Werk.

Predigtlieder. — 7 anonyme Werke.

Außer diesem Notenbesitz vermerkt Glöggel an „Instrumenten und Requisiten“⁶⁸):

- 1 großer Violon von Weigert 1743 im Dom.
- 1 kleiner Violon von Weigert 1740 in der Pfarr.
- 1 Paar Pauken.
- 3 lange Music-Pulten
- 3 einfache detti
- 1 Positiv im Dom
- 1 Positiv in der Pfarr

Verfügte die Stadtpfarrkirche also in den ersten Jahrzehnten über einen gewiß beachtlichen Musikalienbesitz, so zeigt das Inventar des Jahres 1828 bereits einen wesentlich geringeren Bestand, von dem schließlich Karl Zappe bei Antritt seines Chorregentenamtes im Jahre 1840 wieder nur mehr einen Teil vorfand⁶⁹). Heute sind sämtliche alten Musikalien verschollen. Über ihren Verbleib lassen sich auf Grund eines von Glöggel im Jahre 1828 aufgegebenen Zeitungsinserates bestimmte Rückschlüsse ziehen. Da liest man nämlich: „Bey dem Unterzeichneten ist eine große Sammlung von Kirchenmusikalien der vorzüglichsten Tondichter zu haben, bestehend in 103 Messen, 230 Gradualien und Offertorien für das ganze Jahr, nebst mehreren Requiem, Vespem, Litaneyen, Tedeum, Segen, und andern zu den kirchlichen Functionen gehörigen Tonstücken, zusammen 450 Stück, welche in Hefte gebunden und mit einem besonderen Umschlage versehen sind“⁷⁰). Zweifellos hat die Kirchenverwaltung ihrem Chorregenten die alten, dem Stilempfinden der Zeit fremd gewordenen Musikwerke kurzerhand zur Veräußerung übergeben.

Ein ähnliches Schicksal scheint über dem Musikarchiv des Linzer Domes gewaltet zu haben. Die seit der Errichtung des Bistums Linz und der Erhebung der vormaligen Jesuitenkirche zum Dom der neuen Diözese übliche „Bedienung“ von Stadtpfarrkirche und Dom durch das nämliche Musikpersonal ließ dort wohl einen größeren eigenen Musikalienbesitz überhaupt nicht erwachsen. Welchen Umfang die nachweisbar vorhanden gewesenen Bestände hatten, läßt sich heute nicht mehr sagen. Immerhin hat wenigstens ein kleiner Bruchteil dieses Archives, durchwegs Messen für vierstimmigen gemischten Chor mit Instrumentalbegleitung, den Lauf der Zeit überstanden und wird heute in der Musikaliensammlung des Oberösterreichischen Landesmuseums verwahrt. Es sind dies Werke von Franz Danzi, Anton Diabelli (4), Johann Baptist Gänsbacher, Bernhard Hahn, Michael Haydn (3), Franz Labler, Josef

Preindl (6), Johann Baptist Schiedermayr (15), Josef Ignaz Schnabel, Ignaz Ritter von Seyfried (2), Maximilian Stadler (2), Franz Xaver Süßmayer, Franz Tucek (3), Josef Widerhofer (2), Johann August Nepomuk Witasék (2) und Johann Nepomuk Wozet (4).

Wenden wir uns nunmehr dem Musikpersonal der beiden Kirchen zu:

Das Amt des Chorregenten hatte vom Jahre 1797 bis zu seinem Tode, 1839, Franz Xaver Glöggel inne, dessen Leistungen bereits ihre Würdigung erfahren haben⁷¹). Nach seinem Hinscheiden versah zunächst der Dom- und Stadtpfarrorganist Johann Baptist Schiedermayr (1779 — 1840) aushilfsweise die Chorregentenstelle⁷²). Als im Folgejahr auch er verstarb und das Chorregentenamt zur provisorischen Besetzung ausgeschrieben wurde, bewarben sich Anton Mayer (1780 — 1854)⁷³), der Gründer des Linzer Musikvereines und der Konzertmeister des Linzer Theaters, Karl Zappe (1812 — 1870) — letzterer durch seinen Direktor Joseph Pellet gefördert — um diese Stelle⁷²). Zappe triumphierte über seinen Konkurrenten und trug auch den Sieg davon, als die Chorregentenstelle im Jahre 1842 zur definitiven Besetzung gelangte und der bereits zum Bruckner-Umkreis gehörende Lehrer Engelbert Lanz (1820 bis 1904)⁷⁴), der Dom- und Stadtpfarrtenorist Wenzel Lambel sowie der Dom- und Stadtpfarrbassist Thomas Schimon sich ebenfalls darum bemüht hatten⁷⁵).

Karl Zappe hatte am 1. September 1812 auf der Schützeninsel in Prag das Licht der Welt erblickt. Als Geiger an dem 1808 gegründeten und unter Friedrich Dionys Webers (1766 — 1842) Leitung stehenden Konservatorium seiner Vaterstadt durch sechs Jahre (1822 — 1828) ausgebildet⁷⁶), wirkte er schon in jungen Jahren als Violinist am ständischen Theater zu Prag, an der Grazer Bühne⁷⁷) und — unter Konradin Kreutzers (1780 — 1849) Stabführung⁷⁸) — als „Orchesterdirektor“ am Josefstädter Theater zu Wien⁷⁷). 1834 wandte er sich nach Linz, wo er durch 33 Jahre am Konzertmeisterpult des Theaters saß⁷⁹) und erst nach einem Zerwürfnis mit Direktor Hermann Sallmayer (1823 — 1886) im Jahre 1867 diese Stelle niederlegte. Über seine Tätigkeit als Konzertmeister und Violinlehrer des Linzer Musikvereines sowie als Begründer öffentlicher Kammermusikabende wird im folgenden zu berichten sein⁸⁰). Zappe war schon 1842 zum Ehrenmitglied des Salzburger Mozarteums ernannt worden⁸¹); die gleiche Ehrung

erwies ihm im Jahre 1869 der Linzer Musikverein⁸²⁾. Als Dom- und Stadtpfarrkapellmeister gehörte er in den Jahren 1855 und 1856 den Kommissionen an, die über Bruckners Gesuch um Anstellung als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist zu beraten hatten⁸³⁾. Unter seiner Direktion hat der Meister durch zwölf Jahre an den Orgeln der genannten Kirchen gesessen.

Während das Chorregentenamt der Dom- und Stadtpfarrkirche schon seit 1787 in einer Hand vereinigt war, blieb der Organistendienst an beiden Gotteshäusern zunächst noch getrennt und wurde erst 1810 jeweils einer Person anvertraut⁸⁴⁾. An der Stadtpfarrkirche hatte bis zu diesem Jahre Joachim Winkler gewirkt. Nach seinem am 8. Februar 1810 erfolgten Tod⁸⁵⁾ fanden sich zwei Bewerber um seine Nachfolge ein: Johann Matthias Kainersdorfer und Johann Baptist Schiedermayr.

Kainersdorfer wurde am 9. Februar 1778 zu Kirchdorf an der Krems geboren⁸⁶⁾. Einem nicht näher bekannten Mathé verdankte er ersten Unterricht im Generalbaß⁸⁷⁾, weitere musikalische Ausbildung konnte er als Schüler der Linzer Lehrerpräparandie genießen⁸⁸⁾. Seit etwa 1794 war er als Schulgehilfe in Lambach tätig⁸⁹⁾, zwei Jahre später verlieh man ihm auf Franz Seraph Aumanns (1728—1797) Veranlassung die Stiftsorganistenstelle zu St. Florian⁹⁰⁾. Dort soll ihn die mißverständliche Auslegung einer Äußerung des Musiktheoretikers, Komponisten und Orgelfachmannes Georg Joseph Vogler (1749—1814), der 1803 im Stifte weilte, dem Alkohol in die Arme getrieben haben⁸⁷⁾. Bereits drei Jahre später findet man ihn, an Säuferwahnsinn erkrankt, in Pflege bei den Barmherzigen Brüdern zu Linz, wo er sich nach Ausheilung um die fragliche Organistenstelle bewarb. Kainersdorfer hat sich vergeblich darum bemüht⁹¹⁾. Er fristete in der Stadt seines Mißerfolges fortan ein kümmerliches Dasein als Privatmusiklehrer, wo er 1829 in dauernde geistige Umnachtung verfiel, ins Irrenhaus eingeliefert wurde und am 23. Mai 1837 sein unglückliches Dasein endete⁹²⁾. Als — angeblich — von Michael Haydn, Vogler und Beethoven geschätzter Komponist schuf Kainersdorfer drei Messen⁹³⁾, einen „Choral bey pfarrlichen Processionen, extrahirt aus dem Processionale Lincensis ecclesiae cathedralis“ (Linz, o. J.)⁹⁴⁾, mehrere Propriumsgesänge⁹⁵⁾, eine verschollene Oper „Adelsucht und Eitelkeit“ (1796) für eine reisende Schauspielertruppe⁹⁶⁾, eine Namenstagskantate „Das Opferfest“⁹⁷⁾, „Übungen für die Orgel“⁹⁸⁾,

eine Orgelfuge⁹⁹), „Vorbereitung für Klavierspieler zum Generalbaß“ (Linz, o. J.)¹⁰⁰), „Die Familie. Ein kleines Tongemälde für das Fortepiano“ (Linz, o. J.)¹⁰¹) und einen Kanon für Klavier⁹⁹). Auch als Erfinder eines Archizimbels wird er genannt¹⁰²).

Kainersdorfers Konkurrent, Johann Baptist Schiedermayr, geboren am 23. Juni 1779 zu Pfaffenmünster, kam nach erstem Musikunterricht durch seinen Vater, den Schulmeister Georg Schiedermayr, 1788 als Sängerknabe in das Prämonstratenserstift Windberg, wo ihm ein nicht näher bekannter Obergäßner sowie sein Bruder, der Stiftsorganist Georg Schiedermayr, Klavier- bzw. Orgelunterricht erteilten. 1791 setzte er seine Musikstudien im Stift Oberaltaich unter Edmund Härtl und Stephan Fuchs fort¹⁰³), trat 1793 in das Straubinger Seminar ein¹⁰⁴), wo er sich bald zum besten Orgelschüler emporgearbeitet hatte, Unterricht im Flöten- und Violinspiel nahm und im Folgejahr mit einem vierstimmigen *Tantum ergo* die lange Reihe seiner einst weitverbreiteten Kompositionen eröffnete. Seit 1796 oder 1797 wirkte Schiedermayr zunächst als Bassist, später als Organist im Stifte St. Nikola bei Passau¹⁰⁵). Nach dessen Säkularisation im Jahre 1803¹⁰⁶) hing der bereits im zweiten Jahr des Theologiestudiums Stehende seine Absicht, Geistlicher zu werden, an den Nagel und absolvierte erfolgreich ein Probekonzert in Schärding, wodurch ihm die nach Eggerstorfers Tod erledigte Stadtturnermeisterstelle offen stand. Er verzichtete jedoch auf dieses Amt, mit dem die Verpflichtung, die älteste Tochter des Verblichenen zum Traualtar zu führen verbunden war¹⁰³) — vier Jahre später ehelichte er ihre jüngste Schwester Barbara — und trat 1804 in die Dienste des Linzer Turnermeisters Glöggel¹⁰⁷). Im Jahre 1810 übertrug man ihm die vereinigte Dom- und Stadtpfarrorganistenstelle, die er nunmehr bis zu seinem Ableben am 6. März 1840 versah¹⁰⁸). Daß er nach Glöggels Tod auch interimistische Kapellmeisterdienste versah, wurde bereits gesagt, seine vielfältige Tätigkeit in Konzert und Theater sowie auf dem Gebiete der Musikerziehung wird noch zu erwähnen sein¹⁰⁹). Als überaus fruchtbarer und einst geschätzter Komponist hat Schiedermayr nahezu alle Musizierformen gepflegt, doch stehen die Kirchenkompositionen, gefolgt von zahlreichen Tänzen für die im Linzer Redoutensaal abgehaltenen Ballveranstaltungen weit im Vordergrund¹¹⁰). Aus seiner Oper „Wellmanns Eichenstämme“ gelangte ein Kanon im Rahmen einer für Kronprinz Ferdinand von der Linzer „Gesellschaft der

Musikfreunde“ am 28. Juni 1824 veranstalteten Kammermusik zur Aufführung¹¹¹). Schiedermayrs kompositorischer Nachlaß befindet sich heute im Oberösterreichischen Landesmuseum.

Nach Schiedermayrs Tod bewarben sich Martin Czech und Wenzel Pranghofer um seine Nachfolge. Während ersterer freiwillig zurücktrat, betraute man Pranghofer am 1. Februar 1840 provisorisch mit dem Organistendienst¹¹²). Als die Stelle zwei Jahre später im Amtsblatt der Linzer und der Salzburger Zeitung zur definitiven Besetzung ausgeschrieben wurde, hatte sich außer ihm abermals Engelbert Lanz als Interessent gemeldet. Das Glück war ihm jedoch auch diesmal nicht hold¹¹³), da man Pranghofer auf seinem Posten beließ und mit Dekret vom 23. Juni 1843 definitiv anstellte¹¹⁴).

Über Pranghofers Leben weiß man nur wenig. Er wurde um 1805 geboren, war geprüfter Schulgehilfe und hatte von 1819 bis 1822 dem Stift Lambach als Sänger, bis 1829 bereits als Organist gedient. Nach Schulgehilfenjahren in Schwanenstadt (bis 1832) und Enns (bis 1835) kam er 1836 endlich in gleicher Funktion an die Sankt-Matthias-Pfarrschule zu Linz¹¹⁵). Als Dom- und Stadtpfarrorganist wirkte der auch kompositorisch Tätige — er selbst erwähnt eine Messe in D-dur¹¹⁶), der sich ein Stabat Mater für gemischten Chor¹¹⁶) sowie das alte Motto der Linzer Liedertafel „Frohsinn“¹¹⁷) beigesellen — bis zu seinem an Lungentuberkulose erfolgten Tod am 9. November 1855¹¹⁸). Er war der unmittelbare Amtsvorgänger Anton Bruckners¹¹⁹).

Die Zahl der im Dom- und Stadtpfarrdienst stehenden Sänger hat sich im 19. Jahrhundert gegen früher erhöht. Während noch um 1800 nur je ein Altist, Tenorist und Bassist engagiert waren und der Sopran lediglich von Chorknaben gesungen wurde, standen spätestens seit etwa 1830 zwei Sopranistinnen, eine Altistin sowie je eine Männerstimme auf der Personalliste¹²⁰). Da findet man etwa schon um 1822 die „meistens durch sich selbst gebildete und in früherer Zeit beliebte Sopran-Sängerin“ Catharina Zwetler (geb. 1754)¹²¹) und um 1830 die Sopranistinnen Josepha Schnepf und Josepha Hübl, letztere noch 1845 aufscheinend, als Altistin Marie Schiedermayr (geb. 1810), eine Tochter des vorgenannten Organisten¹²⁰). Aus der Reihe der Tenoristen kennt man einen Johann Pschar (um 1745 bis 1820)¹²²) und als seinen Nachfolger Wenzel Lambel.

Lambel wirkte, am Linzer Gymnasium in *humanioribus* unterrichtet, zunächst als Kanzleipraktikant daselbst (bis 1806), in Zeling (bis 1807) und wieder in Linz (bis 1810), trat aber dann ein Jahr lang als Chorist im Wiener Kärntnertor-Theater auf. Von 1811 bis 1812 arbeitete er wiederum in Linz als k. k. Zollamtspraktikant, diente anschließend durch vier Jahre als Kadett im 10. k. k. Husarenregiment und von 1816 bis 1817 als Vermessungsgehilfe in der k. Banater Forstmappierungskanzlei. Drei weitere Jahre unterrichtete Lambel an der Normalschule zu Orawiza, bis er endlich 1820 als Tenorist in die Dienste der Linzer Dom- und Stadtpfarrkirche trat. Diese Stellung hat er bis zu seinem Lebensende innegehabt¹²³). Als Bewohner des „Meßnerstöckls“ war er noch Hausgenosse Anton Bruckners, der ja seit 1856 ebenfalls dort domizilierte. Über den Ärger, den Lambels Frau dem komponierenden Meister bereitete, „wenn sie mit dem Geschirr schepperte“, weiß die Bruckner-Biographik zu berichten¹²⁴). Unbekannt blieb ihr jedoch, daß Lambel über seine gesanglichen Verpflichtungen hinaus sich als eifriger Komponist bewährte, dessen musikalischen Nachlaß heute das Oberösterreichische Landesmuseum verwahrt. In ihm finden sich drei große Messen (B-dur, op. 4; C-dur, op. 12; d-moll, op. 33), ein Requiem (f-moll, op. 6); eine Litanei (de Beata, C-dur, op. 37); Propriumsgesänge (Ave Maria für vier Männerstimmen, D-dur, op. 5; ein zweites für Violine-, Oboe- und Sopran-Solo mit Chor und Orchester, As-dur, op. 34; Clamavi für Sopran-, Tenor- und Violoncello-Solo mit Orchester, a-moll, op. 40; ein zweites für Alt- oder Baß-Solo mit Orchester, F-dur, op. 48; Jubilate Deo für Sopran-Solo mit Chor und Orchester, C-dur, op. 27; Veritas mea, B-dur, op. 28; Vias tuas Domine für Sopran-Solo und Orchester, C-dur, op. 43), ein Tedeum (C-dur, op. 44); zahlreiche kleinere Motetten (op. 1 — 3, 7, 11, 12, 17 — 26, 29 — 32, 35), aber auch Männerchöre, wie „Deutsches vaterländisches Lied“ (op. 39), „An die Sterne“ (op. 46), das sich als von As- nach A-dur transponierte Bearbeitung eines gleichnamigen Klavierliedes von Heinrich Proch (1809—1878) erweist¹²⁵), „An die Freunde“ (op. 47), sowie zwei Sammlungen „Declamatorisch-characteristische Gesänge als Nachtständchen“ (op. 41, 42) und eine Anzahl sogenannter Equales, über die im folgenden gehandelt werden wird¹²⁶).

Die Reihe der Bassisten eröffnet Karl Haller (geb. um 1730), wohl ein Sohn und der unmittelbare Nachfolger jenes Ignaz Konrad

Haller, der 1713 als Stadtpfarrbassist aufgenommen worden und noch nach der Jahrhundertmitte bedienstet war¹²⁷⁾. Karl Haller verstarb am 26. Juni 1801¹²⁸⁾ „in der Stadt Nr. 170“¹²⁹⁾. Sein Nachfolger war vermutlich der 1760 geborene „Dombaßist und Klaviermeister“ Caspar Schweiger, der im Hause „Nr. 58 auf dem untern Graben“ wohnte¹³⁰⁾ und am 31. März 1810 sein Leben beschloß¹³¹⁾. Nach seinem Tod scheint die Bassistenstelle zunächst unbesetzt geblieben zu sein, da ihre Ausschreibung erst im Jahre 1812 erfolgte¹³²⁾. Als nächsten Baßsänger kennt man endlich einen Thomas Schimon, der schon 1801 ein Befähigungszeugnis als Trivialschullehrer erworben hatte, als Schulgehilfe in Grieskirchen (1802), Viechtenstein und Helmonsöd (1803), Sarleinsbach (1804), Pregarten (1805), Altenberg (1806) und Linz (St.-Matthias-Pfarrschule, April 1806 bis Ende 1814) tätig war, hierauf als „Kirchenbassist“ bis zum April 1821 in Glöggl's Diensten stand und erst mit diesem Zeitpunkt „vogteylich“ angestellt wurde¹³³⁾. Sein Wirken ist noch 1845 bezeugt. Schimon war zudem seit 1823 Mitglied des Linzer Musikvereines¹³⁴⁾.

Neben dem genannten Personal fungierten in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, wie auch schon früher¹³⁵⁾, Singknaben als Träger der Oberstimmen. Über die an sie gestellten Anforderungen sowie ihren Status erfährt man aus einer Stellenausschreibung vom August des Jahres 1801 Näheres¹³⁶⁾: Als Glöggl damals zwei Diskantisten und einen Altisten suchte, hatten die Bewerber eine „Probe ihrer hiezu nöthigen Fähigkeiten“ abzulegen; sie mußten „gut und richtig Noten lesen können, eine gute reine Stimme . . . und besonders gute Sitten haben“. Dafür wurde ihnen „ganze Verpflegung“ geboten, außerdem konnten sie „den weitem Unterricht in der Musik genießen“. Besonders bevorzugte man „Studierende, . . . um selben dadurch einen Beitrag zu ihren bessern Fortkommen im Studieren zu verschaffen“. Glöggl hatte zu diesem Zwecke eigens „mehrere Unterstützungsbeiträge jährlich“ bereitgestellt, die vor allem armen Bewerbern und Absolventen seiner Musikschule zugute kommen sollten. War keine Singknabenstelle frei, so konnten die Knaben „einstweilen bis zur Erledigung“ einer solchen „im Chore mitmusizieren“¹³⁷⁾. Ähnliche Anzeigen findet man auch in den Jahren 1803¹³⁸⁾ und 1812¹³⁹⁾. Später hat Glöggl statt der Knaben auch Mädchen, „welche sich mit einer guten Stimme, mit hinlänglicher Kenntniß im schnellen Notenlesen und einer reinen Aus-

sprache“ ausweisen konnten, aufgenommen¹⁴⁰). Ebenso verhielt es sich im Jahre 1821, doch wird nun nicht mehr ausdrücklich Ersatz für einen Singknaben, sondern lediglich eine „Discantistinn“ schlechthin gefordert¹⁴¹). Und damit dürfte der Anschluß an die vorgenannten, pfarrlich angestellten Sängerinnen gewonnen sein.

Neben den bisher angeführten Gesangskräften finden sich noch zwei Persönlichkeiten, die lediglich als Dom- bzw. Pfarrmusiker bezeichnet werden; vermutlich handelt es sich um Instrumentalisten. Der eine, Joseph Triendorfer (Triendorfer, geboren um 1774), läßt sich an Hand des offensichtlichen Aussterbens seiner Familie bis zu seinem eigenen Tod (1825) verfolgen¹⁴²), der zweite, Johann Lischka (Lispka) ist lediglich durch seine Mitgliedschaft beim Musikverein seit seiner Gründung bemerkenswert¹⁴³).

Außer diesem beamteten Personal haben selbstverständlich stets auch andere Musiker, vor allem die Gesellen des Turnermeisters, auf dem Kirchenchor mitgewirkt¹⁴⁴). Diese hatten außerdem die Aufgabe, „die höchsten Kirchenfeste des Jahres am Morgen durch die Instrumentalmusik-Produktionen... am Balkon des Rathauses“ zu eröffnen¹⁴⁵) oder etwa im Jahre 1802 bei einer feierlichen Tripelhochzeit die Brautpaare „unter dem Schall von Trompeten und Pauken“ zur Stadtpfarrkirche zu geleiten¹⁴⁶), aber auch „am Abende des Allerheiligen- und am Morgen des Allerseelentages... vom Balkone des Rathauses (früher vom Schmidthorthurme) mit Posaunen den Lebenden das ernste Memento mori“ zuzurufen¹⁴⁷).

Die bei der letztgenannten Gelegenheit zum Vortrag gebrachten kurzen, für drei oder vier Posaunen geschriebenen choralartigen Sätze, Equales genannt, entsprachen, wie man weiß, dem damaligen österreichischen Begräbnisbrauch¹⁴⁸) und haben in Linz eine durch etwa ein Halbjahrhundert verfolgbare Pflege gefunden. Sie beginnt mit den drei Equales für vier Posaunen, die Ludwig van Beethoven gelegentlich seines Linzer Aufenthaltes von 1812 auf Anregung von Franz Xaver Glöggel geschrieben hat¹⁴⁹) und die — das im Besitz von Beethovens Freund Tobias Haslinger (1787 — 1842) gewesene Autograph trug die Datierung „Linz den 2ten 9ber 1812“ — zweifellos dortselbst am Allerseelentag durch den Linzer Turnermeister und seine Gesellen zur Aufführung gelangten¹⁵⁰). In größerem Umfange pflegte in der Folgezeit der Linzer Dom- und Stadtpfarrtenorist Wenzel Lambel diese Gattung. In seinem Nachlaß finden

sich in Handschrift ein Equale für vier Posaunen (F-dur), op. 8; zwei Equale für vier Posaunen (Es-dur und C-dur), op. 9; eines für drei Posaunen (f-moll), op. 11 und eines für drei Posaunen (g-moll), op. 16. Ein nicht näher bekannter Otto Lambel, vielleicht ein Verwandter des eben Genannten, ist in der Musikaliensammlung des Oberösterreichischen Landesmuseums mit einem handschriftlichen Equale für vier Posaunen in c-moll, op. 10, vertreten. Auch diese Musizierform hat Anton Bruckner mit einem Werk bedacht, dessen Komposition allerdings noch in seine St. Florianer Stiftsorganistenzeit fällt. Es entstand im Jahre 1847, als die Mutter, Theresia Bruckner (1801 — 1860), dem Sohn das Ableben seiner Taufpatin Rosalia Mayrhofer (1770 — 1847) mitteilte und ist „mit seiner stellenweise weichlichen Sexten-Melodik . . . eines jener damals beliebten Stücke, die in St. Florian beim äußeren Stiftstore, wo die Leichen abgesetzt wurden, erklangen, bis der Priester die Einsegnung vornahm“¹⁵¹).

Als die Stadtturnerei, die nominell zwar noch bis zur Jahrhundertmitte existierte, immer mehr an Bedeutung verlor, wirkten andere Berufsmusiker, meist Mitglieder des Theaterorchesters, aber auch „Liebhaber“ bei den Kirchenmusikaufführungen mit. Dies bezeugt etwa ein Bericht über die Aufführung von Joseph Haydns „Schöpfungsmesse“ am Cäcilienfest (22. November) des Jahres 1811, der „von den hiesigen vorzüglicheren Dilletanten und Tonkünstlern“ als Ausführenden spricht¹⁵²). Auch 1812 werden Dilettanten ausdrücklich als Mitwirkende genannt¹⁵³). Später hat gelegentlich die „Gesellschaft der Musikfreunde“ kirchenmusikalische Aufführungen bestritten, wie dies etwa mit Mozarts „Requiem“ im Dom (6. Dezember 1824) nach dem Tode des Protektors Grafen von Kaunitz der Fall war¹⁵⁴). Ähnlich hielt es nahe der Jahrhundertmitte der neu gegründete Männergesangsverein, der im Oktober 1847 eine nicht näher genannte „Vocal-Messe“ in der nämlichen Kirche darbot¹⁵⁵).

Über die spezielle Pflege der Kirchenmusik in der Stadtpfarrkirche und im Dom weiß man wenig; lediglich bei besonderen Anlässen wird davon berichtet. So hört man von einem anlässlich der Publikation der erblichen Kaiserwürde am 14. Oktober 1804 im Dom „abgesungenen solennen Hochamt und Te Deum“¹⁵⁶), von einem am 15. August 1809 ebenfalls im Dom „mit möglichster Pracht und Feyerlichkeit“ abgesungenen Tedeum anlässlich Napoleons Geburts-

tag¹⁵⁷). Am 9. Februar 1812 wurde der Kaiser-Geburtstag „mit aller Feyerlichkeit durch ein Hochamt gefeyert, wobey die Messe vom Duschek in C mit aller Präcision von einem wohlbesetzten Orchester“ aufgeführt wurde¹⁵⁸). Dagegen erklang für den 1812 verstorbenen Obersten Karl Grafen von Bissingen-Nippenburg am 27. März 1812 ein Requiem von Franz Seraph Aumann, bei dem nicht weniger als 40 Musiker, darunter auch Dilettanten, mitwirkten¹⁵⁹); bald darauf, am 8. April 1812, gelangte Mozarts Requiem für Franz Xaver Glöggl's zwei Tage zuvor verstorbene Frau zur Aufführung¹⁵⁹).

Besonders feierlich beging man im nämlichen Jahre das Cäcilienfest im Dom. Eine Messe von Joseph Haydn, ein Graduale von Joseph Preindl und ein Offertorium von Mozart wurden von „mehr als 56 Musikern, und Dilettanten sehr gelungen executirt“. Als Solisten zeichneten sich die Linzer Dilettanten Kner (Tenor) und Schmatz (Violoncello) aus¹⁶⁰).

Ausführliche Berichte liegen auch über die Hundertjahrfeier der Dreifaltigkeitssäule am 8. Juni 1823 vor. Schon um 7 Uhr bliesen die Turner vom Schmidtorium festliche Fanfaren¹⁶¹). Eine Stunde später begann das von Domprobst und Stadtpfarrer Franz Xaver Ertl (gestorben 1837) zelebrierte feierliche Hochamt „bey einem wohlbesetzten Chore von 79 Musikern“¹⁶²). Beim Offertorium setzte der „allgemeine Opfergang“ ein, wobei jeder Teilnehmer das eigens neu aufgelegte Lied „Großer Gott, wir loben dich“ eingehändigt erhielt¹⁶³). Den Zug selbst eröffnete „ein Chor Trompeten und Pauken“, dann folgten die Normal- und Trivialschüler, abermals „eine Anzahl Trompeten und Pauken“, die Zünfte und dann „das große Vocal- und Instrumental-Musikchor von 111 Individuen, welches das von Herrn Capellmeister Schiedermayer componirte herrliche ‚Pange lingua‘ in feyerlich rührenden Tönen, während des ganzen Zuges, absang, wobey die andern drey Chöre mit abwechselten. Die Direction der sämmtlichen Musik während des Hochamtes und Prozession leitete der Herr Dom- und Stadtcapellmeister F. X. Glöggl mit großer Auszeichnung, und mit Darbiethung aller seiner musikalischen Instrumente ohne irgend eine Gratification dafür zu verlangen“. Auf die Musik folgte der Klerus, der Domprobst mit dem Allerheiligsten unter dem „Himmel“, Militär und Beamtschaft, „hinter ihnen wieder ein zahlreicher Musikchor“ und endlich das ganze Volk¹⁶⁴). Vor der Säule stimmte Ertl das Tedeum an, „das von Herrn Dom- und Stadtpfarr-Organisten

Schiedermayr in prachtvolle Instrumentalmusik gesetzt war“, worauf schließlich vom ganzen Volk das Lied „Großer Gott, wir loben dich“ abgesungen wurde. Daran schloß sich „der heil. Segen unter dem vereinten Klange aller Musikchöre“, anschließend beendete in der Kirche „ein nachmahliger heil. Segen, unter Begleitung der Musik, und endlich der gewöhnliche dreyfache Trompeten- und Paukenschall kurz vor 12 Uhr die ganze vormittägige Feyer“¹⁶⁵). Bei einer abendlichen Nachfeier wechselte „wieder das Lied: ‚Großer Gott! wir loben dich!‘ &c., Gebethe, Musikchöre und ein bekanntes Wallfahrtslied in seiner kunstlosen aber nicht ungefälligen Melodie mitsammen ab“¹⁶⁶), während vom „angemessen beleuchteten Schmidthorthurm herab ... von Zeit zu Zeit Trompeten- und Paukenschall“ ertönte¹⁶⁷). Und noch durch weitere acht Tage fanden allabendlich an der Säule von „Musik und Geschützesdonner“ beschlossene Betandachten statt¹⁶⁸). Glöggl aber hielt sich für verpflichtet, „den P. T. Musik-Dilettanten und Dilettantinnen, den gebührenden Dank für die gefällige Mitwirkung und Unterstützung bey der Jubelfeyer am 8. Juny d. J., wodurch er im Stande war, dieses Fest mit einem Musikchore von bey nahe 200 Personen zu verherrlichen“, auszusprechen¹⁶⁹).

In bescheidenerem Rahmen gestaltete sich kurz darauf, am 25. September 1823, die Weihe der neuen Stadtpfarr-Turmkuppel, bei der ebenfalls „Musikchöre“ und „Kanonendonner“ erschollen¹⁷⁰). Bei der Einweihung des Kreuzweges am Kalvarienberg im Jahre 1850 marschierte die Prozession „unter kirchlichem Gesange“ und während der vom Guardian der Kapuziner in der Kalvarienbergkirche gelesenen Messe ertönte „in und außer der Kirche aus vielen hundert andächtigen Herzen das ewig schöne und immer neue Fastenlied ‚Laß mich deine Leiden singen““¹⁷¹). Ebenso wirkte bei den alljährlichen Fronleichnamsprozessionen stets „die Dom-Musikkapelle mit Instrumentalmusik und Gesang“ mit ¹⁷²).

Über die Pflege der Musik an anderen Linzer Gotteshäusern sei nur das Wichtigste mitgeteilt. Da verdient zunächst die 1808 im Inneren renovierte Ex-Minoritenkirche als Expositur der Stadtpfarre Beachtung, in der unter anderem die Schulgottesdienste für die Normalhauptschule, die Stadtpfarrschule und das Lyzeum gehalten wurden¹⁷³). Diese „akademischen“ Gottesdienste, für die u. a. Johann Baptist Schiedermayr und Johann Nepomuk Adalbert Maxandt deutsche Messen geschrieben hatten¹⁷⁴), wurden nach län-

gerer Unterbrechung im Jahre 1826 wieder aufgenommen, wobei die obderennsischen Stände die erforderlichen Auslagen für das Orgelspiel übernahmen¹⁷⁵). 1845 erklärten sich die Stände neuerdings zur Deckung der erwachsenden Kosten bereit¹⁷⁶), schränkten die Genehmigung zur Abhaltung der Schulgottesdienste jedoch 1852 soweit ein, „dass das Benützungsrecht der Stände rücksichtlich des Oratoriums für Gottesdienste ohne figurirte Musik nicht beirrt werde“¹⁷⁷).

Über den Bau einer neuen Orgel für diese Kirche verhandelte schon 1837 der Kirchenvorsteher Abbé Luigi Tomazzoli vergeblich mit der Landesbehörde¹⁷⁸). Erst 1851 entschloß sich diese, zunächst „die Zulässigkeit der Aufstellung dieser Orgel commissionell erheben zu lassen“. Da hiebei „die Zweckmäßigkeit und Nothwendigkeit der Aufstellung dieser Orgel als begründet erkannt worden“, genehmigte man anfangs 1852 hiefür einen einmaligen Beitrag von 1000 fl. „unter Ablehnung jedes Anspruches auf Erhaltungs- und Reparaturkosten“¹⁷⁹).

In der Minoritenkirche fand am 1. September 1827 der kirchliche Teil der Fünfzigjahrfeier der Normalhauptschule statt, in deren Rahmen Glöggel mit der durch Musikvereinsmitglieder verstärkten Stadtpfarrmusik die Messe in C-dur, op. 86, von Beethoven und ein Tedeum von Franz Anton Hoffmeister (1754 — 1812) musizierte¹⁸⁰). Später hat der Landesbeamte Johann August Dürrenberger (1800 — 1880)¹⁸¹) dort die Kirchenmusik geleitet und als Musiklehrer der Präparanden mit denselben Messen von Haydn und Mozart zur Aufführung gebracht¹⁸²).

In der St.-Matthias-Pfarrkirche leitete Anton Mayer (1780 bis 1854) die Kirchenmusik und bewirkte „durch seine Veranstaltungen, . . . daß an Sonn- und Festtagen der größte Theil der Musikfreunde dahin strömt“¹⁸³). Auch bei der Eröffnung des neuen Priesterseminars am 6. November 1806 las der damalige Domdechant Franz Xaver Ertl die Messe „unter Musikbegleitung eines wohlbesetzten Orchesters“¹⁸⁴). In der Karmelitenkirche fand unter Glöggels Leitung am 1. Juni 1810 eine Totenfeier für Joseph Haydn statt¹⁸⁵) — die Linzer Zeitung hatte schon am 9. Juni 1809 einen Nachruf an ihn als Leitartikel geboten¹⁸⁶). Als Organist wirkte dort Anton Glöggel (1798 — 1814), „ein für die Tonkunst hoffnungsvoller Jüngling“, der in Prag als Jäger bei einem Freikorps fiel, „wozu ihn ächter Patriotismus zog“¹⁸⁷). Die Orgel der genannten Kirche war um diese Zeit

im Sinne Georg Joseph Voglers „simplifiziert“ worden, sodaß das Hauptmanual und das Pedal mit je sechs Registern und zusammen 468 Pfeifen nach dem Umbau eine größere Tonfülle entwickelt haben soll, als dies vorher von 1242 Pfeifen, „theils Dubbletten theils zischenden winzigen Schreiern“ bewirkt werden konnte¹⁸⁸). Als Vogler schließlich im März 1813 persönlich in Linz weilte und auf dieser Orgel konzertierte¹⁸⁹), setzte er in das Werk zwei neue Stimmen ein, „welche beide als Solo-Register und als ergänzende zum vollen Werke grosse Wirkung thun. Eines läßt auf dem Hauptmanual, dessen tiefste Stimme der Prinzipal acht Fuss war, einen 16füßigen Untersatz ertönen, der mit dem Principal allein gepaart eine sehr männliche fagotartige Veränderung erzeugt, das ganze Werk aber kräftig unterstützt. Das andere dringt bei voller Stärke noch immer durch, und spielt man es mit der 4füßigen Flöte, so ertönt ein reizendes Glockenspiel“¹⁸⁸).

In der Ursulinenkirche fand 1811 unter der Leitung von Franz Xaver Glöggel die Feier des Geburtstages der Gemahlin Franz II. „mit einem feyerlichen Hochamte“ statt¹⁹⁰). Ebenso hielt man es bei der fünfzigsten Wiederkehr des Profeß der Oberin M. Ursula, geb. Freiin von Pauer, am 7. August 1815. Domprobst Ertl las das Hochamt in der Klosterkirche, „wobei viele Dilettanten der Stadt beim Gesange und der Instrumentalmusik“ mitwirkten¹⁹¹). An der Elisabethinerinnenkirche versah seit 1831 Ch. Maria Klara vom Willen Gottes (recte Maria Präkl) neben ihrer Funktion als Konventswäschmeisterin das Organistenamt¹⁹²); in letztgenannter Funktion folgte ihr 1837 Ch. Maria Michaela von der Gerechtigkeit Gottes (recte Maria Klara Grietler)¹⁹³).

EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK

Vom Jahre 1783 an, dem Zeitpunkt, da nach dem Toleranzpatent Josephs II. der Protestantismus zum erstenmal seit 160 Jahren in Linz wieder öffentlich in Erscheinung trat, wurde die evangelische Bevölkerung der Landeshauptstadt zunächst von der evangelischen Gemeinde Thening aus geistlich betreut¹⁹⁴). Im Jahre 1827 faßte man nun den Beschluß zur pfarrlichen Verselbständigung und trat am 1. März 1828 mit einer Eingabe um Bewilligung zu einem Kirchenbau und zur Anstellung eines Seelsorgers an die Landesregierung

heran¹⁹⁵). Schon damals hatten die Proponenten auch die Berufung eines Kantors im Auge, dessen Gehalt mit zweihundert Gulden präliminiert war¹⁹⁶). In einem neuerlichen Gesuch vom 3. März 1835 findet sich unter den zur Einrichtung des Gotteshauses vorgesehenen Objekten auch eine Orgel veranschlagt¹⁹⁷). Im April 1842 konnte endlich der Bau der Kirche beginnen, zwei Jahre später war er „bis auf die Orgel, welche der Orgelbauer W. J. Wilhelm noch in Arbeit“ hatte, vollendet¹⁹⁸). Die Einweihung der neuen Kultstätte erfolgte am 20. Oktober 1844, dem Sonntag nach dem Toleranzfest. Trotz dem Fehlen der Orgel war die Feier reich mit Musik ausgestattet. Ein stark besetzter Chor sang zunächst a capella den vierstimmigen Choral „Wir gläuben all' an einen Gott“ in der Fassung von Bernhard Christian Ludwig Natorps (1774 — 1846) „Choralbuch für die evangelischen Kirchen“ (Essen 1829), dann trat die Geistlichkeit unter den Klängen des von Posaunen begleiteten und auf die Melodie „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ gesungenen Chorals „O heiliger Geist, zeuch in uns ein“ aus der Sakristei. Ebenfalls mit Posaunenbegleitung kam nach dem eigentlichen Weiheakt der Choral „Jehova, deinen Namen“ in der Bearbeitung von Justin Heinrich Knechts (1752 — 1817) „Vollständigem württembergischen Choralbuch“ (Stuttgart 1816) zum Vortrag. An die Weihegebete schloß sich, vom Pfarrer angestimmt und vom Chor und Volk fortgesetzt, der Choral „Sei Lob und Ehr“. Auch während anschließender Spende des Abendmahles durch die Pastoren Bernhard Friedrich Wehrenpfennig aus Gosau und Jakob Ernst Koch aus Wallern sang der Chor „Die ihr seine Laufbahn lauft“ auf die Weise „Jesus meine Zuversicht“. Den Abschluß der Feier bildete schließlich ein von Wehrenpfennig gedichteter Hymnus für Chor und Instrumentalbegleitung sowie der posauenbegleitete Choral „Nun danket alle Gott“¹⁹⁹).

Als — gleichzeitig mit Lehrverpflichtung aufgenommener — Kantor der jungen Gemeinde fungierte seit 1846 der aus Ödenburg kommende Präparand Karl Süßmann²⁰⁰), dem zwei Jahre später der gleichzeitig als Theaterkapellmeister tätige Gustav Neubert folgte²⁰¹); auch er hat „den evangelischen Kindern den nöthigen Gesang- und Elementar-Unterricht . . . ertheilt“²⁰²). Von 1852 bis 1856 versah Theodor Abendroth das Kantorat²⁰³); zu seinem Nachfolger, Josef Hoffmann, war bekanntlich Anton Bruckner im Verlauf seines zwölfjährigen Linzer Wirkens in Beziehung getreten²⁰⁴).

KONZERTWESEN

Wenn man den Stimmen älterer Reiseschriftsteller und Lokalhistoriker Glauben schenkt, muß das Linzer Konzertwesen noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts sehr im argen gelegen sein. „Musikalische Akademien giebt es in Linz sehr wenige, ich habe eine durch Zufall gehört aber obgleich ich die Tonkunst sehr liebe, so wollte ich mich doch lieber durch Reminiszenzen meines lieben Mozarts unterhalten, als auf eine solche Art erinnert werden, wie man Musikstücke nicht Exequieren soll“, schreibt etwa der Reisende Fischer²⁰⁵). „Musik . . . hört man hier selten, die wenigen Concerte im Theater ausgenommen“, meint Gottlob Heinrich Heinse²⁰⁶) und findet dies um so merkwürdiger, als „in Linz gleichwohl viel Liebhaberey für Musik ist, und Böhmen so nahe liegt“. Ja, selbst ein Linzer musikalisches Fachorgan äußert sich im Jahre 1812 noch ziemlich pessimistisch: „Ein stehendes öffentliches Winterconcert, wie in andern auch kleinern Städten erhält sich hier nicht“²⁰⁷). Und 1817 kann man gar lesen, daß in keiner „Provinzial Hauptstadt . . . der Musikzustand so unbedeutend seyn könne, wie hier“, wo man „nie eine vollständige Musik höre“²⁰⁸).

Gegen derartige Stimmen hat schon Glöggel protestiert. Ist auch seine Behauptung, „daß beinahe kein Ort zu finden ist, der nur einigermaßen mit Linz im Verhältnisse steht, wo die Musik von einzelnen Individuen so kultivirt wird, als eben in Linz“²⁰⁹) nur als Produkt eines lokalpatriotisch erregten Gemütes zu werten, so steht immerhin doch fest, daß es um das Linzer Konzertwesen nicht so düster stand, wie es unsere Gewährsmänner gesehen haben. Seine Anfänge lassen sich ja bekanntlich bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen²¹⁰), wobei sich der Typ des Virtuosenkonzertes²¹¹) als wesentlich früher eingebürgert erweist als die von Musikgesellschaften getragene Form des Orchesterkonzertes²¹²).

VIRTUOSENKONZERTE

Der erste reisende Virtuose, von dessen Auftreten in Linz man weiß, war kein Geringerer als Wolfgang Amadeus Mozart. 1762 hat das sechsjährige Wunderkind unter dem Patronat des Grafen Schlick zum erstenmal daselbst konzertiert²¹³). Dürfte es sich da noch um ein Auftreten in privatem Kreis und vor geladenen Gästen

gehandelt haben, so veranstaltete der Meister bei seinem dritten Linzer Aufenthalt im Jahre 1783 am 4. November eine große öffentliche Akademie, in deren Rahmen er u. a. seine dem Grafen Joseph Anton von Thun (1711 — 1788) gewidmete Symphonie in C - dur (K. V. 425) sowie eine Symphonie von Michael Haydn (Perger 16), zu der er für den besonderen Zweck eine neue, langsame Einleitung (K. V. 425 a) komponiert hatte²¹⁴), zur Aufführung brachte²¹⁵). Veranstaltungsort war damals ebenso wie meist auch noch im 19. Jahrhundert das ständische Theater. Dort war auch 1784 die weitgereiste blinde Pianistin Maria Theresia Paradis (1759 — 1824) aufgetreten²¹⁶), hatte 1791 Marianna Kirchgessner (1770 — 1809) ihre Glasharmonika erklingen lassen²¹⁷) und 1795 Konstanze Mozart (1762 — 1842) als Sängerin gastiert²¹⁸).

Im 19. Jahrhundert nimmt nun die Abfolge der Virtuosenkonzerte wesentlich an Dichte zu. So ließen sich etwa am 9. November 1803 die „chursächsischen Kammervirtuosen“ Molkus und Mikhe im Anschluß an eine gelegentlich der Anwesenheit der in Begleitung hoher Militärs von Budweis kommenden Erzherzoge Johann und Ludwig gegebenen „Freykomödie“ auf dem Waldhorn und dem Violoncello „mit einstimmigen Beifall“ hören²¹⁹). Und als „Madame Pinton“ und der Kastrat Giuseppe (?) Todi im Zuge einer Reise die Stadt Linz berührten, veranstalteten sie im ständischen Redoutensaal am 10. November 1806 „ein großes Vokal-Concerz“²²⁰). Dann zeigte etwa der Linzer „Tonkünstler“ und Komponist²²¹) Michael Bohdanowicz, eines der zahlreichen Kinder des ob seiner musikalischen Clownerien denkwürdigen polnischen Charlatans Basilius Bohdanowicz (um 1754 bis 1817), eine „große musikalische Akademie“ im ständischen Theater für den 15. November 1807 an²²²), wobei „nebst mehrern Arien, Serien, Duetten, Terzetten und Quartetten der berühmtesten Meister Zwey der seltensten musikalischen Originalien von der Erfindung und Composizion seines Vaters Basilius Bohdanowicz producirt werden, welche schon vielmalen in der Residenzstadt Wien, und andern Hauptstädten mit allgemeinem Beifalle gegeben worden sind“. Eine dieser „Originalien“, die also schon früher Vater Basilius mit seinen Sprößlingen den staunenden Zuhörern vorgesetzt hatte, bot auch der Sohn und beschrieb sie in seiner Ankündigung also: „Es werden die Gebrüder Michael und Franz Bohdanowicz, dann Hr. Joseph Glöggel, folglich drey Personen auf einer einzigen gewöhnlichen Violin eine starke

Original-Violin-Sonate à tre von der Erfindung, und Composition des Vaters Bohdanowicz immer zugleich spielen. Diese Sonate besteht I. aus einem Allegro; II. einem Menuett mit Trio, und III. aus einem deutschen Rondo mit Variazionen...²²³⁾. Wenige Tage später, am 18. November, gab „Demoiselle Weber aus Berlin, die rühmlichst bekannte Tonkünstlerin auf der Harfe“ ebenfalls im Theater eine — nun wieder seriöse — Akademie²²⁴⁾.

Besonders eingehend ist man über die Konzerte der Jahre 1812 und 1813 informiert — ein Umstand, der nicht nur dem aufblühenden Konzertleben, sondern auch dem Erscheinen eines musikalischen Fachblattes in der Landeshauptstadt zu danken ist²²⁵⁾, in dem all diese Ereignisse angezeigt oder besprochen wurden.

Zunächst gab „der hier durchreisende Künstler“ Hr. F. Janzen²²⁶⁾ am 24. März im Redoutensaal eine Akademie. Er spielte „theils auf dem Fortepiano, theils auf der Violine; auf jenem ein Solo; auf der Violin ein Concert nebst Variationen von Hrn. Rode, und ein Adagio nebst Polonaise. Der großen Fertigkeit und Sicherheit dieses gebildeten gefälligen Künstlers auf beiden Instrumenten, vorzüglich aber auf dem letzten“ ließen Publikum und Kritik „alle Gerechtigkeit wiederfahren“, wenngleich letztere seine Einreihung unter die „besseren Künstler“ noch von längerem Studium abhängig machte. Die Eigenart seines Violinspiels, das „freilich nicht zu sehr brillantirt, ... aber einen machtvollen und im Adagio schmelzenden Ton erzeugt“, fand der Rezensent besonders bemerkenswert²²⁷⁾.

Am 19. Juli weilte abermals ein junger Künstler, der dreizehnjährige Wiener Flötist Joseph Wolfram (geb. 1798) nach seiner Rückkehr aus Rußland in Linz und gab ein Konzert, das „ungeachtet an diesem Tag ein seltener schöner Abend war, ... doch mit einem zahlreichen Besuche, und mit allem Beifalle beehrt“ wurde. Neben einer Symphonie in D-dur von Mozart und einer in Es-dur von Franz Krommer (1759 — 1831) — gespielt wohl von der Ammerling-Wagnerschen „Gesellschaft der Musikfreunde“²²⁸⁾ — blies der junge Virtuose ein Flötenkonzert des Johann-Christoph-Friedrich-Bach-Schülers August Eberhard Müller (1767 — 1817), ein Variationenwerk und eine „Concertant-Polonaise“ mit Begleitung. Die Fachpresse zählte ihn „nicht unter jene ... die nur ihre Virtuosität in einigen einstudirten Concerten zeigen, deren es so viele jetzt giebt: er spielt nicht nur seine Concerte mit Ausdruck, Geläufigkeit, Zartheit und Sicherheit des Tones, sondern trägt auch fremde, nie gese-

hene Tonstücke mit Delikatesse und Genauigkeit vor. Wird er sich durch längere Uebung auch das Staccato und die Doppelzunge eigen machen, so wird er sich zum Rang der ersten Flötenspieler erheben²²⁹).

Im Herbst veranstaltete zunächst Johann Nepomuk Wozet, Dom- und Stadtkapellmeister, Komponist und Bassethorn-Bläser aus Budweis am 5. September ein Konzert, in dem auch die Passauer Sängerin Nanette Schwarz, eine Schülerin des von 1788 bis 1796 in Salzburger Diensten stehenden Tenoristen und Kammer-Virtuosen Gioseffo Tomaselli, der Linzer Theatersänger Ruess sowie „Dem. Fani Scharf, eine fremde Dilettantin“ mitwirkten. Wozet ließ ein Bassethorn-Konzert hören, in dem er zwar „den ganzen Umfang dieses Instrumentes“ zeigen konnte, das aber lediglich „ein paar gute Passagen, die sich . . . immer wiederholten“ enthielt. Nanette Schwarz, die „mit einer reinen angenehmen Stimme . . . auch einen edlen Vortrag“ verband, sang eine Arie des portugiesischen Opernkomponisten Marcos Antonio Portogallo (1762 — 1830) und — zusammen mit Ruess — ein Duett. Und Fani Scharf bot „mit vieler Fertigkeit“ ein Klavierkonzert von Mozart²³⁰).

Der 21. September brachte das schon früher angekündigte²³¹), wenig erfolgreiche Auftreten der Grazer „Tonkünstler“ M. Leonhard und J. Mozatti im Linzer Theater. Ersterer hatte „nach dem Urtheile der Kunstverständigen . . . auf der Violin allerdings viele Fertigkeit, sein Ligato und Staccato im Allegro“ war „angenehm und rein“, im Adagio stand er jedoch „manchen, selbst minderfertigen Violinspielern nach“. Über seinen Kollegen fällt die Kritik ein vernichtendes Urteil: „Von dem Gesang des Hrn. Mozatti läßt sich weiter nichts sagen, als daß er eben gesungen habe“²³²).

Wenige Tage später, am 5. Oktober 1812, konnte die „Musikalische Zeitung“ ihren Lesern das Eintreffen des „Orpheus“ und „größten musikalischen Dichters“ der Zeit, Ludwig van Beethovens melden²³³). Ihre Hoffnung auf ein öffentliches Konzert des Meisters ging jedoch bekanntlich nicht in Erfüllung; lediglich „ein kleiner Zirkel“ konnte sein Klavierspiel in einem Hauskonzert bei Graf Ludwig Nikolaus Dönhoff (1769 — 1838) bewundern²³⁴).

Schon im Februar 1813 meldete das Linzer Blatt seinen Lesern das Nahen eines weiteren illustren Gastes. „Sichern Nachrichten zufolge“ hatte „der großherzogl. Hessische geistliche Geheimrath“ Abbé Georg Joseph Vogler (1749 — 1814) „eine Kunstreise nach

Wien“ angetreten²³⁵). Bald darauf, am 12. März, traf er tatsächlich in Linz ein, übernachtete bei Glögg²³⁶) und setzte tags darauf seine Reise fort, allerdings nicht ohne auf der nach seinem System schon früher simplifizierten Orgel der Karmelitenkirche²³⁷) zugunsten der „Gesellschaft adeliger Frauen“ ein „Concert spirituel“ gegeben zu haben²³⁸). „Der hohe Adel, ein gebildetes Publikum aller Stände hat durch einen zahlreichen Besuch, durch eine ruhige Empfänglichkeit für die Schönheiten seines Spiels, bewiesen, wie sehr es in der Würdigung fremden Verdienstes sich selbst zu ehren wisse, und wie hochherzig es gerne jede Gelegenheit benützt, durch eine wohlthätige Spende das Elend ihrer armen Mitbrüder zu lindern, welche ein strenger Winter, und so manche versiegte Nahrungsquelle ungemain vermehret hatten“²³⁹). Über das Programm dieses der Vogler-Literatur unbekannten Konzertes informiert der Bericht eines Wiener Fachorganes²⁴⁰):

I. Abtheilung 1) Marsch der Seraphinen-Ordens-Ritter in Stockholm. 2) Marokanische Melodie des Glaubens-Bekennnißes, das in Afrika beim Leichenkondukt gesungen wird. 3) Benedicamus Domino kontrapunktirt. II. Abtheilung. 1) Flöten-Konzert, Allegro-Andante-Rondo. 2) Barcarolle de Venise, Lied eines Venezianischen Bootsmannes. 3) Händels Haleluja zu 2 Themata, fugiert mit einem noch einverleibten dritten Thema. 4) Jerichos Belagerung, a) Israels Gebet zu Jehova, b) Trompeten-Schall, c) Umstürzen der Mauern, d) Siegreicher Einzug.

Konzerte mit ganz ähnlichem Programm gab Vogler bald darauf in der evangelischen Kirche zu Wien (9. April und 4. Mai 1813)²⁴¹) und — auf seiner Rückreise — in der St.-Peters-Kirche zu Salzburg (17. Juli 1813)²⁴²), deren Orgel er acht Jahre zuvor simplifiziert hatte²⁴³).

Nach längerer Pause ließ sich am 10. Oktober 1817 das Mitglied der „Accademia filarmonica di Bologna“, Elisabetta Coda von der italienischen Oper zu Paris in einem großen „Vocal- und Instrumental-Concert“ hören²⁴⁴), in dem auch der Kapellmeister des in Linz garnisonierten Regiments „Großherzog von Baden“ als Solist auf dem Englisch-Horn mitwirkte. Das Orchester bildeten vorwiegend Dilettanten, „denen man aus Mangel mehrerer Übung die Präcision, die hiebey erfordert wird, nicht zumuthen kann“. Das für derartige Veranstaltungen charakteristische „Mischprogramm“

sei hier zugleich mit Kritiken von lakonischer Kürze nach einer Wiener Quelle mitgeteilt²⁴⁵):

1) Ouverture aus Tancredi (Mittelmässig) es fehlten hierbey die Fagotte, Trompeten und Pauken, welche durch den Flügel ersetzt seyn sollten. 2) Arie, von Portogallo (per queste amare), gesungen von Dlle. Coda (sehr gut). 3) Symphonie. 4) Terzett von Cimarosa, gesungen von Dlle. Coda, Herrn Posch (Tenor) und Herrn Linder (Bass). 5) Variationen über das Thema: Nel cor piu, nach der Gesangsweise der Mad. Catalani, mit eigener Clavierbegleitung von Dlle. Coda vorgetragen (vortrefflich). 6) Solo auf dem englischen Horn, gespielt von dem Herrn Capellmeister des Grossherzogs von Badenschen Regiments (gut). 7) Grosse Arie aus Semiramis (son regina), von Dlle. Coda vorgetragen (sehr gut).

Aus dem Jahre 1820 ist endlich das Auftreten des vierzehnjährigen Prager Pianisten Vinzenz Kramer zu nennen, der auf seiner Durchreise von Wien nach München im Mai den Linzern „einen vergnügten Abend“ verschaffte. Er „gab im Theater unter den Zwischenacten ein Clavier-Concert und stellte das Publicum theils durch die Wahl seiner Musik-Stücke, theils durch seine besondere Fertigkeit und durch seinen richtigen Vortrag zufrieden“²⁴⁶). Kritischer urteilt ein Wiener Bericht über sein Auftreten, der ein „Concert von Herrn Dussek“ und „Variationen von Herrn Ries, welche aber mehr den Charakter einer Phantasie“ hatten, aus dem Programm hervorhebt. „Des jungen Künstlers Fertigkeit und sicherer Anschlag der Tasten, ist zu bewundern. Das ist aber auch alles“²⁴⁷).

Damit ist unsere Betrachtung bis zur Geburtsstunde des Linzer Musikvereines vorgerückt. Das Virtuosenkonzert tritt mit diesem Zeitpunkt in Linz stark in den Hintergrund und muß dem Liebhaberkonzert das Feld räumen.

LIEBHABERKONZERTE

Das bürgerliche Konzertwesen entsteht in Linz mit etwa 1785 — zunächst neben gleichartigen öffentlichen Veranstaltungen des Adels — zwar später als in Wien (1772)²⁴⁸) oder Graz (um 1778)²⁴⁹), immerhin aber früher als etwa in Innsbruck (1787)²⁵⁰), Klagenfurt²⁵¹) und Salzburg (1811)²⁵²) oder etwa in den deutschen Städten

Solingen (1822)²⁵³), Münster (um 1830)²⁵⁴) u. a. m.²⁵⁵). Es ist — und dies ist besonders bemerkenswert — schon damals vereinsmäßig organisiert. Denn die „bürgerlichen Liebhaber“²⁵⁶), die 1785 (unter Franz Xaver Glöggl's Leitung?) wohl ihr erstes öffentliches Konzert veranstalteten, dessen Erträgnisse dem im Vorjahr errichteten Linzer Armenhaus zugute kommen sollten²⁵⁷), die Musiker, mit denen Glöggl im Jahre 1786 ein Konzert zum Wohl der durch eine Überschwemmung geschädigten Linzer Bürger veranstaltete²⁵⁸), waren ohne Zweifel Mitglieder jener 1793 als schon bekannt bezeichneten „Linzerischen Musik-Liebhaber Gesellschaft“, deren Existenz der Forschung bisher vollkommen unbekannt war und für die bis zur Gegenwart ein einziges kostbares Dokument zeugt: Eine handschriftlich mit 12. März 1793 datierte „Anzeige an das Publikum“²⁵⁹), der zufolge „die schon bekannte hiesige Linzerische Musik-Liebhaber Gesellschaft, angefeuert von reinsten Patriotismus und herzlicher Liebe zu dem besten Fürsten beschlossen“ hatte „das Singspiel la Pastorella nobile; das adeliche Bauern Mädchen“²⁶⁰), am 18ten 20ten und 23ten dieses Monats März auf der landschaftlichen Schaubühne aufzuführen; die Einnahmen aber aller 3 Vorstellungen dem besten Fürsten, als einen Kriegsbeitrag zu Füßen zu legen“.

Nach den Linzer Dilettanten haben sich dank der Initiative Glöggl's im Jahre 1798 auch die ortsansässigen Berufsmusiker in einer Organisation zusammengeschlossen²⁶¹). Der Hauptzweck dieser als „Tonkünstler-Gesellschaft“ bezeichneten und der 1772 von Florian Leopold Gassmann (1729 — 1774) ins Leben gerufenen Wiener Tonkünstler-Societät²⁶²) nachgebildeten Vereinigung war die Errichtung und Unterhaltung eines Musikerwitwen- und -waisenfonds. Die „allerhöchste Hofbestätigung“ für ihn erfolgte im Jahre 1801, worauf „alle jene Tonkünstler, welche bestimmt angestellt sind, und sich vorzüglich von dieser Kunst ernähren, zum Beitritt eingeladen wurden“²⁶³). Die wichtigsten Punkte der Statuten besagten, daß „1.) zur Aufnahme vorzüglich die hiesigen Dom-Musici geeignet sind“²⁶⁴), außerdem aber auch andere Tonkünstler vom Lande ob der Enns gegen die bestimmte Einlage und jährl. Beiträge angenommen werden. 2.) Genießen vorzüglich deren Wittwen und Kinder eine jährl. Pension nach Maaßgabe der fallenden Zinsen nach einem bestimmten Plane. 3.) Werden zum Behuf dessen jährlich 3 Akademien, und ein Ball gegeben, wovon die Einnahmen nach Abzug der Unkosten zu Kapital gemacht werden“²⁶⁵).

Konzerte zum Wohle dieser Pensionsanstalt erwähnt schon der erste Linzer Musikbericht aus dem Jahre 1799²⁶⁶); sie fanden also wohl schon seit dem Gründungsjahr des Fonds statt. Nach der kaiserlichen Genehmigung dieses Institutes brachte Glöggl zunächst am 26. Juli 1801 Haydns „Schöpfung“ zur Aufführung, wobei „das Orchester jetzt nicht minder als das erstemal“ — gemeint ist damit wohl die Linzer Erstaufführung im Jahre 1799 oder 1800²⁶⁷) — besetzt werden sollte und die Veranstaltung „zur Bequemlichkeit und um das Vergnügen der Abendspaziergänge nicht zu stören“ schon für fünf Uhr nachmittags angesetzt war²⁶⁸). Eine Wiederholung erfolgte dann „auf vieles Verlangen“ am 23. Dezember 1801²⁶⁹). Es war für die nächsten Jahre die letzte Aufführung, „weil man für die Folge schon mit neuern eben so vortrefflichen Werken versehen“ war²⁷⁰). Tatsächlich boten die beiden Fonds-Konzerte des Folgejahres zwei Novitäten, Joseph Haydns „Sieben Worte des Erlösers am Kreuze“ (13. April 1802)²⁷¹) und — als Erstaufführung — „Die Jahreszeiten“ (23. Dezember 1802)²⁷²). Am 5. September 1803 wohnten einem der Konzerte im Rathaus-Festsaal die Erzherzogin Elisabeth und Amalia, Herzogin von Parma, bei. Unter Glöggl's Leitung erklang ein buntes Mischprogramm. Auf die Ouvertüre zur Oper „Maria von Montalban“ von Peter von Winter (1754 — 1825) folgte eine Klaviersonate, gespielt von „Mlle. Sauer“, einer zwölfjährigen Dilettantin, eine von Madame Jacobi gesungene Sopran-Arie Domenico Cimarosas (1749 — 1801), eine Baß-Arie von Marcos Antonio Portogallo, gesungen von Kner und eine Ouvertüre von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761 — 1817)²⁷³).

Wie bei allen früheren Fondskonzerten, so haben also auch bei der letztgenannten Veranstaltung neben Berufsmusikern Dilettanten mitgewirkt. Ein Bericht des Jahres 1803 nennt sie alle, die „so gefällig zur Unterstützung öffentlicher Musikanstalten“ waren und sich durch ihre Leistungen besonders auszeichneten: „Die Frau von Spaun²⁷⁴) mit ihrer schönen angenehmen Altstimme; Herr Leopold Kliemstein²⁷⁵) auf dem Fortepiano und Orgel im ernsten Style und Generalbaße; Herr Runschik auf der Violine durch seinen soliden Vortrag in Quartetten; Herr Jammek auf dem Violoncello; Herr Haizerath auf dem Fortepiano im eleganten Style durch seine Fertigkeit, und Ausdruck“²⁷⁶). Das Konzert vom 5. September 1803 sah zudem noch die Mitwirkung der „Banda“ des damals in Linz in Garnison liegenden Steinschen Regimentes²⁷⁷).

Zur weiteren Hebung der Fondskasse hat Glöggl statutengemäß auch Ballveranstaltungen arrangiert, von denen eine am 18. Oktober 1801 stattfand²⁷⁸).

Gleich den vorgenannten Körperschaften hat auch die Linzer „Gesellschaft adeliger Damen zur Beförderung des Guten und Nützlichen“ mit Fürstin Friderika Sophia Antonia von Lamberg, geb. Prinzessin Oettingen-Wallerstein (1776 — 1831) an der Spitze²⁷⁹) öffentliche Konzerte in karitativem Interesse veranstaltet. Dieser Fall trat zum erstenmal mit einer von Glöggl geleiteten und von seinen Gesellen sowie zahlreichen Dilettanten gebotenen „Schöpfungs“-Aufführung vom 22. März 1812 ein zugunsten der von der Gesellschaft „unterstützt werdenden Hausarmen besonderer Gattung, und der, durch den Drang der Zeitverhältnisse bei ihren Fonden zurückgesetzten öffentlichen Anstalten“²⁸⁰). Auch am 15. April 1816 gab eine „Gesellschaft von Musikfreunden“ auf Veranlassung der adeligen Damen „eine große musikalische Produktion im Redoutensaale“, deren Ertrag von 231 fl. dem Elisabethinerinnen-Spital und der Ursulinen-Mädchenlehranstalt „zur besseren Existenz während der damals herrschenden Theuerung“ übergeben wurde²⁸¹). Schon im Jahre 1813 hat Glöggl überdies der adeligen Damengesellschaft den Reinertrag des zweiten Jahrganges der „Musikalischen Zeitung für die oesterreichischen Staaten“ zur Verfügung gestellt²⁸²).

In Parallele zu dem vorerwähnten Musikerwitwen- und -weisenfonds entstand im Jahre 1816 das „Pensions-Institut für die Witwen und Waisen sämtlicher Schullehrer der Linzer-Diöcese“, zu dessen Gunsten „Gönner und Freunde des Lehramtes“ wiederholt Oratorienkonzerte veranstalteten. Die erste dieser Aufführungen am 28. März 1820, Beethovens „Christus am Ölberg“, bei der „mehr als 170 Dilettanten“ mitwirkten²⁸³), war bekanntlich eines der auslösenden Momente für die Gründung des Linzer Musikvereines²⁸⁴). Sechs Jahre später, am 3. April 1826, gelangte zum Vorteil des Fonds das „Weltgericht“ von Friedrich Schneider (1786 bis 1853) im ständischen Theater zur Linzer Erstaufführung²⁸⁵). Damals hatte man sogar eigene Libretti zu dem Werk gedruckt, die im „Comptoir“ der Linzer Zeitung und in Eurichs „k. k. priv. akad. Kunst-, Musik- und Buchhandlung“ zu haben waren²⁸⁶). In der Zeitungskritik wird unter den „Kunstfreunden“ Johann Baptist Schiedermayr besonders erwähnt²⁸⁷). Neben den Oratorien-Konzer-