

Antonio Rosetti (1750–1792): Der sterbende Jesus (1785) Ein Passionsoratorium für vier Solostimmen, Chor und Orchester

26. März 2010, Evangelisch St. Ulrich, Augsburg

24. April 2010, Klosterkirche Maria Himmelfahrt, Kirchheim/Ries

Ausführende:

Gesangssolisten des Leopold-Mozart-Zentrums

Chor „Vox Augustana“

Kammerorchester des Leopold-Mozart-Zentrums (Einstudierung: Prof. Bernhard Tluck)

Konzerteinführung: Günther Grünsteudel

Leitung: Dr. Andreas Becker

Dieses Konzert der Mozartgemeinde Augsburg bot eine Rarität des Komponisten Antonio Rosetti, das Passionsoratorium „Der sterbende Jesus“. Rosetti steht in seiner musikalischen Sprache zwischen Mozart und Haydn und wurde von seinen Zeitgenossen außerordentlich geschätzt.

1786 erschien das Oratorium in Wien im Druck. In den folgenden Jahren erlebte das Werk zahlreiche Aufführungen. Das Oratorium wurde aus dem Musikbestand der Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek zur Aufführung gebracht. Diese befindet sich seit dreißig Jahren in dem Bestand der Universität Augsburg. Ein Exemplar der gedruckten Partitur fand sich auch im Nachlass W.A. Mozarts.

Antonio Rosettis Passionsoratorium Der Sterbende Jesus. Eine Einführung¹

Günther Grünsteudel

Im Zuge der Aufklärung etablierte sich in Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluss der literarischen Strömung der Empfindsamkeit eine neue Form des Oratoriums, das sogenannte „empfindsame Oratorium“. Die dramatische Erzählhaltung des barocken Oratoriums machte einem eher lyrisch-besinnlichen Text Platz. Die Vertrautheit des Hörers mit den biblischen Ereignissen wurde vorausgesetzt, das Geschehen nicht mehr im Einzelnen nacherzählt. Statt dessen stellte das Libretto die Empfindungen und Reflexionen der handelnden Personen in den Vordergrund, denen nun nicht mehr konsequent bestimmte Solostimmen konkret zugeordnet wurden. Der neue Stil wurde erstmals 1774 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 Feyertagen. Die Benennung des lyrischen Drama zeigt an, daß hier keine sich allmählig entwickelnde Handlung [...] statt habe, wie in dem für das Schauspiel verfertigten*

Drama. Das Oratorium nihmt verschiedene Personen an, die von einem erhabenen Gegenstand der Religion, dessen Feyer begangen wird, stark gerührt werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereiniget auf eine sehr nachdrückliche Weise äußern. Die Absicht dieses Dramas ist die Herzen der Zuhörer mit ähnlichen Empfindungen zu durchdringen.“ (Bd. 2. Leipzig 1774, S. 852). Als Musterbeispiel eines solchen Librettos führt der Artikel Karl Wilhelm Ramlers Dichtung Der Tod Jesu von 1754 an. Dieser Text wurde verschiedentlich in Musik gesetzt, so von Georg Philipp Telemann und Johann Christoph Friedrich Bach, am bekanntesten wurde er jedoch in der Vertonung durch Karl Heinrich Graun, dessen Passionsmusik 1755 in Berlin seine erste Aufführung erlebte. In der Folgezeit entstanden zahlreiche Werke dieses Genres, u.a. von Carl Philipp Emanuel Bach, Joseph Martin Kraus, Johann Heinrich Rolle und Ernst Wilhelm Wolf, die alle mehr oder weniger von Ramlers Text beeinflusst sind. Zu dieser Gruppe gehört auch das Passionsoratorium *Der Sterbende Jesus* des 1750 im nordböhmischen

schen Leitmeritz geborenen Antonio Rosetti. Ursprünglich dazu bestimmt, Priester zu werden, erhielt er seine musikalische Ausbildung wahrscheinlich bei den Jesuiten. Im Herbst 1773 trat er in die Dienste des Fürsten Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein (1748–1802). Zunächst fand er Verwendung als Diener und als Kontrabassist in der Hofmusik, schon bald jedoch wurde sein herausragendes Talent als Komponist offenbar. Und bereits Ende der 1770er Jahre hatte er sich als solcher einen Namen gemacht. Seit 1781 waren seine Orchesterwerke fester Bestandteil der renommierten Konzertreihen in Paris. Im Oktober desselben Jahres ermöglichte ihm Fürst Kraft Ernst eine mehrmonatige Reise in die französische Hauptstadt, die ihm vielfältige musikalische Eindrücke und wertvolle Kontakte zu Musikverlagen vermittelte. Während der sechzehn Jahre im Dienst des Fürsten Kraft Ernst schuf Rosetti nahezu 40 Sinfonien, beinahe doppelt so viele Solokonzerte, zahlreiche Harmonie- und Kammermusiken sowie Klaviermusik. Dem stehen an Vokalem neben Liedern eine begrenzte Anzahl liturgischer Werke und – als eine Art Solitär – das Passionsoratorium *Der Sterbende Jesus* gegenüber, die einzige groß dimensionierte geistliche Komposition, die Rosetti während seiner Wallersteiner Jahre schuf.

Diese Dominanz des Instrumentalen in Rosettis Schaffen ist wohl in erster Linie darauf zurückzuführen, dass Vokalmusik an Kraft Ernsts Hof nur eine untergeordnete Rolle spielte. Kein einziger Hofmusiker war primär als Sänger angestellt. Obwohl der Fürst ein ausgesprochenes Faible für die Oper hatte, musste er – wohl nicht zuletzt aus finanziellen Gründen – auf ein eigenes Theater verzichten. Die Vokalmusikpflege beschränkte sich also im Wesentlichen auf die Kirche und wurde von Mitgliedern der Gemeinde, von Singknaben und, wenn es sich um größere Aufgaben handelte, auch unter Hinzuziehung von Mitgliedern der Hofmusik und anderen Hofbeamten bzw. deren Angehörigen ausgeführt.

Den Posten des Chorregenten an der Hof- und Pfarrkirche St. Alban hatte seit 1770 der Wallersteiner Schulmeister Johann Steinheber (1723/24–1807) inne, der auch die Orgel schlug und im Hof-

orchester Bratsche spielte. Rosetti machte kein Hehl daraus, dass er Steinheber für unfähig hielt; vor allem in seinem Wirken sah er die Ursache dafür, dass die Wallersteiner Kirchenmusik „in gänzlichen Verfall geraten“ war. Vor diesem Hintergrund verfasste er im Frühjahr 1785 unter dem Titel „*Bemerkung zum Endzwecke, eine gute Kirchen Musik zu errichten*“ eine Denkschrift, in der er dem Fürsten vorschlug, den bereits über 60-jährigen Steinheber abzulösen und ihm dessen Posten zu übertragen; zudem forderte er die Einrichtung eines festen und eigens besoldeten Vokalensembles, bestehend aus je drei Sopran- und Altstimmen sowie je zwei Tenören und Bässen, und die Mitwirkung des Hoforchesters an Sonntagen und hohen Feiertagen. Die Entstehung des *Sterbenden Jesus* stand in engem Zusammenhang mit Rosettis Bemühungen um das Chorregentenamt; mehr noch, sie war sogar sehr wahrscheinlich allein dadurch motiviert. Mit diesem repräsentativen Werk, das am Karfreitag 1785 in der Wallersteiner Pfarrkirche seine erste Aufführung erlebte, wollte er seinem Fürsten vor Augen führen, was er auch als Komponist geistlicher Musik zu leisten imstande war. Über die Besetzung der Wallersteiner Uraufführung sind wir nur indirekt informiert. Die eben schon angesprochene Denkschrift zur Verbesserung der Kirchenmusik enthält nämlich neben einer Aufstellung des damaligen Kapellpersonals auch eine Liste des neu einzurichtenden, zehnköpfigen Vokalensembles, dessen Positionen zum Zeitpunkt der Niederschrift jedoch noch nicht alle definitiv besetzt waren: „3 *Discantisten / der erstbeste [sic] Madame Feldmayer / 2^{te} Madame Weixelbaum / 3^{te} vacat / 3 Altisten / der erstbeste [sic] Mlle Steinheber / 2^{te} Ruppin / 3^{te} vacat / 2 Tenoristen / 1^{te} Feldmayer / 2^{te} vacat / 2 Baßisten / 1^{te} Betzler / [2^{te}] Meißbrimel““. Da diese Liste wohl Ende April oder Anfang Mai aufgestellt wurde, also nur wenige Wochen nach der Uraufführung des *Sterbenden Jesus*, ist mit ziemlicher Sicherheit davon auszugehen, dass sowohl der Chorpart als auch die Solopartien von den Mitgliedern des von Rosetti vorgeschlagenen Vokalensembles ausgeführt wurden. Für die umfänglichen Hauptpartien des Johannes (Tenor) und der Maria (Sopran) dürften demzufolge der Hofviolinist Georg Feldmayr (1756–1834) und*

seine Ehefrau Monika (1762–1831), für den kleineren Altpart (Joseph von Arimathia) eine der Töchter des Chorregenten Steinheber und für die Jesuworte der Kanzlist und Hofbratscher Johann Baptist Bezler (1758 – nach 1808) zur Verfügung gestanden haben.

Die Aufführung verfehlte die beabsichtigte Wirkung nicht: Der Fürst zeigte sich beeindruckt. Zwar blieb Rosetti, der das Ensemble wohl vom Kontrabass aus geleitet hatte, der ersehnte Chorregentenposten versagt (Steinheber versah das Amt bis zu seinem Tod im Jahr 1807), Kraft Ernst zeichnete seinen ehrgeizigen Hofkomponisten dafür aber mit dem Kapellmeistertitel aus, einer Ehre, die vorher noch Niemandem zuteil geworden war. Finanzielle Konsequenzen blieben allerdings aus: An Rosettis knappem Jahressalär von rund 400 Gulden änderte sich nichts. Im Sommer 1786 erschien die Partitur des *Sterbenden Jesus* mit einer

Widmung an Fürst Kraft Ernst bei dem renommierten Wiener Musikverlag Artaria im Druck. In den Folgejahren fand das Werk eine unglaubliche Verbreitung, zu der der Leipziger Musikverleger und Musikalienhändler Breitkopf nicht unwesentlich beitrug, indem er sowohl die gedruckte Partitur, als auch das Stimmenmaterial in Manuskriptkopie vertrieb. Partitur und Stimmen des Oratoriums, aber auch einzelne Teile daraus, sind in zahlreichen Sammlungen überall in Europa und selbst in den USA erhalten geblieben. Sie zeugen von einer Fülle von Aufführungen bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein und von dem starken Eindruck, den das rund einstündige Werk nicht nur auf die Zeitgenossen ausgeübt haben muss. Das Textbuch stammt von dem literarisch ambitionierten Wallersteiner Regierungssekretär und nachmaligen Hofarchivar Karl Friedrich Bernhard Zinkernagel (1758–1813), der außer dem Libretto zum *Sterbenden Jesus* und



Der Sterbende Jesus
Foto: Ernst Mayer

einer Reihe von Kantatentexten auch das Buch für das Oratorium *Die Auferstehung Jesu* – eine Art „Fortsetzung“ des *Sterbenden Jesus* – verfasste, ein Text, der gleich zweimal vertont wurde: von dem Wallersteiner Hofmusikintendanten Ignaz von Beecke und von Friedrich Witt, der der fürstlichen Kapelle zwischen 1789 und 1796 als Cellist angehörte.

Zinkernagel bevorzugt eine rhythmisch deklamierte Prosa, nur in einem Teil der Arien und Chöre verwendet er die gebundene Sprache. Anstatt das äußere Passionsgeschehen nachzuerzählen, konzentriert er sich, dem Oratorienstil der Zeit entsprechend, auf die emotionalen Reaktionen der Hauptgestalten. Seine Sprache ist hoch expressiv und verdeutlicht die Empfindungen der Protagonisten zum Teil mit Hilfe von Naturbildern. Man fühlt sich an den empfindsamen Stil Klopstocks erinnert, dessen *Messias* zumindest einmal sogar wörtlich zitiert wird. Dabei scheint der Textdichter eine inhaltliche Dreiteilung des Oratoriums beabsichtigt zu haben: Der erste Teil (bestehend aus den Nummern 1–9) ist noch am ehesten erzählend – im Mittelpunkt stehen die Szene vor Pilatus sowie Jesu Kreuzigung und Tod; er schließt mit einem Zitat aus Matthäus 21 (Vers 51–52). Im zweiten Teil (Nummer 10–15), der die Szene auf Golgatha fortsetzt, geht es vor allem um Marias Furcht und ihren Kummer über den Verlust des Sohnes. Der Schlussteil umfasst die Nummern 16–25; sein Schauplatz ist das Grab Jesu.

Die Konfessionsverschiedenheit von Librettist, Komponist und Widmungsträger war für den Erfolg des Werkes offenbar von nachrangiger Bedeutung. Der Jesuitenzögling Rosetti vertonte die Dichtung eines Protestanten, der auch einige Semester Theologie studiert hatte, und fand dafür den Beifall seines erzkatholischen Fürsten. Tatsächlich waren in der Oratorienkomposition des späten 18. Jahrhunderts die konfessionellen Grenzen durchlässig geworden. Die Textbücher jener Zeit vermeiden weitestgehend „dogmatische 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 je-

weils anderen Konfession auch keinen Anstoß erregen kann.“ (Martin Staehelin).

Die Besetzung von Rosettis *Sterbendem Jesus* erfordert vier Gesangssolisten², vierstimmigen gemischten Chor und ein Orchester, bestehend aus Streichern, Flöte, je zwei Oboen und Hörnern, Fagott, zwei Trompeten, Pauken und Continuo. Die Partitur besteht aus zwölf, teilweise relativ umfangreichen Rezitativen, vier Arien, einem Duett, sechs Chören und zwei Chorälen. Die Abfolge der insgesamt 25 Nummern, die teilweise pausenlos ineinander übergehen, gehorcht einem durchdachten Tonartenplan, der durch die letztendliche Auflösung von c-Moll in C-Dur das Thema des Oratoriums auf eine einfache Formel bringt: durch Nacht zum Licht.

Die Rezitative sind vorwiegend als *Accompagnati* angelegt, die Singstimme wird also nicht – wie im *Secco*-Rezitativ – allein vom Generalbass begleitet, es treten vielmehr Melodieinstrumente und manchmal sogar das volle Orchester hinzu. Dabei gelingt es dem Komponisten, den emotional äußerst intensiven Text durch die virtuose Beherrschung eines ganzen Arsenal musikalischer Techniken und Kunstgriffe in eine nuancenreiche Tonsprache umzusetzen. Die *Accompagnato*-Rezitative gewinnen so immer wieder den Charakter kleiner dramatischer Szenen, in denen oft eine große Bandbreite von Empfindungen durchgemessen wird. *Secco*-Rezitative spielen dagegen eine eher untergeordnete Rolle, teilweise erscheinen sie auch nur kleinteilig alternierend mit den *Accompagnati*. Die emotionale Bandbreite des Textes verdeutlichen bei passender Gelegenheit zudem kleine Einschübe. In die Szene des Johannes (Nr. 2, „Wohin verfolgt die Unruh mich“) etwa fügt Rosetti zwei kurze Chorstellen ein, die für die Antworten der Menge auf das Angebot des Pilatus stehen, Jesus zu verschonen. Einige Rezitative enthalten auch ariose Passagen, so z. B. Nummer 4 („Schon steht das Kreuz auf Golgatha“), in der auf Marias Schilderung der Kreuzigungsszene die berührenden Worte Jesu an die Mutter und an Johannes folgen: „*Meine Mutter! sieh, das ist nun dein Sohn; und Jüngling, dies sei deine Mutter*“ – frei nach Johannes 19, Vers 26–27.

Bei den Solonummern stehen solche lyrisch verinnerlichten Charakters im Vordergrund. Zwei Bautypen sind zu unterscheiden: Die Sopran-Arien (Nr. 11 und Nr. 13) stellen Varianten der *Da-Capo*-Form dar, wobei der Komponist beide Male im Mittelteil als kontrastierendes Element Dur-Moll-Wechsel einsetzt. Daneben macht er aber auch von einem Typus Gebrauch, bei dem der Mittelteil durch eine instrumentale Passage ersetzt wird, die die beiden Rahmenteile verbindet. Diese zweiteilige Form, die als Kavatine bezeichnet wird, verwendet Rosetti in der Alt-Arie (Nr. 19), im Duett von Alt und Tenor (Nr. 23), der einzigen solistischen Ensemblenummer des Werkes, wie auch in der Tenor-Arie (Nr. 3) gleich zu Beginn, die sich nicht nur in ihrem optimistischen Grundcharakter, sondern auch im technischen Anspruch von den übrigen Solonummern deutlich abhebt. Die heiteren Empfindungen im Text finden ihre musikalische Entsprechung in leuchtendem C-Dur und einer festlichen Instrumentierung mit Trompeten und Pauken.

Der Chorpart ist fast durchgängig homophon angelegt. Den Mangel an vokaler Artistik versucht Rosetti durch eine doch sehr abwechslungsreiche Anlage der Chorsätze zu kompensieren. Im Eingangschor „Er kommt zu bluten auf Golgatha“ etwa setzt er der Schlichtheit des Satzes eine phantasievolle Orchesterbegleitung entgegen. Am Beginn stehen sordinierte Streicherklänge in langsamer Bewegung, die zwischen den einzelnen Chorversen wiederholt werden. Die Chorpässagen selbst werden dagegen allein von den Bläsern gestützt. Gleiches gilt für Nummer 5 („Preis und Dank“) und die Choräle Nummer 8 („Fallet nieder und dankt“) und Nummer 21 („Zwischen Hoffnung, Angst und Beben“); auch sie werden ausschließlich von der Harmoniemusik grundiert. Nummer 15 („Selig sind von nun an alle“) entfaltet sich über einem durchgehaltenen Ostinato-Rhythmus; Nummer 17 („Doch der Sieger ist schon nah [...] Jesus Christus geht voran“) ist ein Fugato, dem eine langsame Einleitung vorangestellt ist; der vom vollen Orchester begleitete Chorsatz „Frohlockt! der Fromme steht voll Zuversicht“ endlich bildet den glanzvollen Abschluss des Werkes.

Die musikalische Sprache des *Sterbenden Jesus* ist insgesamt gesehen als eher lyrisch-empfindsam zu

charakterisieren. Dank melodischem Erfindungsreichtum, differenzierter Harmonik, einem ausgeprägten Sinn für Proportionen und dem – wie stets bei Rosetti – gekonnten Umgang mit den Orchesterfarben zählt dieses Werk sicherlich zu den bedeutendsten Schöpfungen des Komponisten.

Trotz seines internationalen Ansehens – der weit gereiste englische Musikschriftsteller Charles Burney etwa nennt Rosetti in seiner „General History of Music“ in einem Atemzug mit Haydn und Mozart – hatte der Komponist doch stets mit Geldsorgen zu kämpfen. Im Juli 1789 verließ er Wallerstein und das Ries, um den ungleich besser dotierten Kapellmeisterposten am protestantischen Hof des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin in Ludwigslust anzutreten. Dort stand ihm, anders als in Wallerstein, ein groß besetztes Vokalensemble zur Verfügung, für das er noch einige bedeutende Chorwerke schuf, darunter 1790 eine zweite Passionsmusik mit dem Titel *Jesus in Gethsemane* und 1791 ein groß angelegtes *Halleluja*. Keine dieser Kompositionen erreichte jedoch die Popularität des *Sterbenden Jesus*, der sich in Form des Artaria-Drucks sogar in Mozarts Nachlass fand.

Ein Leben lang hatte Rosetti unter einer labilen Gesundheit zu leiden gehabt, seit Ende der 1780er Jahre nahmen die Beschwerden zu. In seinem neuen Amt am Mecklenburg-Schweriner Hof, das er mit viel Enthusiasmus angetreten hatte, waren ihm nur noch knappe drei Jahre vergönnt. Der befreundete Musikverleger Heinrich Philipp Bossler, der den Komponisten wenige Monate vor dessen Tod in Berlin traf, fand ihn „*matt und krank*“. Er machte sich ernstliche Sorgen um den Freund. „*Der gute Rosetti*,“ äußerte er, „*hat leider schon seit vier Jahren einen böartigen Husten, der ihn äusserst entkräftet, und ich fürchte, wenn er nicht in die Hände eines recht guten Arztes geräth, daß er wie unser guter Mozart unsere niedere Regionen bald verlassen wird.*“ Bossler sollte recht behalten: Rosetti starb am 30. Juni 1792 in Ludwigslust – 42 Jahre alt.

- 1 Einführungsvortrag anlässlich der Aufführungen von Rosettis *Sterbendem Jesus*
- 2 In beiden Aufführungen wurde die Tenorpartie auf zwei Sänger aufgeteilt, von denen der eine die Rezitative und der andere die ariösen Teile gestaltete.