

Sterling E. Murray

**„Er kommt zu bluten auf Golgatha ...“
Zu Antonio Rosettis Passionsoratorium *Der Sterbende Jesus*¹**

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts errang unter dem Einfluss der literarischen Strömung der Empfindsamkeit in Deutschland eine neue Art des Oratoriums Beliebtheit. Die dramatische Erzählform des barocken Oratoriums machte einem lyrisch-besinnlichen Text Platz. Die Vertrautheit der Hörer mit den biblischen Ereignissen wurde vorausgesetzt, das Geschehen nicht mehr im Einzelnen entfaltet; statt dessen stellte das Libretto die Empfindungen der handelnden Personen in den Vordergrund². Der neue Stil wurde erstmals 1774 im Artikel „Oratorium“ in Johann Georg Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ ausführlich erörtert³.

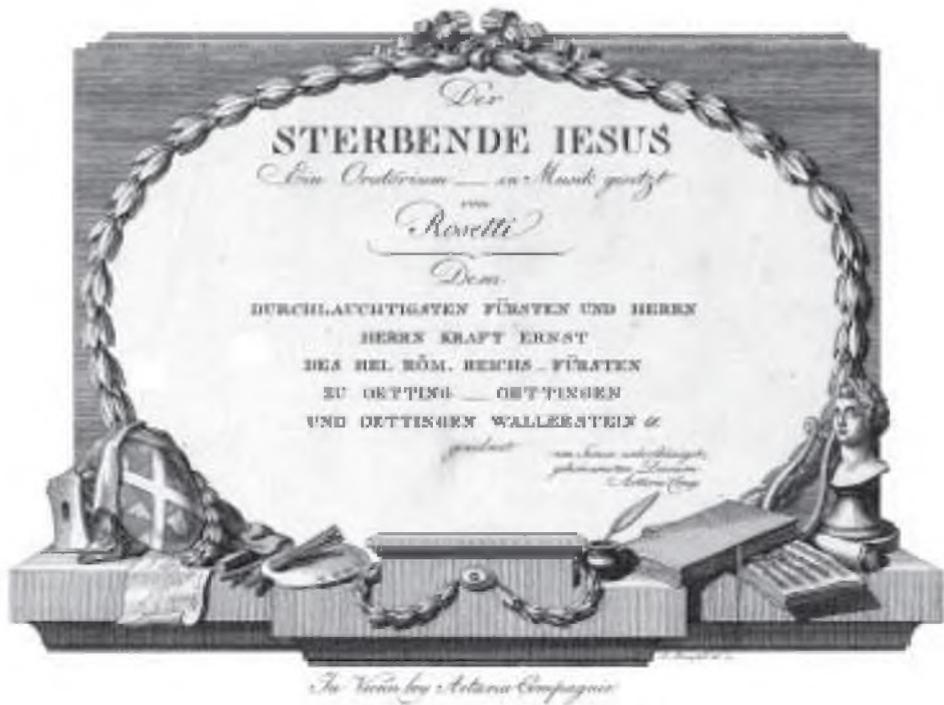
Als Musterbeispiel zitiert der Artikel Karl Wilhelm Ramlers (1725-1798) Dichtung *Der Tod Jesu* (1754). Dieser Text wurde verschiedentlich in Musik gesetzt, so von Georg Philipp Telemann (1681-1767) und Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795); am bekanntesten wurde er in der Vertonung von Karl Heinrich Graun (1703/04-1759). Sein Werk erlebte die erste Aufführung am 26. März 1755 in Berlin. In der Folgezeit entstanden zahlreiche deutsche Oratorien⁴, die alle mehr oder weniger von Ramlers Text beeinflusst wurden. Zu ihnen zählt auch Rosettis Passionsoratorium *Der Sterbende Jesus*⁵, das vor allem in Süddeutschland, aber auch darüber hinaus, großen Anklang fand⁶.

Zur Entstehung

Während der sechzehn Jahre (1773-1789) in Diensten des Fürsten Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein (1748-1802) schuf Rosetti eine beachtliche Anzahl von Sinfonien, Konzerten, Harmonie- und Kammermusiken sowie Klaviermusik und Lieder; darüber hinaus entstanden Messen⁷ und eine Anzahl kleinerer liturgischer Werke. Im Gegensatz zur Instrumentalmusik spielte Vokalmusik an Fürst Kraft Ernsts Hof keine bedeutsame Rolle. Die amtlichen Zahllisten weisen nicht einen Hofmusiker primär als Sänger aus.

Den Posten des Chorregenten an der Wallersteiner Hof- und Pfarrkirche hatte seit 1770 der Schulmeister Johann Steinheber (1721-1807) inne⁸. Schon 1776 machte Rosetti Einwände gegen ihn geltend, ja er bezweifelte Steinhebers Befähigung für dieses Amt. Der Fürst stellte ihm daraufhin den Posten des Chorregenten für die Zeit nach Steinhebers Ableben in Aussicht. Im Mai 1785 legte Rosetti eine Denkschrift in Sachen Kirchenmusik („*Bemerkung zum Endzwecke, eine gute Circhen Musik zu errichten*“) vor, die nach seiner Ansicht in Wallerstein „*in gänzlichen Verfall geraten*“ war⁹. Er riet Kraft Ernst, Steinheber an einen anderen Ort zu versetzen und ihm dessen Stelle zu übertragen; ferner schlug er die Einrichtung eines besoldeten Chorensembles vor, bestehend aus je drei Sopran- und Altstimmen sowie je zwei Tenören und Bässen, und die Mitwirkung des Hoforchesters bei der Kirchenmusik an Sonn- und hohen Festtagen. Obwohl der Fürst 1788, ein Jahr vor Rosettis Weggang nach Ludwigslust, endlich die Inkraftsetzung dieser Vorschläge dekretierte, wurden sie aus unbekanntem Gründen dennoch nicht in die Tat umgesetzt. Steinheber blieb bis zu seinem Tod im Amt¹⁰.

Der Sterbende Jesus ist die einzige große, nichtliturgische Chorkomposition, die Rosetti während seiner Wallersteiner Jahre geschaffen hat. Sie entstand im Frühjahr 1785. Vermutlich hat er längere Zeit an diesem Werk gearbeitet, denn in einer Bittschrift an den Fürsten vom 19. Mai 1786 gibt er der Arbeit an dem Oratorium die Schuld daran, dass er „bei Verfertigung des oratoriums die meisten von auswärts bestellten Arbeiten wieder abschreiben“ musste und deshalb in finanzielle Schwierigkeiten geraten sei¹¹.



Am 9. September 1786 zeigte die „Wiener Zeitung“ den Partiturdruck des *Sterbenden Jesus* an, der kurz zuvor im Verlag Artaria erschienen war¹². Das Titelblatt enthält eine Widmung an Fürst Kraft Ernst. Für Artaria war Rosetti kein Unbekannter. Schon Anfang 1786 hatte der Wiener Verlag drei Sinfonien (Opus 5) des Wallersteiner Kapellmeisters veröffentlicht; und auf den *Sterbenden Jesus* folgten 1787 noch seine sechs Streichquartette Opus 6¹³. Dank der gedruckten Partitur fand das Oratorium rasch weite Verbreitung¹⁴.

Angesichts der fehlenden Chortradition in Wallerstein stellt sich die Frage, was Rosetti veranlasst haben mag, ein so ambitioniertes Vokalwerk zu komponieren und es seinem Fürsten in Partitur gestochen zu dedizieren. Die Antwort liegt vermutlich darin, dass er damit seinem (wiederholten) Ersuchen um die gut dotierte Chorregentenstelle Nachdruck verleihen wollte. Wahrscheinlich wollte er dem Fürsten vor Augen führen, was er als Komponist geistlicher Musik zu leisten imstande war. Archivalische Belege für eine

Aufführung des Werkes in Wallerstein, gibt es zwar nicht, der im Entstehungsjahr vom Hofkopisten Franz Xaver Link (1759-1825) angefertigte Stimmensatz, der in der ehemaligen Hofbibliothek erhalten ist¹⁵, und das ebenfalls 1785 in Wallerstein gedruckte Textheft¹⁶, dessen Titelblatt die Information enthält „*Zum erstenmal am Charfreitage in Wallerstein aufgeführt*“ belegen jedoch eine Realisierung des *Sterbenden Jesus* bei Hofe kurz nach seiner Fertigstellung .

Zum Libretto

Das Textbuch stammt von dem Wallersteiner Hofarchivar Karl Friedrich Bernhard Zinkernagel (1758-1813), den der Historiker Karl Heinrich von Lang in seinen Memoiren als „*einen feinen, wenn gleich nicht tief historisch gelehrten, doch in den schönen Wissenschaften gebildeten und hinlänglich befähigten Mann*“ beschreibt¹⁷. Außer dem *Sterbenden Jesus* und einer Reihe von Kantatentexten hat Zinkernagel noch ein zweites Oratorium gedichtet, *Die Auferstehung Jesu*, das vom Wallersteiner Hofmusikintendanten Ignaz von Beecke (1733-1803) und von Friedrich Witt (1770-1836), der Fürst Kraft Ernsts Hofkapelle zwischen 1790 und 1796 als Cellist angehörte, vertont wurde.

Zinkernagel verwendet vorrangig eine rhythmisch deklamierende Sprache und nur in einem Teil der Arien und Chöre gereimte Verse. In der gedruckten Partitur sind einige Rezitative und Arien Jesu Mutter Maria (Sopran), dem Jünger Johannes (Tenor), Joseph von Arimathia (Mezzosopran) und Jesus (Bass) selbst zugeteilt. Dies steht in Gegensatz zur Praxis in den deutschen Oratorien des späten 18. Jahrhunderts, in denen es in der Regel vermieden wurde, den Solostimmen bestimmte Personen der Handlung konkret zuzuordnen¹⁸; die Dramatik der biblischen Geschichte sollte auf solche Weise gemildert, das Publikum in eine unmittelbare gefühlsmäßige Beziehung zum Text versetzt werden.

Die Evangelien, insbesondere das Matthäus- und das Johannes-Evangelium, dienen Zinkernagel als Vorlagen. Aber anstatt das äußere Passionsgeschehen nachzuerzählen, konzentrierte sich der Dichter dem deutschen Oratorienstil der Zeit entsprechend auf die emotionalen Reaktionen der Hauptgestalten. Seine Sprache ist hoch expressiv und verdeutlicht die Empfindungen zum Teil mit Hilfe von Naturbildern. In der Verwendung solcher Naturbilder und gesteigerter religiöser Glut erinnert Zinkernagels Libretto an den empfindsamen Stil, wie er in Friedrich Gottlieb Klopstocks (1724-1803) lyrischer Dichtung zutage tritt¹⁹.

Zinkernagel scheint an eine inhaltliche Dreiteilung des Oratoriums gedacht zu haben, obwohl auf den ersten Blick weder im Textbuch noch in der Partitur etwas auf eine solche Gliederung hindeutet. Der erste Teil (Nr. 1-9) ist eher erzählend: Jesus vor Pilatus, der Weg nach Golgatha, Jesu Kreuzigung und Tod. Im zweiten Teil (Nr. 10-15), der die Szene auf Golgatha fortsetzt, geht es vor allem um Marias Angst und Kummer. Der Schlussteil umfasst die Nummern 16-25; Schauplatz ist das Grab; mit Joseph von Arimathia wird noch eine neue Person eingeführt.

Zur Musik

Rosetti verlangt vier Gesangssolisten, vierstimmigen gemischten Chor und ein Orchester, bestehend aus Streichern, Flöte, je zwei Oboen und Hörnern, Fagott, zwei Trompeten, Pauken und Continuo. Diese Besetzung entspricht genau dem Orchester, das er in seiner an Fürst Kraft Ernst gerichteten „*Bemerkung zu Errichtung einer Kirchen Musik*

mit *Zuziehung des Hof-Orchestre*“ auflistete²⁰. Die Partitur besteht aus zwölf Rezitativen, vier Arien, einem Duett, sechs Chören sowie zwei Chorälen. Manche Sätze gehen pausenlos ineinander über (Nr. 4-5, 8-9, 16-17, 18-19). Die Aufeinanderfolge der 25 Nummern folgt einem durchdachten Tonartenplan, der durch die Auflösung von c-Moll in C-Dur logisch betont wird, eine Fortschreitung, die das Thema des Oratoriums auf die einfachste Formel bringt: durch Nacht zum Licht. Diese Tonartenordnung beherrscht nicht nur die Gesamtform, sondern findet auch in jedem der drei Teile Beachtung, die jeweils in Moll beginnen und mit einem in C-Dur schließenden Chorsatz enden.

Rezitative

Von Ausnahmen abgesehen sind alle Rezitative als *Accompagnati* angelegt, eine Praxis, die für das deutsche Oratorium des ausgehenden 18. Jahrhunderts typisch ist. Rosetti ging es vor allem darum, den emotional intensiven Text in eine nuancenreiche Tonsprache umzusetzen. Um Zinkernagels Bildersprache adäquat zu vertonen, nutzt er ein ganzes Arsenal musikalischer Techniken und Kunstgriffe: den Einsatz von Mollfärbungen, wobei sich durch chromatische Führungen oftmals kühne Modulationen in entfernte Tonarten ergeben, häufige Tempo- und Taktwechsel, jähe Ausbrüche rhythmischer Energie, dramatische Streicher-Tremoli usw.

Die *Accompagnato*-Rezitative gewinnen immer wieder den Charakter kleiner dramatischer Szenen, die eine ganze Skala von Empfindungen durchmessen. Der emotionalen Bandbreite des Textes entsprechen Wechsel von *Secco*- zu *Obligato*-Passagen und bei passender Gelegenheit auch plötzliche Einschübe. In der Szene vor Pilatus (Nr. 2, „*Wohin verfolgt die Unruh mich*“) z. B. schiebt Rosetti zwei kurze Chorstellen ein, welche die Antworten der Menge auf Pilatus' Angebot darstellen, Jesus zu verschonen. Einige Rezitative enthalten auch kurze ariose Passagen, die Stimmungswechsel im Text verdeutlichen. In „*Schon steht das Kreuz auf Golgatha*“ (Nr. 4) etwa wird die Intensität der Musik zu Marias Reaktion auf die Golgatha-Szene unterbrochen von einer lyrischen Passage als Ausdruck der beruhigenden Worte Jesu an seine Mutter und an Johannes.

In den Rezitativen gibt es zahlreiche Beispiele gelungener Textausdeutung. Oft gelten sie der musikalischen Schilderung von Zinkernagels Naturbildern; Rosetti kennt aber auch anderes, wie die Kette vermindertener Septakkorde, die Jesu Leiden am Kreuz andeuten (Nr. 7), den abrupten Wechsel von f-Moll nach h-Moll zur Bitte des Johannes „*Erbarm dich meiner, Gott*“ (Nr. 2) oder das crescendoernde Streichertremolo zu „*So stürmst hinauf zum Richterstuhl*“, das jäh abbricht und den Solotenor sodann fortfahren lässt „*Und muss er sterben?*“ (Nr. 2).

Arien

Anders als die Rezitative konzentrieren sich die Solonummern auf jeweils nur eine Empfindung und bieten so kurzzeitige Erholung von der dramatischen Intensität der *Accompagnati*. Die beiden Sopran-Arien „*Wenn dann einst der Tränen müde*“ (Nr. 11) und „*Weh mir Armen*“ (Nr. 13) sind lyrische Äußerungen in getragener Tempo und klagender Haltung. Das sanfte Erschrecken des Joseph von Arimathia „*Weine, königliche Blume*“ (Nr. 19) spiegelt sich in einem Adagio in f-Moll, durchsetzt mit chromatischen Seufzer-Motiven und einer rhythmisch klopfenden Begleitung an den entsprechenden Stellen. Mit der Tenor-Arie „*So steigt nach Ungewittern*“ (Nr. 3) hat Rosetti ein wahres Kabi-

nettstück geschaffen, dessen technische Ansprüche die aller anderen Solonummern der Partitur übersteigen. Die heiteren Empfindungen im Text werden musikalisch wiedergegeben durch leuchtendes C-Dur und eine festliche Instrumentierung mit Trompeten und Pauken. Die einzige solistische Ensemblenummer, das Duett für Alt und Tenor „*Tief anbetend hier im Staube*“ (Nr. 23), steht fast am Ende des Werkes. Der Text – Johannes und Joseph von Arimathia sinnen über das Opfer Christi nach – verstärkt den Stimmungswandel im letzten Teil des Oratoriums hin zu Jubel und Vertrauen. Hier wie auch in den übrigen Solonummern macht Rosetti von den Orchesterfarben wirkungsvoll Gebrauch.

Die Solonummern weisen zwei unterschiedliche Bautypen auf. Die Sopran-Arien stellen Varianten der *Da-Capo*-Form dar; in beiden verwendet der Komponist im Mittelteil als kontrastierendes Element Dur-Moll-Wechsel. Als Alternative zur herkömmlichen *Da-Capo*-Arie macht er aber auch von einem Bautyp Gebrauch, bei dem der Mittelteil durch ein Orchester-Ritornell ersetzt wird, das die beiden Hauptteile miteinander verbindet. Diese zweiteilige Form, die als Kavatine bezeichnet wird, verwendet Rosetti in der Tenor- und in der Alt-Arie, im Duett und in einigen Chören.

Chöre

Der Chorpart ist ganz überwiegend homophon angelegt. Der Tonumfang ist relativ begrenzt, ungewöhnliche Intervalle und große Sprünge werden in der Regel vermieden. Komplizierte Rhythmen wie auch chromatische Fortschreitungen fehlen weitgehend. Die Melodieführung geht kaum über eine schrittweise Bewegung hinaus. Gewöhnlich verdoppelt Rosetti die Vokalstimmen durch Orchesterinstrumente, was nicht nur einen vollen Klang ergibt, sondern auch die Chorsänger stützt.

Um den Mangel an vokaler Artistik zu kompensieren, sind die Chöre in ihrem Aufbau und musikalischen Charakter höchst unterschiedlich angelegt. Im Eingangschor „*Er kommt zu bluten auf Golgatha*“ gleicht Rosetti die Schlichtheit des Chorsatzes durch eine phantastische Orchesterbegleitung aus. Er beginnt den Satz mit sordinierten Streicherklängen in langsamer Bewegung. Die Chorpasagen selbst werden dann hauptsächlich von den Bläsern gestützt. Diese Satzweise verwendet er auch in „*Preis und Dank*“ (Nr. 5) und in den Choralsätzen „*Fallet nieder und dankt*“ (Nr. 8) und „*Zwischen Hoffnung, Angst und Beben*“ (Nr. 21)²¹. „*Preis und Dank*“ (Nr. 5) nutzt die Chromatik zur Textausdeutung in modifizierter Dreiteiligkeit; „*Der Vorhang im Tempel zerriss*“ (Nr. 9) ist ein farbenprächtiger durchkomponierter Chorsatz, der unterschiedliche Stimmungen berührt; „*Selig sind von nun an alle*“ (Nr. 15) entfaltet sich über einem durchgehaltenen zweiktigen Ostinato-Rhythmus; „*Doch der Sieger ist schon nah [...] Jesus Christus geht voran*“ (Nr. 17) ist ein doppelthemiges Fugato, dem eine langsame Einleitung vorangestellt ist²²; Nummer 25 schließlich („*Frohlockt! der Fromme steht voll Zuversicht*“) ist als wirkungsvoller Festchor angelegt und bildet – vom vollen Orchester begleitet – den glanzvollen Abschluss des Werkes.

Der Sterbende Jesus wurde zu einer der beliebtesten Kompositionen Rosettis. Abschriften und Exemplare des Partiturdruks sowie Bearbeitungen einzelner Nummern sind in zahlreichen Bibliotheken und Archiven in ganz Europa erhalten geblieben und belegen, welch starken Eindruck das etwa einstündige Werk auf die Zeitgenossen gemacht hat²³. Selbst ein Komponist vom Rang Mozarts besaß ein gedrucktes Exemplar dieses Oratori-

ums²⁴. Nach seiner Übersiedlung an den protestantischen Mecklenburg-Schweriner Hof im Sommer 1789 komponierte Rosetti noch verschiedene andere Chorwerke, darunter ein zweites Passionsoratorium, *Jesus in Gethsemane* (1790), auf einen Text des Schweriner Super-intendenten Heinrich Julius Tode (1733-1797). Keines dieser Werke erreichte die Popularität des *Sterbenden Jesus*.

ANMERKUNGEN

¹ Überarbeitete und in Teilen gekürzte Fassung des zuerst in „Musik in Bayern“ (Heft 45, 1992, S. 5-26) erschienenen Aufsatzes „Antonio Rosettis Oratorium *Der Sterbende Jesus* (1785)“. Deutsche Fassung: Horst Leuchtmann (1992) / Günther Grünsteudel (2003).

² Howard E. Smither: *A History of the Oratorio*, Vol. 3. Chapel Hill 1987, S. 331-337.

³ Bd. 2. Leipzig 1774, S. 360 ff. Nach Smither (Anm. 2) wurde der Artikel „Oratorium“ wahrscheinlich von Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800) und Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) verfasst.

⁴ Ingeborg König: *Studien zum Libretto des „Tod Jesu“ von Karl Wilhelm Ramler und Karl Heinrich Graun*. München 1972, S. 36-41 (Schriften zur Musik, Bd. 21). Zu den Komponisten, die Passionen schrieben auf oder im Stil von Ramlers Text, gehören auch Joseph Martin Kraus (1756-1792), Georg Anton Kreusser (1746-1810) und Vincenzo Righini (1756-1812).

⁵ Sterling E. Murray: *The Music of Antonio Rosetti. A Thematic Catalog*. Warren, Mich. 1996, S. 463-476.

⁶ Aufführungen lassen sich belegen u. a. in Wallerstein (1785), Darmstadt (1786), Koblenz (1787-1790), Bonn (1787), Würzburg (1787), München (1788), Regensburg (1788), Weimar (1788) und Berlin (1790). Partitur bzw. Stimmen, aber auch einzelne Nummern (letztere zum Teil neu textiert und instrumentiert) haben sich in weit über 50 Sammlungen in Deutschland, Österreich, der Schweiz, in Dänemark, den Niederlanden, in Großbritannien, Frankreich, Italien, der Tschechischen Republik, in Polen, Ungarn, Slowenien und selbst in den USA erhalten. Frühe Klavierauszüge werden in der Bayerischen Staatsbibliothek München und in der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig aufbewahrt.

⁷ Rosettis Totenmesse für Fürst Kraft Ernsts erste Ehefrau Maria Theresia (1757-1776) fand im ausgehenden 18. Jahrhundert weite Verbreitung und wurde sogar bei der Totenfeier für W. A. Mozart am 14. Dez. 1791 in Prag aufgeführt.

⁸ Paulus Weißenberger: *Geschichte der katholischen Pfarrei Wallerstein*, Bd. 2. Wallerstein 1946, S. 40 f.; Steinheber versah außerdem das Amt des Organisten und spielte Bratsche im Hoforchester.

⁹ Antonio Rosetti an Fürst Kraft Ernst, Wallerstein, 4. Mai 1785. Fürstlich Oettingen-Wallersteinsches Archiv Schloss Harburg (FÖWAH). Kultussachen Wallerstein, Pfarrkirchenmusik; LO: VI.42.13-2.

¹⁰ Möglicherweise fühlte Kraft Ernst sich Steinheber, der der fürstlichen Familie alles in allem 60 Jahre lang diente, zu sehr verpflichtet, um ihn aus seinem Amt zu entfernen.

¹¹ Zitiert nach Oskar Kaul (Hrsg.): *Anton Rosetti, Ausgewählte Sinfonien*. Leipzig 1912, S. XXV (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Bd. 12/1).

¹² Alexander Weinmann: Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria und Comp. 3. Aufl. Wien 1985, S. 18 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2, Verleger. Folge 2).

¹³ Weinmann (Anm. 12), S. 17, 19. Vielleicht hat der Oboist Josef Fiala (1748-1816), der 1774-1777 ebenfalls der Wallersteiner Hofkapelle angehörte und Rosetti wohl schon seit der gemeinsamen Prager Studienzeit kannte, die Verbindung zu Artaria hergestellt. 1785 hatte der Verlag zwei Streichquartettserien von Fiala, der zu der Zeit (1785/86) in Wien lebte, herausgebracht (Weinmann, S. 16).

¹⁴ Im Supplement XVI (1785-1787) zu seinem Verlagskatalog zeigte der Leipziger Musikverleger und Musikalienhändler Breitkopf den *Sterbenden Jesus* als bei ihm in Partitur (Druck) und Stimmen (Manuskript) erhältlich an. Vgl. Barry S. Brook (Hrsg.): The Breitkopf Thematic Catalogue. Reprint der Ausg. Leipzig 1762-1787. New York 1966, Sp. 888. Zur zeitgenössischen Rezeption vgl. Anm. 6.

¹⁵ Heute im Besitz der Universitätsbibliothek Augsburg (Signatur: 02/III 4 ½ 2° 582). Eine autographe Partitur ist nicht erhalten.

¹⁶ Eine Abbildung des Titelblatts findet sich auf Seite 2.

¹⁷ Karl Heinrich von Lang: Memoiren, Teil 1. Braunschweig 1842, S. 221. Der Historiker und Archivar Lang (1764-1835) lernte Zinkernagel Anfang der 1790er Jahre in Wallerstein kennen, als Lang Kabinettssekretär des Fürsten Kraft Ernst war.

¹⁸ Smither (Anm. 2), S. 336. Im Stimmenmaterial des Hofkopisten Link fehlen diese Zuordnungen. Das Wallersteiner Textbuch von 1785 ordnet hingegen die Rezitative und Arien durchgängig den Personen der Handlung zu.

¹⁹ Smither (Anm. 2), S. 361. Der Einfluss Klopstocks auf Kraus' Textbuch zu *Der Tod Jesu* wird erörtert in: Bertil van Boer (Hrsg.): Joseph Martin Kraus, Der Tod Jesu. Madison 1987, S. IX (Recent Researches in the Music of the Classical Era, Vol. 27).

²⁰ In diesem nicht datierten Dokument, das zum gleichen Archivbestand wie die Denkschrift vom 4. Mai 1785 gehört (Anm. 9) und Herrn Dr. von Volckamer zufolge (freundliche Mitteilung an den Schriftleiter vom 28. Nov. 2002) wohl einen Anhang zu ihr darstellt, vermerkte Rosetti nicht nur die Namen der Mitglieder des damaligen Hoforchesters, sondern auch diejenigen des zehnköpfigen Vokalensembles, das seinen Plänen zufolge für die Kirchenmusik zuständig sein sollte. Die Solisten der Wallersteiner (Ur-) Aufführung des *Sterbenden Jesus* dürften mit großer Wahrscheinlichkeit aus dieser Sängerschar rekrutiert worden sein. Die umfangreiche Tenorpartie (Johannes) hat demnach wohl Johann Georg Feldmayr (1756 - nach 1831) gesungen; seit 1780/81 als Geiger und Flötist angestellt, fungierte er nach Rosettis Weggang nach Ludwigslust (1789) bis um 1800 als Kapellmeister des Hoforchesters. Die nicht weniger anspruchsvolle Sopranpartie dürfte Feldmayrs Ehefrau Monica (geb. Kekhuter) interpretiert haben. Margaretha Steinheber, Tochter des Chorregenten, gestaltete wahrscheinlich den Part des Joseph von Arimathia und Johann Baptist Bezler (*1758), Kanzlist, Lehrer an der Elementarschule sowie Bratscher bzw. Trompeter im Hoforchester, die beiden Rezitative Jesu. Der Wortlaut des Dokuments wurde erstmals abgedruckt in: Günther Grünstedel: Wallerstein – das „Schwäbische Mannheim“. Nördlingen 2000, S. 26 f.

²¹ Die Choralmelodien stammen wie beim Passions-Oratorium von Joseph Martin Kraus (vgl. Boer, Anm. 19, S. XI) vermutlich aus regionalen katholischen Gesangbüchern. Am 14. November 1787 schrieb Rosetti an den Fürsten, er würde, falls er den Posten des

Chorregenten bekäme, vierstimmige Choralsätze der Antiphonen und Hymnen komponieren, „welche der Schulmeister [Steinheber] bisher ganz allein so erbärmlich daherkreischte“ (zit. nach Weißenberger, Anm. 8, S. 43 f.).

²² Dieser Chorsatz ist der einzige fugierte Satz des Oratoriums. Die formale Anlage erinnert an den Chor „*Christus hat uns ein Vorbild gelassen*“ in Grauns *Der Tod Jesu*. In der ehemaligen Hofbibliothek liegt eine Abschrift von Grauns Oratorium (Universitätsbibliothek Augsburg. Signatur: 02/III 4 ½ 2° 582), die Rosetti zugänglich gewesen sein dürfte.

²³ Vgl. Anm. 6.

²⁴ Otto Erich Deutsch (Hrsg.): Mozart, Die Dokumente seines Lebens. Kassel 1961, S. 499 („*Verzeichniß und Schätzung der Bücher des verstorbenen Tl. Herrn W.A. Mozart Kays: Kapellmeister*“, Nr. 46).

Zusammenfassung

Rosettis Passionsoratorium *Der Sterbende Jesus* entstand im Frühjahr 1785. Das Libretto stammt von dem fürstlichen Hofarchivar Karl Friedrich Bernhard Zinkernagel (1758-1813). Der Beweggrund für die Komposition dürfte die gut dotierte Chorregentenstelle an der Wallersteiner Pfarrkirche gewesen sein, die Fürst Kraft Ernst Rosetti nach dem Tod des Amtsinhabers in Aussicht gestellt hatte. Mit dem Oratorium wollte Rosetti dem Fürsten wahrscheinlich vor Augen führen, welche qualitativ hochstehende geistliche Musik er zu schreiben imstande war. Die 1786 bei Artaria in Wien erschienene Partitur enthält eine Widmung an Fürst Kraft Ernst. Das etwa einstündige Werk gehörte zu Lebzeiten des Komponisten zu dessen populärsten Schöpfungen und vermag auch heute noch seine Zuhörer zu fesseln.

Summary

Rosetti's passion oratorio *Der sterbende Jesus* was composed in spring of 1785 to a libretto by the Wallerstein court archivist, Karl Friedrich Bernard Zinkernagel (1758-1813). The stimulus for this composition may have been the lucrative position of *Chorregent* for the Wallerstein parish church, a post that Prince Kraft Ernst had promised to Rosetti upon the death of the person who then held this office. With this oratorio Rosetti probably wanted to demonstrate to the prince the high quality of sacred music he was capable of composing. The score published in 1786 by Artaria includes a dedication to Prince Kraft Ernst. The work which takes about one hour to perform belongs among Rosetti's most popular creations and is still capable of captivating today's audiences.

TEXTANHANG

Der Sterbende Jesus
Murray GI

1. Chöre der Engel

Er kommt zu bluten auf Golgatha, Jesus,
heilig und hehr! werf die Kronen, werf sie
nieder, am Altar des Bunds.

Erwürgt wird das Lamm für die Sünder! Hell,
wie das Blut des Morgenrots, wird strahlen
des Heiligen Blut.

Hängt gleich in die Nacht hin sein Haupt,
rufen wird er: Triumph! in das Graun der Ver-
wesung, und Lahsal und Trost.

Sei geweiht nun zu des Sohnes Tod, du Hü-
gel im Tal der Nacht, im Namen dess, der sein
wird, war und ist.

2. Rezitativ (Johannes) und Chor

Wohin verfolgt die Unruh mich in dieser
grauenvollen Nacht? Wer heut die Hand zur
Rettung mir? Erbarm dich meiner, Gott! Mit
mehr als Bruderliebe hing mein Herz an ihm.
Er war der Heiligste, den ja die Erde sah.
Und muss er sterben in der Würger Hand? O,
dass ihr Herz es fühlt – umsonst!

Ans Kreuz, ans Kreuz mit ihm!

So stürmt hinauf zum Richterstuhl. Und muss
er sterben? kann kein Richter ihn, kein Retter
ihn vom Tod befreien? Er war doch ohne
Schuld, an Mitleid reich, an jeder Tugend
groß. Wird auch die Unschuld hier verdamm?
doch wie? Pilatus selbst bemüht voll Eifer
sich, den Edlen zu befreien, und sucht in kal-
ter Mörderbrust den Funken Mitleids aufzu-
glöhn. Umsonst! Entsetzen wütet rings umher:

Sein Blut komm über uns und unsre Kinder!

Hal! welcher Wahnsinn rast in eurer Brust!
sah ihr den Gang des Edlen nie, wie jeder
Tritt von Segen troff? Mit welcher Weisheit

labt er uns! so labt den müden Wanderer der
Quelle Silberflut. Die Erde war mit Nacht
umhüllt, sein Blick entwölkte überall die Fin-
sternis, und überall ward Licht.

3. Arie (Johannes)

So steigt nach Ungewittern die Sonn herauf
in voller Pracht, und teilt in zahlenlosen Fun-
ken den Segen Gottes aus.

Es schweigt der Sturm der Mitternacht, die
Wolken fliehn, es zittern nicht Berg, nicht
Wälder mehr. Das stille Tal vom Regen trun-
ken lacht ihr entgegen seinen Dank.

4. Rezitativ (Maria – Jesus)

Schon steht das Kreuz auf Golgatha! und der
im Himmel rettet nicht, und auf der Erd ist
Rettung auch umsonst! Sie reißen schnau-
bend ihn zum Kreuz. O welch ein Anblick!
zwischen Erd und Himmel aufgehengt, der
Erd und Himmel werden hieß! Es strömt sein
Blut und all der süße Trost, mit dem ich ihn
gebar, verlischt. O Sohn!

Meine Mutter! sieh, das ist nun dein Sohn;
und, Jüngling, dies sei deine Mutter.

5. Chor

Preis und Dank! auch noch im Tod
Sorgt er liebevoll für die Seinen;
Alle Tränen, die sie weinen,
Stillt er gnädig – er ist Gott!
Wenn ein Unglück sie bedroht;
Seine Güte, sein Erbarmen,
Ist ein starker Fels der Armen
Und ein Schuld für jede Not.

6. Rezitativ (Johannes)

Woher die düstre Mitternacht in Gottes Schre-
cken eingehüllt? Kein Laut der Schöpfung,
alles still und bang und bebend rings umher!
Wo bleibst du, Sonne Gottes, du? so sah ich

nie auf Tabors Höhen, so blutig rot dein An-
litz nie! und immer dunkler wirts auf Golga-
tha! Von ferne braust Gewittersturm und jagt
den Donner vor sich her. Die Berge taumeln,

7. Rezitativ (Jesus)

Mein Gott! warum verlassen auch von dir in
dieser Todesnot? Die Zunge lechzt vor Durst
nach Rettung nicht! Ich trank den Kelch, für
mich von Ewigkeit gefällt. Es ist vollbracht! in
deine Hand befehl ich, Vater! meinen Geist.

8. Choral

Fallet nieder und dankt! auf seines Todes
Altare ruht noch sein heiliger Leichnam!
allein, vollendet ist das Opfer der Ewigkeit!

9. Chor

Der Vorhang im Tempel zerriss von oben bis
unten aus, die Erde bebte, die Felsen zerris-
sen, die Gräber taten sich auf, und es erstan-
den viele Leiber der Heiligen, die da schliefen.

10. Rezitativ (Maria)

Wohin? wo flieh ich hin? dort hebt der Fels,
hier brüllt der Abgrund unter mir, und über
mir wälzt sich der Tod aus glühenden Strö-
men herab!

Weint ihr Himmel, weint in meinen Schmerz!
Traur, o Erde! dir nur schlag sein Herz
Voller Lieb' und Gnade zu;
Traure, Erde! traure du!

Und nun, was weil ich noch am Kreuz? für
mich ist jeder Trost dahin, für mich die ganze
Schöpfung tot. Du, stille Hüte! du, der From-
men Wohnplatz, nimm mich auf! dort sei die
Einsamkeit mein Trost, bis dieser Staub zum
Grabe sinkt.

11. Arie (Sopran)

Wenn dann einst der Tränen müde
Dieses Auge bricht:
O, dann sei dein Tod am Kreuze
Meine Zuversicht.

Leite mich mit treuer Hand,
Wenn ich zittre, wenn ich zage,

An dem letzten meiner Tage
In dein Vaterland.

12. Rezitativ (Sopran – Tenor)

Hier saß er oft, hier, wo so oft sein Mund von
Himmelsweisheit überfloss! Mein Sohn! ach
nun mein Sohn nicht mehr!

O, warum slumt in deiner Hand der Donner?
Gott! warum zerschmettern dein Blitz die
Feinde nicht in Staub, als sich das Kreuz zum
Himmel hub, und Blut über seine Wangen
troff?

13. Arie (Sopran)

Weh mir Armen! was ich fühle,
Was ich leide, weißt nur du!
Ist Vollendung nicht am Ziele,
Nicht im Tal des Todes Ruh?

Unter Tränen blühn die Saaten
Der Unsterblichkeit;
Was wir gutes taten
Lohnt die Ewigkeit.

14. Rezitativ (Tenor)

Lass ab! dein Schmerz zerreißt mir tausend-
fach die jammervolle Brust. Er hat nun Ruh,
die ihm die Welt nicht gab; er liebte sie, wie
du ihn, Mutter, liebste, allein die Welt, sie
liebt ihn nicht. Nun hat er Ruh – ich hoff' es
ganz zu Gott; in ihm und durch ihn werden
wir nun bald die Ruh des Himmels sehn.

15. Chor

Selig sind von nun an alle, die in dem Herrn
sterben, sie werden von ihrer Arbeit ruhn,
denn ihre Werke folgen ihnen nach.

16. Rezitativ (Tenor)

Einst schlief er sanft in stiller Nacht, von
großer Arbeit matt, auf weichem Moos am
kühlen Zederbaum, vom Duft der Blumen
leis umwallt. Nun weht umsonst der West
ihm zu, ihm beut umsonst die Zeder ihren
Arm, die Blume ihren Balsam Kelch. Er
schläft – ihm hat der Tod mit kalter Hand,
auf Millionen Siege stolz, den Kelch der Bit-
terkeit gereicht.

17. Chor

Doch der Sieger ist schon nah, auf der Morgenröte Flügel! Juchzet dem Herrn der Herrlichkeit!

Jesus Christus geht voran,
Er, er bricht die hohe Bahn
Durch des Todes Dunkelheit,
Dort hinauf zur Ewigkeit.

18. Rezitativ (Joseph von Arimathia)

Es ist geschehn! O, dass ich schon gestorben wär, und läge neben ihm, begraben, ach! von eines Menschen Hand, er, der die Erde nur berührt, so bebte sie, die Berge schilt, so rauchen sie. Nun liegt er tot! und diese Krone war sein Schmuck! Die Fürsten dieser Welt umkränzt ein Diadem, ihn eine Dornenkrone! Doch bald wird diese Schmach im Schimmer seiner Herrlichkeit entfliehn.

19. Arie (Joseph von Arimathia)

Weine, königliche Blume,
Wert in Gottes Heiligtume
Unverweslicher zu blühn!
Weine mit des Taus Tränen,
Dass den Heiland zu verböhhnen,
Eines Sünders Hand
Dich zur Krone wand.

20. Rezitativ (Sopran – Tenor)

O lässt mich sie noch einmal seh'n! zwar blutet heißer mir das Herz, doch lässt mich! ach, sie glänzt in ihrem Blut viel herrlicher als selbst die Krone, die der Seraph trägt; denn der sie trug, war Gott!

Auch da sein Blut die Erde trank, noch Gott!
da alle Qual der Welt auf seinen Schultern lag, noch Gott!

21. Choral

Zwischen Hoffnung, Angst und Beben,
Schwankte dieses kurze Leben
Ungewissen Freuden zu.

Süß ist nun des Todes Grauen,
Durch die Nacht des Grabes schauen
Wir den Schöpfer unsrer Ruh.

22. Rezitativ (Alt)

Hemmt nun die Flut der Tränen! Gottes Frost sei euer Stab! – wie bald verfließt der Strom der Zeit zum uferlosen Meer, dann liegen wir begraben auch und schlafen saß in kühler Dunkelheit, den großen Tag erwartend, wo die Saat zur Auferstehung reifl.

23. Duett (Tenor – Alt)

Tief anbetend hier im Staube,
Dankt dir, Jesus, unser Glaube,
Sicher der Unsterblichkeit.

Durch die Sünde tief gesunken,
Von dem Reiz der Erde trunken,
War der Mensch durch sich entweht.

Gott sah unser Elend an,

Jesus kam vom Himmel nieder,
Lehrte Wahrheit seine Brüder
Und verwarf die Sünder nicht.

Trost am Grabe, Ruh im Leben,
Hat uns Jesus nun gegeben,
Und Erbarmung vor Gericht.

Nimm den Dank der Tränen an.

24. Rezitativ (Tenor)

So bebet nicht! wenn gleich der Feinde Wut rachgierig uns verfolgt; der Herr ist unser Gott! und wens die Welten in ihr Nichts zusammenstürzten – bebet nicht!

25. Schlusschor

Frohlockt! der Fromme steht
Voll Zuversicht
Auf Gott in Zion fest, und Zions Säulen
Erschüttert nichts; es mögen Fluten heulen,
Und Berge sinken, Welten eilen
Gleich Funken, die der Sturm verweht;
Ist Gott mit uns, beb't Zion nicht.

Dem Felsen gleich im tiefen Meer
Sei unsre Zuversicht!
Die Stürme toben um ihn her,
Er wanket nicht.