

⁴⁶ Reinecke, Kunststraßennetz S. 15, Route 11.

⁴⁹ Die Tabula führt die Station zweimal an verschiedenen Stellen an, als *Abo-diacum* und *Avodiacum*. Es handelt sich in beiden Fällen zweifelsfrei um den Kreuzungsort Epfach, der aber als solcher nicht grafisch in Erscheinung tritt. – Die Namensform *Abuzaco* mit z für di des Itinerarium Antonini entspricht der vulgärlateinischen Aussprache seit etwa dem 3. Jahrhundert (*Adam*, S. 27).

⁵⁰ *Adam*, S. 28. – Auch Künzing (*Quintianis*) ist ein »unechter« -ing-Ort!

⁵¹ *Miller* (Itineraria Sp. 283) setzt *Unusa* bei Pähl am Südende des Ammersees an, hier stimmt in etwa die Entfernung zu Epfach, danach gerät er wegen seines falschen Ansatzes in erhebliche Schwierigkeiten. – *Reinecke* (ÖB S. 45) lokalisiert *Unusa* in »Raisting oder an der Ammerbrücke bei Vorderfischen, keinesfalls Pähl«. – Die Spuren einer Römerstraße bei Eresing werden (nach *Reinecke*, Ein Problem, S. 35) einem (anderen) römischen Weg »von Partenkirchen nach Augsburg« zugewiesen, dessen Trasse von Murnau herkommend am Westufer des Ammersees verlaufen sein soll und über Geltendorf ins obere Paartal geführt habe. *Reinecke* übernimmt dies von B. Eberl. – Der Ortsname (Erstnennung 1126 als *Argisingen*) wird allgemein von einem PN *Argizzo* abgeleitet: *Bernhard Müller-Hahl*: Eresinger Heimatbuch. Zwischen Lech und Ammersee 9 (1981). St. Ottilien 1981.

⁵² Vgl. dazu Abb. 7.

⁵³ Den »Fehler« hatte bereits K. *Miller* erkannt und versucht, mit seiner Skizze »Richtigstellung der Ta« zu korrigieren. Trotz der offensichtlichen Widersprüche in den Distanzangaben hielt er dennoch an der Routenführung durch den Hofoldingen Forst fest. (*Miller*, Itineraria Sp. 283).

⁵⁴ Auch *Tes(s)eninos*, *Tesfen(n)ios*. Das früher verwendete *ī* (langes *Si*) im Wortinneren führte häufig zu Verwechslungen mit *f*. – *Parthey*, 1848, verwendet *Tessenios*, *Cuntz*, Itineraria liest *Tesseninos*.

⁵⁵ *Adam*, S. 19f.

⁵⁶ Vgl. *Garbsch*, Moosberg und *Czys*, RiB S. 481–482 mit Foto des Moosberges vor der Zerstörung.

⁵⁷ *Adam*, S. 21.

⁵⁸ Eine lautliche Entwicklung zwischen *Penzberg* und den *pontes* könnte nach *Adam* möglich sein, lässt sich aber beim derzeitigen Forschungsstand nicht belegen.

⁵⁹ *Reinecke*, Kunststraßennetz S. 13, Route 3: »die ehemals angenommene Fortsetzung nach Ambre-Schöngeising im Gelände vergebens gesucht«.

⁶⁰ Vgl. *Reinecke*, Ein Problem S. 35–38 und Kunststraßennetz Route 3.

⁶¹ Hechendorf ist nicht die Station *Covelacas* der TA-Route von Augsburg über *Ad Novas*/Schwabstadt und Epfach nach Partenkirchen. Diese ist an der Ammer bei der heutigen Eschelbacher Brücke anzusetzen.

⁶² So P. *Reinecke* (in *Türum*, *Iovisura*, *Patrensibus*, *Sorviodurum*, *Augustis*. In: *Ders.*, Kleine Schriften z. vor- und frühgeschichtlichen Topographie Bayerns. Kallmünz 1962, S. 49–65, S. 49): »Das sogenannte Itinerarium Antonini ... und eine ihm nahestehende, uns in der bekannten Peutingerkarte in mittelalterlichen Copie erhaltene römische Straßenkarte, leider mangelhafte und fehlerreiche, früher trotzdem namentlich von der Lokalforschung maßlos überschätzte Quellen ...«.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Hans Bauer, Fünfkirchener Straße 44, 85435 Erding

Zur Geschichte der Kirchenmusik in Fürstenfeld

Die »Missa in F« von P. Benedictus Pittrich OCist

(1. Teil)

Von Klaus Mohr

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war im Kloster Fürstenfeld von einer äußerst lebendigen Musikpflege geprägt. Neben zahlreichen zeitgenössischen Berichten belegen dies einige als Komponisten bekannte Klostermusiker und deren Werke. Im Gegensatz beispielsweise zu den unmittelbar beeindruckenden Deckenfresken Cosmas Damian Asams in der Fürstenfelder Klosterkirche ist diese in ihrer Prachtentfaltung vergleichbare Schicht künstlerischen Ausdrucks allerdings noch recht wenig erforscht, weil das in der Regel handschriftliche Notenmaterial vor einer Aufführung erst für die heutige Praxis transkribiert und erschlossen werden muss. Einige Kompositionen konnten 1988 im Rahmen der 725-Jahr-Feier der Gründung des Klosters Fürstenfeld auf Tonträgern vorgelegt werden.¹

Im Zusammenhang mit dem Œuvre des bedeutendsten Komponisten aus dem Kloster Fürstenfeld, P. Benedictus Pittrich OCist, muss unterschieden werden zwischen solchen Kompositionen, die nachweislich vor der Säkularisation 1803 und damit für den Fürstenfelder Konvent entstanden sind, und solchen, die in seine Zeit ab 1817, die er in Landsberg am Lech verbracht hat, zu datieren sind. Die folgende Untersuchung widmet sich kompositorischen und stilistischen Fragestellungen im Hinblick auf ein Werk aus der Klosterzeit Pittrichs, nämlich seiner von der Besetzung her aufwändigsten und von der Spieldauer her längsten Messkomposition. Diese Messe konnte 2005 erstmals wieder aufgeführt werden und wurde 2006 in einem Konzert in der Klosterkirche Fürstenfeld vom Bayerischen Rundfunk mitgeschnitten.²

Rahmenbedingungen

Das Geburtsjahr von Benedictus Pittrich ist mit 1757 oder 1758 anzusetzen, womit er fast gleichaltrig mit dem 1756 geborenen Wolfgang Amadeus Mozart ist. Sicher ist, dass Pittrichs Profess 1784 und seine Priesterweihe 1788 in Fürstenfeld stattgefunden haben. Danach war er als Kurat, Bibliothekar und zeitweise als Prior tätig. In einem Personalstatus der

Exkonventualen aus dem Jahr 1804 wird er als »Regens chori« bezeichnet und ist somit als letzter Chorregent des Klosters belegt. Über eine musikalische Ausbildung Pittrichs ist nichts bekannt, es muss aber davon ausgegangen werden, dass ihm neben fundierten musiktheoretischen Kenntnissen auch reiche praktische Erfahrungen zur Verfügung gestanden haben. Pittrich verblieb nach der Säkularisation bis 1817 in Fürstenfeld und übersiedelte dann nach Landsberg am Lech, wo er 1827, im Todesjahr Beethovens, starb.³

Benedictus Pittrich hat ein recht umfangreiches Gesamtwerk hinterlassen, wobei die tatsächliche Zahl an Werken deutlich größer gewesen sein könnte als die heute noch vorhandene, da in den Jahrzehnten nach der Säkularisation viel verloren gegangen sein dürfte. Insgesamt sind derzeit über 120 Kompositionen Pittrichs in allen wesentlichen Gattungen klassischer Kirchenmusik (Messen, Requien, Offertorien, Stücke des Offiziums und andere) sowie der Orchestermusik bekannt. Insgesamt 22 vollständige Vertonungen des Ordinarium missae sind von Pittrich erhalten, bei Mozart sind es – im Vergleich – 16. Da es zwischen den Klöstern üblich war, Notenmaterial auszutauschen, haben sich Werke Pittrichs auch an anderen Orten erhalten, was heute darüber Aufschluss gibt, wo seine Kompositionen überall musiziert wurden. Einzelne Werke fanden sich unter anderem im Prämonstratenserkloster Rot an der Rot, in der Wallfahrtskirche Maria Steinbach (Schwaben), in Polling, Aichach oder Bad Königshofen. Wenig überraschend ist, dass Kompositionen in Fürstenfelds Schwesterkloster Stams erhalten geblieben sind, aber auch in der Stiftskirche in Innichen (Südtirol), die sich im Besitz des Freisinger Bischofs befand, sowie in der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Aus dem letzten Lebensabschnitt Pittrichs fand sich eine größere Anzahl an Werken in Erpfing bei Landsberg am Lech.

Ein Eindruck von den Aufführungsbedingungen für die Werke Pittrichs im Kloster lässt sich aus folgenden Beschreibungen gewinnen: 1787 wird zum Beispiel berichtet, dass

»das ganze Jahr, tagtäglich, in der Klosterkirche ein musikalisches (...) Hochamt«¹ stattfand; »neben diesem waren oft noch ein bis zwei andere, besondere Ämter oder Requien. An den Festtagen gab es wieder besondere Andachten und mehrmals am Tage und in der Nacht erschallte unter Orgelton der geheiligte Chorgesang.«² Das Konventamt wurde also täglich mit Figuralmusik, das heißt mit Chor und Orchester, gefeiert. Der jeweilige Chorregent war auch Lehrer im Knabenseminar, einer Klosterschule, deren Begründung zumindest im 18. Jahrhundert ganz wesentlich in den musikalischen Erfordernissen des Klosters bestand. Der letzte Abt, Gerard Führer (reg. 1796–1803), berichtet dazu in seiner Chronik: »(...) im Jahr 1754 waren unsere 18 Knaben schon meistens die größte Zahl. Ein jeweiliger Regens chori war zugleich Lehrer im Studium und Musik (...).«³ Unter Abt Martin Hazi (reg. 1761–1779) befand sich das Knabenseminar, »besonders, was die Musik anbelangt, in trefflichem Zustande. Die schwersten Musikstücke wurden damals, meist von den Konventualen selbst und oft im Beisein der höchsten Herrschaften (...) mit wahrer Virtuosität aufgeführt. Dieselbe Bewandniß hatte es mit der Kirchenmusik.«⁴ Aufgabe der Schüler war es, als Singknaben die Ämter im Konvent mitzugestalten. Der Anzahl der Pulte im Singknabenzimmer entsprechend dürften jeweils acht Knaben als Sänger zur Verfügung gestanden haben, vier für den Sopran und vier für den Alt.

Überlieferung

Die »Missa in F« von Benedictus Pittrich ist auf 89 Manuskriptseiten aus dem Kloster Rot an der Rot (Oberschwaben) überliefert.⁵ Eine ungefähre Entstehungszeit des Werks ergibt sich aus dem thematischen Verzeichnis einer Musiksammlung, das der letzte Beuerberger Musikdirektor, der Augustinerchorherr Alipius Seitz, im Jahr 1804 erstellt hat⁶ und in dem der Beginn der genannten Messe enthalten ist. Aus diesem Umstand lässt sich schließen, dass die Missa Pittrichs noch vor der Klosteraufhebung entstanden und mit den Möglichkeiten des Fürstenfelder Konvents aufführbar gewesen sein muss.

Musiktheoretische Überlegungen

Eine Annäherung an die Frage nach der künstlerischen Qualität der Missa von Benedictus Pittrich ist wohl nur möglich, wenn man zwei Bezugsgrößen berücksichtigt: Einerseits scheint eine Klärung der Relation zwischen musikalischen Traditionen der Zeit, also stilistischen Ausprägungen, die kennzeichnend sind für viele Werke der Epoche, und deren individueller Ausgestaltung im Werk von Pittrich unabdingbar. Andererseits muss bei der Missa von Pittrich ein qualitatives Urteil darüber versucht werden, ob die eingesetzten künstlerischen Mittel in einem nachvollziehbaren oder zumindest vermuteten Zusammenhang mit einer musikalischen Logik oder auch – wie hier bei einer Messe als Vokalkomposition – mit den Erfordernissen des Textes stehen. Franz Lederer¹⁰ hat 1987 in einer größer angelegten Untersuchung insgesamt 85 vollständige Ordinarium-missae-Ver-tonungen süddeutscher Kirchenkomponisten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in verschiedener Hinsicht analysiert. Die Auswahl kann insofern als repräsentativ gelten, als nur solche Messsammlungen ausgewählt wurden, die durch Drucklegung recht weite Verbreitung gefunden haben und damit die Kirchenmusik im süddeutschen Raum entscheidend beeinflusst und getragen haben dürften. Der Regelfall jedoch war die handschriftliche Überlieferung, und so lassen sich keine Rückschlüsse auf die kompositorische Qualität aus der Tatsache ableiten, dass von Pittrich keine einzige Mess-

vertonung im Druck erschienen ist. Ein weiterer Bezugspunkt kann in mancherlei Hinsicht Wolfgang Amadeus Mozart sein, dessen Verwurzelung in der süddeutschen Musiktradition vielfach belegt ist und dessen Verbindung zum klösterlichen Musikleben dieser Zeit unter anderem durch die Komposition des Offertoriums »Scande coeli limina« KV 34 (1766/67) für das Kloster Seeon vermutet werden kann.

Aufführungsdauer

Die Länge einer Komposition allein ist sicher kein Merkmal für ihre Qualität. Nur im Zusammenhang mit anderen Faktoren kann sie ein Hinweis darauf sein, dass vielleicht ein besonderer Aufführungsanlass für den Komponisten der Grund war, nicht nur ein besonders umfangreiches Werk zu schreiben, sondern auch mit größter Sorgfalt und dem Einsatz all seines Könnens an die Arbeit zu gehen. Als Vergleichsmaßstab für Pittrichs Messe muss zunächst die Bezugsgröße »Taktzahl« als Behelf gewählt werden, weil von den bei Lederer untersuchten Messen keine Einspielungen vorliegen, aus denen der eigentlich interessante Faktor »Zeit« abgeleitet werden könnte. Die bereits genannten 85 Ordinarium-missae-Ver-tonungen weisen durchschnittlich 517 Takte auf. Pittrichs »Missa in F« hat 824 Takte, umfasst also um 60 % mehr Takte als dieser Durchschnitt. Umgekehrt wird die Taktzahl bei Pittrich lediglich von vier dieser 85 Messen, das entspricht 5 %, überschritten. Für die Messen Mozarts kann die aussagekräftigere Bezugsgröße »Spieldauer« angewendet werden, aber auch hier findet sich lediglich bei zwei der 16 vollendeten Messver-tonungen eine längere Aufführungsdauer als die der Pittrich-Messe mit 35 Minuten. Es handelt sich um zwei Kompositionen aus Mozarts Frühwerk, nämlich um die »Waisenhaus-Messe« KV 139 (1768) und die »Dominicus-Messe« KV 66 (1769). Hierbei muss allerdings berücksichtigt werden, dass der Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo mit seinem Amtsantritt 1772 die gewünschte Länge der im Salzburger Dom aufgeführten Messen deutlich begrenzt hat.

Gattungszuordnung

Der schon genannte Augustinerchorherr Alipius Seitz klassifizierte Pittrichs Werk als »Missa solennis« (»feierliche Messe«). Diese Bezeichnung ist ganz unmittelbar nachvollziehbar, wenn man die Besetzung des Werks betrachtet, die einen vierstimmigen Vokalsatz, aufgeteilt in Chor und Solisten, einen vollen Streichersatz sowie zwei Oboen, zwei Hörner, zwei Trompeten und Pauken vorsieht. Insbesondere aber trifft die Einordnung als »Missa solennis« zu, wenn man berücksichtigt, dass eine Messe, in deren Besetzung Trompeten und Pauken vorgesehen waren, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer eine »Missa solennis« war. Dabei konnte es sich auch um eine »Missa brevis« (»kurze Messe«) handeln, wie wir sie zum Beispiel von Mozart kennen. Der Gegenbegriff »Missa longa« (»lange Messe«) war weitgehend ungebräuchlich geworden, auch wenn die Messe Pittrichs mit ihrem außergewöhnlichen Umfang diesem Typus entspricht. Die weltlichen Herrscherinstrumente Trompeten und Pauken wurden in den geistlichen Bereich übernommen, das heißt, bei einem Pontifikalamt, das vom Bischof zelebriert wurde, waren diese Instrumente eine Art Standardbesetzung. Übertragen auf die Messe Pittrichs können wir also davon ausgehen, dass der Aufführungsanlass so festlich gewesen sein muss, dass der Abt persönlich dem Gottesdienst vorstand. Zwar hatte Papst Benedikt XIV. im Jahr 1749 in seiner Enzyklika »Annus qui« Blasinstrumente im Gottesdienst untersagt, doch

wurde diese Forderung nie konsequent realisiert,¹¹ auch nicht in Fürstenfeld.

Formübersicht zur »Missa in F« von Benedictus Pittrich

Formteil	Textabschnitt	Tempoangabe	Takt	Tonart
Kyrie	Kyrie	Adagio non molto	¾-Takt	F-Dur
Gloria	Gloria	Allegro assai	¾-Takt	C-Dur
	Qui tollis	Adagio	¾-Takt	a-Moll
	Quoniam	Allegro assai	¾-Takt	C-Dur
Credo	Credo	Allegretto	¾-Takt	F-Dur
	Et incarnatus	Adagio	¾-Takt	As-Dur
	Et resurrexit	Allegro assai	¾-Takt	C-Dur
Sanctus	Sanctus	Adagio	¾-Takt	C-Dur
	Pleni sunt	Allegro assai	¾-Takt	C-Dur
Benedictus	Benedictus	Allegro assai	¾-Takt	F-Dur
Agnus Dei	Agnus Dei	Adagio	¾-Takt	A-Dur

Die Untersuchungen von Lederer können auch hier als Vergleichsmaßstab dienen. Pittrich entscheidet sich im Kyrie für eine einteilige Anlage in ruhigem Tempo (Adagio non molto) und damit gegen die häufig anzutreffende Gliederung in eine kurze, meist langsame Einleitung und einen wesentlich längeren raschen Teil. Im Gloria übernimmt Pittrich die typische Untergliederung in die drei großen Abschnitte, nämlich »Gloria«, »Qui tollis« und »Quoniam«. Auch im Credo folgt Pittrich den Traditionen in vielen anderen Messvertonungen und nimmt eine Dreiteilung mit den Abschnitten »Credo«, »Et incarnatus« und »Et resurrexit« vor. Sanctus und Benedictus bilden zwar liturgisch eine Einheit, werden aber in den Ordinarium-missae-Vertonungen des 18. Jahrhunderts, insbesondere in den Pontifikalämtern und so auch bei Pittrich, in der Regel als zwei selbständige Sätze behandelt. Das Sanctus erklang dabei vor der Wandlung, das Benedictus nach der Konsekration. Pittrich gestaltet das Sanctus zweiteilig, und zwar mit den Abschnitten »Sanctus« und »Pleni sunt«, wie dies auch die meisten anderen Komponisten der Zeit vorsehen. Einteilig ist bei Pittrich das Benedictus, wobei er die häufig anzutreffende Textverteilung übernimmt, nach der der Textbeginn »Benedictus« von einem Solisten (hier ist es der Bassist) vorgetragen wird und der Abschnitt »Hosanna« vom Chor. Ebenso einteilig ist das Agnus Dei, wobei auch hier die Gliederung in zwei Abschnitte die häufigere Variante ist. Pittrich wählt damit für seine Messe – im Vergleich zu anderen Komponisten – relativ wenige Unterteilungen. Dadurch gelingt es ihm leichter, die einzelnen Sätze im Sinn einer

formalen Klammer zusammenzuhalten, was angesichts der großen Dimensionen in dieser Messvertonung als kluge Entscheidung interpretiert werden kann. Kontrastierungen schafft er durch seine Tempovorschriften, bei denen weit auseinanderliegende Tempi die Regel sind: Viele Adagio-Angaben stehen etwa ebenso vielen Allegro-assai-Vorgaben gegenüber, wobei nicht eine Allegro-Angabe ohne den Zusatz »assai« (»sehr«) verwendet wird.

Tonartendisposition

Überlegungen zur tonartlichen Anlage der Messe von Pittrich drängen sich insbesondere deshalb auf, weil hier eine ungewöhnlich große Breite weit im Quintenzirkel auseinanderliegender Tonarten anzutreffen ist. Aus der bereits mehrfach zitierten Studie von Lederer geht hervor, dass bei den 85 untersuchten Messvertonungen C-Dur in 29 %, D-Dur in 25 % und F-Dur, G-Dur sowie A-Dur in jeweils 11 % der Messen als Grundtonart verwendet werden. Damit kommen nur in 13 % andere Dur-Tonarten vor. Moll bildet als Grundtonart die absolute Ausnahme. Vergleichbare Erkenntnisse lassen sich auch aus den Messkompositionen Mozarts gewinnen. Die Vorherrschaft von C-Dur lässt sich damit begründen, dass aus instrumentenbaulichen Gründen diese Tonart zumindest immer dann zum Einsatz kam, wenn Trompeten in der Besetzung vorgeschrieben waren. Auch Pittrich verwendet C-Dur in all denjenigen Sätzen seiner Messe, in denen er Trompeten vorsieht. Als Grundtonart der Messe ist jedoch F-Dur anzusetzen, weil der erste Satz, das Kyrie, in dieser Tonart steht. Pittrich übernimmt hier also die üblichen Konventionen der Zeit.

Aufschlussreicher als die Grundtonarten sind im musikalischen Zusammenhang die Tonarten, die innerhalb einer Messkomposition für einzelne Teile verwendet werden. Sie fächern im Sinne einer Tonartencharakteristik, die im 18. Jahrhundert eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, eine Palette unterschiedlicher Ausdrucksebenen auf und unterstützen so die textlich-musikalische Aussage. Bezogen auf die 85 bei Lederer untersuchten Messvertonungen kommen in 97 % nur bis zu zwei Quintschritte entfernte Tonarten vor, also zum Beispiel F-Dur – C-Dur – G-Dur. Lediglich 3 % weisen eine größere Breite des harmonischen Umfelds auf – bei Pittrich sind es insgesamt sogar sieben Quintschritte, wodurch sich ein Bogen zwischen As-Dur im »Et incarnatus« des Credo und A-Dur im abschließenden Agnus Dei ergibt. Interessanterweise war die Tonart As-Dur

Notenbeispiel 1: Benedictus, Takt 86 - 92

in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts offenbar noch so ungebräuchlich, dass keine in diesem Fall brauchbare Äußerung über ihren Charakter überliefert ist. Anders ausgedrückt – und da kann dieser Aussage durchaus programmatische Bedeutung beigemessen werden – lag die Tonart As-Dur so weit außerhalb des Üblichen, dass sich eine Parallele zum Text »Et incarnatus est de Spiritu Sancto« (»Und der Fleisch ist geworden durch den Heiligen Geist«) ergibt, dessen Bedeutung auch menschliche Vorstellungskraft weit übersteigt.

Satztechnik

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts, also zu der Zeit, als Pittrichs Messe entstanden sein dürfte, erschien vielen Komponisten eine strenge kontrapunktische Satztechnik nicht mehr zeitgemäß. Charakteristisch für diese Haltung sind die Ausführungen des mit Pittrich gleichaltrigen Zisterziensers Eugen Pausch (1758–1838) aus dem oberpfälzischen Kloster Walderbach in der Vorrede zu seinem (bei Laucher in Dillingen a. d. Donau gedruckten) Opus 1 von 1790. Er kritisiert die »verjährten Regeln« der »sogenannten Meister von der Kunst« und meint dann: »Unverzeihliche Sünde ist es bei ihnen, ein Paar Quinten, oder Oktaven hinter einander zu setzen, sollten sie auch auf Ohr und Herz den vorteilhaftesten Eindruck machen. Meine Begriffe vom Kirchenstil kommen also mit den ihrigen ganz und gar nicht übereins. Auch hierinn erkenne ich Ohr und Gefühl für die einzigen kompetenten Richter; sie aber fordern Ligaturen, Fugen, Contrapunkte, und verwerfen Melodie, Instrumentenspiel, und süße reizende Harmonien. Ich halte es mit der Natur; sie mögen es immer mit der Kunst halten (...).« Pausch huldigt hier dem klassischen Ideal der Einfachheit des Satzes, doch war die Kirchenmusik dieser Epoche – im Gegensatz zu anderen Gattungen – noch stark von der Kontrapunktik durchdrungen. Auch Mozart hat sich nachweislich intensiv mit den Werken Bachs und Händels auseinandergesetzt, und in seinen Kirchenwerken spielen solche »alten« Techniken eine nicht unbedeutende Rolle. Ihre Verwendung ist wohl nur zu verstehen, wenn man sich vor Augen hält, dass damit eine gewisse historische Konstanz verbunden war, die der alltäglichen Erfahrung des Vergänglichen entgegengesetzt wurde.¹² Für die Sichtweise Pauschs und vieler seiner Zeitgenossen mögen jedoch auch andere Faktoren bestimmend gewesen sein: Zum einen ließ die Vielzahl an Aufführungen in den Klöstern nur eine jeweils begrenzte Zeit für die Proben an einem neuen Werk zu, und komplexe kontrapunktische Sätze erfordern in der Regel ein deutlich höheres Maß an Proben-

zeit. Zum anderen hatten es die Klostermusiker wohl oft nicht mit Sängern und Musikern zu tun, die über eine professionelle Ausbildung verfügten. Nicht zuletzt aber dürfte vielen Klosterkomponisten auch das musiktheoretische Rüstzeug gefehlt haben, um anspruchsvolle Fugenkompositionen zu schreiben.

Pittrichs Kompositionsweise entspricht dem Denken von Pausch, da er, mit einer kleinen Ausnahme, auf polyphone Satzstrukturen in seiner Messe verzichtet. Lediglich im Benedictus lässt er an einer Stelle die vier Vokalstimmen imitatorisch von oben nach unten im Abstand eines Taktes einsetzen (Notenbeispiel 1¹³). Der Verlauf ist, beginnend mit e, in allen vier Stimmen notengetreu der gleiche, sieht man vom Alt ab, dessen erster Ton lediglich oktaviert erklingt. Doch schon nach sechs Takten kehrt Pittrich zu homophoner Setzweise mit gleichzeitiger Deklamation der Textpartikel zurück.

(Fortsetzung folgt)

Anmerkungen:

- ¹ 725 Jahre Kloster Fürstenfeld. Fürstenfelder Klosterkomponisten des 18. Jahrhunderts: Remigius Falb, Maximilian von Schönberg, Benedictus Pittrich. CD Musica Bavaria MB 75102.
- ² Ausführende im Jahr 2006 waren unter der Leitung von Roland Muhr Motettenchor und Orchester Fürstenfeld sowie die Solisten Barbara Fleckenstein (Sopran), Gabriele Weinfürter (Alt), Klaus Donaubauer (Tenor) und Rudolf Hillebrand (Bass).
- ³ Zu Pittrich vgl. auch Klaus Mohr: Die Musikgeschichte des Klosters Fürstenfeld. Musik in bayerischen Klöstern II (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München, Bd. 8). Regensburg 1987, S. 67–131.
- ⁴ Eberhard Graf von Fugger: Kloster Fürstenfeld, eine Wittelsbacher Stiftung und deren Schicksale von 1258–1803. München 1885, S. 173.
- ⁵ Karl Adolf Röckl: Beschreibung von Fürstenfeld. München 1840, S. 63.
- ⁶ Gerand Führer: Chronicon Fürstenfeldense: Von Entstehung dieses Klosters an, bis zu seiner Auflösung im Jahre 1802. In: Cgm 3920, § 305.
- ⁷ Röckl (wie Anm. 5) 59.
- ⁸ Das Manuskript befindet sich heute im Schwäbischen Landesmusikarchiv, das vom Musikwissenschaftlichen Institut der Eberhard Karls Universität Tübingen betreut wird, und trägt die Signatur T1 294.
- ⁹ Robert Münster: Die Musik im Augustinerchorherrenstift Beuerberg von 1768 bis 1803 und der Thematische Katalog des Chorherrn Alipius Seitz. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 54 (1970) 58.
- ¹⁰ Franz Lederer: Untersuchungen zur formalen Struktur instrumentalbegleiteter Ordinarium-missae-Vertonungen süddeutscher Kirchenkomponisten des 18. Jahrhunderts. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 71 (1987) 23–54.
- ¹¹ Carl Dahlhaus (Hrsg.): Die Musik des 18. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5). Laaber 1985, S. 99 f.
- ¹² Manfred Hermann Schmid: Mozarts Kirchenmusik. In: Peter Keller/Armin Kircher (Hgg.): Zwischen Himmel und Erde. Mozarts geistliche Musik (= Katalog zur Ausstellung vom 8. April bis 5. November 2006 im Dommuseum zu Salzburg). Salzburg/Regensburg/Stuttgart 2006, S. 9.
- ¹³ Die untersten beiden, mit einer Akkolade verbundenen Notenzeilen geben in allen Notenbeispielen eine Zusammenfassung der Orchesterstimmen im Sinne eines Klavierauszugs wieder.

Anschrift des Verfassers:

Klaus Mohr, Höhenringstraße 6, 82256 Fürstenfeldbruck

Magier der Farbe: Roland Helmer

Von Ursula Mosebach

Am 25. Mai 2007 wurde dem Eichenauer Künstler Roland Helmer in Augsburg im »Goldenen Saal« im Rahmen des 58. Sudetendeutschen Tages der »Sudetendeutsche Kulturpreis für bildende Kunst 2007« verliehen.

Anfänge

Der Maler Roland Helmer wurde 1940 in Karlsbad-Fischern geboren. Im September 1946 verschlug es seine Familie nach Bayern, in den Ort Hebertshausen bei Dachau. Hier verlebte er seine Kindheit bis zum Umzug der Familie in die Stadt Dachau. Schon während der Schulzeit in Hebertshausen

erweckte er mit seinem überdurchschnittlichen zeichnerischen Talent die Aufmerksamkeit seiner Umgebung und so war für ihn der Wunsch Künstler zu werden von Kindheit an klar. Entsprechend begann er mit 14 Jahren seine Ausbildung zum Gebrauchsgrafiker an der Münchner Blochererschule, einer Privatschule für freie und angewandte Kunst. An vier Ausbildungsjahre schlossen sich eine kurze Ausbildung zum Tiefdruckretuscheur und erste Berufserfahrungen an.

Akademie für Bildende Kunst

Ein Schlüsselerlebnis für Roland Helmers weiteren künstlerischen