

Fukač, Jiří

Die Oratorienaufführungen bei den Prager Kreuzherren mit dem roten Stern als Typ lokaler Musikfeste

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1994, vol. 43, iss. H29, pp. [69]-89

ISBN 80-210-1285-4

ISSN 0231-522X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112131>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

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

JIŘÍ FUKAČ

DIE ORATORIENAUFFÜHRUNGEN BEI DEN PRAGER KREUZHERREN MIT DEM ROTEN STERN ALS TYP LOKALER MUSIKFESTE

Wie paradox es uns auch vorkommen mag, so hielten einige Vertreter der allmählich heranreifenden modernen heimischen Musikgeschichtsschreibung Prag lange für eine Musikstadt, deren Charakter überwiegend durch den Zeitgeist der Romantik gekennzeichnet wird: die dort so auffälligen Kulturmuster des 18. Jahrhunderts wurden also von jenen Musikhistorikern kaum ernst in Betracht gezogen. Verständlicherweise neigten zu jener Sicht Forscher wie Otakar Hostinský und Zdeněk Nejedlý, die zu direkten Zeugen und darüber hinaus zu leidenschaftlichen Exegeten des merklichen Aufschwungs der tschechischen hoch- und späromantischen Nationalmusik wurden. Auf eine nostalgischere Weise betonten allerdings das romantische Gepräge des Prager Kulturtypus auch die eher mit der „utraquistischen“ (d. h. noch gemeinsamen deutsch-tschechischen) Landestradiation sich befassenden deutschsprachigen Autoren, wie es z. B. die Betitelung der Schrift „Das romantische Musik-Prag. Charakterbilder“ (Saaz 1914) von Rudolf Freiherr Procházka beweist.

Für eine solche Einseitigkeit hat es übrigens vor und um 1900 auch methodologische Gründe gegeben. Immer noch wurde die Musikgeschichte als „Defilee“ großer Namen und wichtiger Begebenheiten aufgefaßt, wobei eben die Prager Musikszene des 18. Jahrhunderts sowohl von den heimischen als auch manchen ausländischen Forschern als Terrain angesehen wurde, wo derartige Phänomene – mit der Ausnahme einiger operngeschichtlicher Tatbestände – nicht gerade häufig vorgekommen waren. Und so befaßte man sich immer aufs Neue mit dem Thema „Mozart in Prag“, hie und da erwähnte man die Prager Jahre Glucks, z. T. galt auch die Prager Aufführung der Krönungsoper „Costanza e Fortezza“ von Fux (1723) als unvergeßliche Sternstunde. Ein homogenes Bild der Prager Musikkultur des 18. Jahrhunderts hat freilich auf diesem Wege nicht entstehen können, besonders wenn es in der erwogenen Zeit noch an Versuchen fehlte, die Prager Kleinmeisterfiguren zu „heroisieren“. Der böhmischen kulturorientierten Landeskunde waren zwar solche Tendenzen schon früher ei-

gen (den besten Beweis stellt G. J. Dlabáčs dreibändiges „Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien“ dar, das 1815 in Prag erschien), in der modernen Musikforschung kamen sie aber nur selten und relativ spät zum Vorschein. So hat man z. B. erst nach 1900 begonnen, sich wissenschaftlich für Josef Mysliveček zu interessieren. Von Dresden aus versuchte dann Otto Schmid, den Minoritenmusiker Bohuslav Matěj Černohorský als führende Person einer wahren Kompositionsschule zu schildern¹ (offensichtlich wurde er dabei durch die Bemühung des erwähnten Forschers Procházka inspiriert, Böhmen als ein Land anzusehen, das in der Zeitspanne 1700–1850 zur Herausbildung spezifischer Musikschulen beitragen sollte²), just diese Vermutung hat sich aber als irrtümlich erwiesen.

Zu einer wesentlichen Wandlung der musikwissenschaftlichen Optik kam es erst dank der nach 1900 sich durchsetzenden Denkart, die den Nachdruck auf die musikhistorische Relevanz der Kunst- bzw. Lebensstile gelegt hat. Nicht die schon früher anerkannte Stil-Originalität einzelner großer Komponisten, sondern vielmehr die kulturbildende Rolle der sog. Epochenstile wird nun akzentuiert, was auch den „Kleinmeistern“ und „provinziellen Begebenheiten“ eine größere Bedeutung verleiht. Die Musikentwicklung des 18. Jahrhunderts mit ihren reichen stilistischen Durchkreuzungen wird daher auf einmal zu einem hochinteressanten Forschungsgegenstand und eben Prag oder Böhmen, ja die böhmischen Länder überhaupt, scheinen in Bezug darauf vieles anzubieten. Mehrere einheimische Forscher, die der neu auftretenden Generation angehören, setzen sich speziell mit der lokalen Musikgeschichte des 18. (bzw. auch des 17.) Jahrhunderts auseinander: der in Prag und Berlin ausgebildete Musikwissenschaftler Vladimír Helfert befaßt sich seit 1908 mit Jiří Benda und bald auch mit den „barocken“ Schloßkulturen³; Emil Axman macht gleichzeitig die Öffentlichkeit auf die sog. „mährischen Kleinopern“ aufmerksam; Paul Nettel widmet sich differenten Fragen und publiziert schließlich seine derartigen Forschungsergebnisse unter dem Titel „Musik-Barock in Böhmen und Mähren. Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte“ (Brünn 1927); Emilián Trolda wird bereits um 1915 zum besten Kenner der lokalen Kirchenmusik, über die er auch in seinen deutschsprachigen Studien referiert⁴; konsequent bemüht sich dann Otakar Kamper (ähnlich wie Trolda ein Laie in der Musikwissenschaft), in seiner Schrift „Hudební Praha v XVIII. věku“ (Prag 1936) ein imponantes Bild der gesamten Prager Musikkultur des 18. Jahrhunderts aufzuwerfen.

¹ Vgl. O. S c h m i d t, *Die böhmische Altmeisterschule Czernohorskys und ihr Einfluß auf den Wiener Klassizismus* (Dresden 1901).

² Dazu siehe R. Q u o i k a, *Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren* (Berlin 1956, S. 91).

³ Vgl. H e l f e r t s Schriften „*Hudební barok na českých zámcích*“ (Praga 1916) und „*Hudba na jaroměřickém zámku*“ (Praga 1924).

⁴ Vgl. *Tote Musik* (*Musica Divina* 7, 1919); *Prager Kirchenmusik im Zeitalter des Barock* (in: Hundert Türme, Prag 1929, S. 63–80).

DIE ORATORIENAUFFÜHRUNGEN BEI DEN PRAGER KREUZHERREN
MIT DEM ROTEN STERN ALS TYP LOKALER MUSIKFESTE

In einer relativ kurzen Zeit hat sich also die auf die Musik des 18. Jahrhunderts eingehende einheimische Forschung scharf profiliert und laut artikuliert. Die den erwähnten Forschern vorschwebende Auffassung des Musikstils hatte dabei nur wenig mit der 1911 formulierten Adlerschen Konzeption zu tun: vielmehr ähnelte sie damaligen Versuchen, in der Musikentwicklung direkte Parallelen zu Kunststilbegriffen „Barock“ – „Klassizismus“ (bzw. „Vorklassik“ – „Klassik“) zu finden. Das musikalisch applizierte Lehnwort „Barock“ trat sogar in Helfertsschen Schriften vor seiner von Curt Sachs im Jahre 1919 unternommenen „Legitimierung“ auf und was die Tendenz angeht, die böhmisch-mährische Keime der „Vorklassik“ bereits in der um 1730 herrschenden Entwicklungslage zu finden, so wurde sie durch den zeitgenössischen Streit um die Priorität der Mannheimer Schule oder des Wiener Komponistenkreises hervorgerufen⁵.

Jedenfalls scheinen jene Musikhistoriker mit der Vorstellung des gipfelnden wie ausgehenden Barocks fasziniert gewesen zu sein (was damals auch der Fall mehrerer böhmischer Historiker der Literatur und der bildenden Künste war). Bei Trola und Kamper hing dies u. a. mit ihrer Neigung zum Katholizismus zusammen, aber auch dem eher freidenkerisch eingestellten Fachmann Helfert fehlte es nicht an emotional gefärbter Einfühlung in das bunte Kulturambiente eines Jahrhunderts, das angeblich zum letztenmal große „Universalstile“ darzubringen mußte. Mit einem emphatischen heuristischen Einsatz werden also Realien entdeckt und Situationen rekonstruiert, die sich auf ästhetische Normen des noch vor kurzem fast ignorierten Zeitalters zurückführen lassen, u. a. auch die pompösen Feste adeligen und kirchlichen Charakters. Mit einer überzeugenden Plastizität schildert Kamper in diesem Geist alle Aktivitäten, die das Prager Musikgeschehen ausmachten, während Helfert zur lückenlosen Rekonstruktion des Musikwesens einer mährischen Provinz beitragen will. Und es werden auch konkrete individuelle wie institutionelle Träger dieses bunten Geschehens und stilgebundenen Lebens identifiziert. Manchmal geht es zweifellos um Entdeckungen unbekannter (historisch „verborgener“) Phänomene. Oft haben wir da aber mit Fakten zu tun, deren Bedeutsamkeit schon in der älteren Literatur klar erwähnt, ja stark betont wurde und die nun bloß – dank der veränderten musik-historiographischen Optik – aufs Neue transparent gemacht werden sollen: just so verhielt es sich auch mit den Prager Kreuzherren mit dem roten Stern und ihrer berühmten (den großen Zeitraum 1724–82 erfüllenden) Pflege des Oratoriums.

* * *

⁵ Mit der tschechischen Teilnahme an jener heftigen Diskussion habe ich mich im Aufsatz „*Mannheimská otázka po sedmdesáti letech*“ (Die Mannheimer Frage nach siebenzig Jahren) (Opus musicum 4, 1972, Nr. 8–9, S. 232 – 238, Nr. 10, S. 289–297) gründlich befaßt.

Im anonymen, allen Fachleuten des 19. Jahrhunderts leicht zugänglichen Aufsatz „Über den Zustand der Musik in Böhmen“, der im Jahre 1800 in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung erschien, sind nämlich folgende Worte zu lesen: „Unter allen Stiftern haben sich in vorigen Zeiten die Kreuzherren an der Brücke durch ihre Musikunterstützung am meisten ausgezeichnet. Sie versammelten nicht nur die besten Tonkünstler von Prag in ihrem Chore; sondern liessen selbst große Meister aus Italien zur Bildung ihrer Sänger, und Vervollkommnung der Musik nach Prag kommen. Aus ihrer Schule sind auch die meisten nun berühmten Tonkünstler hervorgegangen. Sie unterhielten 8 Chorknaben, die vortreffliche Sänger waren, oder später geworden sind; ihre Musiker waren zahlreich und vortrefflich. Sie führten oft die berühmtesten Oratorien am Charfreitage in der Kirche, oder bei andern Gelegenheiten im Konventsaae auf. Alles dieses hat nun aus den angeführten Ursachen aufgehört, und wenn gleich durch die Bemühung Praupners die Musik des Kreuzherrenchors die beste in Prag ist, so ist doch aller Glanz, aller Wetteifer, alle Unterstützung verschwunden!“⁶

Dieser Text stellt eine an die um 1800 bestehende gelehrte Öffentlichkeit (sprich: an die musikalischen Fachkreise Mitteleuropas) gerichtete Charakteristik jener Musik- und Oratorienpflege dar, die es bei den Kreuzherren mit dem roten Stern in Prag im Zeitalter des Barocks sowie auch der Klassik gegeben hat. Bekanntlich zählt diese Aussage zu der Gruppe solcher damaligen, sowohl von einheimischen als auch von auswärtigen Autoren verfaßten Äußerungen, deren Ziel es war, Berichte über das „Musikland Böhmen“ darzubringen⁷. Unter den „angeführten Ursachen“ versteht der Autor des Aufsatzes eben den von ihm (sowie auch von vielen um 1800 wirkenden, im Prinzip aufklärerisch denkenden, jedoch die aktuelle kulturelle Lage des Landes kritisch beurteilenden patriotischen Repräsentanten der Kultur Böhmens) negativ empfundenen Untergang des traditionellen (heute würden wir sagen: barocken) Kultur- und Musikwesens, einen Vorgang also, dem die angebliche Beschädigung der böhmischen Musikalität und deren Ruhms zu verdanken sei⁸.

Das Musikwesen der Prager Kreuzherren wird in der zitierten Aussage eher retrospektiv beschrieben: sein Gipfelpunkt tritt da als das Gewesene dar. Den Fachleuten wurde aber viel früher, nämlich bald nach dem Jahre 1770, eine ak-

⁶ Siehe Allgemeine musikalische Zeitung 2, 1799/1800 Nr. 30, S. 518–519.

⁷ Vgl. beispielsweise die begeisterte Charakteristik der böhmischen Musikalität, des hiesigen Kammerstils und des „ganz eigenen Geschmacks“, zu dem es keine vergleichbaren Parallelen „in ganz Deutschland“ gebe, in Chr. F. D. S c h u b a r t s Schrift „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ aus dem Jahre 1784 (neue Herausgabe Leipzig 1977, S. 86). In Böhmen begann man damals sogar, die eigene Musikkultur als eine der besten „deutschen Schulen“ aufzufassen, wodurch auch die Prager Mozart-Rezeption stark motiviert wurde (siehe R. P r o c h á z k a, *Mozart in Prag*, Prag 1892, S. 28–29).

⁸ Zu dieser spezifischen Lage des kritischen Bewußtseins vgl. J. F u k a č, *Zum Werdegang der Nationalmusik in böhmisch-tschechischem Kulturraum* (in: P. Andraschke – E. Spaude, Hrsg., *Welttheater. Die Künste im 19. Jahrhundert*, Freiburg i. B. 1992, S. 66–75).

DIE ORATORIENAUFFÜHRUNGEN BEI DEN PRAGER KREUZHERREN
MIT DEM ROTEN STERN ALS TYP LOKALER MUSIKFESTE

tuelle Nachricht über das Niveau jener Kultur adressiert (auch wenn da die Oratorienpflege nicht buchstäblich erwähnt worden ist), deren Autor der „reisende“ Musikbeobachter und –historiker Charles Burney war. In dem mit Prag sich befassenden Kapitel seines „Tagebuches“ wird u. a. folgendes behauptet:

„Seger ist Organist bei den Kreuzherrn in Prag. Gaßmann sagte mir, ich sollte ihm aufsuchen, indem er der beste Spieler in der Stadt sei. Ich hatte eine lange Unterredung mit ihm und fand, daß er sowohl ein artiger Mann als ein vortrefflicher Spieler war. Er weiß noch, wie Tartini und Vandini vor fünfzig Jahren zu Prag waren, und scheint mit den Charakter und Werken aller großen Musiker in Europa sehr wohl bekannt zu sein.

Ich erfuhr von ihm, daß in dem Kloster zum Heiligen Kreuze, wobei er als Organist steht, drei oder vier Knaben angenommen sind, welche aus Landschulen hieherkamen und vortrefflich singen; ihre Stimme, ihre Triller sind schön und ihr Geschmack und Ausdruck sehr gut. Ich kam einen Tag zu spät nach Prag, sonst hätte ich eine Musik in dieser Kirche hören können“⁹.

So wird die Tatsache bestätigt, daß die Musikkultur der Kreuzherren zu jener Zeit noch sehr lebendig war und in Mitteleuropa einen guten Ruf hatte. Burney selbst fühlt sich gezwungen, das technische Niveau der Aufführungspraxis positiv zu schätzen. Indirekt wird auch die italienische Orientierung des Musikwesens erwähnt: nach Burneys Behauptung war es ihm nicht möglich, mit seinem Prager Gesprächspartner deutsch zu kommunizieren – „Herr Seger sprach jedoch italienisch“¹⁰.

* * *

Trotz diesen Aussagen, die sich in fachlich relevanten und der späteren Musikforschung zur Verfügung stehenden Texten befinden, mußte das Kreuzherren–Musikwesen erst in den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts durch die erwähnten tschechischen Musikhistoriker wiedererkannt werden. Viele Details hat E. Troida entdeckt. Auf Grund einiger Textbücher, die sich in der Musiksammlung des Stiftes Strahov in Prag befanden und die Zeitspanne 1724–41 dokumentierten, äußerte V. Helfert die Ansicht, daß die Kreuzherren nebst den Jesuiten als die Hauptträger der Prager Oratorienpflege anzusehen sind¹¹. Bald danach veröffentlichte O. Kamper in der Schrift „Hudební Praha v XVIII. věku“ ein viel ausführlicheres Verzeichnis der bei den Kreuzherren 1724–82 aufge-

⁹ Siehe Ch. Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1770–1772* (Nachdruck der Ausgabe Hamburg, Bode 1772, Wilhelmshaven 1980, S. 347).

¹⁰ Dasselbst.

¹¹ Siehe V. Helfert, *Jiří Benda I* (Brno 1929, S. 54–56).

fürhten Oratorien¹² und außerdem versuchte er, die gesamte Musikgeschichte dieses Ordens im Aufsatz „Hudba v řádu. Pražský hudební archiv“ zu beschreiben, der in dem anlässlich des 700jährigen Existenz der Kreuzherren bearbeiteten Gedenkbuch erschien¹³. Das so skizzierte Bild wurde dann weiter präzisiert. Vladimír Němec rekonstruierte die Reihenfolge der bei den Prager Kreuzherren wirkenden Chorregenten und Organisten¹⁴, Jan Němeček gliederte solche Fakten in seine Erörterung der böhmischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ein¹⁵ und dem Autor dieses Aufsatzes ist es gelungen, anhand eines gefundenen Musikinventars und weiterer Forschungen die Kreuzherren–Musikkultur relativ komplex zu erörtern¹⁶. Im Lichte aller bisherigen Deutungen läßt sich das Musikwesen des Ordens folgendermaßen in aller Kürze schildern:

Die Kreuzherren mit dem roten Stern entstanden zwar 1233–52 in Prag unter der Patenschaft der erst 1989 heiliggesprochenen Agnes als ein typischer Spitalorden, dennoch bekamen sie recht bald bestimmte Attribute eines Ritterordens (als „ordo militaris“ wurden sie auch vom Kaiser Leopold I. 1697 bestätigt). Als der einzige mittelalterliche Kirchenorden böhmischer Herkunft spielten sie immer (ganz merklich in der Ära der Reformation und der auftretenden Gegenreformation) eine besondere Rolle, indem sie die zwischen Kirche und „Nation“ bestehenden Spannungen milderten. Zu ihrem Zentrum wurde das Stift „ad pedem pontis“ (die Altstadt–Seite der späteren Karlsbrücke), dessen Kirche (St. Franziskus Seraph) im Barock prächtig ausgebaut wurde (Architekt Johann B. Mathei, der angeblich aus Rom nach Prag gekommen ist). Die Stifter, Propsteien, Spitäler und Pfarrämter der Kreuzherren wurden hauptsächlich in West– und Südböhmen gegründet, weiter auch in Mähren (Pöltenberg bei Znaim), Schlesien (Breslau und Umgebung), Ungarn (Preßburg) und schließlich sogar in Wien¹⁷. Seit dem 15. Jahrhundert wurden in mehreren Kreuzherrenkirchen Orgeln gebaut, um 1660 scheint eine neue Musikaliensammlung der Prager Kirche angelegt worden zu sein. In Prag stand den Kreuzherren keine spezifisch musikbezogene Stiftung („Foundation“) zur Verfügung, der Orden selbst unterstützte aber begabte Studenten zugunsten seiner Musikaktivität. Eine interessante Musikkultur hat sich fast parallel in der Kreuzherren–Propstei Pöltenberg (Hradiště sv. Hipolyta) herausgebildet¹⁸ und seit 1738 – sozusagen noch im Zeichen des

¹² K a m p e r s zitiertes Buch, S. 251–253.

¹³ O. K a m p e r, *Hudba v řádu. Pražský hudební archiv* (in: *Kniha památní na sedmisetleté založení českých křižovníků s č. hv. (1233–1933)*, Praha 1933, S. 189–208).

¹⁴ V. N ě m e c, *Pražské varhany* (Praha 1944, S. 89–90, 135, 248–249).

¹⁵ J. N ě m e č e k, *Nástin české hudby XVIII. století* (Praha 1955).

¹⁶ J. F u k a č, *Křižovnícký hudební inventář. Příspěvek k poznání křižovnícké hudební kultury a jejího místa v hudebním životě barokní Prahy* (Diplomarbeit, 2 Teile, Brno 1959).

¹⁷ Siehe die zitierte Schrift „Kniha památní...“, weiter dann F. J a k s c h, *Geschichte des ritterlichen Ordens der Kreuzherren mit dem roten Sterne* (Prag 1904).

¹⁸ Näher siehe J. F u k a č, *Hudba na Hradišti. Příspěvek k problematice moravského hudebního baroka* (in: *Podyjí, Znojmo 1958*, S. 27–32, 45–47, 57–59, 74–76, 90–92, 100–102, 125–128).

DIE ORATORIENAUFFÜHRUNGEN BEI DEN PRAGER KREUZHERREN
MIT DEM ROTEN STERN ALS TYP LOKALER MUSIKFESTE

dominierenden Reichsstils – wurde auch die dem Heiligen Karl Borromäus geweihte Kirche in Wien zu einer Stätte der durch die Kreuzherren getragenen Musikpflege¹⁹.

In der Pöltnerberger Bibliothek habe ich dann im Jahre 1956 ein handschriftliches Musikinventar ohne Titelblatt gefunden: auf Grund der Inhaltsanalyse wurde es als Katalog der Prager Sammlung identifiziert, der in den Jahren 1737–38 niedergeschrieben worden war (zum Impuls für die Katalogisierung wurde offensichtlich die Tatsache, daß es den Kreuzherren gelungen ist, die große und wertvolle musikalische Privatsammlung des verstorbenen St. Veit-Chorregenten Christoph Karl Gayer zu gewinnen). Im Moment der Katalogisierung befanden sich in der Kreuzherren-Sammlung 2933 kirchenmusikalische Werke, im Jahre 1759, als das Inventar infolge einer Abtransportierung nach Pöltnerberg aufhörte, seinem ursprünglichen Zweck in Prag zu dienen, insgesamt 3014 Stücke, wobei es fast ausschließlich um die Musikproduktion des Hoch- und Spätbarocks ging. Von 258 vertretenen identifizierbaren Autoren sind 119 Komponisten italienischen Ursprungs, demgegenüber lassen sich da nur etwa 70 Repräsentanten des deutschsprachigen Raums und des Kulturkontexts der böhmischen Länder finden. Die Sammlung zählte damals zu den größten mitteleuropäischen Musikbibliotheken überhaupt und unterschied sich mit ihrer „Weltorientierung“ von den meisten kirchlichen Musiksammlungen böhmischer und mährischer Provenienz²⁰. Die Prager Kirche ist außerdem als Wirkungsstätte wichtiger Musiker anzusehen. In bestimmten Funktionen (als Chorregenten, Organisten, Instrumentalisten usw.) traten da im 17. Jahrhundert Daniel Rasenius (aus Halle), Johann Adam Lavetius und Nikolaus Franz Xaver Wentzely²¹ auf, um 1700 der im Palestrinastil (konsequent a cappella) komponierende Universitätsprofessor Johann Adam Besnecker²² (zu derselben Zeit scheinen die Prager Kreuzherren auch einen starken Kontakt zu Johann Kaspar Ferdinand Fischer gehabt zu haben), im Laufe des 18. Jahrhundert dann Franz Ludwig Poppe, Daniel Milčinský, Johann Michael Angstenberger, Franz Joseph Dollhopf, Joseph Bleylebel, die Italiener Nicolo Cecherini und Biagio Campagnari, Josef Ferdinand Norbert Seger (Organist in den Jahren 1745–82), Jan Evangelista Antonín Koželuh und Václav Josef Praupner. Oft ging es also

¹⁹ Vgl. Th. Antonicek, *Das Musikarchiv der Pfarrkirche St. Karl Borromäus in Wien* (Wien 1968, S. 11–14); F. W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740)* (München – Salzburg 1977, s. 9–10, 51 ff.).

²⁰ Vgl. J. Fukač, *Tschechische Musikinventare. Zur Frage der komplexen Bearbeitung historischer Musikverzeichnisse* (in: *Tschechische Musikwissenschaft – Geschichtliches*, Praha 1966, S. 43–44).

²¹ Wentzely (auch Wencelius genannt) ist als Repräsentant eines spezifischen heimischen Stils („stylus Germanico-Boemicus“) bekannt. Vgl. J. Smolka, *Hudba českého baroka* (Praha 1989, S. 26).

²² Siehe J. Fukač, *Archaische Tendenzen in der Prager Barockmusik um das Jahr 1700* (in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* 14, 1965, Reihe F 9, S. 93–105).

um die maßgebenden Repräsentanten des Prager Musiklebens²³. Auch im 19. Jahrhundert waren mit der Musik des Prager Kreuzherren wichtige Persönlichkeiten verknüpft, z. B. Jan Nepomuk Škroup, Josef Krejčí, Jan Nepomuk Maýr und kurz auch Antonín Dvořák, als Vokalisten der erwähnten „eigenen Studenten–Stiftung“ Josef Lev (später ein berühmter Sänger) und der künftige Violinpädagoge Otakar Ševčík, vor allem aber Johann Nepomuk Emanuel Mayer, der als Mitglied des Ordens in Prag, Wien und Znaim (Pöltenberg) tätig war und als Palestrina–Forscher bekannt wurde (siehe seine Abhandlung „Missa papae Marcelli“, Prag 1878).

* * *

Dieser kurzen Charakteristik läßt sich u. a. auch die Überzeugung entnehmen, daß sich die zitierten älteren Aussagen (Burney, Allgemeine musikalische Zeitung) mit dem Prager Kreuzherren–Musikphänomen sachlich auseinandergesetzt haben. Und die neueren Forschungen haben auch bestätigt, daß die von diesem Orden getragene Oratorienpflege originell gewesen war.

Es fragt sich nun, wie die Kreuzherren–Musik mit dem Problem des Festlichen zusammenhing und ob die Oratorienaufführungen wirklich für lokale Musikfeste sui generis zu halten sind: die authentischen Aussagen lobten zwar das Niveau des erwogenen Musikwesens, diesen Aspekt erwähnten sie jedoch nicht. Um den gesuchten Zusammenhang festzustellen, müssen wir an jene spezifische Funktion herangehen, die der Prager, ja der gesamten böhmischen Kirchenmusik im barocken Zeitalter zufiel. Die tschechische Fachliteratur hat sich mit diesem Thema mehrmals befaßt²⁴ und bietet uns die folgenden Argumentationen an:

– Die seit jeher bestehende funktionale Verknüpfung musikalischer Darbietungen mit dem Phänomen „Festlichkeit“ hat im Barock einen ihrer historischen Höhepunkte erreicht²⁵, wobei die Regierungszeit Karls VI. in dem von dem

²³ E. Trollda (*Tote Musik*, a. a. O., S. 173) ist z. B. der Meinung, daß Wentzely und Poppe um 1700 die besten Prager Komponisten waren.

²⁴ Zu nennen wären da vor allem die folgenden Arbeiten: die in der Anmerkung 4 zitierten Studien von E. Trollda, O. Kampaer, *Hudební Praha v XVIII. věku* (Praha 1936), J. Němeček, *Nástin české hudby XVIII. století* (Praha 1955), J. Fukač, *Křížovnický hudební inventář I* (Diplomarbeit, Brno 1959, besonders S. 38 ff., 46 ff., 190 ff.), J. Černý – J. Kouba – V. Lébl – J. Ludvová – Z. Pilková – J. Sehnal – P. Vít, *Hudba v českých dějinách* (Praha² 1989, S. 147 ff.).

²⁵ Vgl. E. Maigne, *Les fêtes en Europe au XVIIe siècle* (Paris 1934); J. Pieper, *Intune with the World. Theory of Festivity* (New York 1965); J. Duvignaud, *Fêtes et Civilisations* (Paris 1974). F. Checa Cremades – J. M. Morán Turina, *El Barroco* (Madrid 1982); J. Válka, *Manýrismus a baroko v české kultuře 17. a 18. století* (in: *Studia comeniana et historica* 19, VIII/1978, S. 155–213). J. Válka – M. Štědroň, *Svátky a slavnosti v dějinách kultury* (Opus musicum 17, 1985, Nr. 10, S. 289–297). J. Fukač, *Hudba slavností – slavnosti hudby* (Opus musicum 18, 1986, Nr. 5, S. 129–132).

DIE ORATORIENAUFFÜHRUNGEN BEI DEN PRAGER KREUZHERREN
MIT DEM ROTEN STERN ALS TYP LOKALER MUSIKFESTE

Reichsstil durchdrungenen Kulturraum, dessen Teil auch die böhmischen Länder waren, dieser Tendenz besondere Züge zu verleihen wußte. – Die an Hof (bzw. Kammer), Kirche und Theater gebundene Barockmusik erfüllte ihre festliche Funktion in jedem dieser Bereiche spezifisch. Prag war allerdings seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts keine kaiserliche bzw. königliche Residenzstadt mehr und auch das Kulturleben an den böhmischen adeligen Höfen blieb infolge des 30jährigen Kriegs ziemlich lange reduziert (eine merklichere Kontinuität der höfischen Kulturen hat es in Mähren gegeben). Das Opernwesen – von einzelnen früheren Aufführungen abgesehen – entwickelte sich erst seit Antonio Lottis Gastspielen (1718–20), der Krönung (1723), und der Tätigkeit des Sporckschen Theaters (1724), ziemlich spät begann auch die private, geschweige denn die öffentliche Konzertpflege gemischten adelig–bürgerlichen Typs sich zu formieren. Unter diesen Umständen stellte die Musik der Kirchen und Stifter die einzige tragfähige Ebene dar, in der manche (darunter auch die mit der barocken Festlichkeit zusammenhängenden) Sendungen der anderen Bereiche z. T. substituiert werden konnten.

– Die Gegenreformation, zu deren Stützpunkten vor allem die Jesuitenkollegien wurden, hat auf Kirchenfeste differenten Typs und Ranges (vom prachtvollen Gottesdienst bis zu der eher als Massenkulturerscheinung aussehenden Prozession hin) wie auf ihre musikalische Ausstattung besonders nach dem Jahr 1620 einen großen Nachdruck gelegt. Sonst – ähnlich wie im Fall der Oper – hingen die wichtigsten Prager Aufführungen der festlichen Kirchenmusik (Messen, Te Deum) mit den Ankünften des die Hauptstadt Böhmens hie und da besuchenden Wiener Hofes zusammen. In den 70–er Jahren des 17. Jahrhunderts kamen so mehrchörige Kompositionen zur Geltung (mehrchörig hat in Prag auch Vincenzo Albrici komponiert, dessen Werke reichlich bei den Kreuzherren vertreten waren). In den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts gab es dann eine immense Anhäufung der festlichen kirchenmusikalischen Aufführungen (oft unter dem Transparent einer „Italianisierung“ des Geschmacks). Und das dichte Netzwerk der Prager Kirchen und Klöster stellte hinsichtlich solcher Aktivitäten ein Milieu dar, wo man just so seine Macht und Pracht beweisen konnte, so daß sich die einzelnen Institutionen verpflichtet fühlten, ihre diesbezügliche Konkurrenzfähigkeit um jeden Preis zu erhalten, ja permanent zu steigern. Besonders stark wurde das Kirchenmusikwesen durch die Selig- und Heiligsprechung des im Barock etablierten Landespatrons Johann von Nepomuk (1721, 1729) gefördert: man kann sagen, daß es sich um eine Analogie zur Einwirkung der Krönungsfeste 1723 auf das Aufblühen des Prager Opernwesens handelte. Auch bei den Kreuzherren lassen sich Momente feststellen, die zur Geltendmachung des Festlichen beitrugen. Es ging z. B. um die Zuerkennung der Pontificalien (Prag 1701, Pöltzenberg 1709, Breslau 1738), um die Wahlen der Generalgroßmeister des Ordens, um die erste feierliche Zelebrierung in der Wiener Kirche St. Karl Borromäus (1738), um den Kult einer Jungfraustatue in

der Prager Kirche usw. Im Mai wurde der Garten der Prager Kreuzherren zum Schauplatz musikalisch aufgefaßter „Narrenabende“ der Studenten, bewiesen sind theatralische bzw. musikalische Feste anlässlich des Namenstages des Generalgroßmeisters Böhms.

– Außerdem sei die Tatsache betont, daß sich die Prager Kreuzherren in der unmittelbaren Nachbarschaft der Jesuiten-Kirche befanden: das Moment der Konkurrenz kam da also klar zum Vorschein, besonders wenn die Jesuiten über zahlreichere Studenten-Kräfte und darüber hinaus über die Tradition der Schuldramen verfügten (bei den Kreuzherren soll angeblich ein solches Stück mit Musik 1676 aufgeführt worden sein)²⁶. Die auf dem Kreuzherren-Platz realisierten jesuitischen Vorstellungen mußten übrigens von den Kreuzherren bewilligt werden und wurden von ihnen mehr oder weniger ostentativ boykottiert.²⁷ Und in der nächsten Umgebung hat es noch weitere stimulierende Momente gegeben. Im Jahre 1714 gewann die Karlsbrücke ihre emotional wirksame barockisierte Ausschmückung und um ein Jahr später entstand die Tradition einer von den Kreuzherren mit dem roten Herzen veranstalteten Feier, deren Ziel es war, Johann von Nepomuk zu ehren: immer am 16. Mai (bis zum Jahre 1783) wurde die Moldau bei der Karlsbrücke zum Schauplatz großer Feste, während deren beleuchtete Schiffsprozessionen mit speziell komponierter „musica navalis“ eine kleine, unter der Brücke situierte und mit einer Kapelle versehene Insel anliefen (zu den Autoren solcher „Wassermusiken“ gehörte übrigens auch der erwähnte Kreuzherren-Komponist Poppe). Man kann also behaupten, daß die Kreuzherren ihre Musikaktivität sozusagen im Kraftfeld der Prager barocken festlichen Kultur Tendenzen zu entwickeln haben.

– Was die Oratorienpflege in den böhmischen Ländern angeht, so lassen sich ihre allerersten Spuren schon vor 1700 in Kremsier und z. T. auch in Prag entdecken. Zu der eigentlichen Geltendmachung dieser Gattung (einschließlich des sog. Sepolcro-Typus) kam es allerdings erst in dem zweiten und dritten Dezenium des 18. Jahrhunderts (Prag, Olmütz, Brünn und weitere, manchmal auch ganz kleine Städte), wobei die Orden der Jesuiten und Piaristen offensichtlich die Rolle der Bahnbrecher spielten.²⁸ Helferts Meinung, daß es am Anfang in Mähren (vor allem in Brünn) qualitativ bessere Ergebnisse dieser Pflege gegeben hat²⁹, scheint seit Kommas Zeiten überwunden zu sein³⁰: ähnlich wie im Fall der praktisch parallel sich durchsetzenden italienischen Oper handelte es sich auch auf diesem Gebiet um Auswirkungen einer und derselben allgemein kulturellen Tendenz. In Prag hat sicherlich Antonio Lotti zur Popularisierung

²⁶ Vgl. J. F u k a č, *Křižovnický hudební inventář I*, S. 223, 239.

²⁷ J. T e i g e, *Základy starého místopisu Pražského II* (Praha 1915, S. 342–343).

²⁸ Siehe E. M e l i š, *O pěstování oratorní hudby v Čechách v XVIII. století* (Dalibor 6, 1863, Nr. 1, S. 1–2, Nr. 2, S. 9–10).

²⁹ Siehe V. H e l f e r t, *Jiří Benda I*, s. 54.

³⁰ Siehe K. M. K o m m a, *Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts* (Kassel 1938, S. 15 ff.)

DIE ORATORIENAUFFÜHRUNGEN BEI DEN PRAGER KREUZHERREN
MIT DEM ROTEN STERN ALS TYP LOKALER MUSIKFESTE

der Opern und Oratorien in den Jahren 1718–19 beigetragen. Aber auch Gottfried Heinrich Stölzel sollte angeblich schon 1715–17 die Oratorienpflege in Prag irgendwie fördern³¹. Konkret belegt sind jedenfalls die Aufführungen einiger römischer Oratorien von Carlo Francesco Cesarini in der Kirche St. Nikolaus 1714–15. Seit 1723 wurde dann die Oratorienproduktion wesentlich regelmäßiger von den Jesuiten und seit 1724 auch von den Kreuzherren mit dem roten Stern aufgeführt (weitere analoge Aufführungen gab es auch in der Teinkirche, bei den Theatinen und anderen Kirchenorden). Sicherlich kam auch diesbezüglich das Moment der zwischen Jesuiten und Kreuzherren herrschenden Konkurrenz zum Ausdruck, zugleich wurden aber die Produktionen koordiniert: bei den Jesuiten ging es meistens um Abendsaufführungen, während die Kreuzherren die Oratorien am Karfreitag um 14 (manchmal aber schon um 11) Uhr aufzuführen ließen. Natürlich erhebt sich da die Frage, inwieweit die an die Fastenzeit gebundenen Oratorienaufführungen als Festlichkeiten anzusehen sind.

* * *

Den Sachverhalt der über musikalische Aktionen verfügenden Osterfeiern (beispielsweise der sog. liturgischen Spiele) hat es selbstverständlich schon im Mittelalter gegeben, wobei eben dieses Phänomen scheint in Böhmen und vor allem in Prag spezifisch ausgeprägt gewesen zu sein und bestimmte Merkmale des Bühnenhaften bzw. Dramatischen – sozusagen im Sinne eines Volksfestes – vermittelt zu haben.³² Auch in der Oratorienproduktion des Barockzeitalters sind einige jener Merkmale mindestens latent vorhanden. Sogar im Wiener höfischen Milieu, wo das Oratorium eine tiefe religiöse Angelegenheit darstellte, wurde unter Karl VI. dem Volk der Zutritt zu den in der Hofkapelle aufgeführten Stücken ermöglicht³³: das mystische Erlebnis schloß keineswegs die Bedürfnisse der gesellschaftlich breiteren Kulturkommunikation aus. In Prag spielten sich dann die ersten Oratorienaufführungen bei Jesuiten wie Kreuzherren in einer Lage ab, die zweifellos durch die Atmosphäre der Krönungsfeste des Jahres 1723 hervorgerufen wurde. Außerdem bedeutete das Osteroratorium den Kreuzherren ein Fest, mit dessen Hilfe der Kultus des Kreuzes feierlich präsentiert werden kann. Mehr als im Opernwesen handelte es sich im Fall des

³¹ In diesem Sinne äußerte sich Stölzel selbst (in seinem für Matthesons „Grundlage einer Ehren-Pforte“, 1740, geschriebenen Beitrag, zitiert nach K. M. K o m m a, *Johann Zach*, S. 16): während seines Aufenthaltes in Prag sollte er „etliche deutsche, lateinische und italiänische Kirchen-Oratorien, als die büßende Sünderin Maria Magdalena, Jesus patientem und Caino, ovvero, il primo figlio malvagio“ ergänzen und auführen. Quellenkundlich belegt sind jedoch erst Aufführungen einiger dieser Werke in den Jahren 1724 und 1726.

³² Siehe V. P l o c e k, *Nejstarší доклад velikonočních slavností v Čechách* (in: *Uměno- vědné studie I*, Praha 1978, S. 77–152).

³³ Vgl. H. V o g l, *Zur Geschichte des Oratoriums in Wien von 1725 bis 1740* (in: *Studien zur Musikwissenschaft* 14, 1927, S. 241–264).

Oratoriums um die Präsentation der Musik: das im Barock gewöhnliche musikalische (sprich: musikalisch gestaltete oder ausgestattete) Fest wurde so gewissermaßen zum Fest der Musik selbst (natürlich der sakralen). Die Kreuzherren, denen es darum ging, vor den Toren und Augen der kulturell viel mächtigeren Jesuiten als unmittelbarer Nachbarn ihre eigene Kulturpotenz zu demonstrieren, legten daher den Nachdruck auf ihre weltorientierte Musik, darunter auch auf die Oratorienpflege. Es ist kein Zufall, daß sogar die späteren Aussagen immer das besondere Niveau des Repertoires und der Aufführungspraxis der Prager Kreuzherren betonen, ja daß die Oratorienaufführungen da als der musikalische Höhepunkt unterstrichen werden. Bei der Absenz des Hofes wurde freilich die Prager Oratorienpflege völlig auf die Aktivität der Kirchen und Klöster angewiesen: der Glanz der höfischen Hochkultur mußte also irgendwie ersetzt werden. Und auch das Theatralische hat z. T. die Oratorienaufführungen funktional gekennzeichnet. Mit Recht hat in Bezug auf Wiener Verhältnisse H. Vogl folgendes konstatieren müssen: „In der Zeit des Jahres, da der religiöse Sinn lärmende und fröhliche Feste verbietet, traten die Oratorienaufführungen an die Stelle der Opern ...“³⁴ In Prag kam es dann sogar dazu, daß die Oratorienaufführungen im kirchlichen Milieu das große Interesse der Öffentlichkeit nicht mehr befriedigen konnten. Die Impresarii des Prager Theaters (Mingotti, Kurtz, Molinari, Bustelli) brachten daher konkrete, an das Konsistorium gerichtete Gesuche ein, in der Fastenzeit (gleich vom Aschermittwoch an) biblische Stücke, Konzerte oder auch Oratorien aufführen zu dürfen: solche Oratorienproduktionen sind wirklich für die Jahre 1749, 1763 und 1765 belegt. Am Anfang der Fastenzeit wurde also das Oratorium im Theater präsentiert, während die Kirchen die Oratorienpflege zu ihrem Gipfelpunkt während der Karwoche brachten.³⁵

Diese Überlegungen zusammenfassend kann man daher sagen, daß sich speziell im Fall des Prager Oratoriums differente geerbte wie neu hinzutretende Aspekte des Festlichen verquickten.

* * *

Eine wertvolle Quelle zur Geschichte der Oratorienpflege bei den Kreuzherren befindet sich in dem bereits erwähnten Inventar (bzw. Katalog) der Musikaliensammlung, die dieser Orden in der Barockära besaß³⁶. Das die ursprüngliche Organisation der Sammlung klar zum Vorschein bringendes Inventar besteht aus 5 „ORDO“ heißenden Teilen, die wieder in kleinere Sektionen eingeteilt werden. Im letzten Teil (ORDO V:¹⁸⁵) wurden dann auf den allerletzten Blättern 54v–57r die aufbewahrten Oratorien samt verschiedenen Charakteristiken einge-

³⁴ Dasselbst, S. 241.

³⁵ Vgl. O . K a m p e r , *Hudební Praha v XVIII. věku*, S. 175 ff.

³⁶ Der Text des in der Handschriften-Abteilung der Universitätsbibliothek in Brünn sich befindenden Inventars wurde bisher nicht veröffentlicht. Seine getippte Abschrift ist jedoch im zweiten Teil meiner Diplomarbeit „*Křivoňnický hudební inventár*“ (1959) zu finden.

DIE ORATORIENAUFFÜHRUNGEN BEI DEN PRAGER KREUZHERREN
MIT DEM ROTEN STERN ALS TYP LOKALER MUSIKFESTE

tragen, und zwar zum Teil noch im Rahmen der Struktur des Inventars und seit 1738 als nachträgliche Annalen (bis zum Jahr 1743 wurden sie von einem Schreiber verfaßt, der mit dem Schreiber des Inventars nicht identisch war, die Eintragungen 1744–59 stammen wieder von einem anderen Schreiber³⁷). Der auf die Oratorienpflege der Kreuzherren eingehende Text lautet folgendermaßen:

(54v)

In Scrinio XVI.^{to} Oratoria producta

- | | | |
|-----|---|--------------|
| 13. | <i>Oratorium Christo nel Orto inchinato agli voleri Paterni, productum. 1737</i> | Kreützberger |
| 12. | <i>Oratorium Sant Elena al Caluario dono à Comite Quaestenberg productum 1736</i> | Caldara |

(55r)

- | | | |
|-----|---|----------|
| Num | <i>Oratoria diversa</i> | Auhores |
| 11. | <i>Oratorium Guiseppe venduto da Suoi fratelli procuratum Vienna a R P: Korzinek productum 1735</i> | Porsille |

In Scrinio XVII.^{mo} Oratoria producta

- | | | |
|-----|---|----------|
| 10. | <i>Oratorium La Costanza del Christiano patiente per il Suo Redentore paragonato nel Martirio di San Lorenzo dono à Comite Hartig productum Anno 1734</i> | Contini |
| 9. | <i>Oratorium Iddio Giusto, e Misericordiae nel punire due Rè: Roboamo, e Geroboamo procurat a P: Korzinek productum 1733.</i> | Porsille |
| 8. | <i>Oratorium L' Ubidenza à Dio, procuratum à R: Pre Korzinek productum 1732</i> | Porsille |
| 7. | <i>Oratorium latinum JESUS Christus Pastor bonus textus Compositus a R P. Korzinek productum Annò 1731</i> | Butz |
- In Scrinio XVIII.^{mo} Oratoria producta*
- | | | |
|----|--|---------|
| 6. | <i>Oratorium Italicum, Il Dauide perseqvitato, la Figura del Salvatore Nostro liberalita te Comitit Hartig donatum, 1730 productum</i> | Contini |
| 5. | <i>Oratorium Italicum Passione d Abele</i> | |

³⁷ Eben die Auffassung der Oratorien-Eintragungen wurde zu dem wichtigsten Aspekt, dank dessen es möglich war, die Jahre 1737–38 als das Entstehungsdatum des Inventars zu bestimmen. Im Rahmen des regulären Textes des Inventars wurden dabei die Einheiten XIX–7 und XX–7 nachträglich geschrieben. Für den ursprünglichen Schreiber des Inventars ist entweder der Chorregent Johann Georg Hessler oder der Organist Franz Joseph Dollhoph zu halten.

- inocente prima figura die Giesu Christo
à Dno Comite Hartig donat: 1729 product:* Bigaglia
4. *Oratorium Italicum Esaltatione d Salomone
Figliolo di Dauide procuratum à R Pre
Korzinek productum Anno 1728* Porsille
3. *Oratorium Latinum DEUS propter Scelera
populi Sui Mortuus textus a R Pre
Korzinek Compo: productum 1727* Putz
2. *Oratorium Germanicum die Büssende Magdalena
Concessum ad produc: a Domino Adlersfeldt 1726* Stöltzel
- (55v)
Num *Oratoria Producta* Authores
*Oratorium latinum Fides, Spes, Charitas
peccatorem ex Contemplatione Passionis
ad paenitentiam invitantes Textus R
P: Caroli Korzinek Aria Domini Hönel
productum Annò 1725* Hönel
- 1^o *Oratorium Primum productum sine libello
Sequenti Anno ad petitionem Dni de
Adlersfeldt Anno 1724 reproductum
praesetulit JESUM patientem libelli
cum fructu Auditorij et honore DEI
Liberaliter distributi* Stöltzel
- In Scrinio XIX^{mo} Opera. & Oratoria
descripta*
1. *Opera Italica de Cajo Craco Tres partes
procurata Partitura à R.. Rmò Domino
Generali Magistro* Bononcini
2. *Oratorium Italicum descriptum a Pre
Milczinskij procuratum a RRdissmò
Dnò, Della fonte Salute ex G* Fux
3. *Oratorium Italicum descriptum à Pre
Milczinsky procuratum a Rdissimò
Domino Christo nel Orto à 5 voc ex G* Fux
4. *Oratorium Italicum descriptum a Domino
Wenceslao Feiler der decolatione Scti
Joannis Baptistae a 5 voc ex C
procuratum per Rdissimum Dominum* Fux
5. *Oratorium Italicum descriptum
a Dno Wenceslao Feiler procura
tum à Rdissimò Domino Giesu Negato*

DIE ORATORIENAUFFÜHRUNGEN BEI DEN PRAGER KREUZHERREN
MIT DEM ROTEN STERN ALS TYP LOKALER MUSIKFESTE

- da Pietro a 5 voc ex E* *Fux*
6. *Oratorium Germanicum die Von Perseo
Vorfreüte Andromeda ex rebus
defuncti Geyer a 5 voc* *diversimo de
Compilatam*
7. *Oratorium a 5 voc: de San: Joan: Nepom:
inventu ex Kaijer Auth.* *Caldara*
- (56r)
- In Scrinio XX.^{mo} Partiturae ab Oratorijs
non restituae*
1. *Oratorium ex Partitura descriptum voces
cum Generali Basso Instrumenta propria
de Machabeo, et Herode, Heliodoro Antio-
cho à 5 vocibus ex A* *Fux*
2. *Oratorium in Partitura cum instrumentis
proprijs descriptis à 5 voc: ex G
della fonte Salute* *Fux*
3. *Oratorium in partitura Instrumenta pro-
pria descripta a 5 vocibus Christo
nel Orto ex G* *Fux*
4. *Oratorium in Partitura instrumenta
propria accoppiata de Decolatione
Scti Joannis Baptistae a 5 voc ex C* *Fux*
5. *Oratorium in Partitura cum instrumen-
tis accoppiatis Giesu Christo negato
da Pietro à 5. voc: ex E* *Fux*
6. *Oratorium in Partitura ex Sacra Scrip-
tura de Sisara, Jahel &c &c instrumenta
accoppiata cum tubis a
5 voc: ex G* *Fux*
7. *Oratorium a Reverendissimo Ill'm ac Amplis-
simo D: D: Matt Fran: Böhm Magno Genera-
Magis missum Vienna de Gedeone Generale
del esercito degli Israelit: A 1740 die 29 Jan
a 6 voc: ex in Partitura et instrumentis
descriptis.* *Nicolo
Porpo-
ra*

Anno 1739 Oratorium de Zizara et Piaie Authore / Feo à Domino Knapp Secretario Camer productum

Anno 1740 Oratorium Gedeone condotore de populo de Dio / procuratum à Reverendissimo ac Ampli Generali Magno / Magistro Viennà Authore Nicolo Porpora Solemni- / niter eodem Anno productum

(56v)

Anno 1741 Miserere novum, et Stabat Mater / ab Ill DD Hartik productum Authore / Gonelli.

Anno 1742 Oratorium Italicum de Thobia / Sine libellis ex Hereditate Ill DD / Comitis Hartik ab Ill Comitissima Kolt / productum Author Lottj ad S. Annam / cum libellis Anno 1732

Anno 1743 Oratorium reproductum de Adamo / Author Bigaglia, Sine libellis, qvod / productum erat Anno 1729

Anno 1744 Oratorium cum libellis La Vittima d'amore emptum 7 f: 30 x / a D. Tenorista quondam Beer Authore Vmstadt apud Principem / Dittrichstein in Moravia Capelae Magistro

Anno 1745 Oratorium cum libellis bene productum ab Illmò Baronne de Pechin / La Vittoriosa Giuditta. Auth. Jomelli.

Anno 1746 Oratorium cum libellis solemniter productum à Barone de / Pechin L'invitta costanza in morte S: Maurizio coram magna / nobilitate et Operistis Auth: Galuppi

Anno 1747 Oratorium Patheticum de S: Helena al Calvario bene productum, / procuratum a P: D: Comarek Auth: Wasmuth Capellae Magistro / apud Principem et Episcopum Herbippoli. NB: cum libellis reimpressis

Anno 1748 Oratorium breve cum libellis bonum de Nicodemo et Josepho ungenodo / et sepeliendo Corpus D: N: J: Christi Dresdâ Authore Ristori procuratum ab / Illma DD Comitissa Golz secunda pars.

Anno 1749 Oratorium collectum ex diversis Authoribus Fux, Porpora, Graun coram operistis / et Nobilitate plena bene productum a Joseph Bleileb cum libellis Caduta / di Pietro prima pars

Anno 1750 Oratorium collectum secunda pars libelli Giesù negato ex diversis Autho- / ribus Fux, Contini, Graun, Porpora, Lotti cum applausu productum à Bleileb.

Anno 1751 Oratorium vel compamento collectum ex diversis Authoribus titulatur la / Deposizione dalla Croce prima pars coram magna Nobilitate productum à Bleileb

Anno 1752 Oratorium vel compamento secunda pars collectum cum applausu productum / titulatur La sepoltura à Bleileb

(57r)

Anno 1753 Oratorium vel tres Cantatae à tre Voci titulatur: Lagrime di pentimento, Tene- / rezza, e Compamento, selectae Auth: Gian: Battista S. Martino in consolationem / productae, procuratae ab Illmò Francisco Com: de Harteg Petruela de S. Harteg.

Anno 1754 Oratorium vel duae Cantatae selectae titulatur: Luto e gioia ciò e l'amara morte / inun breve Dialogo Musicale ab Ill' mo Com: de Harteg cum applause productae

DIE ORATORIENAUFFÜHRUNGEN BEI DEN PRAGER KREUZHERREN
MIT DEM ROTEN STERN ALS TYP LOKALER MUSIKFESTE

Anno 1755 Oratorium titulatur: Sacrificio d'Abelle e di Caino componimento sacro productum / ad auditum in necessitate jacens ultra 12 Annis Dresdâ Authore Mathia Ristori / à Comitissa de Golcz coram magna Nobilitate ad amussim productum NB: Recitativo / D. Haabermann prima pars, textus in Arijs à Bleileb.

Anno 1756 Oratorium titulatur La Morte d' Abel componimento sacro bene productum i residuum praecedentis Anni Dresdâ Authore Matthia Ristori am Illmà Com: de Golcz procuratum. Recitativo à D. Zachow. in Arijs applicatus textus à Bleileb / 2da pars.

Anno 1757 Oratorium seu prima pars titulatur Il Martirio sofferto da primi fratelli / Macabei ex diversis Authoribus, Hasse, Jomelli, Galuppi, collectum attentè / productum. Recitativo à D: Zachow: Ariae à Bleileb

Anno 1758 Oratorium vel secunda pars titulatur la Madre de' Macabei / Ariae ex Oratorio germanico de passione Authore Graun à D: Wen- / ceslao schödl Perlin: sijnphonia Hasse. Recitat: et Chorus à D. Zachow / cum Laude et copiosa Nobilitate sine invitatione productum. / textus transversus à Bleileb.

Anno 1759 Oratorium Il sacrificio di Jefe ab Illmò Com: Wenceslao Spork / procuratum Authore Baldassero Galuppi cum applausu productum

Die das Jahr 1759 betreffende Nachricht ist die letzte, die man in das Inventar eingetragen hat. Über die Ereignisse der folgenden Jahren wissen wir leider nichts. Otakar Kamper ist es jedoch schon früher gelungen, aus dem Diarium der Prager Kreuzherren sowie auch aus einigen weiteren Quellen mindestens eine kurze, faktographisch nicht allzu ausgiebige und manchmal auch nicht gerade verlässliche Übersicht der seit 1763 veranstalteten Oratorienaufführungen zu konstruieren. Nach Kampers Angaben sollten also bei den Kreuzherren noch die folgenden Werke ertönen³⁸:

1763 S. Maurizio e compagni martiri	B. Galuppi
1764 I pellegrini al sepolcro di N. S.	J. A. Hasse
1765 S. Elena al Calvario (Metastasio)	J. A. Hasse
1766 La caduta di Gerico (Pasquini)	J. A. Hasse
1767 Il Giuseppe riconosciuto (Metastasio)	J. A. Hasse
1768 Isacco figura del Redentore (Metastasio)	I. Holzbauer
1769 La deposizione dalla croce di Gesù Christo (Pasquini)	J. A. Hasse
1770 Tobia	J. Mysliveček
1771 Adamo ed Eva	J. Mysliveček
1772 La passione die Gesù Christo	?
1773 La passione die Gesù Christo (Metastasio)	J. Mysliveček
1774 Le virtù appie della croce	?
1775 La liberazione d' Israele (G. B. Basso-Bassi)	J. Mysliveček
1776 La morte d' Abel (Metastasio)	J. A. Koželuh
1777 Gioas re die Giuda (Metastasio)	J. A. Koželuh
1778 Isacco figura del Redentore (Metastasio)	J. Mysliveček

³⁸ Siehe O. K a m p e r, *Hudební Praha v XVIII. věku*, S. 252–253. Sonst bringt Kamper ausführliche Deutungen und Analysen jener Kreuzherren-Oratorien, zu denen er Notenmaterialien gefunden hat (S. 153 ff.).

1779 *I pellegrini al sepolcro di N. S.*
 1780 *Compatimento pietoso (Stabat Mater)*
 1781 *Compatimento pietoso (Stabat Mater)*
 1782 *La passione die Gesù Christo*

J. A. Hasse
A. Feradini
A. Feradini
J. Mysliveček

Nach 1780 wurde die Oratorienpflege in Prager Kirchen und Stiftern (auch bei den Kreuzherren) stark reduziert und infolge der neuen liturgischen Ordnung (1784) schließlich unterdrückt³⁹: die aufklärerisch motivierte Ablehnung des Kirchlich–Festlichen hat keineswegs können diese Gattung samt deren eingebürgerten Präsentationsformen außer Acht lassen.⁴⁰

* * *

In diesem Aufsatz ist es nicht möglich, eine ausführlichere Analyse bzw. musikhistorische Deutung der angeführten Angaben durchzuführen: die Ergebnisse solcher detaillierter Forschungen sind in den zitierten Schriften von O. Kamper und von mir tschechisch veröffentlicht worden und ich hoffe, daß auch die hier angebotene Übersicht des Kreuzherren–Repertoires für die ausländischen Fachleute nützlich sein kann. Dieser Übersicht lassen sich allerdings einige wichtige Erkenntnisse entnehmen.

Vor allem ist es klar, daß die kontinuierliche Tradition der Oratorienaufführungen bei den Prager Kreuzherren mit dem roten Stern nicht nur in Prag, sondern auch im breiteren mitteleuropäischen Ambiente ein einmaliges Phänomen darstellt. In der praktisch ununterbrochenen Reihe der Aufführungen äußerten sich alle aktuellen Tendenzen der hoch– und spätbarocken Oratorienproduktion. Der Zusammenhang mit dem Umkreis des von Wien ausstrahlenden Reichsstils und die Dominanz des italienischen Oratoriums sind ebenso evident wie die immer vorhandene und in bestimmten Zeiten sogar zunehmende Neigung zu den im Norden liegenden Kulturzentren (Dresden, Berlin). Die Geltendmachung des deutsch gesungenen Repertoires war sicherlich nicht allzu groß, interessant scheint jedoch der „Stözlische“ Ansatz (1724, 1726) der Oratorienpflege zu sein. Die Tatsache, daß einige Vertreter der Kreuzherren–Musikkultur (Karel Kořínek, Joseph Bleylebel) sich auf eine sehr spezialisierte Art und Weise mit der Vorbereitung jener Aufführungen befaßten, ist als Merkmal des tiefen Interesses anzusehen, das der Oratorium–Gattung von dem Orden gewidmet wurde. Beim Aufsuchen differenter Novitäten oder berühmter Kompositionen wurden den Kreuzherren prominente adelige Musikmäzene behilflich (Mitglieder des Stammes Hartig, Johann Adam Questenberg aus Jaroměřice, Johann Wenzel Joseph Sporck, Baron Bechyně von Lažany u. a.), die das ganze Musikwesen

³⁹ K a m p e r , daselbst, S. 178.

⁴⁰ In Prag hat sich also in den 80–er Jahren jene Tendenz drastisch eingestellt, die in Bezug auf Wien schon im Zusammenhang mit der Thronbesteigung Maria Theresias merklich wurde. H . V o g l (zit. Werk, S. 241) hat nämlich bewiesen, daß die Zahl der jährlichen Oratorienaufführungen in Wien während der Periode 1741–55 stark zurückging.

der böhmischen Länder maßgebend beeinflussten, der Generalgroßmeister Böhm versuchte dann um 1740 in Wien einige Materialien zu besorgen. Seit 1749 haben sich immer öfter Gestalten des „Flick-Oratoriums“ (oratorium collectum, oratorio centone, Oratorienpasticcio)⁴¹ geltend gemacht. Weil es zu derselben Zeit, nämlich 1752–54, analoge Tendenzen auch im Prager Opernrepertoire gegeben hat⁴², kann man kaum sagen, ob es sich um eine allgemeinere modische Tendenz oder eher um Folgen einer vielleicht auch ökonomisch bedingten Repertoirekrise (geschweige denn um Anzeichen der stilistischen Erschöpfung der Gattung „Oratorium“) handelte.

Jedenfalls erfüllten die Oratorienaufführungen bei den Kreuzherren die Funktion eines spezifischen Festes, und zwar im mehrfachen Sinne: man feierte so das wichtigste christliche Fest, zu dem ein „Kreuz“-Orden eine außerordentlich starke Beziehung haben mußte, man gliederte sich auf diese Weise sehr spezifisch in das bunte Netzwerk Prager kirchlicher Festivitäten ein; letzten Endes wurde der Orden dank der konsequenten (in Prag quantitativ wie qualitativ konkurrenzlosen) Oratorienpflege zum Hauptträger einer zeitgemäß relevanten Kunstaktivität, dank der das rasch heranreifende Musikwesen Prags wesentlich bereichert wurde. Die Kreuzherren verstanden also ihre Oratorienpflege als eine Prestige-Angelegenheit: eben deshalb kümmerten sie sich um den Aufbau der Repertoire-Basis und legten Nachdruck auf das Niveau der Aufführungen. Nicht nur die am Karfreitag stattgefundenen Aufführungen, sondern auch die an dem unmittelbar vorhergehenden Montag veranstalteten Nachmittagsgeneralproben wurden von den Fachleuten und adeligen Interessenten besucht.⁴³ Und die klare „Weltorientation“ des Repertoires, die übrigens auch zum charakteristischen Merkmal der in Prag sich befindenen Musikaliensammlung des Ordens wurde, sollte das Interesse der Öffentlichkeit immer aufs Neue hervorrufen und stärken.

Umso interessanter scheint allerdings die Tatsache zu sein, daß ab 1770 bis zur Afhebung jener Tradition die Oratorien von einheimischen Autoren bevorzugt wurden. Josef Mysliveček wirkte zwar damals schon außerhalb Böhmens, Jan Antonín Koželuh war aber in Prag tätig (sogar als Chorregent direkt bei den Kreuzherren) und im Fall von Antonio Ferradini handelte es sich um einen italienischen Musiker, der seit 1748 in Prag lebte. Es wäre natürlich möglich, diese Tendenz als eine gewisse „Notlösung“ zu verstehen, etwa in dem Sinne, daß die ausländische spätbarocke Oratorienproduktion den Kreuzherren in Prag nicht mehr allzu viele repräsentative und brauchbare Werke liefern konnte, so daß diese aus heimischen Quellen oder durch direkte Bestellung gewonnen werden mußten. Was Mysliveček angeht, so hat er den Prager Kreuzherren sogar versprochen, daß sie seine für Italien oder München geschriebenen Oratorien auf-

41 Dazu vgl. A . S c h e r i n g , *Geschichte des Oratoriums* (Leipzig 1911, S. 126–127).

42 Siehe O . K a m p e r , *Hudební Praha v XVIII. věku*, S. 245.

43 Dasselbst, S. 178.

führen dürfen⁴⁴. Eben die Rezeptionsgeschichte seines Oratoriums „La famiglia di Tobia“ läßt uns aber die Hauptmotivation des neuen Repertoire-Trends entdecken. Das für Padua 1769 geschriebene Werk wurde bei den Kreuzherren in Prag am 14. April 1770 aufgeführt. Und bereits O. Kamper hat auf die sehr positive zeitgemäße Einschätzung dieses Oratoriums aufmerksam gemacht⁴⁵. In der Prager „moralischen“ Zeitschrift, die den Titel „Die Unsichtbare“ trug, wurde bald nach der Aufführung eine deutschsprachige Rezension veröffentlicht, in der die Tatsache akzentuiert wird,⁴⁶ daß sowohl das Werk als auch die gute Interpretation den Ruhm einer Nation bestätigen, die nicht (sprich: nicht mehr) auf die fremde Hilfe angewiesen ist. Und die Rezension wird sogar dichtend fortgesetzt, wobei man mit dem im Ausland wirkenden Künstler und mit den Leistungen heimischer Musiker prahlt:

„Wie prächtig lies, in Liedern und in Chören
Der Böhme da sein Vaterland
Italiens erlauchte Tonkunst hören!
Horcht! Kenner: Mraw und Süssig spannt
Zu sanften Solo's schon die Saiten;
Der Stimme, die zum Herzen singt,
Die Zaubertrollen abzustreiten;
Und Fialens Hautbois dringt
Durch's Ohr ins Innerste der Seele,
Die ganz von lauter Lust erklingt,
Und, dass der Lust die Ewigkeit nicht fehle,
Die Rührung, so sie fühlt, zu Jesu Grabe bringt.“

Die Aufführung der Komposition eines im Ausland, ja sogar im Musikland Italien berühmt gewordenen heimischen Musikers wird nun also gelobt, besser gesagt: der böhmische Ausgleich mit der maß- und normgebenden italienischen Kunst und – wenn man auch die Prager Interpretationsleistungen mitberücksichtigt – die erreichte böhmische musikalische Autarkie. Solche patriotischen Manifestationen hat es natürlich um und nach 1750 auch in Deutschland gegeben: klare Anspielungen auf die italienische Überwogenheit, die nun schon beseitigt werden soll, tauchten z. B. bei Telemann auf, der mit seinem Sonett auf Bachs Ableben reagierte.⁴⁷ Und ein wenig später, nämlich anlässlich der Prager „Vorstellung der Oper le nozze di Figaro“, wird Mozart in der böhmischen Hauptstadt vom dortigen Arzt Anton Daniel Breicha im Namen „Germaniens“ als „deutscher Apoll“ festlich angesprochen⁴⁸. Hier begegnet man schon freilich jenem Ton, der die bewußtgewordene Musikidentität Böhmens (darunter auch die der Tschechen) mit den deutschen Kriterien beurteilte (siehe Anmerkung 7). Um 1770 war allerdings die Sache noch nicht so weit: die Italianisierung, zu der

44 Siehe J. Č e l e d a, *Josef Mysliveček. Tvůrce pražského nářečí hudebního rokoka tereziánského* (Praha 1946, S. 238–239), R. P e č m a n, *Josef Mysliveček und sein Opernepilog* (Brno 1970, S. 50).

45 O . K a m p e r im zitierten Buch, S. 170–171, 236–237.

46 Die Unsichtbare, Nr. 8, Prag 28. 4. 1770.

47 Vgl. A . S c h w e i t z e r, *J. S. Bach* (Leipzig, o. D., S. 196).

48 Näher siehe R. F r h. P r o c h á z k a, *Mozart in Prag* (Prag 1892, S. 27–28), V. B r a u n b e h r e n s, *Mozart in Wien* (München – Mainz 1989, S. 317–318).

DIE ORATORIENAUFFÜHRUNGEN BEI DEN PRAGER KREUZHERREN
MIT DEM ROTEN STERN ALS TYP LOKALER MUSIKFESTE

es im Laufe des 18. Jahrhunderts durch Oper, Oratorium und kirchenmusikalisches Schaffen überhaupt gekommen war, stellte immer noch jene entscheidende Normativität dar, auf deren Basis man sich selbst musikalisch bestätigen und autark machen mußte.

In der letzten Periode der von den Kreuzherren veranstalteten Oratorienaufführungen kam es also zu einem interessanten Wandel deren festlicher Funktion: diese künstlerische wie gesellschaftliche Ereignisse haben – wenn auch nur kurzfristig – die Rolle wichtiger Musikfeste gespielt, mit denen man den musikalischen Ruhm Prags und Böhmens feierlich manifestieren wollte. Von diesem Standpunkt aus werden auch die späteren Aussagen (samt ihrem Unterton) besser verständlich sein, die wir am Anfang unserer Überlegungen zitiert oder erwähnt haben: die Bewußtwerdung einer großen Tradition wurde zum Keim der sich historisierenden Optik eines lokalen, von nun an aber nach seiner spezifischen musikalischen Identität suchenden Kulturorganismus.

