

*All. Allegro non trappo. Fuga von J. Zach. für ein Orgel*

Abb. 1: Johann Zach, Fuge in c-Moll, Bearbeitung der Kyrie II-Fuge aus dem *Requiem solemne* in c-Moll für Orgel, Abschrift aus einer Sammlung von Orgelstücken (um 1830) von Peter Senn, Organist in Tösens (Tiroler Oberland), TLMF, Musiksammlung M 4226.

# DAS REQUIEM SOLEMNE VON JOHANN ZACH

## Ein Werk und seine Rezeptionsgeschichte

Tomáš Slavický

### ABSTRACT

In the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, Zach's *Requiem solemne* in C minor was considered as a „classical piece“. It dominated the reception of the composer and was his most-performed musical work. In a biographical novel about Zach (1859) the Czech writer Karel Sabina connected the anecdotes about the composer, published posthumously in several music journals around 1800, with the *Requiem*. In its conservative style, expressive chromaticism and baroque attitude the *Requiem solemne* corresponded to 19<sup>th</sup> century musical taste much better than Zach's more progressive, „pre-classical“ works. In the context of Zach's oeuvre, the Requiem can be identified as an ambitious composition from the period when Zach started his musical career in Prague (1731–1741).

Eines der Paradoxe des kompositorischen Vermächtnisses von Johann Zach betrifft die Rezeption seiner Kompositionen, genauer gesagt die Motive für die Auswahl bestimmter Kompositionen. Die neuesten Forschungen zeigen Zachs Schaffen schon in seiner Gesamtheit.<sup>1</sup> Über viele Generatio-

nen hinweg wurden jedoch die Meinungen zu Johann Zach als Komponisten von der Rezeption einiger ausgewählter Werke geprägt. Ein solches Werk mit einer ununterbrochenen Interpretationstradition und einer davon beeinflussten, interessanten Reflexion in der Literatur ist eines der drei *Requien*, und zwar das *Requiem solemne in c* (Komma 1938: B 17<sup>2</sup>, Gratl 2002: Rc1<sup>3</sup>). Im 19. und 20. Jahrhundert wurde es, zumindest im musikalischen Prag, im wahrsten Sinne des Wortes zu einem klassischen Werk, das in der Zuhörer-erfahrung seinen Komponisten repräsentierte.<sup>4</sup>

Bei der Einführung in die Problematik der Prager Rezeption dieser Komposition kann ein anschauliches Beispiel oder, wenn man so will, ein „Exemplum“, aus der Kunstgeschichte behilflich sein. Heute wissen wir, dass sich der Prager Barock unseren Augen im farblichen Einheitsgewand aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts darbietet. Die Restauratoren von heute stehen deshalb vor einem Dilemma, in welchem Maße sie den Altprager *Genius loci* schädigen oder wiederum beleben, wenn sie die ursprüngliche barocke Buntheit wieder zum Leben erwecken. So ähnlich ist es auch mit unserer Sichtweise auf das kompositorische Vermächtnis von Johann Zach. Wir müssen die Tatsache akzeptieren, dass das große *Requiem*, das das gesamte

<sup>1</sup> Eine ganzheitliche Vorstellung von seinem Umfang und Variantenreichtum verschafft: Gratl, Franz: Die vokalen kirchenmusikalischen Werke Johann Zachs (1699/1713–1773): Philologische und stilkritische Studien, thematisches Verzeichnis, phil. Diss., Innsbruck 2002.

<sup>2</sup> Die ältere Katalogzahlen nach: Komma, Karl Michael: Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts, Kassel 1938.

<sup>3</sup> Die neue Katalogzahlen nach: Gratl: Zach (wie Anm. 1), Bd. 2.

<sup>4</sup> Unter Berücksichtigung dieser Tradition zählt dann noch Milan Poštolka das *Requiem c-Moll* zu den bedeutendsten Werken Zachs: „His best sacred works include the Requiem in C minor (K B 17), abounding in melodic chromaticism and striving for dramatic expressiveness, the Stabat mater and the Missa solemnis (GS B3).“ Poštolka, Milan: Jan Zach, in: Sadie, Stanley/Tyrrell, John (Red.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 2001, Bd. 27, S. 708.

19. und 20. Jahrhundert über die Sicht auf seinen Komponisten geprägt hat, in Wirklichkeit ein Jugendwerk des Künstlers ist, geschrieben im Einklang mit den Anforderungen der Zeit, also in einem ziemlich konservativen Geist. Das hindert uns aber nicht daran, sozusagen aus der Vogelperspektive auf die Rezeption dieses Werkes als ein interessantes Ganzes zu blicken.

Zunächst kann festgestellt werden, dass gerade diese Komposition, harmonisch reich, doch vom Stil her konservativ<sup>5</sup>, der Vorstellung von Zach als Meister des Spätbarock entgegenkam.<sup>6</sup> Im 19. Jahrhundert entsprach sie dem gerade herrschenden Geschmack wahrscheinlich viel mehr als die Spitzenwerke des Komponisten, deren klassischer Stil als altmodisch galt.

Die Prager Rezeption von Zachs *Requiem solemne* in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entspricht darüber hinaus perfekt einer besonderen Art von Nostalgie, die sich in der damaligen Musikpublizistik als eine Sehnsucht nach der Wiederbelebung ausgewählter Werke vergangener Zeiten ausmachen lässt. Sie trug nicht so markante Züge wie die erste Welle der Bach-Renaissance in Deutschland; als besserer Vergleich könnte beispielsweise die kontinuierliche Rezeption von Fux und Caldara in Österreich herangezogen werden.<sup>7</sup> Das Prager Konservatorium (gegr. 1808–1811) und die Orgelschule (gegr. 1830) bildeten wohl

die Hauptbrennpunkte dieses Kultes um die lokale Musiktradition. In diesem Kult verbanden sich mehrere Tendenzen der damaligen Zeit: die literarische Idealisierung des goldenen Zeitalters der böhmischen Musik, wie sie beispielsweise deutlich im Musiklexikon von Dlabacž zum Ausdruck kommt<sup>8</sup>, der romantische Historismus, die tschechische nationale Wiedergeburt und der allgemeine Kult der Klassiker. Im musikalischen Prag der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war Mozart ein Klassiker ersten Ranges.<sup>9</sup> Trotzdem können wir in Verbindung mit einem Kult lokaler Komponisten und Schulen auch musikalischen Lokalpatriotismus klar erkennen. Die Hauptautorität dieser Zeit war Josef Seger, der legendäre Lehrer einer ganzen Organistengeneration.<sup>10</sup> Mit der Herausgabe seiner Kompositionen wurde auch die Legende von der Černohorský-Schule tradiert, zu der nach mündlicher Überlieferung gerade Seger, Tůma und Zach gehört haben sollen.<sup>11</sup> Verbunden mit der Zuordnung zu dieser Schule waren die Wahrnehmung und Verehrung der genannten Komponisten vor allem als Meister des Kontrapunkts. Die Lehrer des Prager Konservatoriums und der Orgelschule gaben eine repräsentative Editionsreihe ihrer Orgelkompositionen heraus, und zwar in den Jahren 1823<sup>12</sup> und 1832.<sup>13</sup> Heute ist diese Edition problematisch (insbesondere was die Zuschreibung angeht), nichtsdestotrotz ist sie jedoch

<sup>5</sup> Vgl. auch die Charakteristik von Poštolka: Zach (wie Anm. 4): „... retrospective polyphony and Venetian „mixed style“.

<sup>6</sup> Zu dieser Stileinordnung vgl. insb. die Vorreden zur älteren Editionen der Orgelwerke: Schmid, Otto (Hg.): *Ausgewählte Orgelwerke Alt-böhmischer Meister*, Bd. I, Berlin: Schlesinger o. J.; Reinberger, Jiří (Hg.): *Musica Antiqua Bohemica 12, The Czech Classics*, Prag 1953.

<sup>7</sup> Siehe auch im Artikel von Ernst Schlader in diesem Band.

<sup>8</sup> „Auf solche Art also wurde die Tonkunst bis auf die Epoche, in welcher sowohl die Jesuitenkollegien und Semenerien, als andere Klöster aufgehoben, und die Stadt- und Landschulen reformirt sind worden, fortgepflanzt, und zum grössten Ruhm der Böhmen in ihrem eigenen Vaterlande erhalten. Durch diese grosse Reform aber verlohren die armen Singknaben alle Hülfe, und die Schullehrer die Zeit, welche sie zuvor der edlen Ausbildung der Tonkunst widmen konnten. Ja darum werden auch viele Eltern abgeschreckt, weil sie keine Unterstützung mehr für ihre Kinder zu hoffen haben, dieselben in der Tonkunst ausbilden zu lassen; wo man doch häufige Beispiele anführen kann. Dass viele grosse Männer, die in Staatsangelegenheiten manche wichtige Rolle spielten, und noch heute mehr bekannt sind, als dass ich sie hier anführen sollte, ihre ganze Bildung den musikalischen Stiftungen zu danken hatten.“ Dlabacž, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag: Gottlieb Haase 1815, Sp.18.

<sup>9</sup> Vgl. u. a.: Pražák, Richard: *Der Mozart-Kult unter den böhmischen Musikern an den deutschen Theatern in Ofen und Pest um 1800*, in: Jonášová, Milada/Volek, Tomislav (Red.): *Böhmische Aspekte des Lebens und des Werkes von W. A. Mozart*, Prag: Institut für Ethnologie d. Akademie d. Wissenschaften d. Tschech. Rep. und Mozartgemeinde d. Tschech. Rep. 2011, S. 337–348.

<sup>10</sup> Vgl. vor allem: Ludvová, Jitka: *Pět varhanických fundamentů. K české hudební teorii 18. a 19. století*, in: *Hudební věda* 21, 1984, S. 146–154.

<sup>11</sup> Zusammenfassung vgl. Slavický, Tomáš: *Bohemicalia Zachiana II. Pražské období Jana Zacha*, in: *Hudební věda* 39, 2002, S. 2–28, hier S. 6–9.

<sup>12</sup> Führer, Robert/Schütz, Joseph/Vitásek, Jan A. (Hgg.): *Fugen und Praeludien von älteren vaterländischen Compositoren*, Prag: Marco Berra 1823.

<sup>13</sup> Pietsch, Carl F. (Red): *Museum für Orgelspieler. Sammlung gediegener und effectvoller Orgel-Compositionen älterer und neuerer Zeit*, Prag: Marco Berra 1832.

oft die einzige Quelle zu den Präludien und Fugen, die Johann Zach zugeschrieben werden.

Für die Datierung von Zachs *Requiem in c-Moll* ist es wichtig, dass die Quellensituation<sup>14</sup> zu einer recht eindeutigen Verortung der Entstehung der Komposition in der Jugend des Komponisten im Prag der 30er Jahre (1731–1741)<sup>15</sup>, berechtigt. Wenngleich dieses Werk mehrere spätere Umarbeitungen erfuhr<sup>16</sup>, ist seine archaische Version erhalten geblieben, in der wir die „Urfassung“ vermuten, und zwar ausschließlich in einer böhmischen Quelle.<sup>17</sup>

Wir dürfen das Werk als ehrgeiziges Werk des beginnenden Komponisten interpretieren, in dem sich der individuelle Stil noch nicht herauskristallisiert hat, in dem wir allerdings wie in einem Lesebuch des Stilmilieus der Jugend des Komponisten lesen können. Die Form des *Requiem*s setzte nämlich an und für sich einen deutlich konservativen Stil voraus. Auch wenn es sich nicht direkt um einen *stile antico* handeln musste, waren ein ernster Stil mit einer ausgiebigen Verwendung des Kontrapunkts und absichtliche Archaismen gefragt, die unter Beweis stellten, dass der Autor die Gattung und ihre Traditionen beherrschte. Die Form des *Requiem*s *solemne* ermöglichte es jedoch, auch moderne Stilmittel einfließen zu lassen, deren Gliederung in Bezug zum Text auch eine eigene Gewohnheitshierarchie aufwies.<sup>18</sup> Das *Requiem solemne* war also eine Form, an der ein Komponist seine Fähigkeit, in unterschiedlichen Stilrichtungen zu komponieren, unter Beweis stellen konnte, was ihm die damalige Form einer aus einzelnen abgeschlossenen

Nummern bestehenden Komposition sehr gut ermöglichte.<sup>19</sup> Hier ist zu bemerken, dass die stilistische Synthese im c-Moll-Requiem der Bandbreite der Stilrichtungen entspricht, die im Prag von Zachs Jugendzeit üblich waren, während beispielsweise das spätere *Requiem d-Moll* bereits eine Synthese der gesamten kompositorischen Entwicklung des Komponisten anbietet.<sup>20</sup>

Eine grundlegende Stilkritik dieser Komposition wurde bereits von Franz Gratl vorgenommen<sup>21</sup>, deshalb können wir uns hier darauf beschränken, ein paar typische Tendenzen anzudeuten. In erster Linie versuchen wir zu klären, was die wichtigsten kompositorischen Vorbilder für den jungen Prager Künstler gewesen sein könnten.<sup>22</sup> Als Basis können wir uns hier den *Stylus ecclesiasticus* hernehmen, der in dieser Zeit von den Wiener Autoritäten Fux und Caldara vertreten wurde. Des Weiteren ist eine deutliche Bindung an die späten Kompositionen Jan Dismas Zelenkas zu erkennen, die in Prag bekannt waren und aufgeführt wurden.<sup>23</sup> Aus ihnen konnte der Autor die harmonische Vorstellungskraft schöpfen, die die Schablonen der damaligen Zeit überstiegen, vor allem die Vorliebe für chromatisch angereicherte Fugen. In Zachs Harmonien sind im Großen und Ganzen noch keine Vorgehensweisen zu finden, die man als außergewöhnlich oder individuell einordnen könnte. Die Lösung der Solo-Teile und die Instrumentationseffekte (insbesondere im *Dies irae*) erlauben es uns, nach weiteren kompositorischen Vorbildern in der damals neuen italienischen Musik von Vivaldis Generation zu suchen – und zwar unter Berücksichtigung der erhaltenen Quellen, die mit einer unterschiedlich zuverlässigen Bestimmung des Datums und

<sup>14</sup> Zur Quellen und Datierung von *Requiem c-moll* siehe Gratl: Zach (wie Anm. 1), I, S. 298ff. und II, S. 169–176.

<sup>15</sup> Die Quellendokumentation zur Zachs Prager Lebensperiode siehe Slavický: Bohemicalia Zachiana (wie Anm. 11).

<sup>16</sup> Vgl. Gratl: Zach (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 171–175.

<sup>17</sup> CZ-Pnm XXIII A 91, Provenienz: Abtei Osek (Ossegg, O. Cist.).

<sup>18</sup> Siehe auch Beitrag von Eva Neumayr in diesem Band.

<sup>19</sup> Zu dieser Frage vgl. z. B. Hader, Wolfram: Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764, Tutzing: H. Schneider 2001, S. 351.

<sup>20</sup> Für eine vergleichende Analyse der Requiem-Vertonungen siehe: Gratl: Zach (wie Anm. 1), S. 298–310.

<sup>21</sup> Gratl: Zach (wie Anm. 1), S. 298–310.

<sup>22</sup> Zum Prager Repertoire vgl. am neuesten Bacciagaluppi, Claudio: Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 14), Kassel: Bärenreiter 2010.

<sup>23</sup> Vgl. Slavický, Tomáš: Fuga Jana Zacha na Zelenkovo téma, in: Hudební věda 34, 1997, S. 178f. und weiter.



Beispiel 2: Loci communes, *Kyrie* (Schlusskadenz)

C Lento  
 A  
 T  
 B  
 Org

e - lei - son, e - lei - son.  
 e - lei - son, e - lei - son.  
 e - lei - son, e - lei - son.  
 Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

Johann Zach: *Requiem Solemne* (c.1731–1741)

C Largo  
 A  
 T  
 B  
 Org

...son, e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.  
 ...son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.  
 ...son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.  
 ...son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Michael Haydn: *Missa pro defuncto archiepiscopo Sigismundo* (1771)

C Adagio  
 A  
 T  
 B  
 Org

...le - i - son, e - lei - son. Ky - ri - e e - le - i - son.  
 ...son. Ky - ri - e, ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.  
 ...son. Ky - ri - e, ky - ri - e, e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.  
 ...le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.

Wolfgang A. Mozart: *Requiem* (1791)

Offertorium: *Ne cadant in obscurum*

C  
ne ca-dant, ne ca-dant in ob-scu - - - rum.

A  
ri-ca-dant, ne ca-dant in ob-scu - - - rum.

T  
ne ca-dant, ne ca-dant in ob-scu - - - rum.

B  
ne ca-dant, ne ca-dant in ob-scu - - - rum.

Org

Johann Zach: *Requiem Solemne* (c.1731–1741)

C  
...ca-dant, in ob-scu-rum, ne ca - dant, ne ca - dant in ob-scu-rum, in ob-scu - rum.

A  
...ca-dant, in ob-scu-rum, ne cadant, necadant ne ca - dant in ob-scu-rum, in ob-scu - rum.

T  
ne cadant, ne ca - - dant, ne cadant in obscurum, ne ca - dant in ob-scu - rum.

B  
...ca-dant, ne ca-dant in ob - scu - rum, ne cadant in obscurum, ne ca - dant in ob-scu - rum.

Org

Michael Haydn: *Missa pro defuncto archiepiscopo Sigismundo* (1771)

C  
...rum, ne ca - dant, ne ca-dant in ob-scu - rum.

A  
...scu-rum, ne ca-dant, ne ca-dant in ob-scu - rum.

T  
...scu-rum, ne ca - dant, ne ca-dant in ob-scu - rum.

B  
...scu-rum, ne ca-dant in ob - scu - - - rum.

Org

Wolfgang A. Mozart: *Requiem* (1791)

Beispiel 3: *Sed signifer sanctus Michael*

Sed si - gni - fer San - ctus, San - ctus Mi - cha-el

CZ-Pnm XXIII A 91

Sed si gni fer san - - - - - ctus Mi cha el

CZ-Pnm XLVI A 251 und weitere Quellen

oft als Mäzene für Kompositionen, Kunstwerke und Bauten in Erscheinung traten.<sup>26</sup> Ein wichtiger Bestandteil ihrer Spiritualität waren Gebete für Verstorbene, wie zahlreich erhaltene sogenannte Seelenaltäre oder Kapellen in Prager Kirchen bezeugen.<sup>27</sup> In den Archivalien dieser Bruderschaften bzw. in archivalischen Fragmenten, die der Vernichtung im Rahmen der josephinischen Reformen entgingen, taucht die Wortverbindung *Requiem solemne* oft auf.<sup>28</sup> Eine Komposition mit dieser Bezeichnung muss also eine sehr konkrete Funktion und Publizität gehabt haben. Für einen jungen Komponisten war die Komposition eines *Requiem solemne* eine gute Gelegenheit, auf seine kompositorischen Fähigkeiten aufmerksam zu machen.

Wenn uns die weitere Rezeption dieser Komposition interessiert, so stellen die späteren Umarbeitungen durch den Autor selbst die erste Phase dar. Vergleicht man die

einzelnen Versionen des *Requiem solemne*<sup>29</sup>, können wir buchstäblich in Zachs Komponistenwerkstatt Einblick nehmen. In böhmischen Quellen tauchen die älteste Version des *Requiem*<sup>30</sup> mit einer charakteristischen Besetzung (Streicher, 3 Tromboni, Continuo) und verschiedene Varianten der neueren Version auf. Die markanteste Trennlinie ist die bearbeitete Arie *Sed Signifer sanctus Michael*.

In süddeutschen Quellen tauchen weiterhin Bearbeitungen auf, für die eine erweiterte Instrumentierung und anderen Tempoangaben typisch sind. In böhmischen Quellen sind anonyme Bearbeitungen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhalten geblieben, die durch ihre äußeren Merkmale späteren Versionen ähneln. Typisch für die späteren Quellen sind Veränderungen in der Instrumentierung, vor allem hinzu geschriebene Waldhörner und Oboen statt Posaunen.<sup>31</sup> Andere Eingriffe in

<sup>26</sup> Am neuesten vgl. Mikulec, Jiří: Barokní náboženská bratrstva v Čechách, Praha: Lidové noviny 2000.

<sup>27</sup> Vgl. Viček, Pavel: Umělecké památky Prahy – Nové Město, Praha: Academia 1998.

<sup>28</sup> Vgl. z. B. Aschenbrenner, Vít: Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech v 18. století, Praha: Scriptorium 2012, S. 117.

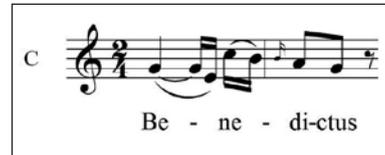
<sup>29</sup> Ein Übersicht und Beschreibung der Quellen vgl. Gratl: Zach (wie Anm. 1) S. 169–175.

<sup>30</sup> CZ-Pnm XXXIII A 19, Provenienz Osek (Ossegg, O.Cist.), dieselbe Besetzung auch CZ-Lit Sign. 193, Provenienz Prag-Loreta (O.F.M.Cap.)

<sup>31</sup> CZ-Pnm XXXVII D 4, Provenienz Břevnov (Braunau, O.S.B.); CZ-Psj P 614, Provenienz Prag-S. Jacob (O.F.M.).

Beispiel 4: Requiem in g, *Benedictus*

CZ-Pnm XLVI A 259



CZ-Pak [1434] Sign. 1370 (Bearb. von J. A. Koželuh)

die Instrumentierung werden durch nachträgliche Zusätze gelöst.<sup>32</sup>

Ein bedeutender Beleg dafür, dass sich die Komposition im Repertoire hielt, stellt eine Bearbeitung Jan Antonín Koželuhs dar.<sup>33</sup> Dieser Prager Chorregent und spätere Domkapellmeister wurde dadurch bekannt, dass er ältere Kompositionen bearbeitete<sup>34</sup> und in der Zeit der josephinischen Konfiskationen Musikalien aufkaufte; sein Interesse an älterer Musik führte beispielsweise dazu, dass Zelenkas Messen wiederholt aufgeführt wurden.<sup>35</sup> Auch seine Bearbeitungen zweier *Requiem* von Zach zeichnen sich nicht nur durch eine erweiterte Instrumentierung aus<sup>36</sup>, sondern auch durch kompositorische Umarbeitungen<sup>37</sup> und Eingriffe im Geiste der spätklassischen Melodik.

Am Beginn des 19. Jahrhunderts ist auch eine Abschrift von Kapellmeister Gerlach Strniště O. Praem. belegt<sup>38</sup>,

der Regens Chori im Prämonstratenserklster Strahov und ebenso bekannt als Sammler und Bearbeiter alter Kompositionen war, insbesondere von F. X. Brixl.<sup>39</sup> Diese Abschrift diente wahrscheinlich niemals zur Aufführung, wie G. Strniště in margine kommentiert.<sup>40</sup> Eine sehr ähnliche Notiz ließ auch sein Vorgänger als Strahover Chorregent, Joannes Lohelius Oehlschlaegel, zurück.<sup>41</sup> Das weitere Leben von Zachs *Requiem* kann nur schwer systematisch dokumentiert werden, da bisher die Prager Kirchenarchive des 19. Jahrhunderts nur lückenhaft aufgearbeitet sind.

Ein neues Kapitel in der Rezeption der Komposition eröffnete sich mit der ersten konzertanten Aufführung im Jahre 1905.<sup>42</sup> Zachs *Requiem* wurde von Karel Douša<sup>43</sup> spartiert, aufgeführt und zur Edition vorbereitet. Er spezialisierte sich auf historische Konzerte und die Propagierung altböhmischer Musik. Aus der Publizistik der damaligen Zeit erfahren wir,

<sup>32</sup> Z. B. im CZ-Pnm XXXIII A 19, am Titelblatt: *Clarino vel oboe in Dies irae obl.*, zugeschriebene Stimme: *Oboe vel Violino in defectu Clarini*.

<sup>33</sup> CZ-Pak, [1435] Sign. 1371, Provenienz: Prag-Domchor, Ms. Jan Antonín Koželuh.

<sup>34</sup> Vgl. Romagnoli, Angela: „Una musica grandiosa“. La musica sacra italiana tra Sei e Settecento nei fondi boemi, in: *Barocco in Italia, Barocco in Boemia. Uomini, idee e forme d'arte a confronto*. Roma: Calamo 2003 S. 219–246.

<sup>35</sup> Vgl. Vojtěšková, Jan: *Opisy dvou mší J. D. Zelenky z pražského křivnického archivu*, in: *Hudební věda* 30, 1993, S. 240–248.

<sup>36</sup> Im *Requiem Solemne in c: 2 Oboen, Pro defectu Trombonum 2 Corni, quibus pro majori effectu addi poterunt duo Clarini ad Dies irae, tunc autem corni no nomittendí*. CZ-Pak [1435], Sign. 1371, Notiz am Titelblatt.

<sup>37</sup> *Item osanna abbreviatum*. Ebda.

<sup>38</sup> CZ-Pnm XLVI A 260, Provenienz Prag-Strahov (O.Praem), Ms. Gerlach Strniště.

<sup>39</sup> Vgl. Novák, Vladimír: Emilíán Trola a Brixiové, in: *Hudební věda* 38, 2000, S. 245f.

<sup>40</sup> CZ-Pnm XLVI A 260, auf dem Tittelblatt: „Scatet mendis, ita quidem, ut nulli sit usui.“ In der Partitur (zu Kyrie II): „Diese und die folgende Seite bedürfen einer verpuchten Hand zum Ausbessern oder wohl auch völligem Umarbeiten.“

<sup>41</sup> CZ-Pnm XLVI A 251, Provenienz Prag-Strahov (O.Praem), Ms. Joannes Lohelius Oehlschlaegel. Notiz auf dem Tittelblatt: „Ist vor Fehlern völlig unbrauchbar.“

<sup>42</sup> Vgl. Branberger, Jan: *K dějinám církevní hudby v Čechách. Rozbor skladeb provedených na duchovním koncertu dne 3. 12. 1905 v Rudolfinu v Praze ze skladeb B. M. Čermohorského, F. I. Tůmy a J. Zacha*, Praha 1905.

<sup>43</sup> Karel Douša (1876–1944), Chorleiter und Komponist, in den Jahren 1907–1936 Prager Domkapellmeister.

Beispiel 5: Fugenthema – ein Locus communis und seine Entwicklung im 18. und 19. Jahrhundert

Ky - ri - e e - lei - - - - - son.

J. Zach: *Requiem Solemne, Kyrie II* – Fuga c-moll (ed. Führer-Weber-Vitásek 1823, Bd. 1, S. 5–6, ed. Pietsch: Museum [wie Anm. 13], Bd. 2, S. 23–24)

Cum Sancto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris, a - - - - -

J. Zach: *Missa integra, Cum Sancto Spiritu* (KZ B 10, M D 7, zit. nach: Smolka: Fuga [wie Anm. 47], S. 161)

J. Seger / F. X. Brix: Fuga d-moll (ed. Pietsch: Museum [wie Anm. 13], S. 31, zit. nach: Smolka: Fuga [wie Anm. 47], S. 196f.)

Ky-ri-e e - lei-son, e - lei-son, e - lei - son. Ky-ri-e

F. X. Brix: *Missa sanctae Barbarae, Kyrie II* – Fuga e-moll (ed. Führer-Weber-Vitásek 1823, Bd. 2, S. 2–3, zit. nach: Smolka: Fuga [wie Anm. 47], S. 229–230)

*pp* *pp* *pp* *sfz* *pp*

A. Dvořák: *Requiem*, Op. 89 (1890)



Abb. 2: Karel Sabina, nach einer Zeichnung von K. Maixner 1871, Quelle: [http://de.wikipedia.org/wiki/Karel\\_Sabina](http://de.wikipedia.org/wiki/Karel_Sabina).

dass Karel Douša ein Projekt für eine Editionsreihe altböhmischer Meister vorbereitet hatte, die an die damaligen Projekte „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ und „Denkmäler Deutscher Tonkunst“ anschließen sollte. Dieses Projekt fand jedoch keinen Herausgeber und wurde erst in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts von V. Helfert in der Reihe „Musica Antiqua Bohemica“ umgesetzt. Zu den in Vorbereitung befindlichen Titeln gehörten Zachs *Requiem* und das *Stabat Mater*.<sup>44</sup> Eine weitere konzertante Aufführung ist durch Zeitzeugen in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts durch die Prager „Vereinigung für geist-

liche Musik“ belegt<sup>45</sup>, seit jener Zeit ist Zachs *Requiem* als Bestandteil des Konzertrepertoires im allgemeinen Bewusstsein gegenwärtig.

Ein weiteres eigenständiges Kapitel bei der Rezeption dieses Werkes im 19. Jahrhundert ist eine Orgeltranskription der Fuge im *Kyrie II*, die durch ihr chromatisches Thema Aufmerksamkeit erweckte. Sie ist in den zwei wichtigsten Editionen der Altböhmischen Orgelmusik enthalten, wo noch ein Präludium unbekanntes Ursprungs beigefügt ist.<sup>46</sup>

Diese Fuge hatte ihren Einfluss auch auf andere Komponisten. Zach selbst verwendete ihr Thema noch einmal, und zwar in Dur.<sup>47</sup> Varianten des markanten chromatisierten Themas sind beim jungen F. X. Brixi, bei Josef Seger und auch in verschiedenen anonymen Orgelfugen zu finden.

In dieser Filiationsreihe müssen wir mit etwas Übertreibung auch das Hauptthema aus dem *Requiem* von Antonín Dvořák erwähnen. Es basiert nämlich auf derselben alten Figur *Crux* in chromatischer Form. Obwohl Dvořák als Absolvent der Prager Orgelschule sicher Zachs Fuge c-Moll kannte, handelt es sich in diesem Fall eher um einen *locus communis*, der allgemein aus der Tradition der barocken Kirchenmusik übernommen wurde.<sup>48</sup> Den Musikern der Generation Dvořáks war es durch verschiedene Kompositionen bekannt, die in Editionen des 19. Jahrhunderts verbreitet waren.

Ein außerordentlich interessantes Thema stellte des Weiteren Zachs *Requiem* im fachlichen und literarischen Diskurs des 19. Jahrhunderts dar. Die erste Erwähnung finden wir bei Dlabacž (1815): „Er hat viele grosse Messen, Requiem, Dies irae, Vesper und Salve u. a.

<sup>44</sup> Petrlíček, Karel: Prof. Karel Douša šedesátníkem, in: *Cyril* 41, 1936, S. 3.

<sup>45</sup> Nach der Erinnerung von Vlasta Slavická (1911–2006).

<sup>46</sup> Führer/Schütz/Vitásek: Fugen und Praeludien (wie Anm. 12), S. 5f., Pietsch: Museum (wie Anm. 13), S. 23f.

<sup>47</sup> Missa D-Dur (GotZ B3, M G1) *Cum Sancto Spiritu*, weiter vgl. Smolka, Jaroslav: Fuga v české hudbe [Die Fuge in der tschechischen Musik], Praha 1987, S. 161.

<sup>48</sup> Vgl. Smaczny, Jan: Dvořák and the Seconda Pratica, in: Pospíšil, Milan/Ottlová, Marta (Hgg.): Antonín Dvořák 1841–1991, Prague 1994, S. 271–280.

Kirchensachen mehr geschrieben, die bisher sehr hoch von Musikverständigen geschätzt werden.“<sup>49</sup>

Ein außerordentliches Zeugnis zur allgemeinen Bekanntheit von Zachs *Requiem* stellt eine bisher unbeachtet gebliebene literarische Quelle dar. Auf den Seiten des „Dalibor“, der damals wichtigsten musikalischen Zeitschrift für das tschechischsprachige Publikum, erschien im Jahre 1859 ein Fortsetzungsroman mit dem Titel: „Jan Zach – eine Novelle aus dem Leben eines böhmischen Musikers.“<sup>50</sup>

Der Autor unterschrieb mit der Chiffre K. S., die auch der Librettist von Smetanas „Verkaufter Braut“ Karel Sabina (1813–1877) verwendete (Abb. 2). Bemerkenswert ist, dass der Autor offensichtlich eine Anekdote kannte, die erstmals 1799 gedruckt erschienen ist<sup>51</sup>, auf der der Plot beruht: Zachs unheilbare Melancholie, die Liebe zu einer unglücklichen Gräfin, in diesem Fall darüber hinaus noch der Sängerwettstreit in Paris.

Für uns ist dies die wichtigste Szene, die Zachs Entscheidung, Prag zu verlassen, vorwegnimmt: „Sie liefen also aus dem Aujester Tor hinaus und hielten sich immer an das Ufer der Moldau. Der Morgen war so schön, die gesamte Gegend war in die Morgensonne getaucht. [...] Wolf jauchzte, doch Zach wurde, je weiter sie gingen, immer nachdenklicher und trübsinniger. ‚Ich verstehe dich nicht, Jan, wie melancholisch du bist. Ist es nicht Sünde, all die Reize mit so trübsinnigem Blick zu betrachten?‘ ‚Ich kann nichts dafür‘, antwortete Zach, ‚und ich würde mich wirklich gern der Trübsal entledigen, die mich umschließt. Wer würde glauben, dass das Klare und die Frische allumher gerade umgekehrt auf jemanden wirken kann, nämlich fast unerträglich bedrückend? Was meinst du denn, was mir durch den Kopf geht? Ständig klingt mir das neue Requiem im Kopf, und ich wünsche mir wirklich, mich irgendwo im Schatten niederzusetzen und einige Gedan-

ken aufzuzeichnen, die ich wirklich nur ungern verlieren möchte.“<sup>52</sup>

Wie wir sehen, wird Zach hier in die Schablone des leidenden, von seiner Umgebung unverstandenen Genies hinein gepresst, und das *Requiem* ist hier ein Ausdruck der Selbstreflexion des Künstlers.

Die erwähnte Anekdote wurde also zu einem integralen Bestandteil der Rezeption von Zachs *Requiem*, deshalb verdient sie unsere Aufmerksamkeit. Ihre Botschaft kann in zwei Teile unterteilt werden. Der erste knüpft an recht zahlreiche Zeugenaussagen von Zeitgenossen an, in der Regel von Priestern und Ordensbrüdern, die Zachs persönliche Frömmigkeit wertschätzten.<sup>53</sup> Aus ihrem Ansehen lässt sich schließen, dass es sich wirklich um eine Lebenshaltung handelte und nicht nur um eine Pose. Vielleicht kann man von einer gewissen Verklärung posthum ausgehen, um Zach zu einem Beispiel zu erheben, ähnlich wie es beispielsweise in den *Elogia* verstorbener Ordensbrüder üblich war. Der zweite Teil der Anekdote knüpft dann an Berichte darüber an, dass Zach den Verstand verloren haben soll, die offensichtlich in komplizierten beruflichen und persönlichen Beziehungen am Mainzer Hof ihren Anfang hatten.

Erst in der erwähnten Anekdote taucht ein Zusammenhang zwischen öffentlich bekundeter Frömmigkeit und Kauzigkeit auf. Eine solche Schilderung übertriebener Frömmigkeit als Ausdruck einer psychisch gestörten Persönlichkeit kann als Argumentationsmodell betrachtet werden, das zu einem bedeutenden Maße für die aufklärerische Publizistik typisch ist. Das weitere Leben dieser Anekdote in den Lexika des 19. Jahrhunderts ist ein interessantes Lesebuch der Reflexion von Zachs Persönlichkeit.

Trennen wir beide Themen, können wir eine mögliche Alternative zu den erwähnten Interpretationen im Interesse der

<sup>49</sup> Dlabáč: Künstler-Lexikon (wie Anm. 8), Sp. 427f.

<sup>50</sup> K. S. [Karel, Sabina]: Jan Zach. Novella ze života českého hudebníka, in: Dalibor 1859, S. 5, 21, 37, 45, 53, 69, 77 und weiter.

<sup>51</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, November 1799, Sp. 159f. Zit. nach: Gratl: Zach (wie Anm. 1), S. 78.

<sup>52</sup> K. S. [Karel Sabina]: Jan Zach. Novella ze života českého hudebníka, in: Dalibor 1859, S. 77.

<sup>53</sup> Überblick und vollständige Zitationen siehe Gratl: Zach (wie Anm. 1), S. 57–63.

Spiritualität von Zachs Jugend suchen. Eine Teilnahme an Beerdigungen wurde schon immer als *actus misericordiae* wahrgenommen, ab dem 17. Jahrhundert wurde diese jedoch ausdrücklich in den Satzungen frommer Bruderschaften angeführt. Wie ausdrücklich im päpstlichen Privilegium *Cum sicut accepimus* erwähnt, erlangten die Mitglieder von Sodalitäten vollkommene Ablässe, wenn sie an einem beliebigen Beerdigungskundt teilnahmen, den sie bis auf den Friedhof hinausbegleiteten.<sup>54</sup>

Wie bereits der Adressatenkreis des *Requiem*s andeutete, wirkte in Prag eine große Anzahl solcher Laiensodalitäten, ihr Prestige stieg nach den Pestepidemien in den Jahren 1688 und 1713. Vorerst kann man nur feststellen, dass der junge Zach mit diesem Umfeld an seinen Prager Wirkungsstätten tagtäglich in Berührung kam. Die Ablassprivilegien bezogen sich auch auf die Literatenbruderschaften, die den Gesang in den Pfarrkirchen abdeckten.<sup>55</sup> Eine von ihnen hatte ihren Sitz an Zachs Wirkungsstätte zu St. Martin in der Mauer.<sup>56</sup> Die St.-Annen-Kapelle auf dem Gelände des Minoritenklosters, wo der junge Zach Organist war, war direkt für die Laienbruderschaften vorgesehen. Mit diesem Ort ist dann eine weitere Unbekannte verbunden, und zwar die legendäre Zach'sche Schülerschaft bei dem Minoriten Bohuslav Matěj Černožský.

Für die Spiritualität der Laienbruderschaften waren intensive Gebete für Verstorbene<sup>57</sup> und auch die Werke der Barmherzigkeit (*actus misericordiae*)<sup>58</sup> typisch. Gerade diese Kombination zeigt sich deutlich in Zachs Nekrologen<sup>59</sup> und Nachruhm, wo seine Großzügigkeit gegenüber den Armen herausgestellt wird.<sup>60</sup> Diese taucht in späteren Erinnerungen auf, ebenso wie die Erwähnung seiner Fürsprache für Josef Seger.<sup>61</sup> Man kann auch weitere kleine Übereinstimmungen finden. Die Erwähnungen von Zachs extravaganter dunkler Kleidung<sup>62</sup> entsprechen den Empfehlungen für Mitglieder von Sodalitäten, sie sollten einfache, nicht verzierte Kleidung tragen.<sup>63</sup>

In dieser Richtung ist ein weiteres interessantes Detail zu erwähnen. In unserer Anekdote ist nämlich eine Wendung erhalten, die offensichtlich ihren Ursprung in der Bibel hat: „Hörte er außerdem, daß jemand in dem Ort gestorben war, so ließ er Essen und Trinken stehn, gieng ins Sterbehaus, und bat um die Erlaubniss, mit zur Leiche gehn zu dürfen.“<sup>64</sup> Diese Formulierung ist eine direkte Allusion auf ein Zitat aus dem Buch Tobit. Am Ende der Erzählung wendet sich der Erzengel Raffael an ihn: „Darum sollt ihr wissen: Als ihr zu Gott flehtet, [...] da habe ich euer Gebet vor den heiligen Gott gebracht. Und ebenso bin ich in deiner Nähe gewesen, als du die Toten begraben hast. Auch als

<sup>54</sup> Mikulec: Barokní náboženská bratrstva (wie Anm. 26), S. 66.

<sup>55</sup> Mikulec, Jiří: Proměny náboženských bratrstev v Čechách v raném novověku, in: Jiránek, Tomáš/Kubeš, Jiří (Hgg.): Bratrstva. Svatská a církevní sdružení a jejich role v kulturních a společenských strukturách od středověku do moderní doby, Pardubice 2005, S. 24.

<sup>56</sup> Die Liquidationsprotokolle dieser Bruderschaft sind unter dem Namen der Dreifaltigkeitskirche der Prager Neustadt erhalten. Vgl. Slavický, Tomáš: Bohemicalia Zachiana II. Pražské období Jana Zacha, in: Hudební věda 39, 2002, S. 10.

<sup>57</sup> Vgl. Klieber, Rupert: Bruderschaften und Liebesbünde nach Trient. Ihr Totendienst, Zuspruch und Stellenwert im kirchlichen und gesellschaftlichen Leben am Beispiel Salzburg 1600–1950, Frankfurt am Main 1999, S. 130–134; für Prag: Mikulec, Jiří: Pražská barokní bratrstva a smrt, in: Documenta Pragensia 20, 2002, S. 115–126.

<sup>58</sup> „Unde manifestum est quod dare elemosinam proprie est actus misericordiae.“ Thomas Aquinus: Summa theologica, Quaestio 32, De elemosina, Articulus 1.

<sup>59</sup> „... de cetero erat mirabilis indolis, largus quidem in pauperes, innocens in moribus, paucus in sermone, indefessus in componendo, frequens in ecclesia ...“ Ellwangen, Stiftskirche St. Wolfgang, Totenbuch 1773, Continuatio 4. Zit. nach: Gratl: Zach (wie Anm. 1), S. 58.

<sup>60</sup> „Sein großes gerecht erworbenes Vermögen theilte er selbst unter die Armen aus, die er, so lang er lebte, sehr gern unterstützte.“ Dlabacž: Künstler-Lexikon (wie Anm. 8), Bd. 3, Sp. 427f.

<sup>61</sup> Dlabacž: Künstler-Lexikon (wie Anm. 8), Bd. 3, Sp. 104.

<sup>62</sup> „In seinem Anzuge war er äußerst seltsam. Gemeinlich trug er das Haar fliegend, oben mit einem schwarzen Bande zusammengeknüpft. Seine Kleidung bestand in einem schwarzen Rock, einer gelben Weste, rothen Beinkleidern und schwarzen wollenen Strümpfen. In diesen Aufzuge begleitete er jede Leiche, die ihm aufstieß, bis auf dem Kirchhof.“ Allgemeine musikalische Zeitung (wie Anm. 51).

<sup>63</sup> Mikulec: Barokní náboženská bratrstva (wie Anm. 26), S. 70.

<sup>64</sup> Allgemeine musikalische Zeitung (wie Anm. 51).

du ohne zu zögern vom Tisch aufgestanden bist und dein Essen stehen gelassen hast, um einem Toten den letzten Dienst zu erweisen, blieb mir deine gute Tat nicht verborgen, sondern ich war bei dir.“ (Tobit 12, 12–13)<sup>65</sup>

In der lateinische Übersetzung der Vulgata ist das letzte Zitat zu einem Satz verdichtet, das der Formulierung aus der Zach'schen Anekdote sehr nahe kommt:

„Quando orabas cum lacrimis et sepeliebas mortuos, et derelinquebas prandium, et mortuos abscondebas per diem in domo tua, et nocte sepeliebas, ego obtuli orationem tuam Domino.“

Wie also ersichtlich ist, hat unser Thema eine sehr interessante Reflexionsgeschichte. Diese berechtigt uns dazu zu versuchen, diese Tradition als ein kontinuierliches Ganzes zu sehen. Gleichzeitig aber können wir gegen den Strom der traditionellen Interpretationen schwimmen und den Blick des 19. Jahrhunderts auf das *Requiem* als absolutes Kunstwerk lenken und versuchen, die Mentalität der voraufklärerischen *praxis pietatis* zu verstehen.

*Deutsch von Silke Klein.*

---

<sup>65</sup> Vgl. auch: „Ich gab den Hungernden mein Brot und den Nackten meine Kleider; wenn ich sah, dass einer aus meinem Volk gestorben war und dass man seinen Leichnam hinter die Stadtmauer von Ninive geworfen hatte, begrub ich ihn.“ (Tobit 1,17). „Ich sprang auf, noch ehe ich etwas gegessen hatte, und verbarg den Toten bis zum Sonnenuntergang in einer Hütte.“ (Tobit 2, 4).

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen](#)

Jahr/Year: 2014

Band/Volume: [7](#)

Autor(en)/Author(s): Slavicky Tomas

Artikel/Article: [Das Requiem Solemne von Johann Zach 89-101](#)