

Orgelmusik aus Oberschwaben

Landschaft und Architektur haben sich in Oberschwaben zu einer unverwechselbaren Einheit verbunden und zeugen über alle politischen Grenzen hinweg von der alten Kulturlandschaft Oberschwaben, die im weiteren und eigentlichen Sinne von der Ostschweiz über Vorarlberg und das Allgäu bis zur Schwäbischen Alb und bis zum heutigen bayerischen Regierungsbezirk Schwaben reicht.

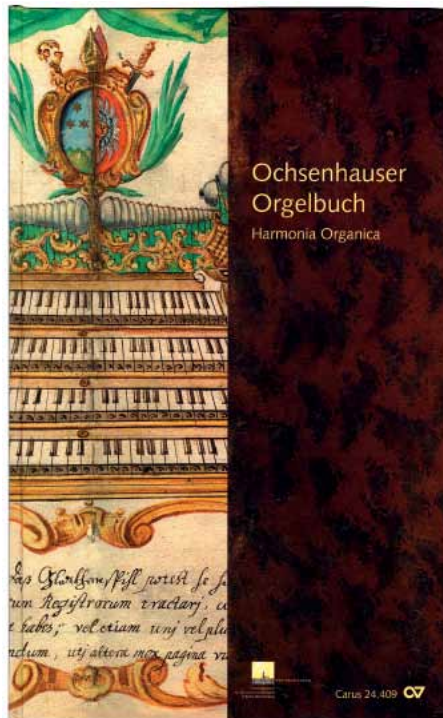
Während die barocken Kirchen- und Klosterbauten Oberschwabens in den letzten Jahrzehnten mit viel Aufwand renoviert wurden und zahllose Bücher die Perlen der oberschwäbischen Barockkunst dokumentieren, fiel die Musik, die einst untrennbar mit dem barocken Gesamtkunstwerk Oberschwabens verbunden war, rund 200 Jahre lang einem totalen Vergessen anheim.

Besonders krass ist dieses Defizit bei der oberschwäbischen Orgelmusik, zumal die Barockorgeln als Zeugen der einstigen Orgelmusikblüte Oberschwabens ja teilweise noch vorhanden sind und zusammen mit den Kirchenbauten ebenfalls renoviert wurden; die Musik dagegen, die auf diesen Orgeln gespielt wurde, blieb größtenteils unbekannt und dies bis heute. Infolgedessen bleibt bei der Vorstellung oberschwäbischer Barockorgeln in Konzerten und auf CD die für diese Instrumente ursprünglich bestimmte Musik praktisch unberücksichtigt. Einige der Gründe dafür sollen hier skizziert werden.

Die Quellenlage

Die schlechte Quellenlage ist zunächst ganz allgemein mit dem Stilwandel um 1750 zu erklären. Während der Baustil des Barock und des Rokoko nach 1750 noch seine letzte Blüte erreichte, vollzog sich in der Musik schon der Wandel zum klassischen Stil. Dementsprechend wurde um 1750/1760 allenthalben in den Notenschränken die barocke Literatur eliminiert. Dieser Tendenz fiel auch die Orgelmusik zum Opfer, weshalb nur wenige Werke aus der Zeit vor 1750 erhalten sind.

Von verheerender Folge war die Säkularisation, durch die sämtliche Klöster Oberschwabens im Jahre 1803 aufgelöst wurden und somit die wichtigsten Träger der oberschwäbischen Musikkultur zum Aussterben verurteilt waren. Während jedoch die Klostergebäude mit ihren Zeugnissen barocker Architektur, Malerei und Plastik größtenteils erhal-



Harmonia Organica – Ochsenhauser Orgelbuch. Titelseite des Neudrucks.

ten blieben und Barockorgeln nur in seltenen Fällen ausgebaut und abtransportiert wurden (wie Zwiefalten), war und ist das Papier, das die Orgelmusikkompositionen festhielt, ein weit zerstörungsanfälligeres Material. Bei der Übernahme der Klöster durch die neuen, meist adligen Besitzer und beim Abtransport der Bibliotheken und Archive wurden vielfach nur die wertvollen Bücher und Handschriften mitgenommen, lose Musikalien wurden, wo sie nicht in der Klosterkirche verblieben und in den Besitz einer Pfarrei übergingen, in alle Winde zerstreut oder vernichtet.

Hinzu kam, dass im nun von einem protestantischen König regierten Königreich Württemberg wenig Verständnis für klösterliche Kultur und barocke Kloster-Kirchenmusik aufgebracht wurde. Dies wurde verstärkt durch die Aufklärung, die dem Barock überhaupt kritisch gegenüberstand. So wurden die noch in den Kirchen verbliebenen Notenbestände ein

weiteres Mal dezimiert. Natürlich war auch die Orgelmusik davon betroffen.

Ein weiterer Verlustfaktor war der Cäcilianismus im 19. Jahrhundert, der sich am vorbarocken vokalen Palestrina-Stil ausrichtete und deshalb wenig Interesse an der Orgel und ihrer Musik hatte. Noch einmal und mit letzter Gründlichkeit wurden die noch bestehenden Kirchenmusik-Notenbestände in den Kirchen ‚gesäubert‘ und alles eliminiert, was nicht dem neuen Geschmack entsprach; dies betraf vorrangig die barocke und klassische Musik.

Diese Entwicklung erklärt, warum die Quellenlage für oberschwäbische Orgelmusik aus der Zeit vor 1800 äußerst dürftig ist. Im Landesmusikarchiv Tübingen, in dem immerhin über 3000 Werke aus ehemaligen Notenbeständen des württembergischen Oberschwaben gesammelt sind, nimmt die Orgelmusik einen verschwindend kleinen Teil ein. Glücklicherweise finden sich aber in anderen deutschen und europäischen, je selbst amerikanischen Bibliotheken und Archiven noch schriftliche Überreste der einstigen Orgelmusikblüte in Oberschwaben.

Musikwissenschaft

Auch die Erforschung der oberschwäbischen Orgelmusik war durch Defizite in der deutschen Musikwissenschaft behindert. Jene entstand in Deutschland seit der Mitte des

19. Jahrhunderts mit dem Zentrum in Berlin und beschäftigte sich zunächst, wenn man es so grob zusammenfassen darf, mit Schütz, Händel und Bach. Weil kaum etwas über die Kirchenmusik im geographisch weit entfernten Oberschwaben bekannt war und es an großen Namen und schließlich auch an erhaltenen Werken mangelte, interessierte sich die Musikwissenschaft wenig oder nicht für die Musikgeschichte Oberschwabens.

Erst in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts begann eine zunächst auf Württemberg begrenzte Erforschung der Musikgeschichte Oberschwabens, aber noch um 1950 war praktisch unbekannt, welche Musik in der Barockzeit auf den oberschwäbischen Orgeln gespielt worden ist. Eine breitere Beschäftigung mit oberschwäbischer Musik gibt es erst seit ca. 1985, allerdings fehlt noch immer eine umfassende Gesamtdarstellung.

Ein weiteres Problem besteht darin, dass bei der Untersuchung speziell der oberschwäbischen barocken Orgelmusik die regionalen Besonderheiten Oberschwabens und dessen geistesgeschichtliche Entwicklung im Zusammenhang mit der italienischen und katholischen Barockkultur kaum beachtet wurden. Das vorherrschende Barockbild stellte die nord- und mitteldeutsche Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, auch die Orgelmusik, als die eigentliche Barockmusik dar, während die Zentren der Barockkunst in Süddeutschland und besonders in Oberschwaben vernachlässigt wurden. Übersehen wurde allzu oft, dass die Barockkultur primär ein vom Katholizismus und von der Gegenreformation geprägtes Phänomen war, das alle Kunstbereiche wie Architektur, Malerei, Plastik, Dichtung und Musik zu einem Gesamtkunstwerk verschmolz. Der oberschwäbische Barock und eben damit auch seine Orgelmusik ist somit in einem ganz anderen Zusammenhang zu sehen und zu bewerten. Bachsche Orgelmusik war übrigens zu ihrer Zeit in Oberschwaben ganz unbekannt, und die oberschwäbischen Orgeln sind für eine ganz anders als die nord- und mitteldeutsche Orgelmusik konzipiert.

Deshalb ist es an der Zeit, den heute gängigen Barockbegriff zu überprüfen und ihn von seinen theologischen, kunst- und musikhistorischen Quellen und Zusammenhängen her zu überdenken. Dabei gelingt es vielleicht, der Orgelmusik Oberschwabens wieder ihren gebührenden Stellenwert im barocken Gesamtkunstwerk dieser Region einzuräumen.

Weil die Musikgeschichte bisher fast ausschließlich Heroengeschichte war, gibt es über berühmte Komponisten hunderte von Büchern, während viele oberschwäbische Komponisten in den Musiklexika mit keiner Silbe erwähnt werden. Analog verhält es sich mit den Noteneditionen. Manche Werke berühmter Komponisten liegen in unzähligen Ausgaben vor, Ausgaben von Werken oberschwäbischer Komponisten dagegen sind Mangelware. Deshalb werden ihre Werke auch selten oder gar nicht aufgeführt und sind nur wenig bekannt. Und weil diese Werke so wenig bekannt sind, reagiert ein vorwiegend an berühmte Namen gewöhntes Publikum auch kaum auf sie. Deshalb sollen hier einige oberschwäbische Orgelkomponisten vorgestellt werden, die von besonderer Bedeutung für die

Orgelmusik dieser Region waren und es verdienen, einem breiteren Hörerkreis bekanntgemacht zu werden.

Oberschwäbische Orgelmusik in der Barockzeit

Es führt in diesem Zusammenhang zu weit, die Entwicklung der oberschwäbischen Orgelmusik insgesamt darzustellen (ein Aufsatz des Autors ist in Vorbereitung). Auch die Epoche des Frühbarock (1580–1630) kann hier nur gestreift werden, da aus dieser Zeit äußerst wenige Werke überliefert sind. Fest steht, dass die oberschwäbische Orgelmusik in der Zeit des Frühbarock eine große Blüte erlebte. Durch die katastrophalen Verluste des 30-jährigen Krieges lag die oberschwäbische Orgelkultur noch jahrzehntelang am Boden. Klöster, Kirchen und natürlich auch die Orgeln waren vielfach zerstört. Erst im Werk des Ulmer Münsterorganisten Sebastian Anton Scherer (1631–1712) gibt es wieder ein Zeugnis oberschwäbischer Orgelmusik.¹ Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts bahnte sich in Oberschwaben jedoch eine neue Blüte der Orgelmusik an. Nun beginnt die Hauptepoche der oberschwäbischen Barockarchitektur und mit ihr auch die der großen Barockorgeln.

Von herausragender musikhistorischer Bedeutung für die Geschichte der oberschwäbischen Orgelmusik ist die Handschrift des Ottobeurer Mönchs Honorat Reich, ein Sammelwerk von rund 150 Orgelstücken, das 1695 entstanden ist. Es zeigt brennpunktartig einige der wichtigsten Phänomene der oberschwäbischen Orgelmusik, die noch das ganze 18. Jahrhundert von Bedeutung sein sollten.

Zunächst wird deutlich, dass die oberschwäbischen Klöster musikalisch stark nach Süden orientiert waren. Der italienische Einfluss scheint etwas verblasst zu sein, dagegen waren damals führende süddeutsche Komponisten wie Froberger, Kerll und Georg Muffat von großem Einfluss. Mittel- und norddeutsche Orgelkomponisten waren dagegen fast völlig unbekannt.

Der Einfluss der süddeutschen Komponisten macht es verständlich, dass es – wie es für den ganzen süddeutschen Raum typisch war – auch in Oberschwaben noch keine Trennung zwischen Orgel- und Cembalomusik gab. ‚Clavier‘ bedeutete ganz allgemein ‚Tasteninstrument‘. Dementsprechend heißt es damals denn auch: „auff Orgeln, Positiff und andern clavirten Musicalischen Instrumenten“, „Tabulatura in Cymbalo et organo“ (S. A. Scherer), „für Spineten, Orgelen und Instrumenten“ (Froberger), „für die Orgel oder Clavicymbal“ (J. N. Gaumer), „per il cembalo ed organo“ (Schnizer) oder etwa „auf denen Kirchen- als Zimmer-Clavieren zu gebrauchen“ (Maichelbeck). Das Pedal wird nirgends ausdrücklich verlangt und dient nur zur gelegentlichen Verstärkung der Basstöne.

¹ Sebastian Anton Scherer, *Tabulatura in cymbalo et organo intonatum brevium per octo tonos*, 2 Bücher, 1664, Neudruck unter dem Titel »Livres d'Orgue«, hrsg. v. Alexandre Guilmant, Verlag Schott.

Diese Austauschbarkeit der Tastenmusikliteratur bedingt ein weiteres Phänomen der oberschwäbischen Orgelmusik: Genauso wie weltliche Elemente Einzug in die Kirchengestaltung hielten, so konnte weltliche Cembalomusik auch in der Kirche auf der Orgel gespielt werden. So verwundert es nicht, wenn nun sogar Tänze auf der Kirchenorgel gespielt wurden, und zwar besonders die französischen.

Der wichtigste Wegbereiter für die französischen Tänze war sicherlich Johann Jakob Froberger (1616–1667). Indem er die französischen Tanzvorbilder auf Tasteninstrumente übertrug, wurde er zum Begründer der deutschen Claviersuite („Clavier“ im Sinne von Tasteninstrument ganz allgemein). Die Standardfolge der barocken Suitentänze mit Allemande – Courante – Sarabande – Gigue geht auf ihn zurück. Dieses Vorbild ist in der erwähnten Ottobeurer Orgelhandschrift besonders deutlich zu erkennen.

Neben Froberger-Tänzen übernahm Reich auch Tänze französischer Komponisten in seine Handschrift (mehr darüber im Vorwort zu ›Tänze aus Oberschwaben und aus dem Allgäu‹, H. 1), was das gesteigerte Interesse der oberschwäbischen Komponisten an der französischen Kultur zeigt. Bedeutenden Einfluss in Süddeutschland hatten auch Johann Caspar Ferdinand Fischer († 1746) und Johann Krieger (1652–1735), die französische Tänze wie Bourrée, Menuett und Gavotte in ihre Suiten aufnahmen.

An diese Entwicklung der Tanzkompositionen für Tasteninstrumente schließen die oberschwäbischen Komponisten unmittelbar an. Der Ulmer Münsterorganist Conrad Michael Schneider (1673–1752) begann vermutlich um 1730 die Herausgabe seiner sechsteiligen »Clavier Übung«, die in Augsburg im Druck erschien. Der Titel lehnt sich an die »Clavierübung« von J. Krieger an. Der erste Teil folgt dem Frobergerschen Standardtyp, der zweite Teil wird nach der Art von Lully bzw. Muffat mit einer Ouvertüre eröffnet und enthält u. a. Gavotte, Menuett, Bourrée und Gigue.² Schneider verwendet somit fast die ganze Palette der französischen Tänze. In seinem Vorwort schreibt er ausdrücklich „von verschiedenen vortrefflichen und Hochberühmten Meistern des Claviers“ und nennt deren „inventieuse und künstliche Opera“, die ihm als Vorbild dienten. Gemeint sind sicherlich die Werke von Froberger, Kerll, Muffat, Fischer und Krieger.

Schneider war es nun, der mit seiner »Clavierübung« seinerseits einen großen Einfluss auf die oberschwäbischen Klosterkomponisten ausübte. Isfrid Kayser³ war mit großer Wahrscheinlichkeit sein Schüler, und in dessen ‚Partien‘ zeigen sich etliche Parallelen zu seinem Lehrer, ganz besonders in seinem Passetied, der – wie derjenige von

Schneider – im seltenen $\frac{5}{8}$ -Takt steht. Auch Augustinus Bux (Pix)⁴ dürfte die Werke Schneiders gekannt haben.

Ganz in diesem Zusammenhang muss das »Ochsenhauser Orgelbuch« gesehen werden.⁵ Aus dem Titel geht hervor, dass es für die damals noch nicht ganz fertig gestellte Orgel des Klosters geschaffen worden zu sein scheint. Der Komponist ist unbekannt, doch könnte es sich um den Ochsenhausener Mönch Robert Praelisauer (1708–71) handeln. Das Ochsenhausener Orgelbuch ist eins der wichtigsten Zeugnisse oberschwäbischer Orgelmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In ihm zeigt sich wieder – und diesmal ganz eindeutig –, dass Tänze und tanzartige Charakterstücke in den Barockkirchen Oberschwabens gespielt worden sind. 34 solcher Stücke⁶ stehen in dieser Handschrift nur ein Präambulum und fünf Fugen gegenüber.

Schon sehr früh sind die Einflüsse des Rokoko bzw. des galanten Stils in Oberschwaben nachweisbar. Dieser Stil stellte dem barocken, meist polyphonen und dichten Satzbild einen durchsichtigeren, meist nur zwei- oder dreistimmigen, homophonen Satz gegenüber. Tänzerischer Rhythmus, spielerische, graziöse Wendungen und Verzierungen der Melodie, Reihung, Sequenzierung, Variation und Neukombination kleiner Motive prägten die Musik dieser Zeit. In Oberschwaben zeigt sich dieser rokokohafte Zug nicht nur in den Kirchen, sondern auch in der Musik. Manche Sätze heißen sogar ausdrücklich „Galanteriestücke“, wie etwa im Werk des in Buchau geborenen Passauer Organisten F. A. Hugl. Galanerien finden sich aber auch in vielen Kirchenmusikwerken, was die Kritik konservativer Komponisten herausforderte und die oberschwäbische Orgelmusik mehr denn je von derjenigen Mittel- und Norddeutschlands unterschied.

Noch in einer weiteren Hinsicht ist die oben genannte Reichsche Orgelhandschrift für die Orgelmusik Oberschwabens von Bedeutung. Deutlich zeigt sich hier das Interesse an Variationswerken von Kerll und Muffat, also eine Vorliebe für solche Werke, die den Klangfarbenreichtum der Orgel zur Geltung bringen. Ganz im Sinne des barocken Gesamtkunstwerks sind die oberschwäbischen Orgeln nämlich für die großen, farbenprächtigen Kirchen geschaffen worden. Wie sehr die Stücke auf die Farbfaltung einer Orgel konzipiert waren, zeigt das Ochsenhauser Orgelbuch. Bei jedem Stück ist die Registrierung angegeben. Dagegen standen musikalisch-konstruktive Gesichtspunkte im Hintergrund. „Es galt nicht den musikalischen Gedanken des Komponisten durch die Wiedergabe und Registrierung, sondern umgekehrt, das Werk des Orgelmachers durch die Komposition und den Spieler zu beleuchten. Der Organist musste den Orgelklang sprechen lassen können.“ (Siegele)

² Der dritte Teil wurde im ersten Heft der Reihe ›Barocke Orgelmusik aus dem württembergischen und bayerischen Oberschwaben‹ veröffentlicht (siehe die Liste der Ausgaben am Schluss des Artikels).

³ Isfrid Kayser (1712–1771) war Praemonstratensermonch in Obermarchtal.

⁴ Augustinus Bux (* um 1700 in Franken), Konventuale im Kloster Schussenried.

⁵ Es liegt in einer Neuausgabe vor, siehe die Liste am Schluss des Artikels.

⁶ Veröffentlicht in: Tänze aus Oberschwaben und aus dem Allgäu, H. 1: Barock.



Harmonia Organica – Ochsenhauser Orgelbuch. Spielanlage mit den zu ziehenden Registern und Notentext „Unda Maris“.

Auch in diesem Hang zur Farblichkeit und zur sinnfrohen Musik, der die oberschwäbische Orgelmusik von der mittel- und norddeutschen Orgelmusik unterscheidet, zeigt sich also ein weiterer entscheidender Unterschied von der Orgelliteratur Nord- und Mitteleuropas. Weil dort die Klangfarbe eine geringere Rolle spielt, können die Klangmöglichkeiten der oberschwäbischen Orgeln von einer eher kontrapunktisch geprägten Orgelmusik gar nicht ausgeschöpft werden.

Von außerordentlichem musikhistorischem Interesse ist die Ochsenhauser Orgelhandschrift schließlich noch dadurch, dass sie kein einziges polyphones Stück enthält. Ganz im Gegensatz zur Musik Mittel- und Norddeutschlands stand in der oberschwäbischen Orgelmusik das konstruktive kontrapunktische Element im Hintergrund. Die Gründe für dieses Phänomen sind in den geistesgeschichtlichen und mentalen Unterschieden zwischen Süddeutschland einerseits und Nord- und Mitteleuropa andererseits zu suchen, was primär auf die konfessionellen Gegensätze zurückzuführen ist. Während in der protestantischen Musik – und ganz besonders bei Bach – im Spätbarock die polyphone Kompositionstechnik als Ausdruck konstruktiven Denkens zu einem Höhepunkt geführt wurde, bevorzugte der Oberschwabe die durchsichtige Homophonie des galanten Stils. Dort die asketische, rationale Formenwelt der Fugen, hier die lebensfrohe, gefühlsbetonte Sinnenwelt der Galanteriestücke, dort tief schürfende Kombinatorik des Stimmengflechts, hier leichtfüßiges Tändeln der Stimmen, dort der eher ernste Kirchenstil, hier ein weltöffener, sinnlicher Ton. Nicht umsonst spricht Ritter in seiner »Geschichte des Orgelspiels« von der „kühlen Luft des norddeutschen Orgelspiels“ und der „Wärme des südlichen Hauches“.

Der geringe Stellenwert der Polyphonie, der sich in der Orgelhandschrift des H. Reich abzeichnet, sollte für die oberschwäbische Orgelmusik noch rund 100 Jahre typisch sein. In den meisten oberschwäbischen Orgeldruckwerken des 18. Jahrhunderts sind Fugen o. ä. Mangelware (s. Maichelbeck⁷ op. 1, Ochsenhauser Orgelbuch, Schneider, Kolb⁸, Kayser, Bux, Hugl, Schnizer⁹, Orgelbuch St. Katharinental). Ausnahmen sind Versettenkompositionen im Einflusskreis des Carissimi zugeschriebenen »Wegweisers«, die Fugen von Gaumer¹⁰ sowie eine Reihe von Fugen Bachmanns.¹¹ Sie zeigen am Ende des 18. Jahrhunderts, wie in Oberschwaben parallel zur Neubelebung des Gregorianischen Chorals auch die Form der Fuge wieder entdeckt wurde (vgl. auch die Petershausener Orgelhandschriften).

Dem strengen polyphonen Stil setzte Oberschwaben nicht nur die Vorliebe für galante Tänze und für die Klangfarben, sondern auch für

die Improvisation entgegen. In vielen Stücken ist z. B. nur die Melodie notiert, was eine aus dem Stegreif erfundene aparte Harmonisierung verlangt. In anderen Stücken ist die Begleitung nur mit beziffertem Bass notiert. In der Petershausener Orgelhandschrift sind selbst die Füllstimmen der Fugen nur mit Generalbassziffern aufgeführt.¹² Manche Fugen brechen nach der ersten Durchführung ab und rechnen mit anschließender Improvisation. Ähnlich verhält es sich mit einigen Fugen im Ochsenhauser Orgelbuch. Dieser Hang zum Improvisatorischen ist ein weiterer Grund dafür, dass schriftlich festgehaltene Orgelmusik in Oberschwaben auch spärlicher vorhanden ist als anderswo. Improvisatorische Elemente scheinen natürlich auch in tokkatenhaften Elementen durch, etwa in den Modulationen und Arpeggien des Praeludiums aus dem Ochsenhauser Orgelbuch und des Praeambulums von Lederer¹³, die beide veröffentlicht sind

⁷ Franz Anton Maichelbeck (1702–1750), Geistlicher am Münster zu Freiburg.

⁸ Carlmann Kolb (1703–1765), Benediktiner im Kloster Asbach, Kreis Griesbach/Ndb. Seine Musik wurde in Oberschwaben viel gespielt (Siegele).

⁹ Franz Schnizer (1740–1785), Benediktiner in Ottobeuren, wirkte 1766 bei der Einweihung der beiden Riepp-Orgeln in Ottobeuren mit; er spielte die Dreifaltigkeitsorgel, sein Lehrer Benedikt Kraus die Heilig-Geist Orgel (Lehrndorfer).

¹⁰ Joh. Nepomuk Gaumer, Isny.

¹¹ Siegmund Sixt Bachmann (1754–1825), Praemonstratenser im Kloster Obermarchtal.

¹² Manfred Schuler, Zum Orgelrepertoire eines oberschwäbischen Benediktinerklosters in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: M. Ladenburger (Hrsg.), Beiträge zu Orgelbau und Orgelmusik in Oberschwaben im 18. Jahrhundert. Tutzing 1991, S. 361–380, hier S. 367.

¹³ Joseph Lederer (1733–1796), Augustinerchorherr im Stift Wengen zu Ulm.

in ›Barocke Orgelmusik aus dem württembergischen und bayerischen Oberschwaben‹, Heft 1.

Eine weitere Besonderheit der oberschwäbischen Orgelliteratur ist der Einfluss des italienischen Barockkonzerts. Der dritte Teil der Schneiderschen Klavierübung beginnt mit einem dreisätzigen Konzert, ganz im Stil eines italienischen Konzerts mit Ritornellteilen, in denen quasi das Orchester spielt, und mit virtuosen Episodenteilen. Auf diese konzertanten Sätze folgen dann wieder Tanzsätze, ganz in der oben beschriebenen Art. Ähnliche konzertante Elemente finden sich in den Orgelwerken von Bux und Kayser sowie in den Orgelkonzerten von Auffmann¹⁴.

Klassik contra Barock

Während die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in Oberschwaben einen letzten Höhepunkt des barocken Kunststils und Lebensgefühls brachte, setzten gleichzeitig, besonders in der Musik, bereits vorklassische und klassische Tendenzen ein.

In der oberschwäbischen Musikgeschichtsforschung wurde der ästhetische Wandel bisher noch wenig vor dem damit zusammenhängenden sozialgeschichtlichen Hintergrund, der die Zeit zwischen 1750 und 1790 prägte, untersucht. Während die Klöster und Adelshäuser weiterhin mit absolutistisch-barockem Gepränge lebten, eliminierten sie mehr oder weniger gründlich alle Spuren der barocken Musik und wandten sich dem neuen, klassisch geprägten Musikstil zu, der im Prinzip auf bürgerlichen Idealen basierte und auf friedlich-musikalische Art eigentlich die bisherige barocke Lebenshaltung untergrub. Klassische Musik in barocken Räumen – eigentlich ein Widerspruch, doch in Oberschwaben verbanden sich beide Stile zu farbenfroher Harmonie.

Bei der Entwicklung des klassischen Stils war die Mannheimer Schule auch in Oberschwaben von großem Einfluss. Mannheimer Elemente zeigen sich etwa in liedartigen Themen („singendes Allegro“), in der Kleingliedrigkeit der Motive und Themen und deren Reihung sowie in einer verhältnismäßig einfachen Harmonik.

Die Errungenschaften der Mannheimer und auch anderer süddeutscher Komponisten fielen in Oberschwaben auf fruchtbaren Boden, trafen sie doch mit dem neuen einfachungekünstelten Ton sicherlich in besonderer Weise auf das Naturell des Oberschwaben, das sich durch Lebensfreude, Naivität, Herzlichkeit und Empfindungswärme auszeich-



Harmonia Organica – Ochsenhauser Orgelbuch. Spielanlage mit den zu ziehenden Registern und Notentext „Bombard“

net. In kürzester Zeit war in Oberschwaben im Bereich der Musik der Barockstil passé, während in der bildenden Kunst Barock und Rokoko noch weiterhin vorherrschten. Fast alle Musikalien, die nicht dem neuen Musikgeschmack entsprachen, wurden beseitigt. Dies ist die Erklärung dafür, dass in den oberschwäbischen Notenbeständen nur ca. 10–20% der Musikalien aus der Zeit vor 1770 stammen (s. o.).

Die bisher vom Autor und anderen vorgelegten Orgelmusik-Veröffentlichungen dokumentieren die in diesem Aufsatz skizzierten Besonderheiten der oberschwäbischen Orgelmusik und vermitteln einen Eindruck von der Farbigkeit dieser Musik.

Aus der nachfolgend genannten Literatur ist in dem Artikel ohne besonderen Nachweis wiederholt zitiert worden.

Literatur

Peter Hersche, *Barock in Oberschwaben, neue Fragestellungen aus europäischer Perspektive*. In: *Mitteilungen aus der Gesellschaft Oberschwaben* 8, Weingarten 2008, S. 12–34.

Michael G. Kaufmann, *Die »Harmonia Organica« oder das »Ochsenhauser Orgelbuch«, Eine barocke Musikhandschrift aus Oberschwaben*. In: ›*Ars Organi*‹ 52, 2004, H. 4, S. 255 f.

Charles Krigbaum, *A Description of the Ochsenhausen Manuscript (1735)*. In: *Bachstunden, Festschrift für Helmut Walcha zum 70. Geburtstag überreicht von seinen Schülern*, hrsg. v. Walther Dehnhard und Gottlieb Ritter. Frankfurt am Main 1978.

¹⁴ Joseph Anton Auffmann (1720–1773), Kapellmeister in Kempten.

- Michael Ladenburger, *Mitteilungen zu Orgelbau und Orgelmusik in Oberschwaben am Ende des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts*. In: M. Ladenburger (Hrsg.), *Beiträge zu Orgelbau und Orgelmusik in Oberschwaben im 18. Jahrhundert. Bericht über die Tagung Ochsenhausen 1988*. Tutzing 1991, S. 283–339.
- M. Ladenburger (Hrsg.), *Beiträge zu Orgelbau und Orgelmusik in Oberschwaben im 18. Jahrhundert. Bericht über die Tagung Ochsenhausen 1988*. Tutzing 1991.
- Erno Seifried, *Musikschaffen und Musikleben in Oberschwaben: Hermann der Lahme*. In: *Oberschwaben, Gesicht einer Landschaft*. Ravensburg 1971, S. 235–237.
- Ulrich Siegele, *Im kulturpolitischen Abseits oder: Acht Schwierigkeiten, die einer angemessenen Rezeption der oberschwäbischen Klostermusik entgegenstehen*. In: *Musik in Baden-Württemberg*, Bd. 10. München 2003, S. 21–22.
- Willi Siegele, *Musik des oberschwäbischen Barock*. In: *Der Barock, seine Orgeln und seine Musik in Oberschwaben*, hrsg. v. Walter Supper. Berlin 1952, S. 40–58.

Notenausgaben des Verfassers

Barocke Orgelmusik aus dem württembergischen und bayerischen Oberschwaben, hrsg. v. Berthold Büchele. Ratzenried, Verein zur Pflege von Heimat und Brauchtum Ratzenried e. V., Heft I 1997; Heft II 1998; Heft III 2008; Heft IV 2009 (dieses Heft zusammen mit Bernhard Arbogast).

Tänze aus Oberschwaben und aus dem Allgäu, hrsg. v. Berthold Büchele, *Heft I: Barock*. Ratzenried, Verein zur Pflege von Heimat und Brauchtum Ratzenried e. V. 1994. \diamond Darin sind ca. 80% des Ochsenhausener Orgelbuchs enthalten.

Sixtus Bachmann (1754–1825), *5 Sonaten für Klavier oder Orgel*, hrsg. v. Berthold Büchele und Manfred Schwendner. Erstdruck. Ratzenried, Verein zur Pflege von Heimat und Brauchtum Ratzenried e. V. 2009.

Sixtus Bachmann, *Klavier- und Vokalmusik, Jubiläumsausgabe zum 250. Geburtstag*, hrsg. v. Berthold Büchele. Ratzenried, Verein zur Pflege von Heimat und Brauchtum Ratzenried e. V. 2009.

Weitere Notenausgaben (Auswahl)

Franz Xaver Schnizer, *Sechs Sonaten opus 1*, für Cembalo (Klavier) oder Orgel, hrsg. v. Franz Lehnrdorfer. Carus-Verlag Stuttgart 1980.

Franz Anton Maichelbeck, *Die auf dem Clavier spielende und das Gehör vergnügende Caecilia (1736, op. I): Acht Sonaten für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Alfred Reichling. Verlag Merseburger Berlin 1978. (= 57. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde).

Franz Anton Maichelbeck, *Praeludien, Fugen und Versetten op. II, No. 3*, für Orgel, hrsg. v. Rudolf Walter. Verlag Schott 1980. (= Liber Organi, XIII)

Musik des oberschwäbischen Barock, sowohl auf denen Kirchen- als Zimmer-Clavieren zu gebrauchen, hrsg. v. Ulrich Siegele. Verlag Merseburger Berlin 1952, 41980. (= 3. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde, Spielheft 2 der oberschwäbischen Barock-Orgel- und Musiktagung Ochsenhausen 1951) \diamond Werke von S. Bachmann, I. Kayser, C. Kolb, J. Lederer, F. A. Maichelbeck, C. M. Schneider, F. Schnizer.

Harmonia Organica – Ochsenhauser Orgelbuch, hrsg. v. Klaus Konrad Weigele (Faksimile) und Michael Gerhard Kaufmann (kritische Edition). Carus-Verlag Stuttgart [2004], Verl.-Nr. CV 24.409, ISBN 3-89948-061-9, ISMN M-007-06896-7.

Pro Organo et Cembalo, Orgel- und Cembalomusik aus dem Repertoire süddeutscher Klöster und Kirchen des 18. Jahrhunderts, Hrsg. Gerhard Weinberger. Bd. 1: *Werke von Pater Theodor Grünberger, Pater Gelasius Hiebler und Justin Heinrich Knecht*. Bd. 2: *Werke von Sixt Bachmann, Bruno Holzapfel, Isfrid Kayser, Georg Monn und Ludwig Zöschinger*. Bonn – Bad Godesberg, Rob. Forberg Musikverlag 1983.

Rathardus Mayr [1737–1805, Augustinerchorherr in Dies- sen], *Sechs Praeambeln und Fugen*, ausgewählt und bearb. v. Karl Erhard. Augsburg, Anton Böhm & Sohn 1979.

Sixtus Bachmann, *Dix fugues célèbres*, hrsg. v. M. G. Kaufmann. Wiesbaden, Daimonion 2003.

Weitere Informationen zur Erforschung der oberschwäbischen Musik sind auf der Internetseite <www.ratzenried.de> zu erhalten.

Die Druckvorlagen für die Abbildungen stellte der Carus-Verlag freundlicherweise zur Verfügung.

Schulmeister und Kantor 1791

„Überhaupt steht in keinen Seelen dieses Jahrhunderts ein so großer Begriff von einem Sonntage, als in denen, welche in Kantoren und Schulmeistern hausen; mich wundert es gar nicht, wenn sie an einem solchen Courtage nicht vermögen, bescheiden zu verbleiben. Selber unser Wutz konnte sich nicht verstecken, was es sagen will, unter tausend Menschen allein zu orgeln – ein wahres Erb-Amt zu versehen und den geistlichen Krönung-Mantel dem Senior überzuhenken und sein Valet de fantaisie und Kammermohr zu sein – über ein ganzes von der Sonne beleuchtetes Chor Territorial-Herrschaft zu exerzieren, als amtierender Chor-Maire auf seinem Orgel-Fürstenthron die Poesie eines Kirchsprengels noch besser zu beherrschen, als der Pfarrer die Prose desselben kommandiert – und nach der Predigt über das Geländer hinab völlige fürstliche Befehle sans façon mit lauter Stimme weniger zu geben als abzulesen [...]“

Aus: Jean Paul, »Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal« (1791).

Cour-Tag – Hoftag, Fürstentag; Senior – Pfarrer; Valet de fantaisie – Unterhalter; Kammermohr – dunkelhäutiger Diener; das Chor – der Chorraum; Maire – [Bürger-]Meister; Poesie – Versdichtung mit Metrum und Reim, hier: die Kirchenlieder; Prose – Prosa, die im Gegensatz zur Poesie ungebundene Schreib- und Redeweise ohne Metrum und Reim; fürstliche Befehle – hier so viel wie Abkündigungen, offizielle Mitteilungen an die Gemeinde; sans façon – zwanglos, formlos.