

Perutková, Jana

Jaroměřice nad Rokytnou : Städtisches und Höfisches in westmährischer Provinz

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 2001-2002, vol. 50-51, iss. H36-37, pp. [59]-63

ISBN 80-210-3312-6

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112148>

Access Date: 29. 11. 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.

JANA PERUTKOVÁ

JAROMĚŘICE NAD ROKYTNOU: STÄDTISCHES UND HÖFISCHES IN WESTMÄHRISCHER PROVINZ

Die musikalische Schlosskultur, die sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im südwestmährischen, der Herrschaft des Grafen Johann Adam Questenberg angehörenden Städtchen Jaroměřice nad Rokytnou entfaltete, zählt zu den merkwürdigsten Erscheinungen des barocken Kulturlebens in den böhmischen Ländern. Ihre quellenkundliche Basis wurde am Anfang des 20. Jahrhunderts von Vladimír Helfert, entdeckt, eruiert und wissenschaftlich bearbeitet, was seine Schriften beweisen¹, in denen auch eine grosse Aufmerksamkeit der Persönlichkeit und dem Schaffen František Václav Míčas gewidmet wird, eines Komponisten, der im Rahmen des Jaroměřicer Hofstaats als „maestro“ wirkte.

Auch später fehlte es nicht – hauptsächlich in Brünn – an Musikforschern, die sich mit dieser Problematik befassten und meistens sowohl Ergänzungen als auch Korrekturen einiger Meinungen Helferts darbrachten. Es kommt uns Míčas Schaffen im Lichte solcher Neuerungen gar nicht so unreflexiv und primitiv vor, wie dies bei Helfert zu lesen ist, und demgegenüber geht man nun viel skeptischer an Míčas vermutliche Verdienste um die Entwicklung der Sonatensatzform heran.² Es ist sehr signifikant, dass die Jaroměřicer Musikkultur eine einzigartige Synthese höfischer und städtischer Elemente darzustellen scheint. Auf den letzteren Aspekt werden wir später eingehen. Und was den ersteren anbelangt, so wurde er freilich durch die Beschaffenheit des Schlossherrn und seiner Familie gegeben. In Johann Adam Questenbergs Persönlichkeit verkörperte sich nämlich der zeittypische Geist des gebildeten, viel gereisten, aktiven und kunstliebenden Adels. Manchen dieser Merkmale begegnet man übrigens auch bei einem anderen Repräsentanten des böhmischen Adels, nämlich bei Franz Anton Sporck, dessen mit den Schlössern Lysá und Kuks verknüpfte musikalische Aktivitäten wohlbekannt sind.

-
- 1 „Hudební barok na českých zámcích“ (Musikbarock auf den tschechischen Schlössern, 1916) und „Hudba na jaroměřickém zámku“ (Die Musik auf dem Jaroměřicer Schloß, 1924)
 - 2 z. B. bei Kultur- und Musikwissenschaftler wie J. Racek, T. Straková, A. Plichta, J. Trojan, L. Přibyllová, J. Fukač, R. Pečman, J. Vysloužil, J. Sehnal, J. Perutková u.a.

Natürlich wusste Questenberg als ein typischer barocker Kavalier alle Gattungen der schönen Künste zu schätzen: für aussergewöhnlich ist allerdings eben sein Verhältnis zur Musik zu halten, in der er gut ausgebildet war und auch seine spezifische Begabung bewähren konnte. Bereits 1691, also mit dreizehn Jahren, wirkte er als Lautenist während einer Akademie am Wiener Hofe. Als Achtzehnjähriger hatte er Jura an der Prager Universität mit einer Dissertation abgeschlossen, in der er u. a. auch zu gesellschaftlichen Funktionen der Musik Stellung nahm. Nach seiner Meinung soll ein Adeliger die Musik vor der Augen seines Volkes, zum Staunen von allen und mit deren gewisser Teilnahme aufführen. Und dies scheint als Questenbergs Bekenntnis sein ganzes Leben determiniert zu haben: er versuchte, seine Untertanen mit der Oper als dem repräsentativsten Produkt der damaligen höfischen Kultur vertraut zu machen und überdies involvierte er manche von ihnen als Musiker, Sänger, Tänzer, Maler und dergleichen direkt in derartige Veranstaltungen.

Einen grossen Teil seines Lebens hat Questenberg in Wien verbracht, wo er ein Palais in der Johannesgasse besass und als wirklicher geheimer Hofrat wirkte. Die am Hofe aufgeführte Musik war ihm also ein Begriff. Und zu einer Widerspiegelung der am Kaiserhofe herrschenden Kulturverhältnisse sollte es eben in Jaroměřice kommen. Allerdings auch der Hof des französischen Königs in Versailles – von dem jungen reiselustigen Grafen Questenberg dreimal besucht – wurde zu einem relevanten Muster.

In der ersten Reihe wurde natürlich das Jaroměřicer Musikwesen zur Zeit des Grafen Questenberg durch die Existenz dessen Schlosskapelle determiniert. Ähnlich wie viele andere adelige Mäzene jener Zeit bildete er daher eine Kapelle „in Livrée“. Wir vermuten, dass die Kapelle in Wien formiert wurde und später dem Grafen in diejenigen Lokalitäten zu folgen hatte, wo er sich langfristiger ansässig machte. Und so wurde zu ihrem Hauptsitz eben das Städtchen Jaroměřice. Zahlreiche dortige Musiker, die den Kern der Kapelle ausmachten, weilten aber wiederum bei dem Grafen in Wien, wo sie offensichtlich ihre musikalische oder tänzerische Ausbildung bekamen. Und es ist bewiesen, dass es sich so auch mit František Václav Míča verhielt (zum erstenmal im Jahre 1709), dem späteren Jaroměřicer Maestro und Komponisten. Einige Musikwissenschaftlern³ setzen voraus, dass Míča seine Kompositionsfähigkeit bei den Wiener Vizekapellmeistern Antonio Caldara verbessern konnte. Questenberg stand mit diesem Komponisten im persönlichen Kontakt und bestellte bei ihm im Jahre 1728 sogar eine direkt für Jaroměřice bestimmte Oper. Caldara hat sie auch wirklich komponiert und bekam dafür von dem Grafen Getreide. Wir sind der Meinung, dass die Rolle des Lehrers konnte vielleicht auch Francesco Bartolomeo Conti spielen. Als ein sehr bekannter Lautenist und Theorbist war Conti mit Questenberg auch im engen Kontakt und seine musikalische Sprache stand dem Míča noch näher, wie unsere Analysen beweisen.⁴

3 z. B. J. Racek oder T. Straková

4 Mehr dazu: J. Dvořáková: Der glorreiche Nahmen Adami. Analýza opery serenady. Diplomarbeit, Brno 1993

Hochinteressant ist die Bemühung Questenbergs, mit den heimischen Kräften auszukommen, sogar im Fall der anspruchsvollen Opernproduktionen. Die Solisten aus Wien oder Brünn wurden nur ausnahmsweise eingeladen. In seinen Domänen konzentrierte sich Questenberg ausserdem auf die musikalisch begabte Jugend: er liess viele junge Leute schulen, und zwar mit dem Absicht, sie im Rahmen der Schloßproduktionen geltend zu machen. Auch in dieser Hinsicht folgte er höchstwahrscheinlich dem Beispiel des Wiener Hofes, wo oft die Kinder adeliger Herkunft auftraten, einschliesslich der Angehörigen des Herrscherhauses, besonders anlässlich der in der Kammer sich abspielenden Feste, die durch Jubiläen in der Familie motiviert wurden. Die bereits vom Kaiser Leopold I. gegründete Tradition des aktiven Beitrags der Mitglieder der kaiserlichen Familie zu Veranstaltungen, mit denen diverse Familienjubiläen gefeiert wurden, setzte sich auch in der Zeit seines Sohnes Joseph I. sowie Karl VI. fort. Vor allem die jungen Erzherzoginnen – Maria Anna und Maria Theresia, die künftige Herrscherin, zeigten häufig ihr Können anlässlich der Geburtstage ihres Vaters. Sie tanzten und sangen in speziell für sie verfaßten Kompositionen.⁵ Dieses Wiener Modell wurde also auch ins Jaroměřicer Milieu übertragen, wobei das Agieren von Kindern der Bürger des Städtchens symbolisch auf die Persönlichkeit des Grafen als den „geistigen Vater“ der Untertanen hinweisen konnte.

Es wurde schon gesagt, dass Questenberg den Nachdruck auf die Aufführung der Oper legte. Auf dem Repertoire standen fast ausschliesslich Werke neapolitanischen Typus. Überraschend ist aber die Häufigkeit der in Jaroměřice realisierten Vorstellungen. Auf der Basis der Jaroměřicer Quellen kann man voraussetzen, dass da in den dreißigen Jahren jährlich etwa dreißig Opern- bzw. Komödienvorstellungen realisiert wurden. Diese Häufigkeit ist im Rahmen der habsburgischen Monarchie ohne zu vertreiben vergleichbar etwa mit der Frequenz des Musikbetriebs am Wiener Hofe.

Was den sprachlichen Aspekt angeht, haben sich bei diesen Vorstellungen mehrere Sprachen geltend gemacht: man sang deutsch, italienisch, lateinisch, aber auch tschechisch. Neben Míčas Oper „L' origine di Jaromeritz in Moravia“ aus dem Jahr 1730 finden wir die Anwendung des Tschechischen auf der Jaroměřicer Bühne anlässlich der Aufführung eines anderen Werkes von Míča, nämlich der Huldigungsooper „Der glorreiche Nahmen Adami“, deren erster Teil – „Sieben Planeten“ betitelt – deutsch durch erwachsene Sänger aufgeführt wurde, während im zweiten Teil namens „Vier Elemente“ die Jaroměřicer Kinder tschechisch gesungen haben. Aus den Quellen wissen wir noch über einigen Kinderoperen, die auch tschechisch gesungen wurden.

Sicherlich ging es bei den tschechischen Vorstellungen auch um die bessere Vermittlung des Inhalts aufgeführter Werke hinsichtlich der lokalen Sänger und Hörer. Und weil die letzterwähnte Oper die Persönlichkeit Questenbergs besingen sollte, lässt sich da die Hypothese formulieren, dass auch die Suche nach der

5 Mehr darüber: bei Q. Adler: Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Josef I., Karl VI. als Förderer der Musik. In: Vierteljahrsschrift zur Musikwissenschaft, Leipzig 1892, S. 252 f. und L. Köchel: Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien 1543 - 1867, Wien 1869, S. 85

Selbstpräsentation des Grafen dessen Neigung zu den tschechischen Vorstellungen ziemlich stark mitmotivieren konnte. Solch eine Suche war ganz typisch für den Adel des barocken Zeitalters, jedoch in Jaroměřice konnte die Oper ihre gesellschaftspolitische Sendung, nämlich die eines wirksamen Vermittlers zwischen Herrscher und Volk, viel besser erfüllen, wenn sie in der Muttersprache der Bevölkerung aufgeführt wurde.

Für unsere Vermutungen scheint auch die Tatsache zu sprechen, dass alle vier erhaltenen Kompositionen, die als Huldigung an Questenberg oder seine Gemahlin aufzufassen sind, von František Václav Míča komponiert wurden, also von einem einheimischen Jaroměřicer Komponisten. In dieser Weise wurden die Werke zum Ausdruck der Legitimität sowie auch der Loyalität.

Bekanntlich wurden derartige Werke an den grossen Höfen oft sozusagen in privaten und exklusiven Milieu aufgeführt. In Jaroměřice verhielt es sich vielleicht anders. Zwar ist die soziologische Struktur des Publikums kaum präzise identifizierbar, es lässt sich aber ahnen, wie breit dieser Umkreis war, denn man hat in der Regel 300 bis 400 Exemplare eines Librettos herausgegeben. Offen bleibt allerdings die Frage, wie die Teilnahme der eigentlichen Untertanen, d. h. der Grundsicht der lokalen Bevölkerung, aussehen mochte. Eines ist dabei klar: die Schichten der Bürger und der Bauern waren in diesem Fall nicht ganz strikt voneinander zu trennen. Eben unter dem Grafen Johann Adam Questenberg hat sich nämlich die soziale Struktur der Jaroměřicer Population wesentlich in dem Sinne verändert, dass die Anzahl der Handwerker in einem ungewöhnlichen Mass angewachsen ist. Allzu sicher war die Position solcher kleiner Handwerker allerdings nicht, so dass jeder zugleich auch als Eigentümer des Bodens auftrat. Der Aufstellung der Untertanen aus dem Jahre 1732 lässt sich die Informationen entnehmen, dass es sich etwa um 200 Personen dieser sozialen Mittelposition handelte ⁶.

Und es erhebt sich nun natürlich die Frage, ob gerade diese Anzahl die Rolle der „Masse“ nicht spielen konnte. In dem Sinne könnte man auch die „Verleumdungen“ verstehen, die der Jaroměřicer Ballettmeister Johann Baptista Danese verbreitete, als er nach Wien kam: er soll behauptet haben, dass die Jaroměřicer Vorstellungen nur von „Schweinhändlern und Bauern“ besucht werden. Und falls es wirklich so gewesen ist, dann fragt sich, wie Questenbergs adelige Gäste die Anwesenheit der Grundsicht eigentlich vertrugen. Wir wissen doch, dass am Wiener Hofe die Bürger nur selten Zutritt zu den Vorstellungen hatten. Demgegenüber ist die Präsenz nichtaristokratischen Publikums an den Schlossvorstellungen in Český Krumlov (Böhmisch Krumau) und vielleicht auch in anderen Orten bewiesen: vermutlich ging es also sowol in diesen Fällen als auch in Jaroměřice um ein Spezifikum der kulturellen Verhältnisse der böhmischer Länder, wo sich besonders im kleinstädtischen Milieu die Teilnahme der Bevölkerung an höfischen Veranstaltungen im Einklang mit den lokalen soziokommu-

6 Mehr darüber bei A. Plichta: *Historické základy jaroměřického baroka*. In: *O životě a umění*. Listy z jaroměřické kroniky 1700 – 1752. Jaroměřice nad Rokytnou 1974, S. 111 f.

nikativen Bedürfnissen der Bevölkerungsschichten, Stände und sprachlichen Gruppen gestaltete.

Noch heute – und sozusagen stark symbolisch – äußert sich die enge Verknüpfung der beiden erwogenen Elemente, des Höfischen und des Bürgerlichen, in der urbanistischen Disposition des Jaroměřicer Platzes. Zu seiner organischen Komponente wurde der Komplex der Schlossarchitektur, deren Fenster direkt auf die gegenüberliegende Seite abzielen, wo sich eine Reihe von bürgerlichen Häusern befindet – darunter auch das Haus, wo František Václav Míča wohnte. Graf Questenberg und maestro Míča sind also als zwei Hauptdarsteller jener Rollen anzusehen, die in dem Werdegang und der Existenz der Jaroměřicer Musikkultur den spezifisch verschwimmenden Elementen des Höfischen und des Städtischen zufielen.

