

Pernerstorfer, Matthias Johannes

**Le cinque piaghe di Christo von Nicolò Minato und Antonio Draghi (1677) und die Verehrung der fünf Wunden Christi durch den Sternkreuzorden**

*Musicologica Brunensia*. 2022, vol. 57, iss. 1, pp. 167-189

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2022-1-10>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77393>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20230124

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# ***Le cinque piaghe di Christo*** **von Nicolò Minato und Antonio Draghi (1677)** **und die Verehrung der fünf Wunden Christi** **durch den Sternkreuzorden**

Matthias J. Pernerstorfer / [matthias.j.pernerstorfer@donjuanarchiv.at](mailto:matthias.j.pernerstorfer@donjuanarchiv.at)

Don Juan Archiv, Wien. AT

## **Abstract**

The musico-dramatic works to be performed in front of the Holy Sepulcher during the *Triduum Sacrum* (*sepolcri*) were very popular in the 17th and 18th centuries. They have their origin at the Viennese court and are not least widespread in the countries of the Bohemian crown. It is a paraliturgical form of devotion with direct reference to the context of Holy Week. It therefore seems worthwhile to ask about the connection between the content of these works and the piety of the viewers. This can be well understood by looking at Eleonore II. (1630–1686), the widow of Emperor Ferdinand III. (†1657). From 1660 to 1686 in Eleonora's chapel *sepolcri* were performed, usually dedicated to individual elements of the Passion of Jesus Christ. An example of this is *Le cinque piaghe di Christo* by Nicolò Minato and Antonio Draghi (1677). In the forms of piety practiced by or at least recommended for the members of the Star Cross Order, which Eleonore II. founded in 1668, the mystical veneration of the five wounds of Christ also plays an important role. In this way it is possible to show to what extent what maybe seems rather

---

Der Beitrag präsentiert Ergebnisse des Forschungsprojektes THEATRVM SACRVM am Don Juan Archiv Wien ([www.donjuanarchiv.at](http://www.donjuanarchiv.at)), in dem das Zusammenspiel von Theater & Kunst mit Liturgie & Religion vor allem im 17. und 18. Jahrhundert untersucht wird. In Kooperation mit dem Institut für Musikwissenschaft der Masaryk-Universität Brünn wurden am 21./22. April 2015 im Don Juan Archiv selbst und am 24. September 2016 im ehemaligen Servitenkloster in Schönbühel an der Donau Workshops zum Thema „Passion und Theater im Barock“ organisiert. Gemeinsam mit dem Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften veranstaltete das Don Juan Archiv am 15./16. März 2018 in den eigenen Räumlichkeiten einen Workshop zum Thema „Die Karwoche in Wien. Kreuzestheologie und Passionsfrömmigkeit von der Reformation bis zur Restauration (ca. 1500 bis 1835)“. Am 24. und 25. Oktober 2019 folgte ebendort ein internationales Symposium zum Thema „Das Schultheater der Piaristen im 17. und 18. Jahrhundert“.

strange today was a religious matter of course in the 17th century, and thereby deepen the understanding of the work of Minato and Draghi.

### Key words

Viennese Court, Eleonora II., Star Cross Order, Holy Grave, Nicolò Minato, Antonio Draghi, Oratorio, devotion

Piaghe in Voi morì la morte.  
Strette fur del Ciel le Vie:  
Chi v' hà aperte, Piaghe pie,  
Ampie fè del Ciel le Porte.  
Piaghe in Voi morì la Morte.  
Maddalena in Nicolò Minatos  
*Le cinque piaghe di Christo*

In seinem höchst beeindruckenden Werk *Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter* (2006) geht Peter Hersche der Frage nach, wie sich konfessionelle Unterschiede auf die Entwicklung von lutherischen, calvinistischen und anglikanischen auf der einen und katholischen Gebieten auf der anderen Seite ausgewirkt haben (könnten).<sup>1</sup> Der katholische Raum wird differenziert betrachtet, da die einzelnen katholisch verbleibenden oder rekatholisierten Länder und Regionen in den Jahrhunderten nach dem Konzil von Trient (1545–1563) als je spezifische Reaktion auf die Konsequenzen der Reformation unterschiedliche Wege beschritten. Der habsburgisch geprägte Barockkatholizismus war gekennzeichnet durch eine bestimmte Frömmigkeit des Herrscherhauses, ein ausgeprägtes Ordensleben samt zugehörigem Kirchen- und Klosterbau, Heiligenverehrung, Wallfahrten und andere „typisch-barocke“ Andachtsformen. Er speiste sich vielfach aus spätmittelalterlichen Traditionen und sollte keineswegs als systematische Umsetzung der Konzilsbeschlüsse aufgefasst werden – was eher noch für Frankreich gelten könnte.

Auch wenn es mit Bischöfen, Klöstern, Priestern, der Bürgerschaft und dem großen Anteil an bäuerlicher Bevölkerung aktive Gruppen mit je eigenen religiösen Bedürfnissen und Interessen gab, definierte die offizielle Haltung des Herrscherhauses die Richtung für die konkrete Ausformung des Katholizismus in den von ihm regierten

---

1 HERSCHE, Peter. *Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter*. 2 Bände. Freiburg: Herder Verlag, 2006. Mein Haupteinwand gegen diesen fulminanten Überblick richtet sich gegen die Implikationen der titelgebenden und im Buch omnipräsenten Schlagwörter: Die Betonung von „Muße“ und „Mußepräferenz“ des Katholizismus steht letztlich in der Tradition der anti-kontemplativen kameralistischen Rhetorik, die den Wert des Gebets und anderer Formen von Frömmigkeit als aktives Tun (für eigenes wie fremdes Seelenheil, im Dienste der Rekreation oder Gruppenbindung etc.) nicht anerkennt. „Verschwendung“ wiederum würdigt nicht, dass gerade mit den entsprechenden baulichen Maßnahmen durch langfristige Investition eine religiös konnotierte Kulturlandschaft geschaffen wurde, von der heute sowohl die ein transzendentales Obdach suchenden Menschen wie auch die Tourismusbranche profitieren können.

Ländern. In panegyrischen Schriften und in der Forschungsliteratur ist die Pietas Austriaca – die Frömmigkeit des Hauses Österreich – gewissermaßen als Geheimrezept des Erfolgs der Habsburger beschrieben worden, geprägt durch eine besondere Verehrung der Heiligen Eucharistie und des Kreuzes Christi sowie eine intensive Marienfrömmigkeit.<sup>2</sup> In musikdramatischen Werken, in Architektur und bildender Kunst wurde diese Pietas Austriaca in Szene gesetzt. Diese Inszenierung des Herrscherhauses beruft sich auf eine durchaus selektive Reihe von Schlüsselgeschichten, die vor allem um Kaiser Rudolf I. (1218–1291) und Kaiser Ferdinand II. (1578–1637) kreisen.

Folgt man der Diagnose von Peter Hersche, so führten erst unter der Regentschaft von Maria Theresia, die sich weiterhin auf die genannten Eckpfeiler der Pietas Austriaca berief, die einzelnen Strömungen katholischer Reform<sup>3</sup> und der sich damit in vielem treffende Jansenismus zu einer verspäteten Umsetzung vieler Forderungen des Tridentinums. Zur Erreichung bestimmter Ziele der Konzilsväter – etwa der flächendeckenden Einrichtung von Pfarren und der systematischen Einführung von Priesterseminaren – bedurfte es des im Zeichen der Aufklärung agierenden, noch deutlich entschiedener vorgehenden Kaisers Joseph II. In diesem Sinne lassen sich die Josephinischen Reformen in weiten Bereichen durchaus als katholisch im Geist des Konzils von Trient deuten. Das verwundert in Anbetracht der auch gegen die Interventionen Roms durchgeführten Religionspolitik – erinnert sei an den Wienbesuch von Papst Pius VI. im Jahre 1782<sup>4</sup> – mit der Aufhebung von Klöstern, der Auflösung von Bruderschaften, dem Verbot von Wallfahrten, Prozessionen und Heiligen Gräbern sowie der Beschränkung der Kirchenmusik. Dass im Zuge dieser Reformen auch das Bemühen um einen einheitlich römisch-katholischen Glauben im Staat, der nicht erst seit Kaiser Karl V. (1500–1558) die Politik der Habsburger geprägt hatte und vehement vertreten worden war, zugunsten einer Toleranz-Idee im religiösen Bereich aufgegeben wurde, sei an dieser Stelle hervorgehoben.<sup>5</sup>

Mit dem Schlagwort Pietas Austriaca kann die persönliche Religiosität der Habsburger nur bedingt erfasst werden. Im Folgenden geht es daher nicht um Facetten der öffentlichen Zur-Schau-Stellung einer bestimmten religiösen Haltung, sondern um die mehr oder weniger individuelle Pflege katholischer Frömmigkeitsformen. Dabei wird nicht von einer einheitlichen Frömmigkeit „der“ Habsburger ausgegangen, denn immerhin brachten insbesondere die zugeheirateten Gemahlinnen stets eine religiöse Biographie mit an den Hof, die sich hemmend wie fördernd auf verschiedene Praktiken auswirken konnte. Inwiefern diese persönliche Religiosität für die kulturelle Produktion

2 Seit CORETH, Anna. *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1959, <sup>2</sup>1982 ist dieser Terminus etabliert, wobei sich das Verständnis dessen, wie diese Pietas Austriaca aufzufassen sei, im Laufe der Jahrzehnte durchaus gewandelt hat.

3 Von den Vertretern der Katholischen Reform kommt Lodovico Antonio Muratori (1672–1750) eine besondere Bedeutung zu; siehe ZLABINGER, Eleonore. *Lodovico Antonio Muratori und Österreich*. Innsbruck: Österreichische Kommissionsbuchhandlung, 1970 (= Veröffentlichungen der Universität Innsbruck 53 / Studien zur Rechts-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte 6).

4 Dazu KOVÁCS, Elisabeth. *Der Pabst in Teutschland. Die Reise Pius VI. im Jahre 1782*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1983.

5 Zur weiteren Entwicklung siehe FILLAFER, Franz Leander. *Aufklärung habsburgisch. Staatsbildung, Wissenskultur und Geschichtspolitik in Zentraleuropa 1750–1850*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2020.

am Kaiserhof resp. für deren Rezeption von Bedeutung sein konnte, soll nun am Beispiel der Kaiserinwitwe Eleonore II. gezeigt werden.

## Eleonore II. und der Sternkreuzorden (1668)

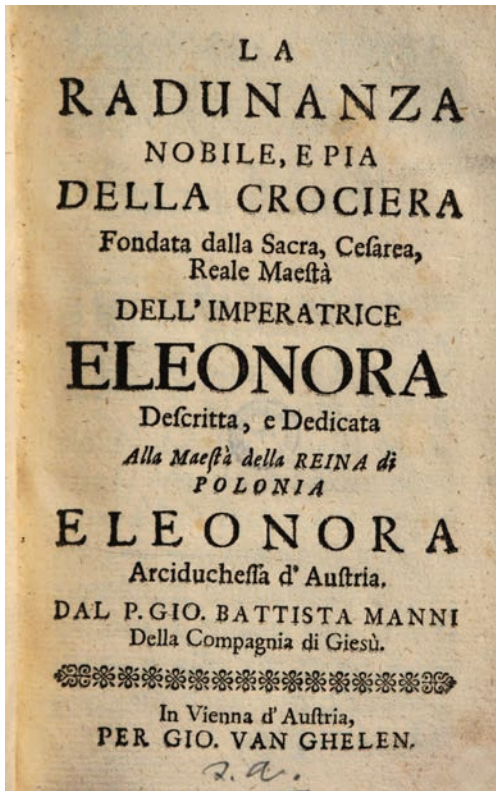
Eleonore Magdalena Gonzaga von Mantua-Nevers (1630–1686), die dritte Gemahlin von Kaiser Ferdinand III. (1608–1657), spielte eine höchst bedeutsame Rolle für das künstlerische wie religiöse Leben am Kaiserhof. Für den vorliegenden Beitrag sind vor allem die Förderung der Musik – insbesondere von Oratorien und geistlichen Vorstellungen<sup>6</sup> – und die Gründung des Sternkreuzordens durch Eleonore von Interesse.

Am 6. Februar 1668 brach im „Leopoldinischen Trakt“ der Wiener Hofburg ein Feuer aus, bei dem u.a. die Kammerkapelle, d.h. die Privatkanzlei der kaiserlichen Familie ausbrannte. (Wie) durch ein Wunder blieb – so die Chronisten – die darin aufbewahrte Kreuzreliquie unversehrt, was Eleonore II., in deren Besitz sich die Kostbarkeit befand, dazu veranlasste, noch im selben Jahr den Sternkreuzorden für adelige Damen zu gründen.<sup>7</sup> Informationen dazu finden sich einer umfänglichen Publikation von Giovanni Battista Manni S.J. (1606–1682).<sup>8</sup>

6 Siehe DEISINGER, Marko. Wiener Aufführungen von Oratorien aus Ober- und dem nördlichen Mittelitalien 1665–1705. Zur höfischen Oratorienpflege unter den Habsburgern Eleonora II. und Leopold I. *Musicologica Brunensia* 49, 2014, Heft 1, S. 43–60.

7 Siehe TELESKO, Werner. Die Kreuzreliquie in der Wiener Hofburg und die Gründung des Sternkreuzordens – Zur Kreuzverehrung der Habsburger in der Frühen Neuzeit. In HEUSSLER, Carla und GENSCHEN, Sigrid (Hgg.). *Das Kreuz. Darstellung und Verehrung in der Frühen Neuzeit*. Regensburg: Schnell + Steiner, 2013 (= Regensburger Studien zur Kulturgeschichte 16), S. 194–216, und ders. The Pietas Austriaca. A political myth? On the Instrumentalisation of Piety towards the Cross at the Viennese Court in the Seventeenth Century. In KARNER, Herbert; CIULISOVÁ, Ingrid und GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (Hgg.). *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400–1700: Between Cosmopolitanism and Regionalism*. Heidelberg: arthistoricum.net, 2016 (2014) (= PALATIUM e-Publications 1), S. 159–180.

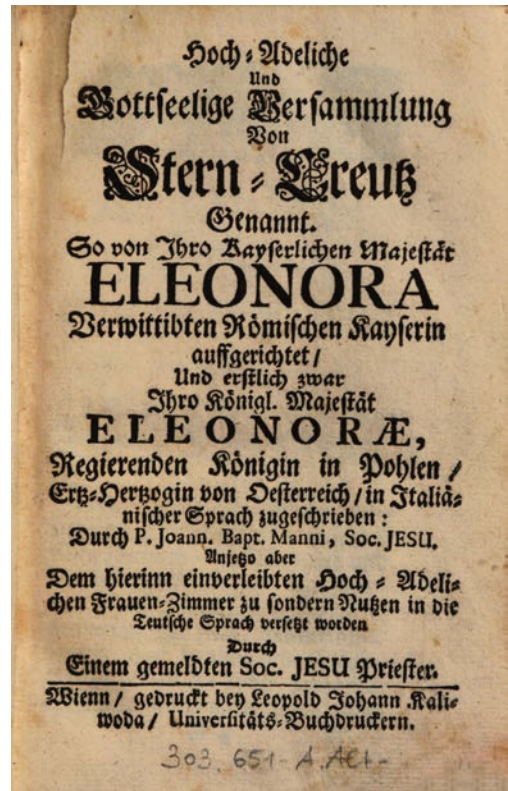
8 Bekannt ist G. B. Manni S.J. nicht zuletzt aufgrund von *La PRIGIONE ETERNA Dell' Inferno. DISEGNATA IN IMMAGINI, Et espressa in Essempij AL PECCATORE DVRO DI CVORE* (1666) – auf Deutsch: *Ewige Höllen Peyn In Figuren vorgestellt / und mit Exempel und Historien erklärt ... Jetzo allen verstockten Sündern zur Warnung / und zu gemeinem Heil der Seelen / ins Teutsche gebracht* (1676) –, die als exemplarisch dafür stehen können, wie Bilder der Hölle eingesetzt wurden, um die Menschen in Angst und Schrecken zu versetzen und sie dadurch auf den rechten Weg zu bringen. Zu diesem Themenkomplex siehe SCHLÜNZ, Britt. Ästhetik des Schreckens. Zur drastischen Mission des Ordens der Claretiner. *Zeitschrift für Ideengeschichte* XV, 2021, Heft 1, S. 85–100, wo sich zur Bedeutung der Vorstellungen von Hölle die bemerkenswerte Formulierung findet: „Sie dienen der moralischen Schwerkraft“.



**Abb. 1** G. B. Manni: *La Radunanza nobile, e pia della crociera*. Titelblatt des italienischen Originals (1668?), Wien (A-Wn), Sign. 742720-A.

LA RADUNANZA NOBILE, E PIA DELLA CROCIERA Fondata dalla Sacra, Cesarea, Reale Maestà DELL' IMPERATRICE ELEONORA Descritta, e Dedicata Alla Maestà della REINA di POLONIA ELEONORA Arciduchessa d' Austria, DAL P. GIO. BATTISTA MANNI Della Compagnia di Giesù. — In Vienna d' Austria, PER GIO. VAN GHELEN.<sup>9</sup>

1671 erschien, ebenfalls aus der Feder eines Jesuiten, eine deutsche Übersetzung des Werks: *Hoch=Adeliche Und Gottseelige Versammlung Von*



**Abb. 2** G. B. Manni: *Hoch=Adeliche Und Gottseelige Versammlung Von Stern=Creutz*. Titelblatt der deutschen Übersetzung (1671), Wien (A-Wn), Sign. 43.Z.25.

*Stern=Creutz genandt. So von Jhr Käyserlichen Mayestät ELEONORA, Verwittibten Römischen Käyserin auffgerichtet / Und erstlich zwar Jhr Königl: Mayestät ELEONORE, Regierenden Königin in Pohlen / Ertz=Hertzogin von Oesterreich / in Itälischer Sprach zugeschriben Durch P. Joan: Bapt: Manni, SOC. JESU. Anjetzo aber Denen hierin einverleibten Hoch=Adelichen Frawen=Zimmer zu sondern Nutzen in die Teutsche Sprach versetzt worden Durch einem gemelter SOC. JESU Priestere. — Wienn in Oesterreich bey Lepold Voigt / Universität Buchtrucker / Anno 1671.*

<sup>9</sup> Robert L. Kendrick erwähnt diese Publikation zumindest, wenn er in *The Fruits of the Cross. Passiontide Music Theatre in Habsburg Vienna* (Oakland: University of California Press, 2019) auf die Bedeutung von Andachtsliteratur für Eleonore II. eingeht (S. 37 f.).

Die Übersetzung – nach der im Folgenden auch zitiert wird – wurde seither (in bearbeiteter Form) immer wieder neu aufgelegt, interessant ist u.a. die 1760 bei Trattner erschienene Ausgabe, da hierin auch ein Verzeichnis der illustren Mitglieder königlichen, fürstlichen und gräflichen Geblüts abgedruckt ist.

In dieser Publikation wird Kaiserin Helena, die Mutter von Konstantin dem Großen, die im Jahre 326 n. Chr. in Jerusalem das Kreuz Christi aufgefunden hat, mehrfach als leuchtendes Beispiel vorgestellt. Die Kaiserinwitwe Eleonore wird mit diesem Vorbild identifiziert:

Dero Gottseelige Fußstapffen auch zu unsern Zeiten ein andere Römische Käyserin sehr eyfferig nachfolget / so nicht weniger in Ansehen der sonderbahren Liebsneigung gegen dem H. Creutz / als auch deß Namens Eleonoræ billich kan und soll mit der H. Helena verglichen werden / weiln es an den Antiquarijs oder denen / so der alten Wort Ursprung zu ergründen sich bemühen nicht ermanglet / welche dafür halten / und lehren / daß das Wort und der Namen Helena mit dem Zusatz dreyer Buchstaben sey vermehret / und Eleonora oder Heleonora darauß worden.<sup>10</sup>

Interessant an dieser Stilisierung zur neuen Helena ist, dass Eleonore II. keineswegs die erste Eleonore / Helena an der Seite eines Kaisers aus dem Hause Habsburg war: Kaiser Friedrich III. (1415–1493), der in jungen Jahren 1436 eine Pilgerfahrt ins Heilige Land unternahm, über die das Gedicht *Kayser Fridrichs moerfahrt In zeit, als Er Ertzhertzog zu Osterreich gewest ist* verfasst worden ist,<sup>11</sup> heiratete 1452 – die Trauung wurde durch Papst Nikolaus V. in Rom vollzogen – Eleonora von Portugal. Im Anschluss an die Hochzeit bekam die Braut als Reverenz vor der großen Heiligen vom Papst den Namen Helena verliehen.<sup>12</sup> Die Darstellung in Mannis Werk kann kein Versehen sein: Das Übergehen von Friedrich III. und Eleonora / Helena geschieht gewiss nicht zufällig. Hier liegt eine Verdrängung vor. Da diese ein Zeichen für die bewusste Wahl von Bezugspunkten im Rahmen der Pietas Austriaca ist, soll kurz darauf eingegangen werden. Es mag dafür mehrere Gründe gegeben haben. Zum einen konnte dieser Kaiser in Zeiten von konfessionellen Konflikten und Religionskriegen schlecht als Vorbild dienen, da er sich geweigert hatte, nach dem Fall von Konstantinopel im Jahre 1453 als frisch gekrönter Kaiser einen Kreuzzug gegen das Osmanische Reich zu organisieren; zum anderen war es nicht möglich, seine Frömmigkeit als dezidiert anti-protestantisch zu präsentieren,

10 Hoch=Adeliche Und Gottseelige Versamblung Von Stern=Creutz genandt. So von Jhr Käyserlichen Mayestät ELEONORA, Verwitbtiben Römischen Käyserin auffgerichtet / Und erstlich zwar Jhr Königl: Mayestät ELEONORÆ, Regierenden Königin in Pohlen / Ertz=Hertzogin von Oesterreich / in Jtaliänischer Sprach zugeschriben Durch P. Joan: Bapt: Manni, SOC. JESU. Anjetzo aber Denen hierin einverleibten Hoch=Adelichen Frawen=Zimmer zu sondern Nutzen in die Teutsche Sprach versetzt worden Durch einem gemelter SOC. JESV Priester. Wienn in Oesterreich bey Lepold Voigt / Universität Buchtrucker / Anno 1671 [in der unpaginierten Inhaltsbeschreibung].

11 Ediert in RÖHRICHT, Reinhold. Die Jerusalemfahrt des Herzogs Friedrich von Österreich nachmaligen Kaisers Friedrich III. von Deutschland. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 23, 1891, S. 26–41.

12 ZIERL, Antonia. *Kaiserin Eleonore und ihr Kreis. Eine Biographie (1436–1467)*. Diss. Univ. Wien, 1966, S. 104 f.

war Martin Luther (1483–1546) doch gerade zehn Jahre alt, als Friedrich III. im Jahre 1493 starb. Friedrich dürfte jedoch unter dem Eindruck der Reformforderungen von Jan Hus (1370–1415) und der nachfolgenden Hussitenkriege (1419–1436) ein religiöses Selbstverständnis entwickelt haben, das als Grundlage für die gegenreformatorische Haltung des Kaiserhauses bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts prägend sein sollte – zuallererst ist das Bewusstsein für die Notwendigkeit einer konfessionellen Einheitlichkeit innerhalb des Reiches zu erwähnen, die am eindrucklichsten durch die Verehrung der Heiligen Eucharistie sichtbar gemacht und eingeübt werden konnte (schon Jan Hus hatte demgegenüber die später durch das Tridentinum zum Dogma erhobene Transsubstantiationslehre bestritten). Das betrifft aber auch die Verehrung von Heiligen – immerhin gelang Friedrich III. nach langjährigem Ringen die Kanonisierung des Hl. Leopold und des Hl. Florian – und die Förderung des Pilger- und Wallfahrtswesens. Noch als Kaiser unternahm er 1468/1469 incognito eine Pilgerfahrt nach Rom, was nicht nur finanziell deutlich günstiger war als eine offizielle diplomatische Reise, sondern auch hohen symbolischen Wert besaß. Insgesamt dürfte der – nach wie vor unterschätzte – Kaiser ein sehr feines Gespür für die Wirkung von Inszenierung gehabt haben.

Doch zurück zu Eleonore II. und dem Sternkreuzorden: Dieser hatte sowohl ein religiöses als auch ein soziales Ziel. Selbstverständlich wurde die Bedeutung der Kreuzverehrung betont, doch handelte es sich bei den hochadeligen Damen, um einen modernen Begriff zu verwenden, auch um *Charity Ladies*. Die Verrichtung guter Werke wird mehrfach als Aufgabe der Mitglieder bezeichnet (S. 19, 57, 89, 92, und 217); als Anreiz werden Ablässe zugesichert. In der dem Orden zugehörigen Kapelle des Petrus Canisius in der Kirche am Hof, von Eleonore II. im Jahre 1657 gestiftet, sind zwei möglicherweise 1668 entstandene Wandbilder von Carpofo Tencalla (1623–1685) der Heiligen Helena gewidmet<sup>13</sup> – auffallenderweise nicht mit direktem Bezug zur Kreuzauffindung (wenngleich Helena ikonographischen Konventionen entsprechend das Kreuz Christi in der Hand hält). Vielmehr bilden zwei „Werke der Barmherzigkeit“ das Motiv: die Speisung der Hungernden und die Befreiung der Gefangenen.

Gleichzeitig war die Heilige Helena auch in theologischer Hinsicht für den Orden bedeutsam, denn es wurden die drei „Vornehmsten Fest=Tägen dieser Hoch=Adelichen Versammlung“ bestimmt, von denen zwei mit ihr resp. ihrem Sohn, Kaiser Konstantin, in Verbindung standen: Das Fest Kreuzauffindung am 3. Mai (S. 65–70) und das Fest Kreuzerhöhung am 14. September (S. 70–71). Die Mitglieder hatten sich durch Fasten und – ohne dass das eigens gesagt würde – die Beichte auf das jeweilige Fest vorzubereiten und während der Heiligen Messe die Kommunion zu empfangen. Neue Mitglieder wurden ebenfalls an diesen Tagen aufgenommen (S. 71–76). Der dritte Festtag war der Karfreitag (die Aufführungen der geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab in der Kapelle von Eleonore II. fanden stets am Gründonnerstag statt). Die Damen trafen sich

13 Siehe KITLITSCHKA, Werner. Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofo Tencallas nördlich der Alpen. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23, 1970, S. 208–231, und W. TELESKO 2013, S. 203 f. Dass diese Bilder mit Eleonore von Portugal, der Gemahlin von Kaiser Friedrich III., in Zusammenhang stehen, halte ich aufgrund der eingangs betonten Vermeidung einer Bezugnahme auf diese „Helena“ für höchst unwahrscheinlich.





Abb. 3 Georg Matthaeus Vischer: *Der Khaiserliche Lust und Thiergarten Schenbrunn* (1672).

in der kaiserlichen Kapelle in Schönbrunn, von der aus in Begleitung von Musikanten ein Kreuzweg in die nahe gelegene Kirche von Hietzing abgehalten wurde. Am Weg entlang der Schlossmauer waren zwölf Stationen in Form von Kapellennischen errichtet, die ihre „Entstehung einer Stiftung des kaiserl[ichen]. Rates und Hofkammerdirektors Clement Edler von Radolt 1667“ verdanken<sup>14</sup> und die auf dem Stich *Der Khaiserliche Lust und Thiergarten Schenbrunn* von Georg Matthaeus Vischer (1672) zu sehen sind. Mit der kaiserlichen Kapelle als Ausgangspunkt und der Hietzinger Kirche, in der gewiss ein Heiliges Grab errichtet war, als Endpunkt kommt man auf 14 Stationen, die den erst 1731 als allgemein verbindlich eingeführten Kreuzwegstationen entsprachen (S. 76–100).

Das Buch bietet im „Enchiridion“ betitelten Teil den Mitgliedern des Sternkreuzordens zahlreiche Gebete zur Vertiefung ihres Glaubens (S. 157–307). Für den Morgen wird nach Anbetung und Danksagung eine Glaubensübung empfohlen, bei der Gott demütig darum gebeten wird, „daß durch die Verdienst deiner allerheiligsten fünff Wunden / dise fünff innerliche Anmutungen / als nemblich der Glaub / Hoffnung / Liebe / Rewmütigkeit / und guter Fürsatz tieff in mein Hertz eingetrucket werden.“ (S. 166) Um der Macht der fünf Wunden teilhaftig zu werden, folgt zu jeder Wunde resp. zu jedem Wort ein Gebet (S. 166–176).

14 SCHACHINGER, Anton. Die Auswirkungen des Türkeneinfalles von 1683 in Hietzing. Zugleich eine Häusergeschichte vom 17.–19. Jhdt. *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich* NF 34, 1958–1960, S. 180–225, dort S. 218. Der damals bereits desolate Kreuzweg wurde 1773 auf Befehl Maria Theresias abgetragen.

Für untermittags wird ein „Staffel=Gebett / Vom bitterm Leyden unsers HERREN“ bereitgestellt, in dem auch die fünf Wunden vorkommen (S. 176–184), ebenso ein Rosenkranz „Von den allerheiligsten fünff Wunden unsers HERN“, bei dem jeder Wunde ein Gesätzlein gewidmet ist samt fünf Vaterunser und einem Ave Maria (sic),<sup>15</sup> den stets eingeschobenen Versen „Sancta Mater istud agas | Crucifixi fige plagas | Cordi meo validè“ und einer abschließenden Bitte (S. 184–193).

Für den Abend wird nach Gewissenserforschung, Danksagung und Lobpreis die „Übung Der Rew vnd Leyd vor einem Crucifix“ (S. 249) empfohlen. Die Betende fällt dem Gekreuzigten zu Füßen und bittet darum, dass dieser mit seinem „kostbarlichen Blut“ die Verunreinigung der Seele abwasche. Die Sünden sollen „mit vnendlichen Hertenleyd“ (S. 250) beweint werden in der „Hoffnung zu disem H. Creutz“ und im „Vertrauen zu disem [sic] allerheiligsten Wunden“ (S. 251). Das fügt sich sehr gut zu *Le cinque piaghe di Christo*, wie auch die letzte große Bitte:

[...] verzeyhe mir O gütigster Erlöser durch die Wunden deiner Händ alle boßhafftige mit meinen Händen geübte Werck / vnd durch die Wunden deiner heiligen Füß all meine gethane Fähschritt / mit dem ich den Weeg deiner heiligen Gebott verfähet hab / durch die Wunden deiner allerheiligsten Seyten vnnd liebreichsten Hertzens aber gib mir / O Jesu / ein demütiges zerknirsches Hertz neben beständigen Fürnehmen dich nimmermehr zu erzürnen. (S. 251 f.)

Auch wenn nicht vorausgesetzt werden kann, dass Eleonore II. sich an die in diesem Buch entworfene geistliche Tagesordnung gehalten hat, war sie ihr doch ein Anliegen (das Buch zu dem von ihr gegründeten Sternkreuzorden ist wohl kaum ohne ihre Kenntnis und Zustimmung gedruckt worden) und war die innere Vergegenwärtigung der fünf Wunden Christi für sie eine Selbstverständlichkeit. Das meditative Kreisen um einzelne Szenen oder Objekte der Passion war üblich. Dass das auch für solche Meditationen galt wie die noch weiter ins Abstrakte gehenden „Betrachtungen Der Ewigkeit“, die den abschließenden Teil von Giovanni Battista Mannis Band bilden, ist ebenfalls gut möglich. Bei diesen versenkte sich die Betende etwa in die Worte „Nimmer / Jmmer / Ewig“ oder „Höll“, um dadurch Willen und Verstand auf eine gottgefällige Lebensweise auszurichten. Grundsätzlich ist dazu zu sagen, dass auch die Anbetung des Allerheiligsten in diesem Kontext zu verorten ist, immerhin wird Jesus Christus in der strahlend weißen, kreisrunden Hostie verehrt, was einen hohen Grad meditativer Abstraktion voraussetzt wie bewirkt.

## Zu den geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab am Wiener Hof (1640–1740)

Für die Rezeption der geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab war eine Übung in solchen religiös-meditativen Formen gewiss förderlich, und doch ist es heutzutage äußerst unüblich, bei der Erforschung dieser Werke eine frömmigkeitsgeschichtliche

<sup>15</sup> Auch das Ave Maria wurde für die Kreuzverehrung adaptiert (S. 204).

Perspektive einzunehmen. Genau das erscheint jedoch angebracht, denn es handelte sich bei diesen Vorstellungen um Aufführungen musik-dramatischer Werke vor einem kunstvoll errichteten Heiligen Grab, in dem sowohl ein hölzerner Leichnam Christi lag (der verdeckt werden konnte) als auch Jesus Christus – zumindest nach katholischer Überzeugung – in Form einer konsekrierten Hostie real präsent war. Der Inszenierungskontext – mit Heiligem Grab und zur Anbetung ausgesetztem Allerheiligsten – bleibt von den Anfängen unter Ferdinand III. (1640) bis in die Zeit Karls VI. (1740) derselbe (danach endet diese Tradition).<sup>16</sup> Dies ist unabhängig davon, dass sich die Form der Werke aufgrund der Mitwirkung immer neuer Librettisten, Komponisten und Bühnenbildner und unter dem Einfluss geänderter religiöser Vorstellungen im Laufe der Jahrzehnte wandelte und unterschiedliche Bezeichnungen wie „Azione sacra...“, „Rappresentazione sacra...“, „Componimento sacro...“ oder „Oratorio al Santissimo Sepolcro“ gebräuchlich waren.<sup>17</sup> Die Bezeichnung „geistliche Vorstellungen beim Heiligen Grab“, die sich im Libretto von *Thron der Gnaden* (1678) und teilweise in den von 1692 bis 1711 erschienenen Übersetzungen der italienischen Libretti des Wiener Hofes findet, wird als auf den Aufführungskontext bezogener Sammelbegriff – nicht als Gattungsbezeichnung – verstanden.

Die geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab am Wiener Hof sind in der Musik- und Kunstwissenschaft seit langem ein sehr beliebtes Thema.<sup>18</sup> Dabei stehen einerseits musikalisch-formale Aspekte zur Beschreibung von Entwicklungen im Mittelpunkt, andererseits faszinieren die Entwürfe für die Heiligen Gräber aus der Feder des Theatralarchitekten Lodovico Ottavio Burnacini († 1707). Das hat zu einer Konzentration auf die unter Kaiser Leopold I. in den Jahren 1660 bis 1705 zur Aufführung gelangten Werke geführt, für die ich aus zwei Gründen die Bezeichnung „Leopoldinisches Sepolcro“ vorschlagen möchte:

16 Siehe PERNERSTORFER, Matthias J. „Il mio Christo, il mio cor, l'anima mia!“ Zu den geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab in der Haupt- und Residenzstadt Wien im 17. und 18. Jahrhundert [im Druck].

17 Ausführlich behandle ich diese Entwicklung in „Il mio Christo, il mio cor, l'anima mia!“

18 RENKER, Gustav. *Das Wiener Sepolcro*. Diss. Wien, 1913. – GRUBER, Gernot. *Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux*. 1. Teil. Graz, 1972 (= Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 9/1968). – SCHNITZLER, Rudolph. The Viennese Oratorio and the Work of Lodovico Ottavio Burnacini. In *L'Opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. A cura di Maria Teresa MURARO. Firenze: Olschki, 1990, S. 217–237. – SEIFERT, Herbert. Das Sepolcro – ein Spezifikum der kaiserlichen Hofkapelle. In *Die Wiener Hofmusikkapelle III: Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, hg. von Hartmut KRONES, Theophil ANTONICEK und Elisabeth Theresia FRITZ-HILSCHER. Wien: Böhlau, 2011, S. 163–173; wieder abgedruckt in ders. *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hg. von Matthias J. PERNERSTORFER. Wien: Hollitzer, 2014 (= Summa Summarum 2), S. 783–790. – PROMINCZEL, Johannes. Die so genannten Sepolcri von Marc'Antonio Ziani. *Musicologica Brunensia* 49, 2014, Heft 1, S. 61–72. – ÖZEL, Cigdem. *Ephemere Ausstattungen für die Eucharistieverehrung unter Kaiser Leopold I. Anhand von zwanzig Entwürfen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) im Theatrumuseum zu Wien*. Masterarbeit, Univ. Wien, [2015]. – PERUTKOVÁ, Jana. Oratorios Performed at the Holy Sepulchre in the Bohemian Lands and Austria in the 18th Century (Part I). Methodological Questions on the Sepolcro in the Period of 1700–1760. *Musicologica Brunensia* 53, 2018, Heft 1, S. 79–96, und dies. Oratorios Performed at the Holy Sepulchre in the Bohemian Lands and Austria in the 18th Century (Part II). On the Issue of Transferring Sepolcri and the Possibilities of their Semi-Staged or Staged Performance. *Musicologica Brunensia* 53, 2018, Supplementum, S. 337–351. – KENDRICK, R. L. *Fruits of the Cross*. – SLOUKA, Petr. *Hudebnědramatické dílo Johanna Heinricha Schmelzera (1620/23–1680)*. Diss., FF MU, Brno 2019.

Erstens suggeriert die verbreitete Verwendung von „Wiener Sepolcro“ als Gattungsbezeichnung für nur jene Werke, die unter Leopold I. und häufig unter seiner Mitwirkung entstanden sind, dass die Tradition von Aufführungen vor dem Heiligen Grab am Wiener Hof nach 1705 abebben und nach dem Tod von Kaiser Joseph I. († 1711) enden würde. Die formalen Änderungen lassen sich, wie gesagt, zwar nicht bestreiten, doch wurde abgesehen von wenigen Jahren nach dem Regierungsantritt von Kaiser Karl VI. von 1716 bis 1740 durchgehend gespielt – nicht mehr während des Triduum Sacrum von Gründonnerstag bis Karsamstag, sondern meist am Dienstag der Karwoche, doch weiterhin vor dem „Santissimo Sepolcro“ samt ausgesetztem Allerheiligsten. Die Grenze zwischen szenisch und halb-szenisch blieb fließend.

Zweitens gab es neben den Aufführungen des Kaiserhofes – gespielt wurde italienisch in der Hofburgkapelle (1640–1740) und in der Kapelle von Eleonore II. (1660–1686) sowie deutsch in der Kapelle von Erzherzogin Maria Antonia (1677–1682) – eine reiche Produktion einschlägiger Werke vor allem in Kloster- und Pfarrkirchen in Wien<sup>19</sup> und außerhalb, teilweise durch den Adel initiiert.<sup>20</sup> Prag, Salzburg und Mannheim weisen eine bis in die 1770er Jahre, Dresden eine sogar bis ins 19. Jahrhundert reichende Tradition von italienischen, deutschen und/oder lateinischen Werken für das Heilige Grab auf. Im Auftrag von Johann Adam Graf Questenberg gelangten auch Libretti in tschechischer Sprache zur Aufführung.<sup>21</sup>

Für die vorliegende exemplarische Untersuchung fiel die Wahl auf die „Rappresentazione Sacra“ *Le cinque piaghe di Christo* von Nicolò Minato, die mit Musik von Antonio Draghi in den Jahren 1677 und 1681 in der Kapelle der Kaiserinwitwe Eleonore aufgeführt worden ist, somit ein Werk der beiden prominentesten Vertreter des Leopoldinischen Sepolcros. Der Grund für diese Wahl liegt darin, dass es anhand dieses Werkes möglich ist, die Haltung zumindest der „ersten Zuschauerin“ – Eleonores II. – einzuschätzen und für die Deutung fruchtbar zu machen, da, wie gezeigt, in dem von Eleonore II. gegründeten Sternkreuzorden die Verehrung der auch im Stück titelgebenden fünf Wunden Jesu Christi eine zentrale Rolle spielte.

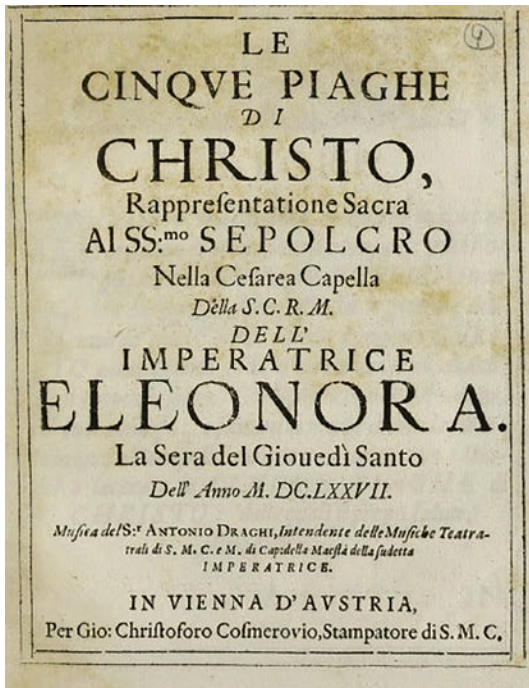
19 Siehe insbesondere PAGE, Janet K.. *Convent Music and Politics in Eighteenth-Century Vienna*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, und dies. Music ‚at the Holy Sepulchre‘ in Viennese Female Convents in the Early Eighteenth Century. In *Sakralmusik im Habsburger Kaiserreich 1619–1740*, hg. von Tassilo ERHARDT. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2013 (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 29, Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse 824), S. 231–252.

20 SPÁČILOVÁ, Jana. Unbekannte Brünner Oratorien neapolitanischer Komponisten vor 1740. *Musicologica Brunensia* 49, 2014, Heft 1, S. 137–161. – PERNERSTORFER, Matthias J. Karfreitagsoratorien des 18. Jahrhunderts im Cistercienserstift Heiligenkreuz. *Analecta Cisterciensia* 68, 2018, S. 187–220. – Ders. Das geliebte Myrhen=Büschlein. Von Paul I. Esterházy und dem Eisenstädter Kalvarienberg zu den Karfreitagsoratorien des Gregor Joseph Werner. In CZERNIN, Martin (Hg.). *Gregor Joseph Werner (1693–1766). Aspekte seines Lebens*. Eisenstadt, 2020 (= Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland), S. 389–440.

21 Siehe PERUTKOVÁ, Jana. *Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*. Wien: Hollitzer, 2015 (= *Specula Spectacula* 4), insbes. S. 246–254; 421–425; 454–460.

## Nicolò Minato / Antonio Draghi: *Le cinque piaghe di Christo* (1677, 1681)

Am 15. April 1677, dem Gründonnerstag, fand in der „Cesarea Capella Della S.C.R.M. DELL' IMPERATRICE ELEONORA“ beim „SS.<sup>mo</sup> SEPOLCRO“ die Aufführung von *Le cinque piaghe di Christo*<sup>22</sup> statt, einer „Rappresentatione Sacra“ des Hofdichters Nicolò Minato, vertont vom Hofkomponisten Antonio Draghi. Am 3. April 1681, ebenfalls ein Gründonnerstag, wurde das Stück am selben Ort erneut gegeben. Aus dem Jahr der Uraufführung sind ein anonymer Druck<sup>23</sup> und eine Partitur<sup>24</sup> erhalten.<sup>25</sup>



**Abb. 4** N. Minato: *Le cinque piaghe di Christo*.  
Titelblatt des Librettos (1677), Graz (A-Gu),  
Sign. I. 28.921.

**Abb. 5** N. Minato: *Le cinque piaghe di Christo*.  
Titelblatt der Partitur von A. Draghi (1677),  
Wien (A-Wn), Sign. Mus.Hs.18894 Fol. 1<sup>r</sup>.

22 Siehe SEIFERT, Herbert. *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing, 1985 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25), S. 488 und 502. – Alfred NOE. *Nicolò Minato. Werkverzeichnis*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004 (= Tabulae Musicae Austriacae 14), S. 54 (Nr. 33a) – Ders. *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil 1. Von den Anfängen bis 1797*. Wien: Böhlau, 2011, S. 240 und 244. – KENDRICK, R. L. *Fruits of the Cross*, S. 95 f. und 165 f.

23 LE CINQUE PIAGHE DI CHRISTO, Rappresentatione Sacra AI SS.<sup>mo</sup> SEPOLCRO Nella Cesarea Capella Della S.C.R.M. DELL' IMPERATRICE ELEONORA. La Sera del Giouedi Santo Dell' Anno M.DC.LXXVII. Musica del S.<sup>r</sup> ANTONIO DRAGHI, Intendente delle Musiche Teatrali [sic] di S.M.C. e M. di Cap: della Maestà della sudetta IMPERATRICE. IN VIENNA D'AVSTRIA, Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S.M.C. [1677.] 18 S.; nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert.

Das Personenverzeichnis enthält ausschließlich neutestamentliche Figuren, also weder alttestamentliche Präfigurationen noch Allegorien.

LA Beat:<sup>ma</sup> VERGINE.  
 Maria Maddalena.  
 S. Pietro.  
 S. Giouanni.  
 Gioseffo d' Arimattia.  
 Nicodemo. [S. 4]

Der szenische Aufwand ist gering, unterschiedliche Spielebenen gibt es nicht, ebenso wenig sind Umbauten notwendig, doch setzt die Handlung voraus, dass man das mehrfach erwähnte Heilige Grab mit einem darin liegenden Leichnam Christi einfach öffnen und wieder verschließen kann. Zudem sind Requisiten Teil der Inszenierung: Gefäß(e) mit Aloe und Myrrhe, das Lechentuch und eine Fackel.

Die Leidensgeschichte Jesu Christi, die zum konkreten Aufführungszeitpunkt am Gründonnerstagabend noch nicht in der Liturgie behandelt worden war, geht der Handlung voraus. Diese basiert auf dem Bericht des Johannes-Evangeliums:

Josef aus Arimathäa war ein Jünger Jesu, aber aus Furcht vor den Juden nur heimlich. Er bat Pilatus, den Leichnam Jesu abnehmen zu dürfen, und Pilatus erlaubte es. Also kam er und nahm den Leichnam ab. | Es kam auch Nikodemus, der früher einmal Jesus bei Nacht aufgesucht hatte. Er brachte eine Mischung aus Myrrhe und Aloe, etwa hundert Pfund. | Sie nahmen den Leichnam Jesu und umwickelten ihn mit Leinenbinden, zusammen mit den wohlriechenden Salben, wie es beim jüdischen Begräbnis Sitte ist. | An dem Ort, wo man ihn gekreuzigt hatte, war ein Garten, und in dem Garten war ein neues Grab, in dem noch niemand bestattet worden war. | Wegen des Rüsttages der Juden und weil das Grab in der Nähe lag, setzten sie Jesus dort bei. (Joh 19, 38-42)

Die Handlung geht in der Nacht vor sich. Mit den Worten „NÖtte densa ascondi...“ eröffnet Gioseffo d' Arimattia das Stück. Auch der hinzutretende Nicodemo verweist auf die Lichtstimmung, indem er von „Ombra oscura...“ spricht. Beide nähern sich dem Grab Christi als dem vereinbarten Treffpunkt, ungesehen von den „Giudei“ resp. den „Farisei“; die römischen Wächter sind offenbar nicht anwesend.

Eine Szenenanweisung gibt explizit an: „*Si figura, che, essendo oscura la Notte, non si vedano l'un l'altro.*“ Der Aussagewert dieser Regianweisung liegt nicht in dem, was sie

24 *Le Cinque Piaghe* | Di Christo. | «spätere Ergänzung: Del Sg Ant[onio] Draghi | Poes. di Nicolo Minati. 69 S.

25 Zudem ist das Libretto in der Gesamtausgabe der „Rappresentazioni Sacre“ von Minato abgedruckt: TUTTE LE RAPPRESENTAZIONI SACRE, FATTE SUCCESSIVAMENTE AL SS. SEPOLCRO DI CHRISTO NELLE CAPPELLE CESAREE NEL GIOVEDÌ, E VENERDÌ SANTO. Poesia del Conte NICOLÒ MINATI, &c. [Vignette] VIENNA D'AUSTRIA. Stampato, e da vendere appresso Gio. Van Ghelen. 1700, S. [313]-330.

beschreibt, denn dasselbe wird ebenso durch den Text ausgedrückt, d.h. auf inhaltlicher Ebene erfolgt bloß eine doppelte Informationsvergabe für das Lesepublikum des gedruckten Librettos. Vielmehr, und das ist entscheidend, wird klargestellt, dass es sich um ein Libretto zu einer szenischen Aufführung und nicht um eine Meditation in Dialogform handelt, die ausschließlich in der Imagination des Rezipienten visualisiert wird.<sup>26</sup>

Es folgt ein szenisches Spiel, in dem zwei Figuren einander hören, ohne einander zu sehen, und das Erkennen – verbunden mit einer Vorstellung der Personen für das Publikum – in mehreren kleinen Schritten erfolgt. Als Maddalena und S. Pietro etwas später kommen, wiederholt sich das. Nur Maria, die Beatissima Vergine, und San Giovanni treten mit einer Fackel auf. Es wird eine Lichtstimmung definiert und in der Handlung berücksichtigt – ein szenischer Raum wird durch textliche Mittel geschaffen (verhältnismäßig dunkel war es im Übrigen aufgrund der Beleuchtungssituation in der Kapelle ohnehin).

Dieses Spiel mit der Dunkelheit unterscheidet sich grundsätzlich von der Verehrung des Heiligen Grabes durch die Figuren, die ebenfalls in Form von Szenenanweisungen beschrieben sind: „*Gioseffo, e Nicodemo scoprono il Corpo di CHRISTO. Li altri si piegano à mirarlo.*“ und „*S. Gio: posa in luogo vicino la Face, e si piega con li altri.*“ [S. 10]. Gerade solche Szenen finden sich in zahlreichen geistlichen Vorstellungen für eine Aufführung beim Heiligen Grab, was Gustav Renker<sup>27</sup> zu der Auffassung führte, dass – abgesehen von solchen ans Liturgische grenzenden Verehrungshandlungen gegenüber dem Heiligen Grab – schauspielerisches Agieren im engeren Sinne in diesen musik-dramatischen Werken nicht vorkomme, sondern von einer andeutenden Spielweise auszugehen sei. Diese Interpretation ist prinzipiell korrekt, wird aber durch kleine Szenen wie die eben besprochenen relativiert.

Der konkrete Einsatz des „Sacro Monumento“ [S. 6] verdient ebenfalls Beachtung. Gleich nachdem Gioseffo und Nicodemo einander erkannt haben, nähern sie sich diesem und machen sich ans Werk, wie eine Szenenanweisung und auch die folgenden Repliken beschreiben:

*S'accostano doue è figurata la Sacra Tomba, con CHRISTO nella Sindone.  
L'alzano, e vi spargono li Aromati.*

Nic: Già tocco il sasso.

Gios: Leuo

Già la Sindone.

Nic: Intorno

Spargo la Mirra, e l' Aloè.

Gios: Cotesti

Son Aromati amari [...] [S. 6 f.]

26 Unabhängig davon wurde das Libretto selbst freilich (auch) zur nachträglichen Lektüre veröffentlicht. Da zur Klärung des Verhältnisses zwischen gedrucktem und gespieltem Text keine Anhaltspunkte vorliegen, stützt sich die Interpretation auf den gedruckten Text.

27 RENKER, Gustav. Das Wiener Sepolcro. Diss. Wien, 1913, S. 24 f.

Abermals kommt es zu einer doppelten Beschreibung in Szenenanweisung wie Dialogtext. Wie man sich das Heilige Grab vorzustellen hat, ist nicht eindeutig. Von einem Stein, der weggerollt würde – um es ganz realistisch aufzufassen – ist nicht die Rede, eventuell war der Leichnam Christi durch ein Brett verdeckt, das einfach aufgeklappt werden konnte, wie dies aus Heiligen Gräbern bekannt ist, die in Altären eingebaut sind und in der Regel nur während des Triduum Sacrum geöffnet werden. Entsetzt vom Anblick des durch Geißelung und Kreuzigung entstellten Leibes, sind die beiden zutiefst erschüttert. Dreimal wiederholen sie im Libretto die Verse:

Se per me GIESV` versò  
Tutt' il Sangue, Io tutto in pianto  
Perch' il Cor non stillerò! [S. 7]

Nachdem Gioseffo und Nicodemo den Leichnam Christi mit dem Leichentuch bedeckt haben, kommen Maria, die Beatissima Vergine, und S. Giovanni, der eine Fackel trägt. Maria will ungeachtet der Warnungen von Gioseffo und Nicodemo ihren Sohn unbedingt noch einmal sehen, bevor ihn das Grab für immer verschließt. Das Sehen-Wollen, ja Sehen-Müssen bestimmt Marias Haltung:

B.V. Nol celate à gl' occhi miei:  
Al Caluario 'l seguitai,  
Sù la Croce lo mirai,  
Quì vederlo ancor vorrei.  
Nol celate, &c.  
Deh lasciate, ch' Jo lo miri:  
Ben saran mie voglie paghe,  
Se, mirando le sue piaghe,  
Averrà, ch' Jo l' Alma spiri.  
Deh lasciate, &c. [S. 9]

Bevor es jedoch soweit ist, treten Maddalena und S. Pietro auf,<sup>28</sup> die aus Angst vor den Juden auf unterschiedlichen Wegen zum Grab Christi gekommen sind. Maddalena äußert den Wunsch, ihren geliebten Herrn zu sehen, Maria wiederholt ihren Wunsch, ihren Sohn zu sehen.

28 Maria von Magdala wurde im Laufe der Jahrhunderte auf unterschiedliche Rollen festgelegt – von der „Apostola apostolorum“ machte sie einen Wandel zur Sünderin und Büsserin durch. Ein angemessenes Bild der historischen Maria von Magdala zu rekonstruieren, ist von Bedeutung, doch wäre es verfehlt, in diesem Zusammenhang die Sünderin und Büsserin, die Jahrhunderte lang als Identifikationsfigur und Inspirationsquelle gedient hat, ad acta zu legen. In der barocken Tradition der geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab sind Maria von Magdala und Petrus zwei zusammengehörige und vielfach auch gemeinsam auftretende Figuren, die dem Publikum als Beispiel einer erfolgreichen Reue und Buße dienen sollen. Gerade in Werken, die aus einer mystischen Tradition entstanden oder für ein Publikum in einer solchen Tradition geschaffen worden sind, avanciert Maria von Magdala häufig zu der Identifikationsfigur schlechthin. Sie ist dazu besonders geeignet, da sie einerseits Jesus sehr nahestand, andererseits aber nicht ohne Fehler war (wie etwa Maria, die Beatissima Vergine).



*GIOSEFFO, e NICODEMO scoprono il Corpo di CHRISTO.*

*Li altri si piegano à mirarlo.*

Gios: D'addolorarui più solo cercate.

Nic: Ecco, ecco: mirate.

*S. Gio: posa in luoco vicino la Face, e si piega con li altri.*

Sofern das Grab Christi nicht als Steinaltar mitten auf der Bühne errichtet war (was ich nicht annehme) und die Figuren nicht von hinten an diesen herantreten konnten, bedeuten diese Szenenanweisungen, dass der geschändete Leichnam Christi dem Publikum keineswegs gezeigt wurde. Im Gegenteil: Es wird zwar mit textlichen wie szenischen Mitteln (Fackel) alle Aufmerksamkeit auf den Anblick des Leichnams gelenkt, doch verbergen die Figuren den Blick darauf – das unfassbar Schreckliche wird nicht tatsächlich gezeigt. Nicht die besonders drastische Darstellung, sondern die Wirkung auf die Figuren wird im Libretto thematisiert.

A 4	Ahi tormento! Ahi martire! Ahi doglia! Ahi Pena!
{	Gios: E` di Selce chi non piange;
	Nic: Fiero è ben chi non si moue:
	Gios: Aspro è 'l Cor, che non si frange:
A 2	E di Selce chi non piange. [S. 11]

Mit diesem impliziten Fingerzeig, wie die Szene angemessen-andächtig zu rezipieren sei, ist der erste Abschnitt von *Le cinque piaghe di Christo* abgeschlossen, in dem immerhin noch ein wenig Bühnenaktion vorkam. Es beginnt der zweite, meditative Abschnitt, in dem die fünf Wunden in unterschiedlichster Weise interpretiert werden. Die Blume, die der Erzengel Gabriel Maria gab, hatte fünf Blätter, erinnert sich die Beatissima Vergine, der Name Jesus habe fünf Buchstaben, bringt S. Giovanni ein [S. 11]. Nun folgen drei den Wunden an Füßen, Händen und an der Seite gewidmete Passagen – was sehr gut zur oben zitierten Passage zur „Übung Der Rew vnd Leyd vor einem Crucifix“ passt.

Maddalena, die einst die Füße Jesu Christi mit ihrem Haar getrocknet hat, küsst die offenen Wunden und bezichtigt sich selbst in einer Arie, deren Verse „A mè i Chiodi aspri, e rubelli | Si doueano, e non à Te!“ im Libretto dreimal wiederholt werden [S. 12]. Danach geht S. Pietro auf die Hände ein, mit denen das Paradies für die Menschen erschaffen und beim Letzten Abendmahl Brot und Wein in Fleisch und Blut verwandelt worden sind. S. Pietro ist sich seiner Schuld durch die dreimalige Verleugnung bewusst, die er mit den drei Nägeln gleichsetzt. Er klagt über sein ungläubiges und undankbares Herz – und doch: Jesus Christus ist (auch) für ihn am Kreuz gestorben.

Cor infido, cor ingrato,  
 Meritaua esser negato  
 Chi per me se stesso offrì!  
 Per me fù.  
 Così GIESV`

Crocifisso, lacerato,  
 Come adesso 'l miro quì.  
 Meritaua esser negato  
 Chi per me, &c. (S. [13], die beiden Verse werden nochmals wiederholt).

S. Giovanni, der Lieblingsjünger Jesu, der beim Letzten Abendmahl seinen Kopf auf die Brust des Messias gelegt hat, fragt sich, weshalb die Seitenwunde notwendig gewesen sei: Vier Wunden hätten genügt, die Welt habe vier Teile, die Welt sei aus vier Elementen geschaffen, vier Flüsse seien aus dem Paradies geflossen.

Nic: Se quattro fiumi vsairo  
 Dal Paradiso; e 'l Corpo tuo, Signore,  
 E` Paradiso, Mistico, doueui  
 Anche, mio CHRISTO essangue,  
 Da quattro Fonti sol versar il sangue. [S. 14]

Konsens herrscht unter den Figuren, dass Jesus zu viel gelitten hat. Die Schuld daran wird – vor allem aus dem Mund von Maria – „den Juden“ zugeschrieben. Da sich in diesem Libretto – und nicht nur in diesem – auffällig viele derartige Äußerungen finden,<sup>29</sup> erscheint es notwendig, die Frage von Schuld und Schuldzuweisung in dieser Hinsicht etwas differenzierter zu betrachten. Der Grund für das Leiden Jesu Christi liegt nach Auffassung der Figuren in den von jedem Einzelnen begangenen Sünden. Daraus lassen sich auch die Selbstbezeichnungen der Maddalena und des S. Pietro erklären. In diesem Sinne wird teilweise gegen „die Juden“ gewettert, obwohl die zeitgenössischen Christen gemeint sind (dazu passt, dass die Folterknechte von Kalvarienbergen des 17. und 18. Jahrhunderts vielfach zeitgenössische Kleidung tragen).<sup>30</sup> Doch in *Le cinque piaghe di Christo* ist der Fall eindeutig: Hier sind die „Farisei spiettati“ [S. 6 und 17] und die „Perfidi Giudei“ [S. 10 und 15] gewiss nicht dieser allzumenschlichen Gruppe zuzurechnen. Sie sind die unmenschlichen Mörder, die Jesus so zugerichtet haben, wie er nun im Grab liegt. Der ursprünglich auf den römischen Dichter Titus Maccius Plautus zurückgehende Spruch vom Menschen, der dem Menschen ein Wolf sei,<sup>31</sup> wird gewendet und auf Gott bezogen: „E così à chi v' è DIO Lupi voi siete!“ [S. 16].<sup>32</sup>

29 Zur Kritik an „den Juden“, die in den für Eleonore II. verfassten Stücken besonders häufig war, siehe auch KENDRICK, R. L. *Fruits of the Cross*, S. 82–86.

30 Als Beispiel dafür sei *Il sepolcro nell'Orto* von Silvio Stampiglia erwähnt, das mit Musik von Marc'Antonio Ziani 1711 als letztes Werk unter Joseph I. zur Aufführung gelangte. Maria Maddalena spricht dort: „Fù barbaro, fù crudo | Il popol d' Israel, ma più di lui | Cruda, e barbara io fui, | Che ingiuriose, e rie | Uccisero Giesù le colpe mie.“ [S. 6]. Etwas später wird, die Töchter Jerusalems resp. das blinde und undankbare Jerusalem ansprechend, breit die drohende (und im Jahre 70 n. Chr. erfolgte) Zerstörung der Stadt ausgemalt, um die resümierende Forderung an das aktuelle Publikum, das mit Jerusalem resp. seiner Bevölkerung identifiziert wird, zu formulieren: „Deh pentita convertiti a Dio: | È sì pio, | Che ti chiama, e t' aspetta: | Ma se tardi più a tempo non giungi, | Perche lungi | Non è la vendetta.“ [S. 12 f.].

31 T. M. Plautus. *Asinaria*, v. 495: „lupus est homo homini“.

32 Der zeitgenössische Kontext spielte hierfür eventuell auch eine Rolle, immerhin ließ Kaiser Leopold I.

Maria und Maddalena lassen göttliche Guttaten aus dem Neuen und dem Alten Testament vor dem inneren Auge der Anwesenden Revue passieren, und dies in einer Frequenz, die teilweise an die Form von Litaneien erinnert: es werden also nicht einzelne Geschichten erzählt, sondern durch die rasche Abfolge von Schlagwörtern im Publikum Bilder evoziert. Danach mündet die Szene in einen Wechsel von Klage (Maria) und Hoffnung (Maddalena). Während Maria mit zweifachem „Riceuete i baci miei“ Abschied zu nehmen versucht und ihr Leid in Tränen ertränkt, beginnt Maddalena die Wunden als Weg zum Heil auszulegen, als himmlische Schätze. Durch den Anblick der Wunden gelingt es ihr, das weltliche Leben zu beenden und – was implizit angedeutet ist – in ein neues, geistliches Leben einzugehen:

Mad: Piaghe in Voi morì la morte.  
 Strette fur del Ciel le Vie:  
 Chi v' hà aperte, Piaghe pie,  
 Ampie fè del Ciel le Porte.  
 Piaghe in Voi morì la Morte. [S. 17]

S. Pietro beginnt nun mit der Auflösung des Rätsels, weshalb es doch die fünf Wunden brauche: immerhin stünden die fünf Wunden für die fünf Zonen des Himmels. Der irdische Geometer teile einen Fuß in fünf Schritt, wohingegen der göttliche Geometer durch die fünf Wunden den Weg in den Himmel eröffne. Gioseffo erklärt, fünf Brote (und zwei Fische) hätten die Menschen ernährt, die fünf Wunden die Welt gerettet. Nicodemo steuert bei, David habe mit fünf Steinen Goliath getötet, die Hölle sei durch fünf Wunden überwunden worden. Maria äußert selbst an diesem Punkt noch Kritik: Es seien die fünf Sinne, mit denen der Mensch sündige, weswegen Jesus durch fünf Wunden sterben musste – es ist ihre letzte Replik.

Die anderen stimmen in einen großen abschließenden Lobgesang der fünf Wunden ein, in dem diese von Gioseffo und S. Pietro als sicherer Hafen, von Maddalena als Reinigung der Seele – vgl. auch hier die „Übung Der Rew vnd Leyd vor einem Crucifix“ – und als Versicherung der beständigen Treue zu Gott bezeichnet werden. Der Refrain, der auch den Schluss des Stückes bildet, lautet:

Piaghe care, Porte belle,  
 Che ne aprì l' Eterno Amore,  
 Se per Voi entra il mio Core,  
 Salirà sopra le Stelle. [S. 19]

Danach schließen die Figuren das Grab und treten ab („*Coprono il Monumento: e Partono.*“). Diese Szenenanweisung ist von besonderem Interesse, da die Verschließbarkeit des Heiligen Grabes in zahlreichen anderen Stücken zwar implizit vorausgesetzt wird, doch sonst Belege dafür fehlen.

---

1669/1670 die jüdische Bevölkerung aus Wien und Österreich unter der Enns vertreiben.

## **Le cinque piaghe di Christo im Kontext**

Ordnet man *Le cinque piaghe di Christo* in die Reihe der Werke ein, die für eine Aufführung in der Kapelle von Eleonore II. verfasst und vertont worden sind,<sup>33</sup> so zeigt sich eine bemerkenswerte Konzentration auf einzelne Elemente der Passion, die ihrerseits – wie eben die fünf Wunden – in einem produktiven Verhältnis zu gängigen meditativen Frömmigkeitsübungen stehen: einerseits greifen sie darauf zurück, andererseits geben sie für weitere Meditationen einen Impuls. Nur Giovanni Pierelli wählte für *L'Esaltatione del serpente nel deserto* (1668) einen Stoff aus dem Alten Testament. Sonst standen in den aufgeführten Stücken stets bestimmte Personen, Szenen oder Objekte der Passion im Mittelpunkt.

Der bekehrte römische Hauptmann Longinus, der mit seiner Lanze die Seite Jesu Christi durchstoßen hat, ist (nicht nur) in den frühen Jahren mehrfach vertreten: in *La gara della misericordia, e giustizia di Dio* von Camillo Scarano (1661) tritt er auf; in *La fede trionfante* von Antonio Draghi (1662; A. Draghi verfasste das Libretto; Giuseppe Tricarico vertonte es) und *La Conversione di S. Longino* von Giovanni Pierelli (1664 und 1669) ist er der Protagonist; die Lanze selbst – deren legendenumwobenes Original sich als wertvolle Reliquie im Besitz der Habsburger befand (heute in der Schatzkammer der Wiener Hofburg) – war für Nicolò Minatos *La sacra lancia* titelgebend, ein Werk, das 1680 in Prag aufgeführt wurde, als der Kaiserhof dort weilte, während in Wien die Pest wütete.

Minato nahm sich besonders gern einzelner Elemente der Passion an, in *Epitaffii sopra il sepolcro di Christo* (1671) war es die Frage nach einer Inschrift für den Grabstein, in *La corona di spine cangiata in corona di trionfo* (1675) wird die Dornenkrone einer raffinierten Wandlung und Neudeutung unterzogen.<sup>34</sup> Die Bedeutung der Sonnenfinsternis wird in *Il Sole eclissato* (1676) ausgelotet. Nach den fünf Wunden widmet sich Minato im *Li tre chiodi di Christo* (1678) den drei Nägeln, mit denen Jesus Christus ans Kreuz genagelt wurde. Es folgt mit *Il titolo, posto sù la croce di Christo* (1679) ein Stück über die Inschrift am Kreuz, die im Libretto dreisprachig abgedruckt wird. Nach der erwähnten Aufführung von *La sacra lancia* in Prag (1680) und der Wiederholung von *Le cinque piaghe di Christo* (1681) geht es in *Il Terremoto* (1682) um das Erdbeben, das nach dem Tod Jesu Christi die Erde erschütterte – dieses Stück wurde als Einziges auch für Leopold I. in der Hofburgkapelle aufgeführt, und zwar 1687, im Jahr nach dem Tod von Eleonore

33 Die ausführlichste, von 1660 bis 1686 reichende Übersicht bietet KENDRICK, R. L. *Fruits of the Cross*, S. 164–167.

34 „Es handelt sich dabei um eine symbolträchtige Verknüpfung von Inhalten des Weihnachtsfestes mit der Passion Christi. Die aus diesen beiden Evangelien stammenden Personen (La Beatissima Vergine – Maria Maddalena – Longino – Li Trè Rè: Gaspare. Melchiore. Baldasare – L'Angelo Gabriele) wohnen der Verwandlung der Dornenkrone am offenen Grab bei und erfahren deren Bedeutung durch den Erzengel Gabriel. Der Librettist überträgt dabei die verbreitete Exegese von Stationen des Neuen Testaments durch Ankündigungen im Alten Testament auf den Beginn und das Ende der Evangelien, in welchen sich somit rund um das Objekt der Dornenkrone der Zyklus des versprochenen Heils vollendet. Minato erweist sich gerade in solchen Handlungsbögen als der vermutlich gedanklich subtilste und in seiner Metaphorik originellste Textdichter am Wiener Hof des ausgehenden 17. Jahrhunderts.“ (NOE, A. *Literatur*, S. 238). Vgl. N. Minatos *L'Infinità impicciolita* (1677 für Leopold I. verfasst), wo die „Natività di CHRISTO in un Presepe“ als Motiv ebenfalls vorkommt.

II. Der Durst Jesu Christi am Kreuz, der als Durst nach den Tränen der Gläubigen gedeutet wird, und die Tränen selbst bilden das Hauptthema der folgenden drei Werke: *La sete di Christo in croce* (1683), *Le lagrime più giuste di tutte le lagrime* (1684 in Linz) und *La bevanda di fiele* (1685). Im letzten Stück, das Minato für Eleonore II. verfasst hat, *La sorte sopra la veste di Christo* (1686), bilden die Kleider, derer Jesus Christus beraubt wird, den Ausgangspunkt der Gespräche.

Dieser Überblick zeigt schön, dass es in diesen geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab in der Kapelle von Eleonore II. – und das gilt weitgehend auch für die in der Hofburgkapelle gespielten Werke – nicht in erster Linie um eine bestimmte Handlung ging.<sup>35</sup> Auf- und Abtritte sowie die überschaubaren Interaktionen schaffen das Setting, um Reflexionen anzustellen – und im Publikum auszulösen. Welche Assoziationen hervorgerufen wurden, hing von der Ausbildung und der religiösen Praxis des Publikums ab. Die Texte korrespondierten mit gängigen religiös-meditativen Praktiken, weshalb für die Personen, die den höfischen Aufführungen beim Heiligen Grab beiwohnten, angenommen werden darf, dass sie den künstlerisch anspruchsvollen Libretti folgen konnten. Die Voraussetzungen dafür wurden durch Schulbildung – insbesondere durch Lehrer aus dem Kreis der Societas Jesu –, aber auch durch die Lektüre von Büchern wie Giovanni Battista Mannis *La radunanza nobile, e pia della crociera / Hoch=Adeliche Und Gottseelige Versammlung Von Stern=Creutz genandt* sowie die tägliche Gebetspflege geschaffen. Im besonderen Fall von Nicolò Minatos *Le cinque piaghe di Christo* konnte dieses Zusammenspiel anschaulich demonstriert werden. Dass Parallelen gerade zur „Übung der Rew vnd Leyd vor einem Crucifix“ festzustellen sind, verwundert nicht, waren doch die geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab neben der Prozession zum Kalvarienberg nach Hernals oder der Fußwaschung durch die Majestäten (wenngleich nicht ganz so repräsentativ) einer der paraliturgischen Höhepunkte der vorösterlichen Bußzeit. Es ging darum, sich durch Gewissenserforschung, Reue und Buße auf die Sakramente Beichte und Kommunion vorzubereiten – was für katholischen Christen zumindest einmal im Jahr vorgeschrieben war (und nach wie vor ist) und in der Regel in der Karwoche resp. zu Ostern absolviert wurde.<sup>36</sup>

## Bibliography

### Sources

[Anonym:] Ewige Höllen Peyn Jn Figuren vorgestellt / und mit Exempel und Historien erklärt. Erstlich durch R. P. Joannem Baptistam Manni, der Societet JESu Priestern / in Welscher Sprach beschrieben. Jetzo allen verstockten Sündern zur Warnung / und zu gemeinem Heil der Seelen / ins Teutsche gebracht. Mit Röm. Käys. Privilegio, auf keinerley Weiß und Art nicht

35 Von Dramen im engeren Sinne kann nicht gesprochen werden, denn die Handlung ist für das Drama – nicht aber für das Theater – konstitutiv. Aristoteles weist im dritten Kapielt der *Poetik* (1448a-b) darauf hin, dass der Begriff Drama (δρᾶμα) vom Verb für handeln (δρᾶν) hergeleitet wurde.

36 Siehe SCHNITZLER, R. *The Viennese Oratorio*, S. 226 f.

- nachzudrucken. — Sultzbach / Jn Verlegung Johann Hoffmanns Kunst und Buchhändler. Jm Jahr 1676. A-Wn, Sign. 18.J.61 / Leopoldina.
- [Anonym:] Hoch=Adeliche Und Gottseelige Versamblung Von Stern=Creutz genandt. So von Jhr Käyserlichen Mayestät ELEONORA, Verwitibten Römischen Käyserin auffgerichtet / Und erstlich zwar Jhr Königl: Mayestät ELEONORÆ, Regierenden Königin in Pohlen / Ertz=Hertzogin von Oesterreich / in Jtaliänischer Sprach zugeschriben Durch P. Joan: Bapt: Manni, SOC. JESU. Anjetzo aber Denen hierin einverleibten Hoch=Adelichen Frawen=Zimmer zu sondern Nutzen in die Teutsche Sprach versetzt worden Durch einem gemelter SOC. JESV Priester. — Wienn in Oesterreich bey Lepold Voigt / Universität Buchtrucker / Anno 1671. A-Wn, Sign. 43.Z.25.
- [Anonym:] Hoch=Adeliche Und Gottselige Versammlung Von Sterncreutz genannt, So von Jhro Kaiserl. Majestät ELEONORA Verwitibten Römischen Kaiserin aufgerichtet. Auf Jhro K. K. Apostol. Majestät allergnädigste Verordnung. — WJEN, gedruckt bey Johann Thomas Trattnern, K. K. Hof= und N. Oe. Landschaftsbuchdruckern und Buchhändlern. 1760. A-Wn, Sign. \*43.M.17.
- ARISTOTELES: Poetik. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982.
- [MANNI, Giovanni Battista:] La PRIGIONE ETERNA Dell' Inferno. DISEGNATA IN IMMAGINI Et espressa in Essempij AL PECCATORE DVRO DI CVORE DAL PADRE GIO: BATTISTA MANNI Della Compagnia di Giesù. [Vignette.] IN VENETIA, M. DC. LXVI. — Per Bortolo Tramontino. Con Licenza de' Superiori. [1666.] D-Mbs, Sign. Asc. 3028.
- [MANNI, Giovanni Battista:] LA RADUNANZA NOBILE, E PIA DELLA CROCIERA Fondata dalla Sacra, Cefarea, Reale Maestà DELL' IMPERATRICE ELEONORA Descritta, e Dedicata Alla Maestà della REINA di POLONIA ELEONORA Arciduchessa d' Austria, DAL P. GIO. BATTISTA MANNI Della Compagnia di Giesù. — In Vienna d'Austria, PER GIO. VAN GHELEN. A-Wn, Sign. 742720-A.
- [MINATO, Nicolò:] LE CINQUE PIAGHE DI CHRISTO, Rappresentatione Sacra Al SS:<sup>mo</sup> SEPOLCRO Nella Cesarea Capella Della S.C.R.M. DELL' IMPERATRICE ELEONORA. La Sera del Giouedì Santo Dell' Anno M.DC.LXXVII. Musica del S:<sup>r</sup> ANTONIO DRAGHI, Intendente delle Musiche Teatratrale [!] di S.M.C. e M. di Cap: della Maestà della sudetta IMPERATRICE. IN VIENNA D'AVSTRIA, Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S.M.C. [1677.] 18 S. A-Gu, Sign. I 28.921.
- [MINATO, Nicolò:] Le Cinque Piaghe | Di Christo. | «spätere Ergänzung: Del Sg Ant[onio] Draghi | Poes. di Nicolò Minati». 69 S. (Wien, ÖNB, Sign. Mus.Hs. 16.848 / Leopoldina).
- [MINATO, Nicolò:] TUTTE LE RAPPRESENTAZIONI SACRE, FATTE SUCCESSIVAMENTE AL SS. SEPOLCRO DI CHRISTO NELLE CAPPELLE CESAREE NEL GIOVEDÌ, E VENERDÌ SANTO. Poesia del Conte NICOLÒ MINATI, &c. [Vignette] VIENNA D'AUSTRIA. Stampato, e da vendere appresso Gio. Van Ghelen. 1700, S. [313]–330. A-Wn, Sign. \*38.J.133.
- [STAMPIGLIA, Silvio:] LE CINQUE PIAGHE DI CHRISTO, Rappresentatione Sacra Al SS:mo SEPOLCRO Nella Cesarea Capella Della S.C.R.M. DELL'IMPERATRICE ELEONORA. La Sera del Giouedì Santo Dell' Anno M.DC.LXXVII. Musica del S:r ANTONIO DRAGHI, Intendente delle Musiche Teatrali di S.M.C. e M. di Cap: della Maestà della sudetta IMPERATRICE. IN VIENNA D'AVSTRIA, Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S.M.C. [1677.] 18 S. A-Gu, Sign. I 28.921.

## Literature

- CORETH, Anna. *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1959, <sup>2</sup>1982.
- DEISINGER, Marko. Wiener Aufführungen von Oratorien aus Ober- und dem nördlichen Mitteleuropa 1665–1705. Zur höfischen Oratorienpflege unter den Habsburgern Eleonora II. und Leopold I. *Musicologica Brunensia* 49, 2014, Heft 1, S. 43–60.
- FILLAFER, Franz Leander. *Aufklärung habsburgisch. Staatsbildung, Wissenskultur und Geschichtspolitik in Zentraleuropa 1750–1850*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2020.
- GRUBER, Gernot. *Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux*. 1. Teil. Graz, 1972 (= Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 9/1968).
- KENDRICK, Robert L. *Fruits of the Cross. Passiontide Music Theatre in Habsburg Vienna*. Oakland: University of California Press, 2019.
- KITLITSCHKA, Werner. Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carporo Tencallas nördlich der Alpen. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23, 1970, S. 208–231.
- KOVÁCS, Elisabeth. *Der Pabst in Teutschland. Die Reise Pius VI. im Jahre 1782*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1983.
- NOE, Alfred. *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*. Teil 1. *Von den Anfängen bis 1797*. Wien: Böhlau, 2011.
- NOE, Alfred. *Nicolò Minato. Werkverzeichnis*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004 (= *Tabulae Musicae Austriacae* 14).
- ÖZEL, Cigdem. *Ephemere Ausstattungen für die Eucharistieverehrung unter Kaiser Leopold I. Anhand von zwanzig Entwürfen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) im Theatrumuseum zu Wien*. Masterarbeit, Univ. Wien, [2015].
- PAGE, Janet K. Music ‚at the Holy Sepulchre‘ in Viennese Female Convents in the Early Eighteenth Century. In *Sakralmusik im Habsburger Kaiserreich 1619–1740*, hg. von Tassilo Erhardt. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2013 (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 29, Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse 824), S. 231–252.
- PERNERSTORFER, Matthias J. Karfreitagsoratorien des 18. Jahrhunderts im Cistercienserstift Heiligenkreuz. *Analecta Cisterciensia* 68, 2018, S. 187–220.
- PERNERSTORFER, Matthias J. Das geliebte Myrhen=Büschlein. Von Paul I. Esterházy und dem Eisenstädter Kalvarienberg zu den Karfreitagsoratorien des Gregor Joseph Werner. In Martin Czernin (Hg.). *Gregor Joseph Werner (1693–1766). Aspekte seines Lebens*. Eisenstadt, 2020 (= Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland), S. 389–440.
- PERNERSTORFER, Matthias J. „Il mio Christo, il mio cor, l’anima mia!“ Zu den geistlichen Vorstellungen beim Heiligen Grab in der Haupt- und Residenzstadt Wien im 17. und 18. Jahrhundert. [im Druck].
- PERUTKOVÁ, Jana. *Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*. Wien: Hollitzer, 2015 (= *Specula Spectacula* 4).
- PERUTKOVÁ, Jana. Oratorios Performed at the Holy Sepulchre in the Bohemian Lands and Austria in the 18th Century (Part I). Methodological Questions on the Sepolcro in the Period of 1700–1760. *Musicologica Brunensia* 53, 2018, Heft 1, S. 79–96.
- PERUTKOVÁ, Jana. Oratorios Performed at the Holy Sepulchre in the Bohemian Lands and Austria in the 18th Century (Part II). On the Issue of Transferring Sepolcri and the Possibilities of their Semi-Staged or Staged Performance. *Musicologica Brunensia* 53, 2018, Supplementum, S. 337–351.
- PROMINCZEL, Johannes. Die so genannten Sepolcri von Marc’Antonio Ziani. *Musicologica Brunensia* 49, 2014, Heft 1, S. 61–72.

- RENKER, Gustav. *Das Wiener Sepolcro*. Diss. Wien 1913.
- RÖHRICHT, Reinhold. Die Jerusalemfahrt des Herzogs Friedrich von Österreich nachmaligen Kaisers Friedrich III. von Deutschland. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 23, 1891, S. 26–41.
- SCHACHINGER, Anton. Die Auswirkungen des Türkeneinfalles von 1683 in Hietzing. Zugleich eine Häusergeschichte vom 17.–19. Jhdt. *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich* NF 34, 1958–1960, S. 180–225.
- SCHLÜNZ, Britt. Ästhetik des Schreckens. Zur drastischen Mission des Ordens der Claretiner. *Zeitschrift für Ideengeschichte* XV, 2021, Heft 1, S. 85–100.
- SCHNITZLER, Rudolph. The Viennese Oratorio and the Work of Lodovico Ottavio Burnacini. In *L'Opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. A cura di Maria Teresa Muraro. Firenze: Olschki, 1990, S. 217–237.
- SEIFERT, Herbert. *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1985 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25)
- SEIFERT, Herbert. *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hg. von Matthias J. Pernerstorfer. Wien: Hollitzer, 2014 (= Summa Summarum 2).
- SEIFERT, Herbert. Das Sepolcro – ein Spezifikum der kaiserlichen Hofkapelle. In *Die Wiener Hofmusikpelle III: Gibt es einen Stil der Hofmusikpelle?*, hg. von Hartmut Krones, Theophil Antonicek und Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher. Wien: Böhlau, 2011, S. 163–173; wieder abgedruckt in H. Seifert. *Texte zur Musikdramatik*, S. 783–790.
- SLOUKA, Petr. *Hudebnědramatické dílo Johanna Heinricha Schmelzera (1620/23–1680)*. Diss., FF MU, Brno 2019.
- SMITHER, Howard E. *A history of the oratorio*. Vol. 1: *The oratorio in the baroque era. Italy, Vienna, Paris*. Vol. 2: *The oratorio in the baroque era. Protestant Germany and England*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977 und 1988.
- SPÁČILOVÁ, Jana. Unbekannte Brünner Oratorien neapolitanischer Komponisten vor 1740. *Musicologica Brunensia* 49, 2014, Heft 1, S. 137–161.
- TELESKO, Werner. Die Kreuzreliquie in der Wiener Hofburg und die Gründung des Sternkreuzordens – Zur Kreuzverehrung der Habsburger in der Frühen Neuzeit. In Carla Heussler und Sigrid Gensichen (Hgg.). *Das Kreuz. Darstellung und Verehrung in der Frühen Neuzeit*. Regensburg: Schnell + Steiner, 2013 (= Regensburger Studien zur Kulturgeschichte 16), S. 194–216.
- TELESKO, Werner. The Pietas Austriaca. A political myth? On the Instrumentalisation of Piety towards the Cross at the Viennese Court in the Seventeenth Century. In Herbert Karner, Ingrid Ciulisová und Bernardo J. García García (Hgg.). *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400–1700: Between Cosmopolitanism and Regionalism*. Heidelberg: arthistoricum.net, 2016 (2014) (= PALATIUM e-Publications 1), S. 159–180.
- WEILEN, Alexander von. *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*. Wien: Hölder, 1900 (= Schriften des Österreichischen Vereins für Bibliothekswesen).
- ZIERL, Antonia. *Kaiserin Eleonore und ihr Kreis. Eine Biographie (1436–1467)*. Diss. Univ. Wien, 1966.
- ZLABINGER, Eleonore. *Lodovico Antonio Muratori und Österreich*. Innsbruck: Österreichische Kommissionsbuchhandlung, 1970 (= Veröffentlichungen der Universität Innsbruck 53 / Studien zur Rechts-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte 6).



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as image or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.



