

ELISABETH TH. HILSCHER

## F. V. MÍČAS FASTENORATORIUM VON 1727 UND DIE WIENER SEPOLCRO-TRADITION

### Inhalt:

1. Definition
2. Míčas Fastenoratorium von 1727 und die Wiener Tradition
3. Schlußbemerkung

### 1. Definition

Das Oratorium am Wiener Kaiserhof in der Barockzeit läßt sich in zwei Gattungen teilen: das Oratorium und das Sepolcro. *„The Viennese oratorio, normally in Italian, was unstaged and was textually, structurally, and stylistically much like the oratorio of Italy. The sepolcro, also normally in Italian, was similar to the oratorio except that it was usually composed in one structural part, was limited to the theme of the Passion and Crucifixion of Christ, and was intended to be performed with scenery, costumes, and action. The most important, and at times the only, feature of the scenery was a model of the holy sepulchre of Christ, whence the name of the genre.“*<sup>1</sup>

Das Sepolcro ist mehr als eine Untergattung des Oratoriums: Älteste christliche Traditionen und außerliturgische Bräuche zu den Geschehnissen der *Settimana Santa* – stellvertretend sei nur auf die mittelalterlichen Mysterienspiele und die Marienklagen hingewiesen – prägen auch das Bild der Sepolcri des 17. und 18. Jahrhunderts und verleihen ihnen einen altertümlichen Charakter.<sup>2</sup> Daß sich das Sepolcro in der Zeit von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zur Mitte des 18. im Vergleich zu den anderen dramatischen Gattungen bzw. zur Librettistik und allgemeinen musikalischen Entwicklung nur wenig wandelt, verstärkt das antiquierte Erscheinungsbild. Entspricht das erste bekannte Wiener Se-

---

<sup>1</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio* 1. Chapel Hill 1977, S. 366.

<sup>2</sup> Siehe Gernot Gruber, *Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux*, Teil 1. Graz 1977 (Jahresgabe 1968 der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft) S. 15–23.

polcro, Giovanni Valentinis *Santi risorti nel giorno della passione di Christo* (1643) noch den zeitgleich in Italien (v.a. in Rom) entstandenen *Rappresentazioni*, ist eine Stagnation während der langen Amtszeit von Draghi zu bemerken. Auch nach Draghis Tod entwickelte sich das Sepolcro in diesem geschützten Bereich anders als die anderen, wesentlich exponierten dramatischen Gattungen: Dieser Hang zu Kontrapunktik und kunstvoller Polyphonie, ohne bzw. nur mit geringer Einbeziehung neuer (z.B. neapolitanischer) Stilelemente ist meines Erachtens nicht unbedingt als konservativ und rückständig auszulegen; das Oratorium und das Sepolcro wurden als ein Bereich, für den maximale Kunstfertigkeit verlangt wurde, verstanden, Kunstfertigkeit, für die in den auf plakative Wirkung ausgelegten großen dramatischen Gattungen, allen voran die große höfische Oper, nicht der rechte Platz war. Egon Wellesz sieht in diesem konservativen Stil eine Tugend: „Aus diesem Grunde sind auch die Oratorien der Wiener Schule qualitativ bedeutender als die Opern. Im Oratorium hat das Festhalten an einem strengeren Geist dazu beigetragen, das allgemeine Niveau des Schaffens zu heben; eine – vielleicht in der Oper unangebrachte – Kompliziertheit des Satzes, ein barockes Schwelgen in polyphonen Führungen der Stimmen war im Oratorium am rechten Platz und brachte Höhepunkte hervor, wie wir sie in den Sepolcra von Draghi und in den Oratorien von Marc Antonio Ziani, von Conti, Caldara und Fux auch heute noch mit lebendigem Empfinden bewundern können.“<sup>3</sup>

Dieser Hang zu Traditionalismus ist auf drei Ebenen zu beobachten:

### 1. Libretto und Dramaturgie

Grundszenario und „Handlung“ waren im Sepolcro vorgegeben: Betrachtungen zu Leiden und Sterben Jesu Christi; dennoch zielen die Texte nicht darauf, biblische Handlungen und Geschehnisse oder gar die Passion zu erzählen, sondern darauf, „handlungslose“ Betrachtungen zu christlichen Grundfragen zu stellen, wobei die Personifizierung abstrakter Begriffe (Sünde, Liebe, Glaube, Hoffnung etc.) als probates Mittel der Darstellung angesehen wurde „*Allegorical personages are considerably more prominent in the oratorios of Vienna than in those of Italy. Such characters as Faith, Hope, Love, Divine Providence, Sin, and Death frequently appear, either together with real personages or in purely allegorical works.*“<sup>4</sup>

Das Sepolcro, welches sich als Fortsetzung und Ergänzung der liturgischen Handlungen zu Gründonnerstag und Karfreitag verstand, wollte betrachtend und reflexiv auf den Zuhörer und Zuschauer einwirken, eine Katharsis bewirken, – ein Teil der Buß und Betübungen der Fastenzeit.

<sup>3</sup> Egon Wellesz, *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660 – 1708*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 6 (1919) S. 17.

<sup>4</sup> Smither, S. 380 f.

Grundvoraussetzung, um für die Zuschauer verständlich zu sein, war Vulgärsprachlichkeit, die Verwendung der gehobenen Umgangssprache: nicht Latein als Kirchensprache, sondern Italienisch und Deutsch<sup>5</sup> So vertonte Leopold I. 1679 und 1682 zwei deutsche Libretti: *Sig des Leydens Christi über die Sinnlichkeit bzw. Die Erlösung des menschlichen Geschlechts*; als gleichberechtigte Hofsprachen wurden verwendet; daß die italienischen Texte die deutschen bei weitem überwiegen, ist auf den unterschiedlichen Entwicklungsstand der beiden Sprachen zurückzuführen.

## 2. Art der Darstellung

Die Kulisse wurde durch das Heilige Grab gebildet, welches den Aufbahngensanlagen für weltliche Herrscher nachgebildet wurde (also mit *Castrum doloris* und durchaus mit weltlichen Machtinsignien wie z.B. Funeralkronen)<sup>6</sup> Für die Art der Darstellung wurde der *stile rappresentativo* gewählt, eine Art pantomimischer Darstellung, beruhend auf einem Kanon von Gesten und Schrittkombinationen<sup>7</sup> Bezeichnungen wie „*Azione sacra per musica*“, „*Azione sepolcrale*“, „*Rappresentazione all' s.o. Sepolcro*“, „*Rappresentazione sacra all' Santissimo sepolcro*“ oder „*Sepolcro da recitarsi*“<sup>8</sup> weisen auch auf diese Sonderform der Darstellung hin.

## 3. Musik und Besetzung

Auf die stilistischen Besonderheiten (kunstvolle Polyphonie etc.) wurde bereits hingewiesen, und auch Musiker, die vor ihrem Engagement am Wiener Hof bereits etablierte (Oratorien-)Komponisten waren, modifizierten bereits nach kurzer Zeit ihren Stil und paßten sich den Wiener Anforderungen an – man denke hier z.B. an Antonio Caldara<sup>9</sup> Zwar brachte die Generation nach Draghi (v.a. Badia, die beiden Bononcini, Caldara und Fux) neue Formen, wie z.B. die Da-capo-Arie auch in das Sepolcro, aber „*nevertheless, musical conservatism*

---

<sup>5</sup> vgl. Smither, S. 375.

<sup>6</sup> Siehe Joseph Furtenbachs Beschreibung des Heiligen Grabes im Palazzo Pitti in Florenz in: Smither, S. 378.

<sup>7</sup> Claudio Monteverdi setzt die drei Arten der Musik für Theater, Kammer und Tanz gleich mit den Stilbezeichnungen 'Guerriero', 'Amoroso' und 'Rappresentativo': dieses bedeutet also eine mit tänzerischer Gestaltung verbundene Musik. Tanz ist hier nicht als Gebrauchstanz zu verstehen, sondern im Sinne von stilisierter Bewegung, Pantomime, wie sie Marco da Gagliano 1608 in den Regieanweisungen seiner 'Dafen' fordert. Theophil Antonicek, Emilio de' Cavaglieri und seine „Rappresentazione di Anima et di Corpo“, in: Österreichische Musikzeitung 24 (1969) S. 448.

<sup>8</sup> Wellesz, S. 13.

<sup>9</sup> Vgl. Ursula Kirkendale, Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien. Wien-Graz-Köln 1966 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 6).

*continues in the Viennese oratorios of the early eighteenth century, and as late as the 1730s the oratorio in Vienna shows few of the pre-Classical elements that had been rapidly gaining ground in Italy since the second decade of the century*<sup>10</sup>

Bezüglich der Instrumentation ist im Wiener Oratorium grundsätzlich Sparsamkeit zu bemerken: entweder reines Continuo oder Continuo mit kleiner Streicherbesetzung (nur wahlweise für besondere Arien werden andere Instrumente herangezogen. Das Sepolcro unterscheidet sich hierin nicht wesentlich vom Oratorium, doch fällt eine Vorliebe für dunkle Klangfarben auf<sup>11</sup> – dies ist wohl auf die Thematik (Tod, Buße und Trauer) zurückzuführen.

## 2. Míčas Fastenoratorium von 1727 und die Wiener Tradition

František Václav Míča, seit 1710 in Questenbergischen Diensten (von 1711 an als Musiker geführt)<sup>12</sup>, war mit der Wiener Tradition bestens vertraut, hatte er doch durch die langen Wenaufenthalte seines Dienstgebers – Questenberg hielt sich bis in die Mitte der 20er Jahre fast ununterbrochen in Wien auf – die Möglichkeit, direkt mit den Komponisten der Wiener Hofmusikkapelle in Kontakt zu treten. Ob er dies tatsächlich tat, ob vielleicht diese Musiker gar zu seinen Lehrern zu zählen sind, kann nicht gesagt werden, da gerade für den Zeitraum von 1710 bis 1722 (das Jahr der ersten Musiksaison in Jarmeritz) so gut wie keine biographischen Nachrichten überliefert sind.

Sein Dienstherr, Johann Adam von Questenberg, selbst ein hochmusikalischer und kunstinteressierter Mann, beobachtete wohl die musikalischen Strömungen und Entwicklungen der Zeit mit regem Interesse (leider ist mir ein Inventar der Musikalien der Questenbergschen Kapelle nicht bekannt).

Typisch für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts sind die Bestrebungen, den Lebensstil des Kaiserhofs auch in den kleinsten Adelsschlössern nachzuahmen; das Riedelsche Schlagwort vom „Kaiserstil“<sup>13</sup> ist meines Erachtens jedoch für die großen Familien etwas flexibler zu handhaben, da diese auch (und in zunehmendem Maße) unabhängig vom Hof selbst oder durch Bedienstete die neuesten Strömungen der Kunst für sich zu gewinnen versuchten (man erinnere sich an Antonio Vivaldi, der für Adelige auf Kavaliertour Konzerte nach Bestellung schrieb, die von den Adelligen und ihren Lehrern nach Hause genom-

<sup>10</sup> Smither, 397.

<sup>11</sup> Smither, S. 396.

<sup>12</sup> Siehe Jana Dvořáková, Die Schloßmusikkultur von Jarmeritz und Frantisek Vaclav Míča (1694-1744), in: Studien zur Musikwissenschaft 44 (1995, in Vorbereitung)

<sup>13</sup> Dazu: Friedrich Wilhelm Riedel, Der „Reichsstil“ in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962. Kassel 1963, S. 34-36 unter Umsetzung der Sedlmayrschen These vom Reichsstil in der Kunst auf die Musik (Hans Sedlmayr, Die politische Bedeutung des deutschen Barocks. Der „Reichsstil“, in: Gesamtdeutsche Veranagenheit. Festgabe für Heinrich Ritter von Srbik. München 1938, S. 126-140

men wurden). Andererseits waren gerade die Mitglieder solch hoher Familien wie eben die Questenbergs durch zahlreiche Hofämter stark mit dem Hof und dem Hofleben verbunden, welche – einer streng hierarchischen Gesellschaft entsprechend – vor allem in Organisation und Zeremoniell zu einer wichtigen Matrize für die Schloß- und Adelskultur wurde. Auch Questenbergs Auftrag zur Komposition eines Sepolcro – wie dies eben am Wiener Hof üblich war – für die Jarmeritzer Schloßkirche 1727 ist genau vor diesem Hintergrund zu verstehen.

Der barock weitschweifende Titel *Abgesungene Betrachtungen Über Etwelche Geheimnisse des büttern Leyden und sterbens Jesu Khristi. Bey dem, In der Jaromeridzer Pfarrkirchen befindlichen Heiligen Grab, Am Chorfreytag, den 11. Aprill 1727 Vormittag nach der Passion-Predig Musicalisch vorgestelt*<sup>14</sup> weist das Werk alleine schon durch die Angabe von Ort und Zeit (am Karfreitag vor dem Heiligen Grab) als Sepolcro aus; allerdings würde ich unter „*abgesungenen Betrachtungen*“ eine oratorische, nicht szenisch-drammatische oder im *stile rappresentativo* dargebrachte Aufführung verstehen.

Das Sepolcro ist einteilig und kann in 16 Nummern untergliedert werden. Die Besetzung besteht aus zwei Violinen, Violoncello, Chalumeaux (nur bei Nr. 6 verwendet<sup>15</sup> und Continuo; die vier „Personen“, in bester Wiener Tradition vorwiegend allegorische Begriffe (Mitleyden-Alt, Seel-Sopran, Sünder-Tenor und Christus-Baß) wurden von drei Sängern aus dem lokalen Bereich bzw. von Miča selbst gesungen:

Mitleyden: Theresia Davidin

Seel: Catharina Walterin

Sünder: Franz Mitscha

Christus: Franz Anfang

(David, Walter und Miča sangen auch bei *L'origine di Jaromeriz in Moravia* mit<sup>16</sup>

Das Libretto, wohl die Dichtung einer Lokalgröße, ist in deutscher Sprache – wengleich auch etwas holprig – geschrieben, eine Sprache, die zumindest von der Jarmeritzer Oberschichte verstanden wurde (schließlich befinden wir uns im tschechisch-deutschen Mischbereich Südmährens – Tschechisch hingegen hatte, auch bedingt durch die poltischen Konstellationen, noch kaum zu Schriftsprachlichkeit gefunden).

Der großformale Aufbau wirkt stark schematisch: nach einer zweiteiligen Sinfonia (Adagio-Allegro) folgen in strikter Abfolge Arien mit kurzen einleitenden Rezitativen *Sinfonia* / [Rezitativ & Arie:] *Mitleyden – Seel – Sünder –*

<sup>14</sup> Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus.Hs. 18 145

<sup>15</sup> Der Chalumeaux wurde in Wien in den Jahren 1706 bis 1709 besonders gerne verwendet, kommt später aber auch noch bei konservativeren Komponisten vor (Wellesz, S. 82) – das Sepolcro als Hort der Tradition wäre demnach auch weiterhin ein durchaus geeigneter Platz für dieses Instrument.)

<sup>16</sup> Siehe die Besetzungsliste in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung Mus.Hs. 17 952).

*Christus – Mitleyden – Seel – Sünder – Christus – Seel – Christus – Sünder / [Rezitativ:] Christus/[Arie:] Seel – Christus/Sünder / [Rezitativ-Block:] Christus-Sünder-Christus-Sünder-Christus-Sünder / Schlußchor bzw. -sinfonia, und nach einer kurzen Dialogsequenz zwischen Christus und dem Sünder wird das Oratorium mit einem Schlußchor abgeschlossen. Dieser Schlußchor, von Miča nur skizziert, wurde von fremder Hand instrumental ausgeschrieben; da auch eine Textunterlegung fehlt, bleibt die ursprüngliche Realisation ungewiß – der Wiener Tradition entsprechend wäre jedoch Mičas Intention zu folgen und die letzte Nummer als Schlußchor auszuführen.*

Auch die Behandlung der Rezitative entspricht nicht der Wiener Tradition,<sup>17</sup> denn im Wiener Sepolcro wird gerade auf die Behandlung der Rezitative großer Wert gelegt, was sich in fein ausgearbeitetem Wort-Tonverhältnis und großer Länge ausdrückt; die Rezitative bei Miča hingegen sind kaum länger als drei Zeilen und haben nur füllenden Charakter bzw. dienen als Arien-Einleitung. Das musikalische Schwergewicht liegt auf den Arien, wobei sich die Da capo-Arie (9) gegenüber der zweiteilige Arie (4) eindeutig durchgesetzt hat.

Die Untersuchung der einzelnen Stücke in formaler, rhetorischer und harmonischer (Tonartenbauplan, Tonartencharakteristik) Hinsicht führt zu einem eher kärglichen Ergebnis: An Tonarten werden b-Tonarten bevorzugt (g-moll, d-moll, F-Dur, B-Dur) – ein klarer Plan läßt sich jedoch nicht erkennen. Auch die Rhetorik ist schwach ausgeprägt. Dem gegenüber fällt ein Tendenz zu „glatter“, d.h. unkomplizierter Stimmführung aus, die einerseits auf zeitgenössische Entwicklungen der (Vokal-)Musik in Venedig und Neapel zurückzuführen sein mag, andererseits auch auf die Notwendigkeit, für semiprofessionelle Sänger schreiben zu müssen. Letztere Annahme wird durch eine Konzentration auf die Vokalstimmen, denen sich die instrumentalen Oberstimmen unterordnen (v.a. in den Arien für Alt, aber auch für Sopran und Baß), verstärkt – deutlich fällt besonders das genaue „Mitgehen“ der Stimmen in Oktaven bzw. Terzen bei den beiden Altarien auf, Sopran und Baß mußten offensichtlich weniger gestützt werden; nur zwei Arien (Nr. 5 und 7) werden ausschließlich mit Continuo begleitet. Es muß jedoch auch bedacht werden, daß gerade die sparsame Instrumentierung zu den Charakteristika des Sepolcro zählt. Die Tenorpartie, die Miča selbst sang, ist deutlich komplizierter gestaltet, mit starker Chromatik (als Ausdruck der Zerknirschtheit des Sünders?) und einer größeren Unabhängigkeit der Instrumentalstimmen gegenüber der Vokalstimme. Aber Kontrapunktik, polyphone Stimmverflechtungen, Imitationen wird man vergebens suchen (kleine Ansätze zu Imitationen werden, kaum begonnen, wieder fallengelassen). Klanglich, aber auch im Notenbild auffällig sind die Unisono-Stellen in Overtüre (Allegro-Teil) und Nr. 12 (Einleitung zur Arie des Sünders): diese weisen meines Erachtens nicht nach Wien, sondern eher nach Venedig zu Antonio Vivaldi – Miča wäre somit „moderner“ als die Wiener Hofkomponisten. Es kann

<sup>17</sup> Als konkretes Beispiel für ein Wiener Sepolcro wurde *Il trionfo della fede* von Johann Joseph Fux (1716) herangezogen, unter Berücksichtigung, daß die Fuxschen Sepolcri in ihrer Zweiteiligkeit etwas von der Tradition abweichen

mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß Miča der Kompositionsstil Vivaldis bekannt war – wahrscheinlich durch die weitverbreiteten Le Cene- und Roger-Drucke (hier wäre ein zeitgenössisches Inventar der Questenbergischen Musikbibliothek, die ebenfalls von Miča betreut wurde *Siehe Dvořáková*, von Nutzen); auch wurden am Sporckschen Theater in Prag 1724 (*Orlando furioso*) und 1726 (*La Tirannia castigata*)<sup>18</sup> Opern von Vivaldi gegeben.

### 3. Schlußbemerkung

Fassen wir die eingangs erwähnten Merkmale des Wiener Sepolcros zusammen und vergleichen sie mit jenen von Mičas Fastenoratorium von 1727 so kann in wesentlichen Punkten Übereinstimmung festgestellt werden: thematische Gebundenheit des Librettos an die Passion, Aufführung vor dem Heiligen Grab am Karfreitag, Verwendung allegorischer Personen, Einteiligkeit, sparsame Besetzung und Vulgärsprachlichkeit; eine Darstellung im *stile rappresentativo* scheint eher unwahrscheinlich – nicht dem Wiener Sepolcro entspricht der musikalische Stil. Man sollte jedoch nicht den Fehler machen und mit ästhetischen Kriterien des 19. Jahrhunderts Musik des frühen 18. Jahrhunderts bewerten. Musik war in der Barockzeit dann gut, wenn sie den Anforderungen, die bei der Auftragsvergabe an sie gestellt worden waren, entsprach: Miča hatte schließlich nicht für den Kaiserhof, sondern für seinen Dienstgeber und dessen kleinen Hofstaat, für eine kleine kunstinteressierte Enklave inmitten bäuerlicher Umgebung ein mit bescheidenen Mitteln zu realisierendes Sepolcro zu komponieren. Ein direkter Vergleich mit den Fuxschen Oratorien wäre insofern nicht korrekt, da Fux einerseits über andere Mittel (künstlerische wie finanzielle) verfügte, aber andererseits auch bei einem Fastenoratorium für den Wiener Hof den „langen Ohren“ wie (trotz Fastenzeit und Buße) der Kurzweil genüge tun mußte. Natürlich ist den Wiener Komponisten eine wesentlich höhere Kunstfertigkeit und handwerkliches Geschick zuzusprechen als Miča, andererseits wären aber Wiener Sepolcri in Jarmeritz genauso schlecht (weil fehl am Platz) gewesen wie Mičas Fastenoratorium am Wiener Kaiserhof.

---

<sup>18</sup> Siehe: Prager Barock. Ausstellungskatalog Schallaburg. St. Pölten 1989, S. 366 f.

