

JAHRBUCH DES OBERÖSTERREICHISCHEN MUSEALVEREINES

121. Band

I. Abhandlungen



Linz 1976

Inhaltsverzeichnis

Alfred Marks: 25 Jahre Numismatische Arbeitsgemeinschaft am Oberösterreichischen Landesmuseum	S. 9
Peter Hauser: Die Medaillen und Plaketten auf bedeutende oberösterreichische Numismatiker	S. 33
Heidelinde Jung: Die Kipper- und Wipperzeit und ihre Auswirkungen auf Oberösterreich	S. 55
Fritz R. Hippmann: Münzen und Medaillen der geistlichen und weltlichen Herren in Oberösterreich	S. 67
Johann Offenberger/Alfred Schatz / Kurt Vymazal: Die österreichischen Pfahlbauten · Ein Arbeitsbericht	S. 105
Erwin Maria Ruprechtsberger: Zum Gerundivum auf dem Grabstein CIL III 5673 = 11816 aus dem Stadtgebiet von Lauriacum	S. 139
Erwin Maria Ruprechtsberger: Römisches aus dem Ennsrer Museum Ein Beitrag zur Kulturgeschichte von Lauriacum	S. 143
Lothar Eckhart: Neue Zeugnisse des frühen Christentums aus Lauriacum-Lorch/Enns I: Eine »christianisierte« Lunula	S. 153
Walther Brauneis: Das Kaisergrab auf dem Bürglstein im Wolfgangland	S. 169
Rudolf Wolfgang Schmidt: Die Musik im Stift Ranshofen · Zweiter Teil . .	S. 179
Wilhelm Brauner: Eine vermeintliche Probearbeit zum obderennsischen Landrechtsentwurf 1609 · Ein Beitrag zur Privatrechtsgeschichte .	S. 223
Brigitte Heinzl: Die Zinn- und Goldschmiedesammlung der kunsthistorischen Abteilung des OÖ. Landesmuseums	S. 233
Hermann Kohl: Die Spätriß- und würmeiszeitlichen Gletscherstände im Traunseebecken und dessen Seestände	S. 251
Günther Theischinger: Das erste fossile Insekt aus Oberösterreich eine Libelle?	S. 287
Günther Theischinger: Präimaginale Merkmale von Rhabdiopteryx Navicula Theischinger und Rhabdiopteryx Acuminata Klapalek (Plecoptera, Taeniopterygidae)	S. 288
Gerald Mayer: Der Gimpel (Pyrrhula Pyrrhula) in Oberösterreich	S. 293
Besprechungen und Anzeigen	S. 323

III. Die Aufklärung

1. Ranshofen im Zeitalter des Josefinismus

Ranshofen bietet in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kein einheitliches Bild. Man kann es in seiner Entwicklung nur verstehen, wenn man diese von zwei Seiten her eingrenzt: vom Weiterführen überkommener Lebenshaltungen aus der Barockzeit einerseits und von der damals auch in unserem Raum bereits einsetzenden Aufklärung andererseits¹.

Die wenigen Geschichtsdarstellungen, die sich mit dieser Periode seiner Vergangenheit beschäftigen, sehen dabei die letzten Jahrzehnte seines Bestehens schon überschattet von den Vorzeichen der 1810/11 erfolgten Aufhebung². Noch zur Zeit Maria Theresias bringen Kämpfe zwischen Bayern und Österreich dem Stift große Verluste. Mit dem Frieden von Teschen fällt 1779 das Innviertel an Österreich. Dadurch werden die vom Geist der Aufklärung geprägten josefinischen Reformen auch in Ranshofen wirksam: im Zusammenhang mit einer Neuorganisation des Pfarrnetzes werden Filialkirchen in Pfarrkirchen umgewandelt, für die das Stift auch noch Stiftsangehörige als Seelsorger freizustellen hat; die Formen des Gottesdienstes werden reformiert, die Pfarrkirche St. Michael wird gesperrt und später zum Abbruch freigegeben. Die Abtrennung der Diözese Linz vom Bistum Passau löst altgewohnte Bindungen. Vor allem die Franzosenkriege bringen dann neuerlich Unruhe ins Kloster. Das Stift wird einmal von diesen und einmal von jenen Truppen als Militärspital beansprucht. Es kommt zu Gewalttaten und Plünderungen³.

Aber auch die Klostersgemeinde selbst wird als vom Geist der Zeit angekränkt beschrieben. Vor allem der letzte, 1784 erwählte Propst Johann Nepomuk Kierl – er war ein gebürtiger Salzburger – gilt als schwach und verschwenderisch. Nach seinem Tod im Jahre 1809 kommt es innerhalb der zerfallenen und in sich gespaltenen Gemeinschaft zu keiner Neuwahl mehr. So findet die von der »Rieder Regierung« während der französischen Besetzung im Juli 1810 angekündigten Aufhebung Ranshofen bereits im Zustand der Auflösung. Der Übertritt in das Weltpriestertum kommt den meisten der damals noch im Stift lebenden Chorherren eher gelegen⁴.

Andererseits gibt es auch in diesen Jahrzehnten vereinzelt noch Leistungen, die an alte Traditionen anknüpfen. So läßt das Stift die Filialkirche Haselbach bei

1 Zur geistesgeschichtlichen Situation vgl. Hans Sturmbeger, Zwischen Barock und Romantik. Skizzen zur Geschichte der Aufklärung in Oberösterreich, in: JbOÖMV, Bd. 93, Linz 1948, S. 147ff.

2 K. Schiffmann, Die Aufhebung des Stiftes Ranshofen, in: Unterhaltungsbeilage der Linzer Tagespost, Jg. 1911, Nr. 42.

3 Pritz, a.a.O., S. 426ff.

4 K. Meindl, Schicksale des Stiftes Reichersberg, Passau 1873, S. 190.

Braunau anlässlich ihres auf Grund der Aventinschen Chronik angenommenen 700jährigen Bestehens zum Jahre 1774 künstlerisch erneuern. Auf das Gewölbe des Langhauses werden Deckenfresken mit Darstellungen der »Vita S. Valentin« aufgemalt. Im Prälatentrakt des Klosters schmückt etwa gleichzeitig J. B. Modler aus Kößlarn einzelne Räume mit kunstvoller Rokokostukkatur⁵. Die »Monumenta Boica« drucken im dritten Band die alten Urkunden und Teile des Traditionsbuches von Ranshofen, wofür der Prälat bereitwillig die Quellen zur Verfügung gestellt hat. Und noch 1805 feierte man mit einer pompösen Festkantate die Sekundiz des letzten Propstes.

Das Ende stand damals jedoch bereits unmittelbar bevor. Im Anschluß an die durch den Regierungskommissär F. X. Wißhofer angekündigte Aufhebung wurden die Wertsachen inventarisiert und versteigert. Vor der endgültigen Auflösung am 28. Oktober 1811 brachte man auf Grund der vorübergehenden Abtretung des Innviertels an Bayern die als wertvoll angesehenen Archivalien in das Hauptstaatsarchiv nach München und einen größeren Teil der älteren Bibliotheksbestände in die jetzige Bayerische Staatsbibliothek. Verstreute Einzelstücke finden sich außerdem in Braunau, Linz, Berlin, Straßburg, Oxford und New York⁶. Sie zählen dort zu den Schätzen, die Zeugnis ablegen von der Pflege von Religion, Wissenschaft und Kunst im Stift Ranshofen während einer Jahrhunderte dauernden Geschichte.

2. Die Chorregenten

In der Organisation der Ranshofener Stiftsmusik gab es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegenüber der Barockzeit keine Änderung. Nach wie vor war der Chorregent für die Einstudierung und die Leitung der Musikaufführungen verantwortlich. Zu seinem Amt gehörte aber auch die Sorge um die Anschaffung neuer Musikalien und um deren Aufbewahrung. Für die Choraufführungen standen ihm in der Regel mehrere Chorherren als Sänger und als Instrumentalisten zur Verfügung. Dazu kamen noch weltliche Stiftsmusiker, vor allem der Stiftsorganist, und die Stiftssängerknaben.

Als Chorregenten kennen wir aus der Zeit um 1750 zunächst P. Benno Veit Eberl. Er wurde am 7. Februar 1721 in der Ranshofener Stiftspfarre Neukirchen an der Enknach als Sohn eines Schulmeisters geboren. Nach Studien in St. Zeno/Reichenhall, am Gregorianum in München und am Seminar in Burghausen hat er 1744 Profest abgelegt und wurde im darauffolgenden Jahr zum Priester geweiht. Unmittelbar darauf scheint er den damals bereits alternden

5 Österreichische Kunsttopographie, Band 30, Die Kunstdenkmäler des Bezirkes Braunau, bearbeitet von F. Martin, Wien 1947, S. 127.

6 Mittelalterliche Bibliothekskataloge Österreichs, 5. Band, Oberösterreich, bearbeitet von H. Paulhardt, Wien 1971, S. 86f.

P. Ganspeckh als Leiter der Stiftsmusik abgelöst zu haben. Die letzten Jahre seines Lebens war P. Eberl Kooperator in seinem Geburtsort Neukirchen. Dort ist er am 10. August 1770 gestorben⁷.

Die Zeit seiner Tätigkeit als Chorregent ist nicht genau zu bestimmen. Am ehesten kommen dafür die Jahre zwischen 1745 und 1765 in Betracht. Nach dem Zeugnis der Totenrotel war er mehr als 15 Jahre lang krank. So wird man damit rechnen müssen, daß ihn P. Ganspeckh in seiner Amtsführung fallweise unterstützt hat, was ja auch aus dem Hinweis auf die ausgeschriebenen Stimmen seiner Sekundiz-Messe von 1765 erkennbar wird.

Der Nachfolger von P. Eberl war P. Leopold Rund (geb. 1741). Er stammte aus Geisenhausen in Bayern. Nach seiner Profeß im Jahre 1762 studierte er vier Jahre und wurde dann 1766 zum Priester geweiht. Da er bereits ein Jahr nach P. Eberl am 5. Juni 1771 ebenfalls als Kooperator in Neukirchen gestorben ist, verbleiben für sein Wirken als Chorregent nur die Jahre zwischen 1766 und 1770⁸. Die weiteren Ranshofener Chorregenten lassen sich nur mehr aus einer Personalstandsliste, die anläßlich der Wahl von Propst Johann Nep. Kierl im Jahre 1784 aufgenommen worden ist, nachweisen. Folgende Namen werden genannt:

(Nr. 11) Thaddäus Stängl (»Officia obiit Catechistae, chori regentis ...«)

(Nr. 14) Sylvester Köstler (»Officia gessit hucusque Sacristanae et nunc chori regentis«)

(Nr. 19) Quarinus Vitz (»officium ipsius erat praeesse choro ...«)

(Nr. 20) Aquilinus Mayr (»gessit per quinque annos munus Chori regentis ...«)

und

(Nr. 24) Isidorus Fischer (»peregit hucusque munus Catechetiae et Chori regentis ...«)⁹.

Da ihre zeitliche Aufeinanderfolge aus den Angaben nicht erkennbar ist und höchstens aus den erhalten gebliebenen Musikhandschriften Rückschlüsse auf die Dauer ihrer Chorregententätigkeit gezogen werden können (vgl. dazu unten), reihe ich sie hier zunächst nach ihren Geburtsjahren.

P. Aquilin Mayr (geb. 1741 in Au/Bayern, gest. 1792) war seit 1765 Konventuale in Ranshofen. 1767 ist er zum Priester geweiht worden. Das Amt des Chorregenten war ihm fünf Jahre hindurch anvertraut.

Der ungefähr gleichaltrige P. Quarin Fitz (Vitz) stammte aus dem damals zu Ungarn gehörigen Tyrnau (Trnava), wo er 1742 als Sohn des Organisten der dortigen Domkirche geboren worden ist. Er ist im gleichen Jahr wie P. Mayr in Ranshofen eingetreten und wurde ebenfalls 1767 zum Priester geweiht. Den Chorregentendienst dürfte er nur kurz versehen haben, da er fast immer kränklich war. 1785 ist er im Stift gestorben.

Auch P. Georg Thaddäus Stängl (1751–1829) und P. Isidor Fischer

7 Staatliche Bibliothek Regensburg, Totenrotel Benno Vitus Eberl.

8 Necrologium defunctorum, a. a. O., pag. 141.

9 Diözesanarchiv Linz, Passauer Akten, Fasc. 290, Wahlprotokoll, dat. 25. 9. 1784.

(1753–1794) scheinen den Chor jeweils nur ein oder zwei Jahre geleitet zu haben. So war P. Stängl nach seiner Priesterweihe (1774) zuerst Katechet, bevor er den Chordienst übernommen hat. Nachher war er noch Präses der Rosenkranzbruderschaft, seit 1792 Stiftskastner. Er überlebte die Aufhebung viele Jahre und starb erst 1829 hochbetagt als Pensionist in Braunau. P. Fischer hat 1773 Profeß abgelegt. Auch er wirkte zuerst als Katechet. Nach seiner Chorregentenzeit war er noch Kaplan in Handenberg und Kooperator in Neukirchen. Dort ist er 1794 gestorben¹⁰.

Als letzter Ranshofener Chorregent, den wir dem Namen nach kennen, begegnet in den Wahlakten noch P. Sylvester Köstler. Er wurde 1750 in Obergiesbach in Bayern geboren und legte 1773 Profeß ab. Drei Jahre später empfing er die Priesterweihe. Da er in der Personenstandsliste als 1784 amtierender Chorregent bezeichnet wird, ist er wohl mit dem Kopisten G der Ranshofener Musikhandschriften identisch. Demnach hätte er sein Amt 1781 angetreten und 1786 noch immer ausgeübt. Später war er Kooperator an der Stiftspfarrkirche in Ranshofen. Ob er daneben den Chorregentendienst weiter versehen hat oder ob nach ihm noch ein anderer Chorrherr damit betraut war, ist ungewiß. Nach der Aufhebung des Klosters wurde er 1813 königlicher Administrator in Oberndorf und half noch 1818 als Pensionist in der Seelsorge in Ranshofen aus. 1826 ist er in Braunau gestorben¹¹.

Über besondere musikalische Leistungen der einzelnen Chorregenten ist nichts bekannt. Doch werden uns neben P. Köstler auch noch andere als Kopisten von Musikhandschriften begegnen. Von den Stiftsorganisten dieser letzten Zeit ist überhaupt nur mehr ein Augustin Hauch (um 1780) nachweisbar¹².

3. Die Handschriften

Von den Musikhandschriften des Klosters Ranshofen, soweit sie zur Zeit der Aufhebung noch vorhanden gewesen sein dürften, ist nur mehr ein Bruchteil von etwa 30 Werken zum Teil ganz, zum Teil fragmentarisch, ja oft nur in Form eines leeren Umschlagbogens erhalten geblieben.

Erfahrungsgemäß hatte man in den meisten Klöstern bis zum Beginn der Romantik die unbrauchbar gewordenen älteren Musikalien in einem ständigen Erneuerungsprozeß als Makulatur ausgeschieden, so daß zur Zeit der Aufhebung die Bestände nur selten bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückreichten. Die Aufhebungskommissionen hatten für solche verhältnismäßig junge Drucke

10 Die Daten nach Dannerbauer, Hundertjähriger General-Schematismus, Linz 1886, 5. Heft, S. 518f., sowie die jeweiligen Necrologhefte.

11 Dannerbauer, a.a.O. – ÖÖ. Landesarchiv Linz, Verzeichnis über den geistlichen Personalstand der Linzer Diözese für das Jahr 1794 ff.

12 Haberl, a.a.O.

und Handschriften jedoch wenig Interesse; sie wurden daher entweder bei der Auflösung des Klosterbesitzes mitversteigert oder blieben an Ort und Stelle liegen und dienten dann vielleicht dem Gebrauch der jeweiligen Pfarrkirchen, wobei allerdings die Voraussetzungen für Aufführungen schwierigerer Werke rasch verloren gingen¹³.

So scheint es auch in Ranshofen gewesen zu sein. Der Zahn der Zeit hat dann weiter am damals Vorhandenen genagt. Als ich vor etwa zehn Jahren damit begonnen habe, das erhalten Gebliebene festzustellen, fand sich nur mehr ein sehr spärlicher Bestand in einem alten Schrank neben der kleinen Orgel auf dem ehemaligen Konventchor. Durch Herrn Dr. R. Münster von der Bayerischen Staatsbibliothek wurde ich auf einige in München befindliche Handschriften aufmerksam gemacht. Inzwischen fanden sich noch einige aus Ranshofen stammende Musikalien im Musikarchiv des Stiftes Reichersberg/Inn. Daran allein wird die erfolgte Zerstreuung sichtbar. Vieles scheint überhaupt verloren oder dürfte bezüglich seiner Herkunft unerkannt in irgendeiner Sammlung ruhen. Dabei ist es einleuchtend, daß Kenner und Liebhaber sich wohl eher für Werke bekannterer Komponisten interessiert haben werden als für die vermeintliche Dutzendware. Die einzige erhaltene Stimmenkopie einer Messe von Michael Haydn (*»Missa St. Francisci Seraphici«*, KK. Nr. 25) verdankte ihr langes Verbleiben in Ranshofen wahrscheinlich nur dem Umstand, daß sie früher einmal irrtümlich in einen Umschlag mit der Autorenangabe *»Candelberg«* geraten war.

Neben dieser Michael-Haydn-Messe sind noch mehr oder minder vollständige Stimmensätze zu Messen von Amand Ivanschiz, Benedikt Fasold, Franz Xaver Hochmayr, Vinzenz König, Schaduz, Stark, Josef Waldsara, Josef Schulista und *»Fingetibi«* (vermutlich ein Pseudonym) vorhanden, dazu eine anonyme *»Missa a Kyrie et Gloria«*, Fragmente einer Missa Pastoritia und zweier weiterer Meßkompositionen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; ferner eine Lauretanische Litanei von einem der Brüder Ullinger, Reste zweier weiterer Marienlitaneien, Fragmente von drei Propriumsvertonungen und schließlich an weltlicher Musik eine einsame Violino-I-Stimme einer Art Divertimento in C-Dur sowie die – vermutlich autographe – Partitur einer Festkantate zur Sekundiz von Propst Johann Nepomuk Kierl aus dem Jahre 1805 (vgl. dazu unten den Katalog der Ranshofener Musikhandschriften im Anhang).

Die Stimmen waren in der Regel in blaue Umschlagbögen eingelegt, deren Beschriftung neben dem Werktitel und der Besetzung meistens auch den Namen des Komponisten nennt und häufig einen Besitzvermerk (*»ad chorum Ranshofiensem«*) mit der Angabe des Jahres, in dem die Abschrift angefertigt worden ist, zeigt. In diesem blauen Umschlagpapier kann man durchlaufend als Wasserzeichen ein Bindenschildwappen mit dem Monogramm M L darunter erkennen.

13 R. Münster, Die Musik in den Klöstern um Passau zur Zeit Mozarts, in: Zwanzigstes deutsches Mozartfest (Programmheft), Passau 1971, S. 42 ff. – R. Münster/R. Machold, Thematischer Katalog, a. a. O., S. 9 ff.

Daraus ist der Schluß abzuleiten, daß – abgesehen von der verschiedenartigen Herkunft der Stimmen selbst – die Umschlagbögen vermutlich vom jeweiligen Chorregenten in Ranshofen selbst zubereitet und beschriftet worden sind.

Mit Hilfe der Jahreszahlen lassen sich unter Beobachtung der Schreibeigentümlichkeiten und im Notenpapier feststellbarer Wasserzeichen Gruppierungen durchführen. Dabei schließen sich zunächst die gleichartigen Abschriften der beiden Messen von Stark (Kat. Ransh. Nr. 14 und 15) sowie die Stimmen einer anonymen D-Dur-Messe (Nr. 24) zu einer bis 1771 entstandenen älteren Gruppe zusammen (Kopist B). Sie zeigen eine dem Grundcharakter nach eher flüchtig hingeworfene Schrift und stark verschnörkelte Initialen. Im rastrierten Notenpapier dieser Stimmen sind links das Monogramm W S und rechts ein Wappen sichtbar, dessen Formen (Abt- oder Prälatenwappen) auf die Herkunft des Papiers aus einer klösterlichen Papiermühle schließen läßt. Von den Chorregenten käme am ehesten P. Quarin Fitz als Schreiber dieser Handschriftengruppe in Betracht.

Vom gleichen Kopisten stammen auch noch die Stimmen der auf dickes, kartonartiges Papier geschriebenen »Missa a Kyrie et Gloria« (Kat. Nr. 23) und der Umschlagbogen der 1771 kopierten C-Dur-Messe von Amand Ivanshiz (Kat. Nr. 10). Die dazugehörigen Stimmen wurden jedoch von einer ganz anderen Hand geschrieben (Kopist C). Charakteristisch sind hier die Bleistiftlinien zur Begrenzung der Notenzeilen am linken und am rechten Seitenrand, die regelmäßig rechts vom Notenkopf ansetzenden Notenhäse bei Halben im oberen Zeilenbereich innerhalb einer an sich recht kräftig auftragenden Notenschrift, eine stark verschnörkelte Initiale K zum Kyrie-Anfang und in der Textschrift ein häufiger Knick im Abstrich des l. Die gleichen Schreibeigentümlichkeiten zeigt auch noch eine anonyme Missa D-Dur (Kat. Nr. 25), während die von der Papierbereitung und dem Gesamtbild ähnliche Schrift einer Lauretanischen Litanei D-Dur (Fragment; Kat. Nr. 21) im Detail doch abweichende Züge erkennen läßt.

Das Papier dieser Stimmensätze hat bereits das gleiche Wasserzeichen, das sämtliche späteren mit Sicherheit in Ranshofen angefertigten Kopien aufweisen: das kurfürstlich-bayerische Wappen mit dem selben Monogramm M L, das wir schon von den blauen Umschlagbögen her kennen. Naheliegend wäre eine Herkunft aller dieser Papiere aus der Braunauer Papiermühle, die das kurfürstliche Wappen als Wasserzeichen nachweisbar benützt hat. Für das Monogramm kann ich freilich keine Deutung geben. Allerdings begegnet dieses Wasserzeichen auch noch vereinzelt in Reichersberg und – nach freundlicher Auskunft der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek – in Musikalien aus Wasserburg, Harburg und Regensburg. Die Wappenfigur selbst (mit anderem Monogramm) benützte völlig gleichartig auch die Münchener Papiermühle Vorstadt-Au¹⁴.

14 Vgl. A. Mitterwieser, Die alten Papiermühlen von Landshut an der Isar und Braunau am Inn, in: Gutenberg-Jahrbuch 1939, S. 31 ff. – Eine Abbildung des Wasserzeichens aus der Papiermühle München, Vorstadt Au, bei Münster / Machold, a. a. O., S. 173 (WZ 11).

In sich gleichartig sind dann wieder die Stimmen der beiden Messen in A-Dur und in B-Dur von Benedikt Fasold (Kat. Ransh. Nr. 4 und 5), zu denen vom Schriftbild her auch noch die Oboe-II-Stimme einer anonymen Missa C-Dur (Kat. Nr. 22) paßt. Hier werden alle Notenhäse im oberen Zeilenbereich rechts vom Kopf nach abwärts gezogen, die Initialen erscheinen den einfachen Druckformen der zeitgenössischen Lotter-Drucke nachgestaltet (Kopist D; vgl. Abb. 1).

Die dazugehörigen Umschläge wurden allerdings von der gleichen Hand beschriftet, von der noch die Umschlagaufschriften der verlorengegangenen Missa C-Dur von Candelberg (Kat. Nr. 2) und der Lauretanischen Litanei D-Dur von Ullinger (Kat. Nr. 16) herrühren (Kopist E). Dieser Hand dürfte auch noch die Schrift der Violino-I-Stimme eines Divertimento C-Dur unbekannter Herkunft (Kat. Nr. 28) zuzurechnen sein (vgl. Abb. 2). Da der Umschlag der Ullinger-Litanei mit 1777 datiert ist, läßt sich die Tätigkeit dieses Kopisten auf die Mitte der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts festlegen. Wahrscheinlich ist er mit dem Chorregenten P. Aquilin Mayr identisch.

Wiederum gleichartig sind die Schriftzüge eines Graduale Es-Dur (»De profundis«) und des Umschlages der mit 1781 datierten Abschrift der C-Dur Messe von Vinzenz König (Kat. Nr. 19 und Nr. 11: Kopist F). Bei einer stichprobenartigen Durchsicht der älteren Musikalien im Musikarchiv von Stift Reichersberg fand ich die gleichen Schriftzüge in Stimmen zu einer C-Dur Messe für Sopran, Alt, Baß, 2 Violinen, 2 Clarinen, Pauken und Orgel von Anton Diabelli (1781–1858). Auch das Wasserzeichen in den Stimmen entspricht den Ranshofener Kopien. Da die Noten durch einen Stempelaufdruck als alter Reichersberger Besitz ausgewiesen werden, ist anzunehmen, daß diese Messe entweder überhaupt in Ranshofen für Reichersberg kopiert worden ist oder bald nach der Aufhebung nach Reichersberg gelangt ist. In beiden Fällen kommt als Schreiber von den Ranshofener Chorregenten nur P. Thaddäus Stängl in Betracht¹⁵.

15 Für die großzügige Erlaubnis, das Reichersberger Musikarchiv uneingeschränkt benützen zu dürfen, fühle ich mich Herrn Stiftsrentmeister Roman Foissner CRSA zu großem Dank verpflichtet. – Die Frage, wie weit früher schon weitere Ranshofener Musikalien nach Reichersberg gelangt sein könnten, ist für mich nicht eindeutig zu entscheiden gewesen. Unter den Drucken finden sich noch drei stark wurmstichige Stimmbücher des »Hortus noviter« (op. 20) von V. Rathgeber, die das selbe Einbandmaterial wie die Ranshofener Münster-Drucke zeigen. Die gleichen Einbände begegnen außerdem bei den Umschlagdeckeln zu »12 Tantum ergo« von Franz Schwarzmann. Diese enthalten einen Eigentumsvermerk des Reichersberger Chorregenten J. Pöll († 1830): »Eigentum des Hw. H. Canonicus Jos. Poell, dem Stift Reichersberg gehörig.« Vielleicht hat Pöll beide Werke nach der Aufhebung des Klosters von Ranshofen übernommen, vielleicht haben beide Stifte aber auch nur den gleichen Buchbinder beschäftigt. – Unter den ältesten Haydn- und Mozart-Abschriften in Reichersberg, die ich durchgesehen habe, konnte ich keine Hinweise auf eine Ranshofener Herkunft feststellen. Im Papier einer »Haydn (Mich.)« zugeschriebenen Missa C-Dur (KK deest) fand ich das Bindenschildwasserzeichen der Ranshofener Umschlagbögen mit dem Monogramm M L. Im alten Thematischen Katalog, den J. Pöll anzulegen begonnen hat, ist sie nicht verzeichnet. Sichere Rückschlüsse könnte man aber wohl erst aus einer genauen Untersuchung des Reichersberger Bestandes ziehen.

Die Stimmen der König-Messe bilden mit den restlichen zwischen 1781 und 1786 angefertigten Kopien eine letzte, klar umgrenzbare Gruppe (Kat. Nr. 6, Nr. 9, Nr. 12 und Nr. 17: Kopist G). Noten und Textschrift dieses Schreibers sind sehr gut lesbar, auch sonst wurde von ihm auf die Anfertigung des Stimmenmaterials große Sorgfalt verwendet. So hat er beispielsweise mehrblättrige Stimmen regelmäßig zusammengeheftet (vgl. Abb. 3 und 4).

Alle übrigen untersuchten Musikalien weisen für Ranshofen singuläre Schriftformen auf. Einzelnes davon dürfte allerdings auch noch im Stift selbst geschrieben worden sein, wie etwa die beiden Propriumsvertonungen »Amavit« und »Justus ut palma« (Kat. Nr. 18), deren Papier vom Wasserzeichen her mit den anderen Ranshofener Kopien übereinstimmt. Anderes – darunter sind die Stimmen der Michael-Haydn-Messe und der Ullinger-Litanei – wurde vermutlich außerhalb des Stiftes für Ranshofen kopiert.

In der Besetzung der Kirchenmusikwerke wechseln Chorteile und solistische Partien miteinander ab. Zur instrumentalen Begleitung gehören regelmäßig zwei Violinen und Orgel, seltener begegnet eine Viola (in ganz wenigen Fällen geteilt) und noch seltener eine eigene Violonestimme. Dazu treten fallweise Bläser (Oboen, Hörner, Clarinen) und Pauken.

Die formale Gestaltung der Messen reicht von der Missa brevis bis zur breit angelegten neapolitanischen Kantatenmesse. Ein Beispiel einer »Missa brevissima« ist die kleine B-Dur-Messe von P. Franz Xaver H o c h m a y r (1724–1780). Hochmayr war Zisterzienser im Stift Fürstenzell südwestlich von Passau. Nach der Totenrotel galt er als hervorragender Organist. Eine früher im Dom zu Passau vorhandene Sammlung von Orgelwerken (»Praeambula Brevia et Fug. et Verset: Authore P. Francis. Xaverio Hochmayr«) scheint verschollen. Auch ein Offertorium D-Dur »Intende« für vier Singstimmen, zwei Violinen, Bratsche und Orgel, welches der vor 1830 angelegte Thematische Katalog des Stiftes Reichersberg verzeichnet, war im Archiv nicht mehr auffindbar, so daß die Ranshofener Messe das einzige erhaltene Beispiel seiner Kompositionskunst sein dürfte¹⁶. Leider fehlen auch hier die Canto- und die Tenore-Stimme, und auch der Baß ist nur fragmentarisch erhalten. Sie sind aber innerhalb gewisser Grenzen aus dem meist unisono oder oktaversetzt geführten instrumentalen Begleitstimmensatz zu rekonstruieren.

Dabei zeigt sich ein recht ansprechendes Werk. Am Anfang und am Schluß des »Kyrie« wechseln Akkordfolgen des Chores im Viertelrythmus und Achtelläufe der Streicher dialogartig miteinander ab. Den Mittelabschnitt ist mit einem an Vivaldi (Concerto grosso d-moll, op. 3, Nr. 11, 3. Satz) erinnernden »Christe«-Thema gebildet. Das »Gloria« ist als geschlossener Satz durchkomponiert, wobei die einzelnen Abschnitte des Textes durch ein ritornellartig wie-

16 L. H. K r i c k, Die ehemaligen stabilen Klöster des Bistums Passau, Passau 1923, S. 288. – J. R i x i n g e r, Die Musik im Zisterzienserstift Fürstenzell, in: Die ostbairischen Grenzmarken, Jg. 1929. – M ü n s t e r, Die Musik in den Klöstern um Passau, a. a. O., S. 44f.

derkehrendes Instrumentalmotiv sinnvoll voneinander abgegrenzt werden. Sehr eindrucksvoll wirken hier die beiden feierlichen Akkordblöcke des »Qui tollis« und die anschließende chromatische Steigerung des »Suscipe«. Auch der Anfangsteil des »Credo« ist einheitlich gestaltet. Der interessanteste Abschnitt der Messe ist jedoch das folgende »Et incarnatus est« (vgl. das Notenbeispiel). Eine hochgespannte Gesangslinie des Alt wird in drei Akkordschritten vom vierstimmigen Chor weitergeführt. Der Vorgang wiederholt sich, dann noch ein zweites Mal vom Sopran eingeleitet, wobei jeweils über einen verminderten Septimenakkord in eine andere Tonart moduliert wird (f-moll, es-moll, b-moll). Nun schließt der Satz in gleichmäßig ruhiger Achtelbewegung, die nur an wenigen Stellen von Sechzehntelrhythmen unterbrochen wird, auf die Textworte »Et homo factus est«. Seltsamerweise endigt damit das »Credo« überhaupt, das heißt, es fehlt der Schluß des liturgischen Textes vom »Crucifixus« an, und offensichtlich zeigte schon die für die Ranshofener Abschrift benutzte Vorlage diese Lücke. Da eine Kürzung dieser Art – ganz abgesehen von der fehlenden musikalischen Abrundung des Satzes – von der Anlage her auch im späten 18. Jahrhundert problematisch gewesen sein dürfte, ist vielleicht im Tod des Komponisten (er starb am 7. Juli 1780) eine Erklärung für den Fragmentcharakter des Credo zu suchen.

Das folgende, feierlich anhebende »Sanctus« ist mit einem recht gefälligen »Hosanna« verbunden. Auch das »Benedictus« – ein Sopran-Alt-Duett mit imitierenden Einsätzen, die von Violine und Bratsche vorweggenommen werden – ist nicht ohne Reiz. Ein neues »Hosanna« schließt diesen Teil ab. Im Anfang des »Agnus« stehen zunächst zweimal die solistisch vorgetragene Anrufung und ein geheimnisvoll anmutendes Miserere einander gegenüber. Mit dem dritten »Agnus«-Ruf wird dann der Übergang zum Allegro-Schluß des »Dona nobis« vorbereitet.

Voller Rätsel ist eine breiter angelegte Messe in C-Dur (Kyrie in F-Dur), deren Autorenangabe »Del Sign. Fingetibi« wohl als Pseudonym zu deuten sein dürfte¹⁷. Der Formaufbau zeigt folgendes Bild:

1. Kyrie I (Tarde, F-Dur)
 2. Kyrie II (Allabreve, F-Dur)
 3. Gloria (Allegro molto, C-Dur)
 4. Laudamus (Andante, G-Dur)
 5. Cum sancto (Andante) und Amen (Allabreve, C-Dur)
 6. Credo (Fresco, C-Dur)
 7. Et incarnatus (Largo, F-Dur)
 8. Et resurrexit (Allegro, C-Dur)
 9. Sanctus (Adagio) und Pleni sunt (Allegro, C-Dur)
 10. Benedictus (Andante, F-Dur)
 11. Agnus Dei (Largo, B-Dur)
 12. Dona nobis (Allegro, C-Dur).
- 17 Herrn Dr. K. Pfannhauser, Wien, verdanke ich den Hinweis, daß hinter Fingetibi vermutlich die lateinische Redewendung »Finge tibi« (»Stell es dir vor!«) verborgen sein könnte.

Davon sind »Kyrie« II und »Amen« fugiert gestaltet, das »Laudamus« ist ein Terzett (Sopran, Tenor, Baß), das »Et incarnatus« eine koloraturenreiche Alt-Arie und das »Benedictus« nochmals ein Terzett (Sopran, Alt, Baß), das in seiner $12/8$ -Melodik stark pastorale Züge aufweist. In der musikalischen Gestaltung zeigen sich große Qualitätsunterschiede. Während das »Et incarnatus« in seinem melodischen Fluß neben einem frühen Haydn oder Mozart noch in Ehren bestehen könnte, gibt es andere Stellen von recht banaler Erfindung, wie etwa das »Laudamus«, das im Incipit fatal an das Andante aus dem parodistisch gemeinten Divertimento F-Dur von Mozart (Ein musikalischer Spaß, K. 522) erinnert, oder das terzenselige »Benedictus«. Der Verdacht, daß der unbekannte Komponist im »Et incarnatus« ein – vielleicht instrumentales – fremdes Vorbild geschickt nachgestaltet habe, liegt nahe. Vielleicht ist in diesem Verfahren auch die Erklärung für das Versteckenspielen mit seinem Namen zu suchen.

Stilistisch kommt diesem Werk die C-Dur-Messe von P. Vinzenz König (1748–1804) am nächsten. König war Zisterzienser der ebenfalls in der Nähe von Passau gelegenen Abtei Aldersbach. In Kremsmünster ist eine Sammlung seiner Orgelwerke erhalten, im Passauer Dom sollen sich zwei weitere Meßkompositionen von ihm befinden. Besetzung, formale Gliederung und musikalische Struktur der in Ranshofen überlieferten Messe sind mit der »Fingetibi«-Missa so eng verwandt, daß man für beide an den gleichen Autor denken könnte. Eine Besonderheit ist hier nur die zu zwei Sätzen in der Orgelstimme gegebene Spielanweisung »Sine partitura«, was wohl soviel wie »Senza organo« bzw. »Tasto solo« heißen muß¹⁸.

Neben diesen Messen, die aus einem Kreis von innerhalb der Passauer Diözese wirkenden Klosterkomponisten kommen oder zu kommen scheinen, stehen Meßkompositionen von P. Amand Ivanshiz (Mitte 18. Jahrhundert, genaue Lebensdaten unbekannt) und P. Benedikt Fasold (1718–1766)¹⁹. Sie sind Beispiele dafür, daß auch in größerer räumlicher Entfernung zu Ranshofen wirkende Komponisten mit ihren Werken hier nicht unbekannt waren. Dadurch ist es schwer, die Messen von Komponisten mit sonst völlig unbekannten Namen und die Anonyma hinsichtlich ihrer Herkunft richtig einzuordnen²⁰. Im Formaufbau und in der musikalischen Gestaltung sind sie jedoch den genauer untersuchten Kompositionen ähnlich, in ihrer künstlerischen Qualität allerdings oft noch schwächer. Vor allem die Messe in C-Dur eines Josef Waldsara weist zwar

18 K r i c k, a. a. O., S. 265. – M ü n s t e r, Die Musik in den Klöstern um Passau, a. a. O., S. 48f. – K e l l n e r, a. a. O., S. 379.

19 H. F e d e r h o f e r, Art. Ivanshiz, in: MGG, Bd. 6, Sp. 1574; E i t n e r, a. a. O., Artikel Fasold.

20 Als Autor der beiden Messen von Stark käme ein Johann Friedrich Stark in Betracht, der 1756 bis 1792 Domorganist in Mainz war. Neben 1782 gedruckten Orgelkompositionen hat er auch Messen, Vespren und andere Kirchenwerke geschrieben. Diese Angaben verdanke ich einem freundlichen Hinweis von Herrn Prof. Dr. F. W. Riedel, Mainz.

äußerlich alle Elemente auf, welche die Meßkompositionen aus der Zeit Haydns und Mozarts charakterisieren (Besetzung, ostinate Begleitfiguren der Streicher u. a.), im Hinblick auf die Zielstrebigkeit und Geschlossenheit bleibt sie aber weit unter dem Durchschnitt des übrigen. Ähnliches gilt auch von jener anonymen Missa D-Dur, welche die Texte von Kyrie und Gloria auf 11 Nummern eines kantatenartig komponierten Werkes aufteilt und dabei auch von der Besetzung her die Möglichkeiten der Ranshofener Klostermusik bis an ihre Grenzen ausgeschöpft haben dürfte (vgl. Kat. Ransh. Nr. 23).

Das damit gewonnene Bild wird durch die Litaneien und die Propriumsvorträge bestätigt und ergänzt²¹. Und auch die weltliche Jubelkantate für die Sekundiz von Propst Johann Nep. Kierl von 1805 (Kat. Nr. 30) ist eher pompös in der Anlage als musikalisch wertvoll.

Hingegen ist der Verlust der Reststimmen eines Divertimento in C-Dur mit den Sätzen *Adagiosissimo*, Menuetto (I), Andante, Menuetto (II), Poloneso und *Finalecello* recht bedauerlich (Kat. Nr. 28). Der Vermerk »in Choro primo« auf der erhaltenen Violino-I-Stimme rechtfertigt die Vermutung, daß es ein Werk für Doppelorchester nach Art der Mozartschen *Serenata notturna* (K. 239) oder des Notturmo D-Dur (KV. 286 = KE. 269a) gewesen sei. Dabei ist die seltene Satzbezeichnung »*Adagiosissimo*« beim ersten Satz bestimmt nicht als Tempobestimmung gemeint, sondern wohl als Hinweis auf eine durchlaufend sehr leise gehaltene Dynamik. Soweit man aus dem Vorhandenen Rückschlüsse ziehen kann, entstanden in diesem Satz vermutlich durch kanonartig verschränkte Einsätze der beiden Orchestergruppen Echowirkungen. Die Satzüberschrift »Poloneso« begegnet übrigens auch in einem Divertimento des Münchener Stadtmusikmeisters Georg Augustin Holler (1744–1814)²². Vielleicht ist das ein Hinweis auf den Stilkreis, aus dem das Ranshofener Divertimento kommen könnte.

4. Mozart-Perspektiven

Der Großteil der in Ranshofen erhalten gebliebenen Musikalien gehört einer Stilrichtung an, die bei allem Festhalten an gewissen Elementen der Barockmusik wie dem Kantatenaufbau der Messen und den fugierten Schlußabschnitten von »Gloria« und »Credo« die Wandlung zum musikalischen Rokoko deutlich macht. Dies wird an den einfachen harmonischen Strukturen ebenso hörbar wie an den häufigen Terzen- bzw. Sextenparallelen zwischen Haupt- und Nebenstimmen. Allerdings zeigen sich innerhalb dieses Rahmens erhebliche Qualitätsunterschiede.

Die angedeuteten Mängel der schwächeren Werke liegen dabei nicht so sehr in

21 Zur Ullinger-Litanei vgl. R. Münster, Art. Ullinger, in: MGG, Bd. 13, Sp. 1040.

22 H. Engel, Art. Divertimento, Cassation, Serenade, in: MGG, Bd. 3, Sp. 599.

Verstoßen gegen die Regeln des reinen Satzes – obwohl auch solche beobachtet werden können – als vielmehr im Mangel an musikalischer Logik, in einem Auf-der-Stelle-Treten des harmonischen Verlaufs, im fehlenden Ausschwingen der melodischen Linien, im Aufbauschen nichtssagender Figuren zu einem Thema, in der Sinnlosigkeit einer mechanisch anmutenden Koloratur und im manierten Gegenüberstellen von Perioden verschiedener dynamischer Schattierung.

Anderen Werken, wie der C-Dur-Messe von P. Vinzenz König oder jener vielleicht ja auch dem gleichen Komponisten zuzuschreibenden »Fingetibi«-Missa ist über weite Strecken eine gewisse Zielstrebigkeit und Abrundung der musikalischen Gestaltung nicht abzusprechen. Dies gilt besonders für die einfacher ausgeführten Arien-Teile. Aber auch hier scheint der eigentliche Gehalt der liturgischen Feier zugunsten einer durchlaufenden Lieblichkeit der Musik zurückgedrängt, wenn etwa der Text von »Passus et sepultus est« im »Et incarnatus« der letzteren Messe der terzenseligen Wiederaufnahme des Arienanfangs unterlegt wird.

Die zeitgenössischen Zuhörer wurden durch Verfahren dieser Art freilich nur selten irritiert, und wenn man schon nach einer Rechtfertigung gesucht hat, so fand man sie wohl noch immer im Sinn der »Musikalischen Discursen« des Johann Beer, wo es heißt: »In solennen Festen ist die Musik nichts andres, als was das Kleid ist an dem Communicanten«²³.

Der Vergleich mit dem Kleid zeigt, daß Musik hier nur mehr als Äußeres, das wie eine Schale den Kern des liturgischen Geschehens umschließt – und dabei eigentlich bereits verdeckt –, verstanden wird.

Eine Erneuerung, welche die Kirchenmusik aus dem damit erreichten Verfallszustand herausführen sollte, wurde auf verschiedenen Wegen gesucht. Durch Regierungsverordnungen trachteten Joseph II. in den Erbländern und – seinem Beispiel folgend – Hieronymus Colloredo in Salzburg und Fürstbischof Joseph Franz Auersperg in Passau das wuchernde Gewächs der entarteten *Musica sacra* zu beschneiden. Der deutsche Volksgesang sollte an die Stelle der meisten lateinischen Hochämter treten, die nur mehr wenigen Festtagen vorbehalten blieben. In den Klöstern fanden diese Reformen allerdings nur selten ein offenes Ohr, kamen sie doch aus dem gleichen Geist der Aufklärung, der auch schon zur Aufhebung verschiedener Ordenshäuser geführt hatte. Und die Ranshofener Stimmenkopien der achtziger Jahre bezeugen, daß man sich hier wenig um die Kirchenmusikerlässe Josephs II. gekümmert hat und weiterhin mit Pauken und Trompeten musiziert hat.

Schon eher konnte man sich in diesem Lebensraum zu einer Erneuerung im Sinn der betonten Wiederaufnahme von Vergangenen entschließen. Besonders deutlich wird dies etwa an Kremsmünster, wo sich in Georg Pasterwitz ein Vier-

23 Vgl. dazu A. Einstein, Mozart. Sein Charakter. Sein Werk, Frankfurt 1971, S.336.

teljahrhundert vor der mit der Romantik einsetzenden Palestrina-Renaissance ein Musiker von hohen Qualitäten findet, der Werke von Palestrina und J. J. Fux nicht nur studiert und kopiert, sondern auch aufgeführt hat und darüber hinaus im eigenen Schaffen die gewonnenen Anregungen weiterführte. Dies zeigen vor allem seine Kompositionen im A-cappella-Stil, wie die »Missa quadragesimalis«²⁴. Wenn man Michael Haydns gleichartige Werke danebenstellt, so bedauert man, daß in Ranshofen von P. Ganspeckhs »Missa Alla breve« und den dazugehörenden Proprien nur der Umschlagdeckel erhalten geblieben ist.

Dieses Festhalten an älteren Traditionen in den Klöstern während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts steht natürlich im Zusammenhang mit einer starken Vergangenheitsbezogenheit, die damals allgemein zum Selbstverständnis einer Klostersgemeinschaft gehört hat und die gerade in einem Zeitalter rationalistischer Neuerungen mit deutlichen antireligiösen Tendenzen eine Art Schutzfunktion übernehmen konnte.

Der dritte Weg, und wir nennen ihn den Weg Mozarts, weil im Blick auf sein Werk das hier Gemeinte am deutlichsten sichtbar wird, ist einerseits ein Weg der Synthese. Andererseits ist es aber gar nicht zu verkennen, daß bei aller Bindung Mozarts an traditionelle Formen und an Gestaltungsmöglichkeiten des Rokoko hier Musik von seinen frühen Messen an in einem ständig steigenden Maße zur Sprache des Gemüts, zum Ausdruck von Empfindungen wird, daß sie nicht mehr nur äußerliches Kleid, sondern Offenbarung des Geistes selbst ist: ein Prozeß, der freilich in letzter, bei Mozart noch nicht entfalteter Konsequenz die Musik für die mehr und mehr säkularisierte bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zu einer Art Ersatzreligion werden läßt, welche die verlorengegangenen Bindungen zum Transzendenten neu vermittelt²⁵.

Ob man in Ranshofen die Ansätze zu einer solchen Entwicklung noch bewußt wahrgenommen hat, bleibt mehr als fraglich. Als einziges Werk, das zaghaft in diese Richtung weist, ist die erwähnte frühe Michael-Haydn-Messe erhalten geblieben; und von den übrigen Ranshofener Musikalien scheint mir höchstens noch jene bescheidene »Missa brevis B-Dur« des P. Franz Xaver Hochmayr aus Fürstenzell bei allen Differenzen von einer gewissen Mozart-Nähe durchatmet²⁶. Über unmittelbare Verbindungen zur Familie Mozart in Salzburg ist

24 K e l l n e r, a. a. O., S. 436ff.

25 Vgl. dazu das Mozart-Bild in den Schriften von E. T. A. Hoffmann. Eine Deutung der Musik Mozarts, die in diese Richtung weist, gibt auch M. H e i d e g g e r in »Der Satz vom Grund« (Pfullingen 1957), wenn er mit Bezug auf einen Spruch aus dem »Cherubinischen Wandersmann« des Angelus Silesius sagt:

»Ein Herze, das zu Gott still ist, wie er will,

Wird gern von ihm berührt; es ist sein Lautenspiel.

Der Spruch trägt die Überschrift: Das Lautenspiel Gottes. Das ist Mozart.«

26 Die Anklänge gehen über den gemeinsamen Zeitstil hinaus. »Mozartisch« klingt vor allem das Hosanna des Sanctus, aber auch der Agnus-Anfang, der als eine Abwandlung des Kyrie-Incipit der Missa brevis B-Dur (KV. 275 = KE. 272b) erscheint. Hier sei auch nochmals auf die Har-

nichts bekannt, auch wenn Propst Johann Nepomuk Kierl in einem Brief Leopold Mozarts an seine in St. Gilgen verheiratete Tochter erwähnt wird²⁷. Vielleicht kannte man noch die eine oder andere der Messen von Wolfgang Amadeus²⁸.

Man hat Musik solcher Art aber gerade nicht in jener Ausschließlichkeit aufgenommen und wiedergegeben, die uns heute dafür allein sinnvoll und geboten erscheint. Das Nebeneinander heterogener Elemente, das die erhaltenen Musikalien noch sichtbar machen, ist geradezu typisch für den durchschnittlichen Stand der klösterlichen Musikpflege im ausgehenden 18. Jahrhundert.

Freilich darf man dabei nicht übersehen, daß noch diese Form von Musikpflege den Menschen, die im Kloster und innerhalb seines Wirkungskreises gelebt haben, eine einzigartige Möglichkeit der Begegnung mit Musik und der in ihr eingeschlossenen Existenz Erfahrung gegeben hat. Vielleicht hat das Stift Ranshofen gerade in dieser nach außen hin eher unscheinbaren Leistung auch noch während der letzten Jahrzehnte seiner Geschichte eine wesentliche Aufgabe erfüllt.

monik des »Et incarnatus« verwiesen, die im »Et incarnatus« dieser Mozart-Messe ihr Vorbild haben könnte (vgl. vor allem T. 36). Die gleiche Wendung kehrt bei Mozart übrigens in der c-moll Phantasie (K. 475) wieder und markiert dort die hochexpressive Rezitativdramatik vor der Wiederaufnahme des Adagio-Anfangs. R. Münster hat im Zusammenhang mit Fürstenzell darauf verwiesen, daß dieses Stift nach einem Inventar von 1803 damals schon 10 Messen Mozarts in seinem Besitz gehabt habe, und vermutet daher, daß »direkte Fäden nach Salzburg, vielleicht zur Familie Mozart selbst geführt haben« könnten. (Münster, a. a. O., S. 48).

27 »... daß die Einnahmen bey der Liebhaber Kommodie 208 fl für die Armen war ... Warum aber so vieles eingegangen ... ist die Ursache, weil der Baron Löschin von Stein, der Vizedom von Burghausen mit seiner Frau und noch anderen eben hier waren, auch der H: Prelat von Ranshofen; ... der Prelat gab 3 duggatten, das weis ich gewis vom Caßier« (Brief Leopold Mozarts vom 6. 9. 1786; vgl. Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe, Kassel 1962 ff., Bd. 3, S. 984).

28 Im Musikarchiv von Reichersberg finden sich neben dem alten Hoffmeister-Druck der Missa brevis F-Dur (KV. 192 = KE. 186f.) u. a. alte Abschriften der beiden Klavierkonzerte A-Dur (KV 414 = KE. 385p) und C-Dur (KV. 415 = KE. 387b), die den Schriftzügen nach vom gleichen Kopisten (F. J. Weindt, »Musicus aulicus, Regens chori«) stammen wie die beiden mit 1776 datierten Abschriften der Großen Orgelsolomesse von Joseph Haydn (HbV XXII/4) und der Missa St. Amandi von Michael Haydn (KK. 10).

Anhang

Katalog der erhaltenen Musikhandschriften des Stiftes Ranshofen

Vorbemerkungen

Das Verzeichnis enthält Angaben über den Komponisten, den Werktitel und die Umschlagbeschriftung, die vorhandenen Stimmen, deren Größe nach Höhe und Breite in cm, die Kopisten und über feststellbare Wasserzeichen im Notenpapier. Für die Bezeichnung der Stimmen benütze ich die geläufigen Abkürzungen, die Wasserzeichen werden wie folgt angegeben:

WZ 1 Linke Seite: Monogramm W S; rechte Seite: Abt- oder Prälatenwappen

WZ 2 Kurfürstlich-bayerisches Wappen, darunter Monogramm M L

WZ 3 Doppeladler, Monogramm W M

WZ 4 Mann, vor einer Papiermühle stehend.

Soweit keine anderen Fundorte genannt werden, befinden sich alle verzeichneten Musikhandschriften im Pfarrarchiv Ranshofen. Für die Erlaubnis zur Benützung darf ich Herrn Pfarrer Franz Fischböck sehr herzlich danken.

A. Kirchenwerke – Autoren

- Nr. 1 **Bachschmidt, Anton Adam (1728–1797)**
 Offertorium C-Dur, »Omnes una«, »Offertorium de B. V. Maria a C, A, T, B, VI 1, VI 2, Ob 1, Ob 2 (non obl.), Clar. 1, Clar. 2, Vla obl. con Org. Del Signre. Bachschmidt.«
 Besitzvermerk: Sebastian Sturmshuber.
 Vorh.: VI 1, VI 2, Vla, Ob 1, Ob 2, Cor (!); 34 × 22, WZ 4.
 Incipit vgl. Themat. Kat. Wey 107 (M ü n s t e r - M a c h o l d, a. a. O., S. 30).
- Nr. 2 **Candelberg**
 Missa C-Dur
 »Missa ex C a C, A, T, B, VI 1, VI 2, Clar 1, Clar 2, Tymp con Org. Candelberg. Ad Chor. Ransh.«
 Leerer Umschlagbogen, eingelegt: J. M. Haydn, Missa C-Dur, vgl. Kat. Nr. 8.
 Musikarchiv Stift Reichersberg.
- Nr. 3 **Fasold, Benedikt (1718–1766)**
 Missa D-Dur
 »Missa ex D a S, A, T, B, VI 1, VI 2, Cor 1, Cor 2 (D) con Organo. Del Sign. Benedetto Fasold. Ad Chor. Ransh. Ao 1786.«
 In Privatbesitz in München. Die Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek besitzt eine Xerokopie unter der Signatur Mus. Mss. App. 1105.
- Nr. 4 **Fasold, Benedikt (1718–1766)**
 Missa A-Dur
 »Missa ex A a C, A, T, B, VI 1, VI 2, Cor 1, Cor 2 con Org. Authore Fasold, ad Chorum Ranshoviensem.«
 Vorh.: C, A, T, B, VI 1, VI 2, Clar 1, Clar 2 (sic!), Org; 33 × 21,5, Kopist D, WZ 2.

- Nr. 5 **Fasold, Benedikt (1718–1766)**
 Missa B-Dur
 »Missa ex B a C, A, T, B, VI 1, VI 2 con Org. Authore Fasold, ad Chorum Ranshoviensem.«
 Vorh.: Vollständiger Stimmensatz.
 33 × 21,5, Kopist D, WZ 2.
- Nr. 6 **Fingetibi (Pseudonym, 2. Hälfte 18. Jahrhundert)**
 Missa C-Dur (Kyrie F-Dur)
 »Missa ex C a C, A, T, B, VI 1, VI 2, Cor 1, Cor 2 (ex G), Clar 1, Clar 2 (ex C) con Org. Del Sign. Fingetibi. Ad Chorum Ranshov. ao 1781.«
 Vorh.: Vollständiger Stimmensatz.
 33 × 21, Kopist G, WZ 2.
- Nr. 7 **Ganspeckh Wilhelm (1687–1770)**
 Missa Allabreve
 »Missa Allabreve Pro Dominica Palmarum: item pro Dominicis Menstruis scil: 1. Adventus, 1. Quadragesimae, et pro Dom. Passionis, adjunctis propriis earum Gradualibus, Offertoriis, et Communionibus. a 4. voc. 3. Trombon. ad lib: cum Organo (pro Regali, si placet) et Violone. Conscripta anno Christi 1719. A R. R. P. G. G. C. R. R.«
 Leerer Umschlagdeckel.
 Kopist A.
- Nr. 8 **Haydn, Johann Michael (1737–1806)**
 Missa S. Francisci Seraphici
 Vorh.: A, T, B, VI 1, Clar 1, Clar 2, Tymp, Org. (ohne Umschlag). Musikarchiv Stift Reichersberg (eingelegt in den Umschlag zu Candelberg, Missa C-Dur, vgl. Nr. 2).
 Incipit vgl. KK Nr. 25 (auch enthalten in HbV, Bd. 2, XXII/C 16)
- Nr. 9 **Hochmayr, Franz Xaver (1724–1780)**
 Missa brevis B-Dur
 »Missa brevis b C, A, T, B, VI 1, VI 2, Vla d'Alto obl. con Org. Auct. Franc. Xaver Hochmayr, ad chorum Ranshov. ao 1781.«
 Vorh.: A, B (fragm.), VI 1, VI 2, Vla, Org.
 33 × 21, Kopist G, WZ 2.
- Nr. 10 **Ivanshiz, Amand (Mitte 18. Jahrhundert)**
 Missa C-Dur
 »Missa ex C a C, A, T, B, VI 1, VI 2, Clar 1, Clar 2, Tymp con Org. Del Sign. Ivanshiz. Ad chorum Ransh. 1771.«
 Vorh.: Vollständiger Stimmensatz ohne Tymp.
 34 × 22, Kopist C, WZ 2.
 Incipit vgl. Themat. Kat. Wey 283 a (Münster-Machold, a.a.O., S. 55).
- Nr. 11 **König, Vinzenz (1748–1804)**
 Missa C-Dur
 »Missa ex C a C, A, T, B, VI 1, VI 2, Cor 1, Cor 2 (in g et f oblig.), Clar 1, Clar 2 (in C oblig.) con Org. Del Sign. Vincentino König. Ad Chor. Ransh. a 1781.«
 Vorh.: Vollständiger Stimmensatz.
 33 × 21, Kopist G, WZ 2.
- Nr. 12 **Schaduz**
 Missa C-Dur
 »Missa ex C a S, A, T, B, VI 1, VI 2, Vla 1, Vla 2 (oblig.), Ob 1, Ob 2 (transport.), Cor 1,

Cor 2 (ex g et Es), Clar 1, Clar 2 (ex C), Tymp con Org. Del Sign. Schaduz. Ad Chor. Ransh. ao 1786.«

Vorh.: Vollständiger Stimmensatz. Kopist G.

In Privatbesitz in München.

Nr. 13 Sch ul i s t a, Josef

Missa D-Dur

»Missa ex D a C, A, T, B, VI 1, VI 2, Due Corni et Org. Del Signre. Giuseppe Schulista. Ex Musicalibus Theoph. Antonii Birckl Sacerdotis.«

Leerer Umschlagbogen.

Nr. 14 S t a r k (Johann Friedrich?, Mitte 18. Jahrhundert)

Missa D-Dur

»Missa ex D a C, A, T, B, VI 1, VI 2, Clar 1, Clar 2 con Org. Auth: Del Sig. Stark.«

Vorh.: Vollständiger Stimmensatz.

35 × 22, Kopist B, WZ 1.

Nr. 15 S t a r k (Johann Friedrich?, Mitte 18. Jahrhundert)

Missa solemn is d-moll

»Missa solemn is ex D (minore) a C, A, T, B, VI 1, VI 2, 2 Clarinis, Vla di Alto obl., Tymp con Org. Del Sign: Stark. Ad Chorum Ranshove. 1771.«

Vorh.: Vollständiger Stimmensatz ohne Tymp.

35 × 22, Kopist B, WZ 1.

Nr. 16 U l l i n g e r, Sebastian (?) oder Augustin (1746–1781)

Lytaniae lauretanae D-Dur

»Lytanio ex D a C, A, T, B, VI 1, VI 2, Cor 1, Cor 2, Tromb 1, Tromb 2, Tymp con Org. Authore Ullinger. Ad Chorum Ranshov. ao 1777.«

Vorh.: C concert., C rip., A concert., T concert., T rip., B, VI 1, VI 2, Alto viola, Cor 2, Tromba 1, Tromba 2 (sic!), Tymp, Org.

36 × 22.

Musikarchiv Stift Reichersberg.

Nr. 17 W a l d s a r a, Josef

Missa C-Dur

»Missa ex C a C, A, T, B, VI 1, VI 2, Vla d' alto obl., Clar 1, Clar 2 (ex c et g ad lib.) con Org. Del. Sign. Giuseppe Waldsara. Ad ch. Ransh. 1784.«

Vorh.: Vollständiger Stimmensatz, A beschädigt.

33 × 21, Kopist G, WZ 2.

B. Kirchenwerke – A n o n y m a

Nr. 18 Graduale »Amavit eum Dominus« und Offertorium »Justus ut palma«

Vorh.: C, A.

33 × 21, WZ 2.

Nr. 19 Graduale »De profundis tenebrarum«

Vorh.: C, A, T, B, VI 1, VI 2, Vla, Cor 1, Cor 2, Org.

33 × 21, Kopist F, WZ 2.

Nr. 20 Lytaniae lauretanae C-Dur

Vorh.: C, A, T, B, Org.

33 × 21, WZ 3.

- Nr. 21 *Lytaniae lauretanae* D-Dur
Vorh.: A (fragm.), B.
34 × 22, WZ 2.
- Nr. 22 *Missa* C-Dur
Vorh.: Ob 2.
33 × 21,5, Kopist D.
- Nr. 23 *Missa* D-Dur (nur Kyrie und Gloria!)
»Missa a Kyrie et Gloria con C, A, T, B, Vl 1, Vl 2, Ob 1 obl., Ob 2, Vla 1, Vla 2 obl., Clar 1, Clar 2, Tymp con Org.«
Vorh.: Vollständiger Stimmensatz ohne Tymp, Vla 2 im Umschlag innen notiert (nur im »Domine Deus« selbständig geführt!).
28 × 22, Kopist B.
Musikarchiv Stift Reichersberg (unter Ignoto).
- Nr. 24 *Missa* D-Dur
Vorh.: C, A, T, B, Vl 1, Vl 2, Clar 1, Clar 2, Org.
36 × 22, Kopist B, WZ 1.
- Nr. 25 *Missa* D-Dur
Vorh.: C, A, T, B, Vl 1, Org.
34 × 22, Kopist C, WZ 2.
- Nr. 26 *Missa Pastoritia* D-Dur
»Missa Pastoritia ex D a C, A, T, B, Vl 1, Vl 2, Clar 1, Clar 2, con Org. Ad Chorum Ranshoviensem.«
Leerer Umschlag (Kopist E), vielleicht zu Nr. 24 gehörig.
- Nr. 27 *Vesperae de Dominica*
Zusatzstimmen (2 Clarinen und Pauken) zum »Domine«, »Dixit Dominus« und »Magnificat« von Münster, Joseph Joachim Benedikt, *Sacrificium Vespertinum*, op. 1, Augsburg 1729 (Lotter).
Vorh.: Clar 1 ad libitum, Clar 2 ad libitum, Tympano ad libitum.
30,5 × 19,5.

C. Weltliche Werke

- Nr. 28 *Divertimento* C-Dur
Vorh.: Vl 1 »in Choro primo«.
34 × 22, Kopist E, WZ 2.
- Nr. 29 *Ganspöckh* (Wilhelm [?], 1687–1770)
Ouvertüre A-Dur
»Ouverture ex A a 2 Viole d'Amour. overo un Flau. traver. se piace e Basso. Del Sign. Ganspöckh.«
Vorh.: Vla d'amore 1, Vla d'amore 2, Fl. trav. Basso.
Sächsische Landesbibliothek Dresden (Herkunft aus Ranshofen nicht gesichert).
- Nr. 30 *Kantate* »Heut möge jede Brust das mächtige Gefühl der Freude schwellen« (zur Sekundiz von Propst Johann Nepomuk Kierl)
Für 2 Tenöre, Baß, vierst. gem. Chor, 2 Ob, 2 Clarinetten, 2 Fag, 2 Cor, 2 Clar, Tymp, Vl 1, Vl 2, Vla 1, Vla 2, Cb (»Basso«).
Partitur (42 Blätter).
Xerokopie im Besitz der Bayr. Staatsbibliothek München.

Largo

na-tus est san-cto ex Mari-a vir-gi-

Et in-car-na-tus est de spiri-tu san-cto vir-gi-

na-tus est san-cto vir-gi-

-ne et ho-mo, et ho-mo, et ho-mo, et homo fa-ctus est, et homo

-ne et homo, et homo, et homo, ho-mo factus est, et homo

-ne et ho-mo, et homo, et homo, homo, homo, homo factus est, et homo

factus est, et homo, homo, ho-mo fa-ctus est.

factus est, et homo, homo, ho-mo fa-ctus est.

factus, factus est, et homo fa-ctus est.

Notenbeispiel: F. X. Hochmayr, Missa brevis B-Dur, »Et incarnatus« (Die Canto- und die Tenore-Stimme wurden aus den Instrumentalstimmen rekonstruiert.)