

Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts

Online-Zeitschrift 1, 2017

Salomo-Oratorien am Wiener Hof

Herbert Seifert



DEUTSCHE
BIBEL
GESELLSCHAFT

Salomo-Oratorien am Wiener Hof

Herbert Seifert

Ao. Univ.-Prof. a. D. am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien

Abstract

This article starts with a short overview of the performance and reception of oratorios at the imperial court in Vienna and then focusses on the libretti of five oratorios which have been performed at the court between 1674 and 1727. Therein King Solomon appears in quite different roles, e.g. as a wise man and as a lover. In at least one oratorio a contemporary political situation is referred to, namely emperor Leopold I who like David had his son crowned to be king.

1 Das Oratorium am Wiener Kaiserhof im Barock

Dieser Beitrag widmet sich fünf Oratorien, die in der Zeit zwischen 1674 und 1727 am Wiener Kaiserhof gesungen wurden. Der Schwerpunkt der Darstellung liegt hier auf den Libretti, da nicht zu allen dieser geistlichen Musikdramen die Musik erhalten ist und sich die Darstellung des Königs in ihnen interdisziplinär leichter als in den Vertonungen fassen lässt.

Um die zu besprechenden Werke in ihre Umgebung einzubetten, soll eine kurze Übersicht über die Gattung und ihre Stellung am Kaiserhof gegeben werden. Das dort in der Barockzeit immer italienische Oratorium ist eine in Rom kurz vor der Mitte des 17. Jahrhunderts entstandene Gattung, die wenig später auf Betreiben der Kaiserin Witwe Eleonora aus Mantua auch in Wien eingeführt und spätestens seit 1661 in ihrer Kapelle in der Fastenzeit, anfangs auch im Advent aufgeführt wurde, sogar früher als in den meisten Städten Italiens. Die Stoffe wurden meist der Bibel oder den Heiligenlegenden entnommen, die Struktur war zweiteilig mit einer Predigt zwischen den Teilen, und die Art der Aufführung war konzertant, also ohne Bühnenbild, Kostüme oder Aktion. Es gibt mehrere Berichte darüber, dass die Darbietungen in der Fastenzeit im Wochenabstand stattfanden;¹ allerdings kann man nicht davon ausgehen, dass dies wirklich regelmäßig der Fall war, da die Überlieferung von Textbüchern und Partituren im Durchschnitt weit geringer ist als fünf Oratorien jährlich, was auch bei Annahme von größeren Verlusten nicht damit in Einklang zu bringen wäre.

Offenbar war der Impetus zur Einführung der Gattung am Kaiserhof – nach vereinzelt Vorläufern – zu Beginn der 1660er Jahre unter dem kombinierten

¹ Seifert, Die Oper am Wiener Kaiserhof, 447, 451, 542, 546, 553, 564, 567, 572, 576, 578, 666f., 829, 835, 844, 864, 874, 882, 887 und 891.

Einfluss Eleonoras und ihres Schwagers, des geistlichen Erzherzogs Leopold Wilhelm, stark und führte zur Übersendung zahlreicher Werke der Gattung aus Rom, wo sie entstanden war und schon blühte. So begann die Etablierung des Oratoriums in Wien zunächst durch Aufführung von schon zuvor für Rom geschriebenen Werken mit Musik unter anderen von Giacomo Carissimi, Marco Marazzoli und Carlo Caproli;² erst nach und nach wurden die am Wiener Hof bediensteten Dichter und Komponisten mit der Produktion eigener Oratorien nach diesen Vorbildern beauftragt.

Für 1679 und 1687 bis 1689 sind sogar je sechs Fastenoratorien, 1662 fünf Oratorien in der Fastenzeit und dazu noch vier im Advent erhalten bzw. nachweisbar, was tatsächlich für diese beiden kirchlichen Perioden wöchentliche Aufführungen belegt. In mehreren Jahren sind es jeweils fünf Fastenoratorien, in zahlreichen anderen je vier. Andererseits ist für die Jahre 1664 und 1669–1673 kein einziges Oratorium nachweisbar. In der Fastenzeit 1664 dürfte der Grund gewesen sein, dass sich Leopold I. mit seinem Hof beim Reichstag in Regensburg aufhielt, für die fünfjährige Pause danach könnte eine bis jetzt nicht bekannte Idiosynkrasie der zwischen Dezember 1666 und ihrem Tod im März 1673 in Wien residierenden ersten Frau des Kaisers, Margarita Teresa aus Spanien, gewesen sein bzw. – im Jahr 1673 – ihre Krankheit und Tod in der Fastenzeit. Die Reduktion auf nur ein Oratorium im Jahr 1676 ist wohl auf die Todeskrankheit der zweiten Frau des Kaisers, Claudia Felicitas, zurückzuführen. Sonst liegt die Zahl der nachweisbaren Oratorienaufführungen zur Zeit Leopolds zwischen zwei und sechs. Danach, in der Regierungszeit Josephs I., stabilisiert sich die Frequenz mit drei bis fünf Oratorien vor der Karwoche und bleibt nach der kurzen Reduktion in der Übergangszeit zu Karl VI. fast konstant bei drei. Dazu kommt aber jeweils noch ein Sepolcro-Oratorium vor dem Heiligen Grab in der Karwoche. Die Importe, die unter Leopold und Joseph mit ein bis drei pro Jahr noch häufig waren, verschwinden ab 1716 fast völlig; es gibt in den 25 Jahren nur mehr drei von Komponisten, die nicht Hofmusiker waren.

Bis zum Tod Eleonoras 1686 wurden die Oratorien immer in ihrer nicht mehr bestehenden Privatkanzlei in den Räumen der kaiserlichen Hofburg und danach, bis zum Ende der Barockzeit, in der kaiserlichen Kapelle, der Hofburgkapelle, gesungen. Die Tage der Aufführungen sind im 17. Jahrhundert nur selten überliefert; genannt werden Montag, Dienstag, Mittwoch und Samstag vor der Karwoche und sogar Montag und Dienstag der Karwoche. Feste Plätze hatten zwei Kompositionen des Kaisers: *L'Amor della Redentione* wurde seit 1677 bis 1710 fast jährlich am Passionsfreitag, dem Fest der Sieben Schmerzen Marias vor dem Palmsonntag, aufgeführt, *Il Transito di Giuseppe* seit 1675 bis 1706 nicht ganz so regelmäßig und wahrscheinlich in den Tagen um das Fest des Heiligen Joseph

² Deisinger, Römische Oratorien, 89–114.

am 19. März. Unter Karl VI. werden die Aufführungstage in Zeitungsnachrichten genannt; es sind nun die Donnerstage vor der Karwoche.

2 Liebhaber und irrender Götzendiener

Gleich in der ersten Fastenzeit nach der genannten fünfjährigen Pause der Oratorienaufführungen bis 1673 kam im Jahr 1674 *La Caduta di Salomone* mit Text von Abate Domenico Federici, kaiserlichem Rat und Residenten in Venedig, und nicht erhaltener Musik von Antonio Draghi, damals Hofopernkomponist („Intendente delle musiche teatrali“) Leopolds I. und Kapellmeister der Kaiserin Witwe Eleonora II., in deren Kapelle zur Aufführung. Hier wird die Rolle Salomos als Liebhaber fremder Königinnen zum Thema gemacht. Die singenden Personen sind: Testo, Salomone, Regina Cananea, Regina Sidonia, Sadoch Pontefice, Coro di Sacerdoti.

Im ersten Teil geht es um des alten Salomo Polygamie; die ihm von den beiden polytheistischen Königinnen angebotenen Freuden der Liebe nimmt er – wenn auch mit schlechtem Gewissen – an, wobei er sich dabei ihren Göttern zuwendet, trotz der moralischen Vorhaltungen der Geistlichen. Weltliche und himmlische Freuden werden von diesen beiden Parteien im Text ausgemalt. Auch im zweiten Teil bleiben die Standpunkte unversöhnt; Salomo schwört den weltlichen Freuden nicht ab! Seine letzte Äußerung gemeinsam mit den Königinnen ist durchaus hedonistisch und lautet:

Andiamo al gaudio, andiamo,
E ogni doglia da Noi resti bandita:
Oh' beato chi sà goder la Vita.³

Auf zur Freude, auf,
und jeder Schmerz sei von uns verbannt.
Glücklich, wer das Leben genießen kann.

Erst im Schlussensemble stimmen sie in den moralisierenden Gesang der Kontrahenten ein, denn schließlich konnte ein geistliches Oratorium nicht mit Amoral oder Unmoral enden:

De i mondani dilette il nullo è assai;
Quel gode sempre, che non gode mai.⁴

Von den weltlichen Freuden ist nichts schon genug;
der genießt immer, der nie genießt.

Ähnlich ist der Plot von Francesco Veracini (1690–1768) in Florenz im Jahr 1720 aufgeführten Oratorium *La Caduta del Savio nell'Idolatria di Salomone*, Text von Giovanni Pietro Berzini, das als *L'Errore di Salomone* in bearbeiteter Fassung

³ Federici, *La Caduta di Salomone*, fol. 14v.

⁴ Ebenda.

noch 1744 in London wieder aufgegriffen wurde.⁵ Dass Salomo hier nicht mehr als Weiser, sondern als gefallener Götzendiener und Irrender dargestellt wird, geht schon aus den Werktiteln hervor.

3 Die Krönung Salomos durch David

Ganz anders wird er über zwei Jahrzehnte später im nächsten Wiener Salomo-Oratorium als Protagonist präsentiert, in *L'Incoronazione di Salomone*, 1696 in der Wiener Hofburgkapelle mit Musik von dem Hoforganisten Ferdinand Tobias Richter (1651–1711) zu einem Libretto von dem Benediktinermönch Stanislao Amerighi (1674–1731). Dieser hat die Handlung dem ersten Buch der Könige, Kapitel 1, entnommen. Die handelnden Personen sind: David, Salomone, Bersabèa, Natan.

König Davids Frau Batseba, die hier Bersabèa heißt, wirft ihm seine naive Unschuld vor, weil er nicht gegen seinen ehrgeizig die Thronfolge anstrebenden Sohn Adonia vorgeht; das mag sich auf die mangelnde Entschlussfähigkeit Leopolds I. beziehen, der zu dieser Zeit nicht gerade glücklich in Kriegshändel auf dem Balkan verwickelt war. Schließlich bestimmt David seinen Sohn Salomo als Nachfolger, unterstützt vom Propheten Natan, der diesem moralische Ratschläge erteilt. Bereits in der Vorrede wird die Allegorie erklärt: Die Krönung Solomos wird mit den Kronen in Beziehung gesetzt, die Leopold seinem Thronfolger Joseph Jahre zuvor verliehen hatte, nämlich 1687 die des Ungarischen, 1690 die des Römischen Königs. Hier trifft also die Deutung des David-Salomo-Librettos als Herrscherspiegel zu.

Sehr ähnlich stellt sich die Handlung des 31 Jahre später, also 1727, in Wien gesungenen Oratoriums *L'Esaltation di Salomone* von Bernardino Maddali mit Musik des Hofkomponisten Giuseppe Porsile (1680–1750) dar. Damals war allerdings kein männlicher Thronfolger in Sicht; eine Bezugnahme auf die Erzherzogin Maria Theresia als durch die Pragmatische Sanktion ihres Vaters Karls VI. designierte Herrscherin der Erblande, also auch Königin von Ungarn und Böhmen, wäre denkbar. Hier wird die Handlung von den folgenden Personen getragen: Il Rè David. Betsabea. Salomone. Adonia. Natan Profeta. Abiatar, sacerdote. Un Coro.

4 Der Weise

Das weise Urteil Salomos aus 1Kön 3 wird 1701 zum Thema eines Wiener Oratoriums: Rinaldo Ciallis, ein venezianischer Priester, verfasste das Libretto *Il Giudizio di Salomone (Das Urtheil Salomons)*. Der kaiserliche Vizekapellmeister Marc' Antonio Ziani (um 1653–1715), ebenfalls aus Venedig, komponierte die Musik.

⁵ Lindgren, Oratorios, 532, 548.

Außer Salomo und den beiden streitenden Müttern hat der Librettist zwei allegorische Personen in die Handlung eingeführt, wie wir das in Oratorien öfters finden: das Gewissen und den Betrug. Sie dienen dazu, der Handlung mehr Dramatik zu verleihen. Im ersten Teil glaubt nämlich Salomo dem Betrug und verurteilt das Gewissen. Erst im zweiten deckt sein Urteil den Betrug auf; er gibt also dem Gewissen recht und verbannt die falsche Mutter. Außerdem kann das Gewissen mehrfach die sonst häufig in Opernlibretti angebrachte Hofkritik anbringen, wenn es etwa (nach der deutschen Librettoversion) im ersten Teil sagt:

Von dem Himmel / O großer König /
wirst du die verborgene Wahrheit überkommen /
und zugleich erkennen /
wie der Bößwichtige Betrug an denen Höffen
die Unschuld zu vertilgen Pflaget.⁶

5 Der Besuch der Königin von Saba und die Tugenden des Herrschers

Schon vier Jahre später, in der Fastenzeit 1705, wird kurz vor dem Tod Kaiser Leopolds I. in der Hofburgkapelle wieder ein Salomo-Oratorium gesungen. Den Text mit dem Titel *La Regina Saba* (nach dem 10. Kapitel) von Abate Pier Maria Ruggieri, der schon zuvor Verse für Kantaten und Oratorien für den Wiener Hof verfasst hatte, vertonte der spätere Hofkapellmeister Johann Joseph Fux, damals erst einer der Hofkomponisten.

Ähnlich wie in *La Caduta di Salomone* geht es auch in diesem Libretto um die Begegnung von polytheistischem Heidentum und der monotheistischen Religion. Einen echten Konflikt gibt es aber in diesem handlungsarmen Oratorium nicht. Der erste Teil zeigt die Ankunft der Königin von Saba, die den berühmten weisen König Israels Salomon kennen lernen will, bei der Stadt Sion und anschließend dessen Hof. Im zweiten Teil findet die Begegnung der beiden statt. Salomon führt all seine Gaben auf den Gott Israels zurück, worauf sich die Königin zu diesem bekehrt. Die Personen der Handlung sind (in der deutschen Version des Librettos): „Die Königin Saba. Ein verschnittener Ihriger Vertrauter. Salomon / König in Israel. Prophet Nathan. Azaria / Minister deß Salomons. Chor der Juden.“

Der Text dieses Oratoriums ist insofern ungewöhnlich, als die Arien – wohl durch das undramatische Sujet angeregt – vor allem allgemeine Lebensweisheiten besingen, wie schon die erste Arie der Titelrolle: „*Il desio d'un oggetto lontano / La distanza radoppia al pensiero*“; in der deutschen Version

Die Begierd in die Weite zu sehen
Thut die Weite oft doppelt vorstellen;
Und wanns auch in die Nähend thut schauen /

⁶ [Ciallis], Das Urtheil Salomons, fol. 6r (B3).

Darff der Sinn ihr gleichwol nicht recht trauen.
Weil sich gern ein Forcht thut zugsellen.⁷

Die Bescheidenheit und Demut Salomos zeigen sich in folgendem Rezitativ mit Arie:

Allor che scorgi in me doti si rari,
Pur se alcuna di loro in me si vede,
Sian gli encomi del Dio che me le diede.
Senza saper regnar
Mi vidi assunto al regno
E del paterno impegno
Il ciel feudo si fè.
Indi all'istesso ciel
Per non errar sul trono
Chiedei di scienza il dono e il ciel mel die.⁸

Vielleicht thut dich der Gedancken mit einem solchen Betrug verblenden /
indem er dir so viel ungemeyne Tugenden vorstellet /
wann doch eine von diesen in mir solte zu finden seyn /
so gebühret jenem Gott / der sie mir hat gegeben /
das Lob allein.
Ich wuste nicht zuvor
Die Kunst recht zu regieren /
Es halfte mir Gott führen
Den Scepter und den Stab.
Hernach hab ich von Gott /
Vom Fall mich zu erretten /
Die Wissenschaftt erbetten /
Die er mir gab.⁹

Auch die Mühen des Regierens werden vom König in einem Rezitativ thematisiert:

Son le corone e scettri
Tremendi incarichi,
E il cielo fa che sian d'oro,
E che di gemme in loro
Baleni la splendore
Perche non dian terrore
Un Re sul trono detta leggi
Operando a suoi vassalli
E diventan suoi falli
Ne la gente sogetta
Il vizio impune, e la virtù negletta
Ne scusa d'ignoranza
Assolve dal reato
Chi sul trono elevato
Maestoso risiede,
E a pie del soglio il buono,
E il reo non vede.¹⁰

Die Cronen und Scepter
seynd entsetzliche Beschweren /

⁷ [Ruggieri], Die Königin Saba, fol. 2r (A2).

⁸ [Fux], La Regina Saba, 88–90.

⁹ [Ruggieri], Die Königin Saba, fol.6r (B2).

¹⁰ [Fux], La Regina Saba, 154f.

und der Himmel machet sie mit Edelgestein und Gold schimmern /
damit sie die Könige nicht erschrecken sollten.
Ein König auff den Thron
vorschreibet durch seine Thaten seinen Unterthanen die Gesätze:
und er ist deß Fehlers seiner Untergebenen zu beschuldigen /
wann er das Laster nicht bestraffet /
und der Tugend keinen Lohn schafft:
Es entschuldiget ihn auch keine Unwissenheit /
indeme jeder / der auff einem hohen Thron thut stehen / den Guten und den Bösen
bey seinem Fueß kan sehen.¹¹

Auch in dieser Darstellung Salomos als König trifft also die Funktion des Oratoriums als Herrscherspiegel tatsächlich zu.

6 Schlussbemerkung

Es ist bemerkenswert, dass diese fünf Oratorien des barocken Wiener Kaiserhofs – mit Texten von nicht dort bediensteten Italienern, überwiegend Geistlichen, und Musik von dafür angestellten Hofmusikern – vier verschiedene Facetten des biblischen Königs thematisieren und sich zum Teil zusätzlich auf aktuelle Verhältnisse beziehen, ähnlich wie die Hofopern dieser Zeit.

Literaturverzeichnis

- Amerighi, St., L'Incoronazione di Salomone. Oratorio, 1696
[Ciallis, R.,] Das Urtheil Salomons. Oratorium, 1701
Federici, D., La Caduta di Salomone. Oratorio, 674
[Fux, J. J.,] La Regina Saba, Partiturohandschrift in Schwerin, Landesbibliothek Sig Mus 8
Maddali, B.: L'Esaltatione di Salomone. Oratorio, 1727
[Ruggieri, Pier Maria,] Die Königin Saba. Oratorio, 1705
Deisinger, M., Römische Oratorien am Hof der Habsburger in Wien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: *Musicologica Austriaca* 29 (2011), 89–114
Lindgren, L., Oratorios sung in Italian at London, 1734–82, in: Paola Besutti (Hg.), *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*. Atti del convegno internazionale Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18–20 settembre 1997 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia 35), 2002, 513–552
Seifert, H., Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 25), 1985

¹¹ [Ruggieri,] La Regina Saba, fol. 8r.

Impressum

Herausgeber:

Prof. Dr. Régis Burnet, regis.burnet@uclouvain.be

Prof. Dr. Susanne Gillmayr-Bucher, s.gillmayr-bucher@ku-linz.at

Prof. Dr. Klaus Koenen, koenen@arcor.de

„Die Bibel in der Kunst“ ist ein Projekt der Deutschen Bibelgesellschaft

Deutsche Bibelgesellschaft

Balinger Straße 31 A

70567 Stuttgart

Deutschland

www.bibelwissenschaft.de