

DENKMÄLER DER MUSIK
IN SALZBURG

22

Hollitzer Verlag • Wien

Denkmäler der Musik in Salzburg
Band 22

Denkmäler der Musik in Salzburg

begründet von Gerhard Croll

In Verbindung mit der Universität Salzburg, der Universität Mozarteum Salzburg,
der Internationalen Stiftung Mozarteum, der Erzdiözese Salzburg
und der Erzabtei St. Peter Salzburg

herausgegeben von der
Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft Salzburg

Band 22

Antonio Caldara
Oratorio S. Giovanni Nepomuceno
Salzburg 1726

HOLLITZER



www.hollitzer.at

ANTONIO CALDARA

1670 – 1736

SAN GIOVANNI NEPOMUCENO
ORATORIO MELODRAMMATICO SACRO

Salzburg 1726

Nach der autographen Partitur im Archiv der Gesellschaft
der Musikfreunde in Wien und dem in der Österreichischen Nationalbibliothek
in Wien überlieferten gedruckten Textbuch zur Aufführung anlässlich
der Weihe der Schlosskapelle zu Mirabell

vorgelegt von

Alexandra Nigito

mit Beiträgen von Adolf Hahnl und Ernst Hintermaier

HOLLITZER



Herausbergremium:

P. Petrus Eder OSB, Nils Grosch, Ernst Hintermaier,
Thomas Hochradner, Ulrich Leisinger, Andrea Lindmayr-Brandl,
Eva Neumayr und Gerhard Walterskirchen

Die Drucklegung wurde
von Stadt und Land Salzburg, der Universität Salzburg und der Erzdiözese Salzburg
gefördert.

Alle Rechte vorbehalten.
Vervielfältigung jeder Art, auch durch elektronische Medien,
nur mit Erlaubnis des Verlages.

© Hollitzer Verlag 2024
www.hollitzer.at

Redaktion: Ernst Hintermaier und Eva Neumayr
Notensatz: Antonio Frigé (Mailand)
Layout: Martin Dopsch

Hergestellt in der EU

ISBN 978-3-99094-212-3
ISMN 979-0-50270-029-4
ISSN 2960-5865

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	VII
Legende und Entstehung des Librettos (Alexandra Nigito)	VII
Zur musikalischen Konzeption und Stellung des Werkes im Schaffen Caldaras samt Bemerkungen zur Besetzung und Aufführungspraxis (Alexandra Nigito)	IX
Antonio Caldaras Beziehungen zum Salzburger Fürsterzbischof Franz Anton Fürst Harrach und der Anlass der Widmungskomposition (Ernst Hintermaier)	XIV
Die Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk in der Erzdiözese Salzburg (Adolf Hahl)	XVI
Abbildungen	XXIV
SAN GIOVANNI NEPOMUCENO. ORATORIO MELODRAMATICO SACRO	I
Personen und Besetzung	2
Verzeichnis der Musiknummern	3
KRITISCHER BERICHT	I41
Abkürzungsverzeichnis	I42
Quellen	I43
Hinweise zur Notenausgabe	I44
Lesartenverzeichnis	I44
Edition und Übersetzung des Librettos (Alexandra Nigito und Regula Hohl Trillini)	I49
Kritische Anmerkungen zum italienischen Text (Alexandra Nigito)	I58
Faksimile des gedruckten Librettos	I59

PRÄLAT DR. JOHANNES NEPOMUK NEUHARDT,
dem Apostolischem Protonotar und em. Domdechanten
des Salzburger Metropolitankapitels,
gewidmet von der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft
für seine Unterstützung großer Projekte zur Musikgeschichte
des Erzstiftes und Erzbistums Salzburg,
wie die Wiedererrichtung der Orgeln des Salzburger Doms durch
den Neubau des Orgelwerkes auf der Westempore 1988,
der neuen Orgeln samt Emporen an den östlichen Kuppelpfeilern 1991
und den westlichen Kuppelpfeilern 1995
sowie die Restaurierung des von Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau
erworbenen Claviorganums des Josua Pock (Innsbruck 1592)
für das Salzburger Dommuseum im Jahre 1974.

VORWORT

LEGENDE UND ENTSTEHUNG DES LIBRETTOS (ALEXANDRA NIGITO)

Johannes Nepomuk oder Johannes von Pomuk (lat.: Joannes de Pomuk, tschech.: Jan Nepomucký oder Jan z Pomuka) wurde um 1350 in Pomuk bei Pilsen geboren und starb am 20. März 1393 in Prag. In Erinnerung an sein Wirken und an das damit verbundene Martyrium wird er als Schutzheiliger der Beichtväter der katholischen Kirche, insbesondere Böhmens, Österreichs und Bayerns verehrt. Als sogenannter »Brückenheiliger« wird er außerdem zum Schutz vor Überschwemmungen und vor dem Ertrinkungstod angerufen und in kunstvollen Statuen und Gemälden sowie Devotionalien innig verehrt.

Seine Verehrung war besonders in Böhmen weit verbreitet, wo er als Protonotar, Sekretär (ab 1374) und Vikar (1393) des Erzbischofs von Prag wirkte. Er war Kanoniker an St. Gallus, an St. Ägidius, am Veitsdom und später Erzdiakon von Sasz. Im Jahre 1393 erlitt Johannes von Nepomuk den Märtyrertod unter König Wenzel IV. von Böhmen.¹ Laut früherer historischer Quellen hatte seine Ermordung politische Hintergründe, da er 1393 die Wahl des Mönches Odelenus zum Abt des Benediktinerklosters von Kladruby (Kladrau) bestätigt hatte. Dies geschah gegen den Willen des Königs, der einen Günstling an dessen Stelle einsetzen wollte.

Der Konflikt steht außerdem im Zusammenhang mit Streitigkeiten zwischen dem König und der Kirche, die ihre Unabhängigkeit von der weltlichen Autorität beanspruchte. Um die Macht des Prager Erzbischofs Johann von Jenstein zu schwächen, beschloss der König, innerhalb der großen Diözese von Prag ein zweites Bistum zu schaffen. Dafür wählte er das Benediktinerkloster von Kladruby aus und ordnete an, dass nach dem Tod des greisen Abtes Racek kein Nachfolger mehr gewählt werden dürfe. Stattdessen sollte die Abtei in eine Bischofskirche umgewandelt werden. Als Abt Racek starb, wählte das Kloster jedoch Odelenus zum Nachfolger und verlangte vom Prager Erzbischof eine

Bestätigung, die durch dessen Vikar, Johannes Nepomuk, auch bald darauf erfolgte. König Wenzel, erzürnt über den Ungehorsam, ließ den Erzbischof und Johannes samt anderen Mitgliedern der Kirche verhaften. Der Erzbischof selbst entkam dem Tod, während Johannes mit Feuer gefoltert in der Moldau ertränkt wurde: »Schliesslich befahl der König [...] den zu Tode gequälten ehrwürdigen Doktor und Vikar Johannes, gebunden an Händen und Füßen, ein Holz in den Mund gesteckt, [...] nächtlicher Weise zum Stadtfluß, Moldau genannt, zu schleppen, von der Brücke des Flusses zu stürzen und in den Fluten zu ertränken.«² Dies sind Worte des Erzbischofs Jenstein, der sich daraufhin nach Rom begab, um die Ereignisse Papst Bonifaz IX. zu berichten. Er bat um Gerechtigkeit, blieb jedoch mit seinem Anliegen ungehört.

Jensteins Bericht ist die erste Quelle, die von Johannes Nepomuks Tod berichtet. Als Ursache der Auseinandersetzungen wird der König genannt, der »wie gewohnt« die Kirche von Prag und den Erzbischof »bedrückte«. Erzbischof Jenstein wollte den Papst deshalb darum bitten, dass dieser den König zurechtweise und auffordere »von den Belästigungen, Quälereien, Beunruhigungen und dem Verschiedenen anderen Unrecht, die er aufgrund verleumderischer Hetze der Kirche von Prag zugefügt hatte [...], ablasse und daß er die Schäden und Beleidigungen wiedergutmachen lasse«.³

Eine spätere Überlieferung, die um 1451 mit der *Chronica regum Romanorum* des Thomas Ebendorfer (1388–1464) einsetzte, begründet das Martyrium des Heiligen mit seiner Weigerung, dem König die Beichtgeheimnisse der Königin zu verraten.⁴ Im Jahr 1483 gab der Dekan der Kathedrale von Prag, Johannes von Krumlov, das Todesdatum mit 1383 an. Dieser Irrtum lässt sich wahrscheinlich durch eine fehlerhafte

¹ Zum Leben und zur Verehrung des Johannes Nepomuk siehe Johann Peter Kirsch, »St. John Nepomucene«, in: *The Catholic Encyclopedia*, hrsg. v. Charles G. Herbermann et al., 16 Bde., New York: Encyclopedia Press 1907–14, Bd. 8. (1913), S. 467–68, mit einem Querschnitt durch die hagiographischen Quellen und zusätzlicher Bibliographie. Zur Geschichte der Legende siehe Vit Vlnas, *Jan Nepomucký: Česká legenda*, Praha, 2. erw. Aufl., Praha, 2013 (= *Historická pamět: velká řada*, 23).

² Johannes de Jenzenstein [von Jenstein], »Acta in curia Romana«, in: Paul de Vooght, *Hussiana*, hrsg. v. Publications Universitaires, Louvain, 1960 (*Bibliothèque de la Revue d'Histoire Ecclésiastique*, 35), S. 422–41; deutsche Übersetzung in: 250 Jahre Hl. Johannes von Nepomuk. *Katalog der IV. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg, Mai bis Oktober 1979*, hrsg. v. Dommuseum, Salzburg, 1979, S. 5–8.

³ Ebda., S. 5.

⁴ Thomas Ebendorfer, *Chronica Regum Romanorum*, hrsg. v. Harald Zimmermann, Hahnsche Buchhandlung, Hannover, 2003 (= *Monumenta Germaniae Historica: Scriptores rerum Germanicarum*, N.S., 18,1), Bd. 1., S. 550: »Confessorem eiam uxoris sue Johannem in theologia magistrum, et quia dixit, hunc dignum regio nomine, qui bene regit et, ut fertur, quia sigillum confessionis violare detrectat, ipsum in Moldauia suffocari precepit«.

Transkription der Jahreszahl in römischen Ziffern⁵ erklären, könnte sich aber auch auf die letzten Regierungsjahre von Johanna von Bayern (1362–1386), Wenzels erste Gemahlin, beziehen, deren Name in den ältesten Quellen nicht erwähnt wird.⁶

Caldaras Oratorium entstand 1726, fünf Jahre nach der Seligsprechung von Johannes Nepomuk im Jahr 1721, der 1729 die Heiligsprechung folgte.⁷ Die Quelle, auf die sich das anonyme Libretto beruft,⁸ basiert auf der Legende von Johann Nepomuks Weigerung, das Beichtgeheimnis zu verletzen. Ebenso legendenhaft wird das Ende des Königs geschildert. Bedroht vom Volk, soll König Wenzel weder von seiner zweiten Frau, Sophia von Bayern (1376–1428), noch vom damaligen erzbischöflichen Kanzler Hilfe erhalten haben, und gefesselt lebendig begraben worden sein, denn »questo è il nobile fin d'ogni crudele« (Textbuch V. 411).⁹

Der Irrtum mit den Todesjahren von Johannes Nepomuk (1383/1393) führte auch dazu, dass im Libretto die Königin mit der ersten Gemahlin König Wenzels Johanna von Bayern, anstatt mit Sophia von Bayern, identifiziert wurde.

Die hagiographischen Quellen des Oratoriums werden ausführlich im Libretto von *Il segreto incontaminato*, aufgeführt am 20. Mai 1710 in der Kirche von Santa Maria

del Giardino in Mailand mit Musik von Antonio Negri (Negrinetta), genannt:

IL SEGRETO / INCONTAMINATO / SOTTO IL SACROSANTO SIGILLO / DELLA CONFESSIONE, / SOSTENUTO CON LA SUA MORTE / DAL VENERABILE SERVO DI DIO / GIOVANNI NEPOMVCENO / CANONICO DELLA CATEDRALE DI PRAGA, / PREDICATORE INSIGNE, CONFESSORE, / ED ELEMOSINIERE REGIO / Sotto l'Impero di WENCESLAO Rè della Boemia / cognominato il PIGRO / nell'anno 1383. / ORATORIO / MELO-DRAMATICO SACRO / Da recitarsi nella Chiesa de RR. PP. Reformati / del Giardino / Il Giorno 20. Maggio 1710 / Posto in Musica dal Sig. Antonio Negrini, / DEDICATO / ALLO STESSO / VENERABILE SERVO DI DIO / DALLA PIA INTENZIONE / DE ZELANTI, E DEVOTI ALEMANI. / IN MILANO, Nella Stampa di Federico Bianchi. / Con licenza de Superiori.¹⁰

»Das unbefleckte Geheimnis unter dem hochheiligen Siegel der Beichte abgelegt 1383 mit seinem Tod vom ehrwürdigen Diener Gottes Johannes Nepomuk, Kanonikus der Kathedrale zu Prag, berühmter Prediger, Beichtvater und königlicher Almosenpfleger unter dem Reich von Wenzel, König von Böhmen, genannt der Faulenzer. Melodramatisch-geistliches Oratorium aufzuführen am 20. Mai 1710 in der Kirche der hochwürdigen reformierten Patres von *Santa Maria del Giardino*, vertont von Herrn Antonio Negrini, gewidmet dem ehrwürdigen Diener Gottes in der frommen Absicht von den eifrigen und ergebnen Alemannen. In Mailand, gedruckt von Federico Bianchi. Mit Erlaubnis der Vorgesetzten.«

Im *Argomento* (S. 5) des Librettos zur Mailänder Aufführung von 1710 wird darauf hingewiesen, dass die Legende des hl. Johannes Nepomuk auf Jean Bolland (1596–1665) und Godefrid Henschen (1600–1665), den Verfassern der *Acta Sanctorum*,¹¹ sowie auf Girolamo Bascapè mit Bezug auf seine

5 Vgl. František Pubička, *Unusne, an duo Ecclesiae metropolitanae Pragensis canonici Ioannes de Pomuk nomine, Wenceslai IV. Bohemiae regis iussu, de ponte Pragensi in subiectum Moldavae fluvium proturbati fuerit?*, hrsg. v. Hřaba, Praha, 1791, S. 6.

6 Ausgehend von Václav Hájek, *Kronika česká* (1541) verbreitete sich die Auffassung, es habe zwei verschiedene Personen gegeben, die beide Jan von Nepomuk hießen und durch Ertrinken starben: der Beichtvater 1383 und der Kanonikus 1393. Es handelt sich aber sehr wahrscheinlich um dieselbe Person.

7 Vom gedruckten Libretto (Johann Baptist Mayr, Salzburg, 1726), das bis vor kurzem als verschollen galt, ist ein Exemplar in der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten geblieben. Vgl. S. 143.

8 Zu weiteren Details in den Oratorien, die Johannes Nepomuk zum Thema haben, sei auf Jana Spáčilová Artikel verwiesen: »Das Oratorio S. Giovanni Nepomoceno« von Antonio Caldara im Kontext der Nepomuk-Oratorien in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts«, in: *Musicologica Austriaca* 28 (2009), S. 145–60. Zu Caldaras Wirken in Salzburg siehe *Antonio Caldara und Salzburg. Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte des Spätbarock*, hrsg. v. Karl Harb und Albert F. Hartinger, Salzburg, 1981. Ebenso Thomas Hochradner, »Zwischen Höhepunkten«. Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hrsg. v. Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Pustet, Salzburg und München, 2005, S. 228–54: 238–42; Werner Rainer, »Caldara und Salzburg«, in: *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag. Symposionsbericht*, hrsg. v. Lars E. Laubhold und Gerhard Walterskirchen, Strube Verlag, München, 2010 (= *Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 9), S. 52–79.

9 »Das ist das edle Ende jedes Grausamen«.

10 Konsultiertes Exemplar: I-Vnm, *Dramm. 829.48* (Sartori deest). Das Libretto enthält das Madrigal »Queste di grate rime humil tributo« (S. 4), gewidmet dem »hochwürdigen Diener Gottes St. Johannes Nepomuk« (»Al Venerabile Servo di Dio Giovanni Nepomuceno«) von den »Offizieren der kaiserlichen Majestät und der Deutschen Nation« (»Gl'Officiali di S. M. Cesarea, & la Nazione Alemanna«).

11 Vgl. Bohuslav Balbín, »De B. Joanne Nepomuceno Ecclesiae Metropol. Pragensis« S. *Viti Canonico Presb. Martyre Pragae et Nepomuceni in Bohemia*, in: *Acta Sanctorum Maii*, hrsg. v. Godefrid Henschen und

Efemeridi sacre,¹² zurückgeht: »Delle sue gesta, vita, e miracoli, ne discorrono molti Autori, il Bolando, con molt'altri, quali descrive il medesimo, il P. Godifredo Henschenio della Compagnia di Giesù, et il P. Girolamo Bascapè; onde da sudette premesse, se n'è dedotto il presente Oratorio, che servirà d'esemplare à Confessori.«¹³ Ein Vergleich der Libretti zu Negris und Caldaras Kompositionen, zeigt, dass die Texte praktisch identisch sind, abgesehen von den ersetzten bzw. ausgeschiedenen Arien und kleinen textlichen Varianten (vgl. folgende Seite).

ZUR MUSIKALISCHEN KONZEPTION UND STELLUNG DES
WERKES IM SCHAFFEN CALDARAS SAMT BEMERKUNGEN
ZUR BESETZUNG UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS
(ALEXANDRA NIGITO)

»Den 23. May [1726] als in der Octav hat der Bischof in Chiemsee sowohl das Hochamt als die Letanei gesungen und mit einen gesungen Oratorio zu Ehren dieses Heil.[igen] solche Octav beschlossen worden.«¹⁴

Mit diesen Worten erwähnt der Fürsterzbischof von Salzburg, Franz Anton von Harrach (1665–1727), in seinem Tagebuch die Aufführung des *Oratorio S. Giovanni Nepomuceno* und gibt darin das Datum an, an dem es aufgeführt wurde, und zwar am Mittwoch den 23. Mai 1726, einige Tage nach der Weihe der Kapelle im Schloss Mirabell, die am 12. Mai vollzogen worden war.¹⁵ Die Oktav, also die acht

Tage nach dem eigentlichen Festtag des Heiligen Johannes von Nepomuk, die am 16. Mai begonnen hatte, wurde, gemäß dieser Notiz, feierlich mit dem Oratorium abgeschlossen. Dass der Ort der Aufführung die dem hl. Johannes von Nepomuk geweihte Schlosskapelle war, dafür sprechen das Libretto und das Tagebuch des Fürsterzbischofs, in dem er über »die von mir neu gebaute Hofkapellen in Mirabell« berichtet. Die Partitur hatte Caldara ein paar Monate davor beendet, wie man den letzten Seiten seines Manuskripts entnimmt: »Fine adi 17 Marzo 1726«.

Caldaras Geburtsort Venedig und danach vor allem Rom, wo er sich zwischen 1708 und 1716 aufhielt, prägten seine Musik. In Venedig hatte er bis 1699 als Altus und Cellist an San Marco gewirkt. Damals befand sich die Musik an San Marco mit mehr als vierzig angestellten Instrumentalisten auf einem Höhepunkt. Caldara erlebte aber auch den Niedergang des Orchesters nach dem Tod von Giovanni Legrenzi (1690) und der Abschaffung der Stelle des *maestro di concerti* (1696).¹⁶ Als Caldara 1699 von Herzog Ferdinando Carlo Gonzaga als Hofkapellmeister nach Mantua berufen wurde, stand in seinem Anstellungsvertrag, dass er »sehr talentiert im Kontrapunkt, Singen und Tastenspiel auf unterschiedlichen Instrumenten, vor allem dem Cembalo« sei.¹⁷ Im Jahr 1708

Daniel Papebroch, Michael Knobbaert, Antwerpen, 1680, Bd. 3, S. 667–680; reprograph. Nachdruck: Culture et Civilisation, Bruxelles, 1968.

12 Vgl. »Vita del B. GIOVANNI Canonico nella metropoli di Praga, e Mart.« in: Girolamo Bascapè, *Efemeridi Sacre Di Maggio. In cui giorno per giorno si registrano Le attioni de' Santi, le Vite, de' quali non sono state scritte Dalli Surio, Fiamma, Lipomano, Vigliaga, Ribadenera, nè da altri tali Collettori. Cavate Da gli Atti de' Santi, che si stanno unendo dal Bolando, Euschenio, Paperbrochio, e da altri della Compagnia di Giesù. Per Girolamo Bascapè [sic] Milanese Prete della Congregazione dell'Oratorio di Napoli. Presentate All'Eminentiss. e Reverendiss. Sign. Card. Giacomo Cantelmi Arcivescovo di Napoli. Da offerirsi A Giesu Cristo Santo de' Santi*, hrsg. v. De Bonis, Napoli, 1691, Bd. [5], S. 339–343.

13 »Von seinem Leben, seinen Taten und Wundern berichten viele Autoren, darunter Boland und viele andere, wie er selber beschreibt, und zwar der Jesuitenpater Godefridus Henschenius, und Pater Girolamo Bascapè; von den obenerwähnten Voraussetzungen wurde also das vorliegende Oratorium entnommen, das den Beichtvater als Vorbild dienen wird«.

14 Zitiert nach Christoph Brandhuber und Werner Rainer, »Ein Fürst führt Tagebuch. Die »Notata« des Salzburger Fürsterzbischofs Franz Anton Fürsten von Harrach (1665–1727)«, in: *Salzburg Archiv* 34, Salzburg, 2010, S. 205–262: 237.

15 Das vorgeschlagene Datum 16. Mai 1726 für die Aufführung, in: Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara: Life and Venetian-Roman Oratorios*, rev.

v. Warren Kirkendale, Olschki, Florenz, 2007, S. 171, basiert auf dem Festtag des Heiligen, der eben auf den 16. Mai fällt. An diesem Tag berichtet aber Fürst Harrach nur von gesungenen Litaneien: »Den 16. May umb 9 Uhr durch den Pater Vice-Rektor Cälestin Mair zu Ehren des Heiligen die Predig gehalten worden, nach dieser der H. Bischof in Chiemsee das Hochamt solenniter gesungen und nachmittag auch die Letanei verrichtet«. Vgl. Brandhuber-Rainer, *Ein Fürst* (wie Anm. 14), S. 237. In der ersten deutschen Ausgabe von Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara. Sein Leben und seine Venezianisch-Römischen Oratorien*, hrsg. v. Böhlau, Graz-Köln, 1966 (= *Wiener musikwissenschaftliche Beiträge*, 6), S. 130, ist nur das Datum des Kompositionsendes und der Ort Salzburg angegeben. Eine ebenda mit Fragezeichen vermutete Aufführung in Wien ist nicht nachgewiesen.

16 Vgl. Eleanor Selfridge-Field, »The Viennese court orchestra in the time of Caldara«, in: *Antonio Caldara: Essays on his Life and Times*, hrsg. v. Brian W. Pritchard, Scholar Press, Aldershot, 1987, S. 117–151: 118–119. Siehe auch Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, 3. rev. Ausg., Dover, New York, 1994, S. 19–20; *San Marco. Vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la cappella dal Settecento ad oggi*, hrsg. v. Francesco Passadore und Franco Rossi, 4 Bde., Fondazione Levi, Venedig, 1994–1996 (= *Edizioni Fondazione Levi*, III/C/2).

17 Vgl. Ursula Kirkendale, »Antonio Caldara. La vita«, in: *Chigiana*, 26–27, N.F. 6–7 (1971), S. 223–346: 244: »Riesce così singolare in nostro concetto la molta virtù di Antonio Caldara, nella professione del contrappunto, cantar di musica e tasteggiare, oltre il cembalo diverse sorti d'istrumenti delle quali in diverse pure funzioni di camera, di chiesa e di teatro ci ha dato con piena sua lode [...]« (Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga: Libri dei Mandati*, 61). Vgl. auch Paola Besutti, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di*

VERGLEICH DER LIBRETTI

Mailand, 1710

Salzburg, 1726

Recitativo (Ministro)	»Perfida Gelosia«	Recitativo (Ministro)	»Perfida Gelosia«
Aria (Ministro)	»Rio tormento è di due cori«	Aria (Ministro)	»Tenga il Ciel lontan dal seno«
Recitativo (Venceslao)	»Mio fido, e che rapporti?«	Recitativo (Wenceslao)	»Mio fido, e che rapporti?«
Duetto (Ministro/Venceslao)	»Sfortunato?«	Aria (Wenceslao)	»Allo splendor del Soglio«
Recitativo (Giovanni)	»Dal Ciel benigno, o Sire«	Recitativo (Giovanni)	»Dal Ciel benigno, o Sire«
Aria (Venceslao)	»Se per te trovar potessi«		
Recitativo (Giovanni)	»Oh Dio! che sento mai!«		
Aria (Giovanni)	»Godi in pace«	Aria (Giovanni)	»Godi in pace«
Recitativo (Regina)	»O quanto l'esser vostro«	Recitativo (Regina)	»O quanto l'esser vostro«
Aria (Regina)	»Da sorsi di morte«	Aria (Regina)	»Da fieri timori«
Recitativo (Ministro)	»Madamma? in apparenza«	Recitativo (Ministro)	»Regina? in apparenza«
Aria (Ministro)	»Rallegrati, che adorno«	Aria (Ministro)	»Rallegrati, che adorno«
Recitativo (Regina)	»A Divini decreti«	Recitativo (Regina)	»A Divini decreti«
Aria (Regina)	»Risento a palpiti«	Aria (Regina)	»Come fronda palpitante«
Recitativo (Regina)	»(Ma qui giunge opportuno.)«	Recitativo (Regina)	»(Ma qui giunge opportuno.)«
Aria (Giovanni)	»È la vita de' mortali«	Aria (Giovanni)	»È la vita de' mortali«
		Recitativo (Regina)	»Viver nostro infelice«
		Aria (Regina)	»All'invito di suono guerriero«
Recitativo (Venceslao)	»A un Re, che non dipende«	Recitativo (Wenceslao)	»A un Re, che non dipende«
Aria (Venceslao)	»Non vi è un no«	Aria (Wenceslao)	»Esangue, sì, cadrà«
Recitativo (Angelo)	»Giovanni, mentre al sonno«	Recitativo (Angelo)	»Giovanni, mentre al sonno«
Aria (Angelo)	»Caleran dal firmamento«	Aria (Angelo)	»Caleran dal firmamento«
Recitativo (Giovanni)	»Paraninfo Celeste...?«	Recitativo (Giovanni)	»Paraninfo Celeste...?«
Aria (Giovanni)	»Per un atomo di Cielo«	Aria (Giovanni)	»Chi al dolce ardente foco«
Recitativo (Ministro)	»Padre, t'aspetta in corte«	Recitativo (Ministro)	»Padre, t'aspetta in corte«
Duetto (Venceslao/Giovanni)	»Presto presto Parla, di'«	Duetto (Wenceslao/Giovanni)	»Presto presto Parla, di'«
Recitativo (Venceslao)	»Olà costui si leghi e de la spoglia«	Recitativo (Wenceslao)	»Olà, costui si leghi e de la spoglia«
Aria (Angelo)	»Rimira come vago«	Aria (Angelo)	»Rimira come vago«
Recitativo (Giovanni)	»T'inganni, o Re, se credi«	Recitativo (Giovanni)	»T'inganni, o Re, se credi«
Aria (Venceslao)	»Sì, ridi e giubila«	Aria (Wenceslao)	»Vedrò, crudel, vedrò«
Recitativo (Venceslao)	»Né ti quereli ancora...?«	Recitativo (Wenceslao)	»Né ti quereli ancora...?«
Aria (Giovanni)	»T'offro, o Dio, le pene mie«	Aria (Giovanni)	»T'offro, o Dio, le pene mie«
Recitativo (Ministro)	»Regina, v'è di male.«	Recitativo (Ministro)	»Regina, v'è di male.«
Duetto (Regina/Ministro)	»Questo è il nobile fin d'ogni crudele«	Aria (Regina)	»Per te non v'è più scampo«
[Coro Popolo]	»Pera, mora«	Recitativo (Ministro)	»Fuggire in van pretendi!«
Recitativo (Ministro)	»Fermatevi, non lice«	Recitativo (Ministro)	»Fermatevi! non lice«
[Coro Popolo]	»Pur che resti vendicato«	Coro (Popolo)	»Viva sì, ma viva in pene«

gelangte Caldara nach Rom, wo er die damals noch existierenden glanzvollen Musikensembles der päpstlichen Stadt kennenlernen und Kontakte zu den besten Musikern der Zeit, wie Corelli, Pasquini, die Scarlattis, Cesarini und Händel knüpfen konnte. War in Venedig der Anziehungspunkt für das öffentliche Leben und die Aristokratie die Oper, so stand in Rom das Oratorium im Mittelpunkt und Vordergrund.

Als Caldara im Jahr 1717 als Vizekapellmeister in die Dienste des kaiserlichen Hofes in Wien trat, hatte er schon eine bedeutende Karriere als Komponist vorzuweisen, hatte er sich doch mit allen damals aktuellen Gattungen auseinandergesetzt: mit Kirchen- und Instrumentalmusik, Oper und Oratorium. Für seine Tätigkeit erhielt er am Wiener Kaiserhof ein Gehalt, das sogar das des amtierenden Kapellmeisters Johann Joseph Fux übertraf. Er genoss außerdem das Privileg, nicht nur kaiserliche Aufträge zu erfüllen, sondern auch von außen an ihn herangetragene Einladungen nachkommen zu dürfen. Unter diesen spielen für das Salzburger Musikleben jene Werke, die Caldara zwischen 1716 und 1727 für den Salzburger Fürsterzbischof Franz Anton Fürst Harrach komponierte, eine wichtige Rolle. Dazu sind auch das *Oratorio S. Giovanni Nepomuceno* zur Weihe der Schlosskapelle und das *Oratorio Il morto redivivo, over S. Antonio*, das vermutlich am Namenstag Franz Antons, dem 13. Juni 1726 aufgeführt wurde,¹⁸ zu zählen.

Beide Oratorien sind als autographe Partituren in einer Sammlung von insgesamt 21 autographen Partituren und neun Kopien von Oratorien Caldaras in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erhalten. Von den Kopien ersetzen sechs verschollene Autographe; man darf daher annehmen, dass die Kopien für Aufführungen in Salzburg dienten.¹⁹ Indizien dafür sind die Oratorien *La ribellione di Assalonne* (Rom 1715), *Assalonne* (Wien 1720), *Morte e*

sepoltura di Christo (Wien 1724), von denen sich undatierte Libretti für Salzburg erhalten haben.²⁰

Ungewöhnlich ist die einteilige Struktur des *Oratorio S. Giovanni Nepomuceno*,²¹ indes die zweiteilige Struktur noch erkennbar ist: Im Libretto nämlich sind sieben Punkte als Trennzeichen in der Mitte des Rezitativs »Padre, t'aspetta in corte« gesetzt, und zwar vor dem Vers 269 »Giovanni? Eccomi, o Sire«. Dieselbe Struktur hat auch das Libretto von Antonio Negrinis gleichnamigem Oratorium für Mailand (1710), wo am selben Ort mehrere Punkte zwischen den zwei Rezitativ-Versen stehen. Caldara aber komponiert dieses Rezitativ durch (Nr. 23). Weder Libretti noch die Partitur weisen die Bezeichnung »Parte prima« und »Parte seconda« auf, außerdem gibt es keine zwei Chöre, die normalerweise die beiden Teile abschließen, sondern nur einen Schlusschor. Man darf also vermuten, dass das Oratorium in der Mirabell-Kapelle als eine Einheit und ohne Unterbrechung aufgeführt wurde.

Die Komposition setzt sich aus fünfzehn Arien zusammen, alternierend mit Rezitativen, einer instrumentalen Introduziona, einem Duett (Nr. 21) und einem kurzen Schlusschor (Nr. 34). Die Rezitative sind alle semplici und ohne Arioso-Teile, so dass die Trennung zwischen Rezitativ und Arie sehr abrupt und klar wirkt. Nur zwei Rezitative sind anders gartet: das erste wird vom zweitaktigen Choreinsatz »Mora il tiranno, mora!« (Nr. 31) und das zweite vom etwa gleich langem Duett von Regina und Ministro und wieder vom selben Choreinsatz (Nr. 33, T. 8–12) unterbrochen.

Die in Italien aufgeführten Oratorien Caldaras weisen gewöhnlich zwischen fünfzehn und siebzehn Arien in zwei Teilen auf – im längstem Oratorium *Maddalena ai piedi di Cristo* (Venedig 1698? und Mantua 1699) neun und im kürzesten *Le gelosie d'un amore utilmente crudele* (Venedig oder Mantua, ca. 1700) acht Arien.²² Die Oratorien Caldaras um 1720 hingegen enthalten meistens etwa acht Arien im ersten und sieben Arien im zweiten Teil. Das *Oratorio S. Giovanni Nepomuceno* mit seinen fünfzehn Arien gehört zu jenen Oratorien, die sich strukturell kaum von den Wiener

Mantova: musici, cantanti e teatro d'opera tra il 1665 e il 1707, Mantua, Arcari, 1989, S. 83–84, Nr. 91.

18 Vgl. Kirkendale, *Antonio Caldara*, S. 130–132. Die ersten Kontakte mit Fürsterzbischof Harrach reichen in das Jahr 1712 zurück, als Caldara für ihn die Kantate *Quegli occhi vezzosi* (D–B, *Mus. ms. autogr. Caldara, A. 11*), die die Anmerkung »Fine adi 23 Luglio 1712 in Salsburg« trägt, komponierte. Zahlreiche liturgische Kompositionen von Caldara sind auch im Dommusikarchiv (Archiv der Erzdiözese Salzburg) erhalten geblieben.

19 Vgl. Kirkendale, *Antonio Caldara*, S. 110.

20 Ebd. S. 121, 124; Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 Bde., Bertola & Locatelli, Cuneo, 1990–1994, Nr. 16095.

21 Die Strukturierung in zwei Teile, die ursprünglich für vor und nach der Predigt gedacht war, wurde auch in den Palästen aufgeführten Oratorien übernommen, aber dazwischen genoss man »rinfreschi« mit erfrischenden Getränken und Süßigkeiten.

22 Vgl. Kirkendale, *Antonio Caldara*, S. 152.

Oratorien um 1720 unterscheiden, außer, dass es aus einem Teil besteht.

Das Instrumentarium, das im *Oratorio S. Giovanni Nepomuceno* verlangt wird, ist das übliche Streicherensemble mit Continuo: Violinen, Viola, Cello, Orgel oder Cembalo, sehr wahrscheinlich Kontrabass und einem Zupfinstrument, bereichert von einer Clarin-Trompete, die nur in der Arie »All'invito di suono guerrero« (Nr. 16) mitwirkt.

Das Vokalensemble setzt sich aus fünf Sängern zusammen: Regina (Sopran), Angelo (Sopran), S. Giovanni (Alt), Ministro (Tenor) und Venceslao (Bass). Da der Rolle des Engels nur eine Arie zugeteilt ist, könnte diese eventuell von der Königin Regina übernommen worden sein. Der kurze, vierstimmige *Coro di Popolo* wurde sehr wahrscheinlich von den Akteuren selbst oder einem kleinen Vokalensemble gesungen. Das Vorwort zu Caldaras *Cantata a 3* »Vo piagendo e sospirando« (Rom, 1713)²³ lässt auf diese Praxis schließen: »Oltre le tre voci principali vi furono 16 altri musici per cantare il coro ultimo« (»Ausser den drei Hauptstimmen, haben andere 16 Sänger im Schlusschor mitgesungen«). Auch wenn die Hauptakteure diesen Schlusschor alleine singen könnten, würde dies in der gesamten Szene merkwürdig erscheinen, da dem »Volk« auch kleine Einsätze in den Rezitativen 31 und 33 zugeteilt sind (»Tod dem Tyrannen, Tod!«) und diese sich kaum mit den gesungenen Texten der Königin und Venceslao kombinieren lassen.²⁴

Bedauerlicherweise sind keine schriftlichen Zeugnisse überliefert, die Einzelheiten über die Aufführung in der Schlosskapelle zu Mirabell berichten, so dass wir über die Anzahl der Musiker nur Vermutungen anstellen können. Die Schlosskapelle zu Mirabell ist eher klein dimensioniert und konnte dadurch keiner größeren Musikergruppe Platz bieten (vgl. Abb. 6, S. XXXVI). Caldara, dem in Rom, Venedig und Wien große Kirchenräume zur Verfügung standen, musste sich in Salzburg auf kleinere Instrumentalgruppe beschränken. Die Besetzung selbst unterschied sich allerdings kaum von den Oratorien für Wien, wenn auch die Anzahl der Musiker in der kaiserlichen Hofkapelle sicher höher war.²⁵

23 GB-Lam, Ms. 46.

24 Siehe Partitur S. 130 und 136.

25 Über die Wiener Hofkapelle und die angestellten Musiker vgl. u. a. Ludwig von Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen*, Beck, Wien, 1869; Herbert Seifert, »Die Bläser der kaiserlichen Hofkapelle zur Zeit von Johann Joseph Fux«, in: *Alta musica*, 9 (1987), S. 9–23; ders., »Die kaiserliche Hofkapelle im 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 53/2 (1998), S. 17–26; *Musica imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998. Ausstellung der Musiksammlung der*

So zum Beispiel verwendet Caldara im Oratorium *Il Batista* (Wien, 1727) dieselben Instrumente, allerdings ohne Tromba.

Alle Arien im *Oratorio S. Giovanni Nepomuceno* sind in Da-capo-Form komponiert: neun von fünfzehn Arien mit Unisoni-Violinen, Viola und Continuo (Nr. 2, 4, 6, 8, 10, 14, 22, 26, 32), vier mit zwei Violinen, Viola und Continuo (Nr. 10, 20, 28, 30) und lediglich eine Arie wird von allen zur Verfügung stehenden Instrumenten samt Tromba (Nr. 16) und eine weitere von Violinen und Violette unisono, die den Bass spielen und die Bassstimme begleiten (Nr. 18). Das Duett (Nr. 24) wird, wie oft in der älteren Tradition, nur von den begleitenden Continuo-Instrumenten gestützt. Den Abschluss des Oratoriums bildet ein kurzer vierstimmiger Chor von 18 Taken mit allen Streichern (Nr. 34).

In diesem hier erstmals im Druck vorgelegten Oratorium für den Salzburger Hof sucht Caldara die »barocke« Vielfalt eher durch Tempowechsel, Begleitformen (wie Gesangstimmen und Violinen unisono alleine oder Gesang mit Continuo) und verschiedene Figurationen, die die Arien-Themen charakterisieren, als durch abwechslungsreiche Instrumentalfarben, die man häufig in seiner liturgischen Musik findet.²⁶ Was auffällt ist, dass alle Arien im *Oratorio S. Giovanni Nepomuceno* in einem schnellen Tempo gesungen werden (Allegro, Allegro moderato, Allegretto oder Risoluto). Nur eine Arie ist im ruhigen 3/2 Takt (Nr. 30) komponiert. Der Tempo-Kontrast ergibt sich durch das alternierende Wechselspiel von freien Rezitativen und melodisch geprägten Arien.

Vergleicht man dieses Oratorium mit Caldaras zwei Monate zuvor in Wien am Kaiserhof präsentiertes *Oratorio Gioseffo che interpreta i sogni*, so fallen einige interessante Details auf: Letzteres beginnt mit einer zweiteiligen Sinfonia (mit einem kurzen sechstaktigen Adagio-Mittelteil) und weist neun plus sieben Arien, zwei Chöre und ein Duett auf, disponiert in zwei Teile. Auch hier wie im *Oratorio S. Giovanni*

Österreichischen Nationalbibliothek, Tutzing, Schneider 1998, Dagmar Glüxam, »Zur instrumentalen Virtuosität in der Wiener Hofkapelle zwischen 1705 und 1740«, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 56/7 (2001), S. 29–39; dies., »Das Instrumentarium und der Instrumentalstil in den Wiener Opern Antonio Caldaras (1716–1736)«, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, 49 (2002), S. 139–164; *Die Wiener Hofmusikkapelle*, hrsg. v. Hartmut Krones, Theophil Antonicek und Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, 3 Bde., Böhlau, Wien etc., 1998–2011. Zur Salzburger Hofkapelle vgl. Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle vom 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Dissertation, Universität Salzburg 1972.

26 Vgl. Eleanor Selfridge-Field, »The Viennese court orchestra in the time of Caldara«, in: *Antonio Caldara: Essays on His Life and Times*, hrsg. v. Brian W. Pritchard, Scholar Press, Aldershot, 1987, S. 117–151: 134.

Nepomuceno verwendet Caldara keine Recitativi accompagnati, die er in diesen Jahren noch selten, meist im zweiten Teil der Komposition einsetzt. Continuo-Begleitung oder instrumentale Ritornelli treten nur als Teile von Arien auf. Gelegentlich, z. B. in der Arie »Perché l'anima si consigli« für Tenor und Continuo findet sich davor und danach ein kurzes instrumentales Ritornell, das einer älteren Schreibweise folgt. Überdies standen Caldara in Wien Instrumente wie »Scialmò« und »Salterio« zur Verfügung, die mehr Klangfarben im *Oratorio Gioseffo* erzeugen. In Rom waren Oratorien in der Regel mit zwei Cembali besetzt, von denen eines vom Komponisten gespielt wurde. Auch im *Oratorio Gioseffo* wurden sehr wahrscheinlich zwei Cembali verwendet: in der Largo-Arie »E quando mai potrò cessar« mit Chalumeaux, Streichinstrumenten und Continuo wechseln mehrmals im Continuo Angaben wie »Cembali soli«, »Tutti«, »Cemb. e Violonc. solo piano« und »Cemb., Violonc. e Contrab.«, letzteres beim Solo der Altstimme. Auch im *Oratorio Il Batista* wird das Cembalo erwähnt: im Recitativo accompagnato vor dem Schlusschor steht »senza Cemb.«. Im *Oratorio di morte e sepoltura di Christo* wird die Orgel als Begleitinstrument bevorzugt: im Continuo der Arie »Lasciami eterno amante« stehen Anmerkungen wie »Sen. fagot. e senz. Organ. li bassi suonano piano« (»ohne Fagott und ohne Orgel, die Bässe spielen piano«) und im B-Teil der Arie »Organo« oder »piano senza Organo«. Im *Oratorio S. Giovanni Nepomuceno* gibt es nur eine einzige Angabe zum Continuo, »Violoncelli soli piano« in der Arie »Godi in pace«, (Nr. 6, T. 23) sodass wir nicht informiert sind, ob Orgel oder Cembalo verwendet wurde.

In der einteiligen *Introduzione* für Streicher und Continuo im *Oratorio S. Giovanni Nepomuceno*, sowie in anderen Arien wechseln Piano und Forte, was nicht nur dynamisch, sondern auch als Abwechslung von Solo und Tutti zu verstehen ist. Diese Tradition, die in den Partituren des 17. und 18. Jahrhunderts deutlich in Erscheinung tritt, wenn an derselben Stelle eine Stimme mit »solo« und die andere »piano« bezeichnet ist, ist schon bei Giovanni Ghizzolo (nach 1580–1624) bekannt. Er schreibt im Vorwort zur Sammlung *Messa, Salmi, Litanie*, Op. 15 (Venedig, 1619), dass bei den Forte-Stellen der zweite Chor, der auch aus Instrumenten bestehen kann, hinzutreten soll und, wo »piano« angemerkt ist, nur der erste Chor singen soll.²⁷ Gegen 1715 kommt dieser

27 »Quarto è che li Organisti, per haver più facilità nel mettere o levare li registri, secondo il bisogno, potranno riguardare all'infrascritti segni, e primieramente dove troveranno questa parola FORTE tutta distesa, sarà inditio che entri il Secondo Choro e si facci ripieno. Ma quando troveranno la sola lettera F. sarà segno che entri il Secondo Choro, ma

Stil in Wien allerdings aus der Mode, sodass in der Folge der Unterschied zwischen virtuosen Soli und einfachen Tutti immer geringer wird.²⁸ Wie üblich, kann das Piano auch ein Echo andeuten oder dort stehen, wo der Komponist ein Piano ohne Bassfundament wünscht, in diesem Fall übernimmt dann die Viola die Bassfunktion; oder dort, wo die Instrumente die Stimme begleiten und einen Kontrast zum Forte der instrumentalen Ritornelli bilden.

An Verzierungen verwendet Caldara in der autographen Partitur des *Oratorio S. Giovanni Nepomuceno* Triller (t) und Appoggiaturen, daneben Bogenstriche, Keile oder Punkte. Die Schreibweise ist deutlich einfacher als in seinen Opernkompositionen, wo man zum Beispiel »Wellenlinien« erst in der *Semiramide in Ascalona*, 1725, findet, Pizzicato-Arien im *Don Chisciotte*, 1727, mit der Angabe: »Stromenti pizzicati« und Arpeggiato-Stellen.²⁹

Nach 1720 reduziert Caldara generell in der Besetzung seiner Werke die Instrumentalfarben, sodass die Begleitung der Gesangsstimmen meist aus Streichern besteht, hie und da bereichert von einer Tromba oder einem Fagott. Einleitungen und Zwischenspiele werden tendenziell länger, Fugen und fugierte Einsätze machen einer melodischen und homophonen Führung der Stimmen Platz und lassen den galanten Stil erahnen.³⁰

All das findet man auch im *Oratorio S. Giovanni Nepomuceno*, in der Anmerkung der instrumentalen Besetzung, in den vielen Verzierungen (Appoggiaturen, Triller und Trillerketten), in den Bindebögen, rhythmischen Rückungen und punktierten Noten; moderne »Pinselstriche« die die ausklingenden barocken Stilelemente begleiten.

Oratorien-Kompositionen waren in Wien ein eher konservatives Feld, in dem Kapellmeister Johann Joseph Fux seine Meisterschaft im Kontrapunkt nicht nur in seiner Instrumentalmusik, sondern auch in seinen Oratorien und Opern, in Sinfonien, Arien und Chören, gespickt mit Fugen und sogar Doppel-Fugen, raffiniert zur Geltung brachte. Als Caldaras *Oratorio di Santa Ferma*, das 1715 erstmal in Rom aufgeführt worden war, 1717 in Wien auf dem Spielplan stand,

senza ripieno, e quando si troverà la parola PIANO sarà segno che cessi il Secondo Choro e canti solo il Primo«. in *Messa, Salmi, Lettanie B. V., Falsibordoni et Gloria Patri, concertati a cinque o nove voci, servendosi del Secondo Choro a beneplacito [...]. Il Secondo Choro può esser sonato solo con istromenti e con miglior effetto*, Vincenti, Venedig, 1619. Siehe dazu Selfridge-Fields, *Venetian Instrumental Music*, S. 208 (Anm. 16).

28 Vgl. Glüxam, *Zur instrumentalen Virtuosität*, S. 32–35.

29 Über Caldaras Schreibweise in den Opern vgl. Glüxam, *Das Instrumentarium*.

30 Vgl. Glüxam, *Zur instrumentalen Virtuosität*, S. 32–35.

wurde es vom Komponisten mit Imitationen und fugierten Sätzen für dieses neue kompositorische Umfeld adaptiert.

Dass Caldara neun von fünfzehn Arien in seinem *Oratorio S. Giovanni Nepomuceno* mit Begleitung von Unisono-Violinen besetzte, deutet weniger darauf hin, dass Caldara glaubte, keine virtuosen Soloinstrumentalisten in Salzburg zu finden³¹ oder die Kompositionszeit reduzieren zu können, sondern vielmehr darauf, dass er sich an das neue Stilempfinden anpasste.

In den Wiener Oratorien *San Gioseffo*, *La sepoltura di Christo* und *Il Batista* gibt es Arien mit Unisono-Violinen, aber es hat auch der Kontrapunkt eine wichtige Stellung. Das Interesse Fürsterzbischofs Franz Anton Fürst Harrach an diesem Stil, der ihm seit seiner Wiener Zeit vertraut war, mag geschwunden sein, sodass er Caldara am Salzburger Hof die Möglichkeit bot, etwas freier zu komponieren, sich mehr dem neuen, galanten Stil zuzuwenden. Damit antwortete Caldara mit der Leichtigkeit des neuen Stils auf Pietro Metastasio Vorwurf, er sei ein »insigne maestro di contrappunto ma eccessivamente trascurato nell'espressione e nella cura del dilettevole« (»berühmter Meister im Kontrapunkt, der aber zu sehr den Ausdruck und die Pflege des Vergnügens vernachlässigt hat«).³²

ANTONIO CALDARAS BEZIEHUNGEN ZUM SALZBURGER
FÜRSTERBISCHOF FRANZ ANTON FÜRST HARRACH
UND ZUM ANLASS DER WIDMUNGSKOMPOSITION
(ERNST HINTERMAIER)

Venedigs Niedergang und Wiens Aufstieg in der Musik, an dem auch der Salzburger Fürstenhof unter Fürsterzbischof Franz Anton Fürst Harrach in Kunst, Architektur und Musik Anteil hatte.

Zwei in Venedig geborene Komponisten suchten wie viele andere italienische Musiker im 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts ihr Glück am Kaiserhof zu Wien, wo sie sich am Hof Kaiser Karls VI. (1711–1740), dem Vater Maria Theresias, Anstellung, Gunst und Ruhm erhofften.

Antonio Caldara (*1670 in Venedig; † 1736 in Wien), gelangte als Vizekapellmeister am Wiener Kaiserhof zu Ruhm und fand in der kaiserlichen Hofmusikkapelle die Krönung seiner künstlerischen Laufbahn. Antonio Vivaldi (*1678 in Venedig; † 1741 in Wien) suchte sein Glück wenige

Jahre nach dem Tod Caldaras ebenfalls am Wiener Hof. Dieses blieb letzterem allerdings versagt, da er bereits ein Jahr nach dem Tod des Kaisers und nach seiner eigenen Ankunft in Wien verstarb und sein Grab rechts der Karlskirche, in einem ehemaligen Friedhof fand, woran heute mit einer Gedenktafel an der Technischen Universität am Karlsplatz erinnert wird.

Im Gegensatz zu Vivaldi ist Caldara im Bewusstsein der Musikwelt weitgehend in Vergessenheit geraten – sowohl in Italien als auch nördlich der Alpen. Erst im 20. Jahrhundert und in letzter Zeit finden junge Ensembles von Musikern Zugang zu seiner Musik.

Von seinem Vater, Kaiser Leopold I., der mit Hilfe seines militärisch überaus erfolgreichen, aber auch kunstsinnigen Feldherrn Prinz Eugen das osmanische Reich zurückgedrängt und dessen Anspruch auf Europa Einhalt geboten hatte, erbte Karl VI. seine große Liebe und Begeisterung für die musische Kunst, von seiner Mutter, Eleonore Magdalene von der Pfalz-Neuburg, eine tiefe Frömmigkeit. Karl VI. zählte zu den »komponierenden« Habsburger Herrschern und schuf, wie sein Vater und sein Bruder Joseph, Voraussetzungen für eine Hochblüte von Kunst und Wissenschaft, die zu einer nachwirkenden Weiterentwicklung unter der Regentschaft seiner Tochter führte, die im so genannten »imperialen Stil« in Architektur, darstellender Kunst und Musik zum Ausdruck kam. Zu den bedeutendsten Bauten, mit denen Karl VI. seinen Hofarchitekten Johann Bernhard Fischer von Erlach beauftragte, zählen die Hofbibliothek, deren »Prunksaal« zu den schönsten historischen Bibliotheken gehört, sowie die Karlskirche, eine kaiserliche Patronatskirche, deren Entstehung auf ein Gelöbnis zurückgeht, das Kaiser Karl VI. während der letzten großen Pestepidemie in Wien im Stephansdom am 22. Oktober 1713 geleistet hatte.

Der Wiener Kaiserhof und zahlreiche diesen nachahmende und nacheifernde österreichische Adelshäuser und Klöster waren bis zur Auflösung des Römischen Reichs Deutscher Nation Drehscheibe und Träger der europäischen Musikkultur. Wien entwickelte sich neben London und Paris zu einem der wichtigsten Zentren des Kulturaustausches zwischen Nord-, Mittel-, Ost- und Südeuropa. Vor allem italienische Einflüsse führten dazu, dass italienische Musiker an mitteleuropäischen Höfen begehrt waren und bevorzugt lukrative Angebote erhielten.

Antonio Caldara gehörte als Chorknabe den »Cantori« der *Cappella Ducale* an San Marco an und erhielt unter Giovanni Legrenzi (1626–1690), dem Vizekapellmeister und späteren Kapellmeister an San Marco, den ersten Musikunterricht.

31 Vgl. ebd., S. 36.

32 Vgl. Brief an Antonio Eximeno (Wien, 22. August 1776) in: Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, hrsg. v. Bruno Brunelli, Mondadori, Milano, 1947–1954, Bd. 5, S. 402, Brief Nr. 2254.

Legrenzi galt im strengen kontrapunktischen Satz als Autorität.³³

Seine weitere musikalische Ausbildung fand Caldara bei Domenico Gabrielli (1651–1690), einem ausgezeichneten Cellisten, der selbst mit Opern und Oratorien an die Öffentlichkeit getreten ist. Er dürfte Caldara angeregt haben, sich in erster Linie der dramatischen Musik zuzuwenden. Tatsächlich entfernte sich Caldara bereits in seinen frühen Werken von Legrenzis Stil und suchte seine Vorbilder bei den »Modernen«, die, mit Claudio Monteverdi an der Spitze, Venedig neben Rom zu einem Zentrum der Musik emporsteigen ließen. In den letzten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts lassen sich mehr als 20 Namen von Komponisten nennen, deren Werke die Spielpläne der venezianischen Opernhäuser füllten.

In der *Accademia ai Saloni* brachte Caldara im Jahre 1689 sein erstes dramatisches Werk, *L'Argene* (Libretto von P. E. Badi) auf die Bühne, dem zahlreiche weitere folgen sollten: in Mantua als Hofkapellmeister und anschließend in Rom, wo er bei Kardinal Pietro Ottoboni und Francesco Maria Ruspoli, Principe di Cerveteri, Anstellung fand. Beide Kunstmäzene legten in ihren aufwendigen Hofhaltungen großen Wert auf eine ausgewählte Musikpflege. Ottobonis Akademien waren Zentren und Ausgangspunkte hochbarocker Musikkultur, die sich über ganz Europa auszubreiteten begann. Sicherlich hat Caldara in den Palästen Ottobonis und Ruspolis auch Georg Friedrich Händel kennen gelernt, der sich während seines vierjährigen Italienaufenthaltes in den Jahren 1707 und 1708 in Rom aufhielt.

Eine Einladung nach Barcelona, wo König Karl III. von Spanien, der spätere Kaiser Karl VI., Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel (1690–1750) am 7. August 1708 heiratete, ist unumstritten. Ob Caldara dazu mit einer Festoper beigetragen hat, bleibt allerdings fraglich. Dennoch ist die verbürgte Anwesenheit Caldaras in Barcelona ein Zeichen von hohem Ansehen und Wertschätzung unter den Komponisten seiner Zeit.

Als König Karl III. nach dem Tod seines Bruders Kaiser Joseph I. im Jahre 1711 zum Kaiser gekrönt wurde und als Karl VI. in Wien das österreichische Habsburger Erbe in Besitz nahm, sah Caldara eine Chance, zu noch größerem Ruhm zu gelangen. Über Mailand folgte Caldara dem Kaiser nach Wien. Obwohl er sich bei der Taufe einer Tochter in St. Stephan bereits als »Magister Capellae Augustissimi

33 Zum Beispiel verwendete Bach für eine Fuge in c-Moll BWV 574 ein Thema Legrenzis.

Imperatoris« beurkunden ließ, wurde Marc'Antonio Ziani im Januar 1712 Hofkapellmeister. Er war ebenso wie Caldara erfolgreicher Opernkomponist in Venedig und Mantua und war bereits im Jahre 1700 als Vizekapellmeister unter Kaiser Leopold I. an den Wiener Hof gelangt. Ob Caldaras vorzeitige Rückreise nach Rom die Aussicht auf die Vergabe des Vizekapellmeisteramtes zunichte machte, die ein Jahr später Johann Joseph Fux übertragen wurde, muss dahingestellt bleiben. Erst durch den Tod Zianis im Jänner 1715 eröffnete sich für Caldara schließlich erneut der Weg nach Wien. Die Nachfolge Zianis blieb ihm allerdings verwehrt, da Fux bereits am 16. Februar 1715 zum Hofkapellmeister aufgerückt war. Dessen freigewordene Vizekapellmeisterstelle erhielt jedoch Caldara im Mai 1716 aufgrund eines Gutachtens, aus dem hervorgeht, das der Kaiser selbst sich über Caldara »vollständige Wissenschaft« in der Musik verschaffen konnte – sicherlich anhand der von Caldara zwischen 1713 und 1715 von Rom nach Wien übersandten Kompositionen. Obwohl »nur« Vizekapellmeister, war er der eigentliche Favorit des Kaisers in Sachen Musik. Dank der umsichtigen Administration der Hofmusikkapelle durch Fux konnte sich Caldara in erster Linie dem Komponieren widmen. Zahlreiche Festoper, kleinere Kantaten, aber auch liturgische Werke – komponiert für den engsten kaiserlichen Familienkreis und die Erfordernisse des Hofes – bestätigen, welches Ansehen Caldara am Kaiserhof besaß. Ausdruck dieser Wertschätzung sind Gehaltszahlungen in »astronomischer« Höhe – Bezüge von denen der aus der Steiermark stammende Johann Joseph Fux nur träumen konnte.

Caldaras Rückreise nach Rom von seinem ersten erfolglos gebliebenen Aufenthalt in Wien führte ihn im Sommer 1712 über Salzburg, wo er Fürsterzbischof Franz Anton Fürst Harrach (1709–1727) seine Aufwartung machte. Die kleine Solokantate »Quegl'occhi vezzosi«, die im Sommer 1712 in Salzburg entstanden und deren autographe Partitur datiert ist, deutet auf diesen Aufenthalt in Salzburg hin.³⁴

In den Jahren bis 1727 kam es zu weiteren Kontakten zwischen dem Salzburger Fürsterzbischof und dem Vizekapellmeister des Kaisers. Zahlreiche Kompositionsaufträge für

34 D-B, *Mus. ms. autogr. Caldara, A.II*. Autographe Partitur, datiert 23. Juli 1712. Als Caldara schließlich im Mai 1716 endgültig Rom verließ, um in Wien als Vizekapellmeister in die Dienste des Kaisers zu treten (1716/1717), dürfte seine Reise offensichtlich erneut über Salzburg geführt haben. Ein Indiz dafür könnte die Namenstagsfeier des Fürsterzbischofs am 4. Oktober 1716 gewesen sein, bei der Caldaras leider verloren gegangenes Festspiel *Il Giubilo della Salza* aufgeführt wurde.

Salzburg lassen sich durch gedruckte Libretti und autographe Partituren nachweisen.³⁵

Ein Oratorium, mit dessen Kompositionsauftrag der Salzburger Fürsterzbischof Caldara ein Jahr vor seinem Tod beauftragte, war das *Oratorio S. Giovanni Nepomuceno* anlässlich der Weihefeierlichkeiten der Schlosskapelle zu Mirabell (vgl. Beitrag von Adolf Hahnl), deren Weihe der Salzburger Weihbischof am 12. Mai 1726 vornahm.

Caldara vollendete die Niederschrift der Komposition am 17. März 1726. Vom gedruckten Libretto konnten inzwischen zwei Exemplare nachgewiesen werden: ein erhalten gebliebenes in der Österreichischen Nationalbibliothek (*Sign. 29.311 - B*) und ein verschollenes Libretto in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Vgl. dazu den Krit. Bericht).

Die autographe Partitur Antonio Caldaras und ein handschriftliches Libretto verwahrt heute das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; sie gelangten wahrscheinlich gemeinsam aus dem Besitz des Erzbischofs von Olmütz und Kardinals Erzherzog Rudolph von Österreich (1788–1831) in den Jahren 1831 und 1835 in die Sammlungen der Gesellschaft.³⁶

In Salzburger Archiven und Bibliotheken haben sich keine musikdramatischen Werke Caldaras erhalten, weder Widmungspartituren noch Stimmenhandschriften. Hingegen blieben liturgische Werke im Bestand der Dommusik (im Archiv der Erzdiözese Salzburg) erhalten.³⁷ Unter diesen verdient eine Vesperkomposition größere Aufmerksamkeit: Eine Vesper³⁸, deren Magnifikat sich Johann Sebastian Bach

kopierte und daraus das »Suscepit« bearbeitete, indem er zu Caldaras a-cappella-Satz zwei obligate Violinen hinzufügte; ob nur zu Studien- oder auch zu Aufführungszwecken, ist fraglich. Da Magnifikat-Kompositionen auch in der protestantischen Liturgie einen festen Platz einnahmen, darf man auch Letzteres vermuten. Ob Bach auch andere Werke Caldaras gekannt hat, kann nur vermutet werden.

Die früheste Abschrift des von Bach bearbeiteten Magnifikats samt dem zu einer Kurzvesper gehörigen Psalm »Dixit Dominus« verwahrt das Salzburger Dommusikarchiv. Beide gehören zu einem Bestand an liturgischer Musik, den Caldara der Salzburger Hofmusik in Stimmenabschriften zur Verfügung gestellt haben dürfte.³⁹

Eine Würdigung und wissenschaftliche Erfassung von Caldaras Gesamtwerk für den Salzburger Hof steht immer noch aus, sollte aber dringend in Angriff genommen werden.

DIE VEREHRUNG DES HL. JOHANNES VON NEPOMUK IN DER ERZDIÖZESE SALZBURG IM 18. JAHRHUNDERT* (ADOLF HAHNL)

An der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, als sich die Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk auch im Erzbistum Salzburg auszubreiten begann, umfasste dieses in etwa die Länder der Ostalpen. Neben den vier Suffraganbistümern (Freising, Regensburg, Passau und Brixen) gehörten die vier »Eigenbistümer« Gurk (Kärnten), Chiemsee (Oberbayern, Tirol), Seckau (Steiermark) und Lavant (Kärnten) zum Erzbistum, wobei die Bischöfe als Generalvikare des Erzbischofs große Teile des Salzburger Diözesangebietes zu verwalten hatten. Neben dem Territorium des Erzstiftes Salzburg⁴⁰ mit seinen Enklaven waren dies die unter kurfürstlich-bayerischer Landeshoheit stehenden Archidiakonate Baumburg, Chiemsee, Gars/Inn und die unter kaiserlich-österreichischer Landeshoheit stehenden Archidiakonate Gmünd für Osttirol, Admont, Pöls-Judenburg, Bruck/Mur, Graz und Straßgang (alle Steiermark), Wiener Neustadt

35 In seinem Beitrag »Caldara und Salzburg«, in: *Klangquellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Lars Laubhold und Gerhard Walterskirchen, Strube, München, 2010 (= *Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 9), S. 52–79: 68–73, hat Werner Rainer die Verbindung Caldaras mit Salzburg dokumentiert und in einem Quellenverzeichnis mit minuziösen Nachweisen jene bisher nachweisbaren vierzehn Opern und sieben Oratorien aufgelistet, die Caldara für Salzburg komponierte bzw. für Aufführungen zur Verfügung gestellt hat. Damit wurde erstmals Klarheit in den oft widersprüchlichen Forschungen geschaffen.

36 Erzherzog Rudolph von Österreich war der jüngste Sohn Kaiser Leopolds II., Schüler und großzügiger Mäzen Beethovens und Widmungsträger vieler seiner Werke, vor allem von Spätwerken.

37 Vgl. *Dommusikarchiv Salzburg (A–Sd) Thematischer Katalog der musikalischen Quellen der Reihe A*, vorgelegt von E. Neumayr u. Lars Laubhold, Wien, Hollitzer, 2018 (= *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 18). Neben handschriftlichen Kopien von Caldaras liturgischen bzw. geistlichen Kompositionen im Repertoire der Dommusik hat sich nur eine Stimme aus Caldaras Opus quarta, den *Motetti a due, e tre voci* erhalten, die in Bologna 1715 mit der Widmung an Kardinal Pietro Ottoboni dem einflussreichsten Musikmäzen seiner Zeit in Rom, erschienen sind. (RISM A-C55)

38 A–Sd, A218.

39 Eine Ausgabe in den *Denkmälern der Musik in Salzburg* wird vorbereitet.

* Der Beitrag wurde vom Autor in redigierter Form freigegeben und erschien erstmals unter dem gleichen Titel in: *250 Jahre hl. Johannes von Nepomuk. Katalog der W. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg Mai bis Oktober 1979*. Domkapitel, Salzburg 1979, S. 90–109.

40 Das Erzstift Salzburg war jenes Territorium des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, in dem bis 1803 der jeweilige Erzbischof auch als Landesfürst regierte. Es umfasste außer dem heutigen österreichischen Bundesland Salzburg den heute obbayerischen Rupertiwinkel mit der Enklave Mühlendorf/Inn sowie Gmünd und Friesach in Kärnten.

(Niederösterreich) sowie Gmünd, Friesach und Tainach (Kärnten).⁴¹

Das Salzburger Konsistorium, an dessen Spitze Anfang des 18. Jh. Dompropst Max Ernst Graf Scherffenberg (1673 aufgeschworen, Dompropst des Salzburger Domkapitels von 1689 bis 1713) stand, wurde erstmals am 25. Januar 1702, noch unter der Regierung des Fürsterzbischofs Johann Ernst Graf Thun, offiziell mit Johannes von Pomuk (Johannes Nepomuk) befasst. Der Baumburger Propst und Archidiakon⁴² leitete eine Bitte des Burghausener Pfarrers vom 9. November 1703 mit folgendem Inhalt an das Salzburger Konsistorium weiter: »wegen der vom allhiesigen Herrn Vicedomb [Baron Weichs] vorhabender Aufrichtung eines Altars bey der inneren Schloss Capellen allhier in honorem S. Joannis Nepomucensis [...] berichte also, dass vorbenannter Altar zwar ohne sonderer difficultät [...] gesetzt werden khunnte, allein weillen hochgedachter Heyllige [...] a sede apostolica noch nit canoniziert und dieser Orthen [...] wenig bekthant gewest [erfolgt die Rückfrage]. Sonsten aber dieser Heyllige in den österreichischen Landen, bevorab im Königreich Behamb [Böhmen] [...] in großer Veneration [steht], dabey ser vill Miraceln [...] erzehlt werden, deretwegen dann auch bey [...] vornehmen und schlechten⁴³ leüthen eine große Verehrung zu beobachten ist.«⁴⁴ ⁴⁵ Das Salzburger Konsistorium wandte sich mit Schreiben vom 25. Januar 1702⁴⁶ nach Prag, und, als dieses unbeantwortet blieb, mit weiteren Briefen vom 23. September 1702⁴⁷ und vom 1. Oktober 1703⁴⁸ erneut an das Prager Konsistorium. Während dieses zuständige Konsistorium der Erzdiözese Prag in Schweigen verharrte, beantwortete der Prager Erzbischof Johann Josef Graf Breuner den Salzburger

Brief am 23. November 1703⁴⁹ und entschuldigte sich mit der Begründung dass Salzburg einen Formfehler im Schreiben begangen hätte, und dass das Konsistorium in Prag bereits alles zur Kanonisation, Beatifikation und öffentlichen Verehrung Johannes von Nepomuk in die Wege geleitet habe. Der »Österreicher« Graf Breuner (1641–1710) hätte sich wohl nur dann zu einer sachlichen Auskunft herbeigelassen, wenn der Salzburger Erzbischof ihn persönlich unter Wahrung der unerlässlichen Formalitäten dazu gebeten hätte. Ein neuerlicher Brief des Salzburger Konsistoriums an das Prager Konsistorium vom 27. Januar 1705⁵⁰ wurde spät beantwortet. Er enthält im Zusammenhang mit einer kurzen Darstellung des Martyriums in der Nacht vom 20. zum 21. März 1393, das Johannes wegen des unverletzten Beichtsiegels erlitten hat, die Mitteilung, dass die Verehrung des »Divus« zunehme, dass ihm bereits Statuen (z. B. auf der Prager Karlsbrücke, 1683), Altäre und Kapellen (z. B. auf dem Hradschin von Kilian Ignaz Dietzenhofer, ab 1720) errichtet werden und dass an seinem Grab und Altar im Veitsdom viele Tafeln und Votivopfer seine Verehrungswürdigkeit bezeugen.

Salzburg versuchte nun über einen Mittelsmann, Georg von Firmian,⁵¹ einen positiven Bescheid zu erlangen, was vorerst misslang. Es blieb deshalb dem Konsistorium nichts anderes übrig, als den beiden Antragsstellern in Baumburg und Friesach mitzuteilen, dass aufgrund des römischen Schreibens der »Cultus Beati Joanni Nepomuceni [...] keineswegs extendiert [sei], infolgich zu dessen Ehren, außer [in] dem Königreich Böheimb und [in] anderen Kayserlichen Erbländern [...] Altaria und Statuas zu erigieren sine speciali Apostolicae Sedis Indulto nit gestattet werden kann.«⁵² Doch das Verbot einer Verehrung kam zu spät. Inzwischen war, so berichtete der Pfarrer von Burghausen, Baron Weichs, in einer Münchner Klosterkirche nach Bewilligung des Freisinger Fürstbischofs ein Johannes-von-Nepomuk-Altar errichtet worden und auch in Burghausen gäbe es seit kurzer Zeit Gemälde dieses Heiligen, und zwar in der Pfarrkirche, bei den Kapuzinern und in der Schlosskapelle.⁵³ Als Beweis beigelegt ist ein »Officium de Sancto Joanne Nepomuceno« von 1704, das nach dem Wiener und dem Prager Exemplar in München

41 Christian Greinz, *Die fürsterzbischöfliche Kurie und das Stadtdekanat Salzburg*. Salzburg, 1929, S. 10 f.; Franz Ortner, *Salzburger Kirchengeschichte*. Salzburg, 1988, Kartenbeilage: *Die Salzburger Kirchenprovinz*.

42 Ebd., S. 25.

43 Im Sinne von schlicht.

44 Propst von Baumburg: 1703 Propst Michael Decker (Can. reg. 1688–1706), vgl. *Baumburg an der Alz. Das ehemalige Augustinerchorherrnstift*, hrsg. v. Walter Brugger, Anton Landersdorfer u. Christian Soika, Regensburg, Schnell und Steiner, 2007, S. 533.

45 Ich folge bei meinem Zitat dem Akt 22/56 des AES und danke Frau Elisabeth Engelman für die Beratung. Vgl. auch Philipp Harnoncourt, »Johannes Nepomuk, Patron der Diözese Seckau«, in: *HL. Dienst.-Salzburg* 1962, H.1/2; Fritz Posch, »Die Anfänge der Johannes-Nepomuk-Verehrung in den Ostalpen«, in: *Zur Kulturgeschichte Innerösterreichs*, Selbstverlag d. hist. Vereins f. Steiermark Graz 1966, S. 62–76.

46 AES, Akte 22/56, *Acta Veneratio D[ivi] Joannis Nepomuceni Canonici quondam Pragensis, super Canonizatione Eiusdem à Consistorio Pragensi et Agente Romano petita informatio*, S. 14.

47 Ebd., S. 16.

48 Ebd., S. 18.

49 Ebd., S. 21.

50 Ebd., S. 27.

51 Philipp Harnoncourt vermutet einen Theologen am römischen Collegium Germanicum. Eine Verwandtschaft zum späteren Salzburger Erzbischof Leopold Eleutherius Freiherr von Firmian ist gegeben. Vgl. Anm. 45.

52 AES, Akte 22/56, S. 51.

53 Ebd., S. 55.

nachgedruckt wurde. Es enthält Hymnus und Oration zu den kanonischen Tageszeiten (Brevier).⁵⁴ Während der Pfarrer von Burghausen zugibt, er habe die Anbringung der Bilder an heiligen Orten nur erlaubt, wenn dies höheren Orts bewilligt werde, formuliert der Propst von Baumburg, dass diese Bilder »absque scandalo bey dem gemeinen Volckh nit khönten abgeschafft [...] werden.«⁵⁵

Am 29. Mai 1705 wurde unter dem Druck vollzogener Tatsachen vom Salzburger Konsistorium beschlossen, dass die Anbringung von Tafeln zu Ehren des Johannes von Nepomuk, nicht aber die Errichtung von Altären, toleriert werde.⁵⁶ Damit wurden der Verbreitung des Kultes seitens der geistlichen Behörde dem gläubigen Volk keine Schwierigkeiten und Verbote mehr in den Weg gelegt: Das Volk wollte seinen neuen Heiligen – das Volk möge zeigen, was es zustande bringe!

Dem fast blinden Fürsterzbischof Johann Ernst Graf Thun wurde unter kaiserlichem Nachdruck⁵⁷ am 19. Oktober 1705 – unter Umgehung des Wahlrechtes des Salzburger Domkapitels – der bisherige Bischof von Wien, Franz Anton Fürst von Harrach⁵⁸ als Koadjutor des Fürsterzbischofs mit dem Recht der Nachfolge zugeteilt.

Im Jahre 1710 wurde der bisherige Bischof von Laibach, Franz Ferdinand Graf Kuenburg (1710–1731) neuer Erzbischof von Prag.⁵⁹

Beide Kirchenfürsten waren miteinander verschwägert und kannten sich, ein Umstand, der den »Eifer« Harrachs in diesem Anliegen begreiflich macht. Das heißt, dass sich die neue Verehrung des Johannes von Nepomuk – er wurde auch als Anti-Hus tituliert – durch das Volk Böhmens und Mährens positiv für die Casa d’Austria ausgewirkt habe und daher von Wien gefördert wurde.

Der Heilige galt nicht nur als Patron der Beichtenden, sondern ab 1704 auch als Standespatron der »fama periclitantium« (Ehrabschneider) an Höfen, bei Adel und Bürgertum;

54 Ebd., S. 57a, vgl. Harnoncourt, *Johannes Nepomuk*.

55 Ebd., S. 58.

56 Ebd., S. 60.

57 Kaiser Leopold I. starb am 1. Mai 1704. Sein Nachfolger Joseph I. (reg. 1704–1711) befand sich im spanischen Erbfolge-Krieg.

58 Seit 1687 Domherr von Salzburg, seit 1702 Bischof von Wien und ad personam Reichsfürst, damit ranghöchstes Mitglied des Salzburger Domkapitels. Vgl. Johannes Graf Moy, »Die Hintergründe der Fürstungen im Salzburger Domkapitel«. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 1991, S.231–259.

59 Er stammte aus einer in Salzburg sesshaften Grafenfamilie. Er war Domherr von Salzburg, 1696 Domscholastikus. Sein Bruder war mit einer Gräfin Harrach vermählt. Er wird Fürsterzbischof Firmian eine kostbare Reliquie des Heiligen aus Prag übermitteln.

erst später wurde er als Wasserschutzpatron verehrt, was ihn in Bayern und Österreich zum legendären »Brucken-Schani« aufsteigen ließ.

In der Erzdiözese Salzburg wurden erstmals 1694 durch eine Gräfin Herberstein in Graz Statuen und Bilder des Johannes von Nepomuk angeschafft. Nach dem Tod von Fürsterzbischof Johann Ernst Graf Thun (am 21. April 1709) trat Fürsterzbischof Franz Anton Fürst Harrach die Regierung an.

Erst nach der Seligsprechung von Johannes von Nepomuk, am 12. Januar 1715, gelangten zwei offizielle Schreiben an den Salzburger Bevollmächtigten am Heiligen Stuhl, Johann Baptist Wenzl, nach Salzburg, die am 16. Mai 1715 im Konsistorium behandelt wurden.⁶⁰ Nach dieser Information wandte sich das Prager Metropolitankapitel am 3. Juli 1715 mit der Bitte an das Salzburger Domkapitel, es möge ihm zur Beförderung des Seligsprechungsprozesses Salzburger Unterlagen über die Verehrung des Johannes von Nepomuk zur Verfügung stellen.⁶¹

Daraufhin erging am 12. Juli 1715 ein Generale unter anderen an die Bischöfe von Seckau und Lavant: »Ihre Hochfürstlichen Gnaden [...] haben auf Eines Hochwürdigem Dombkapitls zu Prag geziemendes Anlangen [...] anbefohlen, von [den jeweiligen Adressaten] wohlbegründete Information[en] [zu erhalten], ob und was für eine Andacht [...] dem Seeligen Johanni von Nepomuc erwiesen werde.«⁶² Die aufgrund dieser statistischen Erhebung für den Zeitraum von etwa drei Monaten eingelangten Antwortschreiben umfassen mehr als 200 Seiten Text.⁶³

Die ersten, die das Generale beantworteten, waren die Stadtkapläne. Sie berichten, »dass seit 5 bis 6 Jahren die Bildnus [...] fast in allen Kürchen [...] in der Statt allhier angetroffen und unter dem Schein der Heiligkeit [d. h. mit dem Heiligenkranz geziert] verehret werden, absonderlich findet man bey der vor einem Jahr [1714] [...] von weissem Märmel[stein] in lebensgresse aufgerichteten Bildnus [...] negst der Stadt Bruggen nebst zu Tag und Nacht brinnenden Oel liecht(er) [von] ungemainer Zahl [Votive] [...] unter welchen wissend ist, [...] dass einem Khindt, welches an einem Kherschen Khern ersticken wollen, wunderthetig sey

60 AES, Akte 22/56., S. 72 f.

61 Ebd., S. 68 f. Hier wird die für Kaiser Leopold angesprochene Pietas Austriaca zitiert.

62 AES, Akte 22/56, S. 62–67.

63 Ebd., S. 72 f.