

# Pater Florian Reichssiegel und die Musik

Von Petrus Eder OSB

Im Jahr 1778 gab der letzte *Pater Comicus* der Salzburger Benediktineruniversität, P. Florian Reichssiegel, sein Amt zugleich mit seiner Professur auf und kehrte in sein Heimatkloster Sankt Peter in Salzburg zurück. Er war 42 Jahre alt und hatte 17 Jahre lang gelehrt. Neun Jahre lang war er für die Dichtungen und die Inszenierungen am Benediktinertheater zuständig gewesen.

P. Florian Reichssiegel war nicht der erste *Pater Comicus*, den Sankt Peter stellte, auch nicht der fruchtbarste, aber sicherlich der begabteste. Weitere sieben Mitglieder des Konvents sind noch nachweisbar. Das ist relativ wenig, wenn man es mit dem kleineren Kloster Seon vergleicht, aus dem sieben Dramatiker stammten.

Nach dem Ende seiner Tätigkeit an der Universität wurde Reichssiegel in verschiedene Klosterpfarreien geschickt. Er musste häufig den Posten wechseln. Am längsten war sein vierjähriger Aufenthalt in Wien-Dornbach, wo er 1793 starb, und wo vermutlich sein Nachlass beim Brand des Pfarrhofs zerstört wurde. Dass Reichssiegel seine Tätigkeit als *Pater Comicus* beenden musste, hat nichts mit einer Geringschätzung seiner dichterischen Fähigkeit durch seinen Abt oder mit Klosterintrigen zu tun. Es war bei den Benediktinern generell üblich, den Arbeitsbereich häufig zu wechseln. Keiner der benediktinischen Dramatiker war Dichter in seinem Hauptberuf — nicht einmal P. Simon Rettenpacher. Der Wechsel in den Aufgabengebieten verstärkte die Tendenz zur Universalbildung, die ohnehin bei den Benediktinern traditionell stark betont wurde. Die umfassenden Kenntnisse kamen den Dichtungen zugute, wenn auch vielleicht manche Wissensgebiete eher oberflächlich rezipiert wurden. Reichssiegels Tätigkeitsbereiche vor und während seiner Professorentätigkeit mögen seinen Horizont erweitert haben. Anfangs war er Sekretär des Abtes. Abgesehen von Einblicken in die Verwaltungstätigkeit schärfte vor allem die Aufgabe, das Tagebuch der Abtei zu führen, seine Beobachtungsgabe. Viele seiner einprägsamsten Theater Szenen resultieren aus unmittelbarer Beobachtung. Durch seine Predigt-tätigkeit konnte er rhetorische Techniken einüben und erproben. Bedenkt man, dass die Kultur im Salzburg der Mozartzeit im Grunde noch eine rhetorische Kultur war — das Tagebuch des P. Beda Hübner bezeugt das noch eindrucksvoll — kann man diese Tätigkeit in Maria Plain nicht hoch genug einschätzen. Reichssiegel gab zudem im Jahr 1785 zwei Bände mit Predigten heraus. Es handelt sich überwiegend um Marienpredigten. Obwohl sie jüngeren Datums sind, dürften sie die in Maria Plain erworbene Predigt-Praxis widerspiegeln.

Die Predigtstätigkeit hinterließ in Reichssiegels Werke ihr Spuren. Am meisten verdeutlicht dies sein geradezu als Obsession zu bezeichnendes Bestreben, alle Dramen unter ein Generalthema zu stellen. Bei Reichssiegel ist es das Thema der *pietas*, das er in seinen Dramen, angefangen von der „Pietas filialis“ von 1762 bis zur „Pietas christiana“ von 1771 in insgesamt neun Dramen abhandelt. Dahinter steht das Modell der zyklischen Predigt. Diese war besonders in der Fastenzeit beliebt, wo in den sieben Fastenwochen je eine Predigt zu einem übergeordneten Thema gehalten wurden.

Bekannt und historisch bedeutend wurde Reichssiegel vor allem durch seine Verbindungen zu Musikern und zur Musik. Wahrscheinlich arbeitete er zuerst mit Johann Ernst Eberlin zusammen und profitierte von dessen enormer Theatererfahrung — dieser vertonte 58 Theaterstücke —, selbst wenn die nachweisliche Zusammenarbeit schließlich nur eine Applauskantate betraf. Dass Leopold Mozart Texte von Reichssiegel vertont hat, ist deshalb wahrscheinlich, weil Applaus-Kompositionen von ihm für St. Peter archivalisch gesichert sind und weil sich ein Werk Leopold Mozarts aus dem Nachlass Reichssiegels in Tittmoning erhalten hat. Es handelt sich um eine Motette für Reichssiegels feierliche Profess 1755.

Die ersten Theaterstücke Reichssiegels wurden von weniger bekannten Musikern vertont. Der Hofbassist Joseph Meissner vertonte den „Telemach“ 1764 und „Pietas in patrem“ 1765, der aus St. Peter stammende Musiker und Hofviolinist Andreas Pinzger 1766 den Applaus „Navis Aeneae“. 1769 wurde Reichssiegel *Pater Comicus*, wodurch er vollen Zugriff auf die Ressourcen des Universitätstheaters erhielt. Er arbeitete nun mit Anton Cajetan Adlgasser zusammen, etwa für die Zwischenspiele zum „Hannibal“ des P. Placidus Scharl 1767 und für „Pietas in hospitem“ 1772. Wesentlich wurde aber Michael Haydn. Das erste gemeinsame Werk war das geistliche Singpiel „Elieser“ für das Stift Nonnberg 1766.

Es wird nicht berichtet, ob Reichssiegel auch selbst komponierte. P. Simon Rettenpacher dürfte einige Stücke selbst mit Musik versehen haben. Der unmittelbare Amtsvorgänger Reichssiegels, P. Placidus Scharl, hat vermutlich zwölf, sicherlich aber sieben eigene Stücke vertont. Von Scharl ist ein Weihnachts-Offertorium erhalten geblieben. Wenn auch Reichssiegel nicht selbst komponiert haben mag, ist doch seine Notensammlung teilweise erhalten geblieben. 1785 kaufte der Prior von St. Peter 14 Bände der Reichssiegelschen Musikalien um zwei Dukaten an. Einige dieser Noten sind noch erhalten. Es handelt sich um acht geistliche Werke von Eberlin, Adlgasser, Lipowski, Scharl (das erwähnte Offertorium) und Michael Haydn. Reichssiegel hatte sie zwischen 1765 und 1768 angeschafft. Ein Teil der Reichssiegel-Sammlung, worunter sich die besagte Motette Leopold Mozarts befindet, wurde an die Stiftskirche Tittmoning verkauft. Es ist aber auch möglich, dass die 14 erwähnten Bände Partituren von Bühnenwerken sind, von denen, wenn auch nicht 14, so doch eine Reihe in St. Peter erhalten sind. Es handelt sich überwiegend um Kompositionen Adlgassers auf Texte von Reichssiegel, aber auch von P. Simpert Schwarzhuber und

Schachtner. Möglicherweise stammt die ganze, umfangreiche Sammlung von Adlgasser-Autographen in St. Peter aus dem Nachlass Reichssiegels. Ein Indiz wäre die deutsche Kirchen-Arie auf den hl. Florian, die sich unter den Adlgasser-Autographen befindet und durch die Verbindung mit P. Florian Reichssiegel seine nahe liegende Erklärung fände.

Reichssiegel hat auch zusammen mit Michael Haydn eine kleine kurzlebige Gattung ins Leben gerufen, die für die Entstehung des vierstimmigen Männerchors einige Bedeutung hatte. Anfang 1784 entstand das „Freundschaftslied“ (MH 349) für zwei Männerstimmen mit Klavierbegleitung (oder auch mit Orchesterbegleitung), das als verschollen galt. Es wurde vom Verfasser kürzlich wieder aufgefunden (St. Peter, Rai 263.1). Auf den 17. Juni desselben Jahres ist die „Trauerode“ (MH 371) datiert. Sie ist ebenfalls für zwei Männerstimmen (und nicht wie die Schlüsselung vermuten ließ und das Werkverzeichnis angibt, für zwei Knabenstimmen) mit Instrumentalbegleitung komponiert. Diese beiden Lieder zogen einige Nachfolgewerke nach sich:

„Ein Lied von der Behutsamkeit“ (MH 753)<sup>1</sup>

„Der Arme“ (MH 731)<sup>2</sup>

„Neujahrslied“ (MH 755)<sup>3</sup>

„Meine Grille“ (MH 756)<sup>4</sup>

Die meisten dieser Werke wurden nachträglich für zwei Tenöre und Bass bearbeitet und sind als solche auch im Werkverzeichnis von Sherman angeführt. Sie bildeten die Grundlage für die Entstehung des Männerchores, der bei Michael Haydn in der ausgereiften Form mit drei Tenören und einem Bass besetzt ist. Zwei der dominierenden Themen sind bereits ausgeprägt: Freundschaft und Lebensregeln.

Da Reichssiegel eine große musikalische Begabung besaß, lohnt es sich der Frage nachzugehen, welche Rolle die Musik in seinem dramatischen Werk spielt. Das barocke Theater ist ohne Musik undenkbar, weil es ein Element der barocken Festkultur war. Im Schultheater kam noch der pädagogische Aspekt hinzu, denn es war der zentrale Ort, die Talente und erlernten Fähigkeiten vor einem Publikum zu präsentieren.

Die Theateraufführung wird durch eine Sinfonia eröffnet. Sie bleibt in den Textbüchern im Regelfall, weil selbstverständlich, unerwähnt. Ein Viertel der Haydnschen Sinfonien, besonders jene mit ungewöhnlichen Besetzungen, waren vermutlich für das Theater bestimmt.

Die Musik war auch klingendes Requisit; besondere Bedeutung erlangte dabei der Marsch. Von Michael Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart sind eine Reihe von Märschen für Orchester erhalten, unter denen wir manche Bühnenmärsche vermuten dürfen. Man darf sich fragen, ob nicht die Vorliebe des barocken Theaters an militärischen Sujets seinen Grund am geregelten Auftritt des gesamten Schauspielerpersonals hat. Ein sonst untalentierte Schüler konnte wenigstens in Reih und Glied über die Bühne dirigiert werden.

Ein musikalisches Prinzip kommt in der Disposition der Dramen zum Ausdruck. Reichssiegel hat die Form der jesuitischen *Ludi caesaraei* zu völlig symmetrischen Gebilden ausgeformt. Das Knochengerüst bildet das gesprochene lateinische Drama in fünf Akten, die wiederum in fünf Szenen unterteilt wurden. Drei musikalische Szenen wurden als Prolog, Zwischenstück und Epilog an den Anfang und das Ende sowie in die Mitte des Dramas platziert. Die beiden restlichen Pausen zwischen dem 2. und 3. sowie 4. und 5. Akt wurden mit einer Pantomime oder einem Ballett ausgefüllt. Man darf hinter diesem konsequenten Formschema musikalisches Denken vermuten. Die symmetrische Form ist dem Drama eigentlich fremd. Sie stört die dramatische Entwicklung und fördert das Zerfallen des Dramas in einzelne, in sich ruhende Szenen. Dies lässt sich besonders in Reichssiegels späteren Dramen beobachten. Intrigen und verwickelte Diskussionen fallen weg, die Handlung wird in jeder Szene auf jeweils einen Punkt konzentriert, der ohne Erklärungen zu benötigen unmittelbar für den Zuseher einsichtig wird. Das sind Gestaltungsprinzipien, die der Musik entgegenkommen und die gleichzeitig im Singspiel wirksam sind. Dass Reichssiegels Formschema nicht in sich erstarrte, ist der dauernden Abänderung dieses Schemas zu danken.

Großen Erfolg hatte Reichssiegel mit seinen Pantomimen. 1765 ließ er das gesungene Interludium gänzlich weg und setzte mit großem Erfolg die dreiaktige Pantomime „Die theiren Weinbären“ an dessen Stelle. Zwei Jahre später folgte die zweiaktige Pantomime „Der Traum“. Dieses von Michael Haydn komponierte und für die Musikgeschichte Salzburgs wichtige Stück ist, mit Ausnahme von Mozarts „Apollo und Hyazinth“, die einzige Bühnenmusik des Salzburger Universitätstheaters, die gedruckt vorliegt. Beide Pantomimen haben mit der Haupthandlung keinen erkennbaren Zusammenhang. Der Herausgeber des „Traums“, Werner Rainer, konnte zeigen, dass die Handlung mit dem Datum der Aufführung im Fasching zusammenhängt.

Die Pantomimen wurden anscheinend nicht in das Schauspiel interpoliert, sondern an dessen Ende angehängt. Am überraschendsten – ganz abgesehen von fliegenden Hanswürsten, Geistern, Schweinen, Bären und Hühnern, hingerichteten Königinnen und martialischen Türken – ist die Tatsache, dass die Personen unvermutet zu singen beginnen, und zwar lateinisch, italienisch, deutsch und türkisch. Michael Haydn hielt sich in seiner Vertonung sklavisch an das Szenario Reichssiegels, so dass der Herausgeber problemlos Musik und Szenario parallelisieren konnte. Die Musik des „Traums“ wurde 2001 in der Mozartwoche aufgeführt und im Rundfunk übertragen; sie ist dadurch einem breiteren Interessentenkreis zugänglich geworden.

1769 verbot Erzbischof Schrattenbach die Pantomimen. Reichssiegel verzichtete aber nicht auf das Mittel der Pantomime, sondern integrierte es in die Haupthandlung. So entstanden in den letzten Dramen komplexe Mischgebilde aus Rezitation, Musik und Tanz. „Pietas in Patriam“ enthält etwa in der Mitte des Dramas, im dritten Akt, eine Opferszene der Germanen, die Gelegenheit zu feierlichen Chören gibt. Für die zahlreichen Soldatenszenen

davor und danach komponierte Michael Haydn allein sechs Märsche. Die Übersicht des Ablaufs sieht folgendermaßen aus:

1. Sinfonie
2. Der gesungene Prolog und zugleich Dedicatio
3. Der I. Akt
4. Das erste Interludium, als Erstes Ballett bezeichnet. Es handelt sich eigentlich um eine Pantomime (Reichssiegel nennt sie verschleiern: Dramatischer Tanz). Sie ist eine Erweiterung der Haupthandlung: Der Traum des Segesthes, der Judasfigur in diesem Drama.
5. Der II. Akt
6. Gesungenes Zwischenspiel in deutscher Sprache. Das Sujet ist von der Haupthandlung motiviert: Venus und Bacchus schwächen das römische Heer durch Unzucht und Alkohol.
7. Der III. Akt mit der musikalischen Opferszene.
8. Das Zweite Ballett: Das besiegte Rom. Es handelt sich um eine allegorische Pantomime.
9. Der IV. Akt
10. Stummes Zwischenspiel: Die Römer auf der Flucht. Michael Haydn schrieb dafür ein 284 Takte langes Instrumentalstück.
11. Der V. Akt

Dieses komplexe dramatische Gebilde, aus dem sich kaum ein Baustein herauslösen lässt, ist deutlich nach musikalischen Gesichtspunkten strukturiert. Es dominieren ohnehin die musikalischen Bestandteile, aber sie erdrücken das Drama nicht, weil sie unmittelbar der Bühnenaktion dienen — wie die Märsche und der Opferchor — oder aus ihr hervorgehen: vor allem die tänzerischen Elemente wie die Pantomime und das Ballett, aber auch die Gesangseinlagen. Alle musikalischen Gattungen sind berücksichtigt und ausgewogen repräsentiert.

Eine weitere Variation des Reichssiegelschen Schemas ist der Einbau von Singspielen. Bereits in seinem ersten erhaltenen Drama führte Reichssiegel ein idyllisches lateinisches musikalisches Schauspiel in der Art einer Sere-nata, ähnlich wie Mozarts *Ascanio in Alba*, ein. Das erste regelgemäße Singspiel wurde das berühmteste Werk Reichssiegels: „Die Hochzeit auf der Alm“. Man kann davon ausgehen, dass Reichssiegel von Michael Haydn profitiert hat, dem Christoph Martin Wieland und dessen Singspieltheorie bekannt waren. Dieses Zwischenspiel wurde ein in sich geschlossenes Werk, zwar durch Themengleichheit mit dem lateinischen Drama verbunden, aber doch selbstständig aufführbar. Man darf sich von den Namen Phyllis und Polidor nicht täuschen lassen: das geschilderte Milieu ist authentisch alpenländisch. Reichssiegel hatte auch Sensibilität für die Härte des Lebens auf der Alm: in der dritten Auflage setzt er sich kritisch mit den drakonischen Strafen für die Wilderer auseinander. Der Charakter der jungen Sendin Phillis ist witzig, ja geradezu aufmüpfig und alles andere als sentimental gezeichnet. Enorme Folgen hatte die Musik Michael Haydys: Wie diverse Liedsamm-

lungen und Klavierbücher zeigen, errang er sich mit diesem Werk erste Popularität. Adlgasser konnte 1772 mit seiner „*Pietas in hospitem*“ diesen Haydnschen Erfolg nachahmen. Die bedeutendste Nachwirkung entfaltete sich allerdings durch die Vermittlung Reichssiegels. Er unterlegte einige Gesangsstücke mit geistlichen, deutschsprachigen Texten auf die Muttergottes und auf den hl. Florian (dieser Text ist als Autograph in die Stimmen eingetragen). Damit wurde in die Kirchenmusik jener naiv-pastorale Ton eingeführt, der später bei Joseph Haydn und Franz Schubert eine bedeutende Rolle spielen sollte. Der junge Mozart hat eines dieser Stücke so genau nachgeahmt, dass die ältere Forschung glaubte, Michael Haydn hätte von Mozart abgeschrieben.

Eine andere Erfindung, die ich ebenfalls Reichssiegel zuschreiben möchte, hatte ebenfalls bedeutende Folgen: In seinem letzten Drama, der „*Pietas christiana*“, schob Reichssiegel in den zweiten und vierten Akt (also wiederum symmetrisch) je einen Chor der japanischen Christen ein. Der Text paraphrasiert die Psalmen. Michael Haydn wählte für die Chöre zwei Psalm-töne aus (den *tonus peregrinus* und den 6. Ton) und gestaltete sie als Choralbearbeitungen. Mozart hat den ersten dieser beiden Chöre zu Gänze in seinem Oratorium „*La Betulia liberata*“ übernommen. Auch die Oper „*Idomeneo*“ enthält einen Chor dieser Art, allerdings auf einen frei erfundenen, psalmodieähnlichen *cantus firmus*. Die Begleitung ist wie bei Haydn ganz unauffällig. Noch in der „*Zauberflöte*“ erinnerte sich Mozart des Haydnschen Modells. Ursprünglich plante Mozart für den Gesang der Geharnischten eine Psalmodie, bevor er sich für eine Choralbearbeitung in der Bachschen Art entschied.

1769 komponierte Michael Haydn das dramatische Scherz- und Lehrgedicht „*Die Wahrheit der Natur*“ (MH 118). Das dreiteilige singspielartige Werk war als Interludium zu „*Pietas in impium*“ gedacht. Es ist freilich kein Zusammenhang mit der Handlung des lateinischen Dramas erkennbar. Dieses allegorische Gedicht fasst die Kunstphilosophie Reichssiegels am besten zusammen. Sie gründet im Gedanken der Naturnachahmung, der Mimesis-Theorie. Wie der Titel besagt, sei die wahre Kunst nur in der Natur zu finden. Dies exemplifiziert Reichssiegel an der Musik, der Dichtung und der Malerei. In den Außenteilen steht der Kunstjünger, genannt Mentor, im Mittelpunkt. Er repräsentiert die menschliche Vernunft. Im ersten Akt wird er ob seiner Unwissenheit in Kunstdingen verzagt geschildert. Mit der Hilfe der Aufklärung befreit er die gefangene Natur, um durch sie die Wahrheit, die in diesem Stück göttliche Attribute trägt und im Übrigen unsichtbar bleibt, zu erkennen. Im dritten Akt stehen das Erlernen und Beurteilen der Kunst im Zentrum. Reichssiegel rät zum Studium verschiedener kunsttheoretischer Schriften und zum Studium von Meisterwerken. Die Kunstregeln haben nach Reichssiegel eine objektivierende Funktion:

„Was dir allein gefällt, dieß lobt nicht jedermann,  
und diese Eigenlieb hängt vielen Meistern an.“

Für die Musik nennt Reichssiegel im Besonderen die Tonsatzregeln und die Regeln der Prosodie. Leider nennt er keine Musiktheoretiker. Freilich soll das Studium nicht den Fluss der Imagination hemmen:

„Lies Bücher: aber lies derselben nicht zu viel ...  
Sodenn laß der Natur die Freyheit ohne Zwang,  
und schreibe nicht zu keck, und schreibe nicht zu bang.“

Reichssiegel fasst seine Ästhetik in zwei Maximen zusammen:

„Vernunft, Natur und Witz und Wahrheit nur allein  
muß dir der schönste Schmuck in allen Künsten seyn.“

und:

„Wo die Natur und Vernunft sich vermählen,  
kann auch die Wahrheit dem Dichter nicht fehlen,  
der ungezwungen natürlicher spricht.“

Im Philosophiesaal der Bibliothek von Sankt Peter sind zwei Porträts angebracht: von Theophrastus Paracelsus und vom (übrigens protestantischen) Aufklärungsphilosophen Christian Wolff. Sie stehen stellvertretend für die beiden Grundlagen der wahren Kunst nach Reichssiegel: Paracelsus für die Natur und Wolff für die Aufklärung.

Den Mittelteil des Singspiels bildet die satirische Überzeichnung des derzeitigen traurigen Zustandes der Künste. Für die Musik tritt ein Schullehrerpaar auf, das herzerreißend falsch spielt, für die Dichtkunst ein Bänkelsänger und für die Malerei ein hochstapelnder Maler, der die Werke anderer Maler schmätzt — Reichssiegel läßt ihn ein Bild des Salzburger Meisters Rottmayr beurteilen —, selbst aber nichts leistet. Er steht stellvertretend für die anmaßenden Kunstkritiker.

Diese drei Auftritte werden von Michael Haydn mit köstlicher Musik ausgestattet, sei es der „Fähnium-Marsch“ des Schullehrerpaares oder die drei Lieder des Poeten Vollstreich oder das Lied des Wurmstich. Alois Raffenberger schreibt in seiner Reichssiegel-Dissertation über diesen Aufzug: „Der Theaterfachmann in Reichssiegel musste naturnotwendig in Widerstreit mit dem Kunsttheoretiker kommen. Denn wenn auch Vollstreich, Wurmstich und Bockstolz als abschreckende Beispiele der ‚Unfruchtbarkeit‘ der verschiedenen Kunstgattungen deklariert werden, man merkt dem Dichter doch die geheime Freude an, die er an der breiten Schilderung ihrer Unvollkommenheiten hat! Die für die Aufklärung gültige Gleichsetzung von Torheit und Laster beginnt bei Reichssiegel bereits durch Freude an volkstümlichen Humor zurückgedrängt zu werden.“<sup>5</sup>

Die Aufklärung durch die Vernunft (freilich in Maßen, ohne „Witz und Eigensinn“) ist nach Reichssiegel das Hauptmittel, um die Natürlichkeit zu entdecken. Neben diesem eher negativen Weg gibt es auch einen positiven: Wer das grundlegende Prinzip der Natur entdeckt, dem erschließen sich auch alle Folgerungen von selbst. Reichssiegel formuliert hier einen Gedanken Goethes:

Zeig mir den zarten Trieb, wodurch das kleinste Blatt,  
das man mit Füßen tritt, die schönsten Theile hat.  
(Wahrheit) Zeig deines Glanzes Licht, das diesem Bau der Welt  
die wahre Schönheit giebt, das Band zusammenhält,  
mit dem sich ordentlich die Weltgeschöpfe schließen,  
woraus die Wirkungen der Harmonien fließen.

#### Literatur

*Petrus Eder*, Benediktinertheater, in: Österreichisches Musiklexikon (Wien 2002).

*Adolf Haslinger* u. a., Salzburger Kulturlexikon (Salzburg 2001), S. 147.

*Alois Raffelsberger*, Florian Reichssiegel (1735–1793). Eine Monographie mit besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit für das Theater der alten Salzburger Benediktineruniversität, masch. phil. Diss. (Innsbruck 1939).

*Werner Rainer*, Es könnte einem nicht närrischer träumen. Bemerkungen zu Michael Haydns Traum-Pantomime von 1767, in: Maske und Kothurn 38 (1997), S. 155–231.

*Johanna Senigl*, Johann Michael Haydn und das Salzburger Universitätstheater, in: *Musico-logica austriaca* 9 (1989), S. 61–73.

*Johanna Senigl*, Johann Michael Haydn: Kompositionen für Salzburger Bühnen — Ein erster Überblick, in: *Mozart-Jahrbuch 1987/88* (1988), S. 85–89.

#### Anmerkungen

- 1 Als Klavierlied im Musikalienarchiv Sankt Peter Ntb 5, als Duett in Hay 2020.2.
- 2 Der Text stammt von Schubart; der Klavierauszug ist in der originalen Fassung in Ntb 5 u. 31 erhalten.
- 3 Text von Reichssiegel; die Originalfassung ist verloren.
- 4 Text von P. Gregor Vonderthron; Klavierauszug der originalen Fassung in Ntb 30 u. 31 erhalten.
- 5 *Alois Raffelsberger*, Florian Reichssiegel (1735–1793). Eine Monographie mit besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit für das Theater der alten Salzburger Benediktineruniversität, masch. phil. Diss. (Innsbruck 1939), S. 115.

Anschrift des Verfassers:

P. MMag. Petrus Eder OSB

Erzabtei St. Peter

Postfach 113

A-5010 Salzburg



# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Mitt\(h\)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde](#)

Jahr/Year: 2003

Band/Volume: [143\\_1](#)

Autor(en)/Author(s): Eder Petrus (Pater)

Artikel/Article: [Pater Florian Reichssiegelund die Musik 137-144](#)