



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

**Der Brückenheilige und die Musik.
Die musikalische Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk
mit Fokus auf Oratorien der 1720er und 1730er Jahre**

verfasst von / submitted by

Sophie Gneißl, BA BSc

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Elisabeth Hilscher

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Schriftprobe erste Schreibschicht (D-B Mus ms 17781, fol. 66r).....	63
Abbildung 2 Schriftprobe zweite Schreibschicht (D-B Mus ms 17781, fol. 74r).....	63

Notenbeispiele

Notenbeispiel 1 Porpora, Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno, 5. Rezitativ T. 1–4 (nach A-Wn Mus. Hs. 19159/1,2)	71
Notenbeispiel 2 Caldara, Oratorio di San Giovanni Nepomuceno, 28. Arie T. 35–36 (aus Hunger, Antonio Caldara. Oratorio di San Giovanni Nepomuceno, S. 229)	78

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	3
Notenbeispiele	3
1. Einleitung	9
2. Zu den politischen und religiösen Hintergründen	12
2.1 Zur historischen Figur Johannes von Nepomuk	12
2.2 Der Weg zur Seligsprechung	14
2.3 Die Habsburger und Johannes von Nepomuk	17
2.3.1 Auf persönlicher Ebene	17
2.3.2 Zwischen Volksverehrung und politischer Instrumentalisierung	20
2.3.3 Nepomuk als Anti-Hus	25
2.3.4 Das Ende der Verehrung durch die Habsburger	26
2.4 Bruderschaften	27
2.5 Nepomuk-Verehrung abseits des direkten Einflussgebiets des Kaiserhauses	28
3. Orte der Nepomuk-Verehrung	29
3.1 Prag	30
3.1.1 Eine Prager Besonderheit: Schiffsprozessionen	30
3.1.2 Weitere Verehrungsformen	32
3.2 Mähren	35
3.2.1 Wichtige Musikförderer	35
3.2.2 Chronologische Aufführungen mit Nepomuk-Bezug	38
3.3 Wien	41
3.4 Salzburg	43
3.5 Mailand	45
3.6 Neapel	46
3.7 Fazit der Kulturtransferanalyse	47

4. Analyse der Oratorien	49
4.1 Nicola Porporas Oratorium <i>Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno</i>	50
4.1.1 Entstehung	50
4.1.2 Die überlieferten Quellen	56
4.1.3 Handlung und Personencharakterisierung	66
4.1.4 Vertonung	68
4.1.5 Zwischen Oratorium und Oper	73
4.2 Antonio Caldaras <i>Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno</i>	74
4.2.1 Entstehung und Aufführungen	74
4.2.2 Librettist	75
4.2.3 Handlung und Personencharakterisierung	76
4.2.4 Vertonung	77
4.3 Nepomuk-Oratorien nach 1740	82
4.3.1 Gregor Joseph Werners Oratorium <i>Der Tod des Heiligen Johannes von Nepomuk</i>	82
4.3.2 Leopold Hofmanns Oratorium <i>Gloriosus de mundo et crudelitate triumphus</i> ..	83
4.4 Die Libretti weiterer Oratorien	86
4.4.1 Ein Nepomuk-Experte: Heinrich Rademin	87
4.4.2 Abseits des Martyriums	88
4.4.3 Rollen	90
4.4.4 Formale Anlage	92
4.4.5 Charakterisierung der Figuren	95
4.4.6 Der Umgang mit dem Schweigen	101
4.4.7 Katholische Elemente	102
4.5 Fazit der Analyse	103

5. Weitere musikalische Gattungen	105
5.1 Schiffsprozessionen	105
5.2 Kleinbesetzte musikalische Werke	107
5.2.1 Ariensammlung und Hymnen.....	108
5.2.2 Litaneien	109
5.2.3 Lieder.....	110
5.3 Jesuitendramen	112
5.4 Messen	114
6. Conclusio	116
Quellenverzeichnis	120
Primärquellen	120
Musikalien	120
Libretti	120
Historische Zeitschriften.....	123
Sekundärliteratur	123
Online-Quellen	132
Unveröffentlichte Literatur.....	134
Zusammenfassung	136
Abstract.....	136

1. Einleitung

Johannes von Nepomuk¹ gilt als der Modeheilige der Barock-Zeit und ist auch heute in weiten Teilen Österreichs und Tschechiens im öffentlichen Raum präsent. Aufgrund der zahlreichen Statuen in der Nähe von Brücken und (ehemaligen) Flüssen ist er heute vor allem als „Brückenheiliger“ bekannt und trägt diese Bezeichnung nicht zu Unrecht. Denn bei Johannes von Nepomuk handelt es sich um einen Priester des 14. Jahrhunderts, der aufgrund eines politischen Konflikts mit dem damaligen böhmischen König Wenzel IV. zunächst gefoltert und schließlich von der Prager Karlsbrücke in die Moldau geworfen wurde. Die große Anzahl an Statuen, Kapellen und Altären, die Nepomuk zu Ehren errichtet wurden, lässt uns erahnen, welche Bedeutung er für die Menschen in der Vergangenheit gehabt haben muss. Neben architektonischen Manifestationen hinterließ die Verehrung Nepomuks auch musikalische Spuren. Sie begann beinahe unmittelbar nach seinem Tod, hielt sich über mehrere Jahrhunderte und erreichte ihren Höhepunkt im Zuge der Selig- und Heiligsprechung im 18. Jahrhundert. Ziel der Arbeit ist es daher, einerseits die Voraussetzungen zu ermitteln, die der Nepomuk-Verehrung im 18. Jahrhundert zugrunde lagen und andererseits zu verstehen, wie Johannes von Nepomuk musikalisch verarbeitet wurde.

Das erste Kapitel des Hauptteils beschäftigt sich mit den politischen und religiösen Hintergründen des Nepomuk-Kults. Seine Verehrung war sehr vielschichtig, es gab politische wie religiöse (bzw. konfessionelle) Interessen, die sich teilweise ergänzten, teilweise im Widerspruch zueinander standen. Gleichzeitig war die Volksfrömmigkeit stark ausgeprägt, sodass es auch zu Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Verehrungsformen kam.

Musik spielt in der Verehrung eine wichtige Rolle und ist immer in Kontexte eingebunden – und diese Kontexte zu verstehen, ist Inhalt des nächsten Kapitels. Ein interessanter Aspekt des Nepomuk-Kults liegt darin, dass er sich innerhalb weniger Jahrzehnte auf mehrere Länder ausbreitete. Die verschiedenen Orte werden daher in ihren spezifischen wie gemeinsamen Traditionen und mit den jeweiligen Transferprozessen untersucht. Eine wichtige Rolle spielen neben Prag als Zentrum der Nepomuk-Verehrung auch Brünn, Olmütz, Wien und ausgewählte italienische Städte.

¹ Da „Nepomuk“ auf Tschechisch „von Pomuk“ bedeutet, handelt es sich beim Namen „Johannes von Nepomuk“ um eine Verdoppelung des Wortes „von“. Im katholischen Heiligenkalender wird er offiziell „Johannes Nepomuk“ genannt, doch setzte sich in der Forschung die Variante mit „von“ durch. Die vorliegende Arbeit schließt sich dieser Tradition an.

Da es sich bei Johannes von Nepomuk um eine religiöse Figur handelt, liegt es nahe, dass seine Biografie und sein Martyrium in Oratorien verarbeitet wurden. Obwohl Oratorien formal strengen Regeln unterlagen, besteht ein wesentlicher Unterschied zur liturgischen Musik darin, dass es für Oratorientexte nur grobe formale Richtlinien gab. Darin liegt die Möglichkeit der Librettisten², die Schwerpunkte ihrer Texte selbst bestimmen zu können. Komponisten wiederum konnten sich intensiv mit dem konkret vorliegenden Text auseinandersetzen. Einhergehend damit hatten sie mehr Freiheiten bei der Vertonung, insbesondere von Schlüsselszenen. Denn sie konnten sich auch dafür entscheiden, Passagen entgegen der aufgrund des Libretto-Textes entwickelten emotionalen Stimmung zu vertonen.

Besonders in der Zeit rund um die Heiligsprechung (1729) wurden sehr viele Nepomuk-Oratorien aufgeführt. Da innerhalb kurzer Zeit einige Oratorien mit dem vermeintlich immer selben Inhalt entstanden, ist ein Vergleich äußerst spannend. Worauf wurden jeweils Schwerpunkte gesetzt, wer wird als „böse“ dargestellt und bekommt man Einblicke in die Gefühlslage der Personen? Dies sind einige Fragen, die in Kapitel 4 untersucht und beantwortet werden. Auch das Schweigen, ein Hauptattribut des heiligen Nepomuk, wird behandelt. Außerdem gibt es im barocken Oratorium zahlreiche Hinweise auf katholische Elemente, Bibelstellen und Marienverehrung, die jeweils aufgeschlüsselt werden.

Zum Abschluss werden die übrigen musikalischen Gattungen, die in der Nepomuk-Verehrung eine Rolle spielten, beleuchtet. Hierbei stechen die „*musicae navales*“ hervor. Dabei handelt es sich um Prozessionen, die jahrzehntelang an der Moldau in Prag abgehalten wurden und ein großes Publikum anlockten. Zusätzlich zu den groß besetzten Werken gibt es aber auch Ariensammlungen, Hymnen und (geistliche) Volkslieder, die Nepomuk zu Ehren entstanden. Besonders in Prag erfreuten sich auch Jesuitendramen mit Nepomuk-Thematik großer Beliebtheit. Diese wurden von Jesuitenschülern aufgeführt und befassten sich je nach Altersgruppe des Zielpublikums mit dem Martyrium, mit Geschichten aus Nepomuks Kindheit oder hatten panegyrischen Inhalt. Selbstverständlich wurden auch Nepomuk-Messen aufgeführt. Da sich diese aufgrund des unveränderlichen Textes schwer an ein Thema (wie Nepomuk) binden lassen, wird aus dieser Gattung nur ein Werk exemplarisch vorgestellt.

² Wenn nur die männliche Form verwendet wird, sind nur männliche Personen gemeint, weil die in der Arbeit behandelten Komponisten und Schüler (der Jesuiten) tatsächlich ausschließlich männlich waren. Bei den Mitwirkenden an Oratorienaufführungen und Schiffsprozessionen ist dies nicht gesichert, jedoch sehr wahrscheinlich.

Zu den verschiedenen in der Arbeit behandelten Teilgebieten wurde bisher unterschiedlich intensiv geforscht. In den Jubiläumsjahren 1971³ und 1979⁴ (250 Jahre nach der Selig- bzw. Heiligsprechung Nepomuks) erschienen zwei für die vorliegende Arbeit relevante Sammelbände, die die Nepomuk-Verehrung religiös wie politisch einordnen. Das von Stefan Samerski⁵ herausgegebene Werk stellt eine wichtige Basis zur Einordnung des böhmischen Heiligenkults dar. Aus der Disziplin der Kunstgeschichte erschien erst letztes Jahr eine Publikation zur Nepomuk-Verehrung in Ostösterreich.⁶ Ein Sammelband, der sich mit der Nepomuk-Verehrung aus mehreren Disziplinen beschäftigt, wurde von Ramona Hocker und Werner Telesko heuer vorgelegt.⁷

Wichtige Forschungsarbeiten im Bereich der mährischen Musikpflege lieferten Jana Spáčilová⁸ und Jana Perutková⁹. Durch ihre Arbeiten ist es möglich, die Kontexte der Nepomuk-Oratorien und deren Auftraggeber besser zu verstehen. Zur spezifischen Verehrungsform der Prager „*musicae navales*“ sowie zur böhmischen Musiktradition im 18. Jahrhundert legten Vladimír Novák¹⁰ und Ludmila Mašlanová¹¹ Standardwerke vor.

Zu ausgewählten Fragestellungen im Zusammenhang mit Nepomuk-Oratorien gibt es einige Beiträge.¹² So beschäftigten sich bereits mehrere Musikwissenschaftler:innen mit den Oratorien von Nicola Porpora¹³ und Antonio Caldara¹⁴. Hingegen waren Analysen der deutschsprachigen Nepomuk-Oratorien bisher kaum Gegenstand der Forschung. Auch über die lateinischen Nepomuk-Oratorien von Leopold Hofmann gibt es bisher wenig Literatur.

Relevante Primärquellen für die vorliegende Arbeit sind musikalische Quellen von Porporas, Hofmanns und Gregor Joseph Werners Oratorien. Für die Analyse von Caldaras Oratorium war es möglich, die moderne Edition von Christian Hunger¹⁵ zu verwenden. Da für die übrigen Oratorien die musikalischen Quellen nicht erhalten sind, wurde auf Libretto-Drucke zurückgegriffen. Hierbei sind Heinrich Rademins Libretti besonders interessant, da er sich

³ Matsche, *Johannes von Nepomuk*.

⁴ Neuhardt, *Johannes von Nepomuk. Ein Text-Bild-Band*.

⁵ Samerski, *Die Landespatrone der böhmischen Länder*.

⁶ Telesko / Linsboth / Miesgang, *Die Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk in Ostösterreich*.

⁷ Hocker / Telesko, *Johannes von Nepomuk*.

⁸ Spáčilová, *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*.

⁹ Perutková, „Zur Identifizierung der Questenbergischen Partituren in Wiener Musikarchiven“.

¹⁰ Novák, „Das Werk Šimon Brixis im Prager Musikleben in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“.

¹¹ Novák / Mašlanová, *Musicae navales Pragenses*.

¹² Vergleichende Aufsätze von Kendrick, „Singing the Silent Tongue“; Perutková, „Ein ‚wahrer Kirchen-Held‘“; Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomuceno‘ von Antonio Caldara“.

¹³ Spáčilová, „*Il Martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“.

¹⁴ Hunger, *Antonio Caldara. Oratorio di San Giovanni Nepomuceno*.

¹⁵ Ebd.

insgesamt fünf Mal mit dem Nepomuk-Stoff auseinandersetzte. Abgesehen davon waren Beschreibungen im Wienerischen Diarium eine wichtige Quelle, um genaue Aufführungsdaten und -begebenheiten herauszufinden.

2. Zu den politischen und religiösen Hintergründen

Dem Nepomuk-Kult im 18. Jahrhundert geht eine Tradition voraus, die bis ins 14. Jahrhundert zurückreicht. Das erste Kapitel dieser Arbeit handelt davon, wie sich die Heiligenverehrung seit den Lebzeiten Johannes von Nepomuks entwickelte und welche Personen und Motive zur Verbreitung des Nepomuk-Kults beitrugen.

2.1 Zur historischen Figur Johannes von Nepomuk

Johannes von Nepomuk (eigentlich Johannes Welflin bzw. Wölfflin) wurde um 1350 in Pomuk, im heutigen Tschechien, geboren („ne pomuk“ bedeutet auf Tschechisch „aus/von Pomuk“). Er erhielt 1380 in Prag (Praha) die Priesterweihe und absolvierte anschließend das Studium der Rechtswissenschaften in Italien. Mit einem Dokortitel kehrte er 1387 aus Padua zurück nach Prag, wo er zwei Jahre später die Stelle des Generalvikars des Prager Erzbischofs Johannes IV. von Jenstein antrat. Jenstein stand zu diesem Zeitpunkt bereits in Konflikt mit König Wenzel IV. Letzterer wird als starker Kontrast zu seinem Vorgänger und Vater, König bzw. Kaiser Karl IV. gesehen, der auch als „Friedenskönig“ bezeichnet wurde. Wenzel wollte die Macht des Prager Erzbischofs beschneiden und Johannes von Nepomuk, als Jensteins juristischer Vertreter, gelangte dadurch ebenfalls „in die Schusslinie“. Im Hintergrund stand die Frage, wie viel Einfluss weltliche Herrscher auf die Kirche nehmen dürfen. Es handelte sich somit um einen politischen Konflikt, nicht um einen religiösen. 1393 erreichte der Konflikt seinen Höhepunkt und Wenzel ließ nicht nur Jenstein, sondern auch weitere Angehörige der Kirche gefangen nehmen. Jenstein entkam, die anderen wurden verhört, aber nur Johannes von Nepomuk, der aufgrund seiner nicht adeligen Herkunft vor dem König nicht geschützt werden konnte, wurde schwer – auch vom König selbst – mit einer Fackel gefoltert. Obwohl man ihn bereits nach der Folter für tot erklärte, fesselte und knebelte man ihn am Weg zur Moldau und warf ihn ins Wasser.¹⁶

¹⁶ Seibt, „Johannes von Nepomuk und die Krise seiner Zeit“, S. 16–24.

Was Wenzel Johannes von Nepomuk während der Folter fragte und was Nepomuk zu seiner Rettung hätte sagen können, ist nicht bekannt. Vermutlich witterte Wenzel eine Verschwörung gegen sich und wollte Pläne über das Komplott herausfinden. Laut Berichten an Papst Bonifaz IX. hielt man die Folter Nepomuks für eine Einschüchterungstaktik gegenüber dem Erzbischof, was auch gelang, denn Jenstein verließ daraufhin das Land und starb 1400 in einem römischen Kloster. Bereits unmittelbar nach Nepomuks Tod wurde er in einem Bericht an den Papst als „heiliger Märtyrer“ bezeichnet.¹⁷ Vier Wochen nach seinem Tod entdeckte man seinen Leichnam zwei Kilometer von der Karlsbrücke entfernt. Er wurde zuerst in der nahegelegenen Kirche „Zum Größeren Heiligen Kreuz“ bestattet (die 1890 abgerissen wurde und nicht mit der sich heute immer noch am Ende der Karlsbrücke befindlichen Kreuzherren Kirche zu verwechseln ist). Nach nur drei Jahren erlaubte König Wenzel IV. aber ein Grab im Veitsdom, was aufgrund der hohen politischen wie spirituellen Bedeutung des Doms als politischer Akt verstanden werden kann. Laut Johanna Herzogenberg und Raimund Paleczek kann das als ein kleines Zeichen der Sühne von Wenzel gesehen werden.¹⁸

Schon bald nach Nepomuks Tod entstand die Legende um das Beichtgeheimnis als Grund für Nepomuks Martyrium: Wenzels Frau¹⁹ hätte bei Nepomuk gebeichtet und Nepomuk sollte Wenzel über den Inhalt der Beichte erzählen, was er verweigerte. Während die Gelehrten der Zeit ihn durchaus als politischen Märtyrer sahen, der im Machtstreit zwischen Kirche und Staat ermordet wurde, verbreitete sich im Volk die Geschichte vom schweigenden Priester.²⁰ Diese Legendenbildung erklärt Ferdinand Seibt mit den Umständen, unter denen Nepomuk getötet wurde. Die Folter mit der Fackel war in der damaligen Zeit primär eine Art der Befragung und keine Bestrafung. Die Tatsache, dass sich der König allerdings selbst an der Folter beteiligte, schreibt Seibt einer sadistischen Willkür des Königs zu. Außerdem stellt er die These vor, dass der König etwas über seine Verwandtschaft wissen wollte, mit der er zerstritten war und von der er das Komplott vermutete. Für die Frage nach dem Beichtgeheimnis gibt es zwar keine Anhaltspunkte, aber für die damalige Bevölkerung war die Folterung ein Zeichen der Befragung – geändert wird in der Legende nur der Grund

¹⁷ Ebd., S. 24.

¹⁸ Herzogenberg / Paleczek, „Johannes von Nepomuk“, S. 112.

¹⁹ Wenzels Frau wird der Legende nach und so auch in den Oratorien „Johanna“ genannt, womit wohl Wenzels erste Frau Johanna von Bayern-Holland gemeint ist, obwohl diese bereits 1386 verstarb und deswegen historisch gesehen nicht in Frage kommt. Wenzels zweite Frau Sophie von Bayern setzte sich sehr für Johannes Hus ein, sodass er als ihr Beichtvater galt (siehe Kapitel 2.3.3 Nepomuk als Anti-Hus, S. 25).

²⁰ Seibt, „Johannes von Nepomuk und die Krise seiner Zeit“, S. 25.

der „peinlichen Befragung“, sodass aus dem politischen Komplott die Beichte der Königin wird. Auch die Art der Hinrichtung, der Tod durch Ertränken, hatte zur damaligen Zeit einen spezifischen Rechtscharakter und gehörte zu den schmähhlichen Hinrichtungsarten, die Verrätern und Betrügern zuteilwurde. Daraus schließt Seibt, dass zwar in der Legende durchaus ein wahrer Kern enthalten ist,²¹ allerdings bezieht sich das weniger auf das Beichtgeheimnis selbst als auf die Möglichkeit, dass die Folter Teil einer Befragung war. In beiden Fällen war Nepomuk allerdings das Opfer politischer Umstände und nicht religiöser.

2.2 Der Weg zur Seligsprechung

Die Verehrung von Johannes von Nepomuk begann bereits kurz nach der Errichtung des Grabes im Veitsdom. Die erste schriftliche Quelle, die vom Martyrium Johannes von Nepomuks erzählt, stammt von Thomas Ebendorfer²² (1388–1464) und bildet die Grundlage für die Version von Nepomuk als Beichtvater. Denn Ebendorfer beschreibt hier, wie Nepomuk die Beichte der böhmischen Königin Sophie (nicht, wie in den Libretti später fälschlich Königin Johanna) gegenüber ihrem Mann geheim hielt.²³ Insgesamt sind 14 Texte aus dem 15. Jahrhundert erhalten, die von der Folter und dem Tod Nepomuks handeln. In frühen Quellen ist von einer besonderen Trockenheit im Jahre von Nepomuks Tod die Rede.²⁴ Herzogenberg und Paleczek weisen sogar auf Quellen hin, die behaupten, dass die Moldau beinahe ausgetrocknet gewesen sei.²⁵ Die Trockenheit wurde als Strafe Gottes für die Misshandlung Nepomuks verstanden.²⁶

Die erste bildliche Darstellung von Johannes von Nepomuk stammt aus dem Jahr 1532. In der Unterschrift wird Nepomuk sogar als „heilig“ bezeichnet, was laut Herzogenberg und Paleczek ein Hinweis sein könnte, dass seine Verehrung bereits kurze Zeit nach seinem Tod zu ihm zugeschriebenen Wundern führte. Ein dreißig Jahre später entstandenes Werk zeigt ihn bereits gemeinsam mit anderen böhmischen Landespatronen.²⁷ Schon um 1600 wurde Nepomuk in der religiösen Literatur zu den böhmischen Landespatronen gezählt. Dies zeigt

²¹ Seibt, „Johannes von Nepomuk – ein schweigender Märtyrer“, S. 24.

²² Der Theologe und Historiograph Thomas Ebendorfer (auch Thomas von Haselbach) verfasst mehrere Chroniken, darunter die „Cronica Austriae“, die heute zu wichtige Quellen des Spätmittelalters zählen; Unterguggenberger, „Thomas Ebendorfer“, Zugriff: 01.09.23.

²³ Herzogenberg / Paleczek, „Johannes von Nepomuk“, S. 114.

²⁴ Herzogenberg, „Zur Geschichte der Verehrung des Johannes von Nepomuk“, S. 28.

²⁵ Herzogenberg / Paleczek, „Johannes von Nepomuk“, S. 113.

²⁶ Herzogenberg, „Zur Geschichte der Verehrung des Johannes von Nepomuk“, S. 28.

²⁷ Herzogenberg / Paleczek, „Johannes von Nepomuk“, S. 114.

sich vor allem nach der verlorenen Schlacht am Weißen Berg, nach der Böhmen mit Vehemenz wieder katholisch wurde und zahlreiche Bilder von Nepomuk und den anderen böhmischen Landespatronen (Wenzel, Veit, Ludmila, Adalbert, Prokop und Iwan) Verbreitung fanden. Laut Herzogenberg gibt es dafür verschiedene Gründe, wie seine böhmische Herkunft, seine Funktion als Generalvikar und sein Grab in der Hauptkirche des Erzbistums Prag, welche als Krönungskirche der böhmischen Könige nicht nur das spirituelle, sondern mit Prag als Hauptstadt auch das politische Zentrum des Königreich Böhmens war.²⁸

Das Grab im Veitsdom war von Anfang an ein zentraler Ort für die Nepomuk-Verehrung und blieb es auch für die nächsten Jahrhunderte. 1619 hielt sich der calvinistische Kurfürst Friedrich von der Pfalz in Prag auf und wurde zum König gewählt (anstelle Ferdinands II.). Bei dem anschließenden Bildersturm im Veitsdom wurden die Gitter, die das Grab Nepomuks schützten, weggerissen und eine Person stieg auf das Grab, soll jedoch – von katholischer Seite als göttliches Zeichen propagandistisch ausgewertet – noch am selben Tag gestorben sein soll. Diese Szene wurde 1622 in einem der Reliefs im Veitsdom dargestellt. Kaiser Ferdinand II. schenkte dem Veitsdom 1631 ein Gemälde von sich und seiner Familie vor einem Kreuz knieend und den böhmischen Landespatronen huldigend, auf dem auch Nepomuk dargestellt ist.²⁹ Dies ist der erste ikonographische Nachweis einer Verehrung Nepomuks durch die Habsburger.

1640 ließ der Besitzer des Geburtshauses von Johann Wölflin in Pomuk in eine Kirche umbauen. Der dortige Dekan war mitverantwortlich für den Umbau und laut Herzogenberg vermutlich auch für die erste Biografie Nepomuks, die unter dem Titel „Fama posthuma Joannis Nepomuceni“ erschien und mit Kupferstichen illustriert war. Die 1660 fertiggestellte Kirche durfte allerdings Johannes von Nepomuk nicht direkt gewidmet werden, weil er zu diesem Zeitpunkt noch nicht heiliggesprochen war. Stattdessen weihte man sie Johannes dem Täufer, von dem man annahm, dass dies der Namenspatron Nepomuks gewesen war. Ein Bild von Nepomuk wurde jedoch über dem Hauptaltar aufgehängt, welches aber der 13 Jahre später zur Visitation kommende Erzbischof aus Prag wieder abhängen ließ, da Nepomuks öffentliche Verehrung kirchenrechtlich noch nicht genehmigt worden war. Dies verärgerte nicht nur die Bewohner der Stadt Pomuk, sondern auch den Sohn des Kirchenbesitzers. Er veranlasste den als böhmischen Patrioten bekannten Jesuitenpater Bohuslav Balbin ein Gutachten über die Heiligmäßigkeit und Verehrung Nepomuks zu schreiben. Der Erzbischof

²⁸ Herzogenberg, „Zur Geschichte der Verehrung des Johannes von Nepomuk“, S. 29.

²⁹ Ebd.

ließ daraufhin die Verehrung auch durch die Universität Prag prüfen und setzte sich anschließend für die Genehmigung der Nepomuk-Verehrung ein, sodass das Nepomuk-Bild in der Kirche wieder aufgestellt werden durfte. Der Autor des Gutachtens, Balbin, veröffentlichte einige Jahre später, 1680, gemeinsam mit dem Prager Weihbischof eine ausführliche Biografie Nepomuks, die im dritten Band des Sammelwerkes „Acta Sanctorum“ erschien. Für alle weiteren Nepomuk-Biografien war diese die Grundlage. Ebenso waren die 31 Kupferstiche in der 1724/25 erschienenen Fassung von Balbins Werk Vorlage für viele nachfolgenden Darstellungen Nepomuks.³⁰

Am 31. August 1683 wurde eine Bronzestatue Nepomuks auf der steinernen Brücke (heute Karlsbrücke) in Prag aufgestellt. Stifter der Statue war ein in Paris zunächst zum Tode Verurteilter, der gelobte, sein Leben Nepomuk widmen zu wollen und daraufhin begnadigt wurde. Die Statue wurde noch vor der Seligsprechung oft kopiert und an ähnlichen Stellen (v.a. bei Brücken) aufgestellt. Während die Verehrung vor der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert hauptsächlich innerhalb Böhmens und Mährens stattfand, breitete sich der Kult nach der Jahrhundertwende auch außerhalb aus. Ein erstaunliches Beispiel dafür ist die Errichtung einer Kapelle bei Paderborn. 1706 wurde diese Kapelle der Mutter Gottes und dem „seligen“ Johannes von Nepomuk gewidmet, obwohl Nepomuk zu diesem Zeitpunkt noch nicht seliggesprochen war.³¹

Ab 1696 versuchte Kaiser Leopold I. den Seligsprechungsprozess voranzutreiben, wodurch das Verfahren neben der religiös-spirituellen Ebene eine dynastisch-politische erhielt. Laut Herzogenberg und Paleczek war Nepomuk für die Habsburger eine willkommene Figur, die die Einheit und die Zusammengehörigkeit der habsburgischen Länder symbolisierte. Neben den Jesuiten, Minoriten und Kapuzinern gab es auch einige Adelige, die die Nepomuk-Verehrung von Böhmen in andere Teile Europas „exportieren“.³² Um die Jahrhundertwende bildeten sich Bruderschaften zu Ehren Nepomuks, die offiziell allerdings von der Kirche (noch) nicht gern gesehen waren.³³ Ab 1714 kümmerte sich der Prager Erzbischof darum, alle Zeugnisse über Verehrung und Wunder Nepomuks aus Prag und den Nachbardiözesen für den Kanonisierungsprozess vorzubereiten. 1719 wurde das Grab im Veitsdom geöffnet. Ein Geweberest, der aus dem Schädel der Leiche fiel, wurde von Ärzten als Zunge identifiziert.³⁴

³⁰ Ebd., S. 30.

³¹ Ebd., S. 31.

³² Herzogenberg / Paleczek, „Johannes von Nepomuk“, S. 116.

³³ Siehe Kapitel 2.4 Bruderschaften, auf S. 27.

³⁴ Untersuchungen im 20. Jahrhundert ergaben, dass es sich bei der vermeintlichen Zunge um Gehirnmasse gehandelt haben muss; Herzogenberg / Paleczek, „Johannes von Nepomuk“, S. 121.

Damit wurde Nepomuk ein weiteres Attribut, nämlich die Zunge, zugeschrieben und er wurde noch beliebter als er es davor schon war. Im darauffolgenden Jahr erreichten den Papst über 70 Briefe mit der Bitte, den Seligsprechungsprozess zu beschleunigen. Ein weiteres Jahr später, am 31.5.1721 wurde Johannes von Nepomuk schließlich seliggesprochen.³⁵ Laut Jaroslav Polc erinnert der Nepomuk-Kult bereits zu diesem Zeitpunkt an eine Heiligenverehrung, da er sich weit über Böhmens Grenzen hinweg ausgebreitet hatte.³⁶

2.3 Die Habsburger und Johannes von Nepomuk

Gerhardt Kapner erkennt bereits bei Leopold I. erste Anzeichen einer bewussten Nepomuk-Inszenierung. Die erste schriftliche Dokumentation des Nepomuk-Kults in Wien findet sich im Wienerischen Diarium vom 25. Mai 1689. Laut Bericht erfuhr die Nepomukfeier zwar einen großen Andrang, allerdings handelte es sich bei den Teilnehmern der Feier hauptsächlich um Mitglieder der „löblichen Böhmischen Nation“ und noch nicht um die allgemeine Bevölkerung Wiens.³⁷ Auch in Leopolds Todesjahr 1705 erschien im Wienerischen Diarium ein Bericht, bei dem Nepomuk als „S. Johannes von Nepomuk“ bezeichnet wurde, obwohl er zu diesem Zeitpunkt weder selig (beatus) noch heilig (sanctus) gesprochen worden war. Mit Kaiser Karl VI. nahm die Inszenierung weitaus größere Dimensionen an. Inwiefern er und die Familie Habsburg die Verbreitung des Kults vorantrieben und welche Motivationen dahinterstehen, werden in diesem Unterkapitel behandelt.

2.3.1 Auf persönlicher Ebene

Karl VI. besuchte in seiner Kindheit mit seinem Vater das Grab Nepomuks und, bevor er nach Spanien abreiste, machte er abermals eine Wallfahrt zu seinem Grab.³⁸ Die weiblichen Mitglieder des Herrscherhauses pflegten die Verehrung Nepomuks offen, so nahm Kaiserinwitwe Eleonore Magdalena Theresia 1709 erstmals an einem Nepomuk-Gottesdienst in St. Stephan in Wien teil. Auch die Erzherzoginnen besuchten in weiterer Folge Nepomuk-Feierlichkeiten, nur die Herrscherfamilie hielt sich zurück. Erstmals bei der Seligsprechungsfeier 1721 in Prag wohnte auch Kaiserin Elisabeth Christine bei.³⁹ Vor allem Erzherzoginnen und Kaiserinnen nahmen nach ihren Eheschließungen „ihren“ Kult oft in ihre neue Heimat

³⁵ Herzogenberg, „Zur Geschichte der Verehrung des Johannes von Nepomuk“, S. 31–32.

³⁶ Polc, „Die Heiligsprechung des Johannes von Nepomuk“, S. 33.

³⁷ Kapner, *Barocker Heiligenkult in Wien und seine Träger*, S. 49.

³⁸ Kovács, „Die Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk am habsburgischen Hof“, S. 75.

³⁹ Linsboth, „Die liturgische und außerliturgische Praxis der Verehrung“, S. 85–86.

mit und förderten ihn durch gestiftete Altäre, Kapellen oder Bilder.⁴⁰ Kaiserin Elisabeth Christine besaß ein Nepomuk-Medaillon. Karls Schwestern unterstützten den Nepomuk-Kult noch stärker. Maria Magdalena besuchte wie auch Kaiserinwitwe Maria Amalia sehr oft Feste zu Ehren Nepomuks in Wien. Maria Elisabeth wurde Stadthalterin in den Niederlanden und verbreitete gemeinsam mit den Jesuiten den Nepomuk-Kult in Belgien. Maria Josepha Anna heiratete nach Portugal und förderte dort den Nepomuk-Kult, ebenso wie die Töchter von Joseph I., die nach Bayern und Sachsen heirateten.⁴¹

Das Kaiserpaar selbst engagierte sich im Heiligsprechungsverfahren.⁴² Normalerweise dauert es nach einer Seligsprechung mindestens zehn Jahre, bis eine Heiligsprechung durchgeführt werden kann. Bei Johannes von Nepomuk erfolgte die Heiligsprechung schon 1729 und somit früher als damals üblich.⁴³ Karl VI. unterstützte das Heiligsprechungsverfahren finanziell, indem er gemeinsam mit dem Prager Domkapitel dafür sorgte, dass Schreiber und Advokaten in Rom bezahlt wurden. Karl VI. wollte allerdings nicht, dass man in Prag von seiner Unterstützung wusste.⁴⁴ Seine Frau Elisabeth Christine schrieb mehrere Briefe nach Rom, um die Heiligsprechung voranzutreiben.⁴⁵ Zur Heiligsprechungsfeier trieb Karl über 90.000 Gulden an Spenden auf, um die Basilika in Rom zu schmücken und sicherte zu, für weitere Summen aufzukommen, falls dies nötig werde, solange niemand in Prag davon erfahre.⁴⁶ Warum Karl bezüglich seiner finanzieller Unterstützung Geheimhaltung verlangte, wird weder von Jaroslav Polc noch von Franz Matsche besprochen. Es steht jedenfalls im Widerspruch zu seiner sonst öffentlichen Inszenierung, wie das folgende Beispiel zeigt.

Mit übriggebliebenem Geld einer Spendenaktion anlässlich der Heiligsprechungsfeier finanzierte Karl eine Neugestaltung des Grabes im Veitsdom. Das 1736 fertiggestellte Grab entstand nicht nur auf Initiative des Kaisers, sondern war auch ausschließlich von Wiener Künstlern ausgeführt worden. Obwohl Karl nicht explizit genannt wird, entstand somit an einem so böhmisch national geprägten Ort ein Wiener Kunstwerk.⁴⁷

⁴⁰ Kovács, „Die Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk am habsburgischen Hof“, S. 80.

⁴¹ Ebd., S. 75.

⁴² Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, S. 206.

⁴³ Polc, „Die Heiligsprechung des Johannes von Nepomuk“, S. 33.

⁴⁴ Ebd., S. 36.

⁴⁵ Kapner, „Wiener Quellen zur politischen Motivation des Nepomukults“, S. 241.

⁴⁶ Polc, „Die Heiligsprechung des Johannes von Nepomuk“, S. 39.

⁴⁷ Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, S. 208.

Doch Elisabeth Kovács macht auf die Diskrepanz zwischen öffentlicher Unterstützung beziehungsweise Inszenierung Karl VI. und seine tatsächliche Nepomuk-Frömmigkeit aufmerksam. Denn obwohl Karl sehr oft an öffentlichen wie privaten Gottesdiensten teilnahm, besuchte er keinen Gottesdienst zu Ehren Nepomuks. Zum Feiertag am 19. Mai war Karl in der Regel nicht in Wien, sondern in Laxenburg auf der Jagd.⁴⁸ Besonders auffällig ist Karls Zurückhaltung bei seinem Aufenthalt in Prag anlässlich seiner Krönung 1723. Es fanden einige Prozessionen und Andachten statt, an denen sich der Kaiser nie beteiligte. Auch das Grab im Veitsdom besucht er nur ein einziges Mal⁴⁹.⁵⁰ Nur Matsche sieht im Umstand, dass Karl sich um die Neugestaltung des Nepomuk-Grabes kümmerte, durchaus ein gewisses Maß an persönlicher Verehrung.⁵¹ Im Vergleich zu seinem Vater Leopold I. beteiligte sich Karl VI. grundsätzlich viel weniger an Heiligenverehrung und Marienfrömmigkeit.

Dass sich also Karl VI. aus eigenen religiösen Gründen für Nepomuk interessierte, kann mangels persönlicher Unterstützung eher ausgeschlossen werden. Lediglich Matsche meint eine persönliche Verbindung Karls zum Heiligen zu finden. Im Zuge des spanischen Erbfolgekrieges unternahm Philipp V. von Spanien mehrmals den Versuch, Karl VI. zu verleumden. Da Johannes von Nepomuk als Heiliger gegen üble Nachrede und Verleumdung steht, sei es laut Matsche naheliegend gewesen, dass sich Karl an ihn wandte und beispielsweise seine Heiligsprechung unterstützte.⁵² Allerdings nennt Matsche keine anderen Belege, die diese These unterstützen würden und die Tatsache, dass Karl VI. Nepomuk-Feierlichkeiten fernblieb, spricht ebenfalls gegen diese These. Außerdem räumt Matsche ein, dass es sich bei Nepomuk um den „Modeheiligen des 18. Jahrhundert“⁵³ handelt und dass Karl – wie im Fall der Neugestaltung des Nepomuk-Grabes – auch für andere Heilige bewusst religiöse konnotierte Kunstwerke schaffen ließ, um sich seinem Volk als frommer Herrscher zu präsentieren und damit auch politisch zu propagieren.⁵⁴

⁴⁸ Kovács, „Die Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk am habsburgischen Hof“, S. 76.

⁴⁹ Matsche stellt hierzu die These auf, dass ein 1732 stattgefundener Jagdunfall, bei dem der kaiserliche Oberstallmeister in Anwesenheit Karl tödlich verletzt wurde, der Grund für Karls Besuch am Grab Nepomuks war und anschließend auch der Grund für die Neugestaltung des Grabes, Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, S. 210.

⁵⁰ Kapner, *Barocker Heiligenkult in Wien und seine Träger*, S. 53–54.

⁵¹ Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, S. 207.

⁵² Ebd., S. 100.

⁵³ Ebd., S. 205.

⁵⁴ Ebd., S. 210.

2.3.2 Zwischen Volksverehrung und politischer Instrumentalisierung

Vor diesem Hintergrund stellt sich nun die Frage, inwiefern Karl VI. und danach Maria Theresia nur dem „Trend“ folgten und auf einen bereits beliebten Heiligen setzten und inwiefern sie ihn für ihre politischen Zwecke benutzten und wenn ja, für welche.

In Böhmen wurde Johannes von Nepomuk schon während des 30-jährigen Krieges als Landespatron gesehen. Im 18. Jahrhundert schwappte die Verehrung auch auf Bayern und die habsburgischen Länder über. Der Hauptgrund der Verehrung war überwiegend die Wahrung des Beichtgeheimnisses. Im Zuge von Reformation und Gegenreformation stand Nepomuk für das Bußsakrament und damit immer für den Katholizismus. Im 17. und 18. Jahrhundert galt die Beichte sogar als deutlichstes Unterscheidungsmerkmal zwischen den Konfessionen. Helmut Mezler-Andelberg betont aber, dass Nepomuk zumindest im 17. Jahrhundert noch nicht politisch instrumentalisiert wurde, sondern dass die Verehrung vom Volk ausging. Er stellt Nepomuk als eine Art Nachfolger des heiligen Christophorus dar, der im Spätmittelalter als Helfer in der Not um Hilfe gebeten wurde. Da er Christus über das Wasser getragen haben soll, hilft er – ebenfalls wie später Johannes von Nepomuk – gegen Gefahren am Wasser. Mezler-Andelberg argumentiert, dass auch in den österreichischen Ländern der Habsburger Monarchie Nepomuk schon vor der offiziellen Heiligsprechung bekannt war und verehrt wurde. Er macht das unter anderem an einer auf 1713 datierten Inschrift einer steirischen Kirche fest, die bei einer Freskodarstellung von Nepomuk angebracht ist. Wer ihn anrufe, werde von allem Übel befreit, heißt es auf der Inschrift, ohne jedoch den Namen des Heiligen zu nennen, was darauf hindeutet, dass er bereits zu diesem Zeitpunkt sehr bekannt gewesen sein muss.⁵⁵

Verantwortlich für die über Böhmen hinausgehende Verehrung waren neben dem böhmischen Adel auch böhmische Geistliche. Teilweise ist dies tatsächlich an einzelnen Personen festzumachen. Als Beispiel nennt Mezler-Andelberg die böhmischen Grafen Kaunitz, die die Verehrung Nepomuks in ihre durch Heirat erworbene Grafschaft Rietberg (im heutigen Nordrhein-Westfalen) „mitnahmen“ und Nepomuk schon 1721 dort zum Patron ernennen ließen. Auch ein lokales Verehrungszentrum in Graz lässt sich auf eine einzelne Person zurückführen. 1694 brachte Gräfin Rosine Elise von Herberstein ein Bild von Nepomuk von Prag in die Grazer Stadtpfarrkirche. Das Adelsgeschlecht Herberstein hatte sowohl eine

⁵⁵ Mezler-Andelberg, „Johannes von Nepomuk – ein Patron des alten Österreich?“, S. 43–44.

Grazer Linie als auch eine böhmische. Das führte in weiterer Folge zur Errichtung eines Nepomuk-Altars und zur Gründung einer Bruderschaft in Graz.⁵⁶

Obwohl Mezler-Andelberg einerseits behauptet, dass Nepomuks Verehrung nicht aus politischen Gründen inszeniert wurde, sondern vom Volk ausging, argumentiert er später, dass es für die Nepomuk-Verehrung wichtig war, dass er schon sehr früh – nämlich während des 30-jährigen Krieges – als ein Patron Böhmens verstanden und verehrt wurde. Er vertrat gemeinsam mit der Hl. Maria und den anderen böhmischen Landespatronen die Seite der Habsburger und nicht die der protestantischen „Rebellen“. Doch zu dieser Zeit interessierten sich die Habsburger noch nicht sonderlich für ihn, während ihn der Prager Hochadel bereits verehrte.⁵⁷ Für den Adel in Böhmen bestand in der Verehrung Nepomuks die Möglichkeit, sich von der Habsburger-Dynastie zu distanzieren und böhmische Eigenständigkeit zu demonstrieren, ohne die Konfession zu verleugnen. Interessant ist, dass sich die politische Dimension zu Lebzeiten Nepomuks gegenüber der im 17. und 18. Jahrhundert zwar deutlich unterscheidet, dennoch aber in beiden Fällen neben religiösen auch sehr stark politische Gründe für seinen Tod bzw. für die Verehrung eine Rolle spielten.

Dass es so etwas wie politische Heilige gibt, erklärt Mezler-Andelberg damit, dass in der Zeit vor der Aufklärung auch für Herrschende Frömmigkeit als einzuhaltende Tugend galt (für die Habsburger auch weiterhin). Heilige wurden von Herrschenden wie Fürbitter als eine Art „Zwischeninstanz“⁵⁸ benutzt. Für verschiedene Zuständigkeiten gab es Heilige, so auch für bestimmte Regionen, Dynastien oder politischen Ideen. Als Beispiele für eine sehr starke Bindung einer Region an einen bestimmten Heiligen nennt Mezler-Andelberg den Heiligen Markus für Venedig, den Heiligen Stephan für Ungarn und den Heiligen Wenzel für Böhmen. In diesen drei Gebieten führte das sogar dazu, dass die Heiligen derartig identitätsstiftend waren, dass sie gelegentlich Namensträger der Regionen wurde: Markusrepublik oder Länder der heiligen Stephans- bzw. Wenzelskrone. Den Habsburgern ist eine solche eindeutige Identifikation nicht gelungen, obwohl Koloman von 1244 bis 1663 Landespatron war.⁵⁹ Stefan Samerski meint sogar, dass man in den Habsburgischen Ländern nicht von einem Staats- oder Nationalpatron, sondern von einem Hausheiligen sprechen kann.

⁵⁶ Ebd., S. 44–45.

⁵⁷ Ebd., S. 45.

⁵⁸ Ebd., S. 46.

⁵⁹ Ebd.

Staatspatronate würde sich dadurch auszeichnen, dass die Verbindung zum Heiligen mehrere Herrschergenerationen und -dynastien übersteht und auch vom Volk eine starke Frömmigkeit und Identifikation ausgeht.⁶⁰

Nach Koloman wurde Leopold Landespatron. Schon im 16. Jahrhundert wurde er vom Volk sehr verehrt, weshalb Leopold sich sehr gut als Identifikationsfigur für Österreich eignete. Vor allem in einer Zeit, in der Österreich gegen Böhmen, Ungarn und die Türkei Krieg führte, war es hilfreich, einen Nationalheiligen zu haben.⁶¹ Besonders Kaiser Leopold I. versuchte die Etablierung des Heiligen Leopolds zu erreichen, was Samerski vor allem mit seiner religiösen Ausbildung begründet. Als zweitgeborener Sohn war Leopold für eine geistliche Laufbahn vorgesehen gewesen.⁶² Aber den Habsburgern gelang nur eine verhältnismäßig kurze und wenig intensive Bindung des Heiligen Leopolds an ihre Erbländer.⁶³

Neben Leopold war die Gottesmutter Maria eine weitere politisch interessante Heilige. Sie wurde zwar schon immer sehr verehrt, aufgrund der Ablehnung der Marien- wie allgemein der Heiligenverehrung in der Reformation bekam die Akzentuierung der Verehrung Mariens im Zuge der Gegenreformation aber ebenfalls politische Züge. Kaiser Leopold I. machte schließlich auch Josef zum Patron der Erbländer. Später benutzte Maria Theresia ihn als Symbol der Zusammengehörigkeit des Habsburger Reiches.⁶⁴

In diese Tradition der Hausheiligen der Habsburger (nicht aber als Nationalpatron) reiht sich nun auch der Heilige Nepomuk. Bei der Feier anlässlich der Seligsprechung 1721 in Prag war auf einem Bild der kaiserlichen Familie der Heilige Johannes von Nepomuk zu sehen. Auch auf anderen Darstellungen Nepomuks ist der heraldische Doppeladler abgebildet. Besonders auffällig ist ein Stich des Herrscherpaares aus 1724, in dem die militärischen Erfolge, Sieg (victoria) und Ruhm (fama), allegorisch dargestellt wurden. Nepomuk übergibt dem Kaiser „einen Globus mit der Inschrift: ‚dominaberis pluribus nationibus et tui nemo dominabitur‘ (Du wirst über viele Völker herrschen, aber Dich wird niemand beherrschen, Dtn 15,6)“.⁶⁵ Außerdem sind noch Maria, Karl Borromäus (der Namenspatron des Kaisers) und Leopold (als Namenspatron des Vaters von Karl VI.) als Schutzpatrone abgebildet. Das zeigt deutlich die Rolle Nepomuks für Karl VI. als Überbringer des Herrschaftssymbols und

⁶⁰ Samerski, „Hausheilige statt Staatspatrone“, S. 252–254.

⁶¹ Mezler-Andelberg, „Johannes von Nepomuk – ein Patron des alten Österreich?“, S. 46.

⁶² Samerski, „Hausheilige statt Staatspatrone“, S. 251.

⁶³ Ebd., S. 254.

⁶⁴ Mezler-Andelberg, „Johannes von Nepomuk – ein Patron des alten Österreich?“, S. 47.

⁶⁵ Ebd., S. 48.

seine Fürsprache in Karls militärische Siege. Die Verbundenheit zwischen Nepomuk und den Habsburgern sollte auch bei der Heiligsprechungsfeier 1729 in Prag zum Ausdruck gebracht werden, indem auf einem Stich die Aufnahme Nepomuks in den Himmel dargestellt ist.⁶⁶ Sein Sonnenwagen, der vom böhmischen Löwen und von Reichsadler gezogen wird, spielt dabei auf Sonnenwägen an, die in der barocken Malerei als Fahrzeug des Kaisers dargestellt wurden und als Symbol auf antike Herrscher anspielen.

Sogar noch vor der Seligsprechung, nämlich 1719, ernennt Karl VI. Nepomuk zum Patron des Banats, einer Region in Südosteuropa (heute Rumänien, damals ein neues habsburgisches Besiedlungsgebiet). Laut Mezler-Andelberg geschah das, um die Region besser an die restlichen habsburgischen Länder zu binden. Karl VI. versuchte den Nepomuk-Kult in seinem ganzen Reich zu verbreiten. Er ließ viele Statuen errichten und hielt feierliche Prozessionen ab. Beispielsweise sind Dokumente aus der Zeit unmittelbar nach der Seligsprechung erhalten, in denen Karl VI. zwei Gemeinden in der Steiermark mitteilte, dass er sich eine Intensivierung des Nepomuk-Kults wünsche. Dass Nepomuk sehr oft gemeinsam mit Leopold dargestellt wurde, ist für Mezler-Andelberg ein weiteres Indiz, dass Nepomuk als Nationalheiliger etabliert werden sollte. Auf einem Stich aus dem Jahr 1725 ist Nepomuk auf Wolken thronend mit dem Doppeladler und dem böhmischen Löwen dargestellt. Die Inschrift des Stiches nennt Nepomuk nicht nur Patron Böhmens, sondern Deutschlands und des ganzen Nordens. Auch wenn das wohl eher Wunschdenken des Kaisers war, zeigt es doch, wie Nepomuk politisch instrumentalisiert wurde.⁶⁷

Es mag vielleicht auf den ersten Blick verwundern, warum sich die Habsburger und insbesondere Karl VI., der als König Böhmens gewissermaßen als Nachfolger Wenzels zu verstehen ist, ausgerechnet einen Heiligen aussuchte, den einer seiner Vorgänger töten ließ. Aber Alois Eder hat hierzu eine schlüssige These, die auf eine ursprünglich antike Diskussion zurückgreift und später von Thomas von Aquin in das Denken des Christentums integriert wurde. Demnach sei es gerecht, einem Tyrannen gegenüber nicht gehorsam zu sein, wenn dieser durch seine Eigenschaften das Gemeinwohl schädigt. Daher ist es auch auf kirchenpolitischer Ebene gerechtfertigt, dass Nepomuk sich gegen Wenzel stellte, da dieser die Rechte der Kirche schmälern wollte. Auch in den Schuldramen der Jesuiten wird Wenzel immer als Tyrann dargestellt wird. Widerstand gegen einen Tyrannen wird bei jesuitischen Theoretikern als gerechte Rache Gottes verstanden und v.a. alttestamentarisch abgesichert.

⁶⁶ Ebd., S. 47–48.

⁶⁷ Ebd., S. 47–50.

Bei den Jesuiten im Habsburgerreich wird Wenzel meist als Kaiser bezeichnet, obwohl die historische Figur nur böhmischer wie römisch-deutscher König war.⁶⁸ Dies versteht Alois Eder als einen Bezug auf die aktuelle politische Situation. Kaiser Karl VI. unterstützte den Nepomuk-Kult und laut Eder somit auch die Idee, dass geistliche Einmischung in der Politik die notwendige Gewissenskontrolle gegen Willkür darstellt.⁶⁹ Denn auch im Barock galt unter katholisch-habsburgischen Theoretikern, dass Religiosität und christliche Tugenden die Grundlage des Herrschens waren, die Herrscher wiederum Beschützer der Kirche. Die Habsburger selbst bekannten sich dazu mehrfach.⁷⁰ Für Karl VI. wird Nepomuk zur Figur des Vertrauens: indem Karl VI. selbst die Nepomuk-Verehrung unterstützte, Statuen aufstellen und sich mit ihm abbilden ließ, benutzte er ihn, um Vertrauen zwischen ihm und der Bevölkerung herzustellen. Er selbst sei kein Tyrann, sondern handle durch geistliche Fürsprache gerecht und mild.⁷¹

Bei Maria Theresia zeigte sich die Nepomuk-Frömmigkeit stärker. Sowohl die angebliche Verwandtschaft mit Johannes von Nepomuk wie auch der Umstand, dass sich ihre Eltern für die Kanonisierung Nepomuks eingesetzt hatten, sollte ihr bei der Rechtfertigung ihrer Ansprüche auf den Thron helfen. Sie setzte den Nepomuk-Kult also gezielt politisch ein, denn sie zog Parallelen zwischen Königin Johanna, die Nepomuk vor ihrem Mann schützte, und sich, wobei Karl (Albrecht) VII. von Bayern der Part des Wenzel zugewiesen wurde. Bei den Festlichkeiten anlässlich ihrer Krönung als Königin von Böhmen 1743 nahm sie an allen Veranstaltungen zu Ehren Nepomuks teil. In den nächsten zwei Jahren wurde der Nepomuk-Kult auch in Wien sehr gepflegt.⁷²

Ein Beispiel für die politische Instrumentalisierung der musikalischen Nepomuk-Verehrung führt Elena Abbado an. Sie recherchierte die Hintergründe eines Nepomuk-Oratoriums, das 1737 in Pisa aufgeführt wurde. Anlass dafür war die politische Situation in Pisa, als der Großherzog der Toskana, Gian Gastone de' Medici, im Sterben lag und habsburgische Truppen in Pisa stationiert wurden. Das Werk war den Habsburgischen Truppen gewidmet. Die Aufführung vor dem Großherzog konnte als Zeichen gewertet werden, dass die vermeintlich

⁶⁸ Nach Ansicht der Frühneuzeit war dies aber anders, da Wenzel nicht nur in Frankfurt gewählt, sondern auch in Aachen gekrönt worden war; Lindner, „Wenzel“, Zugriff: 01.09.23.

⁶⁹ Eder, „Johannes von Nepomuk und der habsburgische Absolutismus“, S. 52–53.

⁷⁰ Coreth, *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*, S. 9.

⁷¹ Eder, „Johannes von Nepomuk und der habsburgische Absolutismus“, S. 54–55.

⁷² Kovács, „Die Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk am habsburgischen Hof“, S. 76–82.

fremden Truppen – dem Stoff des Nepomuk-Oratoriums folgend – als Beschützer gedeutet werden.⁷³

2.3.3 Nepomuk als Anti-Hus

Johannes Hus (1370–1415) war wie Johannes von Nepomuk ein böhmischer Priester und wurde zunächst verurteilt und schließlich auf dem Scheiterhaufen verbrannt, weil er unter anderem den Ablasshandel, den Prunk und Besitz des Klerus und der Kirche stark kritisierte und nur die Bibel, nicht aber den Papst, in Glaubensfragen als Autorität akzeptierte.⁷⁴ Wenzels zweite Frau Sophie von Bayern, deren Beichtvater Jan Hus war, setzte sich anfangs stark für ihn ein.⁷⁵ Als böhmische Nationalfigur gilt er, weil er auf Tschechisch predigte und für die tschechische Sezessionsbewegung sehr wichtig war.⁷⁶ Seine Verehrung verlief nicht kontinuierlich, sondern wellenartig. Zwar wurde er direkt nach seinem Tod verehrt und insbesondere in der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert von großen Teilen der böhmischen Bevölkerung als Heiliger betrachtet. Im 16. Jahrhundert ging das Interesse allerdings stark zurück und erst in der Regierungszeit von Joseph II. bekam er wieder mehr Aufmerksamkeit. Im 19. Jahrhundert gab es hingegen zwischenzeitlich andere Figuren, die das böhmische Nationalverständnis prägten. Erst ab der Gründung der Tschechoslowakei in der Zwischenkriegszeit spielte er für das böhmisch bzw. tschechische Selbstverständnis eine entscheidende Rolle.⁷⁷

Laut Kapner liegt in der Verdrängung von Johannes Hus ein weiterer Grund, warum sich die Habsburger im 17. und 18. Jahrhundert für Nepomuk interessiert hätten.⁷⁸ Damit greift Kapner laut Willy Lorenz aber eine Argumentation aus dem 19. Jahrhundert auf.⁷⁹ Denn Kapner sieht die Schuld dabei aber nicht alleine bei den Habsburgern, sondern auch bei der Kirche. Beide verschleierten ihre Absicht, Hus zu verdrängen, indem sie den Nepomuk-Kult förderten. In einer 1717 erschienen Heiligenvita wird betont, dass sowohl Ferdinand II. als auch Ferdinand III. Nepomuk verehrten und letzterer sogar einer der ersten Personen waren, die sich für eine Seligsprechung aussprachen. Nepomuk wird vom Autor der Heiligenvita mit der Gegenreformation in Verbindung gebracht, indem er gemeinsam mit den anderen

⁷³ Abbado, „*La celeste guida*“, S. 192–193.

⁷⁴ Hilsch, „Johannes Hus. Leben“, S. 282–286.

⁷⁵ Schlütter-Schindler, „Sophie von Wittelsbach“, Zugriff: 23.07.23.

⁷⁶ Hilsch, „Johannes Hus. Leben“, S. 282–286.

⁷⁷ Šebek, „Johannes Hus. Verehrungsgeschichte“, S. 287–289, 292.

⁷⁸ Kapner, „Wiener Quellen zur politischen Motivation des Nepomukults“, S. 241.

⁷⁹ Lorenz, „Der hl. Johannes von Nepomuk – ein Anti-Hus?“, S. 89.

böhmischen Landesheiligen die Schlacht am Weißen Berg zu Gunsten der Habsburger entschieden haben soll. Obwohl der historische Johannes von Nepomuk sich ja gegen den damaligen Herrscher gestellt hatte, wurde er in der Lesart des frühen 18. Jahrhundert nicht nur zu einer Figur des Katholizismus', sondern auch zu einem Verbündeten der Habsburger. In der Ankündigung eines Nepomuk-Spiels der Jesuiten von 1710 geht es explizit um die Verdrängung Hus' durch den katholischen Johannes von Nepomuk. Trotzdem versuchten sowohl die Habsburger als auch die Jesuiten ihre Involvierung zu kaschieren.⁸⁰

Auch wenn Nepomuk zwar als treuer Diener der römischen Kirche sowohl von Kirche als auch den Habsburgern unterstützt wurde, widerspricht Lorenz der These, dass es sich dabei um eine Strategie zur Verdrängung Hus' handelte. Die (lokale) Nepomuk-Verehrung begann bereits direkt nach dessen Tod, also bevor Johannes Hus überhaupt populär wurde. Nepomuk war also schon vor der Gegenreformation beim böhmischen Volk beliebt. Er ist der einzige böhmische Heilige, der über die böhmischen Landesgrenzen hinaus bekannt war und bei dem man feststellen kann, dass seine Bekanntheit auch von Personen ohne direkten Bezug zu Böhmen vorangetrieben wurde. Allerdings nahm seine Bekanntheit ab dem 18. Jahrhundert ab, vor allem während des 19. und 20. Jahrhunderts – in einer Zeit wachsenden Nationalbewusstseins der Tschech:innen – als Johannes Hus als tschechischer „Nationalheiliger“ an Bedeutung gewann.⁸¹ Auch Herzogenberg und Paleczek widersprechen der These von Nepomuk als „Anti-Hus“. Vor allem da Hus zwar als Volksheld gefeiert wurde, im 16. Jahrhundert vom Volk aber nie so stark (v.a. in spiritueller Hinsicht) verehrt wurde wie Nepomuk, sei die These nicht stimmig. Hus wurde erst später zu einem politischen Märtyrer, während Nepomuk von allen Schichten der Bevölkerung verehrt wurde,⁸² was sich beispielsweise in der häufigen Verwendung als Taufname in den habsburgischen Ländern zeigt.

2.3.4 Das Ende der Verehrung durch die Habsburger

Nach dem gewonnenen Erbfolgekrieg ließ auch das Interesse Maria Theresias an der Verbreitung den Nepomuk-Kults nach. Laut Kovács verehrte sie ihn zwar bis zu ihrem Tod, doch sie schränkte die öffentlichen Nepomuk-Feiern ein.⁸³ Nach ihrem Tod wurden – wie alle anderen Andachten und Paraliturgien – auch die Nepomuk-Andachten verboten und Joseph II. versuchte gemeinsam mit anderen kirchenpolitischen Reformen den Nepomuk-Kult

⁸⁰ Kapner, „Wiener Quellen zur politischen Motivation des Nepomukults“, S. 241–243.

⁸¹ Lorenz, „Der hl. Johannes von Nepomuk – ein Anti-Hus?“, S. 86.

⁸² Herzogenberg / Paleczek, „Johannes von Nepomuk“, S. 118–119.

⁸³ Allerdings wurde Johannes von Nepomuk als einer der wenigen Heiligen ins Theresianische Gesangsbuch aufgenommen, siehe Kapitel 5.2.3 Lieder auf S. 110.

ganz aus dem öffentlichen Leben zu drängen. Auch wenn ihm das wohl gelang, wurde Nepomuk im Privaten weiter verehrt.⁸⁴ So gab es auch 100 Jahre nach der Heiligsprechung in Prag große Feierlichkeiten zu Nepomuks Ehren. In ganz Böhmen war Nepomuk bis ins 20. Jahrhundert Patron zahlreicher neuer Kirchenbauten.⁸⁵ Aber da der Nepomuk-Kult stark mit der barocken Religiosität verbunden war, nahm seine Verehrung mit dem Abklingen der barocken Zeit ab.⁸⁶

2.4 Bruderschaften

Großer Beliebtheit quer durch alle Gesellschaftsschichten erfreuten sich Johann-Nepomuk-Bruderschaften. Beispielsweise hatte die 1709 in St. Stephan gegründete Bruderschaft im Jahr 1739 ca. 30.000 Mitglieder.⁸⁷ Kirchenrechtlich durften Bruderschaften nur von einem Bischof eingerichtet werden. Gerade bei den Nepomuk-Bruderschaften formierten sich aber in der Regel zunächst inoffiziell kleinere Personengruppen, Laien wie Geistliche, die erst später durch die Bestätigung ihrer Statuten durch den Bischof offiziell wurden. Davor handelte es sich streng genommen um „Liebesversammlungen“. Auch an die Regel, dass zwischen zwei gleichnamigen Bruderschaften eine Fußweg-Distanz von eineinünftel Stunden liegen müssen, hielt man sich nicht, da in Wien zahlreiche Nepomuk-Bruderschaften (eng) nebeneinander existierten (St. Stephan, St. Ulrich, Maria Treu, usw.).⁸⁸

Die erste Bruderschaft wurde 1696 in Prag in der Kirche St. Johann in Felsen gegründet und zehn Jahre später kirchlich genehmigt. In Wien förderten vor allem Mitglieder der sogenannten böhmischen Nation die Verehrung von Nepomuk. Sie veranstalteten seit 1700 jährliche Feiern anlässlich des Landespatrons, des hl. Wenzel. 1703 wurde Nepomuk dabei erstmals ebenfalls angerufen.⁸⁹

Auch in Wien wurden schon früh Bruderschaften gegründet: St. Ulrich (heute Wien VII.) machte 1706 den Anfang, kurz darauf folgten neben St. Stephan auch Maria Treu (heute Wien VIII.). Die Bruderschaften in Niederösterreich wurden erst nach der Seligsprechung ins Leben gerufen.⁹⁰ Ein besonderes Zentrum der volkstümlichen Nepomuk-Verehrung war Stein bei Krems. Nachdem 1715 in Stein ein Skulpturenensemble mit Nepomuk errichtet

⁸⁴ Kovács, „Die Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk am habsburgischen Hof“, S. 82–83.

⁸⁵ Herzogenberg / Paleczek, „Johannes von Nepomuk“, S. 119.

⁸⁶ Mezler-Andelberg, „Johannes von Nepomuk – ein Patron des alten Österreich?“, S. 50.

⁸⁷ Hocker / Schwob, „Zum vorliegenden Band“, S. XI.

⁸⁸ Oppeker, „Johannes von Nepomuk-Bruderschaften in Österreich“, S. 154.

⁸⁹ Ebd., S. 154.

⁹⁰ Miesgang, „Johannes von Nepomuk im frühneuzeitlichen Bruderschaftswesen“, S. 64–66.

und 1724 zwei Nepomuk-Altäre geweiht wurde, setzte sich der Bürgermeister 1725 erfolgreich für die Gründung einer Bruderschaft ein. Nepomuk wurde sogar zum Patron der Stadt erklärt. Warum gerade in Stein die Nepomuk-Verehrung so ausgeprägt war, erklärt Walpurga Oppeker mit den Wassergefahren, denen die an der Donau liegende Ortschaft ausgeliefert ist. Davor war der Heilige Nikolaus (dem traditionellen Patron der Schiffer) Steins Beschützer vor Wassergefahren.⁹¹

1771 verbot Maria Theresia die Gründung neuer Bruderschaften und wollte die Missstände in den bestehenden beenden. Ausgaben für Bruderschaftskleidung und Fahnen wurden allerdings bereits als Missstand verstanden, das Geld sollte besser für humanitäre Zwecke eingesetzt werden. 1784 wurden alle Bruderschaften in eine „Bruderschaft zur Nächstenliebe“ umgewandelt und mussten ihre Einnahmen sowie sämtliche Unterlagen, Urkunden, liturgische Gegenstände und Paramente etc. abgeben. Nepomuk-Andachten waren somit (wie fast alle anderen Andachtsformen) verboten, wurden aber ins Private verschoben. Beispielsweise wurde noch 1806 eine geheime Nepomuk-Bruderschaft polizeilich verfolgt.⁹²

2.5 Nepomuk-Verehrung abseits des direkten Einflussgebiets des Kaiserhauses

Außerhalb des habsburgischen Reiches wurde Nepomuk einerseits als Symbol des Katholizismus eingesetzt, andererseits um Verbundenheit mit den Habsburgern zu demonstrieren. Der Schwiegersohn Kaiser Josephs I., Karl Albrecht von Bayern ernannte Nepomuk nur drei Wochen nach der offiziellen Heiligsprechung zum Patron Bayerns und der Stadt Münchens.⁹³ 1736 wurde Nepomuk zum Nebenpatron der Erzdiözese Salzburg.⁹⁴

Auch in Italien, Portugal, Lothringen, Elsaß und in Gebieten des Ober- und Niederrheins war Nepomuk als Heiliger bekannt und beliebt. Als Begründung für seine Beliebtheit nennt Yves Lasfargues seine Funktion als Wundertäter und seine vielfältigen Identifikationsmöglichkeiten. Bei Priestern und Ordensleuten war er wegen seiner eigenen Biografie als Vorbild im Priesteramt beliebt, beim Adel wegen seiner Verteidigung der Ehre. Auch an manchen Universitäten wurde seine Verehrung vorangetrieben, da Johannes von Nepomuk an mehreren Universitäten studiert hatte und Doktor der Rechte war.⁹⁵

⁹¹ Oppeker, „Johannes von Nepomuk-Bruderschaften in Österreich“, S. 172–173.

⁹² Ebd., S. 156–158.

⁹³ Herzogenberg / Paleczek, „Johannes von Nepomuk“, S. 118.

⁹⁴ Mezler-Andelberg, „Johannes von Nepomuk – ein Patron des alten Österreich?“, S. 50.

⁹⁵ Lasfargues, „Die Verehrung des Heiligen Johannes von Nepomuk jenseits der Grenzen“, S. 107–111.

Im Gegensatz zu Österreich, Böhmen und Süddeutschland verbreitete sich der Nepomuk-Kult in Italien weit weniger stark. Obwohl durch die Feier zur Kanonisation des Heiligen eine intensivere Beschäftigung mit Nepomuk durch die Bevölkerung und durch den Klerus in Rom möglich gewesen wäre, sind hier nur wenige künstlerische Zeugnisse überliefert. Das liegt wohl daran, dass der gesamte „Festapparat“ direkt nach Prag zu den dortigen Feierlichkeiten geschickt wurde.⁹⁶

3. Orte der Nepomuk-Verehrung

Der Nepomuk-Stoff verbreitete sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert an mehreren Orten im Habsburgerreich mit spezifischen Traditionen, die im folgenden Kapitel vorgestellt werden. In seinem Aufsatz über Nepomuk-Oratorien nennt Robert Kendrick den musikalischen Nepomuk-Kult als sehr gutes Beispiel für das in den 1980er Jahren aufkommende Konzept des Kulturtransfers.⁹⁷ Dabei geht es darum, „Transfers zwischen national-kulturellen Räumen bzw. regional-kulturellen Räumen zu erforschen“⁹⁸. In der Musik wurde dieses Konzept bereits auf sich verbreitendes Repertoire angewandt, beispielsweise auf symphonischen Austausch zwischen Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert und religiöse Musik aus dem 18. Jahrhundert.⁹⁹ Im Folgenden soll der Topos des Kulturtransfers in Bezug auf die Verbreitung des Nepomuk-Stoffes untersucht werden. Dabei werden verschiedene Orte mit ihren spezifischen wie auch gemeinsamen Traditionen und den möglichen Verbindungen beschrieben. In welche Kontexte war die musikalische Verehrung jeweils eingebunden? Auch der Frage, *wer* für bestimmte Transferprozesse verantwortlich war, wird nachgegangen.

Ausgangspunkt der Analyse ist das ursprüngliche Zentrum der Nepomuk-Verehrung: Prag. Zudem fanden Städte, die eine besondere Nepomuk-Verehrung aufweisen können und in denen Nepomuk-Oratorien aufgeführt wurden, Eingang in die Analyse. Verständlicherweise erheben weder die ausgewählten Orte noch die Beschreibung der Aufführungen Anspruch auf Vollständigkeit, allein schon aufgrund der Tatsache, dass nur ein Bruchteil an Quellen bis heute erhalten geblieben ist. Die Auswahl wurde so getroffen, dass es möglich war, das Netzwerk der Verbreitung des musikalischen Kults und die dafür verantwortlichen Personen und Institutionen zu rekonstruieren und spezifische Traditionen darzustellen. Der Fokus auf

⁹⁶ Kultzen, „Der hl. Johannes von Nepomuk in der italienischen Kunst“, S. 119.

⁹⁷ Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 50.

⁹⁸ Schmale, „Kulturtransfer“, Zugriff: 23.07.23.

⁹⁹ Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 49.

Städte lässt sich dadurch erklären, dass große und aufwändige Oratorienproduktionen in den meisten Fällen in (größeren) Städten stattfanden. Einzig Mähren wurde als Region aufgenommen, da es dort mehrere kleinere Städte gibt, die sich in ihrer Tradition ähneln und es daher nicht sinnvoll wäre, diese getrennt zu betrachten. Weiters fällt auf, dass Rom kein Unterkapitel gewidmet wurde. Rom war zwar Schauplatz der Selig- und Heiligsprechungsprozesse und hätte als Zentrum der katholischen Kirche aus Nepomuk als katholischem Heiligen Potential entwickeln können, tat es aber nicht. Weder 1721 (Seligsprechung), 1729 (Heiligsprechung) noch 1730 kann ein Nepomuk-Oratorium nachgewiesen werden. In der Lokalzeitschrift *Diario ordinario* wurde in der Berichterstattung anlässlich der Nepomuk Heiligsprechung Musik nicht erwähnt.¹⁰⁰

3.1 Prag

Für Jana Spáčilová ist Prag ohne Zweifel das Zentrum des Nepomuk-Kults, da Nepomuk hier gelebt hatte und getötet worden war.¹⁰¹ In dieser Stadt finden sich viele verschiedene Formen der musikalischen Nepomuk-Verehrung. Verantwortlich dafür waren mehrere Orden wie die Kreuzherren mit dem roten Herzen und der Jesuitenorden. Man kann hier aber auch am stärksten Ausprägungen der Volksverehrung finden. Beispielsweise pilgerten am Festtag Nepomuks Menschen aus ganz Böhmen zum Prager Veitsdom, der Begräbnisstätte des Heiligen.¹⁰² Da die Verehrung durch das Volk hier am stärksten war, kann man dementsprechend auch weniger Einflussnahme der Habsburger auf Nepomuk-Veranstaltungen beobachten.

3.1.1 Eine Prager Besonderheit: Schiffsprozessionen

In Prag entwickelte sich eine Verehrungsform, die sonst in keiner anderen Stadt in dieser Form zu finden war, nämlich die sogenannten „musicæ navales“ (Schiffsprozessionen¹⁰³). Dafür war der Orden der Kreuzherren mit dem roten Herzen (Cyriaken) maßgeblich verantwortlich, der mit dem Orden der Kreuzherren mit dem roten Stern nicht zu verwechseln ist, der den Nepomuk-Kult ebenso förderten und deren Kirche in unmittelbarer Nähe der Karls-

¹⁰⁰ Ebd., S. 54.

¹⁰¹ Spáčilová, „*Il Martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 99.

¹⁰² Schroubek, „Volksfrömmigkeit und Brauch“, S. 462.

¹⁰³ Man findet in der Forschung auch die Bezeichnung „Schiffsmusiken“ für dieses Phänomen. Dieser Begriff würde dem lateinischen Begriff zwar am nächsten kommen, um aber zu betonen, dass es sich nicht nur um musikalische Verehrung handelte, sondern die Prozession selbst im Zentrum steht, zu der Musik komponiert und aufgeführt wurde, entscheide ich mich, den Begriff „Schiffsprozessionen“ zu verwenden.

brücke stand. Die Cyriaken aber hatten eine besondere Beziehung zum Heiligen, da ihr Kloster der erste Aufbewahrungsort der sterblichen Überreste von Johannes von Nepomuk war. Der Leichnam Nepomuks war in der Nähe des Klosters gefunden und dann ins Kloster getragen worden, bis er einige Jahre später in den Veitsdom überführt worden war.¹⁰⁴

Bei den Schiffsprozessionen fuhr ein geschmücktes Schiff mit Musikern den umgekehrten Weg, den Nepomuk im Wasser getrieben war, nämlich vom Kloster bis zur Karlsbrücke, um nach dem Höhepunkt der Festlichkeiten dort wieder zurückzufahren. Bei diesem Brauch kamen die Aspekte der barocken Frömmigkeit und Vorstellung von Helden- und Märtyrertum zusammen. Deswegen waren die Schiffe bunt geschmückt und in Kombination mit der Musik ergab sich laut Vladimír Novák „ein äußerst wirkungsvolles Szenarium“¹⁰⁵.

Im Jahr 1715 begannen die Cyriaken mit der Veranstaltung der ersten Schiffsprozession.¹⁰⁶ Dieses Jahr ist keinesfalls zufällig auch das Jahr, in dem der Seligsprechungsprozess von Prag ausgehend begonnen wurde.¹⁰⁷ Die Cyriaken hatten das Vorrecht, diese Schiffsprozessionen am 15. Mai zu veranstalten. Andere Orden wie die Jesuiten und Augustiner organisierten ebenfalls in manchen Jahren Schiffsprozessionen, durften diese aber erst in der Woche nach Nepomuks Namenstag abhalten. Es gab in Prag auch Schiffsprozessionen, die nicht zu Ehren Nepomuks, sondern beispielsweise zu Marienverehrung oder zu nicht liturgischen Festen stattfanden. Abgesehen von der Karlsbrücke, die ein häufiger Ausgangspunkt war, waren auch die Schützeninsel und die Umgebung des Wyschehrader Felsens beliebte Orte. Aber nur bei den Nepomuk'schen Schiffsprozessionen hatte selbst die gefahrene Route eine inhaltliche Bedeutung. Die Schiffsprozessionen, die Novák und Ludmila Mašlanová in ihrem Katalog anführen, sind fast gänzlich solche zu Ehren Nepomuks. Von 1715 bis 1781 fanden fast jedes Jahr Schiffsprozessionen statt, immer am Abend des 15. Mai und manchmal noch eine zweite, ebenfalls im Mai. Im Jahr der Heiligsprechung 1729 wurde anlässlich der Feierlichkeiten noch eine weitere Schiffsprozession im Oktober veranstaltet.¹⁰⁸ Nachdem das Cyriaken-Kloster 1783 aufgelöst worden war, übernahm der Prager Scharfschützenverein die Organisation des Festes. Spätestens zu diesem Zeitpunkt verlor die Musik an Wichtigkeit und wurde eher zum „Anhängsel des Feuerwerks“.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Novák / Mašlanová, *Musicae navales Pragenses*, S. 174.

¹⁰⁵ Novák, „Das Werk Šimon Brixis“, S. 445.

¹⁰⁶ Novák / Mašlanová, *Musicae navales Pragenses*, S. 174.

¹⁰⁷ Kapsa, „Zwei der Klangwelten des Kultes um den Hl. Johannes von Nepomuk in Prag“, S. 309.

¹⁰⁸ Novák / Mašlanová, *Musicae navales Pragenses*, S. 128–141.

¹⁰⁹ Kapsa, „Zwei der Klangwelten des Kultes um den Hl. Johannes von Nepomuk in Prag“, S. 311.

Als Grund, warum sich die Schiffsprozessionen in Prag überhaupt in dieser Form etablieren konnten, nennen Novák und Mašlanová das Vorbild der „Norbertinischen“ Schiffsprozessionen. Fast hundert Jahre vor der Nepomuk'schen Tradition der Schiffsprozessionen, 1627, veranstalteten die Prämonstratenser des Stifts Strahov (ebenfalls in Prag) eine Schifffahrt anlässlich der Überführung der sterblichen Überreste des heiligen Norbert von Xanten, dem Gründer des Prämonstratenser Ordens, von Magdeburg nach Prag.¹¹⁰

Die mangelhafte Quellenlage dieser spezifischen Tradition der Nepomuk'schen Schiffsprozessionen stellt die Forschung vor Herausforderungen. Grund dafür ist vermutlich die Aufhebung des Cyriaken-Klosters 1783. Während die zahlreichen zeitgenössischen Berichte schon damals in der Prager Universitätsbibliothek verwahrt wurden, gingen bis auf vier alle Kompositionen zu den *musices navales* verloren. Šimon Bixi, ein berühmter Barockkomponist, schrieb in den 1720er Jahren mehrfach die Musik dafür. Später übernahm unter anderen sein Sohn, František Xaver Bixi, diese Aufgabe und komponierte vom Ende der 1750er bis Anfang der 1770er Jahre zahlreiche Werke zu den Schiffsprozessionen. Die vier erhaltenen Kompositionen stammen von diesen beiden Komponisten.¹¹¹

3.1.2 Weitere Verehrungsformen

Aber nicht nur diese lauten und großbesetzten Werke wurden zu Ehren Nepomuks in Prag aufgeführt. 1723 wurde eine Ariensammlung zu seinen Ehren mit Werken von Balthasar Villicus gedruckt. Die Widmungsträgerin, Maria Theresia Gräfin von Paar, war bekannt dafür, dass sie sich für die Prager Operntruppe einsetzte, sodass diese Sammlung laut Kapsa starken Bezug zu Prag hat, obwohl sie in Hradec Králové (Königgrätz) gedruckt wurde. Eine weitere gängige Praxis war es, Opernarien einen geistlichen Text zu unterlegen. Von diesen Kontrafrakturen erhielten sich einige in der Musiksammlung des Prager Veitsdoms. Diese kleiner besetzten Werke wurden häufig im Veitsdom aufgeführt.¹¹²

Während es bei den Schiffsprozessionen üblich war, lokale Komponisten auszuwählen, galt dies für andere Gattungen, beispielsweise die Feierlichkeiten anlässlich der Selig- und Heiligsprechungen, nicht.¹¹³ 1721 wurde die Seligsprechung Nepomuks im Veitsdom mit einer

¹¹⁰ Novák / Mašlanová, *Musicae navales Pragenses*, S. 176.

¹¹¹ Ebd., S. 176–177.

¹¹² Kapsa, „Zwei der Klangwelten des Kultes um den Hl. Johannes von Nepomuk in Prag“, S. 312.

¹¹³ Spáčilová, „*Il Martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 99; Kapsa, „Zwei der Klangwelten des Kultes um den Hl. Johannes von Nepomuk in Prag“, S. 306.

doppelchörigen Messe, komponiert von Francesco Mancini aus Neapel, gefeiert. Novák vermutet, dass es sich dabei um ein Werk aus seiner früheren Schaffensperiode handelte.¹¹⁴ Es ist daher eher unwahrscheinlich, dass diese eine speziell Nepomuk gewidmete Messe war. Mancini wurde als Komponist wohl ausgewählt, weil er als ‚moderner‘ Komponist galt, ohne weiteren Nepomuk- oder Böhmen-Bezug.¹¹⁵ Aber die Doppelchörigkeit und die in der zeitgenössischen Berichterstattung hervorgehobene große Anzahl an Musikern, insbesondere die Mitwirkung von Trompetern und Paukisten, deutet auf eine Messe im solennen Stil und eine sehr festliche Veranstaltung hin.

Im Zuge der Feierlichkeiten anlässlich der Heiligsprechung 1729 wurde eine Messe von Antonio Caldara aufgeführt. Er war seit 1716 Vizekapellmeister am Hofe Karl VI. in Wien. Einige seiner Werke wurden nach der Wiener Uraufführung auch in Böhmen und Mähren aufgeführt, es gibt auch Beispiele für Werke, die er speziell für Prag komponierte.¹¹⁶ Darunter fällt eben diese Messe, die *Missa sanctificationis sancti Joannis Nepomuceni*, die Caldara während der acht Tage dauernden Heiligsprechungsfeierlichkeiten im Oktober 1729¹¹⁷ im Veitsdom in Prag auch selbst dirigierte.¹¹⁸ Für die Aufführung der Messe kamen auch Musiker aus anderen Prager Kirchen, um die Kapelle des St. Veitdomes zu unterstützen, weil die Messe im Rahmen der Feierlichkeiten der Heiligsprechung ein außergewöhnliches kulturelles Ereignis darstellte.¹¹⁹ Vermutlich im Zusammenhang mit der Messe komponierte Caldara außerdem ein *Graduale a 4 voci ... Proprio di S. Gio. Nepumuceno*, das jedoch nicht, wie in älterer Literatur angegeben, schon 1724 entstanden ist.¹²⁰

Aufführungsmaterial zu dieser Messe sowie weitere italienische geistliche Werke befanden sich im Besitz des Kapellmeisters des Veitsdomes, Christoph Karl Gayer, der während seiner Tätigkeit als Leiter der Kirchenmusik eine große musikalische Sammlung anlegte.¹²¹ Nach seinem Tod gelangte diese Sammlung an die Kreuzherren mit dem roten Stern. Auch wenn

¹¹⁴ Novák, „Das Werk Šimon Brixis“, S. 449.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Kirkendale, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*, S. 115.

¹¹⁷ Kirkendale nennt fälschlicherweise das Jahr 1726, obwohl sie als Aufführungskontext die acht Tage dauernden Heiligsprechungsfeier in Prag angibt. Es handelt sich möglicherweise lediglich um einen Tippfehler. Allerdings führt sie als Literaturangabe neben der korrekten Angabe von Joachim Hansbergers Aufsatz auch Paul Henry Langs Rezension der Messe an, der das Werk ohne Heiligsprechungskontext auf 1726 datiert; Kirkendale, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*, S. 115; Lang, „Review of a recording of Caldara’s *Missa sanctificationis Sancti Joanni Nepomuceni*“, S. 394.

¹¹⁸ Hansberger, „*et in terra pax hominibus*“, S. 136; Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno‘ von Antonio Caldara“, S. 153–154; Hocker / Schwob, „Zum vorliegenden Band“, S. XIV.

¹¹⁹ Kostílková, „Der St. Veit-Chor im geschichtlichen Überblick“, S. 60.

¹²⁰ Kirkendale, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*, S. 115.

¹²¹ Kostílková, „Der St. Veit-Chor im geschichtlichen Überblick“, S. 56–57.

das Original des Inventars verschollen ist, kann man aus den heutigen Beständen schließen, dass Gayer sich um italienisches Repertoire und solches, das in Wien gespielt wurde, bemühte.¹²² Milada Jonášova fand heraus, dass Caldaras Nepomuk-Messe nicht das einzige Werk Caldaras war, das dort erhalten blieb. Im Gegenteil konnte sie nachweisen, dass Caldara der meist vertretene nicht böhmische Komponist war, dessen Werke hier gesammelt und von den Kreuzherren noch lange bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgeführt wurden.¹²³

In bisherigen Arbeiten über Nepomuk-Oratorien wird in der Regel 1724 als erstes Jahr angeführt, aus dem Belege für Oratorienaufführungen überliefert sind, sowohl aus Mailand mit *La Calunnia delusa, Oratorio in onore di S. Giovanni Nepomuceno, taumaturgo della Boemia* als auch aus Mähren mit *Ruhmwürdiger Cron- und Ehren-streitt anlangend den grossen Heiligen stummen Wohlredner und wohlredenten Stummen S. Joannem Nepomucenum*. Die bereits erwähnten Schiffsprozessionen fanden in Prag aber schon früher statt und besonders bei den ersten könnte es sich um Oratorienaufführungen gehandelt haben, da keine weiteren Quellen zur Art der Musik überliefert sind. Bei dem 1721 aufgeführten *Dialogus* von Gunther Jacob dürfte es sich laut Kapsa um eine Art kleines Oratorium handeln, denn es besteht aus Arien, Rezitativen und einem Chor. In einem Bericht der Cyriaken wird ein Oratorium von 1726 erwähnt, für das es aber keinerlei Belege oder Hinweise gibt, ob es tatsächlich stattfand oder wer es komponierte.¹²⁴ Spáčilová nennt in ihrem Aufsatz von 2010 noch das dem Prager Bischof gewidmete Oratorium *La sagra Giovanneide Nepomucena* als wahrscheinlich erstes Nepomuk-Oratorium in Böhmen. Von diesem Oratorium ist ein Libretto-Druck überliefert und es benennt den aus Neapel stammenden Dichter Giovanni Felicella als Librettisten.¹²⁵ Allerdings hegt Kapsa Zweifel daran, dass der Text jemals – oder jedenfalls 1729 – tatsächlich vertont wurde, denn im Vorwort zum Libretto-Druck findet sich der Hinweis, dass es erst noch vertont werden müsse. Die außergewöhnliche Länge spricht wohl dagegen. Eine weitere gesicherte Oratorienaufführung fand 1730 statt, wofür die Altstädter Dominikaner von St. Ägidius verantwortlich waren.¹²⁶

Laut einer Notiz auf einem der erhaltenen Libretti wurde ein anderes Oratorium, das von František Václav Habermann vertont wurde, 1739 in der Hauskapelle des hl. Johannes von

¹²² Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno‘ von Antonio Caldara“, S. 153–154.

¹²³ Jonášova, „Die starke Resonanz von Caldaras Werken in Böhmen“, S. 127.

¹²⁴ Kapsa, „Zwei der Klangwelten des Kultes um den Hl. Johannes von Nepomuk in Prag“, S. 321.

¹²⁵ Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno‘ von Antonio Caldara“, S. 148.

¹²⁶ Kapsa, „Zwei der Klangwelten des Kultes um den Hl. Johannes von Nepomuk in Prag“, S. 321.

Nepomuk im Palais Wunschwitz in Prag aufgeführt. Die Musik dazu ist jedoch nicht erhalten. Ebenso wenig ist über den Musikbetrieb der Kirchen St. Johannes von Nepomuk und der Ursulinen am Hradschin bekannt, obwohl anzunehmen ist, dass auch dort Nepomuk in der Musikipflege thematisiert wurde, da es sich um wichtige Orte der Nepomuk-Verehrung handelte.¹²⁷

Eine weitere Kunstform, in der die Nepomuk-Thematik behandelt wurde, war das Jesuitentheater in Prag. Da in fast allen Dramen bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts Musik ein fester Bestandteil war, kann ein gewisser musikalischer Anteil auch bei fast allen Jesuitendramen angenommen werden.¹²⁸ 1729 wurde zur Heiligsprechung ein von Seifert genanntes „Melodram“ *Fama Sancta Vocali Vaticanae Gloriam Tuba Orbe resona universo* im Clementinum in Prag aufgeführt.¹²⁹

3.2 Mähren

Im historischen Gebiet Mähren ist die Musikpraxis der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dank Jana Spáčilová und Jana Perutková sehr gut erforscht. Dadurch ist es möglich, einzelne Akteure, die für Oratorienaufführungen verantwortlich waren, zu identifizieren und ihre Rolle in der Nepomuk-Verehrung zu beleuchten. Beispielsweise organisierte der hier gleich zu Beginn angeführte Wolfgang Hannibal von Schrattenbach mehr als 30 von insgesamt 49 italienischen Oratorien zu unterschiedlichen Themen, die während der 1720er und 1730er Jahre in Brünn (Brno) aufgeführt wurden.¹³⁰

3.2.1 Wichtige Musikförderer

Der 1660 bei Klagenfurt geborene Musikliebhaber Wolfgang Hannibal Graf von Schrattenbach (1660–1738) studierte Theologie in Rom, bevor er 1682 in Salzburg und Olmütz (Olomouc) Domherr wurde. Auch nachdem er 1711 Bischof in Olmütz und 1712 Kardinal wurde und Salzburg verließ, pflegte er weiter Kontakte nach Salzburg, was Spáčilová beispielsweise durch das von Salzburg nach Olmütz transferierte musikalische Repertoire nachweisen konnte. Schrattenbach wurde bereits 1714 nach Rom geschickt und nahm dort an zahlreichen Konzerten und Opernaufführungen teil. Er knüpfte Kontakte und veranstaltete auch selbst Konzerte.¹³¹ Außerdem war er während dieser Zeit am Seligsprechungsprozess um

¹²⁷ Ebd., S. 322.

¹²⁸ Seifert, „Die Prager Jesuitendramen zur Zeit Zelenkas“, S. 391.

¹²⁹ Ebd., S. 393–394.

¹³⁰ Spáčilová, „Unbekannte Brünner Oratorien“, S. 137.

¹³¹ Spáčilová, *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*, S. 321–322.

Johannes von Nepomuk beteiligt.¹³² Von 1719 bis 1721 war er Vizekönig in Neapel und hatte ein musikalisches Ensemble von 48 Personen zur Verfügung.¹³³ Zu größeren Anlässen organisierte er auch Aufführungen mit bis zu 140 Beteiligten. Ein besonders großes Fest zum Geburtstag der Kaiserin Elisabeth Christine veranstaltete Schrattenbach im August 1720. Bevor er 1722 endgültig nach Olmütz zurückkehrte, sammelte er folglich viel Erfahrung an den wichtigen italienischen Musikzentren seiner Zeit. Kendrick betont, wie wichtig Schrattenbachs Erfahrungen für die Musikpflege in Mähren waren, da er in Italien mit einem vielfältigen Repertoire in Kontakt kam und auch einige Komponisten und Librettisten persönlich kennenlernte.¹³⁴ Zurück an seinem Hof in Olmütz beschäftigte Schrattenbach viele italienische Musiker, unter anderem solche, die er in Neapel kennengelernt hatte.¹³⁵ Aber auch in Kremsier (Kroměříž) und Wischau (Vyškov) veranstaltete er jährlich zwei Aufführungen italienischer Opern.¹³⁶ Für die Organisation der Opernaufführung in den 1720er Jahren brachte Schrattenbach eigens Abbate Leporati als *director musices* von Neapel nach Mähren.¹³⁷

Während der Fastenzeit organisierte Schrattenbach wöchentliche Oratorienaufführungen in einem extra dafür gekauften Palais in Brünn in der Koblišná Straße,¹³⁸ in dem sich heute die Jiří-Mahen-Stadtbibliothek befindet.¹³⁹ Es gelang Spáčilová, insgesamt 37 verschiedene Oratorientitel mit Libretto-Drucken zu belegen. In circa der Hälfte der Fälle war das Werk bereits zuvor an einem anderen Ort aufgeführt worden. Viele dieser Stücke kamen aus Wien, wie beispielsweise Oratorien von Antonio Caldara, Johann Joseph Fux und Giuseppe Porcile. Erstaunlich ist, dass es oft nur ein Jahr dauerte, bis ein Werk nach der Premiere in Wien auch in Olmütz zu hören war. Bei zuerst in Italien aufgeführten Oratorien lag mehr Zeit zwischen Komposition und ihrer Aufführung in Mähren als bei den ursprünglich Wiener Oratorien, was aufgrund der räumlichen Nähe von Mähren zu Wien nicht überrascht.¹⁴⁰

Von anderen Geistlichen wurde Schrattenbach stark kritisiert, weil er sich angeblich nur für Musik und Kunst interessierte.¹⁴¹ Auch wenn er definitiv einer der größten Förderer der Musik in Mähren war, zeigte er auch Interesse für religiöse Themen. So unterstützte er neben

¹³² Spáčilová, „*Il Martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 104.

¹³³ Spáčilová, *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*, S. 321.

¹³⁴ Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 50.

¹³⁵ Sehnal, „Das mährische Musikleben in der Zeit Antonio Caldaras“, S. 253.

¹³⁶ Spáčilová, „*Il Martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 105.

¹³⁷ Sehnal, „Das mährische Musikleben in der Zeit Antonio Caldaras“, S. 253.

¹³⁸ Spáčilová, *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*, S. 324–325.

¹³⁹ „Historie Schrattenbachova paláce“, Zugriff: 23.07.23.

¹⁴⁰ Spáčilová, *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*, S. 324–325.

¹⁴¹ Freemanová, „The librettos of the Italian oratorios“, S. 239–240.

dem Nepomuk-Kult auch den Seligsprechungsprozess von Johann Sarcander, der vor allem in Mähren als Märtyrer verehrt wurde. Aufgrund der Ähnlichkeit seines Martyriums und seiner Biographie mit jener von Johannes von Nepomuk – auch Sarcander wurde gefoltert, um ein Beichtgeheimnis preiszugeben und starb an deren Folgen, da er standhaft blieb – wird er in Mähren häufig gemeinsam mit Nepomuk abgebildet und verehrt.¹⁴² Schrattenbachs Förderung von Musik und Kunst blieb jedoch ohne Folgewirkung. Seine Nachfolger förderten Musik und Kunst bei weitem nicht im selben Ausmaß.¹⁴³

An der Person Schrattenbach kann man gut erkennen, wie kultureller Transfer in dieser Zeit funktionierte. Er lernte die italienischen Traditionen vor Ort kennen und versuchte diese in Mähren nachzuahmen. Einerseits brachte er Repertoire in Form von physischen Quellen mit, andererseits stellte er einige italienische Musiker in Mähren an. Umgekehrt wird im Unterkapitel über Neapel gezeigt, wie er sich auch dort für Messaufführungen zu Ehren Johannes von Nepomuks einsetzte. Man kann an ihm also einen Transferprozess in beide Richtungen beobachten.

Es war Johann Adam Graf Questenbergs (1678–1752) Verdienst, dass sich das „Städtchen Jarmeritz“¹⁴⁴ (Jaroměřice nad Rokytou, Tschechien) kulturell mit weitaus größeren Städten messen konnte. Questenberg lebte und studierte in Wien und lernte auf seiner Kavaliertour (1696–1699) auch die Oper in Italien kennen.¹⁴⁵ Er wollte dem musikalischen Prunk, der in Wien unter Karl VI. geschaffen wurde, so weit wie möglich in Jarmeritz nacheifern. Dafür unterhielt er eine große Adelskapelle und ließ umfangreiche Werke mit Choreinlagen aufführen. Dabei handelte es sich sowohl um extra von Questenberg beauftragte (von seinen Haus- und von externen Komponisten) als auch von für andernorts geschriebene und für Jarmeritz angepasste, gelegentlich auch ins Deutsche übersetzte Kompositionen. Im Vergleich mit anderen Musikförderern kann man bei ihm den stärksten Bezug zum Wiener Hof beobachten, denn er ließ viele Werke von am Wiener Hof angestellten Komponisten in Jarmeritz aufführen.¹⁴⁶ Bei einigen davon spielte er zuvor bei der Aufführung in Wien als Theorbist selbst mit.¹⁴⁷

¹⁴² Spáčilová, „*Il Martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 105.

¹⁴³ Sehnal, „Das mährische Musikleben in der Zeit Antonio Caldaras“, S. 253.

¹⁴⁴ Perutková, „Anmerkungen zu Opernkompositionen“, S. 139.

¹⁴⁵ Sehnal, „Das mährische Musikleben in der Zeit Antonio Caldaras“, S. 254.

¹⁴⁶ Perutková, „Anmerkungen zu Opernkompositionen“, S. 139–140, 152–153.

¹⁴⁷ Kirkendale, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*, S. 117–118.

Eine besondere Beziehung hatte er zu Antonio Caldara. Von ihm ließ er nicht nur viele Werke aufführen, sondern gab bei ihm auch einige Werke in Auftrag. Jiří Sehnal bezeichnet die beiden sogar als „gute Bekannte“. ¹⁴⁸ Kennengelernt hatten sich die beiden spätestens, nachdem Questenberg als Theorbist in einer Aufführung unter Caldaras Leitung in Wien mitgewirkt hatte. Erst nach Caldaras Tod ließ Questenberg auch mehrere italienische Werke aufführen und sein Repertoire orientierte sich weniger stark an Wien. ¹⁴⁹

Neben Jameritz organisierte Questenberg Oratorienaufführungen auch in der Kapuzinerkirche in Brünn. In der Fastenzeit des Jahres 1732 ließ er sogar gleich zwei Oratorien von seinen Musikern spielen. Oratorien mit Nepomuk-Bezug wurden in seinem Auftrag in den jeweiligen Originalsprachen – Deutsch oder Latein – aufführen. ¹⁵⁰

Johann Matthias Graf Thurn-Valsassina (1683–1746) war Domherr in Olmütz und Propst in Brünn. Er zählt zu den wichtigsten Förderern der Musik in Mähren, hatte nicht nur eine große Musiksammlung mit über 400 Werken, sondern initiierte auch eine Vielzahl an musikalischen Veranstaltungen. In seinem Nachlass ist von 18 Oratorien die Rede, die hauptsächlich von einheimischen und ausgewählten italienischen Komponisten stammen. ¹⁵¹

3.2.2 Chronologische Aufführungen mit Nepomuk-Bezug

Verhältnismäßig früh, nämlich in der Mitte der 1720er Jahre und somit noch vor der Kanonisierung 1729, wurden in Mähren Oratorien zu Ehren Nepomuks aufgeführt. Beim ersten nachgewiesenen Oratorium handelt es sich um das deutschsprachige Werk *Ruhmwürdiger Cron- und Ehrenstreitt anlangend den grossen Heiligen stummen Wohlredner und wohlredenden Stummen S. Joannem Nepomucenum* von Giuseppe Porsile, das am 16. Mai 1724 in Brünn aufgeführt wurde. Auftraggeber und Librettist sind nicht bekannt. Laut dem Titelblatt des Librettos wurde es in der Kirche zu St. Peter und Paul, der heutigen Domkirche am Petersberg aufgeführt. ¹⁵²

In Olmütz wurde 1726 ein ebenfalls deutschsprachiges Oratorium von Francesco Bartolomeo Conti aufgeführt. Spáčilová nimmt an, dass auch dieses Oratorium im Mai im Rahmen

¹⁴⁸ Sehnal, „Das mährische Musikleben in der Zeit Antonio Caldaras“, S. 254.

¹⁴⁹ Perutková, „Anmerkungen zu Opernkompositionen“, S. 140, 154–155.

¹⁵⁰ Spáčilová, „Unbekannte Brünner Oratorien“, S. 138.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno‘ von Antonio Caldara“, S. 148.

einer Feier zu Nepomuks Ehren aufgeführt wurde, auch wenn das Libretto keinen Tag, sondern nur eine Jahreszahl nennt.¹⁵³

Im September 1730 wurde in Brünn (wieder am Petersberg) ein großes Fest zu Ehren Johannes von Nepomuks gefeiert,¹⁵⁴ dessen ausführliche Beschreibung im Wienerischen Diarium acht Seiten umfasst. Im Rahmen dieses Festes ließ der Brünner Propst und Olmützer Chorherr Johann Matthias Graf Thurn-Valsassina ein Oratorium aufführen, „welches tief in die Nacht dauerte“¹⁵⁵. Komponiert wurde es von Georg Orsler, dem Kapellmeister Thurn-Valsassinas.¹⁵⁶ Beim Libretto handelt es sich um eine Übersetzung eines erstmals 1725 in Rom aufgeführten Oratoriums. Sowohl der Librettist der ursprünglichen Fassung als auch der Übersetzer für die Brünner Aufführungen sind unbekannt. Dieses ursprünglich italienische Oratorium war vom neapolitanischen Komponisten Domenico Sarro vertont worden. In Brünn wurde es während der Fastenzeit 1727 erstmals in Originalsprache aufgeführt.¹⁵⁷

Ein Jahr nach der Aufführung in deutscher Übersetzung wurden in Olmütz gleich zwei Nepomuk-Oratorien aufgeführt. Thurn-Valsassina ließ das Oratorium aus 1730 wiederholen und eine Woche später wurde das erste lateinische Oratorium mit Nepomuk-Bezug veranstaltet. *Canon, vitae canonicae prodigiosus orbis Thaumaturgus* wurde vom in Mähren ansässigen Komponisten Joseph Raymund Keller vertont. Wer das Libretto verfasste, ist unbekannt. Laut Spáčilová ist diese Aufführung zum Vorbild mehrerer Nepomuk-Feste in mährischen Städten geworden. Verantwortlich für die Aufführung dieses zweiten Nepomuk-Oratoriums war Questenberg.¹⁵⁸

Er veranstaltete im selben Jahr noch ein weiteres Nepomuk-Oratorium, diesmal in seinem Anwesen in Jarmeritz. Zwar ist der genaue Titel nicht überliefert, aber Spáčilová konnte aufgrund einer zeitgenössischen Berichterstattung Komponist (Franz Anton Míča) und Librettist (Anton Ferdinand Dubravius) identifizieren.¹⁵⁹ Es handelt sich um ein lateinisches Oratorium, das ein Geistlicher aus Jarmeritz ins Deutsche übersetzte. In der Literatur wird

¹⁵³ Spáčilová, „*Il Martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 100.

¹⁵⁴ Ebd., S. 100–102.

¹⁵⁵ *Wienerisches Diarium*, Nr. 94, 25. November 1730, S. [15]. Sämtliche Seitenangaben im Wienerischen Diarium und bei Libretti beziehen sich auf die im Internet verfügbaren Digitalisate.

¹⁵⁶ Fastl, „Orsler (Orschler, Orßler, Orschel), Familie?“, Zugriff: 23.07.23.

¹⁵⁷ Spáčilová, „Unbekannte Brünner Oratorien“, S. 141–142.

¹⁵⁸ Spáčilová, „*Il Martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 103–104.

¹⁵⁹ Ebd., S. 104.

es als „Musicale Boëmicum Oratorium“ bezeichnet, da es unter diesem Namen in der zeitgenössischen Berichterstattung erwähnt wird.¹⁶⁰

Das Oratorium von Nicola Porpora, das 1732 in Brünn aufgeführt wurde, war thematisch demnach für Mähren nichts Neues. Schrattenbach veranstaltete dieses Oratorium allerdings nicht im Rahmen einer expliziten Nepomuk-Feier, sondern während der Fastenzeit. Möglicherweise wurde dieses Oratorium bereits früher in Mailand oder Venedig aufgeführt.¹⁶¹ Nur jene Aufführung in Brünn im Jahr 1732 ist jedoch durch einen Libretto-Druck¹⁶² und eine handschriftliche Partitur¹⁶³ belegt. Bei der Partitur ist kein Deckblatt erhalten, stattdessen beginnt die Quelle direkt mit der ersten Notenseite, über der lediglich der Titel: „S. Giovanni Nepomuceno Del Sig^r Porpora“ steht. Beim Libretto hingegen findet sich neben einem Titelblatt auf Deutsch, auf dem Schrattenbach ausführlich als Verantwortlicher der Aufführung genannt wird, auch eine Zusammenfassung der Handlung – ebenfalls in deutscher Sprache. Das Titelblatt sowie die Angabe der handelnden Personen werden anschließend auf Italienisch wiederholt, nicht aber die Inhaltsangabe. Aufgeführt wurde das Oratorium wohl in italienischer Sprache, weil in der Partitur nur italienischer Text unterlegt ist.

Aus den Chroniken des Piaristen-Gymnasiums in Kremsier geht hervor, dass die Schüler des dortigen Piaristen-Gymnasiums in den Jahren 1732 und 1734 Oratorien direkt an einer Nepomuk-Statue zur Aufführung brachten.¹⁶⁴ Die Nepomuk-Statue an der linken Außenseite der Kremsier Piaristenkirche am Masarykovo Platz existiert auch heute noch. Allerdings wurde die Kirche erst 1737 bis 1768 erbaut. Davor stand eine für die Johanniter erbaute Kirche an diesem Standort, die den Piaristen Ende des 17. Jahrhunderts überlassen wurde.¹⁶⁵ Da sich die heutige Nepomuk-Statue sehr nahe an der heutigen Kirche befindet, kann ausgeschlossen werden, dass die Piaristen Schüler an dieser Statue sangen.

¹⁶⁰ Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno‘ von Antonio Caldara“, S. 149.

¹⁶¹ Siehe Kapitel 4.1.1 Entstehung, auf S. 50.

¹⁶² I-Mb Racc.dram.5599.

¹⁶³ D-B Mus. Ms. 17781.

¹⁶⁴ Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno‘ von Antonio Caldara“, S. 149–150.

¹⁶⁵ „Kostel sv. Jana Křtitele“, Zugriff: 23.07.23.

3.3 Wien

In Wien wurden im 18. Jahrhundert viele Kapellen und Statuen zu Ehren Nepomuks gebaut bzw. aufgestellt. Zur Einweihung der Bauwerke wurden Andachten und Prozessionen abgehalten, wozu anlassbezogene Musik aufgeführt wurde.¹⁶⁶ Den ersten Nachweis für eine derartige Nepomuk-Feierlichkeit mit öffentlicher Beteiligung konnte Kendrick im Wienerischen Diarium vom 22. Mai 1723 finden.¹⁶⁷ Der Eintrag dazu ist allerdings etwas vage und beschreibt nur, dass in mehreren Kirchen ein Nepomuk-Fest gefeiert wurde. Auf die Musik wird dabei nicht genauer eingegangen.¹⁶⁸

Das erste Nepomuk-Oratorium in Wien wurde 1725 auf der Hohen Brücke bei der Nepomuk-Kapelle aufgeführt.¹⁶⁹ Verantwortlich für den Bau dieser Kapelle (und wahrscheinlich auch verantwortlich für die Oratorienaufführungen an der Kapelle)¹⁷⁰ waren die Theatiner, ein Männerorden, deren Kloster zu Beginn des 18. Jahrhunderts neben dem Brückenkopf erbaut wurde.¹⁷¹ Aber bereits im Jahr 1700 hatte die Nepomuk-Verehrung auf der Hohen Brücke begonnen, als von „einer Hoch Adelichen mit Namen allezeit unbekannten Person“¹⁷² eine Nepomuk-Statue errichtet worden war. Zur Eröffnung der Kapelle am 13. September 1725 wurde eine achttägige Andachtsfeier abgehalten, in Zuge derer das erste Nepomuk-Oratorium hier aufgeführt wurde.¹⁷³ In den folgenden sechs Jahren gab es (mindestens) fünf weitere Oratorienaufführungen an der Nepomuk-Kapelle, die am oder um den 16. Mai stattfanden.

Bis 1730 wurden auf der Hohen Brücke deutschsprachige Oratorien des Librettisten Heinrich Rademin (1674–1731) aufgeführt. Rademin war gebürtiger Hamburger, der Kontakt zum böhmischen Adel, darunter auch zu Johann Adam von Questenberg, pflegte.¹⁷⁴ Der Komponist dieser Oratorien war bis 1728 der Hoforganist und Kapellmeister des Stephansdoms, Georg Reutter der Ältere. Von seinen Oratorien sind allerdings keine musikalischen Quellen überliefert. Reutters Sohn, Georg Reutter der Jüngere, späterer Dom- und Hofkapellmeister, löste den Vater in der Oratorienproduktion ab. Er vertonte 1730 das wieder von

¹⁶⁶ Hunger, *Antonio Caldara. Oratorio di San Giovanni Nepomuceno*, S. 3–4.

¹⁶⁷ Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 61.

¹⁶⁸ *Wienerisches Diarium*, Nr. 41, 22. Mai 1723, S. [7].

¹⁶⁹ Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 61.

¹⁷⁰ Guschelbauer, *Die jährlichen Oratorien-Aufführungen*, S. 11.

¹⁷¹ Krabina, „Theatinerkloster“, Zugriff: 23.07.23.

¹⁷² *Wienerisches Diarium*, Nr. 74, 15. September 1725, S. [6].

¹⁷³ Ebd., S. [6–7].

¹⁷⁴ Schindler, „Rademin, Heinrich“, Zugriff: 23.07.23; siehe auch Kapitel 4.4.1 Ein Nepomuk-Experte: Heinrich Rademin, auf S. 87.

Rademin stammende Oratorium, das ebenfalls an der Hohen Brücke aufgeführt wurde.¹⁷⁵ Dieses Oratorium war dem Statthalter von Niederösterreich, Sigmund Friedrich Graf Khevenhüller (1666–1742),¹⁷⁶ sowie Kanzler und Räten der niederösterreichischen Landesregierung (des Regiments der Lande unter der Enns) gewidmet.¹⁷⁷ Wieder ist nur das Libretto erhalten, sodass es nicht möglich ist, deutschsprachige mit italienischsprachigen Oratorien auf musikalischer Ebene zu vergleichen.

Im darauffolgenden Jahr, 1731,¹⁷⁸ verfasste Giovanni Claudio Pasquini das für Wien erste italienischsprachige Libretto, das erstaunlich spät, nämlich statt im Mai erst am 17. Juli auf der Hohen Brücke aufgeführt wurde. Außerdem wurde es auch in Würzburg aufgeführt, wo sich auch heute noch ein Libretto-Druck dieser Aufführung befindet.¹⁷⁹ Wie es dazu kam, dass das Oratorium außerhalb des Habsburgerreichs aufgeführt wurde, ist nicht abschließend geklärt. 2010 gibt Spáčilová als Aufenthaltsort der Partitur dieses Werkes das Kloster Heiligenkreuz (Niederösterreich) an,¹⁸⁰ allerdings ist die Partitur dort aktuell nicht auffindbar. Das bedeutet, dass aus den 1720er und 1730er Jahren keine musikalischen Quellen zu Wiener Nepomuk-Oratorien erhalten sind.

1729 konnte keine Oratorienaufführung auf der Hohen Brücke nachgewiesen werden. In diesem Jahr gab es aber große Feierlichkeiten mit geschmückten Schiffen und festlichem Schießen, an denen „mehr dann 100 deren bester Instrumental- und Vocal-Musicis“¹⁸¹ und „in überaus grosser Anzahl [...] Adel und Volk“¹⁸² beteiligt waren. Neben Andachten und von Musik eingerahmten Predigten, die an verschiedenen Ehren-Säulen abgehalten wurden, gab es „am alhiesigen Donau-Arm bey dem sogenannten Schantzel / vor der alda neuaufgericht- und verfertigten sehr schön- und Kunst-reichen Statua zu Ehren dieses wunderthätigen Heiligen ein herrliches Fest“¹⁸³. Mit der „Schantzel“ ist wohl die 1721 bis 1723 am

¹⁷⁵ Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno‘ von Antonio Caldara“, S. 151.

¹⁷⁶ Peball, „Khevenhüller“, Zugriff: 23.07.23.

¹⁷⁷ Scheitler, *Deutschsprachige Oratorienlibretti von den Anfängen bis 1730*, S. 268.

¹⁷⁸ Auf dem Libretto wird der Aufführungsort und das Jahr 1731 (und nicht wie bei Spáčilová angegeben 1732) genannt („Al Pont' Alto l'anno 1731“); A-Wn 25221-B.; Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno‘ von Antonio Caldara“, S. 151.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd.; leider bekam ich aber auf meine Anfrage, die Partitur einsehen zu wollen, die Antwort, die Partitur sei nicht auffindbar.

¹⁸¹ *Wienerisches Diarium*, Nr. 40, 18. Mai 1729, S. [6].

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd.

rechten Donaukanalufer errichtete Nepomuk-Kapelle gemeint.¹⁸⁴ Genauere Angaben zur Musik bleiben in der Berichterstattung aber aus.

Auch nach der Heiligsprechung 1729 hielt sich die Tradition musikalischer Veranstaltungen in Wien über einen längeren Zeitraum. Für die Karmeliterkirche in der Wiener Leopoldstadt beispielsweise sind zahlreiche Nepomuk-Oratorien zwischen 1744 und 1765 durch Libretti-Drucke belegt. Die meisten fanden am Tag nach dem Gedenktag des Heiligen, am 17. Mai um 15 Uhr statt, und schließen den Festzyklus somit ab. In der gewählten Uhrzeit sieht Perutková eine Parallele mit Christus' Martyrium und Tod in der neunten Stunde, die dem heutigen 15 Uhr entspricht. Diese Libretti-Drucke befinden sich heute größtenteils in der Bibliothek von Stift Klosterneuburg. Dass sich manche aber auch im Benediktiner Stift Raigern (Rajhrad, Tschechien) befinden, zeigt laut Perutková die Verbindung Wiens zu Mähren und den musikalischen Austausch zwischen den Klöstern.¹⁸⁵

Dank Perutkovás Forschung sind sowohl Komponisten als auch Librettisten der meisten Oratorien bekannt. Unter den Komponisten befinden sich Personen, die an Wiener Kirchen tätig waren. Dazu gehört der Dommusiker zu St. Stephan Joseph Ziegler und der Regenschori von St. Peter, Johann Nepomuk Boog. Doch die Musik ist heute nur von zwei Oratorien überliefert, die beide von Leopold Hofmann vertont wurden. Die Partitur zum *Oratorium Sancti Joanni Nepomuceni* befindet sich in Wien, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Die zweite Quelle galt lange als verschollen und konnte erst kürzlich von Perutková identifiziert werden. Sie soll sich aktuell in Rom in der Biblioteca dell'Istituto di bibliografia musicale befinden, wo sie auf Perutkovás Anfrage aber nicht verfügbar war.¹⁸⁶

3.4 Salzburg

In Salzburg entstanden durch die Hofkomponisten einige Werke mit Nepomuk-Bezug. Christian Hunger führt das auf den Einsatz der Salzburger Fürsterzbischöfe zurück, insbesondere auf den sehr musikinteressierten Franz Anton Fürst von Harrach (1665–1727).¹⁸⁷ Heinrich Ignaz Franz Bibers Sohn, Karl Heinrich Biber (1681–1749), wurde 1714 Vizekapellmeister in Salzburg¹⁸⁸ und schrieb dort eine *Sonata S. Joannis Nepomuceni* in F für sechs

¹⁸⁴ Nachdem diese Kapelle 1741 demoliert worden war, wurde sie 1744 wieder neuerrichtet. Im 19. Jahrhundert wurde sie auf die andere Seite des Ufers und zu Beginn des 20. Jahrhundert noch einmal geringfügig versetzt und existiert auch heute noch; Unterguggenberger, „Johannes-Nepomuk-Kapelle (2, Obere Donaustraße)“, Zugriff: 23.07.23.

¹⁸⁵ Perutková, „Ein ‚wahrer Kirchen-Held‘“, S. 80.

¹⁸⁶ Perutková, „Ein ‚wahrer Kirchen-Held‘“, S. 81.

¹⁸⁷ Hunger, *Antonio Caldara. Oratorio di San Giovanni Nepomuceno*, S. 5.

¹⁸⁸ Hilscher, „Biber, Familie“, Zugriff: 23.07.23.

Stimmen.¹⁸⁹ Außerdem erhielten sich von ihm zwei Nepomuk-Litaneien und eine Nepomuk-Messe.

Der in Wien geborene Franz Anton Fürst Harrach stammt aus einer alten Adelsfamilie, die bereits im 30-jährigen Krieg unter anderem aufgrund ihres starken Bekenntnisses zum Katholizismus in der Gunst der Habsburger stand. Sein Vater war ein Ratgeber Kaiser Leopold I. Ein Onkel seines Vaters war 45 Jahre lang Kardinal und Fürsterzbischof in Prag und in der Festigung des Katholizismus' in Böhmen eine wichtige Figur. Franz Anton entschied sich als zweitältester Sohn für eine geistliche Laufbahn, auch nachdem sein älterer Bruder, der das Familienerbe weiterführen sollte, überraschend früh verstarb.¹⁹⁰

1702 wurde er Fürstbischof in seiner Heimatstadt Wien, allerdings nur für wenige Jahre, da sich der damalige Fürsterzbischof von Salzburg, Johann Ernst Graf Thun, Harrach als Nachfolger wünschte. Daher trat er 1705 das Amt des Fürsterzbischof-Koadjutor in Salzburg an, welches ihn 1709 mit dem Tod des Vorgängers zu dessen Nachfolge ermächtigte. Hans Sallaberger führt Harrachs Aufwachsen in Wien und die kulturelle Prägung dort als Grund an, warum er viele am Wiener Hof beschäftigte Künstler (neben Musikern auch Maler und Bildhauer) nach Salzburg holte.¹⁹¹ Außerdem ließ er Abschriften aus der Wiener Hofmusikkapelle anfertigen und nach Salzburg bringen.¹⁹²

Harrach setzte sich aktiv für die Heiligsprechung Nepomuks ein. Laut Hunger steckten allerdings weniger rein religiöse, sondern mehr politische bzw. Machtinteressen dahinter. Harrach nutzte vor allem die symbolische Wirkung des Martyriums Nepomuks, nämlich als Zeichen der Standhaftigkeit und der Unbeirrbarkeit. Außerdem ging es ihm um die Autonomie der Kirche gegenüber dem Herrscher (schließlich war dieses Tauziehen auch historisch der Ausgangspunkt für den Konflikt zwischen König Wenzel IV. und dem Prager Erzbischof, in dem Johannes von Nepomuk das „Bauernopfer“ war), und insbesondere der Hochadel hatte Interesse daran, die Macht des Kaisers in Schranken zu halten und die Souveränität des Reichsfürstentums Salzburg gestärkt zu sehen.¹⁹³

Sallaberger hingegen beschreibt Harrach als fromm geltenden Bischof, der selbst viel betete und wegen seiner Milde und Güte gegenüber seinen Beamten und Untertanen sehr beliebt war. Auch zum Wiener Hof hatte er gute Beziehungen. Außerdem betont er die persönliche

¹⁸⁹ Hunger, *Antonio Caldara. Oratorio di San Giovanni Nepomuceno*, S. 36–37.

¹⁹⁰ Sallaberger, „Erzbischof Franz Anton Fürst Harrach“, S. 17.

¹⁹¹ Ebd., S. 18.

¹⁹² Rainer, „Fürsterzbischof Harrach und Antonio Caldara“, S. 238.

¹⁹³ Hunger, *Antonio Caldara. Oratorio di San Giovanni Nepomuceno*, S. 5.

Verbindung zum böhmischen Heiligen. Die Familie Harrach gehörte seit 1577 dem böhmischen Herrenstand an und wegen seiner erweiterten Verwandtschaft sah sich Harrach sogar als „böhmischer Uradel“¹⁹⁴. Bei der Seligsprechungsfeier 1721 wurden an Harrachs Bruder und dessen Frau sogar Reliquienpartikel verschenkt. Franz Anton Harrach stiftete auch eine Nepomuk-Statue beim Stiegenaufgang der Wallfahrtskirche Maria Bühel in Oberndorf bei Salzburg, die er 1721 persönlich weihte.¹⁹⁵

1726 gab er ein Nepomuk-Oratorium in Auftrag, das vermutlich zur Weihe des Hochaltars in der neuen Nepomuk-Kapelle im Schloss Mirabell am 12. Mai 1726 aufgeführt wurde.¹⁹⁶ Dass das Oratorium von Antonio Caldara komponiert wurde, geht auf deren besondere Beziehung zurück, die schon vor Caldaras Anstellung in Wien begann und bis zu Harrachs Tod andauerte.¹⁹⁷ Caldara schrieb sehr viele, auch größere, musikdramatische Werke für Salzburg. Allerdings zeigt sich, dass dieses Wirken an die Person Harrachs geknüpft war, denn nach seinem Tod führte dessen Nachfolger Leopold Anton Firmian die Zusammenarbeit nur für kurze Zeit fort.¹⁹⁸ Nach Harrachs Tod 1727 wurde sein Herz – dem barocken Brauch folgend – an den Ort gebracht, den er besonders liebte, nämlich in die Johannes von Nepomuk geweihte Schlosskapelle von Mirabell.¹⁹⁹

Aber auch nach Harrachs Tod wurde Musik zu Ehren Nepomuks weiter aufgeführt. Johann Ernst Eberlin (1702–1762), der ab 1729 die Stelle als Hof- und Domorganist innehatte,²⁰⁰ komponierte zwei Nepomuk-Litaneien. Weiters finden sich vier Litaneien, zwei Hymnen, ein Graduale und ein Introitus im Archiv des Domchores Salzburg, die von späteren Hofkapellmeistern komponiert wurden.²⁰¹

3.5 Mailand

In Mailand, das seit 1714 unter der Herrschaft der Habsburger stand, wurde im Mai 1724 zur Oktav des Nepomuk-Festtages eines der ersten Nepomuk-Oratorien aufgeführt, obwohl Mailand auf den ersten Blick keinen direkten geographischen Bezug zum Nepomuk-Kult hat. Das Oratorium wurde in der Kirche Santa Maria della Scala, aufgeführt. Eine Predigt

¹⁹⁴ Sallaberger, „Erzbischof Franz Anton Fürst Harrach“, S. 19.

¹⁹⁵ Ebd., S. 19.

¹⁹⁶ Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomuceno‘ von Antonio Caldara“, S. 152.

¹⁹⁷ Kirkendale, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*, S. 114.

¹⁹⁸ Hintermaier, „Leben und Werk Antonio Caldaras“, S. 7–8.

¹⁹⁹ Sallaberger, „Erzbischof Franz Anton Fürst Harrach“, S. 20.

²⁰⁰ Harrandt, „Eberlin, Familie“, Zugriff: 23.07.23.

²⁰¹ Hunger, *Antonio Caldara. Oratorio di San Giovanni Nepomuceno*, S. 37–38.

aus dem Jahr 1725, die sich wie das Oratorium mit dem Thema Verleumdung und insbesondere mit der Zunge Nepomuks auseinandersetzt, wurde ebenso in dieser Kirche gehalten. Der Druck dieser Predigt wurde Hieronymus von Colloredo-Waldsee, dem kaiserlichen Statthalter der Lombardei und ehemaligen Landeshauptmann von Mähren, gewidmet. Laut Kendrick war Colloredo der Auslöser, warum Nepomuk in Mailand Verehrung in dieser Form erfahren hat. Um 1730 waren in Mailand einige Nepomuk-Statuen errichtet worden, davon eine nach dem Vorbild in Prag. Auch eine Kapelle in der Kirche di S. Francesco Grande wurde Nepomuk gewidmet.²⁰²

Verantwortlich für das 1724 aufgeführte Oratorium *La calunnia delusa* war Giacomo Macchio²⁰³, ein Domherr der Kirche Santa Maria della Scala. Unter den Musikförderern sticht er insofern hervor, als er für das Oratorium alle Rezitative selbst komponierte. Die Arien – mit einer Ausnahme – ließ er hingegen in pasticcio-Manier von bekannten und weniger bekannten Komponisten vertonen. Bis dahin war er vor allem als Herausgeber der Schriften Carlo Maria Maggis bekannt. *La calunnia delusa* war nicht sein erstes Oratorium. 1712 und 1716 schrieb er sowohl Text als auch Musik für je ein Oratorium, das in Mailand bzw. Wien aufgeführt wurde. In diesen Oratorien beschäftigte er sich aber nicht mit Nepomuk, sondern mit der Unbefleckten Empfängnis bzw. mit dem Heiligen Karl Borromäus.²⁰⁴

Ein zweites Nepomuk-Oratorium wurde 1726 in Mailand gedruckt, bei dem aber unklar ist, ob es jemals in Mailand aufgeführt wurde. Weder Komponist noch Librettist werden genannt, es gibt jedoch Hinweise darauf, dass es sich dabei um Nicolo Porporas Oratorium handelt, weil der Text mit Porporas Oratorium ident ist. Warum oder für wen das Oratorium komponiert wurde, konnte bisher nicht endgültig beantwortet werden.²⁰⁵

3.6 Neapel

In Neapel gab es im Zuge des Spanischen Erbfolgekrieges ab 1707 Vizekönige als Vertreter der österreichischen Habsburger.²⁰⁶ In der Literatur wurde Neapel als möglicher Entstehungs- und frühester Aufführungsort von Nicola Porporas Nepomuk-Oratorium mehrfach diskutiert. Das wäre vor allem deswegen etwas Besonderes, weil diese von Franz Walker 1951 aufgestellte These bedeuten würde, Porpora hätte das mit Abstand früheste Nepomuk-

²⁰² Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 55.

²⁰³ Auch Giacomo Macchia geschrieben; Ebd., S. 54.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Für weitere Informationen siehe Kapitel 4.1.1 Entstehung, auf S. 50.

²⁰⁶ Hilscher, „Neapel“, Zugriff: 23.07.23.

Oratorium komponiert: nämlich bereits 1711, zehn Jahre vor der Seligsprechung. Walker kam zu diesem Schluss, da am 2. Juni 1711 in der Lokalzeitung, der *Gazzetta di Napoli*, von einem Nepomuk-Fest („la Festa di S. Giovanni Nepomuceno, Canonico di Praga“²⁰⁷) die Rede ist, bei dem Porpora für die Musik verantwortlich gewesen sei.²⁰⁸

Nicola Porpora wird im Bericht vom 2. Juni 1711 als „Maestro di Cappella“²⁰⁹ des Fürsten von Hessen-Darmstadt bezeichnet, der seit 1709 in diesem Gebiet Feldmarschall und Oberbefehlshaber der kaiserlichen Truppen war. Die Stelle des Kapellmeisters hatte Porpora seit 1709 inne.²¹⁰ Der genaue Aufführungsort des Festes, die „Chiesa di S. Luigi de’ Padri Minimi“²¹¹, wird ebenso im Bericht angeführt. Jana Spáčilová konnte nachweisen, dass diese Kirche nicht mehr existiert.²¹²

Mittlerweile ist zwar widerlegt, dass es sich dabei um Porporas Nepomuk-Oratorium handelte,²¹³ trotzdem bedeutet der Eintrag in der Lokalzeitung, dass zu einem erstaunlich frühen Zeitpunkt in dieser Kirche andere Musik von Porpora zu Ehren Nepomuks aufgeführt wurde. Welche das war, konnte aber nicht identifiziert werden.

Sowohl 1720 als auch 1721 wurden Nepomuk-Feierlichkeiten abgehalten. Diese stehen im Zusammenhang damit, dass Wolfgang Hannibal von Schrattenbach 1719–1721 Vizekönig von Neapel war. Zur Seligsprechung im Jahr 1721 oder zum ersten Nepomuk-Feiertag am 16. Mai 1722 wurde Domenico Sarros fünfstimmige Messe aufgeführt. Im Mai 1722, im ersten Jahr nach der Seligsprechung, hielt man in der Kirche S. Luigi di Palazzo Reale ein besonders großes, musikalisch untermaltes Fest ab. Am Tag nach der ersten Feier gab es eine weitere in der Kirche S. Maria dell’ Anima. Auch in den Jahren 1724 und 1725 wurden Messen mit umfangreicher musikalischer Begleitung abgehalten.²¹⁴

3.7 Fazit der Kulturtransferanalyse

In der musikalischen Johann-Nepomuk-Verehrung lassen sich zwei Transfer-Richtungen ausmachen: Einerseits fand in Mähren, Wien und Salzburg eine Italienisierung statt, die sich

²⁰⁷ *Gazzetta di Napoli*, Nr. 22, 2. Juni 1711, zit. n. Griffin, *Musical References in the Gazzetta di Napoli*, S. 59.

²⁰⁸ Walker, „A Chronology of the Life and Works of Nicola Porpora“, S. 33.

²⁰⁹ *Gazzetta di Napoli*, Nr. 22, 2. Juni 1711, zit. n. Griffin, *Musical References in the Gazzetta di Napoli*, S. 59.

²¹⁰ Mayeda, *Nicola Antonio Porpora als Instrumentalkomponist*, S. 8–9.

²¹¹ *Gazzetta di Napoli*, Nr. 22, 2. Juni 1711, zit. n. Griffin, *Musical References in the Gazzetta di Napoli*, S. 59.

²¹² Spáčilová, „*Il Martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 107.

²¹³ Ausführliche Informationen dazu siehe Kapitel 4.1.1 Entstehung, auf S. 50.

²¹⁴ Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 51.

im Engagieren von italienischen Musikern und Komponisten und dem Aufführen italienischer Werke zeigt.²¹⁵ Dabei handelt es sich um ein generelles Phänomen des 17. und 18. Jahrhunderts. Der zweite Transfer betrifft den inhaltlichen Stoff der Geschichte des Heiligen Nepomuks, der von Böhmen in andere Regionen übertragen wurde. Besonders interessant fokussieren diese beiden Richtungen in der Person Wolfgang Hannibal Schrattenbachs. Er kam aus Böhmen und engagierte sich während seiner Italienaufenthalte für die Seligsprechung Johannes von Nepomuks. Während dieser Zeit machte er Bekanntschaft mit italienischen Musikern und Komponisten, die ihm nach seiner Rückkehr nach Mähren folgten.

Dieselben Transferprozesse in beide Richtungen konnte Claudio Bacciagaluppi auch für Bischof Jan Rudolf Špork nachweisen, der nach einem Studium bei den Jesuiten in Rom 1720 Domherr an der Kathedrale in Prag wurde. 1725 wurde er als Vertreter Prags zum Heiligsprechungsverfahren nach Rom geschickt. Während dieser Zeit in Rom bat man ihn, Musik aus Italien für die Feierlichkeiten anlässlich des Nepomuk-Fests zurück nach Prag zu schicken. Er kam dieser Bitte nach, denn bis heute sind zehn Kompositionen überliefert, auf denen sich sein Name findet.²¹⁶

Der kulturelle Austausch zwischen den verschiedenen Teilen der Habsburgischen Länder bzw. des Heiligen Römischen Reiches zeigt sich aber nicht nur anhand von Personen, die für das Veranstellen von Aufführungen und das Werkrepertoire zu Johannes von Nepomuk zuständig waren, sondern auch anhand von Komponisten, insbesondere bei Antonio Caldara. Der gebürtige Venezianer arbeitete ab circa 1705 in Rom und knüpfte bereits in dieser Zeit Kontakte zum späteren Kaiser Karl VI., für den er ab 1708 komponierte, lange bevor er Vizehofkapellmeister und einer der Hauptkomponist von Karl VI. wurde. Außerdem verfügte er über enge Kontakte nach Böhmen und Salzburg. Laut Spáčilová ist auch sein in Salzburg aufgeführtes Nepomuk-Oratorium Ausdruck dieses Beziehungsnetzwerkes innerhalb des Heiligen Römischen Reiches.²¹⁷

Neben der Frage nach den Transferprozessen ist aber auch das Statische, das *Nicht-Transferierte* Teil der Kulturtransferforschung, sodass als größter Unterschied die intensive und kontinuierliche Verehrung in Prag auffällt. Es gibt zwar auch an anderen Orten regelmäßige Veranstaltungen zu Ehren Nepomuks, aber mit den einmal jährlich stattfindenden Schiffsprozessionen in Prag lassen sich diese nicht vergleichen. In Wien gibt es zwar im Jahr der

²¹⁵ Spáčilová, „*Il Martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 114.

²¹⁶ Bacciagaluppi, „Circulation of Sacred Music from Habsburg Naples“, S. 319.

²¹⁷ Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno‘ von Antonio Caldara“, S. 145–146.

Heiligsprechung ein großes Fest, an dem auch geschmückte Schiffe und Salut-Schüsse beteiligt waren, Prozessionen konnten aber nicht nachgewiesen werden. Der zweite Unterschied, der zwischen Prag und den restlichen Orten auffällt, ist die Frage nach den Verantwortlichen. Während in Prag vor allem Orden und deren Angehörige, insbesondere die Kreuzherren mit dem roten Herzen, als Veranstalter von Festen zu Ehren Nepomuks verantwortlich zeichnen, waren es an anderen Orten Adelige oder Fürsten, die Aufführungen initiierten und gelegentlich auch Werke in Auftrag gaben. Auch einen Fokus auf lokale Komponisten sieht man nur in Prag. Hier scheinen offenbar doch lokalpatriotische Tendenzen hineinzuspielen, da es sich bei Johannes von Nepomuk um einen böhmischen Heiligen handelt und man daher auch böhmische Komponisten bemühte.

4. Analyse der Oratorien

Die Verehrung von Johannes von Nepomuk wurde in verschiedenen musikalischen Gattungen ausgedrückt. Die Oratorien stechen aus verschiedenen Gründen heraus und nehmen deswegen in dieser Arbeit eine zentrale Rolle ein. Bei Johannes von Nepomuk handelt es sich um eine religiöse Figur, weswegen es naheliegt, dass der Stoff in Oratorien behandelt wurde. Der Vorteil des Oratoriums gegenüber der Kirchenmusik liegt darin, dass es nicht als Teil der Liturgie in einer Kirche aufgeführt wurde, sondern auch andere Aufführungsorte und -anlässe möglich sind. Beispielsweise wurden Oratorien bei Nepomuk-Statuen, auf Brücken und bei Nepomuk-Kapellen abgehalten. Außerdem hat das Oratorium laut Jana Spáčilová ein stärker kommunikatives Element als andere rein kirchenmusikalische Gattungen, da es handelnde Personen gibt, die miteinander (und mit dem Publikum) in Dialog treten, wodurch Gläubige besser angesprochen werden können. Sie schließt daraus, dass Nepomuk-Oratorien deshalb auch außerhalb der Nepomuk-Verehrungszentren Prag und Wien stattfanden, um den Heiligen dort populärer zu machen.²¹⁸

„Klassische“ Oratorien-Aufführungen in Kapellen hörten hauptsächlich Adel und Angehörige des Hofs.²¹⁹ Gerade bei vielen Nepomuk-Oratorien galt diese Exklusivität aber nicht. Sie wurden oft von Bruderschaften und nicht vom Adel organisiert und fanden teilweise unter freiem Himmel und mit sehr viel Publikum statt. Besonders die Predigt zwischen den beiden Oratorien-Teilen richtete sich ans allgemeine Volk. Diesbezüglich lässt sich eine Pa-

²¹⁸ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 114.

²¹⁹ Sehnal, „Das mährische Musikleben in der Zeit Antonio Caldaras“, S. 251.

rallele zur bildenden Kunst und der Zugänglichkeit von Nepomuk-Statuen ziehen. Im Vergleich zu Altarbildern sind im Freien stehenden Statuen wesentlich sichtbarer und damit präsenter für das Volk.²²⁰

Robert Kendrick findet es einerseits erstaunlich, dass sich Nepomuk-Oratorien in den 1720er und 1730er Jahren so schnell in Europa ausgebreitet haben.²²¹ Wenn man bedenkt, wie viele Nepomuk-Bruderschaften in dieser Zeit gegründet wurden und wie populär der Heilige in der Bevölkerung war, relativiert sich das wieder. Andererseits verwundere es Kendrick, dass – obwohl die nicht musikalische Verehrung Nepomuks schon weitaus früher beginnt – Nepomuk-Oratorien vor 1720 nicht aufgeführt bzw. komponiert wurden.²²² Allerdings gibt Spáčilová zu bedenken, dass Quellen, die von weiteren Aufführungen zeugen, heute nicht mehr erhalten sind.²²³

Die meisten Oratorien, die im vorangegangenen Kapitel erwähnt wurden, sind nur durch Libretto-Drucke überliefert. Nur von wenigen sind musikalische Quellen erhalten. Diese werden im Folgenden analysiert, wobei die nur teilweise Verfügbarkeit von modernen Editionen die musikalische Analyse erheblich einschränkt.

4.1 Nicola Porporas Oratorium *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno*

Über Nicola Porporas Nepomuk-Oratorium gibt es bisher einige Aufsätze, die konkrete Aspekte behandeln, allerdings steht die Veröffentlichung einer modernen Edition noch aus. Die Autorin fertigte diese für eine Aufführung im Juni 2021 an, weswegen dieses Oratorium einen Schwerpunkt dieser Arbeit bildet.

4.1.1 Entstehung

Da die Frage nach dem Entstehungszeitpunkt und -kontext von Nicola Porporas *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* nicht einfach zu beantworten ist, ist es notwendig Porporas Lebensgeschichte zu beleuchten und die einzelnen Stationen seines Lebens nachzuvollziehen.²²⁴ Nicola Porpora wurde 1686 in Neapel geboren. Dass Neapel 1706 von den Habsbur-

²²⁰ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 114.

²²¹ Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 50.

²²² Ebd.

²²³ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 114.

²²⁴ Für eine ausführliche Biografie und vor allem für die Zeit nach 1733 siehe Mayeda, *Nicola Antonio Porpora als Instrumentalkomponist*; Markstrom / Robinson, „Porpora, Nicola“, Zugriff: 23.07.23 und Aresi, „Porpora, Nicola, Antonio Giacinto“, Zugriff: 23.07.23.

gern besetzt wurde, bezeichnet Akio Mayeda als „Ereignis, das [...] für seine künftige Karriere von großer Wichtigkeit war“²²⁵, da sich für Porpora dadurch viele Möglichkeiten ergaben. 1709 wurde Philipp von Hessen-Darmstadt Feldmarschall und Oberbefehlshaber des Habsburger Heeres. Porpora schloss 1709 seine musikalische Ausbildung ab und wurde anschließend „maestro di capella“ von Philipp.²²⁶

Im Mai 1711 fand ein Fest zu Ehren Nepomuks statt, wofür Porpora die Musik schrieb.²²⁷ Frank Walker stellte die These auf, dass es sich dabei um das Oratorium *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* handelte.²²⁸ Allerdings ist im Zeitungsartikel vom 2.6.1711 kein Oratorium erwähnt, sondern nur, dass Chöre, Instrumente und vorzügliche Musik Teil des Festes waren („con più Cori d'Istrumenti all'Alemana, ed Italiana, con esquisita Musica“²²⁹). Es könnte sich demnach auch um eine Messe oder ein kleineres kirchenmusikalisches Werk gehandelt haben. In der bisherigen Porpora-Forschung standen hauptsächlich die Opern und die kirchenmusikalischen Werke, die er in Venedig komponierte, im Fokus. Zu Messkompositionen außerhalb seiner Zeit in Venedig gibt es bisher wenig Informationen.²³⁰

Abgesehen davon, dass die erste Hälfte des Jahres 1711 für den jungen Porpora eine sehr schaffensreiche Zeit war, – er hatte in diesem Jahr bereits eine Oper komponiert, in den folgenden Jahren jedoch immer nur ein größeres Werk pro Jahr – weist auch der Charakter des Stückes auf eine spätere Epoche seines Lebens hin. Gaetano Pitarresi nennt als Beispiel die virtuoson Passagen für die Violinen, die erst in seinen späteren Werken vorkommen.²³¹ Auch Spáčilová hält es für ausgeschlossen, dass das Werk so früh entstand.²³² *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* gilt als sehr anspruchsvolles Werk für die Gesangspartien, ähnlich jener Werke, die Porpora später, während seiner Zeit als Gesangslehrer, komponierte. Zu diesem frühen Zeitpunkt war Porpora allerdings noch kein Gesangslehrer.

Es gibt noch zwei weitere mögliche Entstehungskontexte. 1715 bekam Porpora am *Conservatorio di Sant'Onofrio* in Neapel eine Stelle als Musiklehrer, wo er bis 1722 blieb. Während dieser Zeit begann seine Zusammenarbeit mit dem Librettisten Pietro Metastasio und seine

²²⁵ Mayeda, *Nicola Antonio Porpora als Instrumentalkomponist*, S. 7.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Siehe Kapitel 3.6 Neapel, auf S. 46.

²²⁸ Walker, „A Chronology of the Life and Works of Nicola Porpora“, S. 33.

²²⁹ *Gazzetta di Napoli*, Nr. 22, 2. Juni 1711, zit. n. Griffin, *Musical References in the Gazzetta di Napoli*, S. 59.

²³⁰ Dies ist unter anderem auch deswegen schwierig, da die Werklisten der Porpora-Artikel der MGG und des Grove Music Online Lexikons nicht vollständig sind.

²³¹ Pitarresi, „I drammi sacri di Nicola Porpora del periodo napoletano“, S. 124.

²³² Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 107.

Werke wurden in Rom und am Wiener Kaiserhof aufgeführt. Das führte vermutlich zu seinem Entschluss, seine Tätigkeit am Konservatorium zu beenden, um dem Komponieren mehr Zeit zu widmen. Er hatte sich während seiner siebenjährigen Tätigkeit am Konservatorium einen guten Ruf als Gesangslehrer erarbeitet und einige seiner Gesangsschüler aus dieser Zeit wurden international sehr erfolgreich.²³³ 1725 versuchte er erstmals in Wien Fuß zu fassen, was ihm jedoch nicht gelang. Laut Kurt Markstrom und Michael Robinson war Porporas Musik für den Geschmack Karls VI. „too florid and ornate“.²³⁴

Am 26.12.1725 hatte seine in Zusammenarbeit mit Metastasio entstandene Oper *Siface* in Mailand Premiere. Die Aufführung der Oper war eine der größten Erfolge Porporas und *Siface* wurde im darauffolgenden Jahr auch in Venedig aufgeführt. Bereits im Libretto von 1725 wird Porpora als „maestro del pio Ospedale degli’Incurabili“ bezeichnet,²³⁵ da er Ende des Jahres eine Stelle als Musik- und Chorlehrer an diesem venezianischen Ospedale innehatte. Dabei handelte es sich um eine der vielen karitativen geistlichen Institutionen der Republik Venedig, in der Waisenmädchen unter anderem Gesangs- und Instrumentalunterricht bekamen.²³⁶

Ebenfalls in Mailand wurde 1726 ein Libretto mit dem Titel *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* gedruckt, bei dem weder Komponist noch Librettist oder ein konkretes Aufführungsdatum genannt werden. Während Spáčilová 2010 noch überlegte, ob es sich dabei um eine Zusammenarbeit mehrerer Komponisten handeln könnte (wie beim Mailänder Oratorium aus dem Jahr 1724²³⁷), verwarf sie 2018 diese These zugunsten der Annahme, dass es sich dabei um das Libretto zu Porporas Oratorium handelte. Sie begründet das damit, dass Porpora in dieser Zeit intensiven Kontakt zu Mailand pflegte.²³⁸ Während der Fastenzeit 1725 wurde ein Oratorium von ihm dort aufgeführt, im Jahr darauf noch einmal die Oper *Siface* wiederholt. Nur für das Ende des Jahres 1725 ist unklar, wo sich Porpora genau aufhielt, denn *Siface* wurde sowohl in Venedig als auch in Mailand am selben Tag aufgeführt.²³⁹ Dass sich der Text des 1726 gedruckten Librettos mit dem anonym überlieferten Text von Porporas Oratorium bis auf kleine Ausnahmen vollständig deckt, ist ein weiteres Indiz dafür, dass es sich bei diesem Druck um Porporas Oratorium handeln könnte. Pitarresi, der als

²³³ Mayeda, *Nicola Antonio Porpora als Instrumentalkomponist*, S. 14–22.

²³⁴ Markstrom / Robinson, „Porpora, Nicola“, Zugriff: 23.07.23.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Strohm, „The Neapolitans in Venice“, S. 266.

²³⁷ Siehe Informationen zu diesem Oratorium auf S. 45.

²³⁸ Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomuceno‘ von Antonio Caldara“, S. 151 und Spáčilová, *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*, S. 177.

²³⁹ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 108.

erstes diese These aufstellte, hält es für möglich, dass Porpora gebeten wurde, ein neues Oratorium über einen Heiligen zu komponieren, den die Habsburger schätzen würden, da Mailand seit 1714 von Statthaltern der österreichischen Habsburger verwaltet wurde.²⁴⁰

Kendrick verweist aber darauf, dass eine Imprimatur das Datum des 7.6.1726 enthält und es daher erst nach diesem Datum aufgeführt worden sein konnte. Für ihn ist ein Termin für die Aufführung danach aber unwahrscheinlich, da das Nepomuk-Fest normalerweise im Mai stattfand. Kendrick vermutet daher, das Libretto gehöre zwar zu Porporas Oratorium, doch dieses wurde in Mailand 1726 nicht aufgeführt.²⁴¹

Helmut Hell versucht, das Werk aufgrund musikalischer Gründe zu datieren und stellt dabei die These auf, das Werk sei um 1730 in Venedig entstanden. In seiner Arbeit über neapolitanische Opernsinfonien analysierte er sowohl Porporas instrumentale Operneinleitungen als auch die der Oratorien, was zu interessanten Beobachtungen führte: Die Einleitung aus Porporas Oper *Siface*²⁴² (1725) ist mit Ausnahme kleinerer Änderungen ident mit der Ouvertüre des ersten Teils des Nepomuk-Oratoriums. Der größte Unterschied besteht in der Besetzung der Bläser, denn bei *Il martirio* gibt es neben Trompeten und Oboen auch zwei Hörner. 1734 verwendete Porpora diese Ouvertüre nochmal für sein Oratorium *Davide e Bersabea*, diesmal ebenso mit Hörnern. Ähnliches gilt auch für die Sinfonia zu Beginn des zweiten Teils. Diese ist laut Hell ident mit der Ouvertüre von Porporas Oper *Ezio*²⁴³ aus dem Jahr 1728 und in einer Fassung ohne Hörner liegt sie in seiner Oper *Annibale* von 1731 vor.²⁴⁴

Hell versteht die Änderungen in der Besetzung als Entwicklungen, die Porpora später nicht mehr rückgängig gemacht hätte. Demnach müsste *Il martirio* zwischen *Siface* und *Davide e Bersabea* (1725 bis 1734) und zwischen *Ezio* und *Annibale* (1728 bis 1731) entstanden sein.²⁴⁵ Allerdings stellt daher sowohl einmal das Erweitern als auch das Reduzieren der Besetzung eine vermeintlich unwiederbringliche Entwicklung dar, was in Anbetracht der sich oftmals an den Aufführungsort und -kontext anpassenden Besetzung nicht zwingend logisch erscheint. Außerdem gibt Spáčilová zu bedenken, dass die Ouvertüre von *Siface* nur in einer Kopistenabschrift, nicht aber im Autograph überliefert ist.²⁴⁶ Das bedeutet, dass die Version der *Siface*-Ouvertüre auch eine Variante für eine spätere Aufführung in Venedig

²⁴⁰ Pitarresi, „I drammi sacri di Nicola Porpora del periodo napoletano“, S. 124.

²⁴¹ Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 55–56.

²⁴² Porpora, *Siface*, B-Br Ms II 3972 Mus Fétis 2530.

²⁴³ Diese Oper findet sich auch im Besitz von Schrattenbach.

²⁴⁴ Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie*, S. 515, 517, 519–520, 523.

²⁴⁵ Ebd., S. 519–520.

²⁴⁶ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 108.

sein könnte und nicht zwingend einen festen Anhaltspunkt für eine Datierung liefert. Die Ouvertüre von *Ezio* liegt in zwei Quellen vor, wobei nur die von Hell untersuchte Quelle eben jene Ouvertüre verwendet. Die Ouvertüre der sich heute in der Royal Academy of Music in London befindlichen Quelle²⁴⁷ zeigt sowohl im ersten als auch im zweiten Teil keine Ähnlichkeiten mit den Sinfonien von *Il martirio*.

Die von Hell dokumentierten Änderungen sind daher eher als damals gängige Praxis des Austauschens und Wiederverwendens zu deuten, weniger aber als sichere Anhaltspunkte für eine Datierung. Denn auch in den Quellen zu *Il martirio* unterscheidet sich die Besetzung in der einleitenden Sinfonia des 1. Teils, und die Sinfonia zum 2. Teil wurde grundsätzlich verändert, worauf Hell jedoch nicht eingeht.²⁴⁸ Allerdings muss berücksichtigt werden, dass zum Zeitpunkt, als Hell seine These zur Datierung formulierte, noch die Annahme bestand, das Werk sei 1711 entstanden. In diesem Sinne würde 1726 wohl innerhalb des Zeitrahmens fallen, den Hell mit „um 1730“ meinte.

Eine Hilfe zur Einordnung und Datierung des Werks können darüber hinaus Informationen über den Librettisten bieten. Auf dem erhaltenen Libretto wird „Marchese d’Este St. Cristina“ als Verantwortlicher für „die Poesie“ genannt. Bis 2011 gab es keine Forschungsbeiträge zur Frage, wer hinter dieser Bezeichnung steht. Spáčilová führt in ihrer tabellarischen Übersicht zu Nepomuk-Oratorien den Namen „A. Marchese“ an, löst den Vornamen allerdings nicht auf und gibt auch sonst keinen Hinweis zum ihm.²⁴⁹

Markstrom und Robinson führen in ihrer Porpora-Werkliste sein Werk *Ermengildo* an und nennen als Librettisten „Herzog Annibale Marchese“. Dieses Werk soll 1729 in Neapel entstanden und aufgeführt worden sein.²⁵⁰ Stefano Aresi erwähnt das Werk im Zusammenhang damit, dass Porpora trotz seiner Anstellung in Venedig weiterhin Aufträge aus Neapel bekam, datiert es aber auf 1727. Auch Aresi nennt Annibale Marchese als Librettisten.²⁵¹ Im selben Jahr wurde ein Werk mit dem Titel „Tragedie cristiane“ gedruckt, als dessen Autor „duca Annibale Marchese“ genannt wird.²⁵² Laut Informationen auf der Website des British

²⁴⁷ Porpora, *Ezio*, GB-Lam MS79.

²⁴⁸ Hell gibt nur die Wiener Quelle an, somit ist unklar, ob er die Brünner Quelle nicht kannte, oder ob er sie wegen des späteren Entstehungsdatums und dem Austauschen einzelner Arien als von geringerem Quellenwert einschätzt und daher unberücksichtigt lässt.

²⁴⁹ Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno‘ von Antonio Caldara“, S. 159.

²⁵⁰ Markstrom / Robinson, „Porpora, Nicola“, Zugriff: 23.07.23.

²⁵¹ Aresi, „Porpora, Nicola, Antonio Giacinto“, Zugriff: 23.07.23. Over nennt es nicht in seiner Liste von Porporas in Venedig entstandenen Werke, Over, „Ein Neapolitaner in Venedig“, S. 222–230. Hell nennt den Librettisten nicht, Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie*, S. 519–520.

²⁵² Pitarresi, „I drammi sacri di Nicola Porpora del periodo napoletano“, S. 124.

Museums wurde Annibale Marchese 1687 in Neapel geboren und starb 1753.²⁵³ Es gab demnach einen in Neapel tätigen Autor und Librettisten namens Annibale Marchese. Dennoch ist unwahrscheinlich, dass es sich beim Librettisten von *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* um denselben „Annibale Marchese“ handelt, denn die Bezeichnung „d’Este St. Cristina“ am Libretto lässt sich daraus nicht erklären.

2011 nimmt sich Pitarresi der Frage nach dem Librettisten an und vermutet, es handle sich um Carlo Emanuele d’Este, Herzog von Santa Cristina. Der Aufenthaltsort von Carlo Emanuele d’Este, Mailand, sei ein weiteres Indiz, dass das Oratorium in Mailand und nicht früher entstanden ist.²⁵⁴ Obwohl Kendrick in seinem Text prinzipiell Pitarresis These zur Identität des Librettisten unterstützt, meint er, die Person heiße offiziell „Carlo Emanuele d’Este di San Martina“ und würde nur inoffiziell Marchese di Santa Cristina genannt werden. Dieser war der uneheliche Sohn von Carlo Filiberto, dem dritten in der Familie mit diesem Ehrennamen. Seine Familienmitglieder waren Berater der Habsburgischen Statthalter in Mailand und auch er absolvierte eine gute Ausbildung. Er arbeitete als Soldat unter habsburgischer Fahne in Mailand und beendete 1734 seine militärische Karriere wegen einer Verwundung. Im Jahr 1766 starb er.²⁵⁵

Carlo Emanuel d’Este schrieb unter dem Pseudonym „Ateste Mirsinio“ mehrere Gedichte und eine *mascherata*. 1720 wird er in einer Biografie über seine Tante, die Schriftstellerin Aurelia d’Este, erwähnt.²⁵⁶ Laut Kendrick schrieb er 1726 das Libretto anonym, um seinen noblen Status zu schützen.²⁵⁷ Allerdings ist das Verfassen eines Librettos keinesfalls etwas Unehrenhaftes. Im Gegenteil, selbst Mitglieder der Kaiserfamilie haben sich an Oratorien musikalisch wie textlich beteiligt.²⁵⁸ 2023 korrigiert Spáčilová ihre Angabe bezüglich des Librettisten „A. Marchese“ und schließt sich Kendricks These an. Aufgrund des anonymen Librettodrucks und dem nachgewiesenen Aufenthaltsort von Porpora tritt sie für eine Entstehung des Werks 1726 in Mailand ein.²⁵⁹

Trotzdem ist die Identität des Librettisten nach wie vor nicht eindeutig geklärt. Warum Carlo Emanuel d’Este für *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* nicht sein bereits bestehendes oder ein „besseres“ Pseudonym verwendet, bleibt unbeantwortet. Außerdem verwundert es,

²⁵³ British Museum, „Duca Annibale Marchese“, Zugriff: 23.07.23.

²⁵⁴ Pitarresi, „I drammi sacri di Nicola Porpora del periodo napolitano“, S. 123–124.

²⁵⁵ Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 56.

²⁵⁶ Pitarresi, „I drammi sacri di Nicola Porpora del periodo napolitano“, S. 123.

²⁵⁷ Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 56.

²⁵⁸ Seifert, „Die komponierenden Kaiser“, S. 665, 670.

²⁵⁹ Spáčilová, „Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno by Nicola Porpora“, S. 108–109.

dass er als offenbar eher unerfahrener Autor ein anspruchsvolles Oratorien-Libretto geschrieben haben soll. Auf eine mögliche Beziehung zwischen Porpora und Carlo Emanuele d'Este gehen weder Pitarresi noch Kendrick ein.

4.1.2 Die überlieferten Quellen

An Porporas Oratorium gibt es neben der Entstehungsgeschichte weitere interessante Aspekte zu untersuchen. Da von einigen Nepomuk-Oratorien meist nur das Libretto erhalten ist, erstaunt es, dass von diesem Oratorium neben mehreren Libretto-Drucken auch mehrere musikalische Quellen bis in die Gegenwart erhalten blieben.

Zwei der erhaltenen Libretti gehen auf einen 1732 in Brünn entstandenen Druck zurück.²⁶⁰ Eines davon befindet sich in der Nationalbibliothek in Mailand, das andere in Olmütz. Dazu kommt noch ein weiteres Libretto,²⁶¹ das 1726 gedruckt wurde, aber auf welchem weder der Name des Komponisten noch des Librettisten erwähnt sind. Pitarresi entdeckte diese Quelle erstmals und zeigte, dass der Text mit der Brünner Fassung ident ist.²⁶²

Zwei der musikalischen Quellen befinden sich heute in der Musiksammlung der Nationalbibliothek in Wien und werden im Folgenden „Wiener Quellen“ genannt (auch wenn sie nicht von Wiener Aufführungen stammen). Es handelt sich um Partituren, die im Wesentlichen ident sind. Die dritte Quelle ist ebenfalls eine Partitur, die heute in der Staatsbibliothek zu Berlin liegt,²⁶³ aber für eine Aufführung in Brünn 1732 entstanden ist.

Eine weitere Quelle zu diesem Oratorium liegt unter der Signatur VI 27738 (Q 3407) im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Es handelt sich allerdings nur um die Abschrift einer Arie („Frà i tormenti, e frà le pene“), Johannes' letzter Arie unmittelbar vor seinem Tod. Wann diese Quelle entstanden ist und von wem sie geschrieben wurde, konnte nicht herausgefunden werden. In der Sekundärliteratur wird sie nicht erwähnt. Vermutlich wurde sie von einer der beiden in Wien befindlichen Quellen abgeschrieben, weil die Brünner Quelle aufgrund der abweichenden Tonart als Vorlage nicht in Frage kommt.

Die sich unter der Signatur A-Wn Mus.Hs. 17781/1-2 in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindliche Quelle ist sehr wahrscheinlich zuerst entstanden

²⁶⁰ I-Mb Racc.dram.5599.

²⁶¹ I-Mb XM.+05.0022/18, I-Mb XM.+06.0015/02, zit. n. Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 108.

²⁶² Pitarresi, „*I drammi sacri* di Nicola Porpora del periodo napolitano“, S. 124,

²⁶³ D-B Mus. Ms. 17781.

und besteht aus zwei Teilen, die sich inhaltlich mit dem ersten und zweiten Teil des Oratoriums decken. Es handelt sich dabei um eine Partiturabschrift. Spáčilová wies nach, dass die Quelle auf venezianischem Papier und von einem venezianischen Kopisten stammt. Es liegt also nahe, dass die Quelle in Venedig entstand.²⁶⁴ Auf dem Titelblatt wird Porpora als „Maestro delle Figlie del Pio Luogo dell’Ospedale degl’Incurabili di Venezia“ bezeichnet. Porpora nahm diese Stelle zum Jahreswechsel 1725/1726 an. Ob und unter welchen Umständen es in Venedig zu einer Aufführung des Oratoriums aus dieser Quelle kam, konnte bisher nicht geklärt werden.

Die andere Wiener Quelle, die sich heute unter der Signatur A-Wn SA.68.C.9/1–2 ebenfalls in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindet, wurde vom Wiener Kopisten Sebastian Senft für Johann Adam Graf Questenberg angefertigt.²⁶⁵ Es handelt sich um eine Abschrift der ersten Wiener Quelle. Questenberg war ein Musikmäzen, förderte auch insbesondere Porpora und veranstaltete einige Oratorienaufführungen in der Kapuzinerkirche in Brunn.²⁶⁶ 1726 ließ er in Olmütz ein Nepomuk-Oratorium aufführen. Doch von einer Aufführung des *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* durch Questenberg ist nichts bekannt.²⁶⁷

Questaenberg hatte Porpora wahrscheinlich bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts kennengelernt. Im Jahr 1736 hatten sie mehrfach Kontakt, als sich Porpora in Wien aufhielt. Auch 1750 wollte Questenberg Porpora noch einmal treffen, als sich dieser gerade in Prag aufhielt, aber das Treffen fand letztendlich nicht statt.²⁶⁸

In Questenbergs Nachlass finden sich einige Werke Porporas.²⁶⁹ Wann die Quelle zu *Il martirio di S. Giovanni* genau entstanden ist, ist nicht bekannt. Man weiß einzig, dass Questenberg eine Partitur über ein Nepomuk-Oratorium verliehen und 1733 zurückbekommen hatte.²⁷⁰ Sollte es sich dabei um Porporas Oratorium handeln, wäre es somit möglich, die erste Wiener Quelle zwischen 1726 und 1733 datieren zu können, was sich auch mit dem Zeitraum deckt, in dem Porpora in Venedig arbeitete.²⁷¹ Die andere Möglichkeit wäre, dass es sich bei der ausgeborgten Quelle um ein nicht näher bestimmbares „Musicale-Boëmicum

²⁶⁴ Spáčilová, *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*, S. 176.

²⁶⁵ Ebd., S. 177.

²⁶⁶ Für mehr Informationen siehe Kapitel 3.2.1 Wichtige Musikförderer, auf S. 35.

²⁶⁷ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 109.

²⁶⁸ Perutková, *Der Glorreiche Nahmen Adami*, S. 180–181.

²⁶⁹ Perutková, *František Antonín Miča*, S. 67.

²⁷⁰ Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomuceno‘ von Antonio Caldara“, S. 149.

²⁷¹ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 108.

Oratorium“ handelte, das in deutscher Übersetzung 1731 in Jarmeritz aufgeführt wurde. In ihrem Aufsatz von 2010 schließt Spáčilová jedenfalls nicht aus, dass das Verleihen der Noten zu einer Aufführung geführt haben könnte.²⁷² Da sie aber offenbar in den folgenden Jahren ihrer Forschungen zu diesem Werk keine weiteren Hinweise auf eine Aufführung finden konnte, schließt sie weitere Aufführungen in ihrem Aufsatz 2023 aus.²⁷³

Perutková analysierte sämtliche sich in Wien befindlichen Partituren, die ursprünglich im Besitz Questenbergs waren und fand einige Charakteristika und Gemeinsamkeiten, die auch Hinweise geben können, inwiefern es sich um Aufführungsmaterial gehandelt haben könnte. Merkmale, die auch auf die Porpora-Quelle zutreffen, sind der typische, steife, mit farbigem Kamm-Marmorpapier überzogene Einbanddeckel sowie ein mit Pergament verstärkter Buchrücken. Auch die Ecken auf Vorder- und Rückseite des Einbands sind mit Pergament verstärkt. Da diese Art der Bindung billig war, schließt Perutková aus, dass diese Werke Teil der repräsentativen Sammlung der Schlossbibliothek waren, da jene meist mit Gold verziert und in Samt oder Leder eingebunden waren.²⁷⁴

Einen weiteren Hinweis zur Frage, ob die Quelle Aufführungsmaterial war, können Eintragungen liefern. Perutková konnte in einigen Partituren dieselbe Schreiberhand mit Bleistift und Tinte erkennen (aber nicht identifizieren), die Abkürzungen der Rollen bei Arienanfängen und andere Korrekturen hineingeschrieben hatte. Auch Porporas Partitur wird in diesem Zusammenhang genannt.²⁷⁵ Allerdings zeigte die persönliche Einsicht der Quelle zwar Eintragungen mit Tinte, kaum aber welche mit Bleistift. Lediglich zu Beginn des zweiten Teils wurden mit Bleistift Instrumentenangaben (Trombe, Violini, etc.) ergänzt; bei Arienanfängen findet sich allerdings nichts. Mehrfach sind Eintragungen mit einer sehr feinen Feder in schwarzer Tinte zu erkennen, die sich von der sonst braunen Tinte der Noten und des Textes auffällig unterscheidet. Dabei handelt es sich um Textkorrekturen, wie beispielsweise auf fol. 138 im Takt 51 und 54 des Duettes, wo der Beginn des Textes rasiert und jeweils ein großes „O“ darübergeschrieben wurde. Außerdem gibt es mehrere Kreuze, die oberhalb der obersten Notenzeile notiert wurden. Dabei könnte es sich um Markierungen für etwaige Kopien für Einzelstimmen handeln.

Insgesamt weist die Partitur neben etwas vergilbtem Papier und abgegriffenen unteren rechten Ecken nur wenig Gebrauchsspuren auf. Im Gegensatz zu anderen von Perutková als stark

²⁷² Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomuceno‘ von Antonio Caldara“, S. 149.

²⁷³ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 109.

²⁷⁴ Perutková, „Zur Identifizierung der Questenbergischen Partituren“, S. 9, 10, 21.

²⁷⁵ Ebd., S. 19–20.

abgenutzt bezeichnete Partituren²⁷⁶ liefern die Benützungsspuren dieser Quelle keinen direkten Beleg für eine Aufführung. Da es sich aber noch dazu nicht um eine besonders schön verzierte Partitur handelt, kann es sein, dass die Partitur ursprünglich zu einer Aufführung gedacht war, es dann aber nie dazu kam.

Die dritte musikalische Quelle ist ebenfalls eine Partiturabschrift. Sie ist die einzige Quelle, die zugleich auch gesichert Aufführungsmaterial war. Beim Papier der Quelle handelt es sich um das gleiche, auf dem auch die anderen Wiener Quellen geschrieben wurde.²⁷⁷ Spáčilová datiert aufgrund der Handschrift des Kopisten die Quelle auf Ende der 1720er Jahre.²⁷⁸ Kendrick fand einen Hinweis darauf, dass diese Quelle von einer der anderen beiden Partituren abgeschrieben worden ist. Denn in Nr. 13 Arie „Quel novello“ steht im Libretto „rigore“, in der ersten Wiener Quelle wurde das Wort undeutlich geschrieben und in der Brünner Fassung als „vapore“ übernommen.²⁷⁹ Was Kendrick allerdings nicht berücksichtigt, ist, dass in der Quelle, die aus Questenbergs Bestand stammt, das Wort „vapore“ mit der oben beschriebenen dünnen schwarzen Tinte durchgestrichen und darüber richtigerweise „rigore“ geschrieben wurde. Das legt nahe, dass die Quelle von der ersten Wiener Quelle abgeschrieben wurde.

Bei der Brünner Quelle handelt sich um eine der wenigen überlieferten musikalischen Quellen aus Wolfgang Hannibal von Schrattenbachs Besitz. Gemeinsam mit zwei in Salzburg geschriebenen Oratorien gelangte diese Quelle später in den Besitz des Musiksammlers Otto Carl Friedrich Voss. Heute befindet sich seine Sammlung in der Staatsbibliothek zu Berlin. Bei allen drei Werken gibt es Arien, die von anderer Hand und auf Papier böhmischer Provenienz geschrieben wurden.²⁸⁰

Dass sich die musikalischen Quellen des Nepomuk-Oratoriums in mehr als nur Details oder Abschreibfehler unterscheiden, zeugt von unterschiedlichen Aufführungspraxen. Da nur die Brünner Quelle eine Aufführung belegt und bei den anderen beiden Quellen nicht bewiesen werden kann, dass sie als Aufführungsmaterial dienten, kann man aus den Änderungen nur Schlüsse über die Aufführungspraxis in Brünn bzw. Mähren ziehen. Auch an den anderen beiden Werken, die am Hofe Schrattenbachs aufgeführt und deren musikalische Quellen er-

²⁷⁶ Ebd., S. 21.

²⁷⁷ Spáčilová, „Nové poznatky k hudbě na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha“, S. 199.

²⁷⁸ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 111.

²⁷⁹ Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 58.

²⁸⁰ Spáčilová, *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*, S. 325–326.

halten geblieben sind, kann man erkennen, dass es sich bei den Aufführungen nicht um genaue Wiederholungen an anderen Orten, sondern um Adaptionen handelte, die extra für die Bedürfnisse des Hofes Schrattenbachs entstanden. Spáčilová gibt zu bedenken, dass diese wenigen musikalischen Quellen, die überliefert sind, Einblicke in eine spezifische Aufführungstradition geben, die anhand der Libretti alleine nicht zu analysieren sei.²⁸¹

Ein notengetreuer Vergleich der beiden Wiener Quellen steht noch aus, aber im Wesentlichen geben die Quellen dieselbe Fassung wieder. Nur die genaue Angabe, wann der erste Teil endet und der zweite Teil beginnt, ist nicht ident. Beide Quellen wurden in zwei separaten Bänden, die mit den Teilen übereinstimmen, notiert. In A-Wn Mus.Hs. 17781/1–2 gibt es keine schriftliche Angabe zum Ende des ersten Teils und die Sinfonia in der Mitte des Werks steht noch im ersten Teil der Quelle. Der zweite Band beginnt mit dem ersten Rezitativ des zweiten Teils, über dem „Parte secondo“ steht. Es handelt sich dabei wohl um einen Bindefehler, denn die Sinfonia sollte erst nach der Predigt den zweiten Teil eröffnen. In der Abschrift für Questenberg findet sich bereits nach dem Duett der Hinweis „Fine della P^{ma} Parte“ und die folgende Sinfonia steht erst im zweiten Band. Allerdings steht trotzdem erst über dem ersten Rezitativ des zweiten Teils „Parte Seconda“. Im Folgenden werden die Unterschiede der Brünner Quelle gegenüber der ersten Wiener Quelle erläutert.

4.1.2.1 Grundsätzliche Unterschiede

Insgesamt wurden in der Brünner Fassung fünf Arien vollständig verändert. Am auffälligsten ist die 6. Arie „Come all' Olimpo“. Sie wird in den Wiener Quellen vom Tenor in der Rolle des Consigliere gesungen. In der Brünner Partitur ist die Gesangsstimme im C1-Schlüssel notiert, wäre also einem Sopran zugeteilt. Die Arie hat in beiden Quellen denselben Text, wurde allerdings unterschiedlich vertont. Spáčilová fand heraus, dass diese Arie in der Brünner Quelle von einem anderen als dem Hauptkopisten geschrieben wurde. Auf der ersten Seite dieser Arie wurde mit Bleistift „Consigliere NB“ notiert.²⁸² Auch inhaltlich passt der Text dieser Arie nur für die Rolle des Consigliere. Es ist demnach denkbar, dass diese in der Brünner Quelle eingesetzte ‚fremde‘ Arie in ihrer ursprünglichen Form für Sopran geschrieben war, für das Nepomuk-Oratorium aber vom Tenor gesungen werden musste, dabei aber nicht mehr vom C1-Schlüssel in den C4-Schlüssel umgeschrieben wurde. Aus

²⁸¹ Spáčilová, „Nové poznatky k hudbě na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha“, S. 202.

²⁸² Spáčilová, *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*, S. 177.

welcher ursprünglichen Komposition diese Arie stammt oder wer sie vielleicht extra für diesen Anlass komponiert hatte, konnte Spáčilová nicht herausfinden.²⁸³ Allerdings betont sie, dass das Ersetzen einzelner Arien mit entweder neu komponierten oder beliebten Opernarien an Schrattenbachs Hof häufig vorkam.²⁸⁴ Weil die Arie aber für Sopran und nicht für Tenor komponiert wurde, liegt es nahe, dass sie nicht extra für diesen Anlass geschrieben wurde.

Das Prinzip des Weiterverwendens und Ersetzens fand bei diesem Oratorium auch in die andere Richtung statt. Auf fol. 15v und 68v der Brünner Quelle finden sich kleine Zettel, auf denen Hinweise stehen, in welchen Opern einzelne Arien später gesungen wurden. Johannes' Arie „L'amica speme“ wurde transponiert und die Arie des Engels „Pellegrin che in notte oscura“ in Originallage in einer Aufführung in Vyškov 1735 in der Oper *Nitocri* verwendet.²⁸⁵

Auf dem Zettel auf fol. 15v befindet sich auch die Angabe „Jon Manete“. Daraus konnte Spáčilová Schrattenbachs Hofsänger Anton John identifizieren. Da es sich bei der Arie um eine Sopranrolle handelt und John Tenor war, sang er diese Arie wohl oktaviert. Der Zettel der zweiten Arie ist nicht vollständig erhalten, daher ist nicht überliefert, wer diese Arie sang.²⁸⁶ Dass Arien aus Porporas Oratorium in einer Oper verwendet wurden, überrascht Spáčilová aufgrund von Porporas Kompositionsstil nicht.²⁸⁷

Eine interessante Beobachtung lässt sich im 8. Rezitativ „Umile al tuo commando“ machen. In den Wiener Quellen treten in diesem Rezitativ nur Johannes und Wenzel in einen Dialog. Im Libretto sowie in der Brünner Quelle singt am Ende zwei Mal Consigliere anstatt Wenzel, was inhaltlich sinnvoller ist. Somit liegt ein Fehler in den Wiener Quellen vor. Spáčilová geht in diesem Zusammenhang auf ihre These ein, die Brünner Quelle könnte direkt aus einer Mailänder Quelle abgeschrieben worden sein, da sie nicht denselben Fehler aufweist wie die Wiener Quellen.²⁸⁸ Bei der zweiten Stelle T. 46–48 auf fol. 55r–55v sieht man in der Brünner Quelle allerdings deutlich zwei Schreibsichten, erst im Nachhinein wurde hier ausgebessert. Beim ersten Niederschreiben dieser zweiten Stelle wurde der Fehler gemacht, Wenzel, und somit für eine Bassstimme, zu notieren. Da es sich hier um einen aus dem inhaltlichen Kontext einfach zu entdeckenden Fehler handelt und auch das Brünner Libretto

²⁸³ Ebd., S. 177.

²⁸⁴ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 111.

²⁸⁵ Ebd., S. 113.

²⁸⁶ Spáčilová, *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*, S. 178–179.

²⁸⁷ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 113.

²⁸⁸ Spáčilová, *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*, S. 177.

(das möglicherweise vom an dieser Stelle richtigen Mailänder Libretto abgeschrieben wurde) diesen Fehler nicht enthält, liegt es nahe, dass dieser Fehler während des Abschreibens oder im Rahmen der Einstudierung aufgefallen ist und somit *nicht* direkt Aufschluss über die Beziehung der Quellen gibt.

Trotzdem benutzt Spáčilová dieses Beispiel für die Untermauerung ihrer These, die Brünner Quelle würde die Fassung wiedergeben, die 1726 in Mailand entstanden ist. Weitere Beispiele sind kleinere textliche Unterschiede, bei denen die Brünner Quelle mit den Libretto-Drucken übereinstimmt.²⁸⁹ Andererseits gibt es auch grammatikalische Fehler, die sowohl in der Brünner als auch in der Wiener Quelle zu finden sind. Das erklärt Spáčilová damit, dass die Wiener möglicherweise von der Brünner oder dass beide von einer nicht überlieferten, aber derselben Quelle abgeschrieben wurden.²⁹⁰

4.1.2.2 Unterschiede betreffend die Gesangspartien

Zusätzlich zum Austauschen ganzer Arien gibt es auch bei den grundsätzlich übereinstimmenden Teilen Unterschiede. Insgesamt vier Arien wurden in der Brünner Quelle vollständig transponiert und manche Takte mittels Streichungen und Rasuren vereinfacht. Die erste Arie wurde beispielsweise von F-Dur (Wiener Quelle) nach G-Dur (Brünner Quelle) transponiert. Zusätzlich wurde die Brünner Quelle in einer zweiten Schreibschrift im Nachhinein gekürzt und vereinfacht. Auf fol. 21r–22r wurden neun Takte (T. 65–72) gestrichen, wohl um die Koloratur kürzer und einfacher zu gestalten.²⁹¹ Eine schwieriger zu deutende Kürzung auf fol. 16v betrifft vier Takte (T. 12–15) vor dem Einsetzen der Singstimme.

Es stellt sich die Frage, ob die transponierten Arien direkt vom Kopisten der gesamten Quelle umgeschrieben wurden oder ob die Blätter später ausgetauscht wurden. Für zweiteres spricht, dass fol. 107r komplett durchgestrichen wurde. Dabei handelt es sich um die letzten nicht transponierten Takte einer Arie, die auf den vorigen Blättern transponiert wurde und bereits auf fol. 106v endet. Diese Seite wurde folglich deswegen durchgestrichen, damit die folgenden Bögen nicht wegen der bisherigen recto/verso Ordnung neu geschrieben werden mussten. Bei den anderen transponierten Arien finden sich keine solche Änderungen im Manuskript. Aber die Handschrift, mit der der Liedtext geschrieben wurde, ist in den nicht transponierten Teilen (Abbildung 1) feiner als in den transponierten Arien (Abbildung 2).

²⁸⁹ Für konkrete Beispiele siehe Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 111.

²⁹⁰ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 111.

²⁹¹ Vgl. Strakerlová, *Nicola Porpora a jeho oratorium*, S. 50.

Man kann auch erkennen, dass es sich bei der zweiten Schreibschicht um einen ungelerten, also nicht professionellen Kopisten handelte. Das Rastral wurde nicht gleichmäßig gezogen und der italienische Text nicht flüssig geschrieben.



Abbildung 1 Schriftprobe erste Schreibschicht (D-B Mus ms 17781, fol. 66r)

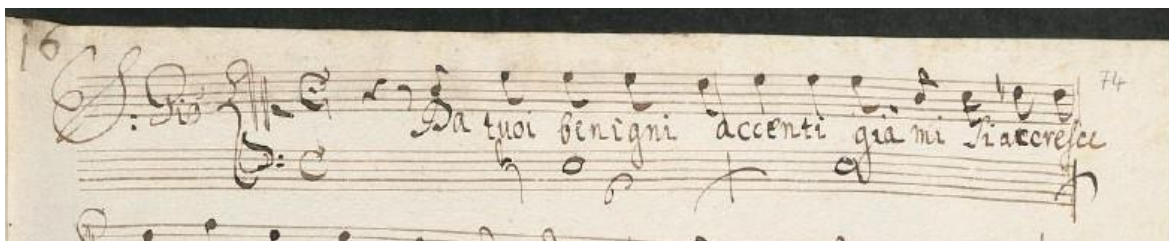


Abbildung 2 Schriftprobe zweite Schreibschicht (D-B Mus ms 17781, fol. 74r)

Diese zweite Handschrift zeigt sich auch schon auf den Vorder- bzw. Rückseiten der entsprechenden transponierten Arien. Dies deutet eher darauf hin, dass die Änderungen erst zu einem späteren Zeitpunkt vorgenommen wurden. Dann stellt sich aber wiederum die Frage, warum weitere Änderungen wie Streichungen nicht ebenfalls im Zuge des Transponierens passierten, sondern in einer zweiten Schreibschicht. Eine mögliche Erklärung dafür wäre eine weitere Aufführung.

Auch das Duett von Johannes und dem Engel und zwei Arien des Johannes' (Nr. 14. Arie „Volo a te su l'ali ardenti“ und Nr. 17. Arie „Frà i tormenti“) wurden eine Sekund bzw. eine kleine Terz nach oben transponiert. Somit betreffen alle transponierten Nummern die Rolle des Johannes'. In den Rezitativen davor wurde jeweils das Ende abgeändert, sodass es in die neue Tonart der folgenden Arie hineinführt.²⁹² Weitere, eher kleinere Änderungen kommen in einigen Nummern des Johannes' vor, beispielsweise im 7. Rezitativ „Umile al tuo comando“. Hier wurden in zwei Takten mit schwarzer Tinte kleine Noten eingetragen, die höher als die ursprünglich geschriebenen sind. Diese Änderungen weisen ganz eindeutig

²⁹² Spáčilová, „Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno by Nicola Porpora“, S. 111.

darauf hin, dass der Sänger des Johannes bei der Brünner Aufführung einen geringeren Ambitus hatte.²⁹³ Johannes' einzige Arie, die nicht transponiert wurde, ist die Aria Nr. 8 („Quercia che in cima al monte“). Dies dürfte daran liegen, dass in dieser Nummer auch Trompeten und Hörner begleiten und diese an gewisse Tonarten gebunden waren.²⁹⁴ Auch Kürzungen langer Koloraturen oder Vereinfachung des Rhythmus' zeigen Grenzen des sängerischen Könnens auch bei anderen Rollen auf. Die einzige Rolle, die von keinen vereinfachenden Änderungen betroffen ist, ist der Bass in der Rolle des Wenzel.²⁹⁵

4.1.2.3 Unterschiede in Instrumentierung und Instrumentalsatz

Instrumentale Veränderungen gibt es vor allem in den rein instrumentalen Nummern, also der Ouvertüre und der am Ende des ersten Teils erklingenden Sinfonia. Interessant ist, dass in der Brünner Quelle nur in der Ouvertüre keine Oboen vorkommen, in den anderen Nummern aber schon. Es stellt sich die Frage, ob es dafür einen musikalischen Grund gab, oder ob diese lediglich vom Kopisten vergessen wurden. Auch wenn die Besetzung von Nummer zu Nummer variiert, werden die Bläser in den Wiener Quellen und in den restlichen Nummern der Brünner Quelle nur gemeinsam als Gruppe (je zwei Trompeten, zwei Hörner, zwei Oboen) hinzugefügt. Deswegen verwundert es, dass in der Eröffnungsnummer, die einen feierlichen Charakter hat, auf Oboen verzichtet wurde. Denkbar ist zwar, dass die Oboen die Violinstimmen mitspielten und nur nicht extra ausgewiesen wurden,²⁹⁶ allerdings würden sie sich damit trotzdem von der Wiener Fassung unterscheiden, da die Oboen dort – wenn auch nur für ausgewählte Passagen – im Vergleich zu den Violinen eigenständige Stimmen hatten.

Wenn man bedenkt, dass die Ouvertüre der Wiener Fassung fast ident mit der Sinfonia von Porporas Oper *Siface* ist,²⁹⁷ erscheint diese Frage besonders spannend. Denn der Unterschied zwischen den beiden Instrumentalsätzen besteht in der Besetzung. In *Siface* fehlen die Hörner. Allerdings zeigt der Vergleich, dass die Hörner nicht die Oboen-Passagen übernehmen, sondern den Part der Hörner der Wiener Fassung spielen.

²⁹³ Strakerlová, *Nicola Porpora a jeho oratorium*, S. 53–61.

²⁹⁴ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 111.

²⁹⁵ Strakerlová, *Nicola Porpora a jeho oratorium*, S. 53–61.

²⁹⁶ Glüxam, *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper*, S. 174–181.

²⁹⁷ Siehe Kapitel 4.1.1 Entstehung, auf S. 50.

Die Sinfonia in der Mitte des Oratoriums der Brünner Quelle wurde gekürzt und verändert.²⁹⁸ Taktart und Tonart blieben zwar gleich, wie auch der durch viele Dreiklangzerlegungen vermittelte festliche Charakter, aber die einzelnen melodischen Figuren wurden verändert. In dieser Fassung gibt es insgesamt mehr Bewegung und weniger statische Dreiklänge.

Während die meisten die Sänger betreffenden Änderungen im weitesten Sinn auf Fähigkeiten und Ambitus der Sänger zurückzuführen und weniger durch musikalische Gründe zu erklären sind, trifft das auf die Änderungen im Instrumentalbereich nicht zu. Man kann in diesem Fall nicht von einer Reduktion der Schwierigkeit für die Instrumentalisten sprechen, denn für die Trompeten ist die Brünner Fassung deutlich anspruchsvoller. Deswegen wäre es interessant, ob es an Schrattenbachs Hof für Instrumentalmusik gewisse Präferenzen gab und er besonders talentierte Trompeter zur Verfügung hatte, oder ob, wie auch bei den Arien, einzelne Nummern ausgetauscht wurden. Gegen das Austauschen spricht im konkreten Fall allerdings, dass es sich nicht um Einlagen mit zusätzlichen Zetteln handelt, sondern um die einzigen Versionen in dieser Quelle. Trotzdem wäre es spannend, dieser Frage in anderen Werken der Kapelle Schrattenbachs nachzugehen, was sich allerdings aufgrund der geringen Anzahl an musikalischen Quellen schwierig gestalten wird.

Strakerlová meint, dass es sich bei den Änderungen in der Sinfonia nicht um eine Adaption für Brunn handeln würde, da die Quellen vom selben italienischen Kopisten geschrieben wurden, der ansonsten die Nummern des Oratoriums unverändert übernommen hat.²⁹⁹ Das wirft aber die Frage auf, warum es zu diesen Änderungen kam und wie diese Schreibschicht bewertet werden soll. Wenn man Strakerlovás These folgend davon ausgeht, dass diese Version des italienischen Kopisten nicht erst etwas später extra für die Aufführung in Brunn angefertigt wurde, sondern fast zeitgleich mit der Wiener Quelle in Venedig entstanden ist, würden die Wiener Quelle und die „erste Schicht“ der Brünner Quelle wohl gleichberechtigt nebeneinanderstehen. Weil es sich bei der Brünner Quelle aber um eine Mischquelle handelt und an zu vielen Stellen die ursprüngliche Mailänder Fassung nicht mehr vorhanden ist, sollte aber jedenfalls die Wiener Quelle für eine Edition als Leitquelle verwendet werden.

²⁹⁸ Spáčilová, *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*, S. 177.

²⁹⁹ Strakerlová, *Nicola Porpora a jeho oratorium*, S. 55.

4.1.3 Handlung und Personencharakterisierung

In *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* treten Johannes³⁰⁰, Wenzel, Consiglieri (sein Berater) und ein nur für Johannes hör- und sichtbarer Engel in einem insgesamt sehr ausgewogenen Verhältnis auf. Die Figur der Königin kommt nicht vor. Der Chor am Ende des zweiten Teils wird im Libretto zur Brünner Aufführung „Coro di Martiri“ genannt, in den Partituren gibt es keine Bezeichnung für den Chor.

Johannes eröffnet das Oratorium mit einem langen Rezitativ, in dem er aus der Schöpfungsgeschichte erzählt, Gott lobt und sich als Teil von Gottes Plan versteht („che per tua gloria un’opra imprendo | Che conosco maggiore“³⁰¹). Der Engel bestärkt ihn in seinem Glauben und macht ihm Hoffnung. Im folgenden Gespräch zwischen Wenzel und seinem Berater erfährt man, dass Johannes Wenzel von der Beichte der Königin bereits hätte erzählen sollen, dies jedoch verweigerte. In den Rezitativen zeigt sich, dass der Berater Wenzel anstachelt, seine königliche Macht auszunutzen und Johannes foltern zu lassen. Er wird als eindeutig böse dargestellt, während Wenzel, der „von gewöhnlichen Schwächen nicht befreit ist“³⁰², „nur“ schlecht beraten wird und seine Wut erst im Laufe des Oratoriums entwickelt. In der direkten Konfrontation zwischen Wenzel und Johannes, die zunächst höflich beginnt, dann aber in eine Drohung kippt, weigert sich Johannes, das Beichtgeheimnis preiszugeben, da er das Gesetz Gottes nicht brechen wolle. Die Beichte wird hier kurz angesprochen, aber in der Argumentation spielt die Macht (potestas) des Königs gegenüber seinen Untertanen eine wichtigere Rolle. Weil Johannes seinem König nicht gehorcht, wird er schließlich gefoltert. Die Folter selbst, wie auch später der Tod, werden musikalisch allerdings nicht umgesetzt. Johannes wird gleichsam in Abwesenheit der Zuhörer zwischen erstem und zweitem Teil gefoltert, was man im ersten Rezitativ des zweiten Teils erfährt, indem der Berater Wenzel von der Folter berichtet. Damit wird auch betont, dass Wenzel selbst nicht an der Folter beteiligt war, sondern der Berater wieder das „Böse“ verkörpert.

Der zweite Teil bringt im Wesentlichen keine neuen Handlungselemente. Johannes hat die Folter durch seinen Glauben an Gott gut überstanden, der Engel unterstützt ihn weiterhin. Wenzel ist verärgert darüber, dass die Folter nicht das gewünschte Ergebnis gebracht hat,

³⁰⁰ Im Folgenden werden alle Figuren immer in der deutschen Übersetzung genannt, auch wenn sie in italienischen Oratorien Giovanni, Venceslao und Angelo genannt werden.

³⁰¹ *Die Marter der Heiligen Joannis Nepomuceni, Oratorio*, S. [8].

³⁰² Alfred und Christine Noe stellten eine Übersetzung des Librettos *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* freundlicherweise zur Verfügung, Noe / Noe, *Textrevision und Übersetzung*, S. [4].

und sein Berater rät ihm, eine erneute Attacke gegen Johannes zu starten und seine königliche Macht durchzusetzen. Aber Johannes bleibt – wie Jesus in der Konfrontation mit Pilatus – standhaft. Beide werfen den Herrschern vor, deren Macht nicht rechtmäßig auszuüben.³⁰³ Johannes' Tod ist somit unausweichlich.

Nur ein Aspekt bringt Abwechslung: Nach der Folter rät der Engel Johannes, sich betend auf sein Martyrium vorzubereiten und dafür die Kirche, „che del suo Dio fù madre, e sposa“³⁰⁴ aufzusuchen. Dahinter stecken mehrere Deutungsmöglichkeiten: Einerseits wird mit dem Wort „Ehefrau“ auf die Priesterweihe und somit auf Johannes' Beruf angespielt, andererseits wird Maria als „Mutter Gottes“ bezeichnet. Somit wird auf die enge Verbundenheit zwischen Johannes und Maria hingewiesen, die sich auch in vielen Predigten zu seinen Ehren zeigt.³⁰⁵

Kendrick versteht diese Zeile außerdem als Referenz auf eine konkrete Kirche, nämlich die Kirche Maria Schnee, die sich an dem dem Schloss gegenüberliegenden Moldauufer befindet.³⁰⁶ Dass diese womöglich gemeinte Kirche zum Zeitpunkt des Martyriums von Johannes noch nicht errichtet war, spielte für den Librettisten wohl eine untergeordnete Rolle, da schließlich das Publikum aus dem 18. Jahrhundert angesprochen werden sollte. Kendrick sieht in der Erwähnung einer Marienkirche eine Parallele zum potenziellen geplanten Aufführungsort in Mailand, der Kirche *di Santa Maria alla Scala*, ebenfalls einer Marienkirche. Aber es verwundert ihn, dass der Librettist für den Schauplatz des Oratoriums das von Mailand weit entfernt liegende Prag auswählte.³⁰⁷ Allerdings wird der Librettist angenommen haben, dass alle Zuhörenden die Geschichte von Nepomuk prinzipiell kannten und damit auch den Ort seines Todes. Man kann daher kaum davon sprechen, dass der Librettist das Oratorium absichtlich an einem ‚fernen Ort‘ spielen lassen wollte, weil er in diesem Fall angesichts der dem Publikum bekannten Tatsache keine Wahl hatte: Sofern der Ort erwähnt wird, muss es der historisch bzw. aus den Legenden bekannte Ort, Prag, sein.

Der Schauplatz führt zu keiner Lobrede auf den Ort, wie das in anderen Oratorien, beispielsweise in jenem aus 1729 in Prag, der Fall ist. Die Kirche wird nur vage als Marienkirche beschrieben und da Marienkirchen sehr verbreitet waren, scheint die Nennung einer Marienkirche weniger ein Hinweis auf einen realistischen Ort als ein möglicher Schauplatz für

³⁰³ Vgl. Joh 19,11.

³⁰⁴ *Die Marter deß Heiligen Joannis Nepomuceni, Oratorio*, S. [21].

³⁰⁵ Hocker, „*Ars canendi und ars oratoria*“, S. 65.

³⁰⁶ Kendrick, „*Singing the Silent Tongue*“, S. 57.

³⁰⁷ Ebd., S. 59, 63.

ein Gebet Nepomuks und ein Hinweis auf seine persönliche Marienverehrung zu sein. Dadurch wird die Handlung insofern unterstützt, weil Wenzel und der Berater noch einmal miteinander sprechen können, um Johannes später von der Kirche zu sich zu holen.

Das Beichtgeheimnis selbst nimmt nur einen kleinen Raum des Konflikts ein. In der Diskussion zwischen Wenzel, Johannes und Berater geht es vielmehr um die Frage, ob ein Untertan seinem König ohne Einschränkung Folge leisten muss oder nicht, demnach um göttliche versus weltliche Macht. Angespielt wird hier auf eine auch in einigen anderen Jesuitenstücken thematisierte Bibelstelle, in der es darum geht, für den Glauben bereit zu sein, alles hinter sich zu lassen.³⁰⁸

Auch wenn das Oratorium insgesamt nicht schlecht oder traurig endet, da das Martyrium von vornherein vorhersehbar und von Johannes freudig erwartet wird, erstaunt es, dass der Konflikt in keiner Weise aufgelöst wird. In Wenzels letzter Arie meint dieser, Johannes werde noch bereuen, sobald er den Tod wirklich ins Auge blickt. Er empfindet demnach keinerlei Reue und bleibt der von der Eifersucht geplagte Ehemann, der er von Anfang an war. Keine der Figuren macht im Laufe des Oratoriums eine Entwicklung durch. Das Stück endet, wie es begonnen hat, mit einem Lob Gottes. In der letzten Arie des Engels thematisiert er, dass sich Leiden und Auflehn gegen einen Tyrannen lohnen, weil dafür im Himmel ewiger Ruhm wartet. Als Quintessenz wird somit vermittelt: Wer dem Weg Gottes folgt und auch Leiden auf sich nimmt, wird von ihm mit dem ewigen Leben belohnt.³⁰⁹

4.1.4 Vertonung

Während die „guten“ Charaktere Johannes und der Engel wie üblich als Sopran-Partien vertont werden, sind die bösen Rollen mit Tenor und Bass besetzt. Das zweiteilige Oratorium endet typischerweise mit einem lobenden Schlusschor, in der Besetzung SSTB, sodass die vier Solo-Rollen den Schlusschor gemeinsam singen können. Sowohl der erste als auch der zweite Teil werden mit einer instrumentalen Sinfonia begonnen, in der auch Bläser mitspielen. Es werden insgesamt 15 Arien und ein Duett gesungen, die alle in der gleichen großformatigen Anlage in Da-capo-Form konzipiert sind. Nach einem instrumentalen Vorspiel wird die erste Strophe zweimal vertont, wobei die Wiederholung eine Entwicklung darstellt. Für die zweite Strophe gibt es im B-Teil ein verändertes Motiv, den Wechseln in die parallele

³⁰⁸ Vgl. Mt. 19, 29.

³⁰⁹ Vgl. Mt. 19, 29.

Moll-Tonart und manchmal einen weiteren Kontrast, wie eine auf Streicher reduzierte Begleitung oder einen Tempowechsel. Abwechslung schafft Porpora beispielsweise durch die Besetzung. Während alle Arien von Streichern begleitet werden, spielen nur bei drei Arien auch Bläser mit. Zusätzlich stechen das einzige Duett und die von der Solo-Violine bzw. -Oboe begleitete Arie des Engels hervor, die sich am Ende des ersten bzw. zweiten Teils befinden. Rezitative gibt es sowohl mit als auch ohne Streicherbegleitung.

Die Verteilung der Bläser-Arien mag in zwei der drei Fälle verwundern. Die erste wird nämlich vom Engel gesungen, der üblicherweise nicht mit militärisch anmutenden Fanfaren charakterisiert wird, hier jedoch als Verkündigungs-Engel dargestellt wird. Porpora verwendet die erste Zeile der Arie „Arma il core“ („Bewaffne dein Herz“) als Assoziation für die Besetzung mit Hörner und Trompeten. Die Besetzung mit Blechbläsern kann hier als Anspielung auf die in der Offenbarung des Johannes vorkommenden Engel mit Posaunen verstanden werden.³¹⁰

Unmittelbar vor der zweiten Bläser-Arie kommt es zur ersten Konfrontation zwischen Wenzel und Johannes, da dieser den Beichtsiegelbruch verweigert. In Nr. 8 „Quercia“ wird Johannes’ Standhaftigkeit von Porpora nun auf verschiedenen Ebenen dargestellt, wie Ramona Hocker bemerkt.³¹¹ Nach dem instrumentalen Vorspiel inklusive Bläser setzt Johannes mit einer Fermate und dem Wort „Quercia“ (Eiche) zunächst unbegleitet ein. Er singt von einer Eiche, die dem Sturm trotzt. Die Begleitung stellt nicht nur tonmalerisch den Wind dar, sondern unterbricht „mit gefährlichen Attacken den Textvortrag“³¹², da das Phrasenende von Johannes nicht abgewartet wird. Johannes’ Melodie zeichnet sich, abgesehen von Koloraturen, durch Tonwiederholungen, teilweise mit Trillern, aus. Nur bei den Worten „cima“ (Gipfel) und „monte“ (Berg) überwiegt das Interesse, einzelne Worte bildhaft darzustellen, weswegen sie als große Sprünge vertont wurden. Eine weitere Methode, die Porpora zur Darstellung der Standhaftigkeit verwendet, ist die Dehnung.³¹³ So wird bei der Wiederholung der ersten Verszeile das Wort „Quercia“ auf dreieinhalb Takte gestreckt.

Die dritte Bläser-Arie (Nr. 16 „Torre, che posta in alto“) wird vom Berater gesungen und von Kendrick treffend als „dramatically unnecessary but fairly long“³¹⁴ beschrieben. Warum sich Porpora dafür entschied, gerade diese Arie so ausladend und heiter zu gestalten, ist auf

³¹⁰ Vgl. Offb 8,2.

³¹¹ Hocker, „*Ars canendi und ars oratoria*“, S. 66.

³¹² Ebd.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 59.

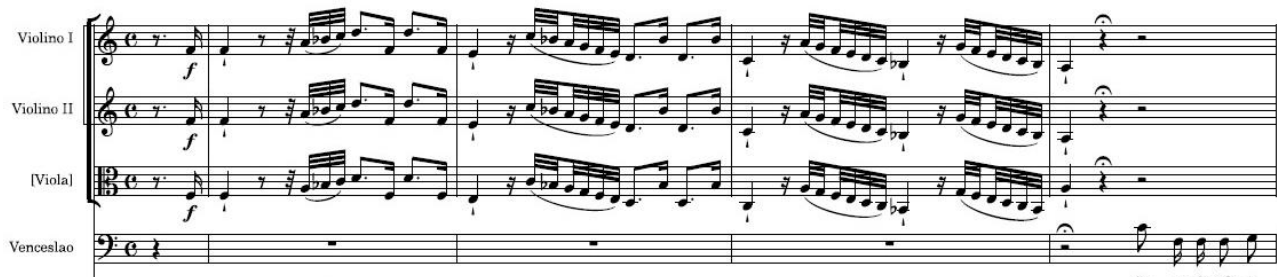
den ersten Blick nicht ersichtlich. Der Berater bestärkt Wenzel in seinem Vorhaben, Johannes nach der Folter und nach dessen Gebet in der Marienkirche wieder zu sich zu holen und vergleicht Johannes mit einem Turm, der zwar einem Angriff, aber vermutlich nicht einem zweiten standhält. Der A-Teil in D-Dur ist ausgesprochen lange (97 Takte) und durch die Bläserfanfaren festlich gestaltet. Für den wesentlich kürzeren B-Teil (35 Takte) wechselt Porpora in den $\frac{3}{4}$ Takt und in die Paralleltonart h-Moll. Hier spricht der Berater deutlicher aus, dass Wenzel mit seinem Angriff fortfahren soll. Immerhin wird in diesem Teil die Absicht des Beraters im Charakter der Vertonung widergespiegelt. Insgesamt handelt es sich bei dieser Arie aber vor allem um ein zur Schau stellen der gesanglichen Fähigkeiten des Tenor-Sängers. Viele Koloraturen, zuerst als 16tel-Noten, im B-Teil als Achtel-Triolen, machen diese Arie zur vermutlich schwersten Gesangsnummer dieses Oratoriums.

Die Erklärung für die Länge der Arie³¹⁵ könnte in einer szenischen Vorstellung liegen. Auch wenn das Stück sehr wahrscheinlich nie szenisch aufgeführt wurde, überbrückt diese Arie die Zeit, bis Johannes – wenn auch nur gedanklich – von der Kirche auf der anderen Moldauseite wieder im Schloss des Königs war.³¹⁶ Denn im Rezitativ beschreibt der Berater, dass Johannes aus der Kirche herausgekommen war, auf der Brücke gefasst worden war und nun auf dem Weg zum König sei.

Auch wenn Nr. 5 „Cura, che di timor ti nutri“ nicht das einzige *accompagnato* Rezitativ ist, stellt es eine Besonderheit dar. In den anderen *accompagnato* Rezitativen haben die Streicher entweder eine klangfüllende Wirkung, indem sie lange Notenwerte aushalten, oder sie schaffen mit kurzen fanfarenartigen Einwüfen Aufmerksamkeit. In Wenzels erstem Rezitativ beginnen die Streicher aber unisono mit Auf- und Abwärtsbewegungen in 32tel-Noten und Sprüngen im punktierten Rhythmus, was fast motivischen Charakter hat und auf seine folgenden Arien verweist (Notenbeispiel 1). Die Abgründe des Königs werden bildhaft vertont. Im Gegensatz zum bisher heiteren und festlichen Charakter klingt diese Einleitung düster und ernst.

³¹⁵ Mit 133 Takten (ohne Da Capo) zählt diese Arie zu jenen mit der höchsten Taktanzahl des Oratoriums, sofern bei den Arien im $\frac{3}{8}$ Takt den zeitgenössischen Quellen gemäß doppeltaktig gezählt wird.

³¹⁶ Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 59.



Notenbeispiel 1 Porpora, Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno,
5. Rezitativ T. 1–4 (nach A-Wn Mus. Hs. 19159/1,2)

Mit dem Beginn der Arie ist durch die Triller und verspielten Figuren in den Violinen eine fröhliche Grundstimmung aber wieder hergestellt. Die innere Zerrissenheit von Wenzel symbolisiert Porpora durch große Sprünge, sogar bis zur Oktav. Wenzel ist vor allem im ersten Teil des Oratoriums unsicher, ob er richtig handelt. Während die Sprünge in seiner ersten Arie noch langsam in Viertel-Notenwerten erklingen, ist er in seiner zweiten Arie sichtlich unruhiger. „Hin und her getrieben vom Sturm [...] bin ich ein armseliges Spiel der Wellen“³¹⁷, singt er nun und seine Zerrissenheit wird durch die bildhafte Vertonung der Wellen unterstützt. Die Oktavsprünge ziehen sich sequenzierend durch die gesamte Arie.

Da es nur ein einziges Duett im Oratorium gibt, fällt dieses besonders auf. Der Engel bestärkt Johannes darin, dass er das Richtige tue und unterstützt ihn, auch unter Folter und Qualen immer standhaft zu bleiben. Der A-Teil der Arie, mit „tempo giusto“ überschrieben, ist von langen Notenwerten geprägt, die mit Trillern und bis zu 32tel-Noten umspielt werden. Vor allem das Wort „fragile“ („in meinem zerbrechlichen Leben“) wird mit 16tel- und 32tel-Noten bildhaft vertont. Sonst ziehen sich in den Gesangsstimmen aber langsame, aufwärtsgerichtete Linien durch, die als Streben Richtung Himmel gedeutet werden können. Dass die Begleitung während des Gesangs sich fast ausschließlich auf Viertelnoten im Basso continuo beschränken, unterstützt die Ruhe und Standhaftigkeit, die Johannes ausstrahlt. Das Libretto gibt hier einen sehr selbstbewussten Text vor. Porpora entschied sich aber dazu, die Qualen und Folter, die Johannes nichts ausmachen sollen, insofern bildlich zu vertonen, als dass sie als einziges Motiv in Moll vorkommen. Allerdings ist bereits die letzte Silbe von Folter („ti“) wieder nach H-Dur aufgelöst und die Unannehmlichkeiten in Hinblick auf den Lohn im Himmel somit schnell vergessen.

³¹⁷ Noe / Noe, *Textrevision und Übersetzung*, S. [4].

Beim B-Teil handelt es sich um ein Allegro, das die Freude über den künftigen Sieg im Himmel feiert. Nun spielen auch die hohen Streicher in der Begleitung mit und die Gesangsstimmen bestehen nur noch aus Achtel- und 16tel-Bewegungen und Koloraturen. Im Vergleich zum A-Teil ist die Stimmung hier ausgelassen. Nur für die letzten viereinhalb Takte ändert Porpora noch einmal den Charakter und lässt Zweifel anklingen. Die letzten Worte, bei denen die Ankunft von Johannes im Himmel angekündigt wird, werden in eine cis-Moll Kadenz gehüllt. An diesem Duett kann man gut sehen, welchen Spielraum Porpora hatte, durch seine Vertonung den Text zu unterstützen bzw. in Frage zu stellen.

Erwähnenswert sind außerdem das letzte Rezitativ und die letzte Arie vor dem Schlusschor. Johannes ist bereit für sein Martyrium und der Engel spricht ihm Mut zu. Bei den ersten 15 Takten handelt es sich um ein typisches *secco*-Rezitativ. Dann setzen die Geigen ein, und für die Zeile „Volgi lo sguardo al Ciel“³¹⁸ („Richte den Blick zum Himmel“)³¹⁹ wechselt die Gesangsstimme in eine arienhafte Melodielinie – allerdings nur für diese drei Takte, danach geht es wieder syllabisch, aber mit Streicherbegleitung weiter. Porpora reizt hier die Grenzen des Rezitativs aus, um für „den Himmel“ eine besondere Klangwelt zu schaffen. In den letzten Takten beschreibt der Engel, dass Johannes eine leuchtende Krone („luminosa corona“³²⁰) bekommen würde, was auf die fünf leuchtenden Sterne der Nepomuk-Legende hinweist.

Die folgende und letzte Arie des Engels sticht durch das Solo-Instrument, einer Oboe oder Violine, hervor. Der Engel beschreibt, wie Johannes in den Himmel aufgenommen und dort ewige Ehre („eterno onor“³²¹) empfangen wird. Die Arie zeichnet sich durch viel Jubel und Freude aus. In der instrumentalen Einleitung laufen fast durchgängig 16tel-Noten durch. Vor allem das Solo-Instrument tritt durch Skalen und Dreiklangsbrechungen hervor. Nach ca. 30 Takten kommt es allerdings zum Stillstand durch den unbegleiteten Einstieg des Soprans („Guarda“) mit einer Fermate, ähnlich dem Beginn der Arie Nr. 8 von Johannes. Danach wiederholt das Solo-Instrument diese Figur, ebenfalls unbegleitet und mit einer Fermate. Erst nach diesem Innehalten – „Betrachte den Himmel“ lautet der Text in der Folge – geht der fröhliche, jubelnde Charakter der Arie weiter, diesmal von der Gesangsstimme ausgehend. Im Vergleich mit der Arie Nr. 8 setzt die Begleitung nach dem Innehalten im selben Rhythmus wie der Engel ein und unterbricht ihn nicht.

³¹⁸ Porpora, *Il martirio di S. Gio. Nepomuceno*, S. 334.

³¹⁹ Noe / Noe, *Textrevision und Übersetzung*, S. [12].

³²⁰ Porpora, *Il martirio di S. Gio. Nepomuceno*, S. 334.

³²¹ Ebd., S. 363.

Insgesamt gibt es viele Linien, die nach oben ziehen. Nur für den Versteil „ed alla morte“ („und dem Tod [tapfer entgegen schreiten]“) ³²² lässt Porpora die Streicher mit der Gesangsstimme unisono zuerst schrittweise abwärts steigen und für „morte“ sogar im Oktavsprung. Das Unisono bündelt die Aufmerksamkeit auf diese Textstelle. Durch den Oktavsprung und, weil die Stelle immer noch in Dur ist, klingt sie aber nicht bedrohlich, sondern fast scherzhaft. Da Johannes für das Martyrium bereit ist, klingt selbst der Tod nicht mehr furchterregend. Im restlichen A-Teil wechseln sich Solo-Instrument und Gesangsstimme mit vielen Koloraturen und 16tel-Figuren ab und wetteifern im Jubel. Nur der Vers, in dem es um die Standhaftigkeit geht, wird von Porpora immer bildlich, nämlich mit längeren Notenwerten auf derselben Tonhöhe, vertont. Der B-Teil bildet wieder einen Kontrast zum ersten Teil. Porpora wechselt in ein *Adagio* in die Parallel-Moll-Tonart. Das Solo-Instrument pausiert und die Streicher halten sich mit Achtelnoten im Hintergrund. Somit erhält dieser Teil einen ernsteren Charakter. Hier erzählt der Engel davon, dass Johannes ewige Ehre erwarten wird. In diesen beiden letzten Nummern vor dem Chor zeigt Porpora noch einmal Neues. Das Ausbrechen aus der klar vorgegebenen Struktur findet sich bei keinem anderen Rezitativ. Die Solo-Oboe wird hier zur Verstärkung von Freude und Jubel eingesetzt und Porpora zeigt, wie facettenreich er komponieren kann. Während der Tod in früheren Nummern dramatisch vertont wurde, ist mittlerweile der „Himmel“ das Wort zum Innehalten. Der Tod hingegen hat auch in der Musik seine Bedrohlichkeit verloren, ist er für Nepomuk gleichsam das Tor zu ewigem Ruhm.

4.1.5 Zwischen Oratorium und Oper

Eine Beobachtung Spáčilová zu den Nepomuk-Aufführungen in Mähren ist die Vermischung mit der Gattung Oper. Besonders das Oratorium von Porpora zeigt dies. Für die Aufführung in Brünn 1732 wurde eine Arie mit einer Opernarie ausgetauscht und zwei Arien aus dem Oratorium wurden später bei einer Opernaufführung verwendet. ³²³ Diese Praxis des „Recyclings“ kann man auf die Person Schrattenbach und seine intensive Opernpflege zurückführen. Er ließ für seine Opernpflege in Kremsier und in Wischau ein eigenes Theater errichten und veranstaltete zu seinem Geburtstag und Namenstag besonders große Feste. ³²⁴

Bei zwei weiteren der insgesamt fünf aus dem Besitz Schrattenbachs stammenden Quellen (beide von Kompositionen von Fux) finden sich ebenfalls Änderungen gegenüber früher

³²² Ebd., S. 345.

³²³ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 112–113.

³²⁴ Spáčilová, *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*, S. 323–324.

entstandenen Partituren. Auch wenn fünf musikalische Quellen nur eine überschaubar kleine Menge gegenüber der Vielzahl an erhaltenen Libretti darstellen, zeigt sich, dass das Einfügen von Änderungen und Austauschen einzelner Opern-Arien gängige Praxis am Hof Schrattenbachs war.³²⁵

Aber auch auf inhaltlicher Ebene kann man Ähnlichkeiten mit der Oper feststellen. Das Thema der Eifersucht ist in der Oper beliebt und spielt in der Geschichte um den Heiligen Nepomuk ein zentrales Thema. Allerdings ist die Hauptemotion nicht die Liebe, wie häufig in der Oper, sondern Vertrauen und Treue zu Gott.³²⁶ Es lassen sich zwei Beziehungsdreiecke identifizieren: Einerseits steht Nepomuk zwischen Wenzel und Königin, andererseits zwischen Wenzel und Gott.

Die Mischung der Gattungen zeigt sich auch in der musikalischen Umsetzung. Viele der Rezitative sind *accompagnato* und die Vokalpartien sehr virtuos. Spáčilová führt Porporas „opernhaften“ Stil aber weniger auf den Zusammenhang mit Nepomuk, sondern auf seine Tätigkeit als Gesangslehrer zurück.³²⁷

4.2 Antonio Caldara's *Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno*

4.2.1 Entstehung und Aufführungen

Das Werk entstand im Auftrag Franz Anton von Harrach und wurde zur Weihe des Hochaltars der neuen Nepomuk-Kapelle im Schloss Mirabell 1726 aufgeführt. Allerdings ist das Autograph lediglich mit „17 Marzo 1726“ betitelt und bezeichnet die Vollendung des Werkes ohne weitere Hinweise zu Aufführungen.³²⁸ Harrach dokumentierte die Feierlichkeiten, die die Oratorienaufführung einrahmten, allerdings genau in seinem Tagebuch, wonach das Aufführungsdatum ermittelt werden kann. Acht Tage lang fand täglich ein feierliches Hochamt, eine Predigt und ein *Te Deum* statt. Als Abschluss und Höhepunkt wurde am 12. Mai 1726 das Oratorium aufgeführt, wobei davor ein Hochamt und eine Litanei abgehalten wurden.³²⁹ Bis vor einigen Jahren befand sich ein Libretto-Druck in der Bayerischen Staatsbibliothek München, der eine Aufführung in Salzburg in jenem Jahr bestätigte, allerdings gilt der Druck heute als verschollen.³³⁰

³²⁵ Ebd., S. 326.

³²⁶ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 114.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno‘ von Antonio Caldara“, S. 152.

³²⁹ Rainer, „Fürsterzbischof Harrach und Antonio Caldara“, S. 255.

³³⁰ Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno‘ von Antonio Caldara“, S. 152.

Spáčilová weist darauf hin, dass die Beziehung zwischen Harrach und Caldara für die damalige Zeit ungewöhnlich war. Denn Caldara war seit 1716 Vizekapellmeister am Wiener Hof und komponierte trotzdem mindestens ein vokal-dramatisches Werk für Salzburg, obwohl es auch in Salzburg einen eigenen Hofkapellmeister sowie Vizekapellmeister gab.³³¹

Möglicherweise wurde Caldaras Oratorium auch in Böhmen aufgeführt. Der Kapellmeister des Prager Veitsdomes, Christoph Gayer, hatte Kontakte nach Wien, vermutlich auch zu Caldara selbst, da sich mehrere Werke Caldaras in seinem Besitz befanden, darunter auch die Partitur zu Caldaras Nepomuk-Oratorium. Allerdings gibt das Inventar seines Nachlasses keine Auskünfte darüber, ob oder wann es aufgeführt wurde. Die Partitur befindet sich heute im Besitz der Prager Kreuzherren mit dem roten Stern, konnte aber von Spáčilová nicht weiter untersucht werden.³³²

4.2.2 Librettist

Das Oratorium ist anonym überliefert, es zeigt aber, wie Christian Hunger bemerkt, Merkmale der Reformbestrebungen von Apostolo Zeno. Der Inhalt ist dramaturgisch spannend erzählt, im Fokus stehen auch die Emotionen einzelner Figuren. Ein Punkt von Zenos Reform betraf die Funktion des Chores. Seit dem Werk *Joaz* 1726 gab es in allen Zusammenarbeiten zwischen Zeno und Caldara einen Handlungschor, der über das reine Beschreiben oder Kommentieren der Handlung hinaus geht.³³³ Die Chornummer am Ende des Nepomuk-Oratoriums stellt sogar in Hinblick auf Zenos Reformbestrebungen eine Besonderheit dar, weil im Chor das wütende Volk den Tyrannen anprangert.

Trotzdem kann ausgeschlossen werden, dass das Libretto von Zeno verfasst wurde.³³⁴ Denn Zeno ließ 1735 alle seine Werke gesammelt drucken und das Nepomuk-Oratorium befindet sich nicht in dieser Sammlung.³³⁵ Außerdem lehnte Zeno generell Heiligenlegenden als Stoff für Oratorien ab und bevorzugte biblische Themen. Hunger nennt als möglichen Librettisten Castore Marchese Montalbano, den Verfasser des Librettos *Il morto redivivo ouvero Sant' Antonio*.³³⁶ Das Werk wurde ebenfalls von Caldara vertont und entstand im selben Jahr, nämlich 1726.³³⁷ Jedoch gibt es, abgesehen davon, dass er nicht zum ersten Mal ein Libretto

³³¹ Ebd., S. 153.

³³² Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno‘ von Antonio Caldara“, S. 153.

³³³ Hunger, *Antonio Caldara. Oratorio di San Giovanni Nepomuceno*, S. 23.

³³⁴ Für diesen Hinweis danke ich Mag. Dr. Adriana De Feo herzlich.

³³⁵ *Poesia sacre drammatiche di Apostolo Zeno*, S. [353].

³³⁶ Hunger, *Antonio Caldara. Oratorio di San Giovanni Nepomuceno*, S. 24–25.

³³⁷ *Il morto redivivo*, S. [5].

für ein Werk Caldaras geschrieben hätte, sonst keine weiteren Hinweise, die für ihn als Librettisten sprechen. Unabhängig von der Frage, wer das Libretto verfasste, bleibt aber die Beobachtung, dass das Libretto einige Züge von Zenos Reformbestrebungen zeigt.

4.2.3 Handlung und Personencharakterisierung

Im Gegensatz zu Porporas Oratorium tritt die Königin (Regina) als Gegenspielerin von König Wenzel, der sie des Ehebruchs bezichtigt, aktiv in Erscheinung. Johannes wird zwar auch in dieser Fassung gefoltert und schließlich getötet, da er das Beichtgeheimnis nicht Preis geben möchte, jedoch endet das Oratorium nicht mit seinem Martyrium. Während in Porporas Oratorium Johannes' Standhaftigkeit und sein Glaube an Gott im Mittelpunkt stehen, geht es in Caldaras Oratorium ebenso um die Entwicklung der Figuren.

Auch wenn Wenzel von Beginn an als Tyrann dargestellt wird, zeigt er in seiner ersten Arie eher „die Empörung des liebenden Ehemannes“³³⁸ über den angeblichen Ehebruch. Seine düsteren Gedanken offenbaren bald seine Skrupellosigkeit. Er lässt sich später auch durch ein Gespräch mit Johannes von seinem Misstrauen nicht abbringen und Johannes in seiner Wut töten.

Die Königin ist traurig, dass ihr Ehemann von bösen eifersüchtigen Gedanken erfüllt ist, aber da sie ihn weiterhin liebt, kann sie sich nicht von ihm abwenden. Auch noch in ihrer zweiten Arie ist sie wegen der Eifersucht ihres Mannes von Angst erfüllt und meint, ohne den Rat ihres Beichtvaters nicht weiterleben zu können. Nach dem Gespräch mit Johannes fasst sie aber Mut und ist entschlossen, der Gefahr ins Auge zu blicken. Als sie später von der Ermordung Johannes' erfährt, wendet sie sich hingegen endgültig von Wenzel ab.

Auch Johannes macht im Laufe des Stückes eine Veränderung durch. Er versucht, Wenzel zu beruhigen und seine eifersüchtigen Gedanken zu zerstreuen. Nachdem das missglückt, ist Johannes zunächst ängstlich, bis ihm im Schlaf ein Engel erscheint. Der Engel ist wie bei Porpora nur für Johannes sichtbar und verkündet, dass Johannes zum Märtyrer auserkoren sei. Außerdem spricht er von den fünf Sternen, die über dem Haupt von Johannes kreisen werden. Die fünf Sterne sind einerseits Teil der Nepomuk-Legende, andererseits handelt es sich dabei auch um eine Anspielung auf Nepomuks Beziehung zu Maria, denn auch sie wird mit einem Sternenkranz dargestellt.

³³⁸ Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno‘ von Antonio Caldara“, S. 155.

Nach der Erscheinung des Engels ist Johannes nicht mehr ängstlich, sondern entschlossen, sich seinem Schicksal zu fügen. Interessant an der Figur des Engels ist, dass er erst in der zehnten Arie auftritt. Während sich bei anderen Oratorien jede Figur mit einer Anfangsarie vorstellt, wird mit dem Auftritt des Engels bis zum entscheidenden dramaturgischen Moment gewartet. Denn der Engel übernimmt die Funktion des *Deus ex machina*, durch den es zur Wendung in der Handlung kommt, da Johannes nun bereit für das Martyrium ist. Der Engel singt insgesamt nur zwei Arien, während Johannes, Königin und Wenzel vier bis fünf Arien singen.

Der Minister, der im Gegensatz zu Porporas Oratorium hier die Rolle des Vermittlers zwischen den beiden Seiten innehat, singt ebenfalls nur zwei Arien. Er eröffnet das Oratorium mit einer Arie, in der er die Eifersucht als großes Übel beschreibt. Später versucht er, die Königin zu trösten und ist davon überzeugt, Wenzel würde wieder zur Vernunft kommen. Im letzten Rezitativ rettet er Wenzel schließlich vor der Rache des Volkes. Nach der Ermordung von Johannes wandte sich nicht nur die Königin von Wenzel ab, sondern auch das Volk verlangt Vergeltung. Der Minister schlägt vor, Wenzel (den König – sic!) ins Gefängnis zu sperren. Schließlich hat er als König von Gottes Gnaden seine Legitimation verloren, wenn er das Bußsakrament missachtet und sich somit über ein göttliches Gebot stellt.

Wenzels Versuch gegen das Bußsakrament vorzugehen, wird somit mit lebenslanger Buße abgegolten. Das Werk endet mit dem Rachechor des Volkes, das sich gegen den Herrscher auflehnt („Auch für die Schandtät eines Königs steht die Strafe fest“)³³⁹. Dass es möglich war, mit einem derartigen Ausruf gegen einen Herrscher („Diese unmenschliche Bestie! Dieser Verräter!“)³⁴⁰ ein Oratorium zu beenden, stellt zur Zeit der absolutistisch herrschenden Habsburger eine außergewöhnliche Ausnahme dar.³⁴¹

4.2.4 Vertonung

Das Oratorium besteht aus nur einem Teil. Zu Beginn gibt es eine instrumentale „Introduktion“ und den Abschluss bildet die einzige Chornummer. Dazwischen gibt es wie bei Porpora 15 Arien und ein Duett. Von ihrer generellen formalen Anlage folgen sie alle demselben Muster: Nach einem instrumentalen Anfangsritornell beginnt die erste Textstrophe, wobei das Hauptthema aus dem Ritornell übernommen wird. Dieser Teil schließt auf der Domi-

³³⁹ Übersetzung nach Hunger, *Antonio Caldara. Oratorio di San Giovanni Nepomuceno*, S. 19.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomuceno‘ von Antonio Caldara“, S. 158.

nante. Nach einem etwaigen Zwischenspiel wird textlich die erste Strophe wiederholt, musikalisch aber ausgebaut. Wortwiederholungen werden zur musikalischen Steigerung verwendet. Danach kommt ein Ritornell, das auf die Motive des Anfangsritornells verweist. Im Mittelteil wird die zweite Textstrophe vertont. Melodische Kontraste zum ersten Teil bleiben im Gegensatz zu den Gepflogenheiten anderer Komponisten der Zeit aus, denn Caldara beschränkte sich auf harmonische Kontraste. Diese waren ebenfalls streng geregelt: bei Dur-Arien folgt der zweite Teil in der Dominante, bei Moll-Arien in der parallelen Dur-Tonart.³⁴² Nach diesem Teil erfolgt das Da-Capo des ersten Teils bis zur Fermate.

Da alle anderen Arien diesem Muster folgen, fallen Ausnahmen davon umso stärker auf. In Wenzels Arie „Vedrò crudel, vedrò“ (Nr. 28³⁴³), droht er Johannes mit dem Tod, wenn dieser ihm nicht gehorche. Es handelt sich um den Höhepunkt von Wenzels Grausamkeit. Caldara verzichtet bei dieser Arie auf das instrumentale Vorspiel und beginnt direkt mit dem Einsatz von Wenzel. Dass Hunger diese Arie daher als „der Sonatenform am nächsten“³⁴⁴ bezeichnet, lässt sich bei genauerer Betrachtung aber nicht bestätigen. Denn abgesehen vom ausgelassenen Instrumentalvorspiel passt die Arie ebenfalls genau in das sonst verwendete Schema. Auch die Da-Capo-Form wird dadurch nicht beeinträchtigt.

Die Arie wird in der Begleitung durch Tonwiederholungen von vier Sechzehntel, die bei der ersten Vertonung der ersten Strophe in langen Aufwärts-, ab dem instrumentalen Zwischen-

35

Ve-drò, cru - del, ve-drò se

[Fine]

Notenbeispiel 2

Caldara, Oratorio di San Giovanni Nepomuceno, 28. Arie
T. 35–36 (aus Hunger, Antonio Caldara. Oratorio di San Giovanni Nepomuceno, S. 229)

³⁴² Hunger, Antonio Caldara. Oratorio di San Giovanni Nepomuceno, S. 29–30.

³⁴³ Ich folge der Nummerierung von Hunger Antonio Caldara. Oratorio di San Giovanni Nepomuceno.

³⁴⁴ Ebd., S. 30–31.

spiel und in der zweiten Vertonung der ersten Strophe in langen Abwärtsbewegungen erklingen, geprägt. Besonders eindrücklich ist Wenzels Koloratur auf dem Wort „Zorn“, während die Violinen im 16tel-Rhythmus dieselbe Tonhöhe wiederholen. Die zweite Strophe ist dem Charakter der ersten sehr ähnlich, allerdings werden die ersten Worte, die mit dem Beginn der ersten Strophe ident sind „vedró, crudel, vedró“ nun anders vertont. Sie werden je mit einer fallenden Quint vertont, wobei nach jedem Wort die Streicher die Quint wiederholen, wodurch es zu einem Wechselspiel zwischen Gesang und Streichern kommt (Notenbeispiel 2**Error! Reference source not found.**). Die Stelle hat Signalcharakter. Damit wird hierauf besondere Aufmerksamkeit gelenkt und die Warnung, die Wenzel ausspricht, wird musikalisch verstärkt.

Auch in Nr. 12 („Come fronda palpitane“), der Arie der Königin, in der sie ein Unheil erwartet, bricht Caldara die typische Struktur auf, indem er auf das instrumentale Vorspiel verzichtet. Die Gesangsstimme beginnt mit der ersten Verszeile, in der sie ihre Zweifel äußert. Sie wird nur von den im *piano* spielenden hohen Streichern begleitet. Nach dieser ersten Verszeile erfolgt eine Fermate. Danach geht es so weiter, als ob die Arie noch gar nicht begonnen hätte: mit instrumentalem Vor- (bzw. in Wahrheit Zwischen-)spiel im *forte* und mit Begleitung im Bass. Als Publikum könnte man sich fragen, ob die Arie überhaupt schon begonnen hat. Nach der zweiten Wiederholung der Verszeile spielen die hohen Streicher Tonwiederholungen im 16tel-Rhythmus und vertonen das Zittern bildlich, von dem die Königin singt. Diese Arie ist ein Beispiel dafür, wie sehr Caldara versucht, die Dramatik auch in der Musik widerzuspiegeln. Die Unsicherheit vermittelt er auf mehreren Ebenen: in der Melodie, in rhythmischen Elementen in der Begleitung, in der formalen Anlage und auch in der Satzstruktur. Sobald die Gesangsstimme einsetzt, lässt Caldara den Bass weg, der normalerweise Stabilität in den Satz bringt.

Während alle Rezitative nur vom Basso Continuo begleitet werden, gibt es zwei Arien, die aufgrund ihrer Besetzung herausstechen. In Nr. 16 („All' invito di suono guerriero“) ist die Königin nach ihrer anfänglichen Angst nun, nachdem sie mit Johannes gesprochen hat, mutig und entschlossen. Es ist die einzige Arie, die mit einer Solo-Trompete begleitet wird, während die übrigen nur einen Streichersatz haben. Dass Solo-Instrumente nur für einzelne Nummern in Oratorien eingesetzt werden, ist in Caldaras Schaffen nicht ungewöhnlich.³⁴⁵ Dass es sich hierbei aber um die Arie der Königin, und nicht um eine des Johannes handelt, wo er doch eigentlich die Hauptperson ist und ebenfalls eine persönliche Entwicklung von

³⁴⁵ Ebd., S. 31.

ängstlich zu todesmutig durchmacht, ist durchaus interessant. Auch Gerhard Croll betont die ungewöhnliche Rolle, die Caldara der Königin zuschreibt, indem sie die sonst üblicherweise dem König oder Kriegsheld vorbehaltene Arie mit Trompetenbegleitung singt.³⁴⁶ Das zeigt, dass neben dem Textdichter auch Caldara Interesse daran hatte, den Fokus nicht nur auf Nepomuks Martyrium zu legen, sondern auch auf die Darstellung der anderen Figuren, insbesondere eben der Königin als „Mulier fortis“, also als Idealtyp der starken Frau, die durch ihren *starken* Glauben auch *stark* im Leben sein kann.

Die zweite Arie, die von der Standard-Besetzung abweicht, ist die nachfolgende Arie Nr. 18 („E sangue, sì, cadrà“). Dabei handelt es sich um eine reine Continuo-Arie, die von Wenzel gesungen wird. Zum ersten Mal droht Wenzel Johannes mit dem Tod, sollte er nicht gehorchen. Diese Arie ist eine der wenigen, die die Tempobezeichnung „Risoluto“ trägt. In den chromatischen Wechseltönen im 16tel-Rhythmus wird die Aufregung und der Zorn von Wenzel vertont. Dass sich Caldara hier für eine reduzierte Besetzung entschied, liegt vermutlich am dadurch geschaffenen größeren Kontrast. Einerseits unterscheidet sich der eifersüchtige König sehr stark von der mutigen Königin in der vorangegangenen Arie. Andererseits ermöglicht Caldara so auch Abwechslung zu Wenzels nächster Arie. Denn die beiden Arien ähneln sich inhaltlich sehr, weil sie beide Johannes' Folter bis zum Tod ankündigen. Beide Arien zeichnen sich durch große Sprünge in der Melodie für Wenzel aus. Sie unterscheiden sich im Wesentlichen durch die Präsenz der Streicher in der zweiten Arie. Vor allem die Tonwiederholungen im 16tel-Rhythmus, die ab der zweiten Wiederholung der Verszeile vorkommen, tragen zur ernsten Stimmung in der Arie bei.

Auch im Duett („Presto, presto, parla di“), gesungen von Wenzel und Johannes, werden die beiden Gesangsstimmen nur vom Basso continuo begleitet. In dieser Nummer kommt es zur direkten Konfrontation zwischen den beiden. Wenzel fordert Johannes auf, ihm das Beichtgeheimnis zu verraten und seinen Verdacht der ehelichen Untreue zu bestätigen. Johannes bleibt dabei, das Geheimnis zu wahren. Auch in dieser Nummer gibt es kein instrumentales Vorspiel, sondern Wenzel beginnt direkt zu singen. Im ersten Teil wechseln sich die beiden Gesangspartien regelmäßig ab. Vor allem Wenzel beginnt meist schon am letzten Ton von Johannes und fällt ihm gleichsam ins Wort. Im zweiten Teil spricht Wenzel seine Morddrohung direkt aus (mit einer fallenden Quint), die Johannes aber sehr gelassen entgegennimmt,

³⁴⁶ Croll, „Zu Antonio Caldaras Oratorium ‚S. Giovanni Nepomuceno‘“, S. 10.

danach ist hauptsächlich Johannes am Wort. Er setzt sich im Wortgefecht der beiden demnach durch.³⁴⁷ Caldara setzt auf Textverständlichkeit, da die beiden kaum gleichzeitig sprechen. Nur in Takt 16, wenn Johannes „no, no“ wiederholt, ruft Wenzel „parla“ hinein. Es gibt keine Koloraturen und kaum längere melodische Motive. Die Arie hat beinahe etwas Rezitatives. Das Motiv, mit dem Wenzel beginnt, wird von ihm anschließend variiert, spielt aber sonst kaum eine Rolle. Johannes singt hauptsächlich auf- und absteigende Linien, später auch Dreiklangszerlegungen. Der Basso continuo tritt alleine nur in drei Takten im Zwischenspiel auf. Neben ebenfalls auf- und abwärts führenden Linien fallen in der Continuo-Stimme die großen Sprünge auf. Diese könnten für die Unvereinbarkeit der beiden Rollen stehen. Caldara schafft keine Möglichkeit, dass die beiden etwas gleichzeitig oder gar gemeinsam sagen. Auch hier setzt er etwas Inhaltliches auf der Ebene der Form um.

Bei der Arie Nr. 30 („T’offro o Dio“) handelt es sich um Johannes’ letzte Arie vor seiner Ermordung. Er wendet sich an Gott („nimm die gebrochenen Züge als Zeichen meiner Liebe hin“) und bittet ihn, seinem Mörder zu verzeihen. (Es wird also bereits hier die Möglichkeit geschaffen, dass Wenzel später zu lebenslanger Reue verurteilt wird.) Caldara hätte in dieser Arie auch die Möglichkeit gehabt, sie oder zumindest den zweiten Teil mit einem positiven Charakter und als Arie zum Lob Gottes zu vertonen. Er entschied sich aber dafür, das Leid, das Johannes ebenfalls anspricht, musikalisch darzustellen. Die Arie steht in d-Moll, sie ist die einzige im 3/2 Takt sowie die einzige mit der Tempobezeichnung „Andante“. Nicht nur die Arie selbst ist deutlich langsamer als die übrigen, Johannes singt auch in großen Notenwerten – Achtelnoten kommen in seiner Stimme kaum vor. Es gibt mehrere Fermaten im Stück, die auf einen letzten Atemzug hinweisen können. Caldara ließ in dieser Arie somit der Dramatik den Vortritt und verzichtete auf eine Arie zum Lob Gottes. Das Leid und den letzten Atemzug setzte er auf mehreren Ebenen um. Er verwendet somit Stilmittel, die sonst für die letzten Worte Jesu Christi am Kreuz verwendet werden und vergleicht somit Nepomuks Martyrium mit dem Tod am Kreuz.

Auch wenn Hunger gerade das machtpolitische Interesse Franz Anton Harrachs an seiner Unterstützung des Nepomuk-Kultes betont³⁴⁸, findet sich diese politische Ebene kaum im Oratorium, das extra für Harrach geschrieben wurde. Der Fokus liegt hier in der Erzählung einer nachvollziehbaren Geschichte, in der selbst der Märtyrer zunächst mit ‚menschlichen Schwächen‘ wie Angst dargestellt wird. Das Thema des Beichtgeheimnisses ist das gesamte

³⁴⁷ Hocker, „*Ars canendi und ars oratoria*“, S. 68.

³⁴⁸ Hunger, *Antonio Caldara. Oratorio di San Giovanni Nepomuceno*, S. 5.

Stück hindurch präsent. Im Vergleich zu anderen Nepomuk-Oratorien wird die Handlung kaum abstrahiert und sie wird nicht vorausgesetzt.

4.3 Nepomuk-Oratorien nach 1740

4.3.1 Gregor Joseph Werners Oratorium *Der Tod des Heiligen Johannes von Nepomuk*

Dieses Oratorium fand in der bisherigen Forschung kaum Beachtung. Gregor Joseph Werner, der 1693 in Ybbs an der Donau geboren wurde, bekam 1728 die Stelle als Hofkapellmeister bei Fürst Esterházy. Bis 1761 hatte er diese Stelle alleine inne, danach wurde er von Joseph Haydn als Vizekapellmeister unterstützt.³⁴⁹

Die Partitur zu diesem Werk liegt heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.³⁵⁰ Es handelt sich um eine Partiturabschrift des Bassisten Johann Georg Thonner, die über die Sammlung von Aloys Fuchs ins Archiv kam,³⁵¹ worüber auch das Titelblatt Auskunft gibt. Werner wird in seiner Funktion als Hofkapellmeister genannt und es wird auf dem Titelblatt das Datum des 27. August 1752 angegeben. Wie bei den anderen 19 von Thonner kopierten Partiturabschriften handelt es sich dabei aber nur um das Datum der Fertigstellung der Kopie, nicht um das Aufführungsdatum. Während in den meisten Fällen nur wenige Wochen zwischen Aufführung und Fertigstellen seiner Partitur liegen, vermutet Susanne Winkler-Klement beim Nepomuk-Oratorium, dass das Werk bereits 1751 komponiert und aufgeführt wurde, was sie durch folgende Beobachtung stützt: Für das Jahr 1752 gibt es abgesehen vom Nepomuk-Oratorium noch ein weiteres Oratorium aus Thonnners Bestand, das auf nur wenige Wochen nach dem Karfreitag des Jahres (31. März) datiert ist: 10. Mai. Das Datum des 26. August hingegen liegt sehr weit entfernt vom Karfreitag, sodass es plausibler erscheint, dass es im Vorjahr zum Karfreitag entstanden ist, zumal aus 1751 kein weiteres Oratorium erhalten ist.³⁵² Da sich am Titelblatt der Hinweis „beim hl. Grabe zu singen“ befindet, wurde das Oratorium vermutlich nicht am Tag des Heiligen, sondern wie die anderen in der Karwoche aufgeführt.

³⁴⁹ Rausch, „Werner, Familie“, Zugriff: 23.07.23.

³⁵⁰ A-Wgm III 17.704, H 28238.

³⁵¹ Winkler-Klement, „Gregor Joseph Werners Oratorien und Messen“, S. 485.

³⁵² Ebd., S. 486.

Vermutlich komponierte Werner das Oratorium im Rahmen seiner Tätigkeit als Hofkapellmeister bei Fürsten Esterházy. Genauere Umstände, die zur Entstehung dieses Werks führten, konnten nicht ermittelt werden. Der Zusatz „Geistliches Oratorium am Nachmittag. | beim hl. Grabe zu singen“ deutet auf eine Ähnlichkeit mit der Sepolcro-Tradition hin.

Es handelt sich um ein einteiliges Oratorium, das typischerweise nach der instrumentalen Einleitung mit einer Chornummer beginnt und endet. Dazwischen gibt es acht Arien und ein Duett. Die vier Gesangsrollen beinhalten Wenzel (Bass), Johannes (Tenor), Adulante (Alt) und die Königin Johanna (Sopran). Wenzel singt nur eine Arie, dabei wird er von Clarinen und Pauken begleitet. Präsenter sind Johannes und die Königin, die je zwei Arien und ein Duett gemeinsam singen. Adulante wird in seiner ersten Arie neben dem Streichersatz von zwei Posaunen begleitet. Abgesehen davon treten die Clarinen und die Pauke in der Eröffnungsnummer und den Chornummern auf.

Da eine moderne Edition zu diesem Werk nicht verfügbar ist, ist eine genauere musikalische Analyse zukünftiger Forschung vorbehalten. Aber auch in diesem Oratorium wird Wenzel als klassischer Antagonist zu Johannes von Nepomuk dargestellt. In der Arie von Wenzel begleiten die Streicher – wie in Wenzel-Arien anderer Oratorien – fast durchgehend im 16tel-Rhythmus in Abwärtsskalen.

4.3.2 Leopold Hofmanns Oratorium *Gloriosus de mundo et crudelitate triumphus*

Insgesamt konnte Jana Perutková elf Libretti-Drucke aus dem Zeitraum 1744 bis 1767 nachweisen, die Aufführungen in der Wiener Karmeliterkirche dokumentieren.³⁵³ Allerdings ist es durchaus denkbar, dass sogar jährlich ein Oratorium aufgeführt wurde, aber nicht alle erhalten blieben. Bei zwei dieser Oratorien stammt die Musik von Leopold Hofmann und nur von diesen beiden ist die Musik bis heute erhalten. Beim 1765 aufgeführten Oratorium befindet sich die Partitur allerdings im Instituto di Bibliografia Musicale in Rom und laut Perutková ist das Werk dort nicht verfügbar.³⁵⁴ Deshalb wird in diesem Unterkapitel das

³⁵³ Inwiefern diese Aufführungen in Prozessionen und Feiern an der Johann-Nepomuk-Kapelle am Tabor eingebettet waren, konnte nicht herausgefunden werden.

³⁵⁴ Perutková, „Ein ‚wahrer Kirchen-Held‘“, S. 81.

Oratorium *Gloriosus de mundo et crudelitate triumphus* aus dem Jahr 1767 behandelt, dessen Partitur sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien³⁵⁵ und dessen Libretto sich in der Wienbibliothek im Rathaus³⁵⁶ befindet. Elena Abbado machte in ihrem Vortrag bei der Nepomuk-Tagung 2021 darauf aufmerksam, dass sich Libretti und Partituren beider Hofmann-Oratorien auch in der Sammlung von Peter Leopold I. von Toskana, dem späteren Kaiser Leopold II., befanden, was von einer weiten Verbreitung der Oratorien über alle habsburgischen Einflussgebiete zeugt.³⁵⁷

Bei diesem wie beim anderen Nepomuk-Oratorium Hofmanns handelt es sich bei den Libretti um lateinische Texte, im Gegensatz zu den übrigen Karmeliter Oratorien, die alle auf Deutsch aufgeführt wurden. Die Librettisten der lateinischen Originaltexte sind unbekannt, aber die Libretto-Drucke liefern gleichzeitig eine Parallelübersetzung mit, bei der je eine Seite auf Latein, die andere auf Deutsch verfasst ist. Der Übersetzer ist Anton Ignaz Ulbrich, ein Dichter und Musiker, der auch noch weitere Libretti für die Nepomuk-Oratorien in der Karmeliterkirche schrieb. Perutková betont, von welcher guten Qualität die Übersetzung sei, obwohl aus der Übersetzung nicht gesungen wurde, sondern es sich um eine reine Information für das Publikum handelt.³⁵⁸

Im vorliegenden Oratorium kommen die Figuren „Frömmigkeit“, „Welt“, „Beständigkeit“ und „Grausamkeit“ vor. Es handelt sich demnach um ein allegorisches Werk. Allerdings erzählen die Figuren die Geschichte des Heiligen Nepomuks nicht nur nach oder reflektieren im Sinn der Tugendnachfolge darüber, sondern sie nehmen an der Handlung aktiv teil. Die vier Figuren wurden entsprechend ihrer Charakterisierung auf die Stimmfächer verteilt: die Frömmigkeit (Sopran) und die Beständigkeit (Tenor) sind die Guten, während möglicherweise überraschend die Welt (Alt) und die Grausamkeit (Bass) die Antagonisten im Stück sind. Jede Arie wird zumindest von Streichern (erste, zweite Violine, Viola und Cello) begleitet, in den meisten kommen Bläser hinzu. Laut Allan Badley ist die Anzahl an verwendeten Solo-Instrumenten überraschend, da die Besetzung von Arie zu Arie variiert, was einen Kontrast zur formal stark standardisierten Gattung Oratorium bildet.³⁵⁹ Die Rezitative

³⁵⁵ A-Wgm III 15460 (Q 866).

³⁵⁶ A-Wst A-83983.

³⁵⁷ Elena Abbado stellte freundlicherweise ihr Vortragsmanuskript zur Verfügung, Abbado, „John of Nepomuk oratorios in Italy“, S. [5–6].

³⁵⁸ Perutková, „Ein ‚wahrer Kirchen-Held‘“, S. 81–82.

³⁵⁹ Badley, „Leopold Hofmann’s ‚musikalisches Oratorio‘“, S. 425.

werden mit einer Ausnahme von Streichern begleitet und unterstützen mittels Tempowechsel und chromatischen Linien die Dramatik, die im Text ausgedrückt wird.³⁶⁰

Eingerahmt wird das Oratorium nach einer anfänglichen Sinfonia von Chornummern, die jeweils voll, das heißt mit Clarinen, Oboen, Traversflöten und Streichern, besetzt sind. Den Übergang von Sinfonia zur Chornummer schafft Hofmann mit einem zwei-taktigen *Adagio*, in dem die Worte „aeterna numina“ vertont werden.³⁶¹ Der Anfangschor bittet Gott darum, Johannes zu helfen und seine Unschuld zu beweisen. Das wird nicht weiter erklärt und erst im Laufe des ersten Teils erfährt man, dass Wenzel Johannes bereits nach der Beichte seiner Frau gefragt, dieser aber die Auskunft verweigert hat. Im ersten Teil diskutieren die Frömmigkeit und die Welt darüber, ob Johannes richtig gehandelt habe. In der ersten Arie wird die Frömmigkeit von einer Solo-Oboe begleitet. Während die Frömmigkeit sehr besorgt um Johannes ist und die Wahrung des Beichtgeheimnisses für richtig hält, kann die Welt nicht verstehen, warum er den Befehl seines Königs missachtet, wo es sich doch lediglich um eine Kleinigkeit handle. Außerdem hätte der König ihm schöne Dinge als Gegenleistung versprochen. Die Frömmigkeit beschließt zu Johannes zu gehen, um ihn zu unterstützen. Der erste Teil endet im Duett der beiden, die überwiegend abwechselnd – sich widersprechend – und nicht gemeinsam singen. Jeder Stimme wird ein Solo-Instrument (Violine und Violoncello) zur Seite gestellt.

Im zweiten Teil tritt die Beständigkeit auf und erkundigt sich nach dem Streit der beiden. Die Situation wird erklärt und die Frömmigkeit singt eine Arie mit Solo-Traversflöte darüber, dass man die Frömmigkeit nicht hinters Licht führen kann. Danach tritt zum ersten Mal die Grausamkeit auf und man erfährt, dass die Welt auf Anraten der Grausamkeit Johannes dazu hätte bringen sollen, das Beichtgeheimnis preiszugeben. Die Grausamkeit ist sehr überrascht, dass das nicht funktioniert hat. In ihrer Arie wird sie von Clarinen und Oboen begleitet und kündigt an, Johannes zu töten. Diese Arie hat Merkmale der Wut-Arien des Königs in anderen Nepomuk-Oratorien. Es gibt 16tel-Noten in der Begleitung und punktierte Rhythmen in der Melodie der Grausamkeit sowie abfallende Skalen. Laut Badley sind diese sowie die letzte Arie am umfangreichsten, fast symphonisch angelegt. Diese beiden Arien verwendete Hofmann später nochmal.³⁶²

³⁶⁰ Ebd., S. 423–424.

³⁶¹ Ebd., S. 422.

³⁶² Ebd., S. 425.

Im einzigen *secco*-Rezitativ betont die Beständigkeit, dass Johannes sich auch von Folter- und Morddrohungen nicht einschüchtern lassen wird, weil er standhaft sei. Sie wird in der Arie von Traversflöten und Oboen begleitet und ist sich sicher, Johannes sei mutig und die Grausamkeit werde nicht siegen. Auch weitere Anstrengungen der Grausamkeit im letzten Rezitativ bringen Johannes nicht dazu, das Beichtgeheimnis preiszugeben. Daher siegt Johannes über die Grausamkeit und wird im Schlusschor für seine Standhaftigkeit (*constantia*) gepriesen.

In dieser Fassung geht es nicht um die konkrete Handlung zwischen den menschlichen Figuren Johannes und Wenzel, sondern wie sich die vier Allegorien dazu verhalten. Auch das Beichtgeheimnis selbst wird kaum angesprochen, sondern die Kenntnis des Martyriums von Johannes quasi vorausgesetzt. Die Geschichte wird auf eine allgemeinere Ebene gehoben. Behandelt wird die Frage zwischen weltlicher und geistlicher Macht, Tugenden gegen Todsünden. Die Welt wird als die Helferin der Grausamkeit dargestellt und die Grausamkeit ist für Johannes' Folter und seinen Tod verantwortlich. Um den historischen König Wenzel als Verwandter der Habsburger und Vorgänger in der böhmischen Königswürde geht es hier nicht.

4.4 Die Libretti weiterer Oratorien

Da von den meisten Oratorien die Musik nicht erhalten ist, können von ihnen nur die Libretti analysiert werden. Diese liefern Informationen zum Inhalt und zur Personenkonstellation. In den meisten, aber nicht in allen, ist das Martyrium Teil der Handlung. Wie stark dramaturgische Aspekte der Geschichte Platz finden oder ob es sich um Reflexionen ausgehend vom Martyrium handelt, unterscheidet sich je nach Aufführungskontext und Librettisten.

Aufgeführt wurden die Nepomuk-Oratorien meistens in der Woche nach dem Festtag des Heiligen, dem 16. Mai.³⁶³ Die Sprache der Libretti richtete sich nach Aufführungsort und Publikum. Im höfischen und aristokratischen Kontext wurden italienische Oratorien aufgeführt, in einigen wenigen geistlichen Orden auch lateinische. Sobald das Publikum vielschichtiger war, wurde die Bedeutung der Verständlichkeit für das allgemeine Volk wichtiger. So finden sich neben einigen deutschsprachigen Oratorien auch solche in tschechischer Sprache.³⁶⁴

³⁶³ Perutková, „Ein ‚wahrer Kirchen-Held‘“, S. 80.

³⁶⁴ Ebd., S. 79.

Von der Libretti-Analyse müssen drei der im vorigen Kapitel erwähnten Oratorien ausgeschlossen werden: Das tschechische, sogenannte „Musicale-Boëmicum Oratorium“ wurde im Rahmen von Nepomuk-Feierlichkeiten im Juni 1731 in Jarmeritz aufgeführt. Die Akteure, Anton Ferdinand Dubravius als Librettist und Franz Anton Miča als Komponist, sind zwar bekannt, aber ein Libretto ist nicht erhalten.³⁶⁵ Bei den beiden Oratorien, die Schüler des Piaristen-Gymnasiums in Kremsier aufführten, sind weder Libretti erhalten, noch gibt es Hinweise auf konkrete Werktitel.³⁶⁶

Während die meisten Librettisten selten mehr als ein Nepomuk-Oratorium verfassten, war Heinrich Rademin für (mindestens) fünf Nepomuk-Oratorien verantwortlich, die in den Jahren 1725 bis 1730 auf der Hohen Brücke in Wien aufgeführt wurden. Bevor im Folgenden die Libretti anhand verschiedener inhaltlicher Aspekte analysiert und miteinander verglichen werden, wird zunächst eine Persönlichkeit vorgestellt, die in Wien die Nepomuk-Oratorien-Landschaft stark prägte.

4.4.1 Ein Nepomuk-Experte: Heinrich Rademin

Rademin wurde 1674 in Hamburg geboren und studierte zunächst Jus, ehe er eine Karriere im Theater begann. Er war vor allem in Wien, Böhmen und Mähren tätig, wo er mindestens seit 1703 mehrmals Gastspiele in Brünn abhielt.³⁶⁷ In den Jahren 1725, 1726 und 1730 schrieb er allegorische Nepomuk-Libretti und in den Jahren 1727 und 1728 historische.³⁶⁸ Alle fünf sind auf Deutsch verfasst. Während deutschsprachige Oratorien am Wiener Hof nach dem Tod von Leopold I. eine Seltenheit waren,³⁶⁹ hatten sie im sakralen Kontext auch im 18. Jahrhundert eine starke Tradition.³⁷⁰

Während in den historischen Werken das Martyrium und das anschließende Wunder den Höhepunkt bilden, ist Johannes in den drei allegorischen Werken bereits tot und über sein Martyrium wird nur episodenhaft berichtet. Dabei verwendet Rademin dieselbe Strategie (in der Dramentheorie „Mauerschau“ genannt): er lässt die Figuren berichten, inwiefern sie an Johannes' Wunder beteiligt waren. Auch wenn hier das Lob und die Freude sehr viel Platz einnehmen, gibt es durch das Nacherzählen der einzelnen Wunder immer einen roten Faden, der sich durch das Oratorium zieht. Der Unterschied zwischen den allegorischen Oratorien

³⁶⁵ Ebd., S. 104.

³⁶⁶ Spáčilová, „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno‘ von Antonio Caldara“, S. 149–150.

³⁶⁷ Rudin / Scherl, „Heinrich RADEMIN“, S. 540.

³⁶⁸ Schindler, „Rademin, Heinrich“, Zugriff: 23.07.23.

³⁶⁹ Scheitler, *Deutschsprachige Oratorienlibretti von den Anfängen bis 1730*, S. 264.

³⁷⁰ Motnik, „Oratorien am Wiener Theater nächst der Burg“, S. 50.

besteht im unterschiedlichen Themenpool, dem die Figuren jeweils entnommen werden: in *Ortus ab occasu* sind die Figuren die fünf Sinne, in *Liegend-obsiegender Held* sind es fünf Eigenschaften von Johannes (Freude, Glaubenseifer, Liebe zu Gott, Zeugnis der Wahrheit und Christlicher Heldenmut) und in *Canticum novum* berichten die vier Elemente, moderiert von der Kirche und dem Glauben.

4.4.2 Abseits des Martyriums

Da die meisten Oratorien das Martyrium von Johannes thematisieren – wenn auch in unterschiedlich starkem Ausmaß –, fallen Ausnahmen davon besonders auf. Eines davon ist *La calunnia delusa*, zu dem Giacomo Machio das Libretto verfasste und die Rezitative vertonte. Das 1724 in Mailand aufgeführte Oratorium hat eine Episode aus Nepomuks von Bohuslav Balbin im Jahr 1671 verfasster Biografie zum Thema. Es wird die Geschichte eines (anderen!) Wenceslaus erzählt, der aus Nepomuks Heimatdorf stammt und verleumdet wird. Erst nachdem er das Grab Nepomuks aufsucht, klärt sich die Sache auf. Diese Geschichte fand Eingang in den Bericht der Diözese Prag und wurde 1722 in Wien gedruckt. In der Einleitung des Librettos findet sich ein Verweis auf diesen Druck, der als Vorlage diente.³⁷¹

Streng genommen behandelt auch *Ein andächtig-verfasstes Oratorium zu Ehren des grossen Blut-Zeugens Christi Heil: Joannis von Nepomuck*, nicht die Nepomuks Geschichte, denn für das 1730 in Brünn aufgeführte Oratorium wurde ein Italienisches Libretto übersetzt, das ursprünglich von der Geschichte des Heiligen Ermenegildo (Ermenegildo) handelt.³⁷² Diese Übertragung war vor allem deswegen möglich, weil sich die beiden Geschichten inhaltlich sehr ähneln. Ermenegildo wurde von seinem Vater, dem König Leovigildo, zum König ernannt. Weil sein Vater Anhänger des Arianismus war, einer Form des Frühchristentums, sollte Ermenegildos Frau, eine Katholikin, konvertieren. Sie weigerte sich aber und in Folge konvertierte Ermenegildo zum Katholizismus. Daher wurde er vom Vater zunächst verbannt. Ermenegildos Versuch, sich gegen den Vater aufzulehnen, um gegen dessen Irrglauben zu kämpfen, scheiterte bald, wofür ihn der Vater enthaupten ließ. Zwischen diesem und Nepomuks Martyrium lassen sich also eindeutig Parallelen ziehen. Beide werden vom Antagonisten, einem König, zum Tode verurteilt, weil sie sich dem Katholizismus bzw. einem für die katholische Konfession charakteristischen Sakrament verpflichtet fühlen.

³⁷¹ Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 54.

³⁷² Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 104.

Für die Aufführung der übersetzten Fassung in Brünn wurden lediglich die Rezitative etwas angepasst sowie die Namen der Personen geändert: aus Ermenegildo wurde Johannes, aus Leovigildo wurde Wenzel, aus einem Bischof wurde ein Engel und aus der Frau Ermenegildos wurde Wenzels Frau, Johanna. Nur der Berater des Königs blieb unverändert. Dieses „Recycling“ von Oratorien war in Gebiet des heutigen Tschechiens keine Seltenheit.³⁷³

1744 wurde in Venedig das Oratorium *Il Giubilo Celeste* vom Librettisten Antonio M. Luchini aufgeführt. Darin wird das Martyrium zwar thematisiert, allerdings beginnt es mit der Ankunft Johannes' im Himmel und spielt somit bereits nach dem Martyrium. Johannes tritt nur noch als „Anima di S. Giovanni Nep.“ auf. Dieses Libretto wurde zwölf Jahre später von Matteo Fiecco überarbeitet und zunächst drei Jahre lang (1764 bis 1766) in der Zusammenarbeit mit dem Komponisten Bonaventura Furlanetto unter demselben Namen aufgeführt. Für die Aufführung im Jahr 1767 ergänzte Fiecco das Libretto um einen ersten Teil, der auch das Martyrium behandelt und den Titel *Il trionfo dell' invitissimo protomartire Giovanni Nepomuceno Canonico Penitenziere di Praga* trägt.³⁷⁴

Der umgekehrte Fall, nämlich, dass das Oratorium vor dem Martyrium spielt, liegt in *La Sagra Giovanneide Nepomucena* vor, einem unter anderem aufgrund seiner enormen Länge möglicherweise nie vertontem Libretto. Denn im ersten Teil des 1729 in Prag entstandenen Librettos wird Nepomuks Geburt und Jugend erzählt, und erst im zweiten Teil geht es um das Martyrium. Nachdem sich Nepomuk weigert, das Beichtgeheimnis preiszugeben und sich die Königin vergeblich für ihn einsetzt, ordnet Wenzel das Todesurteil an. Damit endet die Geschichte aber nicht: Das Wunder von den fünf Sternen und der Versuch von Wenzel, die Leiche geheim zu verbrennen, finden Eingang in die Geschichte. Beide Aspekte finden sich in den Legenden um Nepomuk. Auch eine Passage, in der Wenzel von der unzufriedenen Bevölkerung gestürzt wird, kommt im Libretto vor, allerdings in Form eines Kleriker-Chores, den Kendrick als Anspielung auf das Prager Domkapitel versteht. Dieses setzte sich besonders für die Heiligsprechung ein. Rom wird aufgrund seiner Rolle bei der Heiligsprechung im Schlusschor gepriesen, ebenso wie Prag. Auch im ersten Teil gibt es bereits ein Rezitativ und eine Arie, die der „schönen Moldau“ und der „schönen Stadt Prag“ gewidmet sind.³⁷⁵ In diesem Libretto gibt es im Vergleich mit den anderen deutlich mehr konkrete Bezüge zum tatsächlichen Schauplatz. Dass das Oratorium auch andere Aspekte als nur das

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Abbado, „John of Nepomuk oratorios in Italy“, S. [5].

³⁷⁵ Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 62.

Martyrium fokussiert, kann mit dem Lob auf weitere Akteure, wie das Prager Domkapitel, erklärt werden, das sich stark für die Kanonisierung von Nepomuk einsetzte.

Im einzig nachgewiesenen Nepomuk-Oratorium, das in Ferrara aufgeführt wurde, kommt Nepomuk selbst nur indirekt vor. In *Azione drammatica in onore di S. Giovanni Nepomuceno* treten nur die Rollen „Friede“, „Religion“ und „Vorsehung“ auf. Friede und Religion fürchten sich vor möglichen Kriegen, während die Vorsehung versichert, dass unter Maria Theresia und Franz und mit der Hilfe von Johannes von Nepomuk friedliche Zeiten bevorstehen. Johannes wird hier eindeutig politisch verwendet. Die Herrschenden werden hier direkt angesprochen, während das Martyrium keine Rolle spielt.³⁷⁶ Es handelt sich somit eher um ein Panegyrikon als um ein Oratorium im engeren Sinn. In zwei weiteren Oratorien werden die Herrschenden direkt angesprochen, wenn auch in geringem Ausmaß. In *Das durch Tod erhaltene Leben von dem wunderthätigen Blut-Zeug Jesu Christi [...]*, das 1759 in der Wiener Karmeliter-Kirche aufgeführt wurde, gibt es vor dem Schlusschor eine Art Licenza, die sonst nur bei Huldigungswerken wie Opern anlässlich des Namenstags oder Ähnlichem vorkommen. Im Rezitativ singen nacheinander alle Stimmen ein Loblied auf das Kaiserpaar und anschließend eine Fürbitte für das Land. Ein Grund für diesen Einschub könnte die Tatsache sein, dass es sich um ein Kriegsjahr handelte.³⁷⁷ Auch im Jahr 1726 bittet die „Freude“ in *Der Liegend-obsiegende Held* von Rademin in ihrem letzten Rezitativ um Frieden für Österreich und für einen männlichen Thronfolger von Karl VI.³⁷⁸

4.4.3 Rollen

Die meisten Nepomuk-Oratorien entsprechen mit ihrer Besetzung der damaligen Norm. Am häufigsten gibt es vier Rollen, wobei gute und schlechte Charaktere gleichmäßig (2 : 2) verteilt sind, sodass das „Kräfteverhältnis“ und meist auch das Verhältnis an gesungenen Arien ausgeglichen sein konnte. Nach unten wurde die Anzahl an singenden Akteuren nur in einem Fall abgeändert und zwar im bereits erwähnten Oratorium von 1745 in Ferrara, hier gibt es nur die drei allegorischen Rollen „Friede“, „Religion“ und „Vorsehung“, die rein panegyrisch agieren und nicht in das pro und contra- bzw. gut und böse-Schema der üblichen Oratorien-Charaktere fallen. Vor allem wenn allegorische Figuren vorkommen, wurde die Anzahl auch auf fünf oder sechs Figuren angehoben. So kommen beispielsweise im 1731 in

³⁷⁶ Abbado, „John of Nepomuk oratorios in Italy“, S. [5].

³⁷⁷ Perutková, „Ein ‚wahrer Kirchen-Held‘“, S. 95.

³⁷⁸ *Der Liegend-obsiegende Held*, S. [14].

Olmütz aufgeführten *Canon, vitae canonicae* neben Johannes und Wenzel die Religion und die drei theologischen Kardinaltugenden Glaube, Liebe, Hoffnung vor.³⁷⁹

Wenn reale Figuren auftreten, sind das meistens Johannes und Wenzel. Beispiele dafür sind die beiden frühen mährischen Oratorien. 1724 wurde *Ruhmwürdiger Cron- und Ehrenstreitt*, vertont von Giuseppe Porsile, in Brünn aufgeführt, bei dem Johannes, Wenzel, die Verschwiegenheit, die Wohlredenheit sowie ein Chor vorkommen.³⁸⁰ Die Mischung von realen und allegorischen Figuren war sehr häufig. Beim 1726 in Brünn aufgeführten Oratorium *Unüberwindliche Verschwiegenheit des wunderthätigen Blut-Zeugen Christi S. Joannis von Nepomuck* hingegen zeigt sich eine typische Besetzung nur mit den realen Figuren: neben Johannes und Wenzel gibt es einen Berater und einen Engel. Oft tritt wie auch bei diesem Oratorium ein „Chor der Engel“ zu Beginn und am Ende des Stückes auf.³⁸¹ In den auf der Hohen Brücke in Wien aufgeführten Oratorien aus den Jahren 1727, 1728 und 1730 kommt statt des Engels Königin Johanna vor. In den späteren Werken, die in der Wiener Karmeliterkirche aufgeführt wurde, spielt die Königin nur selten eine Rolle. Im Gegensatz dazu erfreuten sich Personen am Hof sowie Intrigen rund um den König in Jesuitendramen großer Beliebtheit und so verwundert es nicht, dass an zusätzlichen, aber historisch fiktiven Figuren sowohl Diener und Berater des Königs (meist böse) als auch Diener:innen der Königin (überwiegend gut) vorkommen.³⁸²

An allegorischen Figuren gibt es einige, die mit Gott oder den christlichen Tugenden direkt zu tun haben, wie „Liebe Gottes“ und „Christlicher Heldenmut“, sowie die „Kirche“, die „Tugend“, die „Geduld“ und die „Unschuld“. Negative allegorische Figuren konnten nur bei den Oratorien, die in der Wiener Karmeliterkirche aufgeführt wurden, festgestellt werden. Hierbei ist die „Grausamkeit“ besonders häufig vertreten, abgesehen davon kommen als negative Figuren auch „Hass“, „Eifersucht“ und die „Macht“ vor.³⁸³

Bezüglich der Zuordnung der Rollen zu Stimmlagen gab es vor allem für den Antagonisten, Wenzel bzw. „die Grausamkeit“ oder die „Macht“, falls er persönlich nicht vorkommt, die Tradition, ihn als Bass zu vertonen. Sofern die Königin vorkam, wurde sie ebenfalls der Gepflogenheit folgend als Sopran besetzt. Bei den Oratorien der 1720er und 1730er Jahre

³⁷⁹ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 104.

³⁸⁰ Spáčilová, „*Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora“, S. 99–100.

³⁸¹ Ebd., S. 100.

³⁸² Perutková, „Ein ‚wahrer Kirchen-Held‘“, S. 87.

³⁸³ Ebd., S. 85–87.

wurden die vier Figuren fast ausnahmslos gleichmäßig auf die vier Stimmlagen verteilt. Anders hingegen war dies bei Rademins Libretto von 1727, in dem sowohl Johannes als auch der Berater des Königs von Tenören gesungen werden.

Bei den Karmeliter-Oratorien der 1740er bis 1760er Jahre bekam jede Stimmlage eine Rolle. Außerdem wurde seltener von der Gesamtzahl vier bei den Rollen abgewichen. Auch Johannes hatte hier eine fixe Zuordnung, nämlich als Tenor, während er in früheren Oratorien meist Sopran war. Wenn es Ausnahmen der typischen Fächerzuordnung (Bass als böse und Sopran als gut) gab, dann nur mit ganz bewusster inhaltlicher Begründung. Der Sopran wird im Oratorium von 1756 von der Scheinheiligkeit, 1754 und 1759 von der Eifersucht gesungen. Bei der Scheinheiligkeit lässt sich diese vermeintliche Falschbesetzung im Wesen der Figur, im Vortäuschen etwas Anderes, in diesem Fall gut, zu sein, erklären. Zur Eifersucht stellt Perutková die These auf, dass ein möglichst auffälliger Kontrast zum Bass des Wenzels geschaffen werden wollte. Da die Musik nicht überliefert ist, kann das nicht direkt überprüft werden, aber laut Libretto soll es ein „quietschender, hoch gelegener musikalischer Charakter“³⁸⁴ sein. Nur die Alt-Stimme war an keine Charaktereigenschaft zwingend gebunden. Tendenziell gehört sie zu den bösen Charakteren, doch wechseln Sopran und Alt die Charakterzuweisung vor allem, wenn die Sopran-Stimme einem schlechten Charakter zugewiesen wird – der Alt fungiert also als einen Gegenpol zur Sopran-Stimme.³⁸⁵

4.4.4 Formale Anlage

Von der üblichen Abwechslung von Rezitativen und Arien, wobei die Arien in Da-Capo-Form gehalten sind, wird in den vorliegenden Libretti nicht abgewichen. Chornummern kommen meist zu Beginn und am Schluss vor und sind ebenso in Da-Capo-Form geschrieben. Duette bilden oft den Höhepunkt, wobei danach unterschieden werden kann, ob die beiden die gleiche Gesinnung haben oder ob es sich um eine Konfrontation handelt. In beiden Fällen ist Johannes sehr oft involviert.

Die meisten Oratorien folgen der für Oratorien typischen zweiteiligen Form und bestehen aus 15 bis 25 Nummern. Nur Oratorien, die in der Wiener Karmeliterkirche zwischen 1744 und 1767 aufgeführt wurden, bilden mit einteiligen, aus sechs bis 13 Nummern bestehenden Werken eine Ausnahme. Sie folgen einer Tradition, die in Orden häufig zu finden war.³⁸⁶ Damit haben sie eine Ähnlichkeit zu den Karfreitagsoratorien, die sich nach dem Tod von

³⁸⁴ Ebd., S. 91.

³⁸⁵ Ebd., S. 85–91.

³⁸⁶ Ebd., S. 80.

Kaiser Leopold I. und dem damit einhergehenden Ende der *Sepolcro*-Tradition noch für einige Zeit hielten.³⁸⁷ Sie wurden oft während der Fastenzeit aufgeführt, auch in der Karwoche. Bei den Karfreitagsoratorien geht es um die Opferung Jesu stellvertretend für die sündige Menschheit. Der Tod und die Aufnahme Nepomuks in den Himmel „fügt sich in das Erzählmuster der Errettung der gesamten Menschheit durch Jesus Christus“³⁸⁸, da sich beide mit dem Thema Buße, Reue und Umkehr beschäftigen.

Innerhalb der Libretti an der Hohen Brücke in Wien gibt es einige Besonderheiten der formalen Anlage. Einerseits betrifft das den Einsatz des Chores: In Pasquinis Oratorium von 1731 gibt es keine richtige Chornummer, sondern nur ein Terzett am Schluss. In Rademins Oratorien hingegen kommen meistens zwei, einmal sogar drei Chöre vor.³⁸⁹ Allerdings bedeutet das nicht automatisch, dass es in diesen Oratorien doppelchörige Passagen gibt. In den folgenden Beispielen werden die Chöre nur unterschiedlich bezeichnet, wie im 1727 aufgeführten Werk *Schweigendes Oraculum*. Während bei allegorischen Werken Chöre zum Lob Gottes das Oratorium oft einrahmen, beginnt hier der Chor der Hof-Bediensteten mit einem Lob auf den König. Dieser Chor kommt auch in zwei Rezitativen und einer Chornummer etwa nach dem ersten Drittel des Werkes vor. Nur der Schlusschor widmet sich schließlich dem Lob Gottes, gesungen vom Chor des Volkes. Gewissermaßen macht in diesem Oratorium der Chor eine Entwicklung durch: vom Lob auf den König zu dem auf Gott. Auch im Oratorium im darauffolgenden Jahr gibt es mehrere Chöre, die aber zu jeweils unterschiedlichen Stellen im Oratorium und nie gleichzeitig auftreten. Daher ist anzunehmen, dass die unterschiedlichen Chornummern von denselben Personen gesungen wurden.

Nur in zwei Oratorien wäre es möglich, dass es sich tatsächlich um echte Doppelchöre handelt. Die Chöre der triumphierenden und der streitenden Kirche wechseln sich im Oratorium von 1726 (*Der Liegend-obsiegende Held*) zeilenweise innerhalb derselben Nummern ab, der Chor der Engel im Himmel und der der Frommen auf Erden im Oratorium von 1730 (*Canticum novum, non novum*). Es gibt aber dennoch auch Nummern, in denen nur der Chor der Frommen auf Erden singt. Abgesehen davon gibt es auch Stellen im Libretto, die als „tutti“ bezeichnet werden und vermutlich auch von den Solo-Rollen mitgesungen wurden, sofern die Chöre nicht sowieso nur als gemeinsames Ensemble der Solisten zu verstehen sind.

³⁸⁷ Seifert, „Das Sepolcro“, S. 783, 789–790 und White, „The Sepolcro Oratorios of Fux“, S. 167–168.

³⁸⁸ Perutková, „Ein ‚wahrer Kirchen-Held‘“, S. 78.

³⁸⁹ Scheitler, *Deutschsprachige Oratorienlibretti von den Anfängen bis 1730*, S. 268–269.

Eine weitere formale Besonderheit betrifft Nummern, die von mehr als einer Person gesungen werden. In *Der Liegend-obsiegende Held* von 1726 singen Glaube, Liebe und Heldenumut gemeinsam im Terzett darüber, wie sie Johannes geholfen haben. Außerdem kommen in diesem Oratorium gleich drei Duette vor, während normalerweise lediglich ein Duett den Höhepunkt bildet. Der Moldau-Fluss, Erde, Luft und Feuer jubeln in *Canticum novum* von 1730 zu viert darüber, wie Gott Wunder vollbringen kann, nachdem die Rollen davor einzeln berichtet haben, mit welchen Wundern sie zu tun hatten. Dieses an die ältere Oratorientradition und die Herrscherpanegyrik erinnernde Werk³⁹⁰ bildet auch dahingehend eine Ausnahme, da es in der Anzahl der gesungenen Arien pro Rolle sehr unausgeglich ist, während dies üblicherweise annähernd gleich verteilt ist. In *Canticum novum* singt die Kirche nämlich insgesamt sechs Arien und ein Duett und fungiert gewissermaßen als Erzählerin. Die vier Elemente singen jeweils nur eine Arie und das schon erwähnte Quartett. Die sechste Figur, der Glaube, hat zwei Arien und ein Duett. Inhaltlich geht es neben viel Lob für Gott und Johannes darum, wie die einzelnen Rollen etwas zu den Wundern beigetragen haben. Dadurch entsteht ein grober Handlungsbogen, denn nach dem Feuer, das Johannes nach seinem Tod in der Moldau umgeben hat und der Moldau selbst, erklären auch Erde und Luft, in welcher Weise sie an Johannes' Geschichte beteiligt waren. Dadurch werden einzelne Aspekte aus der Johannes-Legende erwähnt, ausgehend von seinem Tod.

An diesem Oratorium fällt außerdem auf, dass es eine Arie gibt, deren Inhalt an ein Rezitativ erinnert. Darin wird einerseits ein expliziter Vergleich mit dem großen Propheten Elias angestellt, der der Legende nach in einem feurigen Wagen in den Himmel gefahren sein soll, andererseits wird auf Johannes den Täufer angespielt, der in einem dunklen Kerker auf Licht hofft und so wie Johannes von Nepomuk zum Märtyrer wird:

„Elias fuhr zur Sternen=Bahn
Auf einem Feuer=Wagen;
Joannis Seel muß Himmel=an
Ein kalter Abgrund tragen:
Dort zeigte die beflammte Gluth
Eliae liebes Hitze an
Hie sieht man wie auch in der Fluth
Warhaffte Liebe brennen kann.“³⁹¹

Der Inhalt dieser Arie wird weder vorher noch nachher wiederholt. Es handelt sich demnach tatsächlich um neue ‚Handlung‘, die in der Arie stattfindet, was für die Gattung ungewöhnlich ist.

³⁹⁰ Hilscher, „Zwischen Himmel und Hölle“, S. [12]

³⁹¹ *Canticum novum*, S. [9].

Am Oratorium *Canticum novum* gibt es somit einige formale Aspekte, die nicht der damaligen Norm entsprechen. Das könnte damit zusammenhängen, dass es bereits Rademins fünftes Nepomuk-Libretto war und er die Geschichte – die zu diesem Zeitpunkt, nämlich nach der Heiligsprechung, dem Publikum mit Sicherheit bekannt war – auf neue Art erzählen wollte.

4.4.5 Charakterisierung der Figuren

In allen nicht-allegorischen Oratorien kommen die beiden Figuren Johannes und Wenzel vor, in manchen davon, so in den auf der Hohen Brücke aufgeführten (1727 *Schweigendes Oraculum*, 1728 *Johannes in eodem* und 1730 *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno*), auch die Königin Johanna. Dazu gibt es jeweils Bedienstete des Königs oder der Königin. Die Darstellung der Figuren ist größtenteils ähnlich, es gibt aber auch Unterschiede.

4.4.5.1 Johannes

Johannes ist, auch wenn er gemessen an der Textfülle in den Rezitativen mehr als andere Charaktere zu tun hat, nicht unbedingt die eindeutige Hauptfigur, weil in den meisten Oratorien auf die Ausgewogenheit der Arien geachtet wurde. Er wird auf textlicher Ebene mit der Märtyrerpalme und dem Lorbeerkranz versehen.³⁹² Die Unterschiede in seiner Charakterisierung hängen zum Teil von der Länge des Oratoriums ab. Der Ausgang ist aber immer gleich: er bleibt standhaft und wahrt das Beichtgeheimnis. In längeren Oratorien hat er aber „Zeit“, zunächst ängstlich zu sein und es wird sein innerer Konflikt ebenfalls dargestellt. In diesen legt er aufgrund der Begegnung mit dem Engel die Ängstlichkeit ab. In kürzeren hingegen ist er von Anfang an für das Martyrium bereit.

In den längeren Libretti von Rademin und Pasquini ist Johannes allerdings nicht einmal zu Beginn der Oratorien ängstlich. Es fällt auf, dass in diesen drei Oratorien kein Engel vorkommt, es also demnach nicht zu dem Schlüsselmoment der Begegnung mit dem Engel³⁹³ kommen kann. Gleichzeitig übernimmt Johannes selbst in gewisser Weise die Rolle des Engels, da er derjenige ist, der den anderen guten Charakteren (vor allem der Königin) Hoffnung gibt.

In den Oratorien von 1727 und 1731 wird vor allem seine Bereitschaft zu sterben sehr stark thematisiert. Nachdem er im *Schweigendes Oraculum* anfangs noch darauf hofft, Wenzel

³⁹² Perutková, „Ein ‚wahrer Kirchen-Held‘“, S. 91–92.

³⁹³ Solche Begegnungen mit einer Himmelsgestalt, bei denen der Hauptakteur zwischen weltlichen Einflüsterungen und innerer Berufung hin- und hergerissen wird, kommen in den Jesuitendramen häufig vor.

würde sich bessern, und er diesem ‚sachlich‘ versucht zu erklären, warum er das Beichtgeheimnis nicht verraten kann („alles hat sie [die Königin] Gott / mir aber nichts gesagt. | Ich hab dem Himmel bloß | Gehör und Sprach geliehen/ | Ich aber selbst blieb Zung’ und Ohrenlos“)³⁹⁴, singt er anschließend in zwei Arien, dass er den Tod erwarte („Angenehmer Todt! | Ende meiner Noth“³⁹⁵), um „Ins himmlische Jerusalem“³⁹⁶ zu gelangen. Im kürzeren Libretto von Pasquini ist Johannes bereits von Anfang an zum Tode verurteilt. Nach einer ersten Arie, in der er sein eigenes Leben lobt, geht es in der zweiten wieder um seine Bereitschaft zu sterben.

In *Joannes in eodem* wird Johannes etwas differenzierter dargestellt. Zwar handeln die zweite Arie sowie ein kurzes Arioso unmittelbar vor seinem Tod ebenfalls davon, dass er keine Todesangst hat. Aber er stellt sich in diesem Oratorium ganz klar gegen die Ungerechtigkeiten des Königs, besingt die eigene Standhaftigkeit und ehrt die Gottesmutter Maria. Er wird hier als durch und durch guter Mensch und Christ dargestellt, der sich immer für die gute Sache einsetzt und die Königin vor Ungerechtigkeiten beschützt.

4.4.5.2 Wenzel

Die Darstellung des Königs ist sehr eng damit verbunden, welchen Ausgang das Oratorium nimmt und was sich durchaus als Hauptaussage ableiten lässt. Die drei nicht allegorischen Wiener Oratorien von Rademin und Pasquini zeigen sehr gut drei unterschiedliche Möglichkeiten.

In Pasquinis Libretto, *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno*, steht die Emotion des Bereuens und damit verbunden die Beichte sehr stark im Vordergrund, was vor allem möglich ist, weil Johannes bereits am Beginn des zweiten Teils stirbt. Im Gegensatz zu anderen Oratorien, in denen die Reue nur im letzten Rezitativ unmittelbar vor dem abschließenden Chor mit dem Lob auf Gott- (und auf Johannes) ausgesprochen wird, singt Wenzel hier eine komplette Arie über sein schlechtes Gewissen. Wenzels Wandlung nimmt mehr Raum ein als die Darstellung von Johannes‘ Standhaftigkeit und Tugend, womit die *Conversio* des sündigen Menschen, also das Zurückfinden auf den „Pfad der Tugend“, zur eigentlichen Sub-Handlung wird.

³⁹⁴ *Schweigendes Oraculum*, S. [12].

³⁹⁵ Ebd., S. [12].

³⁹⁶ Ebd., S. [14].

Laut Hunger stünde in *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* der Konflikt zwischen Kirche und weltlicher Herrschaft im Fokus.³⁹⁷ Zwar gibt es nach der ersten Wenzels erster Arie einen Dialog zwischen ihm und Johannes, allerdings diskutieren sie über die Beichte, und wie es sein kann, dass ein Mensch stellvertretend für Gott Sünden vergeben kann. Somit stehen das Bußsakrament und die Beichte im Zentrum des Konflikts und auch des Oratoriums. Die Beichte wird auch durch die Bediensteten der Königin zum Thema gemacht. Im ersten Teil singt Eufemia über die Beichte und wie gut es tut, wenn Gott die Sünden vergibt (in Anspielung an die *gratia dei*). Nachdem Wenzel einsieht, dass er einen Fehler gemacht hat, betont Ulrico, wie das Bereuen von Sünde reinwäscht und spielt dabei auf die in vielen religiösen Schriften angesprochene Praxis der ehrlich vergossenen Tränen an: „gleichwie ein Thränen=Fluß Abwaschet alle Sünd“³⁹⁸.

Hunger stellt aber zu Recht fest, dass die Figuren, abgesehen von Wenzel, keine Entwicklung durchmachen und sich kaum an der Handlung beteiligen. Sie reflektieren hauptsächlich über Zukünftiges und Geschehenes, Emotionen werden nicht beschrieben.³⁹⁹ Zwar wird Wenzel zu Beginn von der Königin und den Bediensteten als Tyrann bezeichnet, aber Pasquini legte keinen Fokus darauf, seine tyrannischen Eigenschaften zur Schau zu stellen.

Besonders im Hinblick darauf, dass das Werk Karl VI. persönlich gewidmet war, ist eine Darstellung des Königs als nicht (nur) tyrannischen, boshaften Menschen logisch. In der Konfrontation zwischen Johannes und Wenzel schafft Johannes bereits die Voraussetzungen dafür, dass Wenzel später vergeben werden kann, in dem er sagt: „Was ihr auf Erden lösen werdt / Soll in dem Himmel auch gelöset seyn“.⁴⁰⁰ Dieser Akt des Verzeihens wird somit von Johannes vorbereitet, gewissermaßen als Vorwegnahme der Absolution, die Wenzel von der Königin und ihren Bediensteten später gewährt wird.

Eine gegenteilige Darstellung liegt in *Joannes in eodem* vor, wo Wenzel als verrückter Tyrann charakterisiert wird. Beispielsweise beginnt das Oratorium mit einer Szene, in der er sich darüber ärgert, dass er ein nur halbgebratenes Huhn vorgesetzt bekommen hat, woraufhin er den Koch umbringen lässt. Er wird somit als unverhältnismäßiger, ungerechter und auch lächerlicher Tyrann dargestellt, der schnell zum Mittel der Folter greift, um Johannes

³⁹⁷ Hunger, Antonio Caldara. *Oratorio di San Giovanni Nepomuceno*, S. 20.

³⁹⁸ *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno*, S. [29].

³⁹⁹ Hunger, Antonio Caldara. *Oratorio di San Giovanni Nepomuceno*, S. 20.

⁴⁰⁰ *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno*, S. [17].

gesprächig zu machen. Bei der ersten Begegnung mit Johannes ist er bereits wütend („Joannes deine Gegenwart vermehrt | Die Gluth in meinem Zorn=entbranntem Geist,“) ⁴⁰¹. Auch er muss in diesem Oratorium noch erleben, dass er einen Fehler gemacht hat, doch fehlt es ihm an Erkenntnis und er wird hier nicht geläutert. Selbst als ihm von den auf das Sternwunder anspielenden „Feuers-Flammen um seinen [Johannes'] Leichnam“ erzählt wird, versteht Wenzel nicht, warum die Wachen die Öffentlichkeit nicht abhalten konnten. Nur der Zorn des Volks lässt ihn – widerstrebend – einsehen, dass er einen Fehler gemacht hat und er beschließt zu fliehen: „Pfuy Schand! So muß ich doch dem Schicksal weichen [...] Auf! Auf von hinnen!“ ⁴⁰².

Im *Schweigenden Oraculum* ist Wenzel primär von seiner Eifersucht getrieben, die sein Vertrauter, Oslaus, bestätigt und weiter anstachelt („Weiber Treu ist Stroh und Glas; | Stroh und Glas wie bald bricht das?“ ⁴⁰³). Zwar wird Wenzel von der Königin schon im ersten Rezitativ dafür kritisiert, dass er sich mit Schmeichlern umgibt, aber sein „Grimm“ ⁴⁰⁴ wird erst durch die Eifersucht ausgelöst. Er spricht Johannes in deren ersten Konfrontation mit „Freund“ an und versucht ihm zunächst verständlich zu erklären, warum er Auskunft über das Beichtgeheimnis möchte. Er wird hier als Mensch mit menschlichen Schwächen dargestellt. Erst als Johannes ihm die Aussage verweigert und sich – aus Wenzels Sicht – damit zum Komplizen seiner untreuen Gattin macht, sieht dieser sich gezwungen, härtere Maßnahmen (wie Folter) zu ergreifen. Schlussendlich wird er durch ein Bündel an negativen Gedanken dominiert und verstrickt sich darin, Johannes bestrafen zu müssen, obwohl seine primäre Emotion Eifersucht war. Das Oratorium endet mit der Erzählung der Königin über das Wunder nach dem Tod von Johannes. Es gibt zwar keinen direkten Moment der Reue, aber nach Wenzels Todesurteil über Johannes berichtet die Königin vom Wunder an Johannes' Leichnam und deutet an, dass dieses Wunder in erster Linie wegen Wenzel geschehen sei („O Seeliger JOHANN! | Du wahrest meinem Ehgemahl | Ein schweigendes Orackel“) ⁴⁰⁵.

Laut Perutková ist Wenzel die prägnanteste der weltlichen Figuren, da er einerseits durch Rache, Eifersucht und Übermut gekennzeichnet wird, manchmal aber auch durch Selbstmitleid. ⁴⁰⁶ Ironischerweise zeichnet er sich, wie Hocker bemerkt, auch durch eine Eigenschaft aus, die er mit Johannes gemeinsam hat: die Standhaftigkeit, die sich bei ihm negativ als

⁴⁰¹ *Joannes in eodem*, S. [6].

⁴⁰² Ebd., S. [15].

⁴⁰³ *Schweigendes Oraculum*, S. [5].

⁴⁰⁴ Ebd., S. [8].

⁴⁰⁵ Ebd., S. [15].

⁴⁰⁶ Perutková, „Ein ‚wahrer Kirchen-Held‘“, S. 92–93.

Sturheit äußert.⁴⁰⁷ Denn auch Wenzel beharrt – zumindest bis zum Tod von Johannes – auf seinem Standpunkt und gibt nicht nach.

4.4.5.3 Königin Johanna

Sofern Königin Johanna⁴⁰⁸ vorkommt, steht sie auf der Seite Nepomuks und versucht, seinen Tod zu verhindern. Sie stellt sich (ganz im Sinne der „Mulier fortis“) klar gegen ihren Ehemann und bezeichnet ihn oft als „Tyrann“. In beiden Libretti von Rademin wird die Königin als sehr starke Figur charakterisiert. Ihr ist jeweils die erste Arie zugeteilt. In *Schweigendes Oraculum* beschwert sie sich über das viele Schmeicheln der Hofbediensteten in der ersten Chornummer. Nachdem Wenzel kurz darauf in Wut ausbricht, spricht sie mit Johannes über ihre Angst. Diese kann sie aber im Gespräch ablegen und schöpft durch ihr Vertrauen zu Gott neuen Mut, was im Duett mit Johannes ihren Höhepunkt erreicht. In der nächsten Konfrontation mit Wenzel hat sie dann genügend Kraft, um sich zu wehren und sie beteuert furchtlos ihre Unschuld. Sie macht im Laufe des Librettos eine Entwicklung durch und wird spätestens ab dem zweiten Teil sehr selbstbewusst dargestellt.

Im Oratorium von 1728 wird die Königin sogar als noch stärkere Persönlichkeit dargestellt. Das Oratorium beginnt mit Wenzels Vorwurf des Ehebruchs, den sie entkräftet. In der Arie spricht sie sogar eine Drohung aus:

„Der in der Voellern
Des Scepters Ehre sucht
Bleibt von der Schand nicht frey
Wenn ihm der Pöbel flucht:
Drum soll die Mäßigkeit
Bey dem verguldeten Schein
Der Krone/ jederzeit
Ihr bestes Kleinod seyn“⁴⁰⁹

Auch in zwei weiteren Arien beteuert sie, dass sie vor Wenzel keine Angst hat. Sie wird hier von Anfang an als eine Frau dargestellt, die stark im Glauben und daher auch stark im Leben ist.

⁴⁰⁷ Hocker, „*Ars canendi und ars oratoria*“, S. 64.

⁴⁰⁸ In den Oratorien wird die Königin – sofern sie einen Namen trägt – stets Johanna genannt. Historisch korrekter wäre Königin Sophie, deren Beichtvater Johann Nepomuk jedoch auch nicht war, vgl. Kapitel 2.1 Zur historischen Figur Johannes von Nepomuk auf S. 12.

⁴⁰⁹ *Joannes in eodem*, S. [3].

4.4.5.4. Die Bediensteten

Die Gesinnung der Bediensteten hängt stark von der Darstellung des Königs ab. Ein ‚böser‘ Vertrauter dient dazu, Wenzel selbst als weniger böse zu charakterisieren, wie dies beispielsweise in *Schweigendes Oraculum* der Fall ist. Hier werden die Zweifel des Königs erst durch Oslaus angestachelt. Über Oslaus selbst erfährt man wenig, er spielt nur eine Nebenrolle und hat die Funktion eines „bösen Geistes“ und „Verführers“ [Diabolos = griech. wortwörtlich der „Durcheinanderwerfer“]. Sein Name spielt auf seinen Charakter an, er setzt sich aus den lateinischen Worten „os“ (Mund) und „laus“ (Lob) zusammen, was darauf hindeutet, dass er nur jedem nach dem Mund redet.

Differenzierter wird der „Günstling“ des Königs, Zytho, in *Joannes in eodem* dargestellt, und darin zeigt sich deutlich die Entwicklung der Dramaturgie und der deutschen Bühnensprache. Er ist nicht einfach nur der Diener des Königs, sondern Rademin gibt ihm auch eine Persönlichkeit und lässt uns an seinen Gedanken teilhaben. Von Wenzel wird Zytho aufgetragen, die Königin in ihr Zimmer einzusperren und zu überwachen, was Zytho ironisch mit „Was schöner Zeit=Vertreib“⁴¹⁰ kommentiert. Bei seinem ersten Auftreten kommt zum Ausdruck, dass er zwar bei sich denkt, die Strafe für den Koch wegen des nur halb gebratenen Huhnes sei übertrieben, aber dass er als Untertan des Königs nicht widersprechen darf. Auch nach Wenzels erster Folterdrohung gegenüber Johannes will Zytho versuchen, Johannes das Beichtgeheimnis anders als durch Folter zu entlocken. Er hat damit zwar keinen Erfolg, aber es zeigt, dass er, der Mitläufer und Feigling, möglichst keine Gewalt anwenden möchte. Trotzdem singt er später ein Duett mit dem König, in dem beide die Todesstrafe erneut ankündigen. Auch wenn sich Zytho bis zum Schluss nicht traut, sich gegen Wenzel zu stellen, wird er im Detail als eigene Persönlichkeit dargestellt.

Eine andere Funktion haben die beiden Hofbediensteten der Königin in Pasquinis Libretto, Eufemia und Ulrico. Da sie zum Kreis der Königin gehören, sind sie von guter Gesinnung, was dazu führt, dass von fünf Personen schon zu Beginn des Oratoriums vier als gut charakterisiert sind. Dieser Überhang ermöglicht es, dass der Wandlung bzw. Katharsis von Wenzel so viel Raum gegeben werden kann, da ihn niemand in seinen bösen Taten unterstützt.

⁴¹⁰ Ebd., S. [8].

4.4.6 Der Umgang mit dem Schweigen

Die Umsetzung eines der Hauptattribute von Johannes von Nepomuk, nämlich das Schweigen, stellt im Oratorium eine Herausforderung dar, weil wie Hocker bemerkt „ein schweigender (virtuoser) Sänger [...] eine dramaturgische Unmöglichkeit [wäre]“⁴¹¹. Für die Oratorien von Porpora und Caldara verweigert Johannes die Aussage nur im semantischen Sinn.⁴¹² Bei allegorischen Libretti gibt es die Möglichkeit die Verschwiegenheit selbst als Rolle auftreten zu lassen. In anderen Libretti gibt es verschiedene Strategien, das vermeintliche Dilemma zu lösen.

In *Joannes in eodem* fragt Wenzel im vorletzten Rezitativ erneut nach dem Beichtgeheimnis. Während in den Stellen davor Johannes auch in diesem Oratorium erklärt, warum er das Beichtgeheimnis nicht verrät, lässt Rademin Johannes diesmal nicht antworten, sondern tatsächlich schweigen und drückt das durch Wenzels Worte aus: „Was dir mein Weib gebeichtet / Ich schwehr bey GOtt du must sonst Wasser sauffen / Wie schüttelstu den Kopff?“⁴¹³. Daraufhin befiehlt Wenzel, ihn zu töten, woraufhin Johannes in einem Arioso verlautet, er sei bereit zu sterben und werde von Gott belohnt werden. An der entscheidenden Stelle hat Johannes also geschwiegen, durch den Kommentar Wenzels aber trotzdem seine Botschaften kommunizieren können.

Eine häufiger gewählte Strategie ist, das Schweigen zum Thema der Reflexion zu machen. Im Oratorium von 1727 reflektiert die Königin nach seinem Tod: „[er] hat viel geredet im Schweigen“ und dass „keine Antwort oft auch eine Antwort seye“⁴¹⁴. Sie fasst das Thema am Ende des Stücks zusammen, sodass das Schweigen nochmals als Quintessenz des Oratoriums hervorgehoben wird. Denn in der tatsächlichen Konfrontation zwischen Johannes und Wenzel kann Johannes nicht schweigen, sondern muss ihm erklären, warum er nicht aussagen kann und wird. In ihrer letzten Arie sinniert die Königin darüber, dass es Wenzel zum Verhängnis werden könnte, zu viel gefragt zu haben.

Dass das Schweigen nicht Ausdruck einer generellen Tugendhaftigkeit ist, wird im Libretto von 1728, in *Joannes in eodem*, thematisiert. Nachdem Wenzel den Koch aufgrund des nur halbgebratenen Huhns töten lassen möchte, singt sein Bediensteter Zytho:

„Stumm seyn zu gewisser Zeit
die treffliche Beredsamkeit.

⁴¹¹ Hocker, „*Ars canendi und ars oratoria*“, S. 59.

⁴¹² Ebd., S. 61.

⁴¹³ *Joannes in eodem*, S. [14].

⁴¹⁴ *Schweigendes Oraculum*, S. [14].

Ein Hofmann/ dem die Wuth
Des Fürsten wehe thut/
Muß nichts desgleichen zeigen/
Und wer zu seinem Ziel
Mit Nutzen reden will/
Der muß erst lernen schweigen.“⁴¹⁵

Zytho schweigt demnach, weil er grundsätzlich feige ist und sich später Vorteile erhofft. Johannes hingegen hält sich in dieser Situation nicht zurück („Meine Pflicht | will dass ich red.“⁴¹⁶) – er spricht bzw. schweigt, wenn es ihm seine christliche Tugendhaftigkeit gebietet. Es geht demnach nicht um das Schweigen per se. Schweigen ist einmal Ausdruck von Standhaftigkeit, einmal von Feigheit und dem Zurückhalten von Wahrheit. Johannes weiß in beiden Situationen, das Richtige zu tun.

4.4.7 Katholische Elemente

Am stärksten wird nachvollziehbarerweise die Beichte bzw. das Bußsakrament (und das Vergeben im Sinne der *gratia dei*) in beinahe jedem Nepomuk-Oratorium explizit thematisiert. Insbesondere natürlich in den panegyrischen Werken, aber insgesamt in allen Oratorien zu Nepomuk spielt spätestens in der Abschlussnummer Lob und Dank an Gott eine große Rolle. In *Canticum novum* wird dafür sogar eine Todsünde umgedeutet in eine der christlichen Tugenden: aus der Wollust und Maßlosigkeit wird unendliche Liebe zu Gott.⁴¹⁷

Aber auch die Marienverehrung, die eng mit dem Nepomuk-Kult verwoben ist, findet auf unterschiedliche Weise Eingang in die Oratorien. In *Joannes in eodem* von 1728 baut Rade-min dafür zusätzliche Handlungselemente ein. So macht Johannes nach der ersten Konfrontation mit Wenzel eine Wallfahrt zu einem (damals) sehr bekannten Marien-Wallfahrtsort: Altbunzlau. Dieser Ort kann einerseits als Hinweis auf den böhmischen Landespatron, den heiligen Wenzel, verstanden werden, der in Altbunzlau von seinem Bruder Boleslav ermordet wurde und somit wie Nepomuk Märtyrer und Heiliger ist.⁴¹⁸ Andererseits wird die Möglichkeit geboten, dass die Königin eine Lobesarie an Maria singen kann. Somit wird Maria nicht nur Johannes', sondern auch die Schutzfrau der Königin. Später als Johannes mit einem Chor aus Wallfahrern zurückkommt, wird ebenfalls ein Lob auf Maria als „Grosse Himmels=Königin“⁴¹⁹ gesungen. In Luchinis Libretto *Il Giubilo Celeste* von 1744 tritt Maria sogar selbst auf.

⁴¹⁵ *Joannes in eodem*, S. [5].

⁴¹⁶ Ebd. S. [5].

⁴¹⁷ Hilscher, „Zwischen Himmel und Hölle“, S. [13].

⁴¹⁸ Samerski, „Wenzel“, S. 245–249.

⁴¹⁹ *Joannes in eodem*, S. [13].

In Pasquinis Oratorium *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* von 1731 gibt es einige Parallelen zum Tod Jesu, beispielsweise wie die Königin Johannes begrüßt: „Trägst du annoch das Kreutz durch jenen Blut=besprüzten Weg / den der Erlöser uns ist vorgegangen?“⁴²⁰. In dieser Fassung wird Wenzel durch das Wunder von den fünf Sternen, die Johannes' Leichnam umgeben, zur Einsicht gebracht. Während die Königin unmittelbar nach Johannes' Ermordung noch auf eine gerechte Strafe hoffte, reflektiert sie nach Wenzels Arie über sein schlechtes Gewissen darüber, dass ein Wunder notwendig war, um ihn zur Umkehr zu bewegen. Gewissermaßen war Johannes' Tod somit notwendig, damit Wenzel zu einem besseren Menschen werden konnte. Hier wird eine Parallele zum Opfertod Jesu Christi gezogen, der sich für die Sünder hingegeben hat.⁴²¹ Die Königin vergleicht das Bereuen der Apostel Jesu, die ihn verraten und verleugnet haben, mit dem Bereuen von Wenzel: „Es weinet Petrus / Judas weinet imgleich“⁴²².

Abgesehen davon spielt Pasquini in diesem Oratorium auf einen älteren Heiligen, Johannes Chrysostomos, an, der wie Nepomuk als Patron für die Beichte gilt. Er lenkt den Fokus von Nepomuk und dem bösen König Wenzel ab, der spätestens seit der Krönung zum böhmischen König als Vorgänger von Karl VI. gesehen werden kann.⁴²³ Die Habsburger sind keinesfalls die ‚Bösen‘ in der Geschichte, sondern es geht um die Beichte und das Bereuen und dass selbst einem Tyrannen vergeben werden kann, wenn er nur selbst seine Fehler erkennt.

4.5 Fazit der Analyse

Die Analyse von Text und Musik zeigt, dass die Komponisten auch hier an Konventionen gebunden waren, an die sie sich zu halten hatten. Das betrifft in erster Linie die strenge Form von Rezitativen und Da-Capo-Arien, sowie der (fast) immer gleiche grobformale Aufbau der Arien. Auch die Darstellung eines Antagonisten zum Hauptakteur in der Rolle des Basses, oft mit großen Sprüngen in der Melodie zeigt sich in mehreren Oratorien.⁴²⁴ In erster Linie setzten die Komponisten die Wortsprache der Libretti um, sowohl was Metaphern und bildhafte Vertonungen als auch was Stimmungen betrifft. Große Emotionen wie Standhaftigkeit, Angst und Mut eigneten sich besonders gut zu einer Umsetzung auf mehreren Ebenen (Melodik, Harmonik und Besetzung). Außerdem zeigt sich, dass Porpora und Caldara

⁴²⁰ *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno*, S. [9].

⁴²¹ Vgl. Röm 5, 15.

⁴²² *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno*, S. [29].

⁴²³ Kendrick, „Singing the Silent Tongue“, S. 61.

⁴²⁴ Hocker, „*Ars canendi* und *ars oratoria*“, S. 65.

auch nach dem Prinzip von Widerspruch zwischen Text und Musik arbeiten und die (primäre) Aussage des Textes in Frage stellen, indem eigentlich freudige Verszeilen in Moll vertont werden.

Wie sich in der Analyse der Libretti gezeigt hat, liegen einige Unterschiede in der Ausgestaltung und der Konstellation der Figuren vor, abhängig davon, worauf der Fokus gelegt wurde. Werke mit allegorischem Personeninventar lassen sich in rein lobpreisende, panegyrische Kantaten und Oratorien, in denen positive wie negative Figuren vorkommen, unterteilen. In ersteren gibt es meist kaum dramatische Elemente, sondern das Nacherzählen der Heiligenvita und der Dank an Gott stehen im Vordergrund. Bei letzteren tragen die allegorischen Figuren den Konflikt stellvertretend aus, sodass es weniger konkret um das Beichtgeheimnis, sondern das Wechselspiel zwischen Gut und Böse, göttlicher und weltlicher Macht geht. Die Analyse zeigt, dass in Italien aufgeführte Oratorien viel häufiger nicht das Martyrium zum Thema machten.

Bei Handlungen mit historischen und fiktiven Personen kommt das Lob Gottes hauptsächlich in den (Schluss-)Chören vor. Abhängig davon, ob Dramatik oder Reflexion im Vordergrund stehen, wird der Konflikt entweder konkret am Beichtgeheimnis oder abstrakter an den unterschiedlichen Machtverhältnissen abgehandelt. Wie Wenzel dargestellt wird und welches Schicksal er erfährt, hängt damit zusammen, wie die restliche Figurenkonstellation gestaltet ist. Wenn Wenzel am Ende bereut und seinen Fehler eingesteht, ist er der einzige böse Charakter, wie in Pasquinis und dem anonymen Libretto von Caldaras Oratorium. Sofern es einen weiteren Antagonisten gibt, sinkt die Chance, dass Wenzel bekehrt wird und der Fokus liegt eher auf dem Wettstreit zwischen Gut und Böse und auf Johannes' Standhaftigkeit. Eine weitere Konstellation, nämlich, dass Wenzel extra angestiftet werden muss, Johannes zu foltern und schließlich zu töten, liegt in Porporas Oratorium vor. Wenzel wird somit im Vergleich mit den sonstigen in den Oratorien vorkommenden Figuren am vielfältigsten dargestellt.

Eine Besonderheit bietet das Oratorium von 1728: *Joannes in eodem*. Durch die Episode mit dem Huhn und der zwielichtigen Figur des Zythos bekommt das Oratorium an manchen Stellen fast humoristische Elemente, was sehr ungewöhnlich für ein Oratorium ist. Gerechtfertigt kann das dadurch werden, dass es dazu diente, Wenzel zu diskreditieren und Argumente zu liefern, warum er kein guter König sei.

Auch wenn sich die Oratorien in der genauen Umsetzung der Handlung unterscheiden, ist der bestimmende Konflikt der zwischen weltlicher und geistlicher bzw. göttlicher Macht. Es wird gezeigt, dass moralisches Handeln und der Gehorsam gegenüber Gott über dem (willkürlichen) Gehorsam eines weltlichen Herrschers stehen. Die Wahrung des Seelenheils, die Nepomuk nur gelingen kann, indem er das Beichtsiegel *nicht* bricht, wodurch er ewiges Leben und Martyrium erfährt, sind wichtiger als Nepomuks irdisches Leben.⁴²⁵ Deswegen wird das Ende der Oratorien trotz des vermeintlich schlechten Ausgangs mit Nepomuks Tod durchwegs positiv im Sinne der Nachfolge Christi (*imitatio Jesu Christi*) verstanden. Denn Nepomuks Tod wird als uneingeschränkt positiv besetztes Standhaftbleiben im Glauben und Vertrauen auf Gott interpretiert, sodass der irdische Tod ihm nichts anhaben kann.

5. Weitere musikalische Gattungen

Während es in der bildenden Kunst einfach ist, den Heiligen anhand seiner Merkmale zu identifizieren, hat die Analyse gezeigt, dass in den Oratorien die textliche Ebene wesentlich für die Identifikation von Nepomuk ist. Denn obwohl es sich beim Hauptattribut von Nepomuk, dem Schweigen, um ein akustisches Phänomen handelt, ist es schwer, eine musikalische Gemeinsamkeit in den Kompositionen ihm zu Ehren über alle Gattungen hinweg zu finden.⁴²⁶ Im folgenden Kapitel wird die musikalische Umsetzung der Verehrung Nepomuks in anderen Gattungen analysiert und der Frage nachgegangen, ob sich darin etwas „Nepomuk-Typisches“ finden lässt.

5.1 Schiffsprozessionen

Wie auch bei den Oratorien stellt auch hier die lückenhafte Überlieferung musikalischer Quellen ein Problem dar. In der zeitgenössischen Berichterstattung sind Angaben zur Musik sehr vage und Komponistennamen werden nur selten erwähnt. Lediglich die Berichte über die Schiffsprozessionen sind ausführlicher, was zum einen mit der allgemeinen Popularität der Ereignisse zusammenhängt. Zum anderen war einer der Organisatoren und Komponisten der Schiffsprozessionen, Jan Karel Rohn, auch als Historiker und Chronist tätig, wodurch eine Berichterstattung sichergestellt war.⁴²⁷

⁴²⁵ Perutková, „Ein ‚wahrer Kirchen-Held‘“, S. 98.

⁴²⁶ Kapsa, „Zwei der Klangwelten des Kultes um den Hl. Johannes von Nepomuk in Prag“, S. 305.

⁴²⁷ Ebd., S. 306–307.

Bei den Schiffsprozessionen handelt es sich um eine besondere Form der Verehrung, die in dieser Form nur in Prag veranstaltet wurde. Hier gab es zwar auch zu anderen Festtagen Schiffsprozessionen, aber jene zu Ehren Nepomuks fanden am häufigsten statt, nämlich von 1715 bis 1781. Sie wurden die längste Zeit vom Cyriaken-Kloster organisiert und folgten einer bestimmten Ordnung. Zuerst wurde im Kreuzherrenkloster ein Gottesdienst abgehalten. Danach, gegen 18 Uhr, fuhren geschmückte und mit Lampions behängte Schiffe mit Musikern und Sängern, insgesamt ca. 160 Personen, die umgekehrte Strecke, die Nepomuk im Wasser getrieben war, nämlich vom Kloster bis zu der Stelle, an der er ins Wasser geworfen wurde und die mit der Nepomuk-Statue auf der Karlsbrücke gekennzeichnet ist. Dort war der Höhepunkt des Fests. Es wurde mit einer Litanei begonnen und als Abschluss erklang in der Regel die marianische Antiphon *Regina coeli*,⁴²⁸ die in der österlichen Zeit, in die auch der Festtag des Hl. Johannes von Nepomuk fällt, typischerweise als Abschluss einer Vesper oder ähnlichen Andachtsformen gesungen wurde. Im Jahr 1725 bildete jedoch beispielsweise ein *Te Deum* den Abschluss.⁴²⁹ Die Stücke dazwischen wurden entweder als *Concerto* oder als *Offertorium* bezeichnet,⁴³⁰ was darauf hindeutet, dass vokale und rein instrumentale Werke abwechselnd gespielt wurden.

Nach etwa einer Stunde fuhr das Schiff wieder zurück zum Kloster. Während Hin- und Rückfahrt wurden vom Schiff aus Fanfaren und Intradon gespielt. Typischerweise wurden dabei Werke beliebter Prager bzw. böhmischer Komponisten aufgeführt.⁴³¹ Eine wichtige Rolle bei den Feierlichkeiten spielten auch Salutschüsse. Damals gab es in der Moldau viele kleinere Inseln, von denen sie abgeschossen werden konnten, um die räumlichen Klangeffekte bestmöglich zu nutzen.⁴³²

Aus einer Aufzeichnung der Cyriacen aus dem Jahr 1721 ist bekannt, dass die Cyriacen sehr sorgsam in der Auswahl der Komponisten waren. Denn in jenem Jahr wurde ein Werk von P. Gunther Jacob ausgewählt und obwohl er zu den führenden und anerkannten Komponisten seiner Zeit zählte, wurde in der Aufzeichnung vermerkt, dass sein Kompositionsstil veraltet („antiquata“) sei, weshalb er für kommende Jahre nicht erneut ausgewählt wurde.⁴³³ Robert Hugo gibt zu bedenken, dass sich diese Bezeichnung nicht unbedingt auf die Art und

⁴²⁸ Novák / Mašlanová, *Musicae navales Pragenses*, S. 174–175.

⁴²⁹ Kapsa, „Zwei der Klangwelten des Kultes um den Hl. Johannes von Nepomuk in Prag“, S. 311.

⁴³⁰ Novák / Mašlanová, *Musicae navales Pragenses*, S. 174–175.

⁴³¹ Ebd., S. 174–175.

⁴³² Kapsa spricht sogar von „quasi mehrchörig“, „Zwei der Klangwelten des Kultes um den Hl. Johannes von Nepomuk in Prag“, S. 311.

⁴³³ Novák, „Das Werk Šimon Brixis im Prager Musikleben“, S. 445–446.

Weise, wie er komponierte, bezogen haben muss, sondern auf die Besetzung. Bei der ersten Aufführung im Jahr 1715 wurde sehr wahrscheinlich ein Oratorium mit Rezitativen und Arien aufgeführt. Jacobs Komposition folgte, wie Hugo zeigt, dieser früheren Praxis, denn auch bei seiner Komposition gibt es Solo-Arien und Rezitative.⁴³⁴ In den Jahren nach Jacobs Komposition kamen Vokalsoli allerdings nicht mehr vor, was angesichts von Feuerwerken, Kanonenschüssen und ein Publikum von 1000 Personen nicht überrascht. Kapsa schlussfolgert daher, dass die spezifische Aufführungssituation eine besondere klangliche Anforderung stellte, die Jacob nicht (mehr) erfüllte.⁴³⁵ Warum Jacob nicht für eine passendere Besetzung komponierte, bleibt dahingestellt.

Insgesamt acht Mal war der in Vlkava (Böhmen) geborene Komponist Šimon Brixí (1683–1735) für die Musik verantwortlich.⁴³⁶ Laut Novák ist er einer der bedeutendsten tschechischen Barockkomponisten.⁴³⁷ In den wenigen Werken, die von ihm überliefert sind, kann man den Einfluss Caldaras auf sein Werk beobachten. Andererseits nahm er auch Elemente der tschechischen Volksmusik in seine Kompositionen auf,⁴³⁸ was zur Wahrnehmung von ihm als *tschechischen* Komponisten beitrug.⁴³⁹ Dass er damals sehr beliebt war, zeigt sich in der Auswahl seiner Person, umgekehrt machte das Komponieren in der populären Gattung „*musica navales*“ ihn wiederum berühmter.⁴⁴⁰ Mehr Kompositionen für die Schiffsprozessionen als er steuerte nur sein Sohn, František Xaver Brixí (1732–1771), bei, der in den Jahren 1757 bis 1771 insgesamt 14 Mal die Musik dafür komponierte.⁴⁴¹

5.2 Kleinbesetzte musikalische Werke

Bei der Musik zu den Schiffsprozessionen können neben Vorlieben für (beliebte) tschechische Komponisten auch Rücksichtnahmen auf bestimmte topographische Aspekte gemacht werden, die in die Kompositionen Eingang fanden: Da es sich bei den Schiffsprozessionen um Freiluft-Aufführungen handelte, waren (Vokal-)Soli nicht laut genug für ein derart großes Publikum, sodass auf Rezitative und Arien verzichtet wurde. Außerdem waren Trompeten und Pauken prägend, da diese zum (weltlichen) Repräsentationscharakter der Feuerwerke und Salutschüsse gut passten. Das bedeutet allerdings nicht, dass prinzipiell das

⁴³⁴ Hugo, *P. Gunther Jacob OSB (1685–1734)*, S. 303–304.

⁴³⁵ Kapsa, „Zwei der Klangwelten des Kultes um den Hl. Johannes von Nepomuk in Prag“, S. 310.

⁴³⁶ Klíma, „*Musica navalis Šimona Brixího*“, S. 334.

⁴³⁷ Novák, „Brixí, Šimonn“, Zugriff: 23.07.23.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Novák, „Das Werk Šimon Brixí im Prager Musikleben“, S. 441.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 445–446.

⁴⁴¹ Novák, „Brixí, František. Biographie“.

Laute und Pompöse typisch für die Nepomuk-Verehrung war. Die große Besetzung sowie Pauken und Trompeten sind lediglich Ausdruck des festlichen Anlasses.⁴⁴² Es gab aber ebenso Formen der Verehrung, die mit kleinerer Besetzung auskam.

5.2.1 Ariensammlung und Hymnen

Einen starken Kontrast zu den lauten Trompetenfanfaren bildet beispielsweise die 1723 gedruckte Ariensammlung von Balthasar Villicus. Die Sammlung umfasst zehn Da-Capo-Arien mit Instrumentalbegleitung, wobei die Zahl zehn symbolisch für die (zwei Mal) fünf Sterne Nepomuks steht. Nepomuk wird zwar nicht namentlich genannt, aber in der ersten Arie geht es dezidiert um einen Märtyrer und in den folgenden wird zumindest ein Handlungsbogen skizziert, der auf Nepomuk hindeutet.⁴⁴³

Bei den 1739 entstandenen „Ariae 3 de Sancto Joanne Nepomuceno“ des Prager Domorganisten František Maternus Fischer handelt es sich – entgegen dem irreführenden Namen „Ariae“ – nicht um Arien, sondern um mehrstimmig besetzte Lieder bzw. Hymnen. Die Hymnen wurden für Messfeiern zu Ehren des Heiligen komponiert, die eine Gruppe an Dommusikern organisierte. Von 1733 bis 1809 wurden direkt an Nepomuks Grab Messen abgehalten, zunächst noch zwei Mal pro Monat, später nur noch zwei Mal im Jahr. Fischer vertonte den Hymnus „Orbi Nepomucum dedit“ insgesamt drei Mal, zwei Mal für Tenor, einmal für Diskant.⁴⁴⁴

Es gibt mehrere Überlieferungen solcher Neuvertonungen von diesem und anderen Hymnen mit Nepomuk-Bezug, darunter solche von Karel Loos, dem Regens chori der Jesuitenkirche in Tuchoměřice bei Prag und Thomáš Summerauer, einen Chorsänger im Veitsdom, sowie anonyme Überlieferungen. Der Text des Hymnus „Orbi Nepomucum dedit“, der allen weiteren Nepomuk-Hymnen als Vorbild diente, entstand bereits einige Jahre vor der Heiligsprechung, ebenso wie „Salve majalis floscule“, der Teil eines Gebets war, das in Prag bereits Ende des 17. Jahrhunderts gebetet wurde. Erst 1741 wurde ein Offizium zu Nepomuk von der katholischen Kirche offiziell bewilligt, das zwei Vesper- und eine Matutinvertonung beinhaltet. Der ebenfalls mehrfach vertonte Hymnus „O lingua caeli classicum“ stammt angeblich aus der Feder von Papst Benedikt XIV. (1740–1758) und soll der Legende nach

⁴⁴² Kapsa, „Zwei der Klangwelten des Kultes um den Hl. Johannes von Nepomuk in Prag“, S. 310–311, 322.

⁴⁴³ Ebd., S. 312.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 312–316.

einen 40-tägigen Ablass ermöglichen, wenn man ihn bei einem Altar, der Nepomuk-Reliquien enthält, betete.⁴⁴⁵

Mit den wenigen überlieferten Quellen konnte Kapsa zwei unterschiedliche Typen an Nepomuk-Liedern ausmachen: kürzere Lieder mit einfacher Begleitung im Dreiertakt und eine größere Gruppe an längeren Hymnen im alla-breve-Takt. Er fand mehrere Beispiele für letztere, in denen sich Viertelnoten konsequent durch das gesamte Stück ziehen. Zuerst werden sie im Bass vorgestellt, dann von der Gesangsstimme übernommen und später wieder vom Bass.⁴⁴⁶ Da diese Hymnen bei Prozessionen verwendet wurden, erscheint die Wahl eines geraden Taktes logisch, da sich nur ein gerader Takt zum gemeinsamen Gehen eignet.

5.2.2 Litaneien

Tschechisch-sprachige Litaneien bildeten im 18. Jahrhundert die Ausnahme, denn bis zur Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils war Latein die ausschließliche Kirchensprache, Volkssprache nur in seltenen Fällen im eher paraliturgischen Bereich und dem der *exercitia pia* (der „frommen Übungen“) erlaubt. Die Nepomuk-Litaneien zählen nicht zu offiziellen Litaneien der katholischen Kirche (wie z.B. die Allerheiligen-Litanei und Lauretanische Litanei), sondern den lokalen Kultausübungen und bedurften der Genehmigung durch den örtlichen Bischof.⁴⁴⁷ Das erklärt bis zu einem gewissen Grad den hohen Anteil an tschechisch-sprachigen Litaneien, interpretiert man die Verehrung als einen Kult der Volksfrömmigkeit. Dass sich dennoch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts Quellen von tschechisch-sprachigen Nepomuk-Litaneien finden lassen, zeugt laut Tomáš Slavický von ihrer Wichtigkeit. Bei einigen musikalischen Werken in tschechischer Sprache finden sich lateinische Übersetzungen, was auf überregionale Verwendung bzw. Verwendbarkeit hindeuten würde.⁴⁴⁸ Die erste Litanei zu Ehren Nepomuks geht laut Robert Rawson auf eine Schiffsprozession zurück. Diese Litaneien folgten dem italienischen Model: homophoner Eröffnungsschor – Vokalsoli – imitatorischer Chor.⁴⁴⁹

Neben dem Aspekt der Sprache wurde auch auf musikalischer Ebene versucht, Johannes von Nepomuk populärer zu machen, indem musikalische Strukturen verwendet wurden, mit denen das Volk vertraut war. Als Beispiel führt Rawson die Motette *Floscule majalis* an, die

⁴⁴⁵ Ebd., S. 313–315.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 317–320.

⁴⁴⁷ Haid, „Litanei“, Zugriff: 23.07.23.

⁴⁴⁸ Slavický, „Litaniae de Sancto Joanne Nepomuceno“, S. 76–78.

⁴⁴⁹ Rawson, „Musical Contexts and the Habsburg Rehabilitation of Czech Saints“, S. 269.

1706 von Jan Ignác František komponiert wurde. Der Text ist zwar in lateinischer Sprache, aber er ist strophisch, was die Vertonung im A-A-B-A Schema ermöglichte. So ähnelt die Melodie Volksliedern. Auch auf harmonischer Ebene wurde auf bekannte Wendungen geachtet, da sehr viele Dominant-Tonika-Kadenzen eingebaut wurden. Abgesehen davon wurde auch auf instrumentaler Ebene auf einen rustikalen vertrauten Klang geachtet, indem Violinen in parallelen Terzen begleiten, die sonstigen Instrumente aber *colla parte* mitspielen.⁴⁵⁰

Diese Merkmale finden sich bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts. Sogar parallele Oktavführung hält sich bei manchen Kompositionen bis in die 1750er Jahre. Von Zeitgenossen wird dies als bewusster Rückgriff auf die Tradition verstanden.⁴⁵¹ Hierbei handelt es sich um ein spezifisch tschechisches musikalisches Verarbeiten des Nepomuk-Stoffes.

5.2.3 Lieder

Leopold Schmidt kann mehr als 30 Nepomuk-Lieder in Wien und Niederösterreich nachweisen, die bei Nepomuk-Andachten gesungen wurden. In zahlreichen Bruderschaften organisierte man sich, um regelmäßig Johannes von Nepomuk zu ehren. Bei diesen Treffen spielte Musik immer auch eine Rolle.⁴⁵² Wann genau die ersten Lieder zu Ehren Nepomuks gesungen wurden, ist heute nicht mehr nachvollziehbar. Aber es ist anzunehmen, dass das Aufstellen der Nepomuk-Statuen musikalisch begleitet wurde und die ersten Nepomuk-Statuen wurden in Böhmen im 17. Jahrhundert errichtet. In Nieder- und Oberösterreich wurden ab dem 18. Jahrhundert Statuen errichtet. Beispielsweise wurde die Nepomuk-Statue vor dem Schloss in Asparn an der Zaya am 6. Juni 1724 mit einer Nepomuk-Litanei und einem *Te Deum* eingeweiht.⁴⁵³ Doch die Nepomuk-Verehrung begann dort bereits früher: In einem Bericht aus dem Jahr 1715 wird angegeben, es stünden insgesamt vier Nepomuk-Statuen in Asparn, wobei diese teilweise heute nicht mehr nachgewiesen werden können.⁴⁵⁴ Auch in Stein bei Krems wird bereits 1715 ein Skulpturenensemble errichtet, bei dem Nepomuk auf einem Sockel in der Mitte steht.⁴⁵⁵

Wichtige Quellen für die Volksliedforschung sind neben Liederbüchern auch gedruckte Flugblätter, die allerdings lediglich den Text wiedergeben. Hauptsächlich wurden die Lieder

⁴⁵⁰ Ebd., S. 269.

⁴⁵¹ Ebd., S. 270–272, 275.

⁴⁵² Schmidt, *Volkslied und Volkslied*, S. 353.

⁴⁵³ Ebd., S. 350–352.

⁴⁵⁴ Linsboth, „Denkmäler zu Ehren des Johannes von Nepomuk“, S. 258.

⁴⁵⁵ Telesko, „Johannes von Nepomuk-Säulen“, S. 314.

mündlich weitergegeben. Die Volksliedforscher Schmidt und Karl Horak betrieben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Feldforschung und notierten Lieder, die ihnen vorgesungen wurden.⁴⁵⁶ Eine der frühesten Nachweise zu den Nepomuk-Liedern ist das 1704 in Krems gedruckte Flugblatt mit dem Titel *Zwey schöne gantz neue Lob- und Ehren-Gesänger Von deß seeligen Joannem von Nepomuck Lebenswandel und unschuldigen Todt, welcher ein besonderer Beschützer und Patron der Ehre ist*. Bei den beiden Liedern ist jeweils eine Angabe dabei, in welchem „Ton“, also mit welcher bekannten Melodie die Lieder zu singen sind. Da Schmidt auch die Lieder der Melodie recherchierte, ist es möglich, die beiden Lieder zu rekonstruieren.⁴⁵⁷ Das zweiten Lied, *Joannes seeliger Patron, zu Nepomuck geborenen*, ist möglicherweise ident mit dem Lied *Johannes, heiliger Patron, zu Nepomuck geboren* ist, das auf einem 1808 gedruckten Flugblatt beschrieben wird, denn aus „seliger Patron“ hätte nach der Heiligsprechung gut „heiliger Patron“ werden können. Das Lied *Johannes, heiliger Patron* wurde wiederum beim Lied *Ein frommes Loblied, o Johann* als Melodiegrundlage genannt.⁴⁵⁸

Um 1750 entstand das sogenannte Obermetzenseifener Liederbuch, das von der Forschung nach seinem Aufenthaltsort (Obermetzenseifen bzw. Vyšný Medzev, Slowakei) benannt wurde. Insgesamt enthält es mehr als 200 Lieder, darunter auch neun Nepomuk-Lieder. Somit ist das Liederbuch die älteste Quelle für Nepomuklieder, in der auch die Musik überliefert ist. Es handelt sich um zweistimmige Lieder mit einer Orgelbegleitung.⁴⁵⁹

Die meisten Quellen entstanden erst in der zweiten Hälfte des 18. und im 19. Jahrhundert, wie auch das Gesangsbuch von Maria Theresia, das in den 1770er Jahren gedruckt wurde. Es enthält im ersten Teil über 80 Liedtexte, bei denen jeweils die Nummer zur entsprechenden Melodie angegeben ist. Im zweiten Teil werden diese Melodien wiedergegeben. Das als Nummer 21 gelistete Nepomuk-Lied umfasst sieben Strophen. Während die erste sehr allgemein zum Gotteslob aufruft, wird in den folgenden Strophen die Verschwiegenheit von Johannes gelobt und die Legende des Beichtgeheimnisses erzählt.⁴⁶⁰ Die Melodie ist vierstimmig angegeben und steht in G-Dur. Es handelt sich um einen rhythmisch schlicht gehaltenen Satz im Viervierteltakt.⁴⁶¹

⁴⁵⁶ Schmidt, *Volkslied und Volkslied*, S. 348–349; Horak, „Nepomuk-Lieder aus der Kremnitzer Sprachinsel“, S. 76.

⁴⁵⁷ Schmidt, *Volkslied und Volkslied*, S. 136.

⁴⁵⁸ Schmidt, „Niederösterreichische Flugblattlieder“, S. 359–360.

⁴⁵⁹ Markmiller, „Lieder zu Ehren des hl. Johann Nepomuk im Obermetzenseifener Liederbuch“, S. 78.

⁴⁶⁰ *Katholisches Gesangsbuch, auf allerhöchsten Befehl*, S. 17–18.

⁴⁶¹ Ebd., S. [128]. Die gedruckte Seitenzahl gibt es nur auf den Seiten mit den Liedtexten, danach nicht mehr.

Gegenstand der Lieder sind einerseits die in der Legende überlieferten Wunder, andererseits wird er als Patron in Notsituationen wie Pest, Teuerung und Hungersnot und vor allem gegen Verleumdung angerufen. Ein Lied aus dem Obermetzenseifener Liederbuch sowie weitere, die aus Flugblättern überliefert sind, greifen die Schäferthematik – in Anspielung einerseits auf die Nachfolge Jesu Christi und andererseits auf Nepomuks Priesteramt – auf.⁴⁶²

Viele Lieder weisen eine Verbindung zu Marienliedern auf. Beispielsweise werden Nepomuk-Texte zu Marienlied-Melodien gesungen oder umgekehrt. Raphaela Quass zeigt die Marienverehrung auch auf der Ebene des Textes am Beispiel des Liedes *Sei begrüßt zu tausendmalen, himmelsgnadenreicher Mann*, das 1785 in einem Flugblatt gedruckt wurde. Darin werden mehrere Parallelen zu Maria, aber auch zur Passionsgeschichte Jesu gezogen. Außerdem wird Johannes' Wallfahrt in den sowohl für die Marienverehrung als auch in Bezug auf den ebenfalls 1729 heiliggesprochenen König Wenzel wichtigen Ort Altbunzlau erwähnt.⁴⁶³

Die Nepomuk-Lieder erfreuten sich im Vergleich zu den Oratorien auch noch nach dem Verehrungshöhepunkt in den 1720er und 1730er Jahren starker Beliebtheit. Mit der Josephinischen Reform wurden Andachten offiziell zwar verboten, das führte aber nicht dazu, dass die Volksverehrung von Nepomuk gänzlich eingestellt wurde,⁴⁶⁴ zumal das offizielle Liederbuch (das sog. Theresianische Liederbuch) unter den wenigen Heiligenliedern auch eines zu Johannes von Nepomuk verzeichnet. Sogar bis ins frühe 20. Jahrhundert lassen sich Nepomuk-Andachten nachweisen.⁴⁶⁵

5.3 Jesuitendramen

Während in den Schuldramen der Jesuiten im Gebiet des heutigen Österreich Johannes von Nepomuk kaum eine Rolle spielte, zeigen Alena Bočková und Jan Zdichynec, dass sich einige der böhmischen Dramen mit Nepomuk befassten. Wie bei den Oratorien entstanden auch in dieser Gattung um das Jahr 1729 besonders viele Nepomuk-Stücke und schon in den späten 1730er Jahren geht das Interesse zurück. In der Regel beschränkt sich der Anteil an Musik auf die Chornummern.⁴⁶⁶ Die Jesuitendramen sind überwiegend in sogenannten Periochen überliefert, dabei handelt es sich um ausführliche Inhaltsangabe mit Angabe aller

⁴⁶² Markmiller, „Lieder zu Ehren des hl. Johann Nepomuk im Obermetzenseifener Liederbuch“, S. 94; Schmidt, „Niederösterreichische Flugblattlieder“, S. 129–130.

⁴⁶³ Quass, *Kirchenlieder und geistige Volkslieder*, S. 8–9.

⁴⁶⁴ Siehe Kapitel 2.3.4 Das Ende der Verehrung durch die Habsburger auf S. 26.

⁴⁶⁵ Schmidt, *Volkslied und Volkslied*, S. 353–354.

⁴⁶⁶ Bočková / Zdichynec, „Der Heilige Nepomuk auf der Jesuitenbühne“, S. 948–950.

Beteiligter. Die meisten handschriftlichen Quellen (v.a. die vollständigen Textbücher und Noten) wurden bei der Auflösung der Klöster als „bibliotheksunwürdig“ eingestuft und sind deswegen nicht überliefert. Nur wenige Werke wurden gedruckt.⁴⁶⁷

Eines dieser gedruckten Werke ist *Fama Sancta vocali Vaticanae Gloriam Tuba, orbe resona Universo*,⁴⁶⁸ das 1729 in Prager Collegium Clementinum in der Altstadt aufgeführt wurde. Obwohl die einzige literarische Quelle den Olmützer Jesuiten Antonín Saletka als Komponisten nennt, ist Novák davon überzeugt, dass es von Šimon Brixii vertont wurde, denn er dirigierte den von ihm komponierten Schlusschor, den er auch 1731 bei den Schiffsprozessionen leitete.⁴⁶⁹

Es gibt einen Prolog, der als „Inductio musica“ bezeichnet ist. Danach folgen 14 Nummern, die überwiegend aus Sprechszenen bestehen und sich mit drei bis vier Arien oder gesungenen Ensemblenummern abwechseln. Im Epilog gibt es eine Arie und einen Chor. Als Grund, warum in diesem Drama so viel Musik vorkommt, nennt Seifert, dass es sich um ein rein allegorisches Stück handelt und normalerweise die allegorischen und insbesondere die göttlichen Figuren wie die „göttliche Vorsehung“ oder die Engel singend vorgetragen wurden. Diese Figuren werden durch die gesangliche Darstellung von den gewöhnlichen Figuren abgehoben. Das gesamte Collegium wirkte bei dieser Aufführung mit, während bei den „normalen“ Jesuitendramen nur einzelne Klassen mitmachten.⁴⁷⁰

Während die Jesuitendramen in der Regierungszeit von Leopold I. als geistliche Opern beschreiben werden können und ihren Höhepunkt erreichten, auch weil Leopold sie durch seine persönlichen Besuche zu besonderen Leistungen anspornte, gingen die musikalischen Anteile nach seinem Tod zurück. Nur in wenigen anderen Prager Jesuitendramen der 1720er und 1730er Jahre kommt so viel Musik vor wie in *Fama sancta*. Dass Musik hier eine so große Rolle spielt und so viele Schüler an der Aufführung beteiligt waren, zeugt von der Wichtigkeit der Aufführung.⁴⁷¹ Sehr wahrscheinlich hängt dies mit dem Aufführungsjahr zusammen: dem Jahr der Heiligsprechung 1729.⁴⁷²

Abgesehen von diesem sind noch zwei weitere gedruckte Nepomuk-Dramen überliefert. Bernard Pannagl (1666–1734) schrieb bereits 1701 über Nepomuks Martyrium. Er reicherte

⁴⁶⁷ Bobková-Valentová, „Das Bild des Herrschers auf der Jesuitenbühne“, S. 927.

⁴⁶⁸ CZ-Pu 51 A 14.

⁴⁶⁹ Novák, „*Fama Sancta* aneb Dostaveníčko pražských hudebníků“, S. 1103.

⁴⁷⁰ Seifert, „Die Prager Jesuitendramen zur Zeit Zelenkas“, S. 391, 395.

⁴⁷¹ Vergleichbar mit diesem Drama ist noch die Aufführung von *Sub olea pacis*, die 1723 anlässlich der Krönung von Karl VI. in Prag stattfand; Seifert, „Die Prager Jesuitendramen zur Zeit Zelenkas“, S. 396.

⁴⁷² Seifert, „Die Prager Jesuitendramen zur Zeit Zelenkas“, S. 395–396.

die Geschichte – wie bei längeren Jesuitenstücken keine Seltenheit – durch eine komische Figur an, die später mit Johannes im Gefängnis sitzt, weil sie nicht schweigen konnte.⁴⁷³ Das dritte gedruckte Nepomuk-Stück wurde von Karel Kolčava (1656–1717) geschrieben, von ihm wurden insgesamt 23 Dramen gedruckt. Neben dem Martyrium geht es in dem Stück auch um die vier Elemente und deren Beteiligung am Martyrium. Schlussendlich bewahrt hier der bereits tote Nepomuk Böhmen vor Krieg, Hungersnot und übler Nachrede, die Jupiter auf die Erde schickte.⁴⁷⁴

Kateřina Bobková-Valentová und ihre Kolleg:innen konnten, abgesehen von diesen drei gedruckten Werken, weitere Nepomuk-Dramen identifizieren, die sich entweder mit Nepomuks Martyrium, seiner Verehrung und seinem Ruhm nach seinem Tod beschäftigen. Einige davon handeln auch von Erlebnissen in seiner Kindheit, die vor allem ein jüngeres Publikum ansprechen sollten.⁴⁷⁵ Dieses Konzept der *imitatio* ist typisch für das Jesuitentheater, bei dem Heilige und Märtyrer in ihrer Jugend gezeigt werden: Nepomuk wurde als Figur dargestellt, mit dem sich Kinder identifizieren sollten. Er zeichnet sich durch verschiedene Tugenden aus und erreicht – durch Widersacher verzögert – schließlich sein Ziel (beispielsweise indem er Ministrant wird oder ein Medaillon mit dem Bild Mariens besitzt).⁴⁷⁶ In einigen dieser Werke wird auch die Marienverehrung behandelt.⁴⁷⁷ Teilweise greifen diese Stücke Aspekte aus der *Bohemia Sancta* von Bohuslaus Balbin oder der *Acta Sanctorum* der Bollandisten auf, teilweise handelt es sich um gänzlich erfundene Geschichten der *patres comici*.⁴⁷⁸ Das Stück *Divus Joannes Nepomucenus patiundo Martyr gloriosissimus* von Joannes Winkler (1705–1722) ist das einzige, in dem die Königin Johanna auftritt.⁴⁷⁹

5.4 Messen

Messen wurden häufig erst nach dem Komponieren und aufgrund ihrer Verwendung im Curriculum des Kirchenjahres am jeweiligen Standort benannt. Außerdem war es üblich, dieselbe Messe an verschiedenen Orten zu unterschiedlichen Heiligenfesten zu verwenden.⁴⁸⁰ Das bedeutet, dass bei Messvertonungen in der Regel keine Verknüpfung mit einem be-

⁴⁷³ Bobková-Valentová et al., *Sv. Jan Nepomucký*, S. 589.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 589–590.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 590.

⁴⁷⁶ Bočková / Zdichynec, „Der Heilige Nepomuk auf der Jesuitenbühne“, S. 948, 950–954.

⁴⁷⁷ Bobková-Valentová et al., *Sv. Jan Nepomucký*, S. 591.

⁴⁷⁸ Bočková / Zdichynec, „Der Heilige Nepomuk auf der Jesuitenbühne“, S. 948, 950–954.

⁴⁷⁹ Bobková-Valentová et al., *Sv. Jan Nepomucký*, S. 592.

⁴⁸⁰ Velek, „Die musikalische Wenzelstradition“, S. 282.

stimmten Heiligen oder Thema vorliegt. Als Ausnahme davon kann Caldaras *Missa sanctificationis S. Joannis Nepomuceni* angeführt werden. Diese Messe komponierte Caldara speziell für die Heiligsprechungsfeierlichkeiten in Prag 1729.

Bei der *Missa Sti. Joanni Nepomucensis* von Johann Joseph Fux handelt es sich um eine Auftragskomposition, denn es findet sich der Hinweis „ex voto concinata“ auf dem Titelblatt. Diese Messe liegt nur in einer Quelle⁴⁸¹, im Autograph von Fux, vor. Da die Partitur weder Aufschluss über Aufführungsdaten noch -orte liefert, könnte die Messe auch außerhalb Wiens aufgeführt worden sein. Allerdings lebte Fux mindestens seit 1698 in Wien, zuerst als Hofkomponist Kaiser Leopold I., seit 1715 als Hofkapellmeister Karl VI., wodurch die Messe jedenfalls starken Bezug zu Wien hat.

Ramona Hocker und Rainer Schwob diskutieren mangels eindeutiger Nachweise mögliche Auftraggeber. Auf dem Titelblatt gibt es keinen Hinweis dazu und auch Fux' Stelle als „maestro di capella“ wird nicht erwähnt. Das könnte darauf hindeuten, dass es sich um eine Komposition außerhalb der Dienste am Kaiserhof handelte. Aus den 1720er Jahren ist keine offizielle Nepomuk-Feier mit Beteiligung des Kaiserhauses bekannt,⁴⁸² die Messe ist jedoch vermutlich bis Anfang der 1730er Jahre entstanden, da Fux aufgrund einer Erkrankung seine Kompositionstätigkeit ab den 1730er Jahren stark einschränkte.⁴⁸³ Auch die Tatsache, dass kein Stimmenmaterial überliefert ist, deutet darauf hin, dass das Werk nicht für den Hof oder die Hauptkirchen in Wien geschrieben wurde, da Stimmenmaterial dort gesammelt wurde. Bei adeligen Auftraggebern hingegen gab es das Stimmenmaterial nur in deren Kapelle und erhielt sich in den meisten Fällen nicht.

Die Messe hat festlichen Charakter, mit Wechsel von Solo und Tutti, und mit zwei Clarini. Da jedoch die Pauken fehlen, entsprechen sie nicht dem solemnem Stil, der an der Hofkapelle und den großen Kirchen gefordert war. Diese Eigenschaften und auch, dass sie vom kaiserlichen Hofkomponist komponiert wurde, sprechen jedenfalls für eine hochrangige adelige Person als Auftraggeber, was durchaus plausibel ist. Adelige stifteten in dieser Zeit immer wieder aufgrund persönlicher Ereignisse unterschiedliche Werke zu Ehren von Johannes von Nepomuk, z.B. Statuen und Altäre, und unterstützten die Ausgestaltung des Grabes des Heiligen und die im ganzen habsburgischen Bereich gegründeten Nepomuk-Bruderschaften.⁴⁸⁴

⁴⁸¹ A-Wgm I 12023.

⁴⁸² Hocker / Schwob, „Zum vorliegenden Band“, S. XIV.

⁴⁸³ Hochradner, „Fux, Johann Joseph“, Zugriff: 23.07.23.

⁴⁸⁴ Hocker / Schwob, „Zum vorliegenden Band“, S. XV.

6. Conclusio

Die musikalische Johannes von Nepomuk-Verehrung wie auch die Motive dafür sind sehr vielfältig. Dass sich die Verehrung Nepomuks im 18. Jahrhundert so zuspitzt, liegt an mehreren Entwicklungen. Nepomuk symbolisiert als Bewahrer des Beichtgeheimnisses den Katholizismus wie kaum ein anderer und wurde deswegen im Zuge der Gegenreformation gerne instrumentalisiert. Er stammte aus Böhmen, wurde in Prag ermordet und im Veitsdom begraben, weshalb er eine starke böhmische Identifikationsfigur war. Darüber hinaus war er aufgrund seiner vielseitigen „Zuständigkeiten“ beim Volk sehr beliebt. Er galt als Beschützer bei sämtlichen Wassergefahren und half gegen schlechte Nachrede und Verleumdung. Aufgrund seines Berufs war er unter Priestern sehr beliebt und auch einzelne Universitäten befürworteten seinen Seligsprechungsprozess, weil sie sich mit ihm aufgrund seines Dokortitels identifizieren konnten.

Bei der Frage nach den Kulturtransferprozessen lassen sich generell zwei Richtungen ausmachen. Einerseits fand in Böhmen, Mähren, Wien und Salzburg eine Italienisierung statt, die sich anhand von Aufführungen italienischer Werke und der Anstellung von italienischen Musikern ausdrückte. Andererseits wurde der Nepomuk-Stoff von Böhmen aus in andere Gebiete exportiert. Daran waren teilweise böhmische Adelige beteiligt, die „ihren“ Nepomuk bei Übersiedlungen an ihre neuen Orte mitnahmen und dort beispielsweise Statuen stifteten. Teilweise waren bestimmte Orden wie die Cyriaken, die Jesuiten und die Karmeliter verantwortlich für die Verbreitung des Kults. Besonders interessant verläuft diese Entwicklung an dem künstlerisch sehr interessierten Erzbischof von Brunn, Wolfgang Hannibal Graf Schrattenbach. Er unterstützte den Seligsprechungsprozess in Rom und war einige Jahre als Vizekönig in Neapel tätig. Bei seiner Rückkehr brachte er italienische Musik nach Brunn und Olmütz und veranstaltete 1732 ein Nepomuk-Oratorium in Brunn.

Auch beim Komponisten Antonio Caldara können Transferprozesse beobachtet werden. Der gebürtige Venezianer knüpfte während seiner Tätigkeiten in Rom Kontakte zum späteren Kaiser Karl VI., dessen späterer Vize-Hofkapellmeister und Haupt-Komponist er wurde. Er komponierte zur Einweihung der Nepomuk-Kapelle im Schloss Mirabell in Salzburg 1726 ein Oratorium. Zur Heiligsprechungsfeier 1729 in Prag komponierte und dirigierte er eine festliche Nepomuk-Messe.

Eine Prager Besonderheit sind die von 1715 bis 1781 fast jährlich stattfindenden „musicae navales“. Diese, meist von den Cyriaken organisierten Prozessionen, begannen am Fundort

von Nepomuks Leiche. Von dort fuhr ein geschmücktes Schiff mit Musikern zur Karlsbrücke, wo Nepomuk ins Wasser geworfen worden war. Es wurden mehrere Musikstücke wie Litaneien, Concerti und Regina coeli aufgeführt, bevor das Schiff wieder zurückfuhr. Für diese Musik wurden hauptsächlich böhmische Komponisten ausgewählt.

Oratorienaufführungen fanden hingegen an mehreren Orten statt. Diese Aufführungen sind entweder durch Libretto-Drucke oder durch Erwähnungen in der zeitgenössischen Presse belegt. Musikalische Quellen sind allerdings nur zu vier Werken überliefert. Während die Erforschung der Entstehung und Aufführung der übrigen drei musikalisch erhaltenen Nepomuk-Oratorien unkompliziert war, gab Nicola Porporas Oratorium *Il martirio di S. Giovanni Nepomuceno* der Wissenschaft einige Rätsel auf. Nach aktuellem Wissensstand entstand es 1726 in Mailand. Eine Aufführung dort kann aber nicht belegt werden. Auch die Quelle, die sich früher in Johann Adam von Questenbergs Besitz befand, zeigt keine Benutzungsspuren, sodass eine Aufführung im Zusammenhang mit dieser Quelle nicht bestätigt werden kann. Einzig für 1732 kann eine von Schrattenbach organisierte Aufführung nachgewiesen werden, bei der einige Änderungen gegenüber den anderen beiden Quellen und somit gegenüber womöglich früheren Aufführungen vorgenommen wurden: Eine Arie wurde gänzlich ausgetauscht. Aufgrund des geringeren Ambitus einiger Sänger der Brünner Aufführung wurden manche Arien transponiert beziehungsweise gekürzt. Änderungen rein instrumentaler Stellen hingegen erhöhten aber tendenziell den Schwierigkeitsgrad der Passagen. Der Librettist des Werks war nicht der in früherer Forschung genannte Annibale Marchese. Stattdessen verfasste vermutlich Carlo Emanuele d'Este das Libretto, allerdings konnten nicht alle Fragen zur Identität restlos geklärt werden.

Der Vergleich der Oratorien zeigt, dass die Inhalte nur teilweise übereinstimmen. Während manche – beispielsweise in Italien aufgeführte Werke – den Nepomuk-Stoff sehr stark abstrahieren, erzählen andere das Martyrium anhand der Figuren Johannes, Wenzel, einem Berater oder Diener Wenzels, einem nur für Johannes sichtbaren Engel und selten der Königin Johanna. Selbstverständlich gibt es auch Mischungen aus allegorischen und historischen Figuren und selbst rein allegorische Werke sind nicht per se panegyrisch. In manchen Werken wie Leopold Hofmanns Oratorium wird Nepomuks Martyrium anhand allegorischer Figuren nachgestellt, sodass der Konflikt auf die allgemeinere Ebene (geistliche gegen weltliche Macht) gehoben wird.

Die Darstellung des König Wenzel ist insgesamt am vielfältigsten und hängt stark mit dem Ausgang des Oratoriums zusammen. Sofern das Bereuen im Vordergrund steht, war Wenzel

nicht durch und durch böse, sondern wurde nur von bösen Beratern oder der Eifersucht geblendet, sieht seinen Fehler aber noch rechtzeitig ein. In anderen Oratorien wird er hingegen von Anfang an als unehrenhafter Tyrann porträtiert, der stur auf seiner Meinung beharrt. Musikalisch wird er in der Tradition der barocken Stereotypisierung immer als Bass besetzt, der große Sprünge in seiner Melodie zu singen hat.

Sofern Königin Johanna vorkommt, wird sie als „Mulier fortis“ dargestellt. Sie tritt ihrem Ehemann, manchmal nach anfänglicher Ängstlichkeit, manchmal bereits von Anfang an, selbstbewusst entgegen und wendet sich gelegentlich sogar komplett von ihm ab. Caldara entschied sich dafür, sie die normalerweise dem Helden zugeteilte Arie mit Trompetenbegleitung singen zu lassen und unterstreicht damit ihren mutigen Auftritt. An Caldaras Oratorium fällt auf, dass mehrere Figuren eine Entwicklung durchmachen und die Emotionen der Figuren die Hauptrolle spielen. Im Vergleich zu den anderen endet dieses Oratorium am dramatischsten.

Obwohl die formale Anlage durch die Da-Capo-Form stark standardisiert ist, schaffen Porpora und Caldara durch das punktuelle Aufbrechen dieser Strukturen besondere Aufmerksamkeit auf diese Stellen. Außerdem zeigt sich, dass sie zwar überwiegend die Stimmung des Textes auch in der Musik wiedergeben, allerdings insbesondere die Zweifel von Johannes stärker musikalisch ausdrücken als es das Libretto vorgibt.

Die drei musikalisch überlieferten Duette markieren jeweils eine besondere Stelle im jeweiligen Oratorium und zeigen drei unterschiedliche Wege, wie Duette vertont werden können. Bei Porpora handelt es sich um die letzte Nummer des ersten Teils, unmittelbar bevor Johannes gefoltert werden soll. Er singt die Arie gemeinsam mit dem Engel und sie besingen Johannes' Standhaftigkeit. Diese sowie seine Bereitschaft für das Martyrium wird bildhaft vertont. Bei Caldaras Oratorium stellt das Duett den Höhepunkt der Konfrontation zwischen Johannes und Wenzel dar. Die Begleitung beschränkt sich auf den Basso continuo. Es kommen keine Koloraturen und kaum längere Melodien vor und die beiden singen nie gemeinsam. Caldara treibt das „Nicht-Gemeinsame“ auf die Spitze und verpasst der Arie etwas „Rezitativisches“. Bei Leopold Hofmanns Duett, das sich am Ende des ersten Teils befindet, kommt es ebenfalls eine Konfrontation, allerdings zwischen der Frömmigkeit und der Welt. Auch hier singen die beiden überwiegend abwechselnd, zusätzlich hat jede Allegorie ein Solo-Instrument zur Unterstützung.

Die Marienverehrung findet sowohl Eingang in die Oratorien als auch in die Volkslieder. So wird Johannes beispielsweise in manchen Werken zum Beten in eine Marienkirche geschickt, sodass er Maria eine Dankesarie widmen kann. Auch Königin Johanna dankt an entsprechenden Stellen in den Texten Maria und hat somit, neben Johannes, eine weitere Beschützerin gegenüber ihrem Ehemann. Im Oratorium von 1744 tritt Maria auch selbst als Figur auf.

Die Behandlung des Schweigens im Oratorium war ebenfalls Gegenstand der Oratorien-Analyse, da es sich beim Schweigen um eine Hauptattribut Nepomuks handelt. Nur ein Beispiel wurde gefunden, in dem Johannes im entscheidenden Moment tatsächlich schweigt. In der Regel erklärt er, warum er die Auskunft verweigert, und bleibt die Antwort nur auf inhaltlicher Ebene schuldig. Zwei Strategien konnten ausgemacht werden, wie das Schweigen trotzdem Eingang ins Oratorium findet: entweder tritt die Verschwiegenheit als Allegorie auf oder – die häufigere Variante – über das Schweigen selbst wird reflektiert.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass es keine typische Nepomuk-Musik gibt, sondern sie sich vielfältig an Kontext und somit Auftraggeber und Zielpublikum anpasst. Auch die Oratorien-Texte selbst weisen eine große Bandbreite an Narrativen und Topoi auf. Die Untersuchung der musikalischen Verehrung zeigt, welche wichtige Rolle Johannes von Nepomuk im Leben aller Bevölkerungsschichten einnahm.

Quellenverzeichnis

Primärquellen

Musikalien

Hofmann, Leopold: *Oratorium Sancti Joannis Nepomuceni*, A-Wgm III 15460 (Q 866).

Katholisches Gesangsbuch, auf allerhöchsten Befehl Ihrer k. k. apost. Majestät Marien Theresiens zum Druck befördert. Wien: Verlag der katechetischen Bibliothek [1776?].

Porpora, Nicola: *Ezio*, GB-Lam MS79.

Porpora, Nicola: „[Frà i tormenti, e frà le pene]“, A-Wgm VI 27738 (Q 3407).

Porpora, Nicola: *Il martirio di S. Gio. Nepomuceno*, A-Wn Mus. Hs. 19159/1–2.

Porpora, Nicola: *Oratorio S. Giovanni Nepomuceno*, A-Wn SA.68.C.9/1–2.

Porpora, Nicola: *S. Giovanni Nepomuceno*, D-B Mus. Ms. 17781.

Porpora, Nicola: *Siface*, B-Br Ms II 3972 Mus Fétis 2530.

Werner, Gregor Joseph: *Der Tod des heiligen Johannes Nepomuk*, A-Wgm III 17.704, H 28238.

Libretti

BEATO | JOANNI NEPOMUCENO | PRO PERENNITATE | DOMUS AUSTRIACAE | VOTA | GERMANIAE, I-Mb XM.+ 05.0022/18, I-Mb XM.+ 06.0015/02.

CANTICUM NOVUM, | NON NOVUM. | Das Lob GÖttes in seinen Heiligen. | Die Gedächtnuß | Der zu Rom 1729. den 19. Martii erfolgten | Heilig=Sprechung | Des wunderthätigen und grossen | Diener GÖttes | JOANNIS von NEPOMUCK. | Bey dessen | Auf der Wienerisch=hohen Brucken errichteten | Ehren=Kapell zu solemnisiren. | Anno 1730. in einem | ORATORIO | verfaßt von RADEMIN. | Und in die Music gesetzt | Von Herrn Georg Reuter dem Jüngeren | Ihro Röm. Kayserl. Majestät Cammer= Oraganisten. | Wienn / gedruckt bey Andreas Heyinger / Universitäts= Buchdruckern; A-Wn 791146-B.

Der | Liegend=obsiegende Held/ | Zu allgemeiner Freude | Der streitend= und triumphirenden Kirch. | An dem Tag der würlklichen | Heilig=Sprechung | Des

glorreichen Martyrers und sonderbahren Ehren=Beschützers | S. JOANNIS | von
 NEPOMUCK, | Bey dessen | Auf der Wienerisch=hohen Brucken erbaueten |
 Ehren=Gerüst | Den 16. Maji 1726 in einem ORATORIO | Vorgestellet | Von
 RADEMIN, | Und in die Music gesetzt | Von | Herrn Georg Reutter/ der Röm. Kays.
 Majest. Hof= und Cammer=Organisten / wie auch der Metropolitan- | St. Stephans
 Dom=Kirchen Cappell=Meistern. | Wienn / gedruckt bey Andreas Heyinger /
 Universitäts=Buchdr.; A-Wst A-5484.

Die Marter deß Heiligen | JOANNIS | NEPOMUCENI, | ORATORIUM, | Mit vier
 Stimmen / | Gesungen zu Brünn in der Fasten=zeit | des Jahres 1732. | Auf gnädigen
 Befehl | des Hochwürdigst=Hochgebohrenen Fürsten | und Herrn, Herrn |
 Wolfgangi, | Der Heil. Römischen Kirchen (Tit.) S. Mar- | celli Priester Cardinalens
 | Von Schrattenbach | Protectoris Germaniae, Bischoffens zu Ollmütz, Herzo- | gens
 / des Heil. Röm. Reichs Fürsten / und der Königl. Böhemi= | schen Capellen
 Graffens / wie auch der Röm. Kayser= und Königl. Catholi- | schen Maiest:
 wirklich geheimen Raths, x. x. | Die Poesie ist von H. Marchese di S. Christina. |
 Die Music aber von H. Nicola Porpora; I-Mb Racc.dram.5599.

GLORIOSUS | DE | MUNDO ET CRUDELITATE | TRIUMPHUS | DIVI MARTYRIS |
 JOANNIS | NEPOMUCENI | SACRAMENTALI SILENTIO | PARATUS. |
 ORATORIO MUSICO | In Ecclesia RR.PP, Carmelitarum Discal- | ceatorum
 Viennae die Junii Anno 1767. | hora 3. post meridiem exhibitus. | MODOS
 MUSICOS FIGURANTE | DOMINO LEOPOLDO HOFFMAN, | sacrae Caesareae
 Reginaeque Majestatis Aulae Musico. | Cum Permissu Superiorum. | Typis
 Francisci Andreae Kirchberger, Univ. Typoraphi; A-Wst A-83983.

IL | MARTIRIO | DI | S. GIOVANNI | NEPOMUCENO | *COMPONIMENTO PER*
MUSICA | FATTO CANTARE | Al Pont' alto l'anno 1731. | *DEDICATO ALLA* |
 SAC. CES. CATT. E REAL MAESTA | DI | CARLO VI. | IMPERADORE | DE'
 ROMANI | SEMPRE AUGUSTO. | Le Poesia è del Sig. Abbate Gio. Claudio
 Pasquini, trà gli Arcadi Tri- | geno Migonitidio in attual servizio di S. M. Ces., e
 Catt. | La Musica è del Sig. Giorgio Reutter, il Giovane, Compositore di Ca- | mera
 di S. M. Ces., e Catt. | VIENNA, appresso Gio. Pietro Van Ghelen, Stampatore di
 Corte die | Sua Maestà Cesarea, e Cattolica.; A-Wn 25221-B.

IL | MORTO REDIVIVO | OUVERO | SANT' ANTONIO | CHE RISUSCITA IL
MORTO | PER LIBERARE IL PADRE. | ORATORIO PER MUSICA |
DEDICATO | All' Altezza Reverendissima di Monsignor | FRANCESCO |
ANTONIO, | Arcivescovo, e Principe di Salisburgo, | Legato Nato, della S. Sede
Appostolica Pri- | mate della Germania, Principe d'Harrach&c&c. | DAL SIGNOR |
Marchese Castore Montalbano, Bolognese Ac- | cademico Arcade, e Gelato, e
Professore d' Architettura Militare nel celebre Instituto delle Scienze di Bologna.
| POSTO IN MUSICA | Dal Sig. Antonio Caldara, Vice-Meastro di Cappella di |
Sua Maestà Ces. e Cattolica. | SALISBURGO, Appresso gli Eredi di Giouanbi
Gioseppe Mayr, Stampatore di Corte. 1726; A-Wn 25233-B.

JOANNES IN EODEM | Das ist: | Der im Leben und Todt unveränder= | lich= beständige
Liebhaber Gottes | und der Kirchen | Heiliger | JOANNES | von NEPOMUCK. |
Dessen | Den 16. May 1728. einfallendes Kirchen=Fest | Bey der auf der
Wienerisch=Brucken | Neu=errichteten Ehren=Capell | zu solemnisiren | In einem
ORATORIO vorgestellt | von RADEMIN, | Und in die Music gesetzt | Von Herrn
Georg Reuter/ | Der Röm. Kayserl. Majestät Hof= und Cammer=Orga- | nisten/ wie
auch der Metropolitan-St. Stephans Dom= | Kirchen/ Capellmeistern. | Wienn/
gedruckt bey Andreas Heyinger/ Universitäts= Buchdruckern.; A-Wst A 5472.

POESIE | SACRE | DRAMMATICHE | DI | APOSTOLO ZENO | Istorico e Poeta Casero,
| CANTATE NELLA IMPERIAL CAPPELLA | DI VIENNA. | IN VENEZIA. |
PRESSO CRISTOFORO ZANE, | MDCCXXXV. | CON LICENZA DE
SUPERIORI, E PRIVILEGIO.; A-Wn 78.B.7.

Schweigendes | ORACULUM. | Oder | Die wohl=redende | Verschwiegenheit. | Des |
Glorreichen Martyrers / und Wunderthätigen | Ehren=Beschützers | S. JOANNIS |
von NEPOMUCK, | Dessen | Den 16. May / Anno 1727. einfallendes |
Kirchen=Fest | zu beehren. | In einem ORATORIO verfast | Von RADEMIN, | Und
in die Music übersetzt | Von Herrn Georg Reutter / des Röm. Kays. | Maj. Hof=und
Cammer=Oraganisten. / wie auch der Metro- | politan-St. Stephans Dom=Kirchen
Capellmeistern. | Wienn / gedruckt bey Andreas Heyinger / Universit. Buchdr; A-
Wst A 5499.

Historische Zeitschriften

Gazzetta di Napoli, Nr. 22, 2. Juni 1711.

Wienerisches Diarium, Nr. 41, 22. Mai 1723, (verfügbar unter: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17230522&zoom=33>, Zugriff: 01.09.23).

Wienerisches Diarium, Nr. 74, 15. September 1725, (verfügbar unter: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17250915&zoom=33>, Zugriff: 01.09.23).

Wienerisches Diarium, Nr. 40, 18. Mai 1729, (verfügbar unter: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17290518&zoom=33>, Zugriff: 01.09.23).

Wienerisches Diarium, Nr. 94, 25. November 1730, (verfügbar unter: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17301125&zoom=33>, Zugriff: 01.09.23).

Sekundärliteratur

Abbado, Elena: „*La Celeste guida*“ *La fortuna dell’oratorio musicale a Firenze nel Sei e Settecento*, Dissertazione Università degli studi di Firenze 2014.

Bacciagaluppi, Claudio: „The Circulation of Sacred Music from Habsburg Naples (1707–1734)“, in: Erhardt, Tassilo (Hrsg.), *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570–1770*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2013 (Österreichische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse 824; Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 29), S. 317–326.

Badley, Allan: „Two Martyrdoms of St. Johann Nepomuk: Recovering Leopold Hofmann’s Musikalisches Oratorio“, in: Drake, Warren (Hrsg.), *Liber Amicorum John Steele – A Musicological Tribute*, Stuyvesant: Pendragon 1997, S. 415–432.

Bobková-Valentová, Kateřina: „Das Bild des Herrschers auf der Jesuitenbühne“, in: Cemus, Petronilla / Cemus, Richard (Hrsg.), *Bohemia Jesuitica 1556–2006*. Tomus 2, Prag: Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum 2010, S. 925–934.

Bobková-Valentová, Kateřina / Bočková, Alena / Jacková, Magdaléna / Bažil, Martin / Pauerová, Eva / Zdichynec, Jan / Žalud, Zdeněk (Hrsg.): *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách*, Prag: Academia 2015 (Theatrum Neolatinum 1).

- Bočková, Alena / Zdichynec, Jan: „Der Heilige Nepomuk auf der Jesuitenbühne – ein Editionsprojekt“, in: Cemus, Petronilla / Cemus, Richard (Hrsg.), *Bohemia Jesuitica 1556–2006*. Tomus 2, Prag: Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum 2010, S. 947–962.
- Coreth, Anna: *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*, zweite, erweiterte Auflage, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1982 (Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde).
- Croll, Gerhard: „Zu Antonio Caldaras Oratorium ‚S. Giovanni Nepomuceno‘“, in: Harb, Karl / Hartinger, Albert F. (Hrsg.), *Antonio Caldara und Salzburg. Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte des Spätbarock*, Salzburg: Gattermair 1981 (Jahresschrift 1981 der Salzburger Bachgesellschaft), S. 9–10.
- Eder, Alois: „Johannes von Nepomuk und der habsburgische Absolutismus“, in: Neuhardt, Johannes (Hrsg.), *Johannes von Nepomuk. Ein Text-Bild-Band*, Graz / Wien / Köln: Styria 1979, S. 52–57.
- Freemanová, Michaela: „The librettos of the Italian oratorios performed in the Bohemian lands in the 18th century“, in: *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), S. 231–244.
- Glüxam, Dagmar: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Tutzing: Hans Schneider 2006 (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentationen 32).
- Griffin, Thomas: *Musical References in the Gazzetta di Napoli 1681–1725*, Berkeley: Fallen Leaf 1993 (Fallen Leaf Reference Books in Music 17).
- Hansberger, Joachim: „et in terra pax hominibus...: Zu den musikalischen Formen der Friedensbotschaft im Gloria. Hinweise auf Traditionszusammenhänge in der Messenkomposition des Barocks und der Klassik“, in: *Musik und Kirche* 64 (1994), S. 126–152.
- Hell, Helmut: *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. N. Porpora – L. Vinci – G. B. Pergolesi – L. Leo – N. Jommelli*, Tutzing: Schneider 1971 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 19).
- Herzogenberg, Johanna von: „Zur Geschichte der Verehrung des Johannes von Nepomuk bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts“, in: Neuhardt, Johannes (Hrsg.), *Johannes von Nepomuk. Ein Text-Bild-Band*, Graz / Wien / Köln: Styria 1979, S. 28–32.

- Herzogenberg, Johanna von / Paleczek, Raimund: „Johannes von Nepomuk“, in: Samerski, Stefan (Hrsg.), *Die Landespatrone der böhmischen Länder. Geschichte – Verehrung – Gegenwart*, Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2009, S. 109–122.
- Hilsch, Peter: „Johannes Hus. Leben“, in: Samerski, Stefan (Hrsg.), *Die Landespatrone der böhmischen Länder. Geschichte – Verehrung – Gegenwart*, Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2009, S. 275–286.
- Hintermaier, Ernst: „Leben und Werk Antonio Caldaras (um 1670–1736)“, in: Harb, Karl / Hartinger, Albert F. (Hrsg.), *Antonio Caldara und Salzburg. Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte des Spätbarock*, Salzburg: Gattermair 1981 (Jahresschrift 1981 der Salzburger Bachgesellschaft), S. 5–8.
- Hocker, Ramona: „*Ars canendi und ars oratoria*. Strategien und Thematisierung des hl. Johannes von Nepomuk in den Oratorien von Nicola Porpora und Antonio Caldara“, in: Hocker, Ramona / Telesko, Werner (Hrsg.), *Johannes von Nepomuk. Kult – Künste – Kommunikation*, Wien: Hollitzer 2023, S. 59–76.
- Hocker, Ramona / Schwob, Rainer J.: „Zum vorliegenden Band“, in: Dies. (Hrsg.), *Johann Joseph Fux Missa Sancti Joannis Nepomucensis K 34a*, Wien: Hollitzer 2016 (Johann Joseph Fux Werke Serie A: Kirchenmusik; Reihe I: Messe, Requiem; Band 1), S. XI–XXV.
- Horak, Karl: „Nepomuk-Lieder aus der Kremnitzer Sprachinsel“, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 19 (1974), S. 75–107.
- Hugo, Robert: *Gunther Jacob OSB (1685–1734), život a dílo*, Disertační práce Masarykova Univerzita 2017.
- Hunger, Christian: *Antonio Caldara. Oratorio di San Giovanni Nepomuceno*, Diplomarbeit Universität Salzburg 1984.
- Jonášova, Milada: „Die starke Resonanz von Caldaras Werken in Böhmen“, in: Jonášova, Milada / Volek, Tomislav (Hrsg.), *Antonio Caldara nel suo tempo*, Prag: Società Mozartiana della Repubblica Ceca 2017 (L'opera italiana nei territori boemi durante il settecento II), S. 125–137.
- Kapner, Gerhard: „Wiener Quellen zur politischen Motivation des Nepomukkults“, in: *Wiener Geschichtsblätter* 26/4 (1971), S. 241–243.

- Kapner, Gerhard: *Barocker Heiligenkult in Wien und seine Träger*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1978 (Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde).
- Kapsa, Václav: „Zwei der Klangwelten des Kultes um den Hl. Johannes von Nepomuk in Prag“, in: Hocker, Ramona / Telesko, Werner (Hrsg.), *Johannes von Nepomuk. Kult – Künste – Kommunikation*, Wien: Hollitzer 2023, S. 305–322.
- Kendrick, Robert L.: „Singing the Silent Tongue. Italian Oratorios for John Nepomuk“, in: Eybl, Franz M. (Hrsg.), *Via Wien. Musik, Literatur und Aufklärungskultur im europäischen Austausch*, Bochum: Dr. Dieter Winkler 2017 (Das Achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des Achtzehnten Jahrhunderts 31), S. 49–63.
- Kirkendale, Ursula: *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*, überarbeitet und übersetzt von Warren Kirkendale, Florenz: Leo S. Olschki 2007 (Historiae musicae cultores CXIV).
- Klíma, Stanislav: „Musica navalis Šimona Brixio“, in: *Hudební rozhledy* 46 (1993), S. 334–335.
- Kostílková, Marie: „Der St. Veit-Chor im geschichtlichen Überblick“, in: Štefan, Jiří, *Ecclesia metropolitana Pragensis catalogus collectionis operum artis musicae*, Prag: Supraphon 1983 (Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquioris catalogorum series 4/1), S. 45–67.
- Kovács, Elisabeth: „Die Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk am habsburgischen Hof und in der Reichs- und Residenzhauptstadt Wien im 18. Jahrhundert“, in: Neuhardt, Johannes (Hrsg.), *Johannes von Nepomuk. Ein Text-Bild-Band*, Graz / Wien / Köln: Styria 1979, S. 69–85.
- Lang, Paul Henry: „Review of a recording of Caldara’s *Missa sanctificationis Sancti Joanni Nepomuceni*“, in: *Musical Quarterly* 52 (1966), S. 391–394.
- Lasfargues, Yves: „Die Verehrung des Heiligen Johannes von Nepomuk jenseits der Grenzen des Heiligen Römischen Reichs“, in: Matsche, Franz (Hrsg.), *Johannes von Nepomuk*, Passau: Passavia 1971, S. 107–130.
- Linsboth, Stefanie: „Denkmäler zu Ehren des Johannes von Nepomuk in Ober- und Niederösterreich“, in: Telesko, Werner / Linsboth, Stefanie / Miesgang, Stephanie (Hrsg.), *Die Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk in Ostösterreich. Der*

Heiligenkult im Spannungsfeld von Frömmigkeitspraxis und Medialisierung,
St. Pölten: Institut für Landeskunde 2022 (Studien und Forschungen aus dem
Niederösterreichischen Institut für Landeskunde 78), S. 241–274.

Linsboth, Stefanie: „Die liturgische und außerliturgische Praxis der Verehrung des
Johannes von Nepomuk in Ostösterreich im 18. Jahrhundert“, in: Telesko, Werner /
Linsboth, Stefanie / Miesgang, Stephanie (Hrsg.), *Die Verehrung des hl. Johannes
von Nepomuk in Ostösterreich. Der Heiligenkult im Spannungsfeld von
Frömmigkeitspraxis und Medialisierung*, St. Pölten: Institut für Landeskunde 2022
(Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für
Landeskunde 78), S. 79–94.

Lorenz, Willy: „Der hl. Johannes von Nepomuk – ein Anti-Hus?“, in: Neuhardt, Johannes
(Hrsg.), *Johannes von Nepomuk. Ein Text-Bild-Band*, Graz / Wien / Köln: Styria
1979, S. 86–89.

Markmiller, Fritz: „Lieder zu Ehren des hl. Johann Nepomuk im Obermetzenseifener
Liederbuch (1750)“, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 36/37
(1988), S. 78–95.

Matsche, Franz (Hrsg.): *Johannes von Nepomuk*, Passau: Passavia 1971.

Matsche, Franz: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie,
Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, 1. Halbband, Berlin / New York:
de Gruyter 1981 (Beiträge zur Kunstgeschichte 16/1).

Mayeda, Akio: *Nicola Antonio Porpora als Instrumentalkomponist*, Dissertation
Universität Wien 1967.

Miesgang, Sabine: „Johannes von Nepomuk im frühneuzeitlichen Bruderschaftswesen“, in:
Telesko, Werner / Linsboth, Stefanie / Miesgang, Stephanie (Hrsg.), *Die Verehrung
des hl. Johannes von Nepomuk in Ostösterreich. Der Heiligenkult im
Spannungsfeld von Frömmigkeitspraxis und Medialisierung*, St. Pölten: Institut für
Landeskunde 2022 (Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen
Institut für Landeskunde 78), S. 60–66.

Motnik, Marko: „Oratorien am Wiener Theater nächst der Burg in der Ära Durazzo.
Repertoire, Interpreten und Interpretinnen, Verbreitungswege, Bearbeitungspraxis“,
in: Eybl, Martin / Hilscher, Elisabeth (Hrsg.), *Studien zur Musikwissenschaft* –

- Beihefte der Denkmäler zur Tonkunst in Österreich* 60, Wien: Hollitzer 2018, S. 45–125.
- Neuhardt, Johannes (Hrsg.): *Johannes von Nepomuk. Ein Text-Bild-Band*, Graz / Wien / Köln: Styria 1979.
- Novák, Vladimír: „Das Werk Šimon Brixis im Prager Musikleben in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: Reich, Wolfgang / Gattermann, Günter (Hrsg.), *Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995)*, Sankt Augustin: Academia 1997 (Deutsche Musik im Osten 12), S. 441–451.
- Novák, Vladimír: „*Fama Sancta* aneb Dostaveníčko pražských hudebníků“, in: Cemus, Petronilla / Cemus, Richard (Hrsg.), *Bohemia Jesuitica 1556–2006*. Tomus 2, Prag: Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum 2010, S. 1095–1103.
- Novák, Vladimír / Mašlanová, Ludmila: *Musicae navales Pragenses: Pražské loďní hudby 18. století—Studie, texty, analýzy*, Prag: Národní knihovna České Republiky 1993 (Varia de musica 4).
- Oppeker, Walpurga: „Johannes von Nepomuk-Bruderschaften in Österreich unter der Enns im Bereich der Bistümer Passau und Wien“, in: *Unsere Heimat. Zeitschrift für Landeskunde von Niederösterreich* 83 (2012), S. 151–198.
- Over, Berthold: „Ein Neapolitaner in Venedig: Nicola Porpora und die venezianischen Ospedali“, in: *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), S. 205–230.
- Perutková, Jana: „Zur Identifizierung der Questenbergischen Partituren in Wiener Musikarchiven“, in: *Hudební věda* 44 (2007), S. 5–32.
- Perutková, Jana: *František Antonín Miča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích*. Praha: Koniasch Latin 2011 (Clavis monumentorum musicorum Regni Bohemiae: Series S: 5).
- Perutková, Jana: *Der Glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Wien: Hollitzer 2015 (Don Juan Archiv Wien. Specula Spectacula 4).
- Perutková, Jana: „Anmerkungen zu Opernkompositionen von Antonio Caldara und anderen Wiener Komponisten auf der Jarmeritzer Bühne zur Zeit des Grafen Johann Adam von Questenberg“, in: Jonášová, Milada / Volek, Tomislav (Hrsg.),

- Antonio Caldara nel suo tempo*, Prag: Società Mozartiana della Repubblica Ceca 2017 (L'opera italiana nei territori boemi durante il settecento II), S. 139–155.
- Perutková, Jana: „Ein ‚wahrer Kirchen-Held‘. Die Performanz des heiligen Johannes von Nepomuk in Oratorien der Wiener Karmeliter Barfüßer (ca. 1744–1765)“, in: Hocker, Ramona / Telesko, Werner (Hrsg.), *Johannes von Nepomuk. Kult – Künste – Kommunikation*, Wien: Hollitzer 2023, S. 77–98.
- Pitarresi, Gaetano: „I *drammi sacri* di Nicola Porpora del periodo napoletano“, in: Maccavino, Niccolò (Hrsg.), *Nicola Porpora musicista europeo: Le corti, i teatri, i cantanti, i librettisti*, Reggio Calabria: Edizioni del Conservatorio di Musica F. Cilea 2011, S. 121–157.
- Polc, Jaroslav: „Die Heiligsprechung des Johannes von Nepomuk“, in: Neuhardt, Johannes (Hrsg.), *Johannes von Nepomuk. Ein Text-Bild-Band*, Graz / Wien / Köln: Styria 1979, S. 33–42.
- Rainer, Werner: „Fürsterzbischof Harrach und Antonio Caldara – eine Fernbeziehung“, in: Jonášová, Milada / Volek, Tomislav (Hrsg.), *Antonio Caldara nel suo tempo*, Prag: Società Mozartiana della Repubblica Ceca 2017 (L'opera italiana nei territori boemi durante il settecento II), S. 235–270.
- Rawson, Robert: „Musical Contexts and the Habsburg Rehabilitation of Czech Saints“, in: Erhardt, Tassilo (Hrsg.), *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570–1770*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2013 (Österreichische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse 824; Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 29), S. 265–276.
- Rudin, Bärbel / Scherl, Adolf: Art. „Heinrich RADEMIN“, in: Jakubcová, Alena / Pernerstorfer, Matthias H. (Hrsg.), *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, neu bearbeitete, deutschsprachige Ausgabe, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2013 (Theatergeschichte Österreichs. Band X: Donaumonarchie Heft 6), S. 540–545.
- Sallaberger, Hans: „Erzbischof Franz Anton Fürst Harrach (1709–1727)“, in: Harb, Karl / Hartinger, Albert F. (Hrsg.), *Antonio Caldara und Salzburg. Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte des Spätbarock*, Salzburg: Gattermair 1981 (Jahresschrift 1981 der Salzburger Bachgesellschaft), S. 17–21.

- Samerski, Stefan: „Hausheilige statt Staatspatrone. Der mißlungene Absolutismus in Österreichs Heiligenhimmel“, in: Mat’ a, Petr / Winkelbauer, Thomas (Hrsg.), *Die Habsburgermonarchie 1620–1740. Leistungen und Grenzen des Absolutismusparadigmas*, Stuttgart: Steiner 2006, S. 251–278.
- Samerski, Stefan: „Wenzel“, in: Ders. (Hrsg.), *Die Landespatrone der böhmischen Länder. Geschichte – Verehrung – Gegenwart*, Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2009, S. 243–262.
- Scheitler, Irmgard: *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 2005 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 12).
- Schmidt, Leopold: „Niederösterreichische Flugblattlieder“, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 6 (1938), S. 104–163.
- Schmidt, Leopold: *Volksgesang und Volkslied. Proben und Probleme*, Berlin: Erich Schmidt 1970.
- Schroubek, Georg R.: „Volksfrömmigkeit und Brauch“, in: Seibt, Ferdinand (Hrsg.), *Bohemia Sacra. Das Christentum in Böhmen 973–1973*, Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1974, S. 455–464.
- Šebek, Jaroslav: „Johannes Hus. Verehrungsgeschichte“, in: Samerski, Stefan (Hrsg.), *Die Landespatrone der böhmischen Länder. Geschichte – Verehrung – Gegenwart*, Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2009, S. 287–296.
- Sehnal, Jiří: „Das mährische Musikleben in der Zeit Antonio Caldaras“, in: Pritchard, Brian W. (Hrsg.), *Antonio Caldara. Essays on his life and times*, Aldershot: Scolar Press 1987, S. 247–276.
- Seibt, Ferdinand: „Johannes von Nepomuk – ein schweigender Märtyrer“, in: Matsche, Franz (Hrsg.), *Johannes von Nepomuk*, Passau: Passavia 1971, S. 16–24.
- Seibt, Ferdinand: „Johannes von Nepomuk und die Krise seiner Zeit“, in: Neuhardt, Johannes (Hrsg.), *Johannes von Nepomuk. Ein Text-Bild-Band*, Graz / Wien / Köln: Styria 1979, S. 13–27.
- Seifert, Herbert: „Die Prager Jesuitendramen zur Zeit Zelenkas“, in: Reich, Wolfgang / Gattermann, Günter (Hrsg.), *Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der*

2. *Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995)*, Sankt Augustin: Academia 1997 (Deutsche Musik im Osten 12), S. 391–396.
- Seifert, Herbert: „Das Sepolcro. Ein Spezifikum der Kaiserlichen Hofkapelle“, in: Ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. v. Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014, S. 783–790.
- Seifert, Herbert: „Die komponierenden Kaiser. Ferdinand III., Leopold I. und ihre Musiker“, in: Ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. v. Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014, S. 665–673.
- Slavický, Tomáš: „Litaniae de Sancto Joanne Nepomuceno a jejíich nejstrší českojazyčná zhudebnění“, in: *Hudební věda* 36 (1999), S. 76–84.
- Spáčilová, Jana: „Das ‚Oratorio di S. Giovanni Nepomoceno‘ von Antonio Caldara im Kontext der Nepomuk-Oratorien in den 1720er Jahren des 18. Jahrhunderts“, in: *Musicologica Austriaca* 28 (2010), S. 145–160.
- Spáčilová, Jana: „Nové poznatky k hudbě na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha“, in: *Musicologica Brunensia* 45 (2010), S. 189–206.
- Spáčilová, Jana: „Unbekannte Brünner Oratorien Neapolitanischer Komponisten vor 1740“, in: *Musicologica Brunensia* 49 (2014), S. 137–161.
- Spáčilová, Jana: *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*, Olmütz: Univerzita Palackého 2018.
- Spáčilová, Jana: „*Il Martirio di S. Giovanni Nepomuceno* by Nicola Porpora (Brno 1732). Genesis, Production, Context“, in: Hocker, Ramona / Telesko, Werner (Hrsg.), *Johannes von Nepomuk. Kult – Künste – Kommunikation*, Wien: Hollitzer 2023, S. 99–115.
- Strakerlová, Iva: *Nicola Porpora a jeho oratorium „Il Martirio di S. Giovanni Nepomuceno“ (Brno 1732)*, Bachelorarbeit, Univerzita Palackého v Olomouci 2017.
- Strohm, Reinhard: „The Neapolitans in Venice“, in: Fenlon, Iain / Carter, Tim (Hrsg.), *Conche soavitá. Studies in Italian opera, song, and dance, 1580–1740*, Oxford: Claredon 1995, S. 249–274.

- Telesko, Werner: „Johannes von Nepomuk-Säulen und der Heilige im Kontext von Marien- und Dreifaltigkeitssäulen“, in: Telesko, Werner / Linsboth, Stefanie / Miesgang, Stephanie (Hrsg.), *Die Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk in Ostösterreich. Der Heiligenkult im Spannungsfeld von Frömmigkeitspraxis und Medialisierung*, St. Pölten: Institut für Landeskunde 2022 (Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde 78), S. 314–320.
- Velek, Viktor: „Die musikalische Wenzelstradition in den Jahren 1619–1740“, in: Erhardt, Tassilo (Hrsg.), *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570–1770*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2013 (Österreichische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse 824; Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 29), S. 277–284.
- Walker, Frank: „A Chronology of the Life and Works of Nicola Porpora“, in: *Italian Studies* 6 (1951), S. 29–62.
- White, Harry: „The Sepolcro Oratorios of Fux: An Assessment“, in: Ders. (Hrsg.), *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, Cambridge: Scholar 1992, S. 164–230.
- Winkler-Klement, Susanne: „Gregor Joseph Werners Oratorien und Messen – zwei Beiträge zum Werner-Werkverzeichnis“, in: Czernin, Martin (Hrsg.), *Gregor Joseph Werner (1693–1766). Aspekte seines Lebens*, Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 164), S. 483–489.

Online-Quellen

- Aresi, Stefano: Art. „Porpora, Nicola, Antonio Giacinto“ (2005), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28639>, Zugriff: 23.07.23.
- British Museum: „Duca Annibale Marchese“, in: *The British Museum*, <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG190794>, Zugriff: 23.07.23.
- Fastl, Christian: Art. „Orsler (Orschler, Orßler, Orschel), Familie?“ (2018), in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001dbff>, Zugriff: 23.07.23.

- Haid, Gerlinde: Art. „Litanei“ (2004), in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d7c8>, Zugriff: 23.07.23.
- Harrandt, Andrea: Art. „Eberlin, Familie“ (2002), in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x00020980>, Zugriff: 23.07.23.
- Hilscher, Elisabeth Theresia: Art. „Neapel (deutsch für italienisch Napoli)“ (2004), in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001dae6>, Zugriff: 23.07.23.
- Hilscher, Elisabeth Theresia: Art. „Biber, Familie“ (2021), in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001f884>, Zugriff: 23.07.2023.
- „Historie Schrattenbachova paláce“, in: *Knihovna Jiřího Mahene v Brně*, <https://www.kjm.cz/historie-schrattenbachova-palace>, Zugriff: 23.07.23.
- Hochradner, Thomas: Art. „Fux, Johann Joseph“ (2018), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49479>, Zugriff: 23.07.23.
- „Kostel sv. Jana Křtitele“, in: *Město Kroměříž*, <https://www.mesto-kromeriz.cz/o-meste/pamatkove-objekty/kostel-sv-jana-krтитеle/>, Zugriff: 23.07.23.
- Krabina, Bernhard: Art. „Theatinerkloster“ (2021), in: *Wien Geschichte Wiki*, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Theatinerkloster>, Zugriff: 23.07.23.
- Lindner, Theodor: Art. „Wenzel“ (1896), in: *Deutsch Biographie*, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118631349.html>, Zugriff: 01.09.23
- Markstrom, Kurt / Robinson, Michael: Art. „Porpora, Nicola“ (2001), in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51062>, Zugriff: 23.07.23.
- Novák, Vladimír: Art. „Brix, František. Biographie“ (2000), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49563>, Zugriff: 06.06.2023.
- Novák, Vladimír: Art. „Brix, Šimon“ (2000), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45941>, Zugriff: 23.07.23.
- Peball, Kurt: Art. „Khevenhüller, von“ (1977), in: *Deutsche Biographie*, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118722174.html#ndbcontent>, Zugriff: 23.07.23.

- Rausch, Alexander: Art. „Werner, Familie“ (2006), in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x00022101>, Zugriff: 23.07.23.
- Schmale, Wolfgang: „Kulturtransfer“ (2012), in: *Europäische Geschichte Online*, <http://ieg-ego.eu/de/threads/theorien-und-methoden/kulturtransfer/wolfgang-schmale-kulturtransfer>, Zugriff: 23.07.23.
- Schindler, Otto G.: Art. „Rademin, Heinrich“ (2005), in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001de85>, Zugriff: 23.07.2023.
- Schlütter-Schindler, Gabriele: Art. „Sophie von Wittelsbach“ (2010), in: *Neue Deutsche Biographie*, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd137989024.html#ndbcontent>, Zugriff: 23.07.23.
- Unterguggenberger, Samuel: Art. „Johannes-Nepomuk-Kapelle (2, Obere Donaustraße)“ (2022), in: *Wien Geschichte Wiki*, [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Johannes-Nepomuk-Kapelle_\(2,_Obere_Donaustraße\)](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Johannes-Nepomuk-Kapelle_(2,_Obere_Donaustra%C3%9Fe)), Zugriff: 23.07.23.
- Unterguggenberger, Samuel: Art. „Thomas Ebendorfer“ (2023), in: *Wien Geschichte Wiki*, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Thomas_Ebendorfer, Zugriff: 01.09.23.

Unveröffentlichte Literatur

- Abbado, Elena: „John of Nepomuk oratorios in Italy (1724-1767): topics, sources and contexts“, Vortragsmanuskript zur Tagung *Johannes von Nepomuk. Kult – Künste – Kommunikation*, 9.–11. Juni 2021 [ungedruckt, von der Autorin zur Verfügung gestellt].
- Guschelbauer, Matthias: *Die jährlichen Oratorien-Aufführungen zu Ehren des Heiligen Johann Nepomuk auf der Hohen Brücke in Wien 1725–1728*, Seminararbeit Universität Wien 2021 [ungedruckt, vom Autor zur Verfügung gestellt].
- Hilscher, Elisabeth Theresia: „Zwischen Himmel und Hölle. Kardinaltugenden und Todsünden in Wiener Oratorientexten des 18. Jahrhunderts“, in: *Musicologia Brunensia* 58 (2023), S. [1–16] [im Druck, von der Autorin zur Verfügung gestellt].
- Noe, Alfred / Noe, Christine: *Textrevision und Übersetzung von Il Martirio di S. Giovanni Nepomuceno* [unveröffentlichtes Typoskript, von den Autor:innen zur Verfügung gestellt].

Quass, Raphaela: *Kirchenlieder und geistliche Volkslieder zu Ehren des heiligen Johann Nepomuk*, Seminararbeit Universität Wien 2021 [ungedruckt, von der Autorin zur Verfügung gestellt].

Zusammenfassung

Die ursprünglich von Prag ausgehende Verehrung des Heiligen Johannes von Nepomuk breitete sich rasch in der Habsburgermonarchie aus und erreichte im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Verantwortlich dafür waren verschiedene Entwicklungen, die bereits unmittelbar nach Nepomuks Tod 1393 begannen. Er war in allen Gesellschaftsschichten beliebt und wurde in unterschiedlichen Kontexten, beispielsweise als Beschützer des Beichtgeheimnisses im Sinne des Katholizismus', instrumentalisiert.

Ziel der Arbeit ist es, einerseits die Kontexte zu verstehen, in denen musikalische Nepomuk-Verehrung eingebettet war und andererseits zu analysieren, wie Johannes von Nepomuk musikalisch verarbeitet wurde. Zahlreiche Festivitäten wurden zu Nepomuks Ehren abgehalten und Musik spielte dabei eine wichtige Rolle. Veranstaltet wurden diese entweder von Bruderschaften oder Ordensangehörigen, meist unter freiem Himmel und mit öffentlicher Beteiligung. Besonders in den Jahren rund um die Heiligsprechung 1729 wurden viele Oratorien aufgeführt. Die Oratorien von Nicola Porpora, Antonio Caldara und dem Librettisten Heinrich Rademin wurden in den Jahren rund um die Heiligsprechung Nepomuks 1729 aufgeführt und nehmen einen Schwerpunkt dieser Arbeit ein.

Abstract

The veneration of Saint John of Nepomuk quickly spread from Bohemia throughout the Habsburg monarchy, reaching its peak in the 18th century. This stemmed from a series of societal and geopolitical developments, following shortly after the murder of Nepomuk in 1393. Given these, he became very popular across all societal classes and was utilised for various political and religious purposes; for example, as the patron of the confessional secret and a popular figure in Bohemia, the catholic church promoted him in an attempt to maintain their religion's influence in the region.

Numerous festivities were held in his honour in which music played an important role. They were organised by Nepomuk-fraternities and secular orders, often as open-air events, so that it was easily accessible to the public. This thesis explores the contexts in which Nepomuk was venerated musically and analyses how this was manifested within music. The oratorios of Nicola Porpora, Antonio Caldara and the librettist Heinrich Rademin were performed in the years surrounding his canonisation and therefore constitute the main focus of this thesis.