

## **Der Anteil der Musik am oberschwäbischen Klostertheater in der Barockzeit<sup>1</sup>**

### **Einleitung**

Es gibt wohl kaum einen Bereich der oberschwäbischen Barockkultur, dem so wenig Beachtung geschenkt wurde wie der Musik. Während die barocken Bauten Oberschwabens in den letzten Jahrzehnten mit viel Aufwand renoviert wurden und zahllose Bücher die Perlen der Barockkunst dokumentieren, fiel die oberschwäbische Barockmusik, die einst ein wichtiger Pfeiler der barocken Gesamtkultur war, rund 200 Jahre dem Vergessen anheim und wird erst seit ca. 40 Jahren wieder entdeckt.

Die Gründe dafür sind in der Säkularisierung zu suchen<sup>2</sup>, aber auch in der Einstellung der Musikwissenschaft. Beides lässt sich in besonderer Weise am geistlichen Musik-Theater Süddeutschlands und speziell Oberschwabens aufzeigen. Hier waren die Verluste durch die Säkularisation besonders hoch: Während die lateinische Kirchenmusik immerhin von manchen Kirchenchören weitergepflegt wurde, war dem klösterlichen Musik-Theater durch die Auflösung der Klöster die Existenzgrundlage vollkommen entzogen. Die Musikalien waren auf einen Schlag überflüssig und wurden entsprechend gründlich beseitigt. Von insgesamt rund 1400 Werken des geistlichen Musik-Theaters in Oberschwaben, die der Autor erfassen konnte, sind nur 35 Musikalien erhalten. Zusätzlich defizitär wirkte sich die Musikwissenschaft aus, die sich von Anfang an kaum für oberschwäbische Musikgeschichte interessierte: Hier wurden Definitionen von Musikgattungen - wie z.B. Oratorium, Singspiel oder Melodram - aufgestellt, die allesamt die Unkenntnis der süddeutsch-oberschwäbischen Verhältnisse verraten. Da die hier verbreitete besondere Art des geistlichen Musik-Theaters von keiner herkömmlichen musikwissenschaftlichen Definition erfasst wird und – wenn überhaupt – als bizarre, aus der Gegenreformation und dem „finster-asketischen Geist des Jesuitismus“<sup>3</sup> geborene „Sonderform“ betrachtet wurde, blieb sie von einer vor allem auf die protestantische barocke Kirchenmusik ausgerichtete Forschung so gut wie unerforscht. In Wirklichkeit war es so, dass der Barockstil zu Anfang entscheidend vom Katholizismus und der Gegenreformation geprägt war und deshalb die Formen des katholischen geistlichen Musik-Theaters keinesfalls als „untypisch“ abgetan werden können. Diese eigentümlichen Besonderheiten des oberschwäbischen Musik-Theaters sollen hier in groben Zügen skizziert werden. Da sie entscheidend von den Jesuiten geprägt waren, soll zunächst die dortige Entwicklung zusammengefasst werden.

### **Das Jesuitentheater vor 1600**

Der Jesuitenorden, gegründet 1534, sah von Anfang die Erneuerung des katholischen Glaubens als seine Hauptaufgabe. Mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln sollte – nicht zuletzt im Theater – der Triumph der katholischen Kirche über die Reformation dargestellt werden. Prachtentfaltung, Sinnlichkeit und Faszination wurden nicht nur in der barocken Kirchenarchitektur Gestalt, sondern auch in der Liturgie. Die katholische Liturgie – und auch hier waren die Jesuiten führend – entwickelte im Zeitalter der Gegenreformation entsprechende Inszenierungen, für die die Kirchenräume ideale „Kulissen“ boten und bei denen alle Sinne angesprochen wurden. So lag es auch nahe, dass die Jesuiten auf die Idee der mittelalterlichen

Mysterienspiele zurückgriffen sowie auf die szenische Umsetzung des Weihnachts-, Oster- und Pfingstgeschehens.

Um die Menschen möglichst frühzeitig auf den „richtigen“ Weg zu bringen, konzentrierten sich die Jesuiten auf die Bildung der Kinder in den Schulen. So gründete der Orden in vielen Städten Kolleg-Schulen, u.a. 1551 in Dillingen, 1556 in Ingolstadt, 1574 in München, 1578 in Landsberg. Auch an den Universitäten in Ingolstadt und Dillingen waren sie seit 1549 bzw. 1563 führend tätig. Durch ihr Wirken an den Schulen und Universitäten avancierten die Jesuiten zu *dem* Schulorden und gaben dem katholischen Schulwesen einen neuen Elan.

Bald wurde das Theaterspiel zum wichtigen Bestandteil des Erziehungsplanes an den Jesuitenkollegien. Die Sprache war immer lateinisch und der Inhalt religiös und moralisierend. Durch das Theaterspiel sollten die Schüler lernen, in der Öffentlichkeit sich durch ihr Auftreten, durch ihre Gesten und ihr rhetorisches Können zu präsentieren und dabei die lateinische Sprache zu vervollkommen. Malerei, Musik und Literatur vereinigten sich zum idealen „Gesamtkunstwerk“. Überall, wo die Jesuiten Kollegien einrichteten, entfaltete sich sofort ein reges Theaterleben. Anlässe waren die Schulabschlussfeiern, die damals im September stattfanden, besondere Feste sowie Empfänge von weltlichen oder geistlichen Würdenträgern; selbst an Fastnacht spielte man Theater.

Schon früh spielte man auch in den Jesuitenkongregationen, die als besondere Gebetsvereinigungen gegründet wurden, Theater. Mitglieder dieser Kongregationen konnten Schüler, aber auch Bürger und Handwerker sein. Die Bürgerkongregationen spielten manchmal in deutscher Sprache, wodurch die Ideen der Jesuiten ins breite Volk hinein strahlten.

Während die Jesuiten der damals modernen Barockkunst und dem Theaterwesen gegenüber sehr aufgeschlossen waren, verhielt sich der Orden der Musik gegenüber anfangs sehr ablehnend. Erst nach und nach wurde das Verhältnis der Jesuiten zur Musik positiver, nicht nur im Gottesdienst und in liturgischen Spielen, sondern und vor allem im Schul-Theater. In der Frühzeit des Jesuitentheaters bestand der Anteil an der Musik in den Chören, die, wie bei den Humanisten, die einzelnen Akte abschlossen und allgemeine Betrachtungen zum Ausdruck brachten. Der Text wurde schlicht homophon und nach dem Versmaß vertont, in Anlehnung an das antike Drama. Diese Art des Chores sollten wenig später die Opernkomponisten aufgreifen. Bald tauchen zur Belebung der Handlung auch Chöre innerhalb der Szenen und Einzelgesänge auf, so z. B. 1597 bei Einweihung der Münchner Jesuitenkirche im singspielartigen Freilichtspiel *Triumphus Divi Michaelis*. Überhaupt wurden die Jesuiten in München nicht nur Wegbereiter der italienischen Barockarchitektur, sondern auch der italienischen Barockmusik in Süddeutschland.

### **Das Musik-Theater der Jesuiten in Oberschwaben**

Von großer Bedeutung für Oberschwaben waren die Gründungen der Jesuitenkollegien in Konstanz (1604), Mindelheim (1618) und Kaufbeuren (1623).<sup>4</sup> Im Unterschied zu den Mönchsklöstern hatten die Jesuitenkollegien eine viel höhere Schülerzahl, was sich für die Musik-Theatertradition günstig auswirkte. Im zweiten Jahr des Bestehens zählte das Konstanzer Kolleg schon 500 Schüler, darunter viele Adlige, die dadurch zu Förderern und Gönnern der Jesuiten wurden. Durchschnittlich

waren hier im 17. Jahrhundert 400 Schüler. Die Kollegien in Mindelheim und Kaufbeuren waren zwar kleiner, doch hatten auch sie mehr Schüler als die der anderen oberschwäbischen Klöster. In allen Kollegien gab es eine reiche Theaterkultur, bei der die Musik eine große Rolle spielte. Die Schüler wurden oft unter dem Gesichtspunkt der Musikbegabung ausgewählt. Für alle Kollegien gilt, dass die Jesuiten zwar die Klöster in ihrer Theaterkultur stark beeinflussten, selbst aber kaum Komponisten hervorbrachten, weshalb oft komponierende Mönche der umliegenden Klöster für die Jesuiten die Musik zu ihren Schauspielen schufen. In Konstanz als Bischofssitz ergab sich der besondere Vorteil, dass hier fest angestellte Kirchenmusiker lebten, die für die Komposition prädestiniert und hervorragend ausgebildet waren, so z.B. Johann Michael Galley. In allen Jesuitenstädten waren auch die Kongregationen maßgeblich bei der Pflege der Musiktheatertradition beteiligt.

### **Die anderen Orden in Oberschwaben**

Während in den Jesuitenkollegien schon vor und auch während des 30jährigen Krieges jedes Jahr – und dies bis zur Auflösung des Ordens – Musik-Theater gespielt wurde, war dies bei den alten Orden und Klöstern kaum der Fall. Diese waren durch ihren Grundbesitz und ihre Wirtschaftsstruktur in der Zeit dieses Krieges viel anfälliger, weshalb sie einen tiefen Einschnitt erleben mussten: Klöster und mit ihnen die Klosterschulen waren vielfach zerstört. Erst ab der Mitte bzw. dem Ende des 17. Jahrhunderts begann nach dem Wiederaufbau in diesen Orden der Theaterbetrieb und wurden auch eigene Theatersäle gebaut. Der Höhepunkt bei den alten Orden lag im 18. Jahrhundert: die musikalische Aufbauarbeit mit gezielter Auslese der Schüler und Konventualen nach musikalischen Gesichtspunkten führte erst jetzt zur eigentlichen Blüte, und auch jetzt erst war die musikalische Ausbildung so weit, dass in fast jedem Kloster ein eigener Konventuale komponieren konnte, dass anspruchsvolle Arien gesungen werden konnten und ein entsprechendes Orchester zur Verfügung stand. Die Schülerzahl erreichte allerdings nie den Stand eines Jesuitenkollegs, weshalb die Auswahl an Ausführenden immer geringer war.

*Die Praemonstratenser* waren am stärksten von den Jesuiten beeinflusst, und Dillingen war das bedeutendste Studienzentrum für die Praemonstratenser Oberschwabens. Das reichste Musik-Theaterleben der Praemonstratenserklöster blühte in Marchtal. Rund 500 erhaltene Periochen bzw. Theatertexte zeugen heute noch davon. Der dortige Chorherr Isfrid Kayser dürfte der fruchtbarste Musiktheaterkomponist Oberschwabens gewesen sein: für Wengen schrieb er 14, für sein eigenes Kloster vermutlich rund 40 Stücke. Auch in den anderen Klöstern Roggenburg, Rot, Ursberg und Weissenau wurde Musik-Theater gespielt.

Die *Augustinerchorherren* waren ebenso wie die Praemonstratenser stark von den Jesuiten geprägt. Entsprechend stark war ihre Liebe fürs Musik-Theater. Sehr aktiv war das Wengen-Kloster in Ulm, wenige Zeugnisse gibt es dagegen von Wettenhausen, Wolfegg und Zeil. Die *Benediktiner* standen seit Gründung des Jesuitenordens ebenfalls unter dessen Einfluss. Doch durch die Gründung einer eigenen Universität und eines Gymnasiums in Salzburg (1617/1622) fanden sie ihr eigenes Ausbildungszentrum. Das dortige Theaterleben gewann nun auch Einfluss auf die oberschwäbischen Klöster, vor allem auf Weingarten, Ochsenhausen und Ottobeuren. Auch Zwiefalten hatte eine lange Musik-Theatertradition, die später vom in Ehingen gegründeten Gymnasium fortgeführt wurde. Wenige Quellen gibt es zum

Musik-Theater der Klöster Kempten, Ochsenhausen, Petershausen, Isny, Wiblingen, Elchingen, Irsee und Füssen. *Die Zisterzienser* besaßen in Oberschwaben nur ein Männerkloster: in Salem. Das Kloster Salem war zunächst ebenfalls stark auf die Jesuiten und deren Universität in Dillingen fixiert, was sich auch auf die Musik-Theatertradition auswirkte. Später verblasste der jesuitische Einfluss allerdings. Auch in den Frauenklöstern Baindt und Oberschönenfeld sind Musik-Theater-Aufführungen überliefert. Die *Kreuzherren* in Memmingen waren zwar in Oberschwaben eine seltene Randerscheinung, aber auch hier wurde Musik-Theater gespielt.<sup>5</sup>

## **Gattungen des oberschwäbischen Kloster-Musik-Theaters**

Wie einleitend dargestellt wurde, sind die Begriffe wie Schultheater, Oper, Oratorium, Singspiel und Melodram in ihrem bisher verwendeten Sinn viel zu unscharf, um die Vielfalt des oberschwäbischen Musiktheaters zu erfassen. Diese Vielfalt wiederum hängt zusammen mit den Anlässen und Aufführungsorten, zu und an denen Musik-Theater geboten wurde. Beide Aspekte: Die verschiedenen Musikgattungen und deren jeweilige Aufführungsanlässe sollen im Folgenden vorgestellt werden.

### ***Von der Theater-Musik zum Musik-Theater***

Die frühesten Zeugnisse des barocken Musik-Theaters in Oberschwaben sind im Jesuitenkolleg in Konstanz überliefert. Dabei ist hier zunächst die Rede vom eigentlichen Schul-Musik-Theater, das meist am Schuljahresende aufgeführt wurde, im Unterschied zum Drama Musicum (Musikdrama) und zum szenischen Oratorium. Dabei kann die Grenze zwischen weltlichem und geistlichem Theater selten scharf gezogen werden, denn das klösterliche Schultheater hatte ja letzten Endes fast immer eine geistlich-erzieherische Tendenz, auch wenn es sich um Themen aus der Geschichte handelte. Auch der Ort, wo solche Stücke aufgeführt wurden, ist von dieser schillernden Zweideutigkeit. Die Konstanzer Jesuiten z.B. führten ihr Schul-Musik-Theater in der Aula auf, die Gottesdienstraum, Festsaal und Theateraum in einem war, und selbst bei Theateraufführungen stand der Altar im Raum.<sup>6</sup>

Wegen der meist fehlenden Noten wurde und wird dieses Schul-Musik-Theater fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Theater- bzw. der Literaturwissenschaft betrachtet. Entsprechend kommen meist nur die Kategorien „Klostertheater“, „Schuldrama“ o.ä. in Anwendung. Dabei handelt es sich in den meisten Fällen um ein mehr oder weniger stark von der Musik geprägtes Musik-Theater.

Schon 1605 wurde in Konstanz mit dem Theaterspiel begonnen. Der musikalische Anteil beschränkte sich noch wie im Jesuitentheater vom Ende des 16. Jhs. auf Chöre an den Aktschlüssen (sog. *Chori*, Einzahl: *Chorus*), doch gab es auch schon Chöre innerhalb der Szenen, die in die dramatische Aktion eingebunden waren, sowie einzelne solistische Gesangseinlagen (z.B. die Stücke von 1605, 1607 und 1609). Meist handelte es sich dabei um strophenförmige, homorhythmisch gesungene Lieder für 4 Knabenstimmen.<sup>7</sup> Selbst Balletteinlagen gab es schon (1607) sowie eigenständige Instrumentaleinschübe. Nachdem die Oper um 1600 in Florenz ihren Siegszug begonnen hatte, versuchten die Jesuiten einerseits, ihre Art des Theaters – auch in Konkurrenz zur Oper – weiterzuführen, andererseits konnten und wollten sie sich nicht den in der Oper entwickelten Neuerungen verschließen, denn sie erkannten den affektsteigernden Gehalt der Instrumentalmusik und des Gesangs.

Durch die Mischung aus Theater und eingeschobenen opernhafte Elementen könnte man also – nach der bisher gültigen Definition – von einer Art Singspiel sprechen. Die Musik in Konstanz aus dieser Zeit ist – außer bei Justus (1609) – verschollen, doch lassen sich die gesungenen Teile leicht durch ihr strengeres Versmaß ausmachen. Der Anteil der Musik dürfte pro Stück durchschnittlich etwa 10 % betragen haben.

Ab ca. 1650 tauchen im Konstanzer Jesuitentheater mehr und mehr singende allegorische Personen auf, die meist in den Chori, aber auch in den Prologen und Epilogen sowie innerhalb der Szenen die Gefühle oder Aussagen in allgemeiner Form singend – z.B. als Furcht, Tyrannis, Weltliebe und Gottesliebe – zusammenfassten. Dabei kam es zu Wechselgesängen zwischen Gruppen und Einzelsängern.<sup>8</sup> 1655 wird in der Perioche zu *Trinum perfectum* zum ersten Mal zwischen handelnden und singenden Personen unterschieden.<sup>9</sup> Die Zunahme des musikalischen Anteils war in Konstanz sicherlich bedingt durch den Kapellmeister J.M. Galley, der ab 1668 in Konstanz nachzuweisen ist und bis 1690 alle Musiken zu den dortigen Jesuitentheaterstücken komponierte. Hier zeigt sich die Ausnahmestellung von Konstanz – wie auch von Augsburg – als Bischofssitz, wo für die Leitung der Kirchenmusik bedeutende Musiker angestellt wurden, die wiederum als Komponisten von Musiktheater das Umfeld bedienen konnten. Den Gesangsstil dieser Zeit muss man sich eher im schlicht monodischen Stil der frühen Oper vorstellen, denn der Jesuit Balde kritisierte 1654 die gekünstelten Melodien *mit ihren weichen Seufzern und ihrem Gezirpe*.<sup>10</sup>

Diese Art der Mischung von Theater und Musik zeigt sich auch in den ältesten erhaltenen Musik-Theaterstücken der oberschwäbischen Praemonstratenser- und Benediktinerklöster. In *Umbræ vitæ* aus dem Kloster Marchtal (1657<sup>11</sup>) gibt es als Vor- und Zwischenspiele jeweils eine *Symphonia*, vor dem ersten Akt werden *Mutetta nova*, also Motetten eingeschoben, und innerhalb der Akte gibt es Wechsel zwischen Solo- und Chorgesang. Ähnlich verhält es sich beim Zwiefaltener Stück *Paupertas* (1665<sup>12</sup>); hier treten in einer mit *Musica* überschriebenen Szene Felicitas, Tranquillitatus, Somnus und Fortuna auf und singen strophentartige Gesänge. In diesem Stück kommen auch schon parallelhandelnde Personen aus der antiken Mythologie vor, die ebenfalls singen (Mars, Pluto). Im Marchtaler *Agon* (1666) gibt es schon eine vollständig durchkomponierte Szene mit ständigem Wechsel von Symphoniae (im Sinne von Zwischenspielen), Solo- und Chorgesängen. Auch im Zwiefaltener Stück *Fructus multiplex* aus dem Jahre 1697 gibt es einen musikalischen Chorus.<sup>13</sup> Der Anteil der Musik in solchen Stücken dürfte mindestens 15 % ausgemacht haben.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelten sich die Chori am Ende der gesprochenen Akte zu geschlossenen musikalischen Einheiten mit einer Parallelhandlung, wobei sich allmählich der Wandel von der Theatermusik zum Musik-Theater vollzog. Die Parallelhandlung konnte der Mythologie, der Geschichte oder dem Alten Testament entstammen (sog. *Praefiguration*).<sup>14</sup> Diese Form hatte sich bis ca. 1700 endgültig herausgebildet und blieb im ganzen 18. Jh. in allen Klöstern üblich. Der Aufbau des gesamten Stückes gestaltete sich dann so:

Prolog mit singenden allegorischen Figuren

1. Akt des Theaters

Chorus I = 1. Opernakt

2. Akt des Theaters: Thema des 1. Aktes wird fortgeführt

Chorus II = 2. Opernakt: Thema des Chorus I wird fortgeführt  
(evtl.) 3. Akt des Theaters  
Epilog mit den singenden allegorischen Figuren des Prologs.

Prolog, Epilog und Chori bestanden jeweils aus einer Reihe von Rezitativen, Arien und Chören ( je ca. 5-10 „Nummern“), waren also jeweils selbständige Opernakte. Zusätzlich konnten noch pantomimische oder getanzte Interkalarszenen oder volkstümliche Szenen im Dialekt eingeschoben sein. Ein gutes Beispiel bietet ein Stück, das 1772 in Rot zum Schuljahrsschluss unter dem Titel *Fortuna immerita* aufgeführt wurde und zu dem Nikolaus Betscher die Musik schrieb. Der musikalische Prolog und die *Musica inercalaris* behandeln in allegorischer Form das Thema Ehe, die 3 Sprechakte die historische Geschichte der Heirat des Rodericus und zwei zusätzliche komische Zwischenspiele die Geschichte eines Kupplers und einer Braut. Zusätzlich gab es eine musikalische Pantomime mit Ballett (*saltus*), ebenfalls mit allegorischen Figuren.

Im 18. Jh. gab es allerdings meist nur noch 2 Sprechakte. Ab ca. 1770 waren die musikalischen Teile oft in deutscher Sprache gehalten. Nun hießen die Chori meistens *Singspiel* im Gegensatz zu den rein gesprochenen Akten. Der übliche musikhistorische Begriff „Singspiel“ ist also nicht identisch mit dem oberschwäbischen Singspiel vom Ende des 18. Jahrhunderts, da es sich hier um reine musikalische Opernakte handelt. Zusätzliche Verwirrung bei bisherigen Gattungsdefinitionen entsteht dadurch, dass dieses *Singspiel*, wenn es einen geistlichen - z.B. biblischen – Inhalt besitzt, eigentlich ein Mittelding zwischen szenischem Oratorium und geistlicher Oper ist.

Die Form des klösterlichen Schul-Musik-Theaters stellte also eine Mischung aus eigenständigen Theater- und ebenso eigenständigen Musikteilen in der Art von Opernakt dar. Der Anteil der Musik am Ganzen betrug nun schon ca. 60 -70%, und die Texte der gesungenen Teile wurden fast immer in den Perioden abgedruckt. Die gesprochenen Teile wurden im schulischen Musik-Theater nie ganz aufgegeben, da es ja von Anfang an zur rhetorischen Schulung gedacht war. Reine Musikopern (*Drama musicum* genannt<sup>15</sup>) bildeten im Schultheater eine absolute Ausnahme, nicht dagegen im Konventstheater (s.u.).

Die erhaltenen Musiken von Schnizer zeigen, wie sehr die oberschwäbischen Klosterkomponisten von der neapolitanischen Oper beeinflusst waren und sich in der Technik der Cembalo- und orchesterbegleiteten Rezitative, in der Strophen- und Da-capo-Arie, der Koloraturtechnik, den Ensemblesätzen, der Figurenlehre und der Orchesterbehandlung auskannten. Im Falle von I. Kayser lässt sich, obwohl keine einzige Oper von ihm erhalten ist, in seinen gedruckten Kantaten leicht sein hohes Niveau in der Rezitativ- und Arien-Komposition nachweisen. Besonders auffällig ist die Übereinstimmung von raffinierten lateinischen Reimen und deren Abbildung in musikalische Reime. Bei Schnizer überraschen immer wieder die originellsten Besetzungen seiner Arien, u.a. mit obligatem Fagott bzw. Kontrabass.

Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde diese Mischform des Schul-Musik-Theaters aufgegeben, als die Aufklärung und teilweise auch die Verbote des Schultheaters (s. Ehingen) ihre Auswirkungen zeigten.

## **Szenisches Oratorium oder geistliche Oper?**

Die gängige Musikgeschichtsschreibung verwendet – wie schon angedeutet – nicht nur den Begriff Singspiel, sondern auch die Begriffe Oper und Oratorium in Unkenntnis der Verhältnisse im barocken Oberschwaben. Da die Oratorienforschung vorwiegend auf das protestantische Oratorium fixiert war, definierte sie das Oratorium als nicht-szenisch aufgeführte biblische Geschichte und stellte somit die Oratorien von Bach oder Händel als Idealtypus des barocken Oratoriums dar. Sie übersah dabei, dass die Wurzeln des Barock im Katholizismus und in der Gegenreformation lagen und dass somit das katholische Oratorium eine Art „urbarockes“ Oratorium darstellt; dieses Oratorium, das auch im süddeutschen und speziell oberschwäbischen Raum verbreitet war, wurde aber eben in der Regel szenisch aufgeführt und war – vom barocken „Gesamtkunstwerk“ als Summe von Architektur, Malerei, Literatur, Theater, Kleidermode und Musik aus gesehen – viel ganzheitlicher. Die Oratorien von Händel oder Bach waren in Oberschwaben vollkommen unbekannt, wären auch durch das Fehlen des Optischen als „unvollkommen“ angesehen worden.

Obwohl in Oberschwaben der Begriff Oratorium erst am Ende des 18. Jahrhunderts verwendet wurde, gab es hier schon seit dem Mittelalter oratorienähnliche Gebilde in Form von liturgischen Dramen oder Mysterienspielen. Späte Ausläufer dieser Tradition sind die Passionen des Weingartner Klosterkomponisten J. Reiner am Ende des 16. Jahrhunderts.

Der Beginn des barocken Oratoriums als musikalische Gattung wird in den geistlichen Übungen des Filippo Neri in Rom gesehen. Der den Jesuiten nahe stehende Neri hatte Priester- und Laienkongregationen gegründet und ganz im Sinne der Jesuiten im Oratorium (Betsaal) von S. Girolamo della Carità in Rom geistliche Übungen und Meditationen mit Musik abgehalten. Dadurch sollte die Kraft der Musik den Zielen der geistlichen Übungen dienstbar gemacht werden. Die musikalische Vorstellung tugendhafter Handlungen und abschreckender Beispiele sollte dazu beitragen, die Gläubigen zu bessern und sie für die Werke der Buße und der Nächstenliebe bereit zu machen. Hier wird deutlich, dass der Beginn des Oratoriums ganz im Geiste der Gegenreformation und des Katholizismus begründet liegt.

Seit Erfindung der Oper um 1590 drangen deren Errungenschaften auch in die geistliche Musik ein. In der ersten geistlichen Oper *Rappresentazione di anima e di corpo* von Cavallieri, die 1600 aufgeführt wurde und auch bald im Druck erschien und sicher auch in Süddeutschland bekannt wurde, gelang Cavallieri eine Synthese aus mittelalterlichen Mysterienspielen mit allegorischen Personen, aus den Meditationen des ihm nahe stehenden F. Neri und den Errungenschaften der Oper mit ihrer idealen Verbindung von Musik und Theater. Das Werk hat 3 vollständig komponierte Akte mit Sologesängen und Chören, wobei der Sologesang im modernen Stile *nuovo*, d.h. syllabisch deklamiert und nur mit Generalbass begleitet ist.

Mit diesem Werk ist Cavallieri Pate geworden nicht – wie immer wieder behauptet wird – für das nicht-szenische, sondern für das szenische Oratorium und die ihr ähnliche geistliche Oper sowie für die stärkere Verwendung der Musik im Theater und in den Meditationen der Jesuiten. Werke in der Nachfolge der *Rappresentazione* und die Meditationen der Jesuiten waren in Oberschwaben also keine Ausnahmen, sondern die Regel.

In diese Tradition gehört denn auch ein Werk, welches um 1620 entstand und ganz in der Nachfolge von Cavallieri zu sehen ist. Es dürfte das erste in Deutschland entstandene Werk dieser Art sein (also noch vor Schütz). Es stammt von Daniel Bollius (c. 1590-c. 1642), der an der Jesuitenuniversität in Dillingen und am Collegium Germanicum in Rom studiert hatte und Schüler des Augsburger Erbach und des Konstanzer Hoforganisten Bildstein war, bis 1618 in Sigmaringen als Hoforganist und danach in Mainz wirkte. Das Werk trägt den Titel *Representatio harmonica conceptionis et nativitatis S. Joannis Baptistae*, hat einen Prolog, 2 Akte zu je 3 Szenen und Epilog, Solosänger, Chor und Barockorchester und ist *in modo pathetico sive recitativo*, also im damals modernen monodischen Gesangsstil komponiert.<sup>16</sup> Titel und Stil verraten, dass sich Bollius an das Werk von Cavallieri anlehnt. Ebenfalls von ihm stammt ein Dialog für 2 Stimmen und Instrumente, der an die Dialoge der Italiener anknüpft. Auch in Konstanz ist die Perioche zu einem Stück aus Würzburg aus dem Jahr 1617 erhalten, das vermutlich als ein solches szenisches Oratorium zu betrachten ist und bei dem *Musici vocales et instrumentales in 2 Choris* – ein *Chorus musarum instrumentalis* (11 Personen) und ein *Chorus Tubicinium* (7 Personen) - vorgeschrieben ist und alle Choristen namentlich aufgeführt sind.

Von großer Bedeutung für das szenische Oratorium waren die *Drammata sacra* des Jesuiten Andreas Brunner, der zwischen 1637 und 1651 Prediger in Innsbruck war. Durch seine *Herzrührende Schaubühne*<sup>17</sup> von 1645 stellte er in deutscher Sprache – was damals ungewöhnlich war – das Leiden Jesu in der Innsbrucker Jesuitenkirche dar, wobei der Chor, ja sogar die ganze Kirche als Kulisse mit einbezogen wurde. Brunner beabsichtigte damit, seine Fastenpredigten szenisch umzusetzen und zu beleben und damit die Gläubigen umso intensiver zu beeindrucken und die abstrakte Sprache theatralisch und musikalisch zu überhöhen. Er sollte damit Vorbild für die Sailerschen Oratorien werden.

1643 komponierte der Jesuit Paullinus (geb. 1604 als Johann Paulin Silbermann in Neuburg) in München ein szenisches Oratorium *Philothea*, das ebenfalls an Cavallieri anzuknüpfen scheint. Es wurde in München mehrere Male aufgeführt, ebenso 1650 in Fribourg, 1651 im Konstanzer Jesuitenkolleg sowie in 1671 in Mindelheim und ist deshalb ebenfalls von größter Bedeutung für die oberschwäbische Kirchenmusikgeschichte. Dieses Oratorium errang derartige Beliebtheit, dass der Autor es 1669 in München im Druck erscheinen ließ. Es behandelt, wie der Name der allegorischen Figur Philothea andeutet, die Liebe zu Gott. Paullinus schreibt ausdrücklich, man könne es in der Kirche oder im Theater, szenisch oder nichtszenisch spielen. Eine zusätzliche Besonderheit ist es, dass einzelne Stücke sogar für eine gesonderte Aufführung als Graduale, Offertorium oder bei der Wandlung empfohlen werden. Das Stück umfasst 5 Akte; an jedem Aktende steht – wie beim Schultheater – ein Chorus; umrahmt wird es von Prolog und Epilog. Alle Texte werden in schlicht rezitierendem Ton gesungen; in wenigen Fällen verwendet Paullinus auch Melismatik und textausdeutende Figuren. Das Orchester, das alle Gesänge begleitet und auch einzelne Zwischenspiele bestreitet, ist so eingesetzt, dass die verschiedenen Bereiche mit verschiedenen Klangfarben versehen sind, ähnlich wie in Monteverdis Orfeo: Geigen für Christus und Engel, Violen für Mitleid und Liebe, Cornetti für die Welt, Theorben und Lauten für die fröhlichen Chöre der Töchter Sions, Posaunen für Christus als Richter. Indem die Konstanzer *Congregatio maior* dieses Werk aufführte, zeigt sich, dass die



jesuitischen Kongregationen ein stärker geistlich ausgerichtetes Musik-Theater förderten und damit bei der Weiterentwicklung des szenischen Oratoriums beteiligt waren.

Weitere Aufführungen der Konstanzer Kongregationen, die im Zusammenhang mit dem szenischen Oratorium zu sehen sind, waren die Kartagsspiele mit Musik in den Jahren 1650, 1670, 1672, 1675, 1682 und 1685. Solche Spiele hiessen nun *drama musicum* (z.B. 1672), *drama rhythmis elegantur cantatum*<sup>18</sup>, *Melodram* (im Sinne von ganz in „Melos“ gesetztem geistlichem Drama) oder *Dialogo musico*, was auf die alte Dialogtradition hinweist (s.u.). Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass 1676 die Konstanzer *Congregatio maior* das Oratorium *Jephte* von Carissimi (1604-74), der als Begründer des (nichtszenischen) katholischen Oratoriums gilt, szenisch aufführte.<sup>19</sup> Auch hier zeigt sich, dass das nichtszenische Oratorium in Oberschwaben als untypisch aufgefasst wurde. Ab 1650 fanden die Kartagsspiele<sup>20</sup> teilweise vor dem Hl. Grab in der Kirche statt und zogen ein zahlreiches Publikum an, weil sie in deutscher Sprache gehalten waren. Manche Hl. Gräber, die in jesuitischer Tradition in der Karwoche in der Kirche aufgeschlagen wurden, hatten eine integrierte Schaubühne. 1688 beweinten die vier Elemente in szenischer Darstellung den Tod Christi *musico elegante planctu*. Die Konstanzer Passionsdarstellung von 1708 hieß ausdrücklich *Melodrama*. Erhalten sind die Texte zu dem Stück *Amor Filium Prodigum seu Christi in peccatorem*, das 1709 in Konstanz am Gründonnerstag in der Kirche aufgeführt wurde. Das ganze Stück, in dem Christus, die göttliche Liebe und andere allegorische Gestalten auftreten, besteht aus einer Folge von Rezitativen, Arien, Lamento und Chor und war zweifellos ein szenisches Oratorium.

Auch außerhalb der Jesuitenkollegien gab es szenische Oratorien- bzw. geistliche Opernaufführungen. So wurde z.B. 1653 in Weißenau eine geistliche Oper aufgeführt.<sup>21</sup> Aus dem Jahre 1656 ist im Kloster Marchtal das Stück *Maria a Corde* erhalten; fast das gesamte Stück besteht aus Musik.<sup>22</sup> 1692 komponierte der im Stift Kempten angestellte P. Thomas Eisenhuet für das Memminger Kreuzherrenkloster das Passionsstück *Contrapunctus in Passione*.<sup>23</sup>

Ab 1717 setzte der Münchner Jesuit Franz Lang durch die Veröffentlichung seiner Meditationen neue Akzente im Bereich des geistlichen Musiktheaters. Diese Meditationen sollten nach der Absicht des Autors „fromme Schauspiele mit Musik“ sein, durch die die Wahrheiten tiefer ins Herz dringen als durch das Wort allein. Zuerst habe man mit einfachen, von Gesang begleiteten Dialogen begonnen, der übrige Apparat sei durch lebende Bilder und gemalte Embleme ersetzt worden. Allmählich aber sei es nötig gewesen, die Sänger und die Szenen zu vermehren. Daraus sei eine doppelte Art entstanden, die völlig gesungene und die nur von Gesängen unterbrochene Meditation.<sup>24</sup> Aufführungsort dieser Meditationen war das Oratorium der Münchner Kongregation. Allein schon der Name des Aufführungsortes zeigt die Nähe zum Ursprung der Oratorien-Dialoge des 16. Jhs. Im Folgenden soll zunächst nur die Rede sein von den rein musikalischen Meditationen (zur Mischform mehr s.u.).

Um 1740 komponierte der damals im Kloster Kempten angestellte F.X. Richter seine Passionsmeditation *Der Mensch vor Gottes Gericht*, die von den Jesuiten beeinflusst ist und in der Christus, ein Engel und die reuige Seele auftreten. Interessant ist, dass da und dort die musikalischen Prologe der Meditationen aus dem

Gesamtzusammenhang herausgenommen und getrennt als szenische Oratorien aufgeführt wurden (s.u. Isny). Wie die Oratorien des aus Oberschwaben stammenden und in Salzburg wirkenden J.E.Eberlin, die dieser für oberschwäbische Klöster wie Weingarten, Isny oder Ochsenhausen schrieb, angelegt waren, wissen wir nicht – jedenfalls hatte dieser Komponist auf Oberschwaben einen großen Einfluss.

Aus der Zeit um 1750 stammen das geistliche Spiel *David* und die *Passio sive Oratorium de Passione* des Weingartner Mönchs Christoph Vogel.<sup>25</sup> Hier taucht zum ersten Mal in Oberschwaben der Begriff Oratorium auf. Leider ist nur noch die *Passio* erhalten: Hier treten nur ein Evangelist und die Tochter Zions sowie ein Chor auf, und das Werk behandelt nur die Todesszene Jesu. 1758 komponierte der Konstanzer Münsterkapellmeister J.A. Harz (1733-1813) das Drama musicum mit dem Titel *Conversio S. Augustini*, in dem neben dem Hl. Augustinus auch allegorische Personen singen. Harz erweist sich als dramatisch sehr begabter, mit harmonischen Kühnheiten aufwartender und von der neapolitanischen Oper beeinflusster Komponist.<sup>26</sup> Nicht umsonst wurde das Werk nach Konstanz auch noch in Regensburg, Augsburg, Eichstätt und Ingolstadt aufgeführt und mit Lob überhäuft.

Besonders interessant ist die Verbindung von Karfreitagsprozession und szenischem Oratorium. Solche Prozessionen sind an einigen Orten Oberschwabens überliefert, z.B. 1662 und 1663 in Konstanz, wo stumme Schaugruppen teils auf Wagen als Spielpodien, zwischen die Büsser eingeschoben, pantomimisch die Phasen der Leidensgeschichte versinnbildlichten.<sup>27</sup> Auch für Schussenried und Biberach sind solche Prozessionen bezeugt. Bis zu 100 Gruppen mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, mit Sängern und Instrumentalisten, mit Geißlern und Kreuzschleppern waren aufgeboten. Am Ende der Prozession folgte dann vor oder in der Kirche ein szenisches Oratorium über das Leiden Christi (z.B. in Schussenried 1755, Komponist: Konrad Kayser). Besonders eng war der Zusammenhang dann, wenn in der Prozession wie im nachfolgenden musikalischen Spiel alt- und neutestamentliche Personen gegenüber gestellt wurden.

Einen letzten Höhepunkt erreichte das szenische Oratorium in Oberschwaben mit der *Geistlichen Schaubühne des Leidens Jesu Christi* des Marchtaler Praemonstratensers Sebastian Sailer<sup>28</sup> mit dem Untertitel *In gesungenen Oratorien aufgeführt*. Das gigantische Opus besteht aus 9 Oratorien, die von 1760 an alljährlich am Karfreitag nach der Karfreitagspredigt in der Marchtaler Kirche auf der Hl. Grab-Bühne in deutscher Sprache aufgeführt wurden. Thematisiert werden u.a. die Ölbergszene, die Geißelung, Krönung, Kreuztragung und Kreuzigung. Mit den zahlreichen allegorischen Figuren und der Einbeziehung der Hl. Grabbühne im Altarraum stehen die Oratorien ganz in der Tradition der jesuitischen Kartagsspiele (s.Konstanz), u.a. von Brunner und Neumayr. Zahlreiche dramaturgische Anweisungen belegen die szenische Aufführung in der Kirche. Alle Oratorien bestehen aus Folgen von Rezitativen, Arien und Chören. Der Komponist ist leider unbekannt, aber es kommen nur die Marchtaler Komponisten I. Kayser, A. Pell oder M. Fischer in Frage.

Szenische Oratorien wurden nicht nur in der Karwoche aufgeführt, sondern auch an Weihnachten oder Fronleichnam. Gerade die Weihnachtsgeschichte lud ja zur szenischen Aufbereitung ein. Leider ist aus dem oberschwäbischen Raum nur eine kleine dialogartige Krippenmusik aus dem Kloster Gutenzell erhalten, komponiert um

1770 mit großer Wahrscheinlichkeit vom Ottobeurer F. X. Schnizer. Besondere Anlässe für szenische Oratorien waren auch Konsekrationsspiele, z.B. 1751 in Konstanz (*Drama musicum*) oder 1751 das Melodrama *Arca in Sion*, das bei der Einweihung der Kirche in Birnau im Chorraum der Kirche aufgeführt wurde und das 4 Stunden dauerte.<sup>29</sup> Auch bei Reliquientranslationen gab es solche szenischen Oratorien (Zwiefalten 1669.) Letzte Zeugnisse der szenischen Oratorientradition in Oberschwaben bilden *Kain und Abel* sowie die *Geißelung* von E. Weinrauch, von denen sich ebenfalls die Musik erhalten hat.<sup>30</sup>

Parallel dazu wurde seit der Mitte des 18. Jhs. im Zug der Aufklärung und durch Verbote die theatralische Darstellung der Oratorien zurückgedrängt zugunsten des nicht-szenischen Oratoriums. Zeugnisse dafür sind im Wolfegger Archiv *Casus Petri* und *Mein Sohn legt...* von Bixi (1778) und ein Oratorium von L. Mozart, in Ottobeuren *Crux morientis* und *Judas Ischariot* von Bixi (um 1770) und im Memminger Kreuzherrenkloster zwei Passionen von Bertoni und Novartini (um 1780). „Der Todesgang Jesu“ mit einem Text des Memminger Dichters Städele war schon um 1778 vom Memminger Komponisten C. Rheineck vertont worden und fand 1790 eine weitere Vertonung durch den Wolfegger Benefiziat Johann Baptist Barweisch, der sein Werk „Cantate“ nannte.<sup>31</sup> Der Ottobeurer P. Konrad Back nannte seine um 1801 aufgeführte *Leidensgeschichte Jesu* dann nur noch *Cantate*.

Abschließend kann für Oberschwaben festgestellt werden, dass das Oratorium meist szenisch und der Übergang zur geistlichen Oper fließend war. Der Anteil der szenischen Effekte in den szenischen Oratorien dürfte allerdings geringer gewesen sein als in den eigentlichen geistlichen Opernakt, die im Musik-Theater die „Singspiele“ mit geistlichem Inhalt darstellten.

## **Dialoge und Meditationen**

Neben den rein musikalischen Meditationen und szenischen Oratorien pflegten die Jesuiten auch eine eigenartige Vermischung von Musik-Theater und szenischem Oratorium. Auch hier waren es vor allem die jesuitischen Kongregationen, die diese Form pflegten. Es handelt sich dabei sozusagen um das religiöse Pendant des eher weltlichen Schultheaters.

Auch hierin knüpften die Jesuiten bei den Dialogen des F. Neri an. Diese stark religiös und meditativ geprägten Stücke wurden besonders in der Fastenzeit, in der Karwoche und an Ostern im verdunkelten Theaterraum oder in der Kirche aufgeführt und verzichteten auf große theatralische Effekte. Am Beginn standen dramatisch ausgestaltete Dialoge: Auf eine kurze musikalische Einleitung folgte ein Dialog, der von Gesängen unterbrochen wurde und auf der Bühne von lebenden Bildern (oft pantomimisch) und mit einfachen szenischen Zutaten begleitet wurde.<sup>32</sup> Die Konstanzer Jesuiten führten solche Dialoge schon 1602 in der Kirche auf; 1603 kamen sie mit einem solchen Dialog sogar nach Ravensburg. Aus dieser Zeit stammt auch der Dialog *Custos sive Dialogus de Angelo tutelari* ..<sup>33</sup> Das (im Text) noch erhaltene Stück hat 2 Akte, wobei an beiden Aktenden – wie auch im Schultheater – gesungene Chöre stehen.

Um die Mitte des 17. Jhs. war es der Jesuit Jacob Balde, der besondere Akzente in diesem geistlichen Musik-Theater setzte. Sein *Jephtias*, 1637 in Ingolstadt uraufgeführt, enthielt viele Chöre.<sup>34</sup> Balde versuchte, durch eine einfach gehaltene

Musik der weltlichen und opernhafte Musikmode entgegenzuwirken. Sicherlich hatte er auch Einfluss auf das geistliche Musik-Theater in Konstanz. Dort wurde die Einsetzung des neuen Magistrats der Kongregationen zum willkommenen Anlass für solche Aufführungen. Seit 1700 wurden diese – neben der Kirche und dem Oratorium Marianum – auch in der Aula des Kollegs abgehalten, die durch ihre prachtvolle Ausstattung und Bühnentechnik ein idealer Theatersaal war. Die Chorempore wurde für den *Chorus musicus* benutzt.

Diese Form des stark religiösen und eher meditativen Musik-Theaters erfuhr ab 1717 durch die Veröffentlichungen der Meditationen des Münchner Jesuiten Franz Lang eine neue Belebung. Seine Sammlung wurde Vorbild für viele andere Meditationen. Die Meditationen thematisierten in ganz barocker Manier u.a. das *Theatrum affectum humanorum* und waren Ersatz für die Fastenpredigten. Sie begannen meist mit einer Einleitungssymphonia. Dann folgte ein musikalischer Prolog, in dem durch Rezitative, Arien, Duette und Chöre die menschlichen Affekte dargestellt wurden, dann ein Sprechakt (*Punctum I*), ein musikalischer Chorus und ein weiterer Sprechakt (*Punctum II*). Der Aufbau ähnelt also dem jesuitischen Schul-Musik-Theater, ist aber völlig geistlich ausgerichtet. Hier knüpft auch die Sammlung „Geistliche Schaubühne“ des Münchner Jesuiten Franz Neumayr an, die 1747 erschien. Der Einfluss dieser Münchner Meditationen auf das Konstanzer Kolleg ist durch verschiedene in Konstanz erhaltene Periochen beweisbar.<sup>35</sup>

Diese Form der Meditation wurde auch von den anderen Orden übernommen; dies beweisen die Meditationen, die 1732 und 1742 in Ottobeuren von der dortigen Schüler-Marienkongregation<sup>36</sup> aufgeführt wurden; in der Meditation von 1742 heißt die Einleitung sogar *Opera* und besteht aus einer Folge von Arien, Oden, Arien und Duetten. Andererseits komponierte z.B. der Marchtaler Praemonstratenser I. Kayser für das Dillinger Jesuitenkolleg eine solche Meditation.<sup>37</sup>

Mehrere Musiken zu solchen Meditationen sind in Oberschwaben erhalten und zeigen eindrucksvoll die Mischung aus geistlichem Schauspiel, szenischem Oratorium und geistlicher Oper. Zwei anonyme Meditationen, die aus dem Augustinerchorherrenstift Wolfegg stammen, konnten vom Autor als Meditationen der Konstanzer Jesuitenkongregation aus dem Jahre 1742 identifiziert werden. Der Komponist ist entweder der Münsterorganist B. Tschudi oder Matthäus Hoggelmann (1713-1756). Letzterer hatte schon 1733 und 1736 Meditationen für die Ingolstädter Jesuiten komponiert und war seit 1739 Kaplan und Chordirektor am Tettninger Hof. 1738, 1739 und 1744 komponierte er insgesamt 5 Meditationen für die Konstanzer Jesuiten-Kongregation, weshalb seine Autorschaft für die Stücke von 1742 am wahrscheinlichsten ist. Von Tettning aus können seine Stücke ja nach Wolfegg gelangt sein. Beide Stücke behandeln die historische Figur des Florus und das Thema Tod und Vergänglichkeit. Der Aufbau entspricht ganz dem oben beschriebenen Prinzip.

Eine andere Meditation im Notenbestand des Klosters Isny konnte der Autor identifizieren. Hier ist nur der musikalische Prolog (mit Noten) ohne Nennung des Komponisten erhalten in der Abschrift eines Isnyer Mönches. Die gesamte Meditation stammt aus dem Münchner Jesuitenkolleg; der vollständige Text ist in Luzern erhalten.<sup>38</sup> Der Textdichter ist der Jesuit J. Pemble, der Komponist der Münchner Kammermusiker J.-G. Holzbogen, der für die Jesuiten in München auch andere Werke komponierte. Das Stück stammt aus einem Zyklus von 4 Fastenmeditationen

mit dem Obertitel *Menschliche Affekte* und lehnt sich demnach ganz an die Meditationen von Lang an. Alle vier Stücke wurden in der Fastenzeit des Jahres 1760 in München uraufgeführt. Die erste Meditation behandelt den Gegensatz zwischen der Furcht vor den Menschen und der Gottesfurcht. Im musikalischen Prolog treten die Personen Timor als allegorische Figur des Pilatus, Ethica, Anthropus (der Mensch) und der Chor der Juden auf. Die Ethica zeigt dem menschlichen Betrachter der Gerichtsverhandlung vor Pilatus die Schwäche der Furcht auf. Im ersten Sprechakt (*Punctum 1*) wird in 9 Szenen die alttestamentarische Geschichte des Tobias erzählt, der das Ideal der Gottesfurcht darstellt. Im darauf folgenden Chorus treten wieder Anthropus und Ethica sowie 4 Schatten und 4 Elemente auf und führen die Gedanken des Prologs fort, während der 2. Sprechakt (*Punctum 2*) die Geschichte des Tobias in 4 Szenen fortführt. Man sieht, dass hier ein ähnliches Prinzip der Parallelhandlung wie im Schul-Musik-Theater vorherrscht. Neben den sehr virtuosen Arien sind vor allem die Accompagnato-Rezitative interessant, in denen leitmotivartige Einwüfe, Tremolo-Effekte, abrupte Tonart-, Tempo- und Stimmungswechsel auffallen, sowie die durchkomponierte Szene des Timor.<sup>39</sup> Wahrscheinlich wurde bei der Aufführung im Isnyer Kloster nur der musikalische Prolog als szenisches Oratorium aufgeführt.

Durch die Aufhebung des Jesuitenordens 1773 starb diese Form des geistlichen Musiktheaters schnell aus.

### **Drama musicum oder Oper**

Neben den bisher beschriebenen Gattungen und ihren jeweiligen Anlässen und Aufführungsorten existierte seit dem Beginn des 18. Jhs. eine reine, eher weltliche Opernform, bei der alle Teile musikalische Komposition waren. Diese Form wurde fast ausschließlich bei Anlässen im Kloster-Konvent gepflegt, also im internen Rahmen des Klosters, z.B. an Neujahr, beim Namenstag, Geburtstag oder Jubiläum des Abtes oder Priors, bei Empfängen von hochrangigen Personen oder an Fastnacht. Meist stand dabei der Ruhm der zu ehrenden Person im Vordergrund, und allegorisierende oder historische Personen wurden herangezogen, um den Ruhm des Geehrten umso plastischer und zeitloser erscheinen zu lassen. Solche Stücke haben ihre Vorbilder in den *Ludi Caesarei* der Jesuiten, die diese mit großem Pomp für den Kaiser in Wien und für andere hochgestellte Personen inszenierten.

Vorformen dieser Konventsspiele waren Mischungen aus Theater und Musik, so z.B. das Fastnachtsspiel „Caminofegus“ von 1658 aus dem Kloster Marchtal.<sup>40</sup> Diese Mischform wurde auch weiterhin im 18. Jahrhundert gepflegt, besonders an Fastnacht, doch schälte sich mehr und mehr die rein musikalische Form heraus.

Ein frühes, allerdings nicht klösterliches Beispiel dafür stellt die *Actione Musica* dar, die 1648 zur Hochzeit des Truchsessen von Wolfegg komponiert wurde und vollständig in Musik gesetzt ist. Am Anfang des 18. Jahrhunderts wurde meistens die Bezeichnung *Melodram*, *Drama musicum*, *Singspiel* oder am Ende des 18. Jhs. sogar *Operette* gewählt, wobei die Begriffe Singspiel (hier im Sinn von „ganz gesungenem Spiel“ im Unterschied zur Mischform, weshalb manchmal von *Singreihe* die Rede ist), Operette (im Sinne von „kleine Oper“, z.B. Marchtal 1765) und Melodram wiederum nicht den in der Musikwissenschaft gebrauchten Begriffen entsprechen. Dort ist ein Melodram ein gesprochenes Stück mit instrumentaler Untermalung, hier dagegen handelt es sich um eine vollständig gesungene Oper im

Sinne von „vollständig gesungenem Drama“. Meist handelte es sich allerdings nur um einen einzigen Opernakt mit einer oder mehreren Szenen, die aus Rezitativen und Arien und meist einem Schlusschor bestanden.

Die früheste Erwähnung eines solchen opernartigen Stückes in Oberschwaben fällt in das Jahr 1703: Stolz notiert der Chronist des Klosters Weingarten<sup>41</sup>, dass das ganze Stück *ex tota musica* war. Auch aus den Klöstern Elchingen, Isny, Kempten, Konstanz, Marchtal, Oberschönenfeld, Ochsenhausen, Ottobeuren, Petershausen, Roggenburg, Rot, Salem, Schussenried, Ulm/Wengen, Weissenau, Wiblingen und Zwiefalten/Ehingen sind solche völlig auskomponierten Stücke bekannt. Teilweise wurde statt „Szene“ auch der Begriff *Inductio* gewählt: Stücke wie *Viator deliberans* des Schussenrieder Komponisten W. Hanser<sup>42</sup> sind in 5-10 *Inductiones* unterteilt, die in der Art von Bilderbögen die Verdienste des zu Ehrenden aufgebaut waren. Jede *Inductio* besteht aus mehreren Rezitativen und Arien. Das 1766 anlässlich der 1000-Jahrfeier des Klosters Ottobeuren uraufgeführte und von Benedikt Kraus komponierte Stück nennt sich dann ausdrücklich *ganz neue sogenannte Oper*.<sup>43</sup>

Es ist also interessant, dass sich die Klöster im Schul-Musik-Theater der reinen Oper verschlossen, während sie im Konvent diese moderne Musikgattung pflegten. Meist wurden zu diesen Stücken, weil sie im kleinen Rahmen aufgeführt wurden, keine Periochen gedruckt; deshalb sind viele Stücke verschollen. In Weißenau z.B. sind sie nur deshalb überliefert, weil der Abt die Texte in sein Tagebuch übernahm. Ein berühmtes Beispiel dieser oberschwäbischen Operngattung ist *Adam und Evas Erschaffung*, die der Weingartner Mönch M. Gaelle nach dem Text von S. Sailer 1796 komponierte und die er *comische Oper* nennt. Hier deuten die gesprochenen Rezitative allerdings schon auf das Melodram im heutigen Sinn hin.<sup>44</sup>

Eines der letzten Stücke dieser Art wurde 1799 im Kloster Ochsenhausen aufgeführt: Es nennt sich Operette und trägt den Titel *Nehemias im neuen Bunde*. Anlass war das 50-jährige Priesterjubiläum des Abtes. Besungen wurden die *edelsten Thaten, die der würdige Regent vollbrachte... Der unstudierte Unterthane... (könne) all das Rühmliche, so er von Nehemias ließt, in seinem ergrauten Landesvater und Priester ....unmöglich verkennen*. Nur wenige Jahre danach sollte dann das letzte Stück zu Ehren des Fürsten Metternich, der die Abtei übernahm, das Ende der klösterlichen Musik-Theater-Herrlichkeit in Oberschwaben einläuten.<sup>45</sup>

## Zusammenfassung

In diesem Aufsatz wurde versucht, das riesige Thema „Oberschwäbisches Klostertheater“ unter dem Gesichtspunkt der Musik zu betrachten und eine Grobübersicht zu geben. Es zeigte sich, dass das „Theater“ in Wirklichkeit eine Mischung aus Musik und Theater und in vielen Fällen sogar eine rein musikalische Angelegenheit war, dass die bisherigen Gattungsbegriffe der Musik nicht deckungsgleich sind mit den in Oberschwaben verwendeten Begriffen und dass bisher bei der Behandlung des oberschwäbischen Kloster-Musiktheaters noch zu wenig die ganz unterschiedlichen Ausformungen bei den verschiedenen Anlässen beachtet wurden. Es gab nämlich nicht nur das Musik-Theater am Schuljahresende als Mischung aus Theater und Oper, aus geistlichem und weltlichem Inhalt, aufgeführt in der Aula, sondern auch das rein geistliche Musik-Theater als Mischung aus szenischem Oratorium und Sprechtheater sowie das rein musikalische szenische

Oratorium bzw. die geistliche Oper zu kirchlichen Anlässen und schließlich die reine, eher weltliche Opernform bei festlichen Anlässen im Konvent.

Legt man den zeitlichen Aufwand für ein solches Musik-Theaterstück zu Grunde und bedenkt man die Vielzahl der Musik-Theater-Aktivitäten, die in manchen Klöstern in einem einzigen Jahr anfielen, wird klar, dass das Kloster-Musiktheater wahrscheinlich den Hauptbereich der musikalischen Aktivitäten in den Klöstern ausmachte: Jedes einzelne Musik-Theaterstück, das bis zu 4, ja sogar 6 Stunden dauern konnte, musste mindestens ein Jahr lang vorbereitet werden: Verfassung des Textes, Komposition, Kopieren, Auswendiglernen der Gesangspartien, Regie, Bühnenbauten, Orchester- und Gesangsproben, Drucklegung der Perioche usw. Daneben fallen die liturgischen Aufgaben der Klostermusiker wie nebensächliche Routine aus. Erst unter diesem Gesichtspunkt wird deutlich, welche Lücke die Säkularisation in die oberschwäbische Musikgeschichte gerissen hat, und wie in Vergessenheit geraten konnte, was als eigenständiger Weg in der Entwicklung der Musikgattungen Oratorium, Oper, Singspiel und Melodram durchaus nähere Untersuchungen verdient hätte.

---

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz wurde vom Autor veröffentlicht unter dem Titel „Herzrührende Schaubühne – Das oberschwäbische Theater und die Musik“, in : Alte Klöster – Neue Herren, Sigmaringen 2003, Band 2.1, S. 187 ff.

<sup>2</sup> *Büchele Berthold*, Musik im Kloster Isny, in: Reichsabtei St. Georg in Isny, Weißenhorn 1996, 213 ff.

<sup>3</sup> *Schering Arnold*, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911, 32

<sup>4</sup> Die historische Landschaft Oberschwaben lässt sich nicht in die politische Grenzen zwängen, die seit der Napoleonischen Zeit existieren. Die alte Kulturlandschaft Oberschwaben reichte vom Bodenseeraum über das Allgäu bis Augsburg und war geprägt durch ein reiches Kulturleben der Klöster und der Adelsherrschaften.

<sup>5</sup> Klöster Oberschwabens, nachweisbare Werke und ihre Komponisten (in Klammer: Musik erhalten):

Kloster/Stift	Anzahl	nachweisbare Komponisten
Baindt	1	Wiest
Ehingen	19	
Elchingen	14	M.Fischer, M.Schneid
Füssen	9 (1)	M.Demler, M.Schnitzer
Irsee	4	M.Spies
Isny	5 (1)	.G.Holzbogen
Kaufbeuren (Jesuiten)	81	M.Schweyer, A.Hueber
Kaufbeuren (Kirche)	30	M.Demler
Kempten	23 (1)	Bieling, F.X.Richter, Lacher
Konstanz	250 (5)	u.a. Galley, Tschudi, Harz
Marchtal	190	I.Kayser, M. Fischer, A. Pell
Memmingen	6 (3)	Eisenhuet
Mindelheim	117	
Oberschönenfeld	8 (3)	
Ochsenhausen	46	Praelisauer, Rosengart, Eberlin
Ottobeuren	109 (12)	u.a. Schnizer, Weiss, Clarer
Petershausen	4	Schindele
Roggenburg	4	Banhard
Rot	10	I. Kayser, Betscher
Salem	48	Tschudi, Lippert
Schussenried	37	Hanser, C. Kayser, D. Reiner

Ulm/Wengen	58	I. Kayser, Lederer, Methie
Ursberg	2	
Weingarten	237 (2)	Eberlin, C. Vogel, Gaelle
Weissenau	49	Neubauer, Wiest
Wettenhausen	1	
Wiblingen	13	Höld
Wolfegg	5 (5)	Hoggelmann (?), Brixi, Mozart
Zeil	1	
Zwiefalten	41 (2)	E. Weinrauch
Gesamt	1422 (35)	

<sup>6</sup> Man vergleiche die Barockkirchen, die ebenfalls eine Mischung aus Schaubar-Sinnlichem und Religiösem darstellen!

<sup>7</sup> Einige Chöre sind noch erhalten.

<sup>8</sup> *Seidenfaden Ingrid*, Das Jesuitentheater in Konstanz, Stuttgart 1963, 89 und 106, darin alle Jesuitenstücke

<sup>9</sup> Ebd., 107

<sup>10</sup> *Haas Carl*, Das Theater der Jesuiten in Ingolstadt, Emsdetten 1958, 55

<sup>11</sup> Marchtaler Periochen im Thurn und Taxischen Zentralarchiv Regensburg (Sign. Ma. 1361-1375), Nr.275

<sup>12</sup> Ebd., Nr. 312

<sup>13</sup> Marchtaler Periochen Nr. 289 (Zwiefalten 1697)

<sup>14</sup> 1661 in Konstanz „Christus in Josue praesignatus“

<sup>15</sup> z.B.in Konstanz als Herbstspiel 1744

<sup>16</sup> Staatsbibliothek Berlin, Depositum, nach *Massenkeil Günther*, Oratorium und Passion, Laaber 1998, Band I, 94 ff.

<sup>17</sup> *Valentin Jean M.*, Le théâtre des Jesuites, Bern 1978, 756

<sup>18</sup> *Seidenfaden*, 109

<sup>19</sup> Ebd., 109, 121,126

<sup>20</sup> *Gröber K.*, Geschichte des Jesuitenkollegs in Konstanz, Konstanz 1904, 306 ff.; gilt auch für das nächste Zitat.

<sup>21</sup> *Leinsle Ulrich*, Weißenau im Rahmen der Praemonstratenserkultur Oberschwabens, in: 850 Jahre Weißenau, Sigmaringen 1995, 25

<sup>22</sup> Marchtaler Periochen Nr. 313

<sup>23</sup> Stadtarchiv Memmingen, Musikhandschriften des Kreuzherrenklosters

<sup>24</sup> nach *Haas* (s. Anm. 10) 62

<sup>25</sup> beide Werke besprochen bei: *Weiss O.*, J.A.Harz und das oberschwäbische Singspiel, Tübingen 1927, 25 ff., 40 ff.

<sup>26</sup> Ebd., 41

<sup>27</sup> *Seidenfaden* (s. Anm. 8) 123

<sup>28</sup> Marchtaler Periochen Nr. 323 und Reprint: *Sailer Sebastian*, Karfreitagsoratorien, Weissenhorn 1997; das Werk ist vielleicht auch beeinflusst durch die „Geistliche Schaubühne“ des Münchner Jesuiten Neumayr und die „Geistliche Schaubühne“ des Oratorien-Librettisten Metastasio, die 1753 von P. Obladen aus dem Wengen-Stift in Ulm ins Deutsche übersetzt wurde (frdl. Hinweis von U.Schmid, Neu-Ulm)

<sup>29</sup> *Schmider Chr.*, Musikgeschichte der Birnau, in: Barockjuwel am Bodensee, Lindenberg 2000, 417 ff.

<sup>30</sup> Landesmusikarchiv Tübingen, F2+3, besprochen in: Augenstein Th., Musik in Baden-W., Jahrbuch 2000, Bd. 7, Stuttgart 2000, 179 ff.

<sup>31</sup> Das Werk ist im Pfarrarchiv Aichach in einer Abschrift von 1813 erhalten. Kopie in Sammlung Büchele W 216.

<sup>32</sup> *Wittwer M.*, Die Musikpflege im Jesuitenorden, Greifswald 1934, 117

<sup>33</sup> Suso-Bibliothek Konstanz, Bd. 51, 211 ff. und Gröber 256

<sup>34</sup> *Valentin* (s. Anm. 17) 797

<sup>35</sup> Suso-Bibliothek Konstanz

<sup>36</sup> *Klemm W.*, Benediktinisches Barocktheater in Südbayern, in: StMittOSB, Bd. 54, 136 und 143

<sup>37</sup> *Münster R.*, Die Münchner Meditationen, in: Questiones in Musica (Festschrift für Franz Krautwurst), Tutzing 1989, 420

<sup>38</sup> Zentrabibliothek Luzern, C.3.108,4.

<sup>39</sup> *Wills Ludwig*, Geschichte der Musik an den oberschwäbsischen Klöstern, Stuttgart 1925, 58 ff.)

<sup>40</sup> Marchtaler Periochen Nr.276



---

<sup>41</sup> Württ. Landesbibliothek Stuttgart, HB XII 23, b, fol. 15 ff.

<sup>42</sup> Marchtaler Periochen Nr. 350

<sup>43</sup> *Klemm* (s. Anm. 36) 147

<sup>44</sup> Veröffentlicht in: *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*, Band 9, München 2001

<sup>45</sup> 41 Die Tradition des klösterlichen Musik-Theaters muss natürlich in einem größeren Zusammenhang gesehen werden und strahlte auch auf die umliegenden Städte und Dörfer ab. Diese Gesamtdarstellung des oberschwäbischen Musik-Theaters wird in einer späteren Arbeit detailliert. Bisher wurden vom Autor noch folgende Orte und Titel erfasst: Babenhausen (24), Biberach/Stadt (230), Biberach/kath. (20), Burgau (1), Dillingen (50), Ellhofen (1), Falheim (1), Illertissen (2), Immenstadt (2), Ingolstadt (200), Kaufbeuren/Stadt (360), Konstanz/Stadt (15), Leutkirch (5), Memmingen/Stadt (20), Messkirch (1), Riedlingen (1), Sigmaringen (3), Söflingen (1), Überlingen (3), Ulm/Stadt (18), Urspring (1), Waldsee/Stadt (5), Weissenhorn (2).

### **Allgemeine und spezielle Literatur zum Thema: Barockes (Musik-)Theater in Oberschwaben**

Anonym: Das Passionsspiel in Burgau, in: *Heimatsfreund*, Beilage zur Günzburger Zeitung Nr. 4, Jg. 1954

Augenstein T., Das Oratorium „Kain und Abel“ von E. Weinrauch (Zwiefalten), in: *Musik in Baden-Württemberg*, Jb. 2000, Band 7, S. 179 ff.

Barczyk M., *Bad Waldsee, Zeugnisse aus Zeit und Zeitung*, Bad Waldsee 1983

Baumgärtner G., *Die Gesch. des Collegium Musicum in Memmingen von 1655-1821*, Msch.schr. 1967

Bausinger H. (Hrg.): *Schwäbische Weihnachtsspiele*, Stuttgart

Beck G., *Die Elternhäuser von Kayser und Bachmann*, in: *Marchtal*, Prämonstratenserabtei, Ulm 1992, S.303 ff.

Beck G., *Wie Reichsprälat Mauritius Moritz aus Biberach eine komplizierte Liebesgeschichte meistert*, in: *Zeit und Heimat (Sonderdruck)*, Beil. der Schwäb. Zeitung 13.12.1979

Beck O., *Baindt – Hortus floridus*, München 1990 (darin Musikgeschichte)

Beck P., *Oberschwäbisches Volkstheater im 18. Jh.*, in: *Alemannia* 20 (1892), 73 ff.

Beck P., *Klostertheater in Marchtal*, in: *Diöz.Arch.v.Schwaben* 1894, Beilage 4, 5 und Nr.13 und 14, S.49ff., Nr. 16, S.61ff.

Beck P., *Nachtrag zum Klosterschuldrama in Schwaben*, in: *Diöz.A.v. S. Nr. 18*, 1900, S. 125ff.

Beck P., *Ein verschollenes Opus von S. Sailer*, in: *Beilage zum Diöz.Arch.v.Schwaben*, Nr.18, 1892, S. 33 ff.

Beck P., *Der schwäbische Bauer auf der Bühne*, in: *Diöz.A.v.Schw.* 1897, Nr.3, S.33ff.

Beck P., *Der schwäbische Bauer auf der Bühne*, *Beitrag zum Ulmer Schuldrama*, in: *Diözes.A. von Schwaben*, 15. Jg. 1897, S. 33 ff.

Birlinger A., *Aus Schwaben II*, 1874, S. 177 (Waldseer Prozession)

Bischof A., *Athanas Gugger und die theatergeschichtliche Bedeutung des Klosters St.Gallen*, in: *Studien zur St. Gallischen Geschichte.*, 1934, S. 148 ff.

Boberski H., *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg*, = *Theatergeschichte Österreichs*, Band 8, Wien 1978

Bock Heinrich, *Theater in der Stadt*, in: *Schwabenspiegel*, Ulm 2003, 441 ff.

Cavallieri E., *Rappresentazione di anima e di corpore*, Mösel-Verlag

Diehl, *Geschichte des humanistischen Schulwesens*

Diemer K., *Theater in Biberach*, in: *Ausgewählte Quellen zur Biberacher Gesch.*, Stuttg.1991

Dürrwächter A., *J. Bidermann und das Jesuitentheater*, in: *Die Kultur*, Nr. IV, Wien 1903, S. 144 ff.

Duft Johannes, *Deutschsprachige geistliche Barockdichtung in der Abtei St. Gallen*, Sigmaringen 1999

Eberlin J.E., *Der blutschwitzende Jesus*, veröff. in: *Denkmäler der österr. Tonkunst*, 28. Jg., 1. Teil, Band 55, Wien 1921

Ehrhart K., *Fastnachtsspiele in Altdorf*, Ravensburg 1997

Finkbeiner, *Aus der Pfarreigeschichte von Wurzach*, in: *Diöz.A.v.Schw.*, 1907, 150ff. (Prozession in Wurzach)

Flemming W., *Oratorium, Festspiel*, in: *Deutsche Literatur*, Band 6, Darmstadt 1965

Flemming W., *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge*, Berlin 1923

Flemming W., *Das Ordensdrama*, in: *Deutsche Literatur*, Reihe Barock, Leipzig 1930

Frei W., *Das Marchtaler Schul- und Klostertheater in der Barockzeit*, o.J., hrg. Alb-Donau-Kreis.

Frei W., *Das Zwiefalter Schul- und Klostertheater in der Barockzeit*, in: *900 Jahre Bened. Abtei Zwiefalten*, Ulm 1990

---

Frei W., Das Schul- und Klostertheater in Marchtal, in Broschüre des Oberschulamts Tübingen, 1994

Frei W., Comoedia sacra, Die Theaterpflege in den Klöstern des schwäbischen Oberlandes, in: Schwabenspiegel, Ulm 2003, Aufsätze S. 195 ff.

Frisch Christoph, Das Musiktheater im Benediktinerstift Ottobeuren im 18. Jh., Wiss. Hausarbeit an der PH Weingarten, Masch., 1994

Goldmann A., Musikpflege im Kloster Irsee, in: Das Reichsstift Irsee, Weissenhorn 1981, S. 235 ff.

Gröber K., Geschichte des Jesuitenkollegs und –Gymnasiums in Konstanz, Konstanz 1904, S. 202 ff.

Günther G., Musikalien des 18. und 19. Jhs. aus Kloster und Pfarrkirche Ochsenhausen, Stuttgart 1995

Günther G., Eine Hohe Messe aus Oberschwaben, in: 850 Jahre Prämonstr.abtei Weißenau, 1995, S. 525 ff. (darin Wiest, Oratorium).

Haas Carl, Das Theater der Jesuiten in Ingolstadt, Emsdetten, 1958

Haas R., Eberlins Schuldramen und Oratorien, 1921

Haberkamp G., Die "verschollenen" Passionen v. Jacob Reiner, in: Questiones in Musica, Tutzing 1989, S. 167 ff.

Hastaba E., Jesuitenspiele in Innsbruck, in: Drexel (Hrg.), Musikgeschichte Tirols II, Innsbruck 2004, S. 377 ff.

Hehle Dr., Geschichte des Bened. Gymnasiums Ehingen, in: Gesch. des humanist. Schulwesens in Württ., 2. Band, 2. Halbband, Stuttgart 1920, S. 674 ff.

Held, Das fürstl. Fürstenbergische Hoftheater in Donaueschingen 1775-1850, 1914

Henker M. (Hrg.): Passionsspiele im alpenländischen Raum, Süddeutscher Verlag

Huber Herbert, Musikpflege am Fuggerhof in Babenhausen, Augsburg 2003

Johner M., Die Beteiligung der katholischen bürgerl. Komödiengesellschaft an dem dramatischen Leben in der Reichsstadt Biberach, in: Heimatkundl. Blätter für den Kreis Biberach, 2.Jg., Heft 1, 1979, S. 48 ff.; Heft 2 1979 S. 44 ff.

Johner M., Dialektdichtung in Marchtaler Schuldramen, in: Württ. Viert.J.H.f.La.gesch.1912, 269ff.

Johner M., Drei bisher unbekannte Schuldramen des P.Seb.Sailer, in: Diöz.A.v.Schw. 23/1905, 20ff.

Kaiser Erich., Die Säkularisation des Stifts St. Peter im Spiegel seiner Singspiele, in: Musik in Bad-Württ. 2003, 1 ff.

Kantner M., Zur Pflege der Musik im ehemaligen Reichsstift Ochsenhausen, in: Ochsenhausen, Konrad-Verlag

Kasper A., Die Kultivierung des Steinhauser Riedes, in: Sonderdruck Jahrbücher für Statistik und Landeskunde von Bad-W., 4.Jg. 1958, S. 87-95

Klemm W., Benedikt. Barocktheater in Südbayern, insbes. des Reichsstifts Ottobeuren, in: Studien und Mitteil. zur Gesch. des Benedikt.ordens, Band 54, 1936, S. 95 ff.; Band 55, 1937, S. 274 ff.

Krießmann A., Gesch. der kathol. Kirchenmusik in Württemberg, Stuttgart 1939

Krießmann A., Jakob Reiner, Kassel 1927 (=Heft V der Veröff. des Musik-Institut. der Uni Tüb.)

Kruse N., Der Neubau der barocken Klosterkirche in Weingarten (darin Theaterstück von 1717), in: Oberland 2001/1, S. 20 ff.

Kruse N. (Hrg.): Weingarten, Biberach 1992, S. 132 ff.

Küster K., Zwiefalter Klostermusik und oberschw. MG, in: 900 Jahre Ben. abtei Zwiefalten, Ulm 1989

Kutscher A., Vom Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen, München 1939

Layer A., Zur Musikpflege des Bened. Klosters St. Mang in Füssen, in: Jb. des Vereins für Augsburger Bistumsgesch., Nr. 6 (1972), S. 241-53

Layer A. Musikgeschichte des Stifts Kempten

Layer A., Musikpflege am Hof der Fürstbisch. v. Augsburg, in: Jb d. Ver. F. Augsb. Bistumsgesch., 10/1976, 199 ff.

Leinsle U., Weissenau im Rahmen der Praemonstratenserkultur Oberschwabens, in: 850 J. Präm.abtei Weissenau, Sigmaringen 1995

Liliencron R.v., Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jh., in: Vierteljahresschrift der Musikwiss., 6. Jg., Leipzig 1890, S. 309 ff.

Lipphardt W., Lateinische Osterspiele, Berlin 1975

Lohmüller H., Das Reichsstift Ursberg, (Kopie Ordner Mus. Allg. IV)

Maier A., Die Ellhofener Passion, in: Allgäuer Heimatblätter, Weiler 1965, 10. Band, S. 93 ff.

Maier Konst., Bildung und Wissenschaft im Kloster Ochsenhausen, in: Ochsenhausen, Konrad-Verlag, 1993, S. 299 ff.

Massenkeil G., Das Oratorium, Köln

Massenkeil G., Oratorium und Passion, Laaber-Verlag 1998

Mayer S., Die Passionsspiel-Tradition im Allgäu, München 1957

MGG alte und neue Ausgabe: Artikel Jesuiten

---

Michl S., Theatermusik Ottobeurer Hauskomponisten im 18.Jh., in: Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München, Band 5: Musik in Bayer. Klöstern, Regensburg 1986, S. 189ff.

Mone F.J., Schauspiele des Mittelalters, Karlsruhe 1846

Morell G., Das geistliche Drama vom 12.-19. Jh., = Der Geschichtsfreund 1861, Band 17

Müller J., Das Jesuitendrama, in: Schriften zur dt. Lit., Augsburg Band 7 (=Müller I) und 8 (=MüllerII) (1930)

Müller M. (Hrg.), Marchtal, Ulm 1992

Münster R., Die Münchner Fastenmeditationen, in: "Questiones in Musica", Festschrift für Fr. Krautwurst zum 65.Geb.tag, Tutzing 1989, S. 413 ff.

Münster R., Die Musikhandschriften ...der Fürsten Fugger von Babenhausen, in: Katal. bayer. Musiksammlungen Band 13, München 1988

Nägele A., Das alte Gmünder Passionsspiel, in: Tübinger theolog. Quartalschrift 1940, 26ff.

Rudolf H.U. (Hrg.): 900 Jahre Hl. Blut-Verehrung, Sigmaringen, 1994, S. 709 ff. (Prozession in Weingarten)

Oberst M., Das Theater der oberschwäbischen Barockklöster, in: Alte Klöster, neue Herren, Sigmaringen 2003, Band 2.1. Aufsätze, S. 201 ff.

Oberst M., Exercitium, Propaganda und Repräsentation, Die Dramen-, Periochen- und Librettosammlung der Abtei Marchtal, Stuttgart 2010

Ofterdinger F., Geschichte des Theaters in Biberach, Württ.V.J.H, Band 6, 1883, S.36 ff. (ergänzt durch Musikalienbeschrieb aus Einschreibbuch der Biberacher Theatergesellschaft 1731)

Pflug J.B., Aus der Räuber- und Franzosenzeit Schwabens. Die Erinnerungen des schwäbischen Malers aus den Jahren 1780-1840. Neu herausgegeben von Max Zengerle. Weißenhorn: Anton H. Konrad Verlag, 1974, S. 15 Biberacher Prozession

Pörnbacher H., Barockliteratur in Irsee, in: Das Reichsstift Irsee, Weissenhorn 1981

Pörnbacher H., Geistliche Spiele im späten Mittelalter, in: Schwäbische Literaturgeschichte, 2002, S. 56 ff.

Pürschel A., Passionsspiele und Comedien, in: Allgäuer Brauchtumskalender 2001, 47ff.

Reinhardt R., Zur Musik-und Theaterpflege im Kloster Weingarten, in: Z.schr. f. wü.La.g. 19/1960 141ff.

Reiser K. Sagen, Sitten und Gebräuche im Allgäu, Kempten .....

Rottenkolber J., Geschichte des Allgäus, München 1938

Ryschawy H., Zur Musikgeschichte der Zisterzienserinnenabtei Baidt, in: Beck, Otto (Hrsg.): Baidt - Hortus floridus; Festschrift zur 750-Jahrfeier der Klostergründung 1240-1990, München 1990, S.80ff.

Scheinhammer-Schmid U., Ulmer Schul- und Klosterdrama aus dem 17. und 18. Jh., Bibliotheca Suevica, Band 31, 2011

Schering A., Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911

Schön Th., Gesch. des Theaters in Ulm, in: Diöz.A.Schw., 1899, Nr. 2, 17ff

Seidenfaden I., Das Jesuitentheater in Konstanz, Stuttgart 1963

Siegele W., Oberschwäbische Singspiele, in: Schwäbische Heimat, 1964, Band 3, S. 156 ff.

Spahr G., Theaterpflege im Kloster Weingarten, in: Zeitschr.f.württ.La.g. Jg.1957, 319ff.

Stickler M., Opernhafte Bestände im Barockdrama der deutsche Jesuiten, Diss. Uni Wien, 1937, Masch.

Thurnher E., Das Feldkircher Osterspiel von 1380, in: Montfort, 13. Jg., 1961, Heft 1 und 2, S. 193 ff.

Trenkle J., Über süddeutsche geistliche Schulkomödien, in: Freiburger Diöz.Arch., 2.Band, 1.und 2. Heft, Freiburg 1866, S. 131 ff.

Valentin J.M., Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande  
- I = Band 1 und 2, Frankfurt 1978  
- II = Répertoire bibliographique, Stuttgart 1983

Vasterling H., Das Theater in der freien Reichsstadt Kaufbeuren, Braunschweig 1934

Vogler E., Leutkirch im Allgäu, Leutkirch 1963

Wagner G. (Hrg.), Heimatbuch Weiler 1994

Walchner K., Alt-Wangener Erinnerungen, Wangen 1955

Weiss O., J.A. Harz und das oberschwäbische Singspiel, Tübingen 1927

Weissenberger P., Klösterliches Leben in der Prämonstr. Abtei Schussenried im 17./18.Jh., in Ulm und Oberschwaben 38/1967, S. 144 ff.

Weissenberger P., Prämonstr. Stift Schussenried

Weissenberger P., Das Passionsspiel in Schussenried, in: Schwäbische Post (Aalen), 1959, N. 67, vom 21.März

Weissenberger P., Das Prämonstr.stift Schussenried...und seine Beziehungen zum Collegium Germanicum in Rom, in: Theolog.Quartalschrift, 130. Jg., erstes Heft, Stuttgart 1950, 79 ff.

- 
- Weller E., Die Leistungen der Jesuiten auf dem Gebiete der dramatischen Kunst, in: Serapeum, Zeitschrift für Bibliothekswissenschaft, Band 25 (1864), 26 (1865) und 27 (1866)
- Wills L., Zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern des 18. Jhs., = Veröff. des Musik-Instituts der Univ. Tübingen, Heft I, Stuttgart 1925
- Wittwer M., Die Musikpflege im Jesuitenorden, Greifswald 1934
- Zeidler J., Aus dem Schul- und Theaterleben von Ottobeuren, in: Diöz.A.Schw. 18. Jg., Nr. 9, 1900, 130ff.
- Zeidler J., Studien und Beiträge zur Gesch. der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas, = Theatergeschichtliche Forschungen IV., Hamburg 1891
- Zeidler J., Beiträge zur Gesch. des Klosterdramas, in: Zeitschr. für vergleichende Lit.gesch. Neue Folge VI 1893, 464ff.
- Zeidler J., Beiträge zur Gesch. des Klosterdramas, In: Zeitschr. f. vergleichende Lit.gesch., N.F. 9. Band, Weimar, 1896, S. 88 ff.
- Zeissig G., Das Theater der Benediktiner in der Barockzeit: Das Beispiel Weingarten, in: Rottenburger Jahrbücher für Kirchengeschichte 9/1990, S. 67 ff.
- Zollhöfer F., 300 Jahre Stadttheater Kempten, in: Allgäuer Geschichtsfreund, Neue Folge 1956/57, S. 21 ff.