

## Zu Rosetti spätem Chorwerken *Jesus in Gethsemane* und *Halleluja*

In der Geschichte von Oratorium und geistlicher Kantate im 18. Jahrhundert nimmt der Mecklenburg-Schweriner Hof eine herausragende Stellung ein. Eine zentrale Rolle spielte dabei Herzog Friedrich (1717-1785, reg. seit 1756), genannt »der Fromme«, dem eine besondere Vorliebe für geistliche Musik und eine ebenso ausgeprägte Abneigung gegen das Theater nachgesagt wird. Friedrich duldete bei Hofe keine weltliche Vokalmusik, ließ aber nach Pariser Vorbild regelmäßig geistliche Konzerte (*«Concerts spirituels»*) abhalten, die er auch dem gebildeten Bürgertum zugänglich machte. Der dadurch entstandene große Bedarf an neuen geistlichen Werken wurde in erster Linie durch die Hofmusiker gedeckt, beginnend mit Adolph Carl Kuntzen (1720-1781), dessen kurzes Wirken noch in die Zeit vor Friedrichs Regierungsantritt fällt, bis hin zu Johann Wilhelm Hertel (1727-1789) und Carl August Friedrich Westenholz (1736-1789). Kompositionsaufträge ergingen aber auch an auswärtige Musiker, unter ihnen der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius (1714-1785) sowie die Hofkapellmeister Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) aus Dresden, Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) aus Berlin und Ernst Wilhelm Wolf (1735-1792) aus Weimar. Friedrichs Neffe und Nachfolger, Herzog Friedrich Franz I. (1756-1837, reg. seit 1785), war wie sein Onkel der Musik sehr zugetan. Er verfügte zwar eine Liberalisierung des musikalischen »Klimas« bei Hofe (Opern- und Theateraufführungen waren nun wieder erlaubt), der besonderen Pflege von Oratorium und Kantate tat dies aber keinen Abbruch. 1786 konnte man in der Vorrede zu der in Hamburg erschienenen Druckausgabe der »Religiösen Oden und Lieder« von Johann Abraham

Peter Schulz (1747-1800) über das »beglückte Ludwigslust« lesen, dass dort »insonderheit die religiöse Musik ihren berühmtesten Wohnsitz hat.«

Als der katholische Böhme Rosetti im Sommer 1789 vom gleichfalls katholischen Hof im schwäbischen Wollenstein als Nachfolger des verstorbenen Kapellmeisters Westenholz ins protestantische Ludwigslust wechselte, wohin der Schweriner Hof 1767 verlegt worden war, hatte er neben einem umfangreichen instrumentalmusikalischen Schaffen (über 40 Sinfonien, etwa sechs Dutzend Solokonzerte, zahlreiche Harmonie- und Kammermusiken) auch ein ansehnliches geistliches Vokalwerk vorzuweisen, das vor allem Kompositionen für die katholische Liturgie aber auch das Passionsoratorium *Der sterbende Jesus* (1785) umfasste. In den ihm verbleibenden drei Jahren - Rosetti starb bereits im Juni 1792 - entstand nur noch wenig Instrumentalmusik. Hingegen komponierte er eine ganze Reihe geistlicher Werke, die allesamt der Ludwigsluster Tradition verpflichtet sind.

Rosetti wurde 1750 im nordböhmischem Leitmeritz geboren. Ursprünglich dazu bestimmt, Priester zu werden, erhielt er seine musikalische Ausbildung wahrscheinlich bei den Jesuiten. Ende 1773 trat er als Kontrabassist in die Dienste des Fürsten Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein (1748-1802, reg. seit 1773) im Nördlinger Ries, dessen fernab der Musikmetropolen ins Leben gerufene Hofkapelle von zeitgenössischen Kommentatoren schon bald nach ihrer Gründung mit hohem Lob bedacht wurde und dem jungen Rosetti ein geradezu ideales Experimentierfeld bot, um sich als Komponist zu erproben. Bereits Ende der 1770er Jahre hatte er sich als solcher einen guten Namen gemacht. Seit 1781 waren seine Orchesterwerke fester Bestandteil des Pariser *Concert spirituel*. Im Oktober desselben Jahres ermöglichte ihm Fürst Kraft Ernst eine mehrmona-

tige Reise in die französische Hauptstadt, die ihm vielfältige musikalische Eindrücke vermittelte und wertvolle Kontakte zu Musikverlagen, denen in der Folge zahlreiche Druckausgaben seiner Werke zu danken sein sollten. Mitte 1785 machte ihn Fürst Kraft Ernst zum Kapellmeister. Seit 1786 standen Rosettis Werke auch auf den Programmen der großen Londoner Konzerte. Sein Ansehen als Komponist war binnen kurzer Zeit in einem Maße gewachsen, dass Charles Burney ihn im Jahr seines Übertritts an den Ludwigslust Hof in einem Atemzug mit Haydn und Mozart nennen konnte.

Anders als in Wallerstein verfügte Rosetti in Ludwigslust neben einem guten Orchester auch über ein leistungsfähiges Vokalensemble, für das die Aufführung großer und anspruchsvoller Chorwerke der Normalfall war. Für diese Ensembles schrieb er Anfang 1790 seine zweite Passionsmusik, *Jesus in Gethsemane*. Das von dem evangelischen Pfarrer Heinrich Julius Tode (1733–1797) stammende Libretto war nicht eigens für Rosetti entstanden, sondern lag bereits Kompositionen von Hertel (1780) und Ernst Wilhelm Wolf (1789) zugrunde. Ursprünglich gehörte es zu einer auf sieben Teile angelegten Passionsdichtung, von denen Hertel insgesamt vier vertonte. Schon als Student hatte Tode derartige Libretti verfasst. Später ermutigte ihn Herzog Friedrich ausdrücklich zur Abfassung solcher Texte, so dass ab 1777 die meisten geistlichen Musiken am Ludwigslust Hof auf Dichtungen Todes entstanden. Erstmals aufgeführt wurde Rosettis *Jesus in Gethsemane* in der Ludwigslust Hofkirche in der Passionszeit des Jahres 1790, wahrscheinlich – wie auch bei Folgeaufführungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts – am Palmsonntag (28. März).

Gattungsgeschichtlich steht das Werk in der Tradition des deutschen Oratoriums, wie es sich ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluss der

literarischen Strömung der Empfindsamkeit etabliert hatte. Die dramatische Erzählform des barocken Oratoriums ist hier einem lyrisch-besinnlichen Text gewichen, in dem die Vertrautheit des Hörers mit den biblischen Ereignissen vorausgesetzt und das Geschehen nicht mehr im Einzelnen nacherzählt wird; statt dessen stellt das Libretto die Empfindungen der handelnden Personen in den Vordergrund. Auch werden den Solostimmen nicht mehr konsequent bestimmte Personen der Handlung konkret zugeordnet. Die Dramatik der biblischen Ereignisse erscheint auf diese Weise gemildert, der Hörer soll in eine unmittelbare, gefühlsmäßige Beziehung zum Text versetzt werden. Der neue Stil wurde erstmals 1774 in dem Artikel »Oratorium« in Johann Georg Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« ausführlich erörtert: »Oratorium. – Ein mit Musik aufgeführtes geistliches, aber durchaus lyrisches und kurzes Drama, zum gottesdienstlichen Gebrauch bey hohen Feiertagen. Die Benennung des lyrischen Drama zeigt an, daß hier sich keine allmählig entwickelnde Handlung [...] statt habe, wie in dem für das Schauspiel verfertigten Drama. Das Oratorium nimmt verschiedene Personen an, die von einem erhabenen Gegenstand der Religion, dessen Feyer begangen wird, stark gerührt werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereinigt auf eine sehr nachdrückliche Weise äußern. Die Absicht dieses Dramas ist, die Herzen der Zuhörer mit ähnlichen Empfindungen zu durchdringen.« Als Musterbeispiel eines solchen librettos zitiert der Artikel Karl Wilhelm Ramlers (1725–1798) Dichtung *Der Tod Jesu* von 1754. Dieser Text wurde verschiedentlich in Musik gesetzt, so von Georg Philipp Telemann und Johann Christoph Friedrich Bach; am bekanntesten wurde er in der Vertonung von Karl Heinrich Graun (1703/04–1759), dessen Werk 1755 in Berlin seine erste Aufführung erlebte. In der Folgezeit

entstanden zahlreiche deutsche Oratorien, darunter auch die Werke von Hertel und Westenholz sowie die beiden Gattungsbeträge von Rosetti, die alle mehr oder weniger von Ramlers Text beeinflusst sind. Terminologisch sind in diesen relativ kurzen und lyrischen Kompositionen die Unterschiede zwischen Oratorium und Kantate (wie bereits Grauns *Tod Jesu* im Original bezeichnet ist) vielfach aufgehoben. Das in der Landesbibliothek Schwerin erhaltene Stimmenmaterial der Uraufführung von *Jesus in Gethsemane* enthält überhaupt keine Gattungsbezeichnung.

Rosettis *Halleluja* entstand 1791. Der Librettist war wiederum Tode, wobei er den Text diesmal wohl eigens für Rosetti schrieb. Auch dieses Werk steht, bezogen auf den Inhalt der Dichtung, in einer speziellen Gattungstradition, der u. a. das *Heilig* von Carl Philipp Emanuel Bach (1776), *Groß ist der Herr* von Friedrich Wilhelm Rust (1791) sowie Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens *Halleluja der Schöpfung* (1796/97) und seine *Hymne auf Gott* (1800) zugehören. Wahrscheinlich wurde die Kantate noch im Jahr ihrer Entstehung uraufgeführt. Ein in der Mecklenburgischen Landesbibliothek erhaltenes gedrucktes Textheft trägt zwar das Erscheinungsjahr 1794, doch dürfte es sich hierbei um einen Nachdruck für eine spätere Folgeaufführung handeln, da auf dem Titelblatt der Librettist, obwohl 1794 längst als Schweriner Superintendent und Domprediger in Amt und Würden, noch als »Prediger zu Pritziere firmiert und der Komponist auch zwei Jahre nach seinem Tod noch als »Herzogl. Mecklenb. Schwer. Capellmeister« bezeichnet wird.

Trotz tendenziell unterschiedlicher Gattungszugehörigkeit weisen Rosettis *Jesus in Gethsemane* und sein *Halleluja* doch eine Reihe von Gemeinsamkeiten auf. Text und Musik präsentieren sich durchaus ähnlich, wengleich dem *Halleluja* naturgemäß die zentrale Lei-

densfigur Jesu fehlt und dementsprechend Gott im Mittelpunkt der Betrachtung steht. Dabei war die unterschiedliche Konfession von Librettist und Komponist von offenbar nachrangiger Bedeutung. 1785, während seiner Wallersteiner Zeit, hatte Rosetti mit dem Sterbenden Jesus ja schon einmal eine Passionsdichtung vertont, die den Beifall seines katholischen Fürsten fand, obwohl ihr Text von dem literarisch ambitionierteren protestantischen Wallersteiner Hofarchivar Zinkernagel stammte, der übrigens auch einige Semester Theologie studiert hatte. Die Beispiele lassen unschwer erkennen, »wie durchlässig die konfessionellen Grenzen in der Oratorienkomposition geworden waren. Die eigentliche Erklärung dafür aber ergibt sich aus dem besonderen Charakter aller dieser Texte selbst: Sie vermeiden, nicht nur beim Dichter Tode, sondern durchweg oder doch ganz weitgehend irgendwelche dogmatischen Aussagen, selbst dort, wo sie direkte Bibel-Zitate oder doch an die Bibel angelehnte Textpartien enthalten; vielmehr sind sie von einer betrachtenden allgemeinen „Religiosität“ geprägt, die das spezifisch Konfessionelle entschieden meidet und damit bei den Vertretern der jeweils anderen Konfession auch keinen Anstoß erregen kann.« (Martin Staehelin).

In beiden Werken verlangt der Komponist vier Gesangssolisten, vierstimmigen gemischten Chor und ein Orchester, das aus Streichern (inklusive geteilter Bratschen), einer bzw. zwei Flöten, je zwei Oboen und Hörnern, einem bzw. zwei Fagotten sowie Trompeten, Pauken und Continuo besteht. *Jesus in Gethsemane* umfasst 19, das *Halleluja* 17 Nummern - Rezitative, Arien/Ensembles, Chorsätze und Choräle, die teilweise pausenlos ineinander übergehen. Die Rezitative sind vorwiegend als *Accompagnati* angelegt. Dabei gelingt es dem Komponisten, den emotional äußerst intensiven Text Todes durch die virtuose Beherrschung eines gar-

zen Arsenal musikalischer Techniken und Kunstgriffe in eine nuancenreiche Tonsprache umzusetzen. Die *Accompagnati* gewinnen so immer wieder den Charakter kleiner dramatischer Szenen, in denen oft eine große Bandbreite von Empfindungen durchgemessen wird. Generalbass begleitete *Secco*-Rezitative spielen demgegenüber eine eher untergeordnete Rolle, oft erscheinen sie auch nur kleinteilig alternierend mit den *Accompagnati*. Bei den formal meist relativ frei gestalteten Solonummern stehen solche lyrisch verinnerlichten Charaktere im Vordergrund. Lediglich die beiden virtuos Sopran-Arien »Schütte, Geist, von deinen Schwingen« (Nr. 5) im *Halleluja* und »Erhabenster Triumph der Liebe« (Nr. 6) in *Jesus in Gethsemane* bilden mit großer, festlicher Instrumentierung samt Trompeten und Pauken eine Ausnahme. Formal gesehen handelt es sich in beiden Fällen um Varianten der *Da capo*-Form. Die Chorparts sind überwiegend homophon angelegt – selbst in den abschließenden Chorsätzen, in denen nach überkommener Oratorienpraxis Fugen zu erwarten wären. Der Schlusswirkung zuliebe fasst Rosetti allerdings in beiden Werken mehrere Nummern innerlich zu architektonisch wie musikalisch wirkungsvollen Finalkomplexen zusammen. Nach alter protestantischer Kantatentradition bezieht er auch Choräle mit ein, wobei er sich – abgesehen von einer Ausnahme – alt-evangelischer Weisen bedient. Die musikalische Sprache ist in beiden Werken, nicht nur in den Arien und Ensembles sondern insgesamt, als eher lyrisch-empfindsam zu charakterisieren. Dank melodischem Erfindungsreichtum, differenzierter Harmonik, einem ausgeprägten Sinn für Proportionen und dem wie immer gekonnten Umgang mit den Orchesterfarben zählen beide Spätwerke sicherlich zu Rosettis bedeutendsten Schöpfungen.

Sowohl *Jesus in Gethsemane* als auch das *Halleluja* erlebten am Ludwigspluster Hof bis um 1820 zahlreiche

Aufführungen (auch einzelner Teile beider Werke). Anderswo scheinen sie dagegen und ganz im Gegensatz zum früher entstandenen *Sterbenden Jesus* relativ unbekannt geblieben zu sein. Diesen Umstand beklagt im Frühjahr 1807 auch der Berichterstatter der »Allgemeinen musikalischen Zeitung«, wenn er anlässlich einer Aufführung von *Jesus in Gethsemane* in Leipzig von einem »noch fast gar nicht ins Publikum gebrachten Werke« spricht. Gut dokumentiert ist außerhalb von Ludwigsplust einzig eine Aufführung beider Kompositionen am Hof König Friedrich Wilhelms II. von Preußen (1744–1797, reg. seit 1786), der Rosetti's Musik offensichtlich sehr schätzte. Im Bestand der »Königlichen Hausbibliothek« haben sich zahlreiche seiner Werke in zeitgenössischen Abschriften erhalten, darunter vollständige Stimmensätze von nicht weniger als 20 Sinfonien, wie auch die kompletten Aufführungsmaterialien beider Passionsoratorien und des *Halleluja*.

Die erwähnte Berliner Aufführung fand am 2. März 1792 im Weißen Saal des Stadtschlusses statt. Über die Einzelheiten informiert der sich damals in Berlin aufhaltende Speyerer Musikverleger und Rosetti-Freund Heinrich Philipp Bossler (1744–1812): »Seine Majestät der König haben ihn [Rosetti] berufen, ein neues Oratorium: *Jesus in Gethsemane*, hier aufzuführen, wovon auch bereits schon gestern die erste Probe war, welcher der König nicht nur beiwohnte, sondern auch, wie gewöhnlich selbst [d. h. am Cello] mitspielte. Es ist eines der größten Meisterstücken Rosetti's, und Sie würden sich erstaunen, mit welcher Wirkung dies Oratorium gemacht wurde. Das ganze Orchester bestand aus 76 Personen, Demoiselle Schmalz die eine überaus edle, reine Stimme von großem Umfange hat, richtig liest und empfindet, mit einem Worte: eine ganz vortreffliche Sängerin ist; der Altist Hr. Tosoni, der Tenorist Hr. Hurka, und der Baßist Hr. Fischer, welche Ihnen alle schon zu

bekannt sind, als daß ich nöthig hätte, zu ihrem Lobe hier auch etwas zu sagen, sind die Solosänger, und dann 32 Choristen. Da gemeinlich die Musik über drei Stunden [sic] beim Könige dauern muß, so führt Rosetti im zweiten Theile noch ein Halleluja auf, welches ganz ausserordentliche Wirkung thut.« (Musikalische Korrespondenz 1792, Nr. 11, Sp. 84).

Für die Solopartien bot man also führende Kräfte der Berliner Hofoper auf, unter ihnen der Böhme Friedrich Franz Hurka (1762–1805), einer der besten Tenöre seiner Zeit, und der Bassist Ludwig Fischer (1745–1825), dem Mozart Jahre zuvor den boshaften Haremswächter Osmin »auf den Leib« komponiert hatte. Beide Werke scheinen Eindruck gemacht zu haben: »Des Königs Majestät haben in der diesjährigen Fastenzeit zwei sehr glänzende und von der ganzen doppelten königl. Kapelle sehr gut aufgeführte geistliche Konzerte auf dem sogenannten weissen Saal des Schlosses gegeben, und durch des Etatsministers von Wöllner Exzellenz, sämtliche berlinische Prediger beider Konfessionen dazu einladen lassen, die sich auch beinahe alle, einige 40 an der Zahl, dazu einfanden. [...] Der Hof war sehr zahlreich und überhaupt bestand die Versammlung der Zuhörer aus 4 bis 500 Personen.« (Musikalische Korrespondenz 1792, Nr. 21, Sp. 164 f.).

Unmittelbar nach dem Konzert kehrte Rosetti nach Ludwigslust zurück. Der bevorstehende Geburtstag von Herzogin Luise (1756–1808) am 9. März, den es wie jedes Jahr musikalisch auszuschnücken galt, vielleicht aber auch sein schlechter Gesundheitszustand dürften ihn zur sofortigen Abreise bewogen haben. Bossler, der den Freund in Berlin in dessen Logis aufgesucht hatte, war erschüttert, als er ihm gegenüberstand, fand er ihn doch »matt und krank«, so krank, dass er fürchtete, Rosetti werde »wie unser guter Mozart unsere niederen

Regionen bald verlassen«. Er sollte recht behalten. Wenige Monate später, am 30. Juni 1792, starb Rosetti in Ludwigslust – vermutlich an Lungenschwindsucht.

Die vier Vertonungen des *Salve Regina*, jener marianischen Antiphon, die seit dem Mittelalter ihren festen Platz im monastischen Stundengebet hat, schrieb Rosetti sicherlich nicht für den Ludwigslust-Hof. Die in ihrer kompositorischen Faktur und Besetzung (Solo-Sopran, zwei Violinen, Viola und Basso; bei Murray F87 treten außerdem Flöten hinzu) noch ganz dem Generalbasszeitalter verpflichteten Stücke entstammen einer wesentlich früheren Schaffenszeit. Was Sterling E. Murray in seinem Verzeichnis der Werke Rosettis veranlasst hat, diese Kompositionen in die Jahre 1790/91 zu datieren, bleibt unklar. Die einzige erhaltene Quelle ist eine undatierte Partiturschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin, die noch vier weitere *Salve Regina*-Vertonungen und ein *Miserere* aus Rosettis Feder enthält. Sie gehörte früher zur Musikaliensammlung des berühmten Bachsammlers Georg Poelchau (1773–1836), die nach dessen Tod in die Berliner Hofbibliothek gelangte. Viele der von Poelchau erworbenen Handschriften stammen aus dem norddeutschen Raum; die Sammelhandschrift könnte also durchaus im »Umkreis« Rosettis entstanden sein, der nachweislich viele seiner früheren Kompositionen mit nach Ludwigslust gebracht hatte. Bleibt zu konstatieren, dass es sich bei den vier *Salve Regina*-Arien, die wie auch die übrigen Werke auf dieser Doppel-CD erstmals eingespielt wurden, um handwerklich gekonnt gearbeitete Talentproben handelt, die einmal mehr dem Melodiker Rosetti ein glänzendes Zeugnis ausstellen.

Günther Grunstedel