

Klopstocks *Oden* sind von seinen Zeitgenossen in ansehnlicher – wenn auch nicht überwältigend großer – Anzahl komponiert worden. Die Zahl der Vertonungen von Teilen aus Klopstocks *Messias* hingegen blieb gering. In der folgenden Übersicht habe ich bis etwa 1800 entstandene *Messias*-Kompositionen zusammengestellt:

- | | |
|-------------------------------|---|
| G. Ph. Telemann | 2 Kantaten für Singstimmen und Orchester, aufgeführt im März 1759 in Hamburg:
1. „Sing, unsterbliche Seele“ (I. Gesang, VV 1–41)
2. <i>Wechselgesang von Mirjam und Debora</i> (X. Gesang, VV 472–515). |
| C. H. Graun | „Edler Jüngling...“ (IV. Gesang, VV 748 ff.) für Gesang und Clavier, in: <i>Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter</i> , Berlin 1760, G. L. Winter. |
| J. H. Rolle | <i>David und Jonathan. Eine Musikalische Elegie</i> , Kl.A., Leipzig 1773, Breitkopf |
| Chr. A. Overbeck | <i>Lieder und Gesänge mit Klaviermelodien, als Versuche eines Liebhabers</i> , Hamburg 1781, C. A. Bohn (u. a. <i>Triumphgesänge</i> aus dem XX. Gesang) |
| J. F. Reichardt | Textzusammenstellung aus dem I., II. und V. Gesang als Vorschlag zur Vertonung als Kantate für Soli, Chor und Orchester, <i>Musikalisches Kunstmagazin</i> , 1. Stück 1782. |
| J. F. H. Freiherr von Dalberg | <i>Eva's Klagen [...] Eine Declamazion [...] aus Klopstocks Messiade</i> , Speyer [1784], Bößler; <i>Jesus auf Golgatha, eine Declamation aus Klopstocks Messias</i> , Offenbach o. J. [1809], André. |
| J. H. Knecht | <i>Wechselgesang der Mirjam und Debora aus dem zehnten Gesange der Klopstockischen Messiade</i> , Leipzig o. J. [1785?], für 2 Soprane, 2 Violinen und B. c. |
| A. Romberg | <i>Der Messias. Eine Cantate aus Klopstocks Messias</i> , komponiert zu Bonn 1793, 2 autographe Partituren in D-Hs. |

Bei den *Versuchen* von Graun und Overbeck handelt es sich um Gesänge mit Clavier-Begleitung, bei den *Deklamationen* des Freiherrn von Dalberg um die damals geschätzte Gattung des Melodrams, bei dem von Telemann und Knecht vertonten *Wechselgesang der Mirjam und Debora* um empfindsame Passionskantaten. Denn wenn Telemann auch in seinen beiden *Messias*-Kantaten formal neue Wege geht – darauf haben Günther Godehart, Georg Feder und vor allem Laurenz Lütteken hingewiesen¹ – bleiben doch Textvorlage, Besetzung und empfindsamer Ton im Rahmen der damals beliebten Passionsandachten. Reichardt hingegen wollte mit seiner Zusammenstellung von Textabschnitten aus dem *Messias* etwas anderes. Er veröffentlichte sie auf dem Höhepunkt seiner Klopstock-Begeisterung zusammen mit sechs Vertonungen Klopstockscher Oden im ersten Stück des *Musikalischen Kunstmagazins* im Jahre 1782.² Allerdings hat Reichardt sich lebenslang an der Vertonung Klopstockscher Texte versucht und insgesamt rund 22 Gedichte komponiert. In der Vorbemerkung zu diesen Textauszügen schreibt Reichardt, was er als Komponist an Klopstocks *Messias* schätzt, nämlich, wie er es nennt, den „lyrischen Strohm durchs Ganze hindurch“. „Jeder große Moment der großen Geschichte wird in den Himmeln von feyrenden Seraphen und Seelen der Seligen in himmlischen Gesängen, besungen. Und all diese hohen Gesänge hängen so herrlich aneinander oder lassen sich so leicht zu einander stellen, machen dann ein so großes lyrisches Ganze, daß dem Tonkünstler für seine Kunst und seinen großen Zweck nichts zu wünschen übrig bleibt.“ Zurecht hat Jürgen Heidrich dies als „eine deutliche Stellungnahme gegen das dramatische Handlungsoratorium“ gedeutet.³ Denn Reichardt fühlt sich bei diesem Stoff „aller unlyrischen Expositionen überhoben“. Da die Geschichte allen Hörern bekannt war, konnte er auf ein Handlungsgerüst verzichten. Außerdem schätzt er die „edelste höchste Symplicität“ dieser lyrischen Gesänge – das Wort „lyrisch“ kommt in dieser Vorbemerkung mehrmals vor –, alles in allem sind sie für ihn das „Ideal musikalischer Poesie für wahre Musik“. Allerdings hat Reichardt diese Textzusammenstellung, die nach seinen Angaben die Billigung Klopstocks hatte, nicht selbst vertont, und Andreas Romberg ist der einzige Komponist, der dies gewagt hat. Hier ein Überblick der Textkompilation:

Textzusammenstellung von J. F. Reichardt im *Musikalischen Kunstmagazin* I, 1782

Vorlage: Quartdruck Altona 1780; Reichardt bringt die entsprechenden Seitenzahlen; zur Orientierung sind hier die Versangaben nach der Ausgabe *Klopstocks sämtliche Werke*, 3. Band, Leipzig 1823 mitgeteilt.

- 1 Günther Godehart, *Telemanns „Messias“*, in: Mf 14 (1961), S. 139–155; Georg Feder, *Oratorium, D. In Deutschland bis J. Haydn*, in: MGG, Bd. 10, Kassel u. a. 1962, Sp. 136–154, hier Sp. 147; Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998, S. 331–349 (*Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 24).
- 2 *Musikalisches Kunstmagazin*, 1. Stück 1782, S. 8, 9–12, 53–55.
- 3 Jürgen Heidrich, *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte „wahrer“ Kirchenmusik*, Göttingen 2001, S. 172 (*Abhandlungen zur Musikgeschichte* 7).

1. Stück, aus dem ersten und zweiten Gesang:

Aus dem ersten Gesang:

Chor der Himmel: „Halleluja, ein feyrendes Halleluja...“ I/277–279

Eloa: „Ihr wißt es, o Geister“ I/459–466 [Der höchste Engel kündigt die Erlösung der Menschen durch das Leiden des Messias an.]

Chor der Engel: „Gott ist die Liebe“ I/397a (Joh 4,16b)

Adam: „Sey mir gegrüßet...“ I/493–510 [Adam erwartet die Erlösung]

Chor der Seraphim: „Wir wollen dereinst die Trümmern alle versammeln“ I/664–667

Wechselgesang Benjamin und Jedidda: „Ist das nicht, o Jedidda, der holde vertrauliche Lehrer?“ I/694–704 [Kinder, die Jesus zu sich kommen ließ]

Aus dem zweiten Gesang:

Wechselgesang Adam und Eva II/3–59

Adam: „Schönster der Tage“ [der Erlösung]

Eva: „Selig bist du und heilig, die du den Messias gebarest“

Adam: „Heilig bist du, anbetungswürdig, und ewig, o Erster!“

Adam und Eva: „Und nun trägst du sein Bild, das Bild des sterblichen Menschen, Gottmensch...“

Chor der Seligen: „Komm, sey begrüßt in deinen Erbarmungen, Gottmensch, Mittler!“ II/60

2. Stück, aus dem fünften Gesang:

Eloa: „Bey dem furchtbaren Namen | Deß, der ewig ist...“ V/335–341

[Der Engel feiert das Geheimnis der Versöhnung des richtenden Gottes durch das Leiden des Messias.]

Die Stimme des Meßias: „Ich leide | Ich bin ewig wie du! Es geschehe, o Vater dein Wille!“ V/412–413

Eloa: „Sohn des Vaters, wie groß...“ V/282–286

Chor der Himmel: „Sie ist, der erhabensten Leiden | Erste Stunde, die ewige Ruh den Heiligen brachte | Jetzo ist sie vorübergegangen.“ V/467–469

Eloa: „Sohn des Vaters, von welchen Gedanken...“ V/767–783

Chor der Himmel: „Sie ist, der erhabensten Leiden | Zweyte Stunde... vorübergegangen.“ V/704–706

Eloa: „Ganz empfind ich, was einst die Auferstehenden fühlen!“ V/784–805.

Chor der Himmel: „Sie ist, der erhabensten Leiden | Dritte Stunde... vorübergegangen.“ V/825–827

Reichardt bringt Ausschnitte aus dem ersten, zweiten und fünften Gesang, ohne sich an die originale Reihenfolge der Textteile zu halten. Innerhalb der Abschnitte bleibt er aber streng beim Text der Quartausgabe des *Messias* Altona 1780, auf die er sich ausdrücklich – sogar mit Seitenzahlen – bezieht. Bekanntlich hat Klopstock lebenslang den *Messias* überarbeitet, vor allem in metrischer Hinsicht. Kleinste Eingriffe an den Schnittstellen und bei der Zuweisung der Gesänge an bestimmte Chöre oder Personen hat Reichardt sich erlaubt, um aus den Ausschnitten eine Kantate zu formen.

Die Kantate beginnt mit einem kurzen Schöpfungshymnus. Der Lobpreis des Schöpfers durch die Erschaffenen ist seit den 1780er Jahren ein wichtiger Stoff für Kantaten und Oratorien, beginnend mit C. Ph. E. Bachs *Morgengesang am Schöpfungsfeste* von Klopstock, über Christian Gottlob Neefes *Das große Halleluja* (ebenfalls von Klopstock) bis zu Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens *Das Halleluja der Schöpfung*, der wohl erfolgreichsten Kantate dieser Art. Es folgten noch u. a. Haydns *Schöpfung* und *Miltons Morgengesang* in der Komposition von Reichardt. Im weiteren Sinne gehört auch C. Ph. E. Bachs *Heilig* (1779) in diese Reihe. Ich verweise hier auf die Analyse von Laurenz Lütteken.⁴ Man könnte sich fragen, ob die Chöre der Engel und der Völker vielleicht auch von Klopstocks *Messias* angeregt sind.

Reichardts Auszug bringt anschließend eine Reflexion über die Erlösung des Menschen, ausgesprochen durch Eloa, den höchsten der Engel, der stellvertretend den Willen Gottes verkündet. Mit dem Wechselgesang der beiden Kinder Benjamin und Jedidda begegnen wir dann dem Messias als Menschen. Den zweiten Teil der Zusammenstellung bildet der Wechselgesang zwischen Adam und Eva. Hier geht es jedoch nicht um die Idylle im Paradies, sondern um die Hoffnung der gefallenen Menschheit auf Erlösung. Den letzten Vers dieses Wechselgesangs, „Komm sey begrüßt in deinen Erbarmungen, Gottmensch, Mittler“, weist Reichardt einem „Chor der Seligen zu“, um diesen Teil mit einem musikalischen Höhepunkt abzuschließen.

Der dritte Teil der Zusammenstellung stammt aus dem fünften Gesang. Dieser fünfte Gesang hat Jesu Todesangst im Garten Gethsemane zum Thema und wurde zu Klopstocks Zeit von frommen Lesern gerne am Gründonnerstag meditiert. Allerdings hat Reichardt die Schilderung der Leiden Christi auf einen einzigen Satz konzentriert: „Die Stimme des Messias: Ich leide...“. Auch hier spricht Gott nicht unmittelbar, sondern durch seine „Stimme“. Was Reichardt komplett weglässt, sind Satan und sein Gefolge, die in den drei hier zitierten Gesängen des *Messias* eine große Rolle spielen. Es überwiegt die Heilszuversicht und die Feier der Erlösung. Darum kann man auch nicht von

4 Lütteken, *Das Monologische* (wie Anm. 1), S. 404–413.

einer Passionskantate im herkömmlichen Sinn sprechen. Es ist vielmehr eine „lyrische Chorkantate“ lobpreisenden Charakters, ein Typus, zu dem ich schon einige wichtige Beispiele genannt habe. Dass dieser Typus von ca. 1780 bis 1810 so beliebt war, ist sicher auch dem Einfluss von Klopstock und seiner aufgeklärt-optimistischen Religiosität zu verdanken.⁵

Klopstock hat den fünften Gesang des *Messias* mit Hilfe eines Refrains durchstrukturiert. Dreimal heißt es: „Und da sangen die Himmel: Sie ist, der erhabendsten Leiden | Erste [Zweyte, Dritte] Stunde, die ewige Ruh den Heiligen brachte, | Jetzo ist sie vorübergegangen!“ Dieses gliedernde Moment hat Reichardt weitergegeben und Romberg hat es als Möglichkeit aufgegriffen, den dritten Teil seiner Komposition zu vereinheitlichen: Der „Chor der Himmel“ erklingt dreimal in gleichbleibendem Satz, jedoch in aufsteigenden Tonarten, zuerst in C-Dur, dann in D-Dur, zuletzt in Es-Dur.

Andreas Romberg (1767–1821) hat Klopstock wohl nicht persönlich gekannt, obwohl beide jahrelang nebeneinander in Hamburg gelebt haben. In seiner grundlegenden Arbeit über Romberg aus dem Jahre 1938 weist Kurt Stephenson⁶ darauf hin, dass sich in Klopstocks Korrespondenz keine Erwähnung Rombergs erhalten hat, ein Befund, den die neue, nun fast abgeschlossene Ausgabe der Briefe von und an Klopstock bestätigt. Romberg hat immerhin neben der *Messias*-Kantate weitere zehn Texte Klopstocks vertont:

„Ach warum, o Natur“ (aus der Ode *Die künftige Geliebte*), 1788, Rezitativ und Arie für Bass und Orchester, WV 244.⁷

Der Messias nach Reichardts Textauswahl, 1790/93, überarbeitet 1800, Kantate für Chor, Soli und Orchester, WV 230.

Oden und Lieder fürs Clavier, Bonn 1793, Simrock, darin 5 Oden Klopstocks:

Mein Vaterland „So schweigt der Jüngling lange“ (Anfang des Gedichts)

Hermann und Thusnelda „Ha! dort kömmt er“

Heinrich der Vogler „Der Feind ist da!“

An Cidli „Zeit, Verkündigerin“

Selmar und Selma „Weine nicht“, WV 294–298.

Selmar und Selma „Meine Selma“, Kantate für 2 Soprane und Streicher, komponiert 1803, Klavierauszug o. J., WV 266.

Die Lehrstunde, Kantate für 2 Soprane und Orchester, komponiert 1804, Klavierauszug Hamburg o. J. [vor 1822], Cranz, WV 267.

5 Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 361 ff.; Gerhard Kaiser, *Klopstock. Religion und Dichtung*, Gütersloh 1963 (*Studien zur Religion, Geschichte und Geisteswissenschaft* 1), Kronberg (Taunus) 1975; Heidrich, *Protestantische Kirchenmusikanschauung* (wie Anm. 3), S. 171–176; Stefanie Steiner, *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Vokalmusik von Haydns „Schöpfung“ bis zu Beethovens „Neunter“*, Kassel u. a. 2001, S. 31–42.

6 Kurt Stephenson, *Andreas Romberg. Ein Beitrag zur hamburgischen Musikgeschichte*, Hamburg 1938, S. 58 f.

7 Vgl. hierzu das Verzeichnis der Werke Rombergs in ebd., S. 72 f. Für maßgebliche Hilfe danke ich Herrn Dr. Jürgen Neubacher und Frau Marion Sommer von der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg – Carl von Ossietzky.

Der Erbarmer, Kantate für Soli, Chor und Orchester, komponiert 1811, Klavierauszug Hamburg [1822], Cranz, WV 237. Vgl. hierzu die in Anm. 17 genannte Studie von M. Marx-Weber.

Die autographen Partituren der beiden verschiedenen Fassungen dieser Komposition gelangten 1916 über Verwandte Rombergs an die Stadtbibliothek Hamburg, wurden 1943/44 ausgelagert und kehrten – nach Auskunft der Bibliothek – 1990 aus Moskau nach Hamburg zurück. Das Autograph der ersten Fassung hat die Signatur ND VI 395 ak, das Format 21x26,5 cm und 155 gezählte Folien. Auf dem Deckel steht: *A. Romberg | Der Messias | 1790*, die Überschrift lautet: *Der Messias | Componirt von Andreas Romberg | Zu Bonn 1793*.

Das Autograph der zweiten Fassung hat die Signatur ND VI 395 al, das Format 26x35 cm und 204 gezählte Seiten, vorweg gebunden sind Varianten einzelner Nummern. Auf dem Deckel steht: *A. Romberg | Der Messias | 2. Exemplar*. Beiden Partituren ist ein gedrucktes Textbuch (o. O. und o. J.) beigelegt mit der Titel: *Der | Messias. | Eine Cantate | aus Klopstocks Messias. | In Musik gesetzt | von | Andreas Romberg*. Die Textbücher sind identisch und enthalten den Schlusschor der zweiten Fassung.

Den umfangreichen Text disponiert Romberg in drei verschiedenen Satztypen: als Chorsätze, als Solosätze und als Duette. Die Vokalsätze umgeben z. T. umfangreiche Instrumentalsätze als Vor- und Zwischenspiele. Die den Chorsätzen zugewiesenen Texte sind durchweg kurz und satzenartig. Um aus ihnen musikalisch geformte Sätze zu gewinnen, kommt Romberg nicht ganz ohne Textwiederholungen aus. Er verwendet sie jedoch sparsam und verzichtet fast ganz auf Textumstellungen. Bekanntlich hat Klopstock Textwiederholungen und -umstellungen nicht gewollt und sie dem Hamburger Komponisten Christian Friedrich Gottlieb Schwencke schlicht verboten, als dieser Klopstocks *Vater unser* vertonte.⁸ Seinen Respekt vor dem Text bekundet Romberg in einer korrekten, prägnanten Deklamation, z. B. in dem kurzen Chorsatz „Gott ist die Liebe“.

Beispiel 1: Andreas Romberg, *Der Messias*, 1. Fassung, fol. 15 v.

The image shows a musical score for the chorale 'Gott ist die Liebe' from Andreas Romberg's 'Der Messias'. The score is arranged for Violin (VI.), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The tempo is marked 'Poco Adagio' and the time signature is 3/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are 'Gott ist die Liebe, Gott ist die Liebe.' The violin part features a melodic line with triplets and slurs. The vocal parts have a simple harmonic accompaniment.

⁸ Vgl. Magda Marx-Weber, *Klopstocks „Vater unser“ und seine Vertonungen durch Schwenke und Naumann*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit* (Hrsg. Hans Joachim Marx), Frankfurt (Main) 2001, S. 405–420 (*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18).

Die betonte Schlichtheit dieses Satzes ist die Antwort des Komponisten auf einen Text, dessen Bedeutung man mit musikalischen Mitteln kaum ausloten kann.

Beispiel 2: Andreas Romberg, *Der Messias*, 1. Fassung, fol. 100 r., Chor der Seligen.

Andante

Vi. Ob.

S
A
T
B

Komm, sey ge - grüßt — in dei - nen Er - bar - mun - gen,

p

Komm, sey ge - grüßt in dei - nen Er - bar - mun - gen, Gott - mensch! Mitt - ler!

In dem Chorsatz „Komm, sey gegrüßt...“ ist der nicht allzu häufige Fall gegeben, dass der Text genau einen Hexameter ausfüllt. Hier wie auch sonst überall ist ein Eingehen des Komponisten auf den Vers als Ganzen jedoch nicht festzustellen. In diesem Beispiel unterbricht die Textwiederholung bereits den Fortgang des Verses. Allgemein gilt: korrekte Deklamation und Nachvollzug der Versfüße: ja; Nachvollzug des Gesamtverses, also des Hexameters: nein.

Jeder Chorsatz wird durch charakteristische Begleitfiguren und eine gewählte Instrumentation ausgezeichnet, vor allem durch das Hinzutreten von Bläsern in aparten Kombinationen. Allerdings geht Romberg nicht so weit wie Reichardt, der ganze Sätze nur mit Bläsern begleitet. Bei Romberg bleibt die Grundierung durch die Streicher immer erhalten. Als letztes Beispiel eines Chorsatzes sei der Refrain aus dem fünften Gesang vorgestellt (Beispiel 3).

Auch dieser Satz ist schlicht homophon gestaltet. Sein Text bringt das wichtige Stichwort „erhaben“. Es handelt sich hier um eine ruhige, abgeklärte Erhabenheit. Dem entsprechen eine gleichmäßig-ruhige Bewegung, die Vorschrift „piano“ – sie ist bei Romberg viel häufiger als „forte“ – und ein sehr sparsamer Gebrauch von Dissonanzen.

Beispiel 3: Andreas Romberg, *Der Messias*, 1. Fassung, fol. 111 v., Chor der Himmel.

Andante

S
A
T
B
Vc.

Sie ist, der er-ha-bend-sten Lei-den er-ste Stun-de, die e-wi-ge Ruh den Hei-li-gen

Bläser

brach-te. It-zo ist sie vor-ü-ber-ge-gan-gen.

Von den harmonischen Kühnheiten C. Ph. E. Bachs in seinem *Heilig* sind die Chorsätze Rombergs weit entfernt. Allenfalls in der erlesenen Instrumentation und in den stets wechselnden rhythmischen Begleitfiguren des Orchesters bringt der Komponist seine Interpretation, sozusagen den „musikalischen Mehrwert“ zur Geltung. Diese Rollenverteilung zwischen Vokal- und Instrumentalpart hatte sich schon in Telemanns *Messias*-Kantaten gezeigt.⁹

Der größte Teil des Textes ist den Solisten anvertraut: Eloa, Adam und Eva. Man kann diese Soli weder als Rezitative, noch als Arien bezeichnen, auch nicht als „Szenen“, da jede dramatische Entwicklung fehlt. Den ständigen Wechsel zwischen rezitativischer und arioser Schreibweise hat schon Georg Feder in der alten MGG in Bezug auf Telemanns *Messias*-Kantaten beschrieben: „Telemann hat versucht, durch fließende Übergänge von rezitativischen und ariosen Formen und durch Wechsel der Taktarten dem Fluß der Dichtung gerecht zu werden.“¹⁰ Ganz ähnlich arbeitet auch Romberg. Über den Secco-Abschnitten steht meist die Bezeichnung „Recitativo“, über den ariosen „A Tempo“. Die fließenden Übergänge ereignen sich vor allem im begleitenden Orchester: vom Fehlen jeglicher Begleitung, über liegende Akkorde bis hin zu mehr oder weniger langen Einwüfen des Orchesters finden sich alle Abstufungen. Textwiederholungen

⁹ Lütteken, *Das Monologische* (wie Anm. 1), S. 342.

¹⁰ Feder, *Oratorium* (wie Anm. 1), Sp. 147.

sind in diesen Soli äußerst selten und auf besonders wichtige Sätze beschränkt. Wie in einer von der Musik gestützten Rede versucht der Komponist Satz für Satz – nicht Vers für Vers – den Inhalt des Textes herauszuarbeiten.

Als Beispiel sei Eloas Rede aus dem fünften Gesang gegen Ende von Reichardts Zusammenstellung etwas eingehender betrachtet. Klopstocks Text aus dem fünften Gesang des *Messias* lautet:

Eloa (V 784–805 des fünften Gesangs):

Ganz empfind ich, was einst die Auferstehenden fühlen!
 Wie aus diesem tiefen Erstaunen der Mittler mich weckte,
 Adams Geschlecht, so weckt er dich einst! Dieß freudige Zittern,
 Dieses Jauchzen des ewigen Lebens wird über dich kommen!
 Sitzen wird dann auf dem Throne, der hier im Staube gebückt liegt,
 Einen langen gefürchteten Tag das Gericht der Gerichte
 Halten, vollenden den Bund, durch diese Leiden gestiftet!
 O mit welchem Gefühl der neuen Schöpfung, wie selig
 Werden, die du versöhntest, dich dann auf dem Thron des Gerichts sehn!
 Deine schimmernden Wunden, das Bild der Liebe, der Liebe
 Bis zu dem Tod' am Kreuz mit betendem Auge betrachten, [Phil 2,8]
 Und dir feyren, dir Halleluja der Ewigkeit singen!
 Dann wird schweigen vor ihnen der Todesengel Posaune,
 Und der Donner am Thron. Es wird die Tiefe sich bücken,
 Und die Höh gefaltete Hände zum Richter erheben!
 Wird der letzte der Tage den still verlöschenden Schimmer
 Vor dem Throne der Ewigkeit niedersenken! Und du wirst
 Deine Gerechten um dich versammeln zu deinem Anschau,
 Daß sie dich sehn, wie du bist! Sie werdens fühlen und jauchzen, [1 Joh 3,2]
 Daß sie Unsterbliche sind, und des ewigen Lebens Gedanken, [1 Joh 1,2]
 Weil du sie liebtest, erst ganz in ihrer Hoheit empfinden.

Es handelt sich um eine Vision vom jüngsten Tag, in der aber, nicht untypisch für Klopstock, die Heilserwartung stärker betont ist als der Schrecken des Gerichts. Die Bibelstellen in der Schlusssteigerung dieser Rede des Engels stammen aus dem ersten Johannes-Brief, wie schon das Zitat zu Beginn der Kantate. Alle Bibelstellen, auf die sich Klopstock im *Messias* mehr oder weniger wörtlich bezieht, hat die Herausgeberin dieses Werks in der Hamburger Klopstock-Ausgabe, Elisabeth Höpker-Herberg, in ihrem umfangreichen Kommentar zusammengestellt.¹¹

Im Folgenden ist zu erkennen, wie Romberg den Text disponiert hat, mit Satzfolge und Tempobezeichnungen. Die Abschnitte des Textes, die wiederholt werden – meist nur ein oder zweimal –, sind unterstrichen. Die Anspielung auf das Jüngste Gericht ist auszugsweise in Beispiel 4 angedeutet.

¹¹ HKA, *Werke IV/3: Der Messias*, Bd. 3: *Text/Apparat* (Hrsg. Elisabeth Höpker-Herberg), Berlin und New York 1996; HKA, *Werke IV/6: Der Messias*, Bd. 6: *Apparat* (Hrsg. dies.), ebd. 1999.

Eloa:
Recitativo

Ganz empfind ich, was einst die Auferstehenden fühlen!
Wie aus diesem tiefen Erstaunen der Mittler mich weckte,
Adams Geschlecht, so weckt er dich einst! Dieß freudige Zittern,
Dieses Jauchzen des ewigen Lebens wird über dich kommen!

Allegro maestoso (Vorspiel)

Beispiel 4: Andreas Romberg, *Der Messias*, 1. Fassung, fol. 133 v., Vorspiel zu Eloa: Sitzen wird dann auf dem Throne.

Sitzen wird dann auf dem Throne, der hier im Staube gebückt liegt,
Einen langen gefürchteten Tag das Gericht der Gerichte
Halten, vollenden den Bund, durch diese Leiden gestiftet!

Adagio

O mit welchem Gefühl der neuen Schöpfung, wie selig
Werden, die du versöhntest, dich dann auf dem Thron des Gerichts sehn!
Deine schimmernden Wunden, das Bild der Liebe, der Liebe
Bis zu dem Tod' am Kreuze mit betendem Auge betrachten,
Und dir feyren, dir Halleluja der Ewigkeit singen!

Tempo primo

Dann wird schweigen vor ihnen der Todesengel Posaune,
Und der Donner am Thron. Es wird die Tiefe sich bücken,
Und die Höh gefaltete Hände zum Richter erheben!

(Zwischenspiel)

Wird der letzte der Tage den still verlöschenden Schimmer
Vor dem Throne der Ewigkeit niedersenken! Und du wirst
Deine Gerechten um dich versammeln zu deinem Anschauen,
Daß sie dich sehn, wie du bist! Sie werdens fühlen und jauchzen,
Daß sie Unsterbliche sind, und des ewigen Lebens Gedanken,
Weil du sie liebtest, erst ganz in seiner Hoheit empfinde.

Romberg respektiert nicht den Hexameter, obwohl auch hier Vers und Satz übereinstimmen. Wie ein musikalischer Rhetor des 17. Jahrhunderts arbeitet er den Gegensatz zwischen dem thronenden Weltenrichter und dem leidenden Heiland heraus. Die neue Schöpfung, den Übergang zur Seligkeit versucht Romberg durch eine Modulation bei den Worten „wie selig“ auszudrücken:

Beispiel 5: Andreas Romberg, *Der Messias*, 1. Fassung, fol. 140 v.

Adagio

VI.

Eloa
wie se - lig, wie se - - - - - lig

Bass

Hier zeigen sich aber die Grenzen, solche theologischen Inhalte durch die Musik auszudrücken. Bei dem Bibelzitat „Daß sie dich sehen, wie du bist“ hat Romberg sich darauf beschränkt, durch Wiederholungen der Bedeutung dieser letzten drei Verse von Eloas Rede gerecht zu werden.

Reichardts Textauswahl enthält zwei so genannte „Wechselgesänge“, die von Romberg als Duette gestaltet wurden. Die zahlreichen Wechselgesänge im *Messias* werden meistens mit den Worten eingeleitet: „Sie sangen gegeneinander“. August Langen hat sich mit diesen Wechselgesängen beschäftigt und in ihnen ein Element gesehen „das die Dichtung [d. h. den *Messias*] der großen Oratorienkunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts annähert“.¹² Langen sieht in diesen „Dialogen“ eine „polare Spannung“

¹² August Langen, *Dialogisches Spiel: Formen und Wandlungen des Wechselgesangs in der deutschen Dichtung (1600–1900)*, Heidelberg 1966, S. 128 (*Annales Universitatis Saraviensis: Reihe Philosophische Fakultät 5*).

zwischen den Partnern. Das überzeugt mich nicht völlig. In der Regel sind die beiden Partner von Anfang an gleichgestimmt, sie singen nicht gegeneinander, sondern miteinander.¹³ Nicht immer ist Klopstocks Text überhaupt zu entnehmen, wie sich der Wechselgesang auf die beiden Partner verteilt. Darum hatten die Komponisten auch keine Bedenken, diese Verteilung auf zwei Stimmen abzuändern (oder überhaupt erst festzulegen), so geschehen im Wechselgesang von Mirjam und Debora in den Vertonungen durch Telemann und Knecht. Auch Reichardt nimmt sich diese Freiheit zugunsten einer musikalischen Form. Die letzten Verse des Wechselgesangs zwischen Benjamin und Jedidda weist er beiden Stimmen gemeinsam zu, das Duett Adam und Eva kulminiert sogar in einem kurzen Chorsatz (vgl. Beispiel 2).

Wie die Kompositionen von Telemann und Knecht hat auch das Duett Benjamin und Jedidda empfindsame Züge. Es wird eingeleitet von einem Vorspiel in pastoraler Bläserbesetzung, die Singstimmen sind in Terzen geführt:

Beispiel 6: Andreas Romberg, *Der Messias*, 1. Fassung, fol. 36 r.

[Vorspiel: Fl., Ob., Fg.]
Cantabile

Für die zweite Fassung seiner *Messias*-Komposition hat Romberg dieses Duett „modernisiert“: Die empfindsamen Momente treten zurück, der Satz wird gekürzt, erhält aber eine Schlussstretta mit ausgedehnten Textwiederholungen.

Romberg war nämlich, wie Stephenson ausführlich beschreibt,¹⁴ enttäuscht von der Resonanz auf dieses Werk und wollte es für eine Aufführung im Jahre 1800 seinen späteren, z. T. sehr erfolgreichen Chorwerken annähern. Die Umarbeitung ist in der zweiten autographen Partitur in Hamburg dokumentiert. Romberg gliedert nun das Werk deutlich in drei Teile und versieht jeden Teil mit einem kulminierenden Schlusssatz. In der Erstfassung – wie auch in anderen Chorkantaten – bevorzugt Romberg hingegen leise, verklingende Schlüsse und kaum merkbare Einschnitte oder Übergänge. Aus einem, wie Stephenson sagte, „durchkomponierten“ Werk wird eine dreiteilige Kantate oder, aufgrund des Umfangs, fast ein Oratorium. Der von Reichardt gerühmte „lyrische Strohm durchs Ganze hindurch“ wird durch die neue Gliederung allerdings unterbrochen. Ferner hat Romberg fast alle Nummern gekürzt, dafür aber dem Ganzen einen repräsentativen Schlusschor angehängt. Der Text dieses Schlusschors lautet:

13 Siehe auch Lütteken, *Das Monologische* (wie Anm. 1), S. 343.

14 Vgl. Stephenson, *Andreas Romberg* (wie Anm. 6), S. 179 f. Der Schlusschor ist in einer Kopie Georg Poelchaus separat überliefert unter der Signatur ND VI 955 am und 1998 in die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg zurückgekehrt; vgl. Richard Charteris, *Thomas Bever and Rediscovered Sources in the Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, in: *M&L* 81 (2000), S. 177–209, hier S. 189.

„Lob, Anbetung, Preis und Ehre
Dir, du Beherrscher aller Himmel,
Und aller Leidenden Tröster!
Hosianna! Hosianna! Hosianna!
Dem Allerheiligsten Hosianna!“

Ich habe diesen Text bisher wörtlich weder im *Messias* noch in den *Geistlichen Liedern* Klopstocks gefunden. Allerdings gibt es zahlreiche Anklänge an die *Geistlichen Lieder*, z. B. an die „Vorbereitung auf den Tod“, ein Text, den F. L. A. Kunzen vertont hat, ferner an zahlreiche Schlusschöre zeitgenössischer Chorkantaten. Gemeinsame Quelle dieser Texte ist die Apokalypse. Den textlichen Gemeinsamkeiten entsprechen oft auch Gemeinsamkeiten der musikalischen Gestaltung,¹⁵ man kann also von „Intertextualität“ in zweifacher Hinsicht sprechen. Der Chorsatz Rombergs beginnt mit einem Abschnitt in großen Notenwerten, homophon geführt mit den Instrumenten colla parte:

Beispiel 7: Andreas Romberg, *Der Messias*, 2. Fassung, S. 189.

Es folgen schnelle Akklamationen auf das Wort „Hosianna“, dann fugierte Abschnitte, zuletzt eine Kombination all dieser Elemente nach dem Vorbild von Händels „Halleluja“. Im Text, in der großen Besetzung „mit Pauken und Trompeten“ und in der musikalischen Gestaltung ist dieser Chorsatz Rombergs mit anderen Schlussätzen zeitgenössischer Kantaten vergleichbar. Neben Kunzens *Halleluja der Schöpfung* und Reichardts *Miltons Morgengesang* sei hier noch die *Hymne* auf einen Text von Thaarup und Voß von J. A. P. Schulz (1793) genannt.

Für Kurt Stephenson, der diesem Werk Rombergs sehr skeptisch gegenüber steht und es ein „grobes und bedenkliches Wagnis“ nennt,¹⁶ gingen die Umarbeitungen von 1800 noch nicht weit genug, um einen Erfolg zu ermöglichen, der ja auch ausgeblieben ist.

Für mich ist die erste Fassung des Werks ein eindrucksvolles Zeugnis von Rombergs ernsthafter Auseinandersetzung mit diesem Text, außerdem der Versuch einer Zusammenführung von Epos und Oratorium,¹⁷ und daher gebe ich der ersten Fassung den Vorzug.

¹⁵ Vgl. auch Steiner, *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal* (wie Anm. 5), S. 64–72.

¹⁶ Stephenson, *Andreas Romberg* (wie Anm. 6), S. 179.

¹⁷ Vgl. Laurenz Lütteken, *Epos und Grundriß des Ganzen. Die deutsche Oratorien Diskussion nach Händels Tod*, in: *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit. Kolloquium Goethe-Museum Düsseldorf 1997* (Hrsg. Laurenz Lütteken), Kassel u. a. 2000, S. 23–39, hier S. 35 (*Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 9). Vgl. auch Magda Marx-Weber, *Andreas Rombergs Vertonungen von Klopstocks Hymne Der Erbarmer*, in: *Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag* (Hrsg. Paul Mai), Tutzing 2002, S. 487–496.